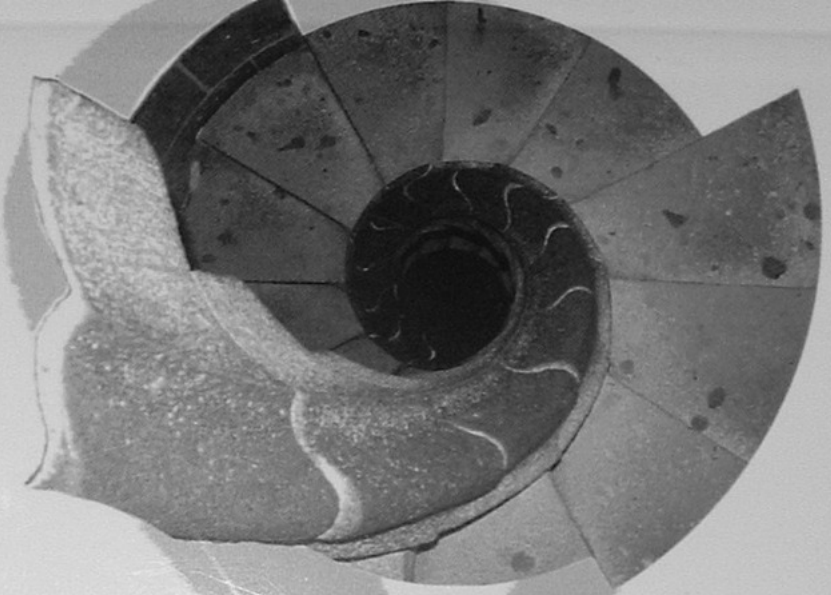


Elena Varela Merino
Pablo Moíno Sánchez
Pablo Jauralde Pou

Manual de Métrica Española



CASTALIA **UNIVERSIDAD**

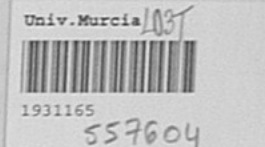
DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE

PRIMEROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

1. David Pujante
MANUAL DE RETÓRICA
2. Pedro Ruiz Pérez
MANUAL DE ESTUDIOS
LITERARIOS DE
LOS SIGLOS DE ORO
3. Elena Varela Merino
Pablo Moíño Sánchez
Pablo Jauralde Pou
MANUAL DE MÉTRICA ESPAÑOLA
4. Teresa María Rodríguez Ramalle
MANUAL DE SINTAXIS ESPAÑOLA

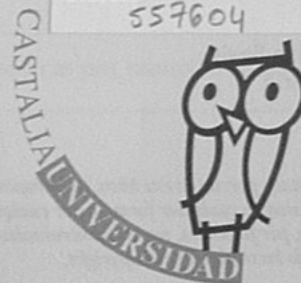
Elena Varela Merino
Pablo Moíño Sánchez
Pablo Jauralde Pou

Manual de Métrica Española



8E'381

VAR
man



Nº REGISTRO FACTURA

Sumario

Introducción.....	9
Símbolos, convenciones y abreviaturas más frecuentes	14
I. Teoría	
Verso y prosa	19
El verso. Fonética del verso. El sonido y el lenguaje	23
Componentes y estructura del verso	35
Grupos métricos y sílabas	41
Los acentos extrarrítmicos y los de apoyo	46
Denominación de los versos.....	52
Verso libre	54
El verso partido	59
Poesía irregular	64
Pausas y hemistiquios	68
La determinación del ritmo	78
El endecasílabo.....	81
Distorsiones prosódicas por causas rítmicas	84
Resumen y reglas	87
Bibliografía.....	89

© Elena Varela Merino, Pablo Moíño Sánchez,
Pablo Jauralde Pou, 2005

© De esta edición Editorial Castalia, 2005
Zurbano, 39 - 28010 - Madrid
Tel: 91 319 58 57 - Fax: 91 310 24 42
Correo electrónico: castalia@castalia.es
www.castalia.es

I.S.B.N.: 84-9740-153-0
Depósito legal: M. 16.668-2005

Impreso en España - Printed in Spain
por IMPRENTA FARESO - Madrid

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su inclusión en un sistema informático, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

II. Repertorios

Repertorio de conceptos técnicos utilizados en análisis métricos..	97
La rima y sus tipos.....	99
Los versos y sus tipos	108
Resúmenes de los tipos de versos simples.....	111
Bisílabos	114
Trisílabos	120
Tetrasílabos	123
Pentasílabos	128
Hexasílabos.....	135
Heptasílabos.....	143
Octosílabos.....	149
Eneasílabos	158
Decasílabos.....	168
Endecasílabos	181
Dodecasílabos.....	205
Tridecasílabos.....	216
Alejandrinos o tetradecasílabos	226
Pentadecasílabos	244
De dieciséis o hexadecasílabos	247
De diecisiete o heptadecasílabos	250
De dieciocho u octodecasílabos	252
El verso libre.....	254
Verso irregular	258
Versículos	259
Series rítmicas	263
Estrofas y series versales	268
Estrofas o poemas de un solo verso	275
Estrofas de pareados	278
Estrofas de tres versos.....	285
Estrofas de cuatro versos	297
Estrofas de cinco versos	321
Estrofas de seis versos	335
Estrofas de siete versos	346
Estrofas de ocho versos.....	351
Estrofas de nueve versos	361
Estrofas de diez versos	363
Estrofas de once versos	368

Estrofas de doce versos	369
Estrofas formadas por otras estrofas	371
Series	376
Otras composiciones	382
Epílogo	413

Introducción

Un nuevo manual de Métrica es tarea que se debe cumplir solamente al cabo de muchas lecturas, o después de haber asimilado muchas de las opiniones y ensayos sobre campo tan difícil y debatido. La situación fronteriza de la Métrica (Fonética, Entonación, Lingüística en general, Literatura, Poesía, lectura, Sociología literaria...) obliga a replantearse continuamente aspectos que proceden de los cambios y avances de las disciplinas implicadas. La entrega final no dejará de ser, por ahora, más que una opinión presentada casi en vilo, soportada por los pilares de aquellas otras materias, dispuesta a remozarse a la vuelta de la esquina. Aun con esa salvedad, necesita probablemente la Métrica de nuevos planteamientos generales, sobre los que insertar la infinidad de apuntes, trabajos, etc., que se vienen produciendo durante las últimas décadas. En realidad, después de los espléndidos trabajos de Navarro Tomás (fehémolos en 1956, año de publicación de su obra mayor, ligeramente enmendada en ediciones posteriores), medio siglo ha transcurrido entre epígonos e innovadores, sin que en ningún caso podamos vislumbrar adónde va a parar el camino. Durante ese tiempo se han sucedido las obras de conjunto (excelentes, como las de Baehr, Quilis, Domínguez Caparrós, Isabel Paraíso, Esteban Torre, Belic...) y los trabajos históricos o teóricos, difíciles de enumerar y recopilar (también existen bibliografías sobre métrica, como la del propio Domínguez Caparrós); incluso se ha abocado, bien recientemente, a la aparición de una revista sobre Métrica Comparada (*RHYTHMICA*), en uno de los centros más activos en este campo (la Universidad de Sevilla). La Métrica Comparada, por cierto, tiende la mano a los

estudios semejantes que se vienen haciendo en otros lugares o, entre nosotros, sobre versos creados en otras lenguas. El ensanchamiento y la amplitud siempre son motivos de satisfacción, aunque se tengan que aumentar los procedimientos de control que permitan definir con claridad el campo de cada lengua, cuando la perspectiva universal se rebaje a general o mayoritaria y, de ahí, a matizadamente exclusiva. La mayoría de los estudios sobre Métrica Comparada en nuestro campo han venido de la mano de los lingüistas formados en Norteamérica (no sé si se les puede seguir llamando «generativistas»); su modo de proceder ha calado escasamente entre los que se han formado en la Península y en Europa que, en el caso de España, proceden de generaciones formadas en un profundo conocimiento de la Historia de la Lengua (la llamada *Escuela Filológica Española*), a mi modo de ver generaciones que han terminado por diluirse en el marasmo de la actual universidad española, es decir, en ramificaciones infinitas en donde lo que era esencial en aquella escuela (Estilística, Historia de la Lengua, estudio de fuentes y tradiciones...) se ha banalizado, ha dejado de interesar, ha dejado al descubierto en muchos casos la pobreza de intenciones con la que se trabajaba. En la degradación de la Estilística, por ejemplo, ha tenido mucho que ver el auge de la crítica marxista, que arrinconaba a los historiadores a un modesto taller de palabras. En fin, es bastante probable que comentarios tan generales no hagan justicia ni a los unos ni a los otros. Y también es verdad que en muchos lugares, en muchos focos en donde se dice que se estudia la literatura española e hispanoamericana, difícil resulta discernir desde qué supuestos se hace; y lo que es más llamativo, los propios sujetos de tal investigación, en torno a los cuales se arremolinan doctorandos, profesores, publicaciones... no saben o no contestan a supuestos ideológicos de tal calibre: se limitan a cumplir una función ciegamente.

Volvamos, pues, a la Métrica, como disciplina accesoria y fronteriza que normalmente no aparece en los planes de estudio ni forma parte del bagaje de un licenciado de filología. No se ha movido el tiempo desde cuando Dámaso Alonso se quejaba de que los licenciados no sabían lo que era una redondilla o una quintilla; o en todo caso ha retrocedido peligrosamente: ahora nos gustaría que también los responsables de la investigación y de la enseñanza mostraran que saben lo que es una redondilla.

No va a cambiar el mundo cuando todos sepamos lo que es una redondilla, desde luego; habrá que evitar ese planteamiento tan directo, pues ya señalamos por ahí arriba que las argumentaciones pueden llevarse

a esos precipicios, para hurtarse a planteamientos que implican algún tipo de compromiso ideológico. Convengamos, de todos modos, de manera simple, que preferimos que el mecánico de nuestro coche sepa dónde ha de colocar el minúsculo tornillo que falta al motor; que el farmacéutico que nos trata sepa que la pastillita de color amarillo no se puede tomar al mismo tiempo que la blanca; etc. Los filólogos hemos decidido entregar nuestra vida profesional a reconocer aquellos tornillos y pastillas, lo que a veces nos ayuda en tareas mayores y lo que, para mí, no es más que la tarea mayor (diseñar y construir coches; curar enfermos; conocer nuestro mundo imaginario...), en uno de sus pasos. Un verso sencillo y demoledor, como este de Carlos Piera, «Nuestra tarde ha caído sobre cosas anónimas», no pudo haber sido escrito «técnicamente» por Antonio Machado más que en 1916; y la quintilla de marras no se podrá ejemplificar con versos de García Lorca de la misma manera que no nos dejó redondillas Bécquer (la explicación la encontrará el lector en las páginas de este *Manual*). La razón es, inicialmente, histórica y estilística; lo de inicialmente lo señalamos a conciencia: detrás de cada rasgo histórico (como es uno de estilo) empuja, se esconde o se evidencia una razón ideológica. Hace años me afané en explicar —y lo publiqué— cómo detrás de la aparición, auge y triunfo del endecasílabo se halla, paladinamente, la acumulación de capital, con su viceversa: la acumulación de capital en una formación histórica, al repercutir sobre variados aspectos de una formación social aboca al endecasílabo (también hallará el lector de este *Manual* un esbozo de la explicación pertinente).

A estas alturas de la introducción creo que debo dejar las justificaciones, pues cuanto más se justifica una tarea obvia más se degrada al encargado de recibir los resultados de esa tarea; y está claro, querido lector, que tú no te cuentas entre los que piensan que la Métrica es una disciplina secundaria y absurda.

Largo trayecto hemos recorrido hasta llegar a materializarla. La primera intención nos surgió durante un periodo académico en París (*Sorbona Nouvelle*), durante el otoño de 1997. Allí proyecté con Elena Varela Merino, a quien la editorial había contratado este *Manual*, algunas cosas de lo que hoy son epígrafes del primer capítulo. El campo se nos complicó y ensanchó durante el centenar de paseos que nos llevaban desde la *Butte aux Cailles* al *Site François Mitterrand*, la *Biblioteca Nacional de Francia*, en donde yo devoraba la poesía francesa actual mientras Elena Varela trabajaba en su tesis sobre galicismos de los siglos XVI-XVII. La larga avenida de Vincent

Auriol, si escuchó nuestras conversaciones, se habrá quedado perpleja para siempre de la complejidad de la Métrica Española, frente a cierta hermosa simplicidad de la francesa, sobre todo y además porque Elena Varela (que había cursado el doctorado con Carlos Piera, isobre Métrica!) no se mostraba dispuesta a ceder ante mis planteamientos tradicionales, que yo había asimilado sin saberlo, y ponía continuamente el campo patas arriba. Ese encuentro de formaciones dispares en la armonía de un París otoñal tiene mucho que ver con la necesidad de exponer cumplidamente todo un panorama de la Métrica Española.

La acumulación de materiales sobre la historia de la métrica hubo, por tanto, de compensarse con planteamientos metodológicos de muy variado tipo y, ya a estas alturas, con guardar cierta compostura didáctica que condujera a un *Manual* asimilable en el contexto académico español, cosa de la que inicialmente se iba a encargar Elena Varela Merino, que era la especialista de Métrica en el grupo de investigación que cataloga los fondos manuscritos y poéticos de la Biblioteca Nacional de España, bajo mi dirección. Y quien, en consecuencia, había redactado ya varios capítulos sobre Métrica en dicho *Catálogo* y en nuestro *Poesía manuscrita. Manual de Investigadores* (Madrid: Calambur, 2003). Mi implicación en estas tareas fue creciendo, en la misma medida que Elena Varela se entregaba a lograr su doctorado.

Durante la etapa final de redacción del *Manual* disfruté de la presencia en mis clases de algunos alumnos que, quizá sin saberlo, asimilaban mis teorías y analizaban según mis criterios. No todo fueron satisfacciones. A bombo y platillo comunicó el director de departamento a toda la comunidad universitaria que yo no podría «impartir» mi curso de doctorado sobre Métrica porque no tenía más que tres alumnos matriculados y el mínimo eran cinco. Busqué entonces a uno de aquellos alumnos, Pablo Moíño Sánchez, entonces ya licenciado, para rogarle que se matriculara en mi curso y así poder enseñar esta disciplina tan ramplona, a sabiendas de que poco podría enseñarle, pues del impulso que yo le había dado en clase —y con la voracidad que él asimilaba alrededor— había atravesado por la Métrica, y la había abandonado, para navegar en los antípodas, trabajando sobre Literatura Comparada.

Ahorro al lector los detalles de una historia que a mí me resulta particularmente atractiva; pero Pablo Moíño se convirtió, al poco, en el corrector de nuestras primeras redacciones y yo pude paladear ese plato sabrosísimo que consiste en engancharse a los modos de conocer y saber

que traen los buenos discípulos. Mientras tanto, di a conocer algunos trabajos que avanzaban lo que iba a ser el sistema de esta *Métrica* (en *Voz y Letra*, en la *Revista de Filología Española*, en *RHYTHMICA*, en el homenaje a Antonio Quilis...); y discutía con ellos ese sistema de base, cuyos errores ellos —Pablo Moíño y Elena Varela— no comparten y algunos de cuyos supuestos tampoco acaban de convencerlos.

Así las cosas, me di cuenta de que mi *Métrica*, por una u otra razón, se hallaba totalmente determinada por las iniciativas, primera redacción y conversaciones con Elena Varela, y por la vivacidad intelectual de Pablo Moíño; de manera que, por honestidad, compartí con ellos la autoría. Aquí fue ella, que se me encabritaron, cada uno por su lado, negándose en redondo a que descargara mis muchas culpas sobre una lexicógrafa y un comparativista. Solo después de nuevas y arduas negociaciones, y tras prometer un prólogo en el que se contara la verdad, éste, admitieron a regañadientes, como quien acepta un último atropello de la autoridad, figurar como coautores. No lo movamos más, vaya a ser que se estropee lo logrado.

Durante los últimos años se han redactado varias veces las páginas iniciales y se ha procedido a decantar el juego de ejemplos, que era desmesurado, para llegar a esta forma de libro que ahora entregamos. Queda disponible un enorme fichero de ejemplos, al que se podrá acudir para empresas ulteriores: el vaciado de versos y estrofas llega hasta mediados del año 2004.

En ningún momento hemos pensado en escribir una preceptiva, ni mucho menos en petrificar el campo de la Métrica; antes bien, como señalábamos, nos parece haber construido un sistema, muy escorado hacia panoramas históricos, que será rápidamente desbordado, matizado, superado... por nuestros colegas (y por el desarrollo de la poesía contemporánea), sobre el que se podrá seguir trabajando críticamente. ¿No es ese, al fin y al cabo, el resultado deseable de cualquier investigación?

PABLO JAURALDE POU

Símbolos, convenciones y abreviaturas más frecuentes

Siempre que se cite algún verso se hace acompañado de guarismo a su izquierda que indica número de sílabas; y a la derecha, de una serie numérica seguida de puntos, que indican su ritmo más razonable:

- II *maravilloso mar el de la muerte...* 4.6.10
(Blas de Otero)

Las siglas v.e. a continuación de los guarismos que señalan el ritmo indican que se trata de un verso que se puede ejecutar con ritmo extramétrico, lo que se habrá de corresponder, como se explica en su lugar, a que en la numeración se den al menos dos números (posiciones rítmicas o sílabas del verso correspondiente) sucesivos:

- II *Cuerpo de la mujer, fuente de llanto...* 1.6.7.10 v.e.
(Blas de Otero)

En los versos de carácter hemistiquial, la anotación del ritmo puede estar sustituida por dos o más cifras, que indican la extensión silábica de los hemistiquios que forman el verso (6+6, 7+5, 7+7, etc.), seguido del signo igual (=) y de la estructura rítmica de cada uno de los hemistiquios:

- 14 *donde amarró la nave que pronto ha de volver* 7+7=4.6+2.(3).6
(Blas de Otero)

La situación también puede incluir versos (hemistiquios en este caso) extrarrítmicos:

- 17 *la casa de nuestros siglos seguirá viva en tu palabra* 8+9=2.7+3.4.8 v.e.
(Blas de Otero)

Colocamos un guarismo entre paréntesis, al referirnos al ritmo, para indicar que esa posición puede o no formar parte del ritmo del verso; situación que casi siempre se refiere a algún acento secundario, como en este caso de Castillejo, en donde el ritmo de la segunda posición del segundo hemistiquio viene provocado por el ritmo del arte mayor de todo el poema, no por la prosodia:

- 13 *Si la dama es servida de los escuderos* 6+6=3.6+(2).5
(Castillejo)

Usamos el viejo método para marcar el juego de rimas mediante letras, minúsculas si se trata de versos de arte menor, mayúsculas para los de arte mayor.

Símbolos más ocasionales son los de la barra /, para indicar un abanico de posibilidades, por ejemplo en este caso: 4-7/9/11, que el verso tetrasílabo puede ir seguido o combinado ya sea —y este el valor de la barra— con heptasílabos, eneasílabos o endecasílabos.

También señalamos mediante barra el lugar de la cesura entre hemistiquios:

- 12 *si no los guardas / en el fondo del mar* 5+7=2.4+3.6
(Blas de Otero)

Mediante apóstrofo (') marcamos una dialefa, cuando parece oportuno advertir de su presencia para la correcta medida del verso:

- II *cuerpo de la mujer, río de' oro...* 1.6.7.10 v.e.
(Blas de Otero)

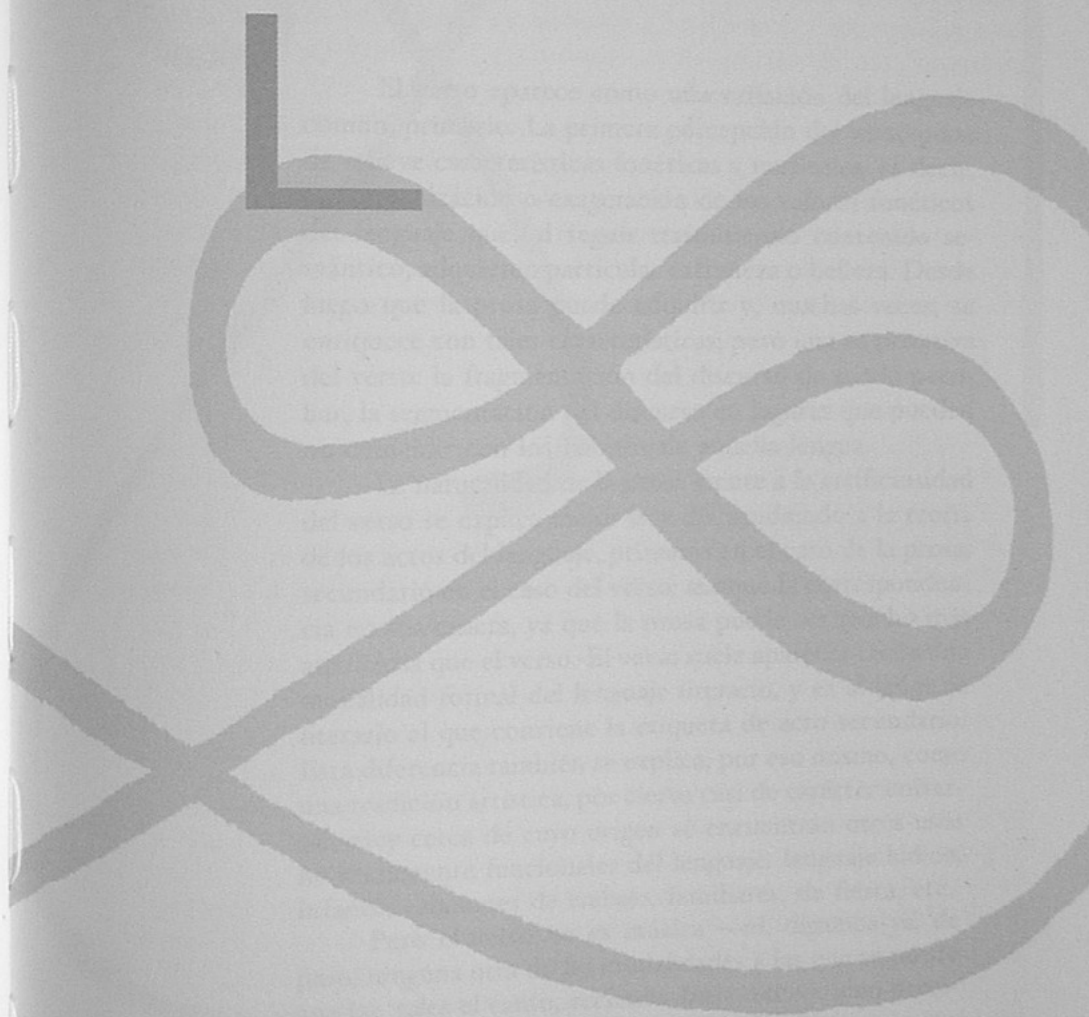
El comienzo o terminación de una serie de versos con una línea de más de tres puntos suspensivos indica que el poema, verso, estrofa, etc., precede o continúa más allá de nuestra selección. No siempre ha parecido oportuno utilizar este signo, que puede crear ciertas confusiones, sobre todo cuando coincide con los tradicionales puntos suspensivos.

Mediante asterisco se señala la inserción de ejemplos que se han tomado de otros estudios de métrica; también, aunque ocasionalmente y cuando resulta evidente en su contexto, para señalar ejemplos inventados o falsos.

En las denominaciones de los tipos, después de la nuestra y sistemática, que se explica en su momento, solemos incluir otras denominaciones tradicionales o usadas en otros trabajos sobre métrica española.

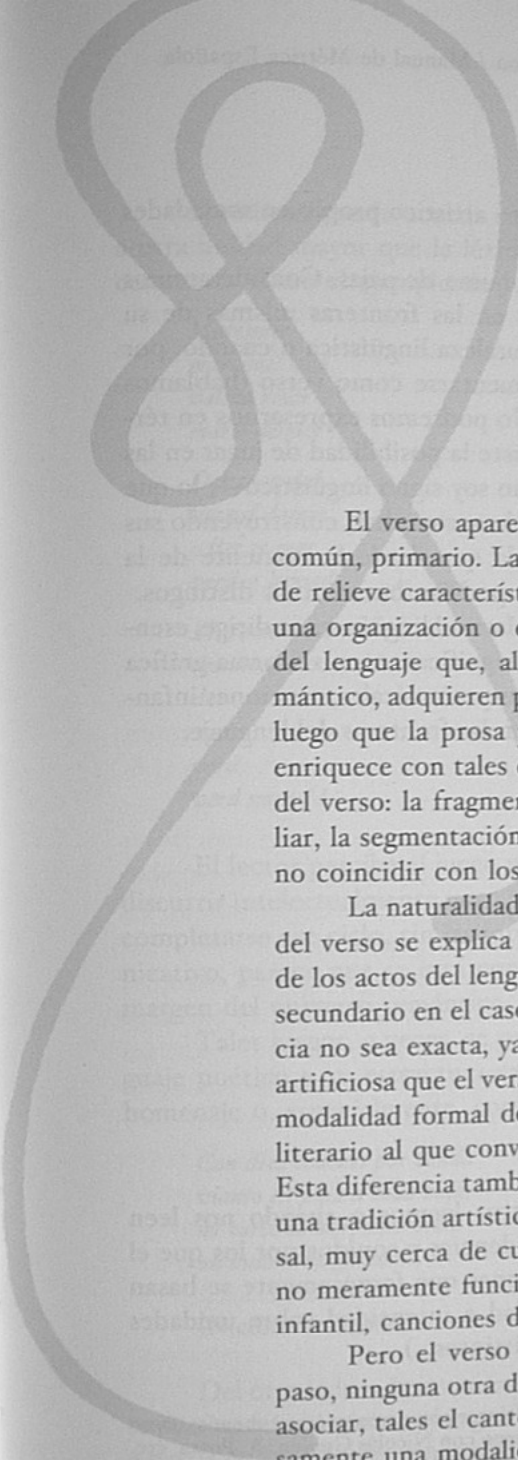
En cuanto a la tipografía usada en las citas de libros, autores, poemas, etc., en cursiva van, como es normal, los títulos de libros; entre comillas altas los títulos de poemas; las citas de los versos vuelven a recuperar la cursiva.

I.
Teoría



Verso

y prosa



El verso aparece como una variación del lenguaje común, primario. La primera percepción del verso pone de relieve características fonéticas y musicales, es decir, una organización o exageración de los valores fonéticos del lenguaje que, al seguir transmitiendo contenido semántico, adquieren particular extrañeza o belleza. Desde luego que la prosa puede adquirir y, muchas veces, se enriquece con tales características; pero una es privativa del verso: la fragmentación del discurso de modo peculiar, la segmentación del discurso en lugares que pueden no coincidir con los hábitos de aquella lengua.

La naturalidad de la prosa frente a la artificiosidad del verso se explica mejor hoy día acudiendo a la teoría de los actos del lenguaje, primario en el caso de la prosa, secundario en el caso del verso; aunque la correspondencia no sea exacta, ya que la prosa puede ser mucho más artificiosa que el verso. El verso suele aparecer como una modalidad formal del lenguaje literario, y es al lenguaje literario al que conviene la etiqueta de acto secundario. Esta diferencia también se explica, por eso mismo, como una tradición artística, por cierto casi de carácter universal, muy cerca de cuyo origen se encuentran otros usos no meramente funcionales del lenguaje: lenguaje lúdico, infantil, canciones de trabajo, familiares, de fiesta, etc.

Pero el verso no es música —ni, digamos ya, de paso, ninguna otra de las modalidades a las que se puede asociar, tales el canto, recitado, baile, etc.—, sino precisamente una modalidad de expresión *lingüística* que, en cada lengua, ha ido cobrando su propia naturaleza, hasta

el punto de ser reconocida como un hábito artístico propio en sociedades desarrolladas.

El aserto anterior no se ha hecho a humo de pajas. Consideraremos que el verso ha dejado de serlo o juega en las fronteras mismas de su esencia, cuando pierde totalmente su naturaleza lingüística o cuando, por su extensión, pierde la capacidad de segmentarse como verso (hablamos entonces de *versículo* y, luego, de *prosa*). No podremos expresarnos en términos tajantes, pues ya se advertía que existe la posibilidad de jugar en las fronteras mismas de esa situación —soy, no soy signo lingüístico—, lo que los poetas y versificadores no han dejado de aprovechar, construyendo sus criaturas con signos deformados. Sin duda que desde la vertiente de la música —y de otras manifestaciones— se podrían hacer otros distingos.

El intento de liberar al verso de su esclavitud lingüística se dirige, esencialmente, en dos direcciones: a partir del significante, en su forma gráfica (*grafismos, collages*) o en su forma oral (formas premusicales, canciones infantiles, etc.). He aquí una muestra de verso en las fronteras del lenguaje:

*Al ras del suelo
bebe gamba abokarié
niño gamba ibiriki
Giá uoma gamba abokoró
con bastones troc troc
Nella mattina gamba abokarié
nella notte gamba abokoró
nella mattina electrec
trec treec treec
nella notte electroc
troc troc trooc*

(Carlos Germán Belli¹)

Y lo que percibimos cuando nosotros leemos o cuando nos leen versos de esa naturaleza es un juego de cadencias y sonidos por los que el lenguaje se nos ofrece como oleadas, vaivenes que forzosamente se basan en un ritmo (variaciones de tono, cantidad e intensidad sobre unidades lingüísticas, reiteraciones de elementos distintos...).

¹ Este tipo de creación se hubiera podido ilustrar con otros poetas cubanos, como Emilio Ballagas (1908-1954), desde luego con Nicolás Guillén, A. Possa, etc. Véase como ejemplo excepcional el canto VII de *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro.

Lo mismo puede ocurrir cuando el poeta encomienda el significado a otra unidad mayor que la léxica o la lingüística, por ejemplo, al poema como tal. Véase el ejemplo de Juan Eduardo Cirlot (*Visio smaradigna*):

*Maresmer
maresmel vad
valma resar
mares delmer*

*Deser verdal
vernal damer
adler es mar
verden lervad*

*Maresmer ver
desmeral dar
dar
ver
verd
verd smerald*

El lector percibe el juego más o menos lógico, por tanto un modo de discurrir intelectualmente puro, sobre formas lingüísticas sin significado: al completarse ese ciclo, sin las interferencias semánticas del lenguaje comunicativo, parece que se está consiguiendo completar un razonamiento, al margen del universo semántico, y ese es el valor y significado del poema.

Tales juegos, a veces, se practican desde la vertiente del propio lenguaje poético y su estructura versal, por lo que pueden orientarse como homenaje o, especialmente, como parodia:

<i>Con diez coñones por bonda</i>	2.4.7
<i>vianto en pipa a toda bula,</i>	1.3.7
<i>no carta el mer, sino viula</i>	(1).2.4.7
<i>un bularo bergantón....</i>	3.7

.....
(Nicolás Guillén)

Del otro lado —la invasión de la prosa— el fenómeno ocurre con cierta pertinencia histórica o biográfica. No es raro encontrar poemas en prosa a partir de las grandes innovaciones poéticas que suceden al romanticismo (Baudelaire). Como moda, precede a la forma en verso en los más innovado-

res: Max Jacob escribe en prosa su primer libro poético, *Le Cornet à Dés* (1914). Vicente Aleixandre cultiva el poema en prosa en *Pasión de la tierra* (1928-1929), antes de entrar en el surrealismo (*Espadas como labios*, 1930-1931), lo que es lógico. Pasados unos años, el poema en prosa suele aparecer, a la inversa, como final de una trayectoria en la que se ha cultivado el verso. Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges, Luis Cernuda, Blas de Otero, Antonio Gamoneda o José Ángel Valente llegan al poema en prosa, sobre todo, en sus libros finales (*Espacio*, *Ocnos*, *No amanece el cantor*, *Historias fingidas y verdaderas*, *Arden las pérdidas...*). No siempre es así, desde luego: Luis Antonio de Villena comienza con las prosas, mayoritarias en *Sublime solarium* (1970-1971)². En fin, la contaminación produce libros mixtos, en donde verso y prosa invaden las páginas y rompen la estructura de los viejos géneros, lo que ocurre tanto desde la poesía (Rafael Pérez Estrada, *Especulaciones en la misma naturaleza*, 1984), como desde la novela (Francisco Javier Ávila, *De la muerte en verano*, 2001). Ello ya estaba en libros medievales, en la novela pastoril, en el *Quijote...*; pero ahora se produce desde una nueva dimensión histórica, ideológica, aquella que tanto perturbó a Juan Ramón Jiménez cuando, al final de sus días, quería trasvasar a prosa toda su obra en verso.

Cadencias, pausas y sonidos no se realizan a partir de una teoría abstracta, sino a partir de un sistema lingüístico y de una tradición trabajosamente conseguida, de manera que el público y el lector reconocen en los versos ingredientes de esa tradición, acatados, deformados, transformados, etc., por el poeta. En ese sentido la métrica de una lengua es, siempre, un lugar de la historia. La tendencia histórica suele mantener las constantes de todo arte, hacia las preceptivas siempre, pero con revoluciones periódicas que amplían su campo y superan las leyes establecidas por aquellas. De este modo, en la métrica tradicional española se han codificado los versos teniendo en cuenta elementos como las sílabas, las rimas, la entonación y los acentos, fundamentalmente.

No será cuestión en este *Manual de Métrica* la discusión de teorías históricas.

² Dos de los poetas citados plantean problemas de todo tipo al respecto, Luis Antonio de Villena porque ha prosificado poemas en verso, presentándolos con forma gráfica de prosa; Juan Ramón Jiménez, porque durante los años finales, los de *Espacio*, pensó reconvertir toda su obra poética en prosa. Nos podríamos referir, además, a José Ángel Valente, que presentó su último libro de poesía (*No amanece el cantor*) como pequeños textos en prosa; etc. El etcétera quiere decir que es bastante frecuente en poetas actuales encontrarse con mezclas de prosa y verso o con trasvases formales de todo tipo.

El verso. Fonética del verso. El sonido y el lenguaje

Los versos ponen de relieve casi desde el mismo momento de su aparición un juego peculiar de sonidos y pausas que son la sustancia misma de su existencia. Como el verso nunca se desprende del lenguaje, tales efectos vienen provocados por las características fonéticas del lenguaje, del español en nuestro caso. Eso hace que la métrica francesa sea distinta de la inglesa y ambas, a su vez, de la española e italiana, etc.

En general las métricas romances comienzan a desarrollar este sistema de armonías a partir de la métrica clásica, la latina, que hacia finales del siglo III sufre una degradación importantísima, al perder su acento musical (sistema de duración vocálica), la cantidad, como valor distintivo, y apoyarse en sistemas acentuales de timbre, y finalmente silábico-rítmicas. A modo de curiosidad, se suele señalar que el poema más antiguo en el que se conjugan isosilabismo, rima y ritmo es «Contra partem Donati», de San Agustín (esto es: 393 d.C.), una especie de salmo estructurado a modo de abecedario.

Los elementos fonéticos que se ponen en juego han de ser, por tanto y al menos, los mismos que posee la lengua, el español, a partir de los cuales se pueden proyectar modalidades estilísticas o intentar logros fonéticos de otra índole. Es decir, la métrica ha de constituirse con la sustancia fonética del lenguaje (sílabas, grupos fónicos, etc.) y con su organización (*prosodia*) suprasegmental.

La sustancia fonética posee características que proceden unas veces del emisor, otras del modo arbitrario-estilístico con que procede a manejar su lengua y otras de las sugerencias de realización que potencia el discurso³. Emisión y percepción, en fin, no coinciden siempre de modo ajustado, además de imponer límites a la emisión (producción de sonidos no más allá de la capacidad pulmonar de expulsión de aire, límites a la tensión muscular, no más altos de la frecuencia con que hacemos vibrar las cuerdas vocales, etc.), los imponen a la percepción.

Necesitamos exponer, por tanto, de modo sencillo lo que son los sonidos del lenguaje, primero; los de la lengua española, luego; y los que tienen pertinencia métrica, finalmente.

La exposición didáctica es aparentemente sencilla; pero la realidad fonética y métrica no lo es tanto, pues el sonido —y el sonido lingüístico— se produce como un conjunto de características físico-acústicas muy difíciles de deslindar, de analizar como elementos simples. Se tendrá en cuenta en toda la exposición que sigue.

El sonido se produce por el movimiento de un objeto, que desplaza las partículas de aire en ondas que tienen una determinada frecuencia y amplitud. Las frecuencias de esas ondas determinan el tono del sonido; la amplitud el volumen; y los formantes de aquellas frecuencias determinan el timbre. Son, por tanto, tres los elementos que producen un sonido —frecuencia, amplitud y formantes—; pero no se pueden disociar más que teóricamente: siempre se produce un sonido con un determinado tono, amplitud y timbre.

Frente al sonido (musical, si se quiere) que produce esas ondas periódicas, otro tipo de sonido —los ruidos— produce ondas aperiódicas.

La producción del sonido lingüístico tiene su mecanismo, que es el siguiente: el emisor rompe a hablar después de recibir una orden muscular: impulsa el aire desde los pulmones y lo lanza hacia afuera; en su recorrido se articula un lenguaje mediante la asociación de ruidos y sonidos.

Veamos ahora de qué manera funcionan lingüísticamente aquellas características, que nosotros vamos a sintetizar en intensidad, tono, timbre y duración.

La distancia entre los puntos extremos que sujetan los elementos vibradores es causante de la amplitud, *intensidad* o volumen. La percepción

³ Es decir, cuando el texto se deja por escrito y espera la realización oral de un lector; solo en ese momento cobra los valores fonéticos potenciales.

de la intensidad se mide en decibelios: la escala de decibelios que el oído humano puede percibir está limitada (de cero a 140). La potencia de la voz suele girar en torno a los 10 decibelios, cuando se habla muy bajito, y llegar hasta los 80, en los casos de gritos y cantos. La *intensidad* se modifica no solo por el movimiento más amplio del objeto que vibra, sino también por su tensión (a mayor tensión más vibra el objeto y más amplia es la onda que produce) y por su tamaño, y que el mismo impulso de movimientos aplicado a objetos de distinto tamaño produce ondas más amplias cuanto más pequeño sea el objeto.

La frecuencia de esa misma vibración produce la altura o tono, a mayor frecuencia más agudo, a menor frecuencia más grave. Con frecuencia (medida en hercios) se suele señalar el número de ciclos (movimientos completos) por segundo. El sonido «fundamental» —normalmente el más grave— es el que produce la sensación de «altura» melódica, lo más parecido a lo que nosotros llamamos tono. A mayor frecuencia de un movimiento, más alto resulta el tono.

El timbre tampoco obedece a un solo factor; su cualidad, aquella que nos permite distinguir una vocal de otra o un instrumento de otro, deriva sobre todo de la realización de sonidos complejos, formados por varios sonidos simples, uno de los cuales se denomina el «fundamental» (normalmente el más grave de los componentes) y los otros «armónicos» o «formantes». Uno de esos formantes, por cierto, singulariza el timbre de cada persona. El espectrograma reproduce gráficamente esta compleja estructura. Cuando el sonido se produce como una onda regular se suele denominar «sonido periódico» (como en las vocales); cuando no, se produce realmente un «ruido» (como en las consonantes).

Como se ve, por tanto, intensidad, tono y timbre van unidos al producirse el sonido, pero no siempre son dependientes y pocas veces se engranan proporcionalmente; volveremos sobre ello.

Otra cualidad física del sonido es su *duración*, que depende de modos de pronunciación y factores estilísticos; no siempre suele tener pertinencia fonológica ni obedecer a criterios estables⁴.

Por encima de estas cualidades del sonido hablamos de una cualidad suprasegmental —que afecta a segmentos de sonidos, por tanto— que es

⁴ Nosotros vamos a asumir que la duración es un factor esencial para el mantenimiento del acento (de intensidad) cuando se inserta en una línea melódica o tonal.

la entonación. Las variaciones del sonido fundamental es lo que solemos llamar *entonación*⁵, que nosotros vamos a identificar sistemáticamente con la *melodía*. Emplearemos en adelante, por tanto, *melodía* y *entonación* indistintamente para referirnos a la línea tonal del verso cuando ya ha recibido la gracia de otros aspectos fonéticos (como el acento de intensidad, timbre...).

Es bastante probable que los sistemas tonales sean universales del lenguaje, no prefigurados por otros sistemas (gramatical, léxico, métrico...), pero que se conjugan con ellos y que, en caso de conflicto, pueden mantener su valor.

Esa primacía melódica puede ser la causante de que la *melodía* o *entonación* imponga claramente una figura musical al verso, figura a la que se acoplan las restantes unidades lingüísticas; por eso en poesía contemporánea, cuando el versificador desdeña ritmo, rima, isosilabismo, etc., se acoge como a sagrado al refugio final de la melodía y entona cuidadosamente los versos, para mostrar que, aun sin aquellas muletas tradicionales, «suenan bien». Es verdad que cualquier frase bien construida y cuidadosamente tratada, al leerla en voz alta, suena bien: esa es la naturaleza de la lengua, es probable que esa característica se subraye y se sublime en el caso del verso.

Variamos la entonación y creamos una melodía por razones expresivas y por hábitos lingüísticos, bastantes de los cuales serán, como se señaló, universales del lenguaje. En muchos casos la melodía ejerce función demarcativa, desde luego (interrogación, aseveración, duda, exclamación...). Como en otros muchos casos, las posibilidades de realización melódica de una frase unívoca son riquísimas y descorazonan a los estudiosos, que sin embargo suelen acudir a patrones melódicos básicos, de cuya variación y combinación podrían deducirse infinitas variantes de realización. Mejor dicho, no infinitas, pues la entonación melódica acompaña obligadamente a un discurso, con el cual tiene que conjuntar en: la organización de la oración; la distribución acentual de palabras y grupos fónicos; los signos diacríticos que obligan a determinadas inflexiones; etc. Ello hace que la «ejecución de un verso» (término que procede del estructuralismo ruso) no sea un ejercicio totalmente libre. Por debajo de aque-

⁵ Mucho se ha discutido —y se discute todavía— sobre si entonación y acentuación pueden separarse para su análisis teórico, o si realmente la entonación utiliza como sustancia aspectos fonéticos diversos, como ya hemos visto.

lla conjunción o esclavitud juegan las posibilidades de realización melódica de un discurso.

La variación tonal que rige la melodía, aunque importante, poco influye sobre la estructura acentual del verso que, a pesar de recibir tales variaciones de la línea melódica, sostiene su estructura acentual equilibrada, es decir, no rompe el ritmo básico del verso, algo —como se comprende— esencial para su estudio y análisis. Como contrapartida, el sistema rítmico de acentos no puede desvirtuar el sistema de entonación, la línea melódica; no puede realizarse más allá de un esquema melódico al que va trabado su contenido, su significación. Tienen el mismo esquema rítmico y diferente entonación los siguientes versos:

II	<i>¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?</i> (Lope de Vega)	1.2.4.8.10
II	<i>*Sí tengo yo que mi amistad procuras</i>	1.2.4.8.10 ⁶
II	<i>¿Será verdad que huésped de las nieblas,</i>	2.4.6.10
II	<i>de la brisa nocturna al tenue soplo</i>	3.6.8.10
II	<i>alado sube a la región vacía</i>	2.4.8.10
7	<i>a encontrarse con otros?</i> (Bécquer)	3.6
II	<i>*Será verdad que huésped de las nieblas,</i>	2.4.6.10
II	<i>de la brisa nocturna al tenue soplo</i>	3.6.8.10
II	<i>alado sube a la región vacía</i>	2.4.8.10
7	<i>a encontrarse con otros.</i>	3.6

La *acentuación* se produce por una variación conjunta de algunos de los elementos que acabamos de señalar, pues en realidad se trata de una acumulación de energía articuladora que se proyecta, primero, sobre la intensidad y la frecuencia, que el receptor percibe como una subida de la intensidad/tono/entonación y, a menudo, de la duración. Otras muchas veces es la cantidad la que resuelve la acentuación, sobre todo cuando parece distorsionarse por la secuencia tonal o por la melodía. Es en todo caso importante señalar que la acentuación opera sobre los parámetros prosódicos de la pronunciación, aunque tenga efectos sobre los sonidos fonéticos (la o las sílabas, por ejemplo, afectadas por la acentuación se

⁶ En experimentos fonéticos se han observado, muy de vez en cuando, variaciones en la intensidad que pueden provenir de variaciones melódicas.

percibirán con mayor nitidez). En casi todas las lenguas funciona, además, como elemento distintivo o demarcativo («amara» frente a «amará», p. ej.); pero cada lengua, sin embargo, utiliza el acento de modo diverso. En español el acento acompaña siempre al grupo sintagmático o a la palabra, no a la frase u oración; y solo de manera muy esporádica utiliza el llamado acento enfático o de frase, tan típico por ejemplo del francés, y últimamente del lenguaje público (político, mediático, etc.). La única variante realmente sustancial en la calidad del acento procede de lo que se suele llamar *focalización*, esto es, la insistencia por medios fonéticos sobre una sílaba para que matice o varíe un significado.

*Tú lo dijiste. — Yo no dije eso.

La *melodía* es, por tanto, una formación superior (pero no anterior) que acoge y subsume a otras unidades lingüísticas en el momento mismo de producirse el lenguaje. Se suele analizar mediante la alusión a grupos tonales y tonemas. Aunque puede acompañar a una sola sílaba, palabra o grupo fónico, lo normal es que la melodía afecte a un corto número de grupos fónicos.

La *acentuación*, por el contrario, señala la presencia de una palabra o de un grupo fónico; es el grupo fónico el conjunto de sílabas supeditadas a un acento de intensidad esencial. Si jugáramos a marcar acentos y unidades tonales (*tonemas*), veríamos, por tanto, que los tonemas operan sobre un campo de la lengua más extenso.

Al grupo fónico español le cuesta cierto trabajo, apoyándose en un solo acento, ir más allá de las cuatro sílabas, pues en esos casos desarrolla naturalmente un segundo acento secundario, que suele afectar a las sílabas que preceden o suceden a pretónicas y postónicas, respectivamente. Este hecho es esencial en métrica también, y nos ha de servir, más adelante, para regular el análisis de los versos (y distinguir acentos de apoyo de acentos rítmicos). Es normal, sin embargo, que un grupo fónico esté formado por una sola sílaba, que, en este caso, es una sola palabra, monosilábica. También ello es fundamental a efectos métricos, como veremos. Si se quiere trabajar con esquemas, tales grupos fónicos podrían tener estas nueve secuencias esenciales: ó óo oó óoo oóo oóo oóoo oóoo; secuencias más complejas desarrollan naturalmente acentos secundarios⁷: oóoo(ó) (ó)ooóo óoo(ó), etc.

⁷ Que marcamos con (ó).

Véanse ejemplos de los grupos fónicos esenciales:

ó	Dios, tú, ley, luz, sol, ve, etc.
óo	casa, árbol, rojo, dicen, dilo, dios es, etc.
oó	irán, después, reloj, la luz, el sol, en paz, etc.
óoo	lámpara, cógelo, cerca de, vamos a, etc.
oóo	y tú la, alergia, en casa, con risas, etc.
oóo	volverán, trinidad, los demás, con su pan, etc.
oóoo	los próceres, no puedo sí, y está por la, etc.
ooóo	y será que, con los suyos, rezagados, desde entonces, etc.
ooóoo	con las manos de, y repiten que, a lo mágico, etc.

Junto a los más de los ejemplos en los que se desarrollan acentos secundarios.

Llamamos *grupos métricos* a los grupos fónicos insertados en versos y estrofas, es decir, acoplados a una estructura métrica.

Como volveremos a explicar, existe un procedimiento de señalización simbólica, como el anterior, que introduce un elemento semiarbitrario para explicar el ritmo: supone que cada vez que se produce un acento de intensidad *comienza* una unidad fonética (métrica), de las llamadas *pie*. Es arbitrario asociar el «comienzo» de una unidad a un acento de intensidad⁸. Si se adopta ese sistema —como hizo Tomás Navarro Tomás y, luego, los que han seguido sus teorías— el número de posibilidades de grupos fónicos, sometidas a pies, se reducen a óo y oóo (troqueos y dáctilos, en la terminología clásica).

En cuanto a la sustancia fonética —no solo prosódica— sobre la que se organiza un poema, en castellano —como en la mayoría de las lenguas— combinamos unos cuarenta sonidos distintos, es decir, creamos un sistema de sonidos que se estructuran y oponen entre sí para funcionar significativamente. Teóricamente la producción y recepción de sonidos es harina de otro costal, pues podría alcanzar cifras superiores a los 300.000 sonidos distintos. Sería un modo simpático de definir el poema, desde esta ladera, como una sinfonía en la que se combinan alrededor de cuarenta instrumentos; por cierto, casi todos de viento, pues se producen al expulsar el aire.

⁸ En realidad se hace coincidir el comienzo del compás con el primer acento, y se denomina «antecompás» o anacrusis a las sílabas que preceden a dicha sílaba acentuada: todo ello es un calco de la música. Vuelve a ser un grave problema la anulación de aquellas primeras sílabas a efectos métricos. Para las vacilaciones que produce este sistema, véase por ejemplo *Baebr*, pp. 120-121.

En su producción intervienen los órganos de fonación (orden cerebral, impulso muscular, aire, pulmones, cuerdas vocales, laringe, cavidades de resonancia; punto, lugar y modo de articulación...) y no, por supuesto, de modo sucesivo, como se expone aquí didácticamente. No dejan de tener su importancia métrica estos aspectos: piénsese en las figuras métricas que se pueden esgrimir a partir de todo ello (aliteraciones, rimas, etc.).

La sustancia fonética produce sonidos en cadena. De hecho, muchos de esos sonidos solo pueden percibirse como asociados o apoyándose en otros (los consonánticos), es decir, a partir de la unidad mínima fonética, que es la sílaba. Las sílabas sí que son elementos fonéticos mínimos reales y no solo teóricos. Cada lengua construye sus sílabas, pero siempre sobre el principio de una tensión mayor que otra, sea creciente o decreciente, con respecto a los otros sonidos que la rodean en la cadena hablada (< >). Es normal, por tanto, que el análisis métrico descienda hasta las sílabas (no hasta los fonemas) para comprobar cómo se ha construido el verso.

El aire espirado con cierta intensidad, al que se ha conferido cierta altura o entonación a su paso por las cuerdas vocales, recibe enseguida una articulación y un timbre. El sonido o melodía se desarrolla, a continuación, segmentalmente, entre dos pausas o silencios demarcadores.

Es una tendencia general de la poesía en verso la de moderar su realización, saboreando las pausas y deteniendo suavemente la pronunciación, probablemente porque así se realzan mejor los elementos fonéticos, es decir, se dirige la atención sobre el soporte del lenguaje. Una lectura declamada potencia los valores fonéticos del verso. Tal actividad paladeadora de versos es absolutamente necesaria para dotar de melodía a muchos poemas actuales, en los que falta cualquier otro apoyo fonético que no sea ese declamado. La métrica contemporánea habla de *impulso métrico* en estos casos.

A la entonación parece encomendarse la realización final del verso, del poema: es la entonación la que establece la modulación conjunta de los grupos métricos, el juego de pausas y el modo de conservar o resaltar el sistema rítmico que los versos ofrecen, aun variando otros parámetros fonéticos. Al entonar se establece lo que los lingüistas llaman la *reestructuración* de grupos melódicos; pero esa tarea no se ajusta objetivamente a otros parámetros lingüísticos (sintaxis, morfología, semántica...); por el contrario, apunta a niveles pragmáticos muy variables: la entonación es un coloquio múltiple entre los versos, la intencionalidad de quien los escribió, el modo como se leen, la recepción de quien los escucha, las circunstancias en que lo hace, etc. Ese abanico de posibilidades es tan amplio como el del

mensaje lingüístico real, pero con un ingrediente adicional: el del lenguaje (literario) en verso.

Los grupos tónicos o unidades en las que se puede descomponer o analizar un texto desde el punto de vista de la entonación, sin embargo, no son grupos métricos necesariamente: sigue siendo peculiaridad del verso y de la métrica disponer a su manera de las unidades lingüísticas, ajustándolas o desajustándolas a su capricho; lo mismo que rompe una secuencia sintáctica para provocar hipérbatos o encabalgamientos, interrumpe una secuencia melódica al final de un verso o de un hemistiquio para provocar rupturas y encabalgamientos tonales. Y no solo eso: es particularmente llamativo cómo el verso puede atacar directamente a la entonación, por el efecto que provoca un final de verso que no coincide con la rama distensiva de la entonación, es decir, con un núcleo o *tonema*: por ejemplo, cuando la última sílaba acentuada del verso, la más importante funcionalmente (seguida, por tanto, de pausa), no es, sin embargo, el núcleo tonal de la melodía, aquel en el que se apoya la rama distensiva de un enunciado; o aquel en el que se apoya la rama ascendente de una pregunta; etc.

Véanse ejemplos muy claros de cómo el poeta impone estructuras métricas (en este caso versos) a estructuras tonales y gramaticales:

8	<i>Viendo el escribano que</i>	1.5.7
8	<i>dan a su legalidad,</i>	1.7
8	<i>por ser poco el de verdad,</i>	(2).3.7
8	<i>nombres las leyes de fe...</i> (Góngora)	1.4.7
9	<i>Llenas de místico blancor</i>	1.4.8
9	<i>y acariciadas siempre por</i>	4.6.8
9	<i>dulces dedos de enamorados,</i>	1.3.8
9	<i>revelan la magia de amor</i>	2.5.8
9	<i>las margaritas de los prados.</i> (Rubén Darío) ⁹	4.8
7	<i>Busco en mi carne las</i>	1.4.6
6	<i>buellas de tus labios.</i> (Lorca)	1.5
14	<i>Y es que en él ballaríamos / el suspiro inocente,</i>	(1).3.6+3.6

⁹ Darío recurrió a este procedimiento cada vez con mayor frecuencia, véase por ejemplo «La rosa niña», de *Canto a la Argentina*.

11	<i>el poderío de las sensaciones,</i>	4.10
14	<i>la cosecha de la alegría junto a la</i>	3.6+2.6
5	<i>del desaliento.</i>	4
	(Claudio Rodríguez)	
11	<i>Levemente en el sol cruje un girar</i>	(1).3.6.7.10
12	<i>de esferas. Un gozo se desprende de</i>	2.5+3.5
15	<i>los árboles. El agua / bulle deliciosamente...</i>	2.6+1.5.7
	(Luis Antonio de Villena)	

También a final de hemistiquio, como en estos tres alejandrinos:

14	<i>Teje la náyade el / encaje de su espuma</i>	1.4.6+2.6
	(Rubén Darío)	
14	<i>Entonces fijo del / azur en lo infinito</i>	2.4.6+2.6
	(Rubén Darío)	
14	<i>Por el camino que bacía / la Esfinge se encamina</i>	4.6+2.6
	(Rubén Darío) ¹⁰	

El paso siguiente, la tmesis, se encuentra también en ejemplos históricos y con relativa frecuencia en poetas del siglo XX (Gonzalo Rojas, Antonio Martínez Sarrión, Antonio Carvajal, Jenaro Talens, etc.); he aquí unos cuantos de Juan Ramón Jiménez¹¹:

8	<i>¡Asno blanco; verde y ama</i>	1.3.5.7
8	<i>rillo de parras de otoño;</i>	1.4.7
8	<i>asno dulce y blanco, penas</i>	1.3.5.7
8	<i>lleva tu duelo de adorno!</i>	1.4.7
	(Pastorales)	
9	<i>Tengo un libro de Francis Jammes</i>	1.3.6.8
9	<i>bajo una rosa de la tar-</i>	4.8
9	<i>de. El agua llora en mi cristal.</i>	2.4.8
9	<i>Tarde de invierno, lluvia en paz.</i>	1.4.6.8
	(1907)	

¹⁰ En los casos aducidos, de Rubén Darío, el lector podría realizar los alejandrinos con división hemistiquial distinta, por ejemplo 8+6, lo cual depende de muchos factores, como tendremos ocasión de ver, pero fundamentalmente de la serie rítmica que acoja al verso.

¹¹ Véase, de todos modos, su ascendente clásico en Ricardo Senabre, «El encabalgamiento en la poesía de fray Luis de León», en *Estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca: Universidad, 1998, 119-134.

Y un poema («A un vestido de mujer») de Gonzalo Rojas:

8	<i>El peligro está en la sí-</i>	
11	<i>laba de la que sale sangre su-</i>	3.5.7
11	<i>cia a medio coagular por descüi-</i>	(2).6.8.10
4	<i>do, ¿y la carta</i>	2.6.10
6	<i>arácnida, qué</i>	3
2	<i>fue</i>	2.5
2	<i>de</i>	1
6	<i>esa tela? Los</i>	1
4	<i>andaluces</i>	1.3.5
6	<i>dicen tela por</i>	3
5	<i>arcángel. Me</i>	1.3.5
7	<i>acuerdo de ella, la</i>	2.4
6	<i>oigo sollozar.</i>	2.4.6
		1.5

Por debajo de la tmesis se pierde el carácter oral del verso, casi siempre para iniciar algún juego gráfico o para sugerir algún tipo de expresión difícil de señalar desde la escritura formal, como en este conocido final de un poema de *Trilce*, de César Vallejo:

.....		
11	<i>Engállase el barbado y frota un lado.</i>	2.6.8.10
11	<i>La niña en tanto pónese el índice</i>	2.4.6.10
11	<i>en la lengua que empieza a deletrear</i>	3.6.10
12	<i>los enredos de enredos de los enredos,</i>	7+5=3.6+4
11	<i>y unta el otro zapato, a escondidas,</i>	1.3.6.10
11	<i>con un poquito de saliba y tierra,</i>	4.8.10
	<i>pero con un poquito,</i>	
	<i>no má</i>	
	<i>s.</i>	

Que reitera Jorge Guillén, entre otros¹², en *Final*:

14	<i>A través del vocablo / segregaba tal odio</i>
11	<i>Que una gotita nada más hería</i>
11	<i>Con vigor destructor: ¡ob cianuro!</i>

¹² Véase, además, el final de «Me basta así», de Ángel González, en *Palabra sobre palabra*.

II *Era, no os asustéis,*

pa

la

bre

ría.

1.3.6.10

Y véase en este otro caso cómo la *Rima XXVIII* de Bécquer respeta las secuencias tonales —y no siempre las sintácticas— para construir, en octosílabos, una estrofa acoplada perfectamente a la melodía, al juego de cadencias y semicadencias:

<i>Cuando entre la sombra oscura</i>	(2).5.7
<i>perdida una voz murmura</i>	2.(3)5.7
<i>turbando su triste calma,</i>	2.5.7
<i>si en el fondo de mi 'alma</i>	3.7
<i>la oigo dulce resonar,</i>	1.3.7
<i>dime: ¿es que el viento en sus giros</i>	1.(2)4.7
<i>se queja, o que tus suspiros</i>	2.7
<i>me hablan de amor al pasar?</i>	1.4.7

En resumidas cuentas, los elementos fundamentales para el estudio del verso español son resultado de la manipulación de características fonéticas con fines métricos: el *acento de intensidad* y la *entonación* resultan los más elementales y definitorios, y a ellos hemos de referir nuestro análisis posterior.

Componentes y estructura del verso

El verso se produce por la peculiar expresión de un discurso, al conjuntarse una o varias cadenas melódicas con los grupos métricos seleccionados para dicha expresión. Líneas melódicas y grupos fónicos o métricos pueden estudiarse teóricamente, incluso como universales del lenguaje, pero solo se realizan en el momento de producirse esa comunión, que los matiza y transforma.

Lo primero que observamos es la disposición de la cadena lingüística de manera peculiar: la continuidad de grupos fónicos y pausas, el especial relieve o cuidado de la entonación, aquellos caracterizados por la presencia de, al menos, un acento de intensidad fuerte. Llamaremos a partir de ahora a cada uno de estos grupos fónicos que, desde luego, no tienen por qué coincidir con la palabra, *grupo métrico*, pues nos vamos a mover en el campo de esta disciplina. La propia lengua suele suministrar una primera guía para la realización de esos grupos, cuando nos habla de palabras (artículos, demostrativos, preposiciones...) normalmente enclíticos o proclíticos, es decir, que difuminan su acentuación para supeditarla a la de otra palabra de mayor contenido semántico (verbo, adverbio, sustantivo...), de la misma manera que en asociaciones típicas ocurre con elementos gramaticales (verbos auxiliares en las perífrasis, el adjetivo junto al sustantivo que califica...). La realización oral de esos segmentos, sin embargo, no obedece casi nunca a leyes constantes, sino a posibilidades de realización,

que dependen a su vez del contexto lingüístico, de la cadena versal o de los efectos especiales, entre otras cosas. Lo que sí es una constante es que en la lectura de versos aparecen de modo inequívoco —con mayor relieve que en el habla normal— esos grupos métricos. El verso castellano suele realizarse por la sucesión de grupos métricos en torno a las cuatro o cinco sílabas, en agrupaciones de una a tres palabras. El grupo métrico que supera las cuatro sílabas desarrolla naturalmente acentos secundarios, hasta un límite que no suele desbordar las ocho sílabas. Es muy difícil encontrar secuencias de mayor extensión formadas por un solo grupo fónico, es decir, en las que solo apreciamos la existencia de un acento de intensidad fuerte. La poesía en verso potencia estilísticamente esas secuencias silábicas extensas o muy reducidas, que cuando no se trata de extrarrítmicos (contigüidad o acumulación de acentos de intensidad) pasan a crear estereotipos versales, como los versos «vacíos» o «difusos», de los que será cuestión páginas más adelante. Tales juegos tonales nos están sugiriendo explicaciones fonéticas a rasgos métricos elementales, como los que definen a los versos de arte menor, sencillos, frente a los versos de arte mayor, compuestos; o los que explican la aparición del *bemistiquio* en los versos largos.

La cadena de grupos métricos supone la presencia necesaria de acentos y pausas que se distribuyen en el cuerpo de un poema de modo organizado; y de una línea melódica en la que se integran. No se trata de organizaciones perfectas —que las hay— sino de recuerdos, proximidades, alternancias, lejanías, reiteraciones, etc., que en su conjunto forman la melodía, la imagen sonora del poema. De hecho, algunos tratadistas distinguen como unidades básicas no solo la de grupos fónicos, rítmicos o métricos, pausas y entonación —como hemos hecho nosotros—, sino también las *junturas* entre las dos unidades anteriores o la presencia de *tonemas* para señalar la inminencia de una pausa, entre otras cosas. Este aspecto de la métrica está en pañales: es evidente que habrá que investigar la relación entre unidades melódicas (tonemas) y acentos rítmicos.

A veces, depende de la tradición de cada lengua, ciertos elementos ayudan a señalar tales estructuras o las señalan de modo inequívoco: la rima, la absoluta igualdad silábica, la perfecta simetría acental, etc. se cuentan entre los medios tradicionales de la poesía española para señalar el sistema métrico que el poeta ha adoptado. Pero se trata de elementos redundantes.

El verso, normalmente y en cualquier caso, se configura como una secuencia lingüística que engloba uno o varios grupos métricos. Más adelante señalaremos que el verso lleva la tendencia a convertirse en *versículo*

cuando sobrepasa una cierta extensión (de más de dieciséis sílabas, por lo general; o si se prefiere: de más de seis a ocho acentos de intensidad). Se le reconoce por dos cosas: la presencia inequívoca de un límite (el final de verso) y las asociaciones que establece con unidades semejantes con las que se ha formado la poesía en verso, lo que significa etimológicamente *versum* ('surco', 'vuelta'). La esencia del verso estriba en esa sutil llamada a la línea melódica para que termine, aunque desde la sintaxis y el sentido no se pida la cadencia tonal; y en la conciencia del lector de que se están sucediendo unidades de ese tipo. Incluso en el caso de versolibrismo —de lo que hablaremos en su momento— se suele dar una presencia de segmentos homologables a los metros clásicos.

Puede haber versos formados por sucesión de palabras monosilábicas, o versos cumplidos por solo una o dos, como en los ejemplos endecasilábicos de Claudio Rodríguez:

II	<i>Por el que sé que no me crees solo</i>	4.6.8.10
II	<i>Destronamientos, desmoronamientos</i>	4.10

Aun en el caso de un solo verso, la asociación se establece, *in absentia*, con el esquema prefigurado¹³ de aquel verso: un solo endecasílabo puede, por tanto, ser un verso, y un poema:

<i>La vida es vida. Ay, la muerte es muerte.</i>	2.(3).4.6.8.(9)10
(Jorge Guillén)	

Así, si leemos adecuadamente el siguiente soneto de Lope, podríamos poner de relieve varios grupos métricos (que señalamos con /) en los dos primeros versos:

*Ir y quedarse, / y con quedar, / partirse, // Iryquedarse, / yconquedar / partirse
partir sin alma / e ir con alma ajena, // partirsinalma / eirconalmaaajena...
oír la dulce voz / de una sirena //
y no poder / del árbol desasirse. //
Arder como la vela / y consumirse //
baciendo torres / sobre tierna arena; //
caer de un cielo / y ser demonio en pena, //
y de serlo / jamás arrepentirse; //
hablar / entre las mudas soledades, //*

¹³ Cfr. en el repertorio de estrofas las de un solo verso.

pedir prestada, / sobre fe, / paciencia, //
y lo que es temporal / llamar eterno; //
creer sospechas / y negar verdades: //
es lo que llaman / en el mundo ausencia, //
fuego en el alma / y en la vida infierno. //

Sin ningún tipo de dificultad, sin embargo, podemos releer el mismo soneto más pausadamente, alertados por los acentos de intensidad, buscando grupos métricos menores:

Ir / y quedarse, / y con quedar, / partirse, // Ir / y quedarse, / yconquedar / partirse
partir sin alma / e ir / con alma ajena, // partirsinalma / eir / con alma ajena...

Y aun todavía podríamos extremar nuestra lectura buscando las posibilidades mínimas de realización, que en español suelen confluír siempre con el llamado grupo fónico. Una lectura exagerada, en este sentido, terminaría en la lectura de vocablos o palabras¹⁴ y, finalmente, en el silabeo. En todos estos casos elegimos alguna de las posibilidades lógicas que presta la lengua, a sabiendas de que es posible leer el poema con otras —ino con todas!—. Ejecutamos la lectura dentro de un campo de posibilidades. Es un rasgo fundamental, que procede de la estructura emisor-receptor, que alguno de los polos de esa estructura matice en un campo de posibilidades bastante abierto la realización de un poema.

De manera que los dos primeros versos se pueden leer de las siguientes maneras:

iryquedárseyconquedárpirtirse, 0000(0)0000 (1.4.8.10)
partirsinalmaeirconálmaajéna 0000(0)0000 (2.4.8.10)

ir-y-que-dár-se-y-con-que-dár-par-tír-se,
par-tír-sin-ál-ma-eir-con-ál-maa-jéna

2

iryquedárse/yconquedár/partirse, 0000/0000/000 (1.4.8.10)
partirsinalma/eirconálmaajéna 0000/00000 (2.4.8.10)

ir-y-que-dár-se/y-con-que-dár/-par-tír-se,
par-tír-sin-ál-ma-eir-con-ál-maa-jéna

¹⁴ Como en muchos poemas de poesía popular o experimental. Véase por ejemplo el final de *Versos para distraerme*, de Francisco Pino, poemas como «Aguá» o «Trueno», en donde cada palabra es un verso.

3

ir/yquedárse/yconquedár/partirse, 0/0000/0000/000 (1.4.8.10)
partír/sinálma/eir/conálmaajéna 00/000/0/00000 (2.4.8.10)

ir/-y-que-dár-se/y-con-que-dár/-par-tír-se,
par-tír/-sin-ál-ma/-eir/-con-ál-maa-jéna

No son las únicas lecturas posibles, pero sí las más probables y naturales desde la estructura métrica y apoyadas por la prosodia.

Hay varias cosas que se deducen de esta primera lectura de un poema en verso. Primero y ante todo la extraordinaria conjunción lingüística a que se obligan las formas métricas, que descansan sobre estructuras fonéticas reconocibles lingüísticamente. Más adelante estudiaremos que ese es el resultado de una conjunción histórica entre formas prosódicas y formas métricas, definitivamente convergentes a partir del siglo XVI. En segundo lugar: el verso del castellano no sufre de intensas modulaciones rítmicas o —lo que es lo mismo— de rupturas rítmicas, de organizaciones hemistiquiales claras; antes bien, parece poseer una naturaleza rítmica sin cambios bruscos, cuyo efecto más llamativo estriba en su corte o pausa final, con la modulación tonal que anuncie ese corte. Todo lo que antecede a ese corte final se limita a una serie de grupos métricos, que en los versos sencillos o de arte menor no establecen aparentemente sistemas prefigurados entre ellos (como el francés, por ejemplo). De manera que es posible leerlo como una secuencia regular de sonidos silábicos solo modulados por los acentos de los grupos métricos, los mucho más suaves de los acentos de apoyo, las pausas y los cambios de entonación. Cierta gravedad, una posible monotonía, su alejamiento de formas rítmicas más complejas, como las de otras lenguas, puede derivar de este hecho, que a su vez, probablemente, deriva de la parquedad acentual, como veremos.

Pero lo más importante del análisis anterior es que el verso ofrece una estructura rítmica o acentual esencial que no cambia por mucho que las variaciones tonales, la *reestructuración* de grupos métricos, los juegos de pausas y junturas varíen. Eso es lo que permite decir que el verso español tiene una estructura acentual o rítmica esencial, basada en los acentos de intensidad, a veces con llamadas a la cantidad, pero permanentes y fáciles de distinguir a pesar de las variaciones que impongan la entonación y el recitado. Precisamente la variación tonal puede llegar a distorsionar el ritmo de modo tal que las sílabas tónicas se acojan a procedimientos de identificación aparentemente extraños (descensos del tono y aumentos

de la cantidad), hasta el punto de pronunciarse en tono más bajo tónicas que átonas. En otras palabras: el ritmo acentual prevalece a pesar de los vaivenes melódicos, del juego de pausas, de los exabruptos sintácticos, etc. Por eso el ritmo acentual del verso es muy importante en la configuración de un poema.

Como el acento va asociado a una sílaba, hemos adoptado la costumbre de distinguir los versos por la posición de las sílabas que marcan el ritmo, lo cual es perfectamente lógico: así apuntamos directamente al rasgo esencial configurador de un tipo de verso. Definimos cada verso por uno de sus constituyentes fijos; también se puede definir por la «posición» que ocupan.

Grupos métricos y sílabas

El aserto anterior habrá de ser matizado del modo siguiente: hemos definido un grupo métrico como la unidad lingüística que asociada a un acento inexcusable se extiende hasta la posibilidad de una pausa o cesura. ¿Será que esos acentos o esas pausas determinan, por ellos mismos o de consuno, la naturaleza de los versos castellanos? Es posible leer esos versos como un todo, como una sola serie de sonidos o sílabas que puntea el acento y que alcanzan, a su final, una cierta inflexión. Lo cierto es que la armonía métrica se alcanza por la conjunción de grupos métricos, acentos de intensidad, acentos de apoyo, pausas y melodía, y que esta conjunción es sumamente variable, pues compete al arte del poeta.

Para el conocedor de la historia métrica en las lenguas clásicas el párrafo anterior le habrá recordado el *cursus*: la disposición final de oraciones con terminaciones rítmicas en las que se conjuntaban las unidades sintácticas a la cantidad silábica, para conseguir la armonía del *cursus planus*, *tardus*, *velox*... En las lenguas romances esas construcciones se trasladaron a los grupos fónicos dependientes de un acento de intensidad y con semejante construcción sintáctica, de manera que la acumulación de sintagmas de este tipo: «grandes enigmas», «lentos esbozos», «pocos recursos», etc. provoca una sensación de *cursus planus* (que nosotros podemos reducir a esquema intensivo: óo / oóo; o definir como óoo óo); el *cursus tardus* podría obtenerse mediante sintagmas

del tipo (óo / oóoo) «todos esdrújulos», «largos y frágiles», etc.); en tanto que el *cursus velox* habrá de buscar el ritmo óoo / ooóo en construcciones sintácticas del tipo «mágicos / resultados», «trágicas consecuencias»; etc. Naturalmente que caben construcciones no tan rígidas que recuerden el ritmo y repitan estructuras para experimentar esa sensación rítmica; y a partir de ahí, ensayos y nuevas búsquedas rítmicas, a menudo consciente o inconscientemente soportando el verso libre. Véase un ejemplo de Juan Ramón Jiménez en donde asoma la utilización de procedimientos de este estilo:

II	<i>No es fulgor, no es ardor, y no es altor</i>	(1).3.(4)6.(8)10
II	<i>lo que me da de ti lo que te adoro,</i>	4.6.10
II	<i>con la luz que se va; es el oro, el oro,</i>	3.6.8.10
II	<i>es el oro hecho sombra: tu color...</i>	(1).3.(4).6.10

(«El color de tu alma»)

Volvemos ahora al ritmo del verso. Si lo leemos lentamente buscando cortar el todo por alguna pausa, nos encontramos con el problema de que esa pausa, por lo normal, no tiene en cuenta la frontera silábica (plano fonético) sino la léxica (plano sintáctico), al entrar en juego lo que la retórica tradicional llama *diéresis*. Y que a pesar de esa lectura el ritmo acentual de fondo permanece invariable.

Ese fenómeno nos lleva a señalar que la disposición en grupos métricos es independiente del número de las sílabas. Sin embargo, no podemos desechar el número y la disposición de las sílabas, pues de un análisis más numeroso de versos deduciríamos fácilmente que los versos —por ejemplo, el endecasílabo— distribuyen sus acentos esenciales (de los que dependen los grupos métricos) en proporciones siempre constantes. En el caso que hemos analizado: en primera (o segunda), cuarta, octava y décima posición. Y que esa distribución contribuye sobremedida a la belleza o al logro de un tipo de verso (si son endecasílabos tipo 4.8.10, sáficos, por ejemplo).

Hallamos, pues, que el sistema métrico es realmente híbrido, no solo fonético, ya que la disposición de los grupos métricos sigue una intención expresiva, lo que acarrea un tono, pero se articula, no después sino al mismo tiempo, en un sistema tradicional o asentado de acentuación silábica: las tiradas de once sílabas prefieren modalidades acentuales en 1.4.8.10; 4.8.10; 6.8.10; 3.6.10; 2.6.10; 1.6.10... y repelen («suenan mal» o sencillamente no se han utilizado) otras del tipo 3.5.7.10, 2.5.8.10, etc. Los elementos fonéticos y lingüísticos que entran a formar parte de una estruc-

tura métrica se doblegan siempre a la estructura rítmica; y aun en el caso de la melodía que recibe los juegos de entonación, existe un acuerdo —por cierto, muy discutido en lingüística actual— por el que los acentos rítmicos consiguen mantener su perfil a pesar de sufrir los embates tonales.

Aun cuando más adelante nos planteemos la explicación de todo ello, señalemos ahora que de aquellas repulsiones se ha hecho derivar una ley muy sencilla, la del doble acento, sobre dos sílabas contiguas, obligando a debilitar una de ellas en detrimento de la otra o a escandir precisamente entre esos dos acentos, situando allí una pausa métrica, lo que explica que no consideremos como posibles los casos: 2.3.6.10; 4.7.9.10, etc. Sin embargo, es bastante frecuente encontrar esta modalidad 2.6.7.10 (*yo el sueño de placer nunca he dormido*, Arolas; *Errando en la heredad yerma y desnuda*, Herrera y Reissig); y aún otras: 3.6.7.10; 4.6.7.10...

A veces, el hallazgo de un ritmo de ese tipo nos alerta sobre la pureza del texto que estamos leyendo: solo cuatro alejandrinos y un verso dudoso aparecen en las *Odas elementales* de Neruda; he aquí el verso, de ritmo aparente 4.7.9.11. y de corte hemistiquial nada claro:

a convertir el amor en negra pústula («Oda al átomo»)

Podemos pensar que ese verso está estragado, como el lugar, dada su singularidad, en un conjunto armonioso y limpio, en donde los restantes alejandrinos cierran poema (solo cuatro, dos en la «Oda a la malvenida» y en la «Oda a la tierra»); o sirven para expresar el «crecimiento» súbito de un verso («creces como una planta, que florece en sus ojos» 1.6+3.6), el destello de un relámpago («porque aunque algún relámpago delató tu familia», 4.6+3.6); con lo que ya hemos citado los únicos seis ejemplos. Puede ser, desde luego, que dormitara Homero.

Volveremos sobre ello, porque las cosas no son así de sencillas.

Lo que todavía no nos hemos podido explicar es por qué nos repele al oído un determinado ritmo acentual; y por qué nos volcamos en la construcción de poemas con otros; por ejemplo, rechazan los buenos versificadores los endecasílabos del tipo 3.7.10 ó 3.5.8.10 y los semejantes (véanse, sin embargo, aunque minoritarios, en el repertorio de ejemplos; incluso ya estudiados, como es el caso de la poesía de Vicente Aleixandre). A veces hay razones históricas muy claras: el endecasílabo 1.4.7.10 se rechaza inicialmente porque era el ritmo del verso de arte mayor, es decir, el que había agotado la tradición y sonaba a viejo. Probablemente la misma razón lleva a evitar los versos con acento en quinta (el verso de arte mayor llevaba

las más de las veces ese acento). Poetas modernos de métrica consciente y a veces muy atrevida (Rubén Darío, Lorca, por ejemplo) han ensayado el endecasílabo con acento en quinta. Los otros ritmos aparecen, sin embargo, en poemas de verso libre, como en este muestrario de Lezama Lima, de sus poemas finales:

interpuestos entre el plato de cobre 3-7.10
responden los elfos con su rocío 2-5.10

Lo que ha de alertarnos sobre sus posibilidades de utilización¹⁵.

Luego hay razones que derivan de los principios rítmicos que nos están apareciendo ya: la secuencia de dos o más acentos fuertes seguidos, si no se sitúan en el axis rítmico, al final de verso, tiende a solucionarse —si no se dan otras razones— mediante la ruptura de ese esquema, buscando un orden rítmico más natural, es decir, en el que se aprecien variaciones sobre un segmento aparentemente igualado. Es razonable que si se está intentando conseguir un ritmo, se huya de aquellas soluciones que borran, disminuyen o dañan el ritmo, como son las secuencias de dos o más acentos de intensidad seguidos. Se habrá de considerar todo ello cuidadosamente, pues también es cierto que los buenos poetas —Góngora es un caso ejemplar— buscan esos lugares difíciles para mostrar la pericia de su arte, jugando a construirlos y dominarlos.

De modo general podemos enunciar reglas más o menos ciertas que formulen principios rítmicos generales: óóó > óóó; o bien: ó.óó; o bien oó.ó.

La doble acentuación, el extrarrítmico más sencillo, se resuelve casi siempre por la primacía de uno sobre otro: óó = óó, oó. Todas ellas miran a solucionar el problema de una secuencia aparentemente arrítmica, sea porque se dan dos o más sílabas contiguas con acento de intensidad, sea porque, al contrario, se producen series de sílabas aparentemente vacías, sin que se produzca la variación rítmica de la intensidad.

Pero si nos encontramos con un verso como este:

Ciertas noches, con ligeras variantes (1.3.7.10)
 (Felipe Benítez Reyes)

¹⁵ Rubén Benítez, en su estudio clásico sobre el endecasílabo (véase bibliografía), señala, sin embargo, que si tales metros se hubieran empleado, serían reconocidos y apreciados por el lector.

La posible repulsión procede de que «suenan mal al oído», pues no consta entre los hábitos musicales del endecasílabo español. Puede ser que el poeta haya querido innovar, con un juego rítmico marginal; puede ser que se trate de un versificador descuidado; puede ser que el verso se inserte en un poema de versos irregulares, encomendados a la mera melodía; puede ser que se haya querido producir una distorsión, es decir, una figura métrica expresiva basada en este caso en el ritmo¹⁶.

Caben, es cierto, muchas posibilidades para explicarse *a posteriori* las claves melódicas del verso anterior, sobre todo cuando se analiza parte de su estructura métrica, como nosotros acabamos de hacer en nota. Sin embargo, quienes escriben estas líneas juzgan que este tipo de poemas, mayoritarios en la poesía española contemporánea, obedecen a la confianza del poeta en la línea melódica del poema y de cada uno de sus versos, leídos con entonación pausada y articulación cuidadosa. De esa manera, se desdeña cualquier otro mejunje métrico, que quizá históricamente se tiene ahora por afectado o impertinente. De hecho, cuando se emplea el verso libre se intenta prescindir de todo tipo de constricciones métricas, lo que no deja de ser una contradicción; pero esas son contradicciones inherentes a la evolución del arte.

El paso del verso libre (sobre un patrón rítmico) al verso irregular (sin patrón rítmico), encomendando su realización a líneas melódicas y tonales ajenas a los recursos métricos de tipo tradicional, será uno de los fundamentos de la poesía moderna, y sobre ello habremos de volver.

¹⁶ He aquí el arranque del poemita «La condena», de 1985 de donde procede: (13) *El pasillo cuyo final no alcanzo nunca*, 3.8.10.12; (9) *la navaja que me persigue*, 3.8; (11) *mientras yo corro —inmóvil— por un bosque*, 3.4.6.10; etc.

Los acentos extrarrítmicos y los de apoyo

El famoso trabajo de Henríquez Ureña sobre el endecasílabo se abre citando como modelo de endecasílabo (que él denomina «tipo A») un verso de Garcilaso, extrarrítmico:

Flérída para mí dulce y sabrosa

1.6.7.10 v.e.

que define como de acentos en sexta y décima. Ureña nada dice del evidente acento en séptima, sobre la primera sílaba de «dulce». Las preceptivas clásicas parecen querer decir que el acento en sexta marca la naturaleza del verso, independientemente de otros apoyos rítmicos posibles. Para nosotros es un claro ejemplo de endecasílabo enfático extrarrítmico (1.6.7), como veremos, aquellos que preceden o suceden a otro acento rítmico canónico, con el que juegan de modo diverso.

La misma definición de este tipo de verso lleva consigo la solución de la aparente contradicción: el acento extrarrítmico se da en una posición extraña del verso (por ejemplo, endecasílabos en quinta; o en cualquier tipo de verso precediendo al acento final), pero obligatoriamente al lado de otro acento rítmico (todos los endecasílabos extrarrítmicos con acento en quinta llevan necesariamente otro acento, sea en cuarta o sexta; todos los endecasílabos con acento extrarrítmico en séptima, llevan otro en octava...). Es esa presencia de otra intensidad fuerte la que posibilita la aparición a su

sombra de una intensidad subsumida, que no distorsiona la armonía del verso.

Para el caso de dos o más secuencias silábicas con acento de intensidad hemos de hablar, por tanto, en adelante de *acentos extrarrítmicos*, concepto que ha de ser fundamental a lo largo de estas páginas; lo señalaremos mediante *v.e.* La métrica tradicional no les concede importancia; son sin embargo tan numerosos y expresivos como cualquier otro y representan un porcentaje tanto o más abundante que las variedades clásicas. El rechazo de los acentos extrarrítmicos y la tendencia a hablar de pies o secuencias rítmicas, haciéndolas comenzar siempre con sílaba tónica (óo troqueos, óoo dactílicos, etc.), dañan el análisis real del verso español, pues introducen elementos arbitrarios y foráneos y producen una imagen quizá falsa de la estructura métrica. Lo que existe en el verso es una secuencia de sílabas tónicas y átonas —con grados distintos de tonicidad, es decir, con acentos secundarios— más un arranque de secuencia y un final de secuencia (hemistiquial o versal), con sus correspondientes unidades tonales; pero parece arbitrario (o, al menos, gratuito) quererlo descomponer en unidades rítmicas que comienzan por tónica o átona: ese corte es siempre arbitrario, a no ser que coincida con el de un grupo fónico, lo que no es el caso. Será por tanto mucho más ajustado hablar de una secuencia de grupos métricos de *x* sílabas, cuya disposición acentual es *x...x...x...* etc. Y así lo hemos hecho y habremos de hacer en este *Manual*¹⁷. Si se quiere

¹⁷ Insistimos sobre la secuencia «pie». La distinción de «pies», es decir de secuencias métricas compuestas de varias unidades silábicas diferenciadas por el acento y su contexto silábico no acentual (óo, ooóo, óo, etc.) procede, como se sabe, de la métrica grecolatina clásica, en donde se distinguía entre yambos (oó), troqueos (óo), dactilos (óoo), anfibacos (oóo) anapestos (ooó) y otros tipos. Plantea el problema señalado de cómo escandir o cortar esos pies, es decir de la arbitrariedad al descomponer una secuencia de este tipo oóo-oóoóoóo así: oóoo /ó/óoo/óo/óo; o así: o/óo/oó/óoo/óo; etc. Sin embargo, esa arbitrariedad, jamás solucionada convincentemente por quienes aceptan ese tipo de análisis, es operativa cuando el propio creador ha buscado sistemáticamente esa estructura, y entonces se la reconoce como base de una estrofa o de un poema, tal la famosa «Marcha triunfal» de Rubén Darío o el «Nocturno» de J. A. Silva; las numerosas composiciones de Villaespesa o Juan Ramón Jiménez al romper el siglo o, entre poetas más actuales, los primeros libros de José Hierro, composiciones de Carmen Conde, Cirlot, etc. Véase María Josefa Canellada, «Notas de Métrica, II: La cláusula rítmica», *Filología*, 2 (1950). El comienzo del compás en música ha de compararse con el arranque de verso, después de pausa, en donde se producen varios factores al mismo tiempo: arranque silábico, inicio melódico tonal y ascenso hacia el primer acento de intensidad.

llamar «pie» a la distancia que media entre un acento y otro, o a la configuración que toman las sílabas en torno a un acento de intensidad es para establecer artificioamente algo que no es más que lo ya definido: grupos de sílabas en torno a un acento de intensidad, que no pueden distanciarse más allá de tres sílabas.

Para el caso de una secuencia vacía, en castellano la tendencia, como ya vimos, es buscar un apoyo rítmico cuando la serie de sílabas vacías supera tres unidades, de modo que resolvemos así: oóoooooó... > mantenemos ese ritmo prosódico; oóoooooóoó > oó oóoooooó; o bien: oóoóoó...; etc. El «o bien» indica que la solución posible en cada caso necesita las muletas prosódicas, es decir, viene aliada a la conjunción de elementos métricos y prosódicos. Quienes esto escriben piensan, en realidad, que esas secuencias rítmicas de doble o triple acentuación son posibles por la modulación tonal, que resuelve a su manera los efectos de la sobredosis: en el caso de acentuación 9.10 del endecasílabo, por ejemplo, por la modulación que el doblete recibe al insertarse en la rama distensiva del verso, es decir, por los ajustes de la entonación.

Por otro lado, el caso de la resolución rítmica de series silábicas que no suministran apoyos de intensidad fuertes es uno de los ejemplos más claros de cómo las estructuras métricas se imponen sobre las prosódicas, señalando claramente el ritmo. En realidad la convergencia de lo uno y de lo otro opera sutilmente, y sobre todo en ese terreno, pues en tanto es muy fácil percibir cómo convergen en el caso de coincidencia de acento de grupo fonético (o de palabra) y ritmo del verso; o cómo juegan retóricamente en el caso de señalada divergencia; las veces que ambos sistemas se conjugan en tierra aparentemente de nadie resultan mucho más efectivas. Hablaremos, por tanto, de *acentos de intensidad* (los que definen la naturaleza del verso, señalados también desde la vertiente prosódica) y *acentos de apoyo*, los que se necesitan para realizar el verso, pero que rara vez vienen señalados desde la prosodia y que no otorgan carácter peculiar al verso.

En fin, ya que lo hemos enunciado y hasta hemos avanzado alguna primera explicación, añadamos que un acento rítmico en quinta sílaba, en los endecasílabos, sobre todo si es en final de palabra —palabra aguda— puede convertir al verso en dodecasílabo:

oo oo ó oooooó = oo oo ó / oo oo óo

Lo que va dejando de ocurrir con versos más cortos, por ejemplo con

el acento en cuarta aguda del eneasílabo, que se puede asimilar entonces al decasílabo:

Déjame en paz, Amor tirano (Góngora) ooo ó / oó oóo = 1.4+2.4

La aparición de destellos y valles de intensidad en la realización rítmica de un verso, a veces más allá de lo que se puede considerar acentos de intensidad esenciales de ese verso, nos lleva de bruces a un problema pocas veces tratado por la métrica castellana: el de los *acentos de apoyo*, como los estamos denominando, es decir, los apoyos rítmicos necesarios para que el verso se realice, pero que no cobran valor rítmico sustancial, precisamente por su poquedad.

He aquí varios ejemplos:

con que desamparado de la vida (Herrera)

La prosodia nos dice, sencillamente, que este endecasílabo lleva acentos en 6.10, nosotros lo llamaremos *vacío*; lo calificamos de *vacío* —como haremos en adelante con otras modalidades— porque no presenta ningún acento esencial antes del de la sexta sílaba: su arranque produce esa sensación de falta de apoyo:

<i>como la cabellera de una boguera</i>	(Neruda) (6.8.10)
<i>con sus constelaciones congeladas</i>	(Neruda)
<i>para que se propaguen los minúsculos</i>	(Neruda)

Sin embargo, como acabamos de explicar, la pronunciación cuidada no suele aceptar esa secuencia en la que se inscriben los acentos:

oo oo oó ooo óo

de modo que introducimos acentos rítmicos de apoyo al menos en dos secuencias, la primera de cinco sílabas *con que de sam pa*, y la segunda de tres *do de la*. ¿En qué lugares y de qué manera? Como ese es lugar de convergencia suave entre prosodia y métrica, habrá de ser, primeramente, en lugar que no dañe el ritmo fundamental (el *vacío*, en 6.10): los acentos secundarios serían muy forzados, en consecuencia, en quinta, séptima y novena¹⁸. La prosodia puede ayudarnos a elegir entre unas y otras si las

¹⁸ Y este tipo de ritmos son campo de ensayos métricos.

palabras que ocupan las restantes posiciones rítmicas, a veces de manera tan clara como en el caso de la segunda secuencia, que obligatoriamente ha de apoyarse en la octava sílaba *de*. En tanto para la primera secuencia elegirá con casi absoluta seguridad la sílaba cuarta *sam* y podrá, según realice el lector el verso, jugar a poner otro acento secundario en primera; de modo que si señalamos con O los acentos de intensidad esenciales y con ó los secundarios, el esquema rítmico de este endecasílabo sería cualquiera de los tres siguientes:

o ó o ó o O o ó o O o
 ó o o ó o O o ó o O o
 o ó o ó o O o ó o O o

Sobre el plano prosódico tales posibilidades confirman meramente la presencia rítmica fundamental del participio y el sustantivo (*desamparado* y *vida*) imponiendo desde su importancia semántica el ritmo del verso; confirman el mayor relieve fonético de la sílaba *sam* entre las átonas de *desamparado*, porque en su propia estructura fonética se da el mismo fenómeno de alternancia rítmica; y confirman, en fin, el vacío rítmico de una preposición y el relativo *que*. El ritmo de la primera serie, desde luego, parece imponerse como el más natural, sin desvirtuar la realización del verso ni extrañar la prosodia:

o ó o ó o O o ó o O o = con **que** **desampaRA**do **de** la **VI**da

El endecasílabo vacío (6.10) de Herrera se asociaría fácilmente en pronunciación afectada a un *heroico pleno* (2.4.6.8.10). Un lector podría sin embargo ensayar una lectura más afectada aún, con el riesgo que supone la fuerte variación tonal, del tipo

ó o o ó o O o ó o O o = **con** que **desampaRA**do **de** la **VI**da

y aun podría atreverse a dislocar ligeramente el acento secundario de *desamparado*:

ó o ó o o O o ó o O o = **con** que **desampaRA**do **de** la **VI**da

Pero nos tememos que estas dos últimas realizaciones empiezan a distorsionar la melodía y el valor del verso: son ejecuciones disparatadas. A este tipo de variaciones nos referimos cuando señalamos que los versos permiten diferentes realizaciones o lecturas, pero que no todas son

posibles sin transgredir normas métricas o prosódicas. Otros ejemplos —siempre de Herrera— de endecasílabos vacíos, el primero como los descritos hasta ahora, el segundo en su variante extrarrítmica, es decir, que mantiene la estructura esencial (6.10), sobre la que añade un acento inmediato a cualquiera de aquellos dos (en este caso el de séptima, es decir un *vacío extrarrítmico*):

<i>porque de su crüeza perseguido</i>	6.10
<i>pero si de mi mal no me levanto</i>	6.7.10 v.e.

Aún cabría hablar de otro *vacío* extrarrítmico (6.9.10); véanse, en la segunda parte de este *Manual*, los repertorios de ejemplos para todas estas variedades. En general, los acentos extrarrítmicos pertenecen, por definición, a esta clase de acentos secundarios, pues son extrarrítmicos por ir siempre seguidos o precedidos de un acento rítmico esencial que, al subsumirlos, los justifica.

Denominación de los versos

Los análisis anteriores permiten avanzar lo que será el cuadro rítmico teórico sobre el que se ha de basar esta métrica. El esqueleto del endecasílabo anterior nos permitió hablar de endecasílabos *vacíos* (6.10), frente a otras variedades del mismo ritmo, pero con apoyos prosódicos claros en otros lugares, por ejemplo:

O oooo O ooo O o (1.6.10)

Llamamos a este endecasílabo *enfático puro*; normalmente acudiremos a este calificativo para los tipos tradicionales de cada especie (ejemplos de Herrera):

<i>tiene contra su fuerza suspendido</i>	1.6.10
<i>poco mis esperanzas me valieron</i>	1.6.10

Y llamamos a estas dos variedades, que seguimos ejemplificando con versos de Herrera:

O oooo O o O o O o (1.6.8.10)

enfático puro largo, pues presenta un acento adicional muy claro en la octava sílaba, es decir en la parte final del verso:

<i>rompe mi suspirar en noche y día</i>	1.6.8.10
<i>ojos de mi deseo fin postrero</i>	1.6.8.10
<i>y ardo al aparecer del nuevo día</i>	1.6.8.10
<i>llama, cuando se ven las luces bellas</i>	1.6.8.10
<i>Zéfiro renovó en mi tierno pecho</i>	1.6.8.10

o ooo o O o O o O o (6.8.10) *enfático vacío largo*

Esas son todas las posibilidades de realización (junto con sus correspondientes extrarrítmicos) con ese ritmo dominante (6 ó 1.6), y de ese modo se matizan sobre la denominación clásica en la métrica española, en este caso la formulada por Tomás Navarro Tomás. De idéntico modo hemos de proceder cuando se trate de otros ritmos, de manera que quien consulte los repertorios encuentre fácilmente los tipos y modelos de versos clásicos, pero junto con las ricas y sugestivas variantes que cada tipo añade y con aquellas otras que se han ensayado escasamente.

No siempre la competencia y el buen sentido sobre la jerarquía semántica y otros criterios semejantes se corresponden a la realidad métrica; muchos son los casos en donde la estructura métrica impone su ley sobre la prosodia; y otros hay en los que la melodía tonal obliga a reajustes peculiares. Sea el ejemplo de Quevedo

11	<i>Con pies torpes al punto ciega y fría</i>	2.3.6.8.10 v.e.
11	<i>cayó de las estrellas blandamente</i>	2.6.8.10
11	<i>la noche tras las pardas sombras mudas</i>	2.6.8.10

Es evidente que la resolución del primer extrarrítmico, la del sintagma *con pies torpes* del primer verso se resuelve sin ningún problema con la pronunciación ooÓo, en donde, contraviniendo principios generales demasiado simples, es el adjetivo frente al sustantivo el que soporta el acento de intensidad; véanse más ejemplos de Rubén Darío:

11	<i>luz negra, que es más luz que la luz blanca</i>	1.2.(5).6.(9).10 v.e.
14	<i>y esa es la virtud sacra / de la divina idea</i>	2.(5).6+4.6

Hemos dejado el verso constituido, así pues, como un segmento lingüístico que se caracteriza esencialmente por su finitud, por terminar a nuestra derecha cuando lo leemos; por señalar de alguna manera (pausa, rima, tonemas, etc.) su final en la lectura oral o mental.

Tal definición nos lleva necesariamente a recopilar y recordar que son estos los aspectos esenciales: el juego de acentos de intensidad, los acentos de apoyo, la forma y distribución de los grupos métricos (fónicos), las pausas y la entonación.

Verso libre

Para hablar del verso libre (retomaremos su tratamiento infra, p. 254-258) hemos de limpiar el campo de conceptos ajenos. Ante todo existió y existe un verso anisilábico en la poesía tradicional y popular, recogida desde finales del siglo XV por poetas cultos, glosada y cantada a lo largo de los siglos XVI y XVII, renovada en las tonadillas del XVIII, las zarzuelas y sainetes del XIX, las corrientes neopopulares del XX, etc. Nótese que la interpretación musical de una poesía permite con mayor facilidad, por fenómenos como los melismas o alargamiento de las vocales, el verso irregular.

Además existió una poesía basada tan solo en la distribución de los acentos, sin absoluta dependencia de la regularidad silábica: así fueron los versos de arte mayor; las imitaciones de los versos clásicos a lo largo de los siglos siguientes y la versificación por tiradas rítmicas que iniciaron los posrománticos y modernistas.

Ninguna de estas modalidades se debe considerar, en rigor, *verso libre*. El versolibrismo se produce cuando poetas del último tercio del siglo XIX, de modo consciente, rompen con la tradición y escriben poemas mezclando versos de número de sílabas distinto al usual. Esos versos obedecen, en un primer momento, a los patrones rítmicos del idioma y de la tradición. Más adelante el versolibrismo alcanza la irregularidad (*verso irregular*) cuando aquellos versos «libres» no siempre obedecen a los patrones rítmicos de la métrica española. Y ello inde-

pendientemente de que lleven rima o no y de que formen estrofas o no. Es indudable que el llamado de la libertad poética prefiere, las más de las veces, prescindir de rima y estrofa; pero son posibles todo tipo de combinaciones (véase el cuadro al final del repertorio de versos).

Entre la cadena rítmica y la regularidad silábica, por un lado, y el verso libre, por otro, se han producido históricamente formas intermedias: cadenas rítmicas quebradas ocasionalmente (como en Eduardo Chicharro), versos fluctuantes, versos regulares mezclados con irregulares e incluso con versículos (Vicente Aleixandre), etc. Lo mejor es no buscar definiciones para tanta posible variedad, sino atenerse a las generales —verso regular, verso libre, verso rítmico, verso irregular— y describir como variantes cada una de las que luego vayan apareciendo.

La solución se impuso, después de la ruptura de las vanguardias, por la ola de antirretoricismo —a veces prosaísmo— que se adueñó de la poesía española de los cincuenta durante más de cuarto de siglo. En efecto, la cosa se ve venir históricamente, con libertades creadoras que ya dominan en los poetas que escriben en la década de los veinte y treinta. Los primeros versos libres en español probablemente sean los de Clarín, como está investigando Mario Hernández; el novelista los escribe al mismo tiempo que algunos poetas latinoamericanos, antes de que Rubén los ensayara plenamente. Conscientemente, parecen ensayarlos un par de poemas de Juan Ramón Jiménez y Villaespesa (en 1903), antes también de que Leopoldo Lugones defendiera su uso en *Lunario sentimental*. Véase de este libro «El pescador de sirenas», «Divagación lunar», etc. Las dos muestras siguientes corresponden, cada una de ellas, a cada uno de los poemas citados:

10	<i>Con el corazón y la cabeza</i>	5-9
10	<i>en incompatible matrimonio</i>	(2).5-9
13	<i>el buen pescador / busca su testimonio</i>	2.5+1.6
14	<i>a sus frustrados sueños, / en su propia tristeza.</i>	4.6+3.6
8	<i>Su poético desvarío,</i>	2-7
8	<i>dos años ha que refresca</i>	(1).2.4-7
13	<i>en el desamparo / azul del lago frío,</i>	5+2.4.6
11	<i>el injusto fracaso de tal pesca.</i>	3.6.(9).10
.....		3-6
7	<i>Amarilla y flacucha,</i>	2.4.(7).8
9	<i>la luna cruza el azul pleno,</i>	2-4
5	<i>como una trucha</i>	2-4-7
8	<i>por un estanque sereno.</i>	

6	Y su luz ligera,	3.5
11	indefiniendo asaz tristes arcanos,	4.6.7.10 v.e.
13	pone una mortuoria / traslucidez de cera	1.(2).5+4.6
11	en la gemela nieve de tus manos.	4.6.10

Véase ahora un caso medio posterior (entre miles, desde luego), de Manuel Altolaguirre (*Las islas invitadas*, 1935):

7	Si estuvieras aquí,	3.6
5	frente a este mundo	2.4
7	de silencio y blancura,	3.6
11	después de recorrer con la mirada	2.6.10
11	las bajas nubes y las altas nieves,	2.4.8.10
11	el resumen gozoso del paisaje	3.6.10
8	encontraría en tus ojos.	4.7 (ó 4.6, si heptasílabo)
7	Pero tu ausencia es ciega.	4.6 (ó 4.7, si octosílabo)
11	Los ojos que recuerdo al recordarte	2.6.10
7	a otros lugares miran.	1.4.6
11	Ni presienten ni ven esta hermosura.	3.6.(7).10
12	Los hondos ríos, el lago, las montañas,	2.4.7.11 (ó 2.4+2.6)
11	el clarísimo frío de mi frente,	3.6.10
11	distintos son del fuego de tus labios,	2.4.6.10
11	de tus ojos, del mar, de tus llanuras.	3.6.10
11	Si yo pudiera a tu recuerdo darle	2.4.8.10
8	vida, o si pudiera al menos,	1.5.7
10	convertirme en un recuerdo tuyo,	3.7.9
11	viviendo solo donde tú me pienses.	2.4.8.10
9	Si fuera el cuerpo lo invisible	2.4.8
7	y el alma lo real,	2.6.
6	me verías siempre,	3.5
11	y esta luz, este cielo, estos declives	1.3.6.10
8	serían un blanco sueño.	2.5.7 (ó 2.4.6)

El poema suena extraño rítmicamente, aunque provoquemos sinéresis —normales en verso— en algunos casos posibles, como el octosílabo *encontraría en tus ojos* > «en-con-tra-ria-en-tus-o-jos» (y entonces, heptasílabo); el dodecasílabo *los hondos ríos...* > «los-hon-dos-ríos-...»; y el verso final *serían un blanco sueño* > «se-rian-un-...». La tendencia clara parece ir hacia el ritmo impar. Aun así quedan residuos rítmicos estridentes. Es bastante probable que las licencias y la laxitud métrica hayan dejado a la melodía la

misión de reestablecer sonoridad y belleza: los versos han de leerse encañeciendo su calidad de tales, señalando las pausas con claridad, saboreando su sonoridad, trazando el perfil melódico con cuidado... Luego el lector, y el crítico, nos dirán si aquello les convence como forma del poema o si prefieren otras formas tradicionales.

Sin embargo, en el caso de versificadores más conscientes quizá de la trama musical del verso, tales libertades van acompañadas de hallazgos supletorios. He aquí un excelente ejemplo de verso libre, la «Gacela V» del *Diván del Tamarit*, de Lorca, que se titula «Del niño muerto», en donde, si se observa el ritmo, Lorca mantiene estructuras rítmicas semejantes a pesar de escribir versos anisosilábicos (de lo que será cuestión al final del repertorio, véanse pp. 263-267):

9	Todas las tardes en Granada,	1.4.8
10	todas las tardes se muere un niño.	1.4.7.(8).9 ¹⁹
11	Todas las tardes el agua se sienta	1.4.7.10
9	a conversar con sus amigos.	4.8
10	Los muertos llevan alas de musgo	2.4.6.9
11	El viento nublado y el viento limpio	2.5.8.10
12	son dos faisanes / que vuelan por las torres	2.4.7.11=2.4+2.6
10	y el día es un muchacho herido	2.3.6.9 v.e. ²⁰
14	No quedaba en el aire / ni una brizna de alondra	1.3.6+1.3.6
14	cuando yo te encontré / por las grutas del vino.	3.6+3.6
14	No quedaba en la tierra / ni una miga de nube	1.3.6+1.3.6
9	cuando te abogabas por el río.	4.8
14	Un gigante de' agua / cayó sobre los montes	3.6+2.6
14	y el valle fue rodando / con perros y con lirios.	2.6+2.6
14	Tu cuerpo, con la sombra / violeta de mis manos,	2.6+2.6
14	era, muerto en la orilla, / un arcángel de frío.	1.3.6+3.6

La moda del versolibrismo se desarrolló sobremanera entre 1900-1920 y condujo, naturalmente, a la preferencia por grupos métricos²¹ que, en cierto modo, sustituían la regularidad silábica²², como se percibe claramente en

¹⁹ ¿Dialefa en «müere»?

²⁰ U 11 = 2.4.7.10. Es casi seguro que la h- de herido sonaba aspirada en Lorca. Es probable que todo el poema pueda ejecutarse con ritmo impar, forzando algunas dialefas.

²¹ Ureña, pp. 246 y ss.

²² Una variedad del llamado verso libre (sin rima) se introdujo sistemáticamente en la poesía culta a lo largo del siglo XVI, al igual que otros metros italianos.

la poesía contemporánea (por lo menos desde 1920), que ha escandido poemas así con frecuencia. Extraemos el ejemplo de *Persuasión de los días*, de Oliverio Gironde, libro que bien pudiera ejemplificar lo que ocurre: desasido de otros valores, sin regularidad, ritmo homogéneo, etc., el poema se organiza por unidades rítmicas, y Oliverio Gironde realza casi siempre las que le presta la lengua misma, los grupos fónicos, de manera que la lectura habrá de destacarlos, con pausa detrás de cada uno de los que terminan el verso:

7	No lami la rompiente,	1.3.6
7	la sombra de las vacas,	2.6
4	las espinas,	3
3	la lluvia;	2
4	con fervor,	3
4	durante años;	3
3	descalzo,	2
5	estremecido,	4
3	absorto,	2
5	Iluminado. ²³	4

Oliverio Gironde juega con ventaja, desde luego, pues está partiendo por grupos fónicos que forman heptasílabos; ese es el primer paso de tan curioso procedimiento. Pero por las mismas fechas, Lorca y otros poetas de su generación escriben sistemáticamente deliciosos poemas de verso libre, sin desbordar normalmente el cauce del heptasílabo:

7	No conseguirá nunca	1.5.6 v.e.
3	tu lanza	2
7	berir al horizonte.	2.6
4	La montaña	3
5	es un escudo	1.(2).4
4	que lo guarda...	3
	(Lorca)	

Este será un modo de composición normal en adelante.

Cf. ya en I. de Luzán, *La poética...*, ed. R. P. Sebold, Barcelona: Lábora, 1977, pp. 370-371. Para un tratamiento riguroso del verso libre, véase más adelante, al término del repertorio de versos no libres. Se debe llamar al verso sin rima o blanco (cuando va en serie) o suelto (cuando es caso único en una serie).

²³ Aunque la escansión del poeta argentino es engañosa, pues la suma de dos o tres versos produce el ritmo de silva siempre (7, 11, etc.). Ocurre de modo parecido con la aparente prosificación de páginas de Juan Ramón Jiménez, Blas de Otero, Valente, etc.

El verso partido

Quizá sea el momento de señalar la aparición del verso partido, modalidad de composición moderna, que desde la tipografía provoca algún tipo de efecto especial. El verso partido tipográficamente en dos secuencias puede aparecer de dos modos distintos: primero, en escalerilla, sangrando más la parte o las partes finales del verso que la del comienzo, con lo cual se quiere indicar inequívocamente que esa secuencia de semiversos escalonados forman una sola unidad, un solo verso. En el ejemplo de «Gallo al amanecer» (*Cántico*), de Jorge Guillén, se trata de un octosílabo en escalerilla:

(Sombras aún. Poca escena.)	1.4.5.7 v.e.
Arrogante irrumpe el gallo.	3-5-7
—Yo	
Yo	
Yo.	
¡No, no me callo!	1.(2).3.(4).5-7 v.e.
Y alumbrándose resuena...	3-7

Un ejemplo más complejo de poesía actual, el poema con el que se abre *Los cuentos y los besos* (1989), de Javier Yagüe, libro en donde todos los poemas quedan escritos de modo semejante:

Petición de un día

7	Volver	2.4.6
	desde esta cama	

7	<i>a la fiebre infantil</i>	3.6.
7	<i>al día sin colegio</i>	2.6
11	<i>al día nuevo</i>	
	<i>limpio</i>	
	<i>luminoso</i>	2.4.6.10
11	<i>día ofrecido y amplio</i>	
	<i>a todas horas</i>	1.4.6.8.10
7	<i>día de gripe y sueño</i>	1.4.6
11	<i>día feliz de vida transparente</i>	1.4.6.10
7	<i>de exploración y asombros</i>	4.6
11	<i>día caído</i>	
	<i>de los calendarios</i>	1.4.10
11	<i>borrado en las pizarras</i>	
	<i>vieja inmóvil</i>	2.6.8.10
14	<i>por comidas extrañas</i>	
	<i>jarabes de colores</i>	3.6+2.6
7	<i>y caricias sin número</i>	3.6
7	<i>volver</i>	
	<i>pido volver</i>	(2).3.6
11	<i>al perfecto país de los termómetros.</i>	3.6.10

Segundo, como auténticos versos independientes, reservando para cada semiverso un renglón distinto. En este caso se produce una curiosa contradicción, pues desde la tipografía se está pidiendo el final de verso (curva de intensidad, tonema final, etc.), mientras que desde la métrica por el contrario se prefiere soldar ambas líneas en un solo verso. Ocurre, por ejemplo, con los eneasílabos partidos de Gabriela Mistral (4+5) y, según Tomás Navarro Tomás, en muchos casos con poemas de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo: *No la toques ya más / que así es la rosa...*, que él interpreta como endecasílabo, con fragmentación del verso después del acento de intensidad en sexta. Nada impide, sin embargo, interpretarlo y leerlo como dos versos de 7 y 5 sílabas, respectivamente. Si se acepta que existe la fragmentación, ningún sentido tiene entonces la escritura modo verso, pues siempre puede el lector reinterpretar los versos originales realizando mezclas caprichosas al margen de la voluntad del poeta, que los dispuso como versos independientes. He aquí otro ejemplo muy claro, esta vez de García Lorca, la «Canción del movimiento» (de *Canciones*), en donde las pequeñas semiestrofas de tres versos componen fácilmente octosílabos, que es el verso que llevan los pareados:

Ayer.
(*Estrellas*
azules.)

Mañana.
(*Estrellitas*
blancas.)

Hoy
(*Sueño flor adormecida*
en el valle de la enagua.)

.....

Volvamos ahora al verso libre, pero incorporando en adelante esa posibilidad de disposición espacial.

En otros casos —véase más arriba el ejemplo de Manuel Altolaguirre— se va más allá y el verso libre aparece creado al margen de los versos con ritmo reconocible en la tradición histórica. En muchas ocasiones se señala la separación de grupos métricos por espacios en blanco, como en *Méquina dalicada*, de Francisco Pino, de donde extraemos el ejemplo siguiente:

<i>Traza una línea</i>	<i>aquí</i>
<i>Nadie pasa la cáscara</i>	
<i>El gorrión</i>	<i>¿será humo?</i>
<i>Ser humo</i>	<i>no volver</i>
<i>a la tierra</i>	<i>Ese azul</i>
<i>ese loco cerrado</i>	
<i>tozudo azul adúltero</i>	
<i>Ni el humo puede</i>	<i>Sólo</i>

Este mismo juego con unidades rítmicas es lo fundamental en los experimentos métricos de Rubén Darío y otros grandes poetas. En realidad se produce en cuanto se libera al verso de su dependencia silábica fija, por lo que no es raro encontrarlos en poetas que nacieron al arrimo del modernismo o del versolibrismo, por ejemplo en Jaimes Freyre, quien además redactó un tratadito con las *Leyes de versificación castellana* (1912), en la que se basa en los «periodos prosódicos».²⁴

²⁴ Ureña, 243 y nota.

No se confundirá, por tanto, el verso libre con el verso sin rima (*blanco* el que no rima nunca; o *suelto*, el que aparece sin rima en un conjunto rimado) o con los versos rítmicos que desprecian la igualdad o proporcionalidad silábica. Históricamente, como ya dijimos, el verso libre tiene dos ventanas: la poesía tradicional (bailes, canciones, etc.); y la poesía culta a partir de finales del siglo XIX.

He aquí un caso famoso de verso anisilábico, de verso rítmico, la conocida composición «El verso sutil que pasa o se posa...» (de *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío) en donde aparentemente se mezclan todos los endecasílabos heterodoxos —con acentos en quinta, séptima, etc.—, y que logra su belleza sonora porque juega con esos grupos métricos que ofician a modo de pequeños hemistiquios:

<i>El verso sutil que pasa o se posa</i>	$5^a+6=2.5.7.10$
<i>sobre la mujer o sobre la rosa,</i>	$5^a+6=5.(7).10$
<i>beso puede ser o ser mariposa.</i>	$5^a+6=1.3.5.7.10$
<i>En la fresca flor el verso sutil</i>	$5^a+5^a=3.5.7.10$
<i>el triunfo de amor en el mes de abril</i>	$5^a+5^a=2.5.8.10$

En realidad la musicalidad se obtiene no porque sean endecasílabos con acento en quinta, sino porque son versos compuestos de dos hemistiquios hexasilábicos que naturalmente llevan siempre el acento en la quinta sílaba de cada uno de ellos, que además puede ser aguda, llana o esdrújula como cualquier final de verso. Como tales hexasílabos varían su ritmo (1.5; 2.5; 3.5; 1.3; etc.). Con esto volvemos a mostrar lo que ya señalábamos antes: los endecasílabos con acento esencial en 5^a pueden convertirse en dodecasílabos. Variantes de esta forma son los versos de la misma composición:

<i>Herodías ríe / en los labios rojos</i>	$6+6=3.5.8.10$
<i>Dos verdugos hay / que están en los ojos</i>	$6+6=1.3.5.7.10$
<i>Rosa de dolor / gracia femenina</i>	$5^a+6=1.5.6.10^{25}$

²⁵ Lo que no puede faltar en el esquema es, por tanto, el hemistiquio de 6 sílabas y el acento en 5^a (aguda, llana o esdrújula). El siguiente acento, el primero del segundo hemistiquio, puede ir a parar a la sexta (primera del segundo hemistiquio: *Del dolor y amor, libranos señor*), séptima (segunda: *libranos, señor, de abril y la flor*) y octava (tercera: *y aroma fatal y cruel espina; oh, saber amar es saber sufrir*). El lector podrá comprobar, más adelante, en el repertorio de ejemplos, cómo se trata de una variedad de dodecasílabo.

Disponer versos así es lo mismo, en la práctica, que organizar el verso por grupos métricos.²⁶

En España esa tendencia se consagró con el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, que ensayó el versolibrismo en un poema de *Rimas* y lo eligió para sus libros *Diario de un poeta recién casado* (1917), *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919). A la zaga de Darío lo habían ensayado los modernistas: Eduardo Marquina, Díez-Canedo, Valle-Inclán, José Moreno Villa, Pérez de Ayala... Todo este movimiento confluye —con cierta lógica— en el neopopularismo de los años veinte. Y ambas cosas se explican por profundas corrientes ideológicas. Es normal el versolibrismo a partir de entonces, como una posibilidad expresiva más,²⁷ pero también como un peligro para la banalización de la poesía en verso. Véase su tratamiento pormenorizado, más adelante, al final de las diversas modalidades de versos y sus ejemplos.

²⁶ Ureña dedicó algunas páginas a las innovaciones de *Prosas profanas*, de donde señala el doble octonario (en «Año nuevo»), el alejandrino combinado con el enesílabo (como en «Responso a Verlaine»); el dodecasílabo con el que se elogia a la seguidilla, endecasílabos con acento en cuarta y otras variedades... (pp. 235-242). Algunas irregularidades observa en «El canto de la sangre», «La página blanca», «Dice mía», «Heraldos»... Además de intentar enseguida la secuencia seguida de pies («Salutación del optimista», «Marcha triunfal», «Salutación a Leonardo»...). El verso libre absoluto está en el «Canto a Argentina», «Raza» (de 1910 ambos), etc. Ese mismo año Salvador Rueda comentaba algunos de sus cambios expresivos más interesantes. Véase ahora el excelente panorama de María Victoria Utrera Torremocha, *El verso libre...*, Sevilla: Padilla, 2001, con abundante bibliografía.

²⁷ Véase C. Scott, *Vers libre, The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Oxford: Clarendon Press, 1990; M. Aquien et J.-P. Honoré, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris: Nathan, 1997; M. Murat (ed.), *L'invention des formes poétiques de Rimbaud au surréalisme*, Paris: PUF, 2000; O. Belic, *Des formes poétiques de Rimbaud au surréalisme*, Santafé de Bogotá: Inst. Caro y Cuervo, 2000.

Poesía irregular

Con todo lo que antecede nos es más fácil hablar de *poesía irregular*. Cuando se habla de poesía irregular se suele aludir a la poesía silábicamente irregular. Conviene, ahora que ya lo hemos explicado, retomar el problema desde esta otra perspectiva.

Ocurre que al disponer o hacer coincidir los acentos sobre determinadas posiciones de secuencias silábicas iguales o semejantes se consigue un ritmo o un juego rítmico casi perfecto. La igualdad o proporcionalidad silábica acarrea la igualdad o proporcionalidad rítmica. Pero bien se ve que puede romperse la igualdad silábica y mantenerse la igualdad o proporcionalidad rítmica. Así ocurría con los versos de arte mayor en la Edad Media; con estrofas sáficas y ensayos clásicos durante el siglo XVIII, etc. Románticos y posrománticos, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Bécquer, Salvador Rueda, Santos Chocano, etc. (véanse los ejemplos más abajo) son realmente los primeros poetas que de modo consciente construyen así, por ejemplo, largas silvas con versos de 6-8-10 y 12 sílabas, todos los de arte mayor dactílicos. Por esa senda se encarrilaron luego multitud de poetas regionalistas, modernistas, vanguardistas... El triunfo de las cadenas rítmicas es el de la poesía modernista; su desaparición relativa significa el final del modernismo. Los poetas de las generaciones siguientes recogerán de esa musicalidad modernista fórmulas más sutiles; por ejemplo, Lorca lo hará más adelante (*Diván del Tamarit*) con

versos desproporcionados (de 8, 9, 10...). El caso de los dodecasílabos de Rubén Darío que citábamos más arriba ejemplifica perfectamente cómo belleza métrica, como las viejas coplas de arte mayor en la literatura bajomedieval. Desde el momento que esto es así, cualquier poeta puede intentar la poesía silábicamente desigual (anisosilabismo) para lograr un ritmo. Pero eso no debe denominarse poesía «irregular», pues no lo es. En el «Nocturno» de Juan Ramón Jiménez, perteneciente a un auténtico laboratorio métrico (*Rimas*, de 1902), lo que funciona es el ritmo de secuencias de cuatro sílabas con acento en la tercera oóo:

- 12 *Aún soñaba en / las dulzuras / de esta tarde.*
12 *Estoy solo; / mis amores / están lejos;*
12 *y m' alma / que se muere / de tristeza,*
8 *de nostalgia y / de recuerdos,*
8 *se sumía / fatigada*
8 *en la bruma / de los sueños.*
8 *Esta tarde han / florecido*
8 *los vergeles / de los cielos;*
12 *los crepúscu / los pasados / fueron grises*
12 *cual monóto / nos crepúscu / los de invierno.*
12 *Esta tarde / renació la / primavera:*
12 *los velados / horizontes / descubrieron*
8 *sus aldeas / indecisas...*

Algo que hasta el propio Antonio Machado ensayó en su primera edición de *Soledades* (1903), construyendo sobre el ritmo óoo, a partir del arranque del primer golpe rítmico:

- 9 *El / sol es un /globo de / fuego,*
9 *la / luna es un / disco mo/rado.*
10 *Una / blanca pa/ loma se / posa*
10 *en el /alto ci/prés cente/ nario.*
9 *Los / cuadros de / mirtos pa/recen*
10 *de mar/chito ve/lludo empol/vado.*
10 *¡El jar/dín y la /tarde tran/quila!...*
10 *Suena el / agua en la / fuente de / mármol.*

Ese ritmo de los versos silábicamente diferentes puede ser un ritmo «regular», paradójicamente, como en los casos citados, que se impone sobre

la asimetría silábica; o puede ser un ritmo irregular y peculiar que el poeta piensa como apropiado para sus versos (vimos un poco más arriba poemas modernos, de Altolaguirre y de F. Benítez). En este segundo caso de libertad absoluta —una de las actitudes del arte moderno— habrá que juzgar si el resultado es un acierto artístico o el producto de la incapacidad o la desidia de un mal componedor de versos. Llamaremos poesía «irregular» tan solo a aquella en la que no descubrimos ningún elemento regulador del ritmo, ni el silábico ni el acentual: y advertimos ya que es sumamente difícil encontrarse con poesía irregular pura. En los orígenes de la historia literaria se produce esa irregularidad, por ejemplo en el *Auto de los Reyes Magos* (s. XII); pero entonces, como en el caso de la poesía tradicional, es por impericia histórica. Cuando avanzamos unos siglos y nos encontramos con el mismo fenómeno, hablan entonces los críticos, con cierta vaguedad, de ritmo de pensamiento, ritmo de imagen, etc. En su momento señalamos la tendencia de la poesía del siglo XX a encomendar la forma métrica a la melodía, es decir, a la entonación. Véase un último ejemplo de verso libre, la «Canción para franquear la sombra» de Valente (1976):

7	<i>Un día nos veremos</i>	2.6
12	<i>al otro lado / de la sombra del sueño.</i>	5+7=2.4+3.6
11	<i>Vendrán a ti mis ojos y mis manos</i>	2.4.6.10
7	<i>y estarás y estaremos</i>	3.6
11	<i>como si siempre hubiéramos estado</i>	4.6.10
12	<i>al otro lado / de la sombra del sueño.</i>	5+7=2.4+3.6

Sin embargo, los poetas del siglo XX aprendieron pronto que la irregularidad silábica de los versos de arte menor es mucho más llevadera que la de los versos más artísticos, de arte mayor, pues el ritmo de secuencias breves, de cuatro, cinco, seis... sílabas es normal, armoniza fácilmente con otros versos similares (siempre se trata de secuencias rítmicas limitadas), en tanto el de secuencias largas, digamos por encima del eneasílabo, resulta más atrevido. De modo que si leemos un poema como «Litografía de la cometa», de Blas de Otero (*En castellano*),²⁸ observaremos que los versos de arte menor o sencillos jalonan sin medida el poema, pero que los de arte mayor o compuestos, por ejemplo los endecasílabos y los alejandrinos, son siempre canónicos, es decir de ritmo reconocible, como se ve:

²⁸ Otro ejemplo excelente se encontrará en «Temprano», de Jorge Guillén, que copiamos más abajo (en bisílabos).

4	<i>Otra vez</i>	1.3
11	<i>debo decir he visto estoy cansado</i>	1.4.(5).6.8.10
3	<i>de ver</i>	2
11	<i>herrumbre añil enjalbegada roña</i>	2.4.8.10
2	<i>Hoy</i>	1
11	<i>doce de agosto en la ciudad que nombro</i>	1.4.8.10
11	<i>alzo la frente frente al mar no puedo</i>	1.4.8.(9).10
2	<i>más</i>	1
4	<i>y voceo</i>	3
.....

El tipo de silva aparentemente irregular, que se jalona de endecasílabos, y desciende luego a hexasílabos, pentasílabos, etc. aparece frecuentemente ya en los primeros libros de poesía de Unamuno: composiciones como «Los ángeles de la guarda», «Puntual como el lucero», «Beso de muerte», etc. extienden a las tiradas de la silva las armonías rítmicas de las estrofas sáficas y alcaicas.

Si hemos llegado a algún tipo de conclusión sobre la naturaleza silábica del verso, en muchos momentos de la exposición se ha señalado que la proporción acentual (y, por tanto, de pausas y melódica) desempeña un papel muy interesante en el desarrollo de la poesía en verso.²⁹

El versolibrismo se incorpora a la lírica culta, decididamente, a finales del siglo XIX, por innovaciones de los grandes poetas franceses y anglosajones. Según los primeros, verso libre es «ce qui reste en vers traditionnels une fois qu'il est libéré de toute métrique». Insistiremos una vez más que su unidad rítmica queda encomendada a la entonación que recibe del lector, lo que estaba enunciado hasta en Mallarmé, que habla de la «modulación individual» como rasgo característico del verso libre.

En cuanto a la disposición gráfica libre, se remonta, cómo no, a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (tirada de dados) de Mallarmé, reelaborado por libros como *Les ardoises du toit* (1918) de Reverdy. Los primeros libros de Juan Ramón Jiménez (de 1900) todavía muestran una disposición gráfica sencilla, sin sangrados ni escalerillas; cuando escribe a partir de 1917, además del verso libre, dispone sus poemas gráficamente de modo peculiar.

²⁹ Desde 1500 sube hacia la poesía culta la versificación acentual, o bien potenciando formas populares que siempre existieron, o bien como fruto tardío de la poesía gallegoportuguesa. Entre esas formas, por ejemplo, la fluctuación largo/corto que originará la seguidilla. Señala Ureña (ob. cit., p. 245) como época de apogeo el periodo 1600-1675, momento en el que también se extienden los metros de gaita gallega (11 = 4.7; 10 = 3.6; 12 = 5.8).

Pausas y hemistiquios³⁰

Pausas y hemistiquios son, probablemente, los aspectos peor tratados en la métrica tradicional y aun moderna; sin embargo, como hemos visto, resultan de capital importancia para la realización del verso, aunque no para su identidad (que viene definida por el esquema silábico-rítmico).

Cualquier verso, por obra de una lectura cuidadosa, ofrece entre sus posibilidades una lectura pausada que ponga de relieve los silencios que jalonan su pronunciación y que exhiba su melodía. Esas pausas tienen siempre una base lingüística, todas, menos la que sucede al final del verso (que es la misma que la que precede al verso, claro), de la que no va a ser cuestión ahora. Quiere decirse que esas pausas resultan de pronunciar adecuadamente oraciones, periodos, sintagmas, grupos rítmicos o palabras. Ya hemos visto que la pronunciación pausada es una posibilidad de realización del lector, no una realización obligatoria y unívoca. Ahora bien, posibilidad de

³⁰ Es importante subrayar que la naturaleza pausada del verso no es la que se produce desde su apariencia semántica o morfológica (silencios de sentido, pausas después de grupos fónicos y palabras...), sino desde su estructura rítmica (pausa provocada por el juego de acentos de intensidad). Para todo ello, véase el artículo «El tridecasílabo» (en *RHYTHMICA*, I [2003]). El lector desapercibido cree que descompone el verso en hemistiquios al llenarlo de silencios, de pausas, pero eso no suele ser así si el sistema de acentos permanece.

realización siempre dentro del abanico que ofrece nuestra lengua y el poema, los versos en particular.

Las normas generales que rigen la realización de esas pausas podrían ser las siguientes:

1.^a El lector puede optar entre varias posibilidades de realización (*reestructuraciones*), provocadas por efectos métricos y, en el caso concreto de los versos, por las unidades lingüísticas que entran en su composición.

2.^a Los versos cortos o sencillos, tradicionalmente llamados *de arte menor*, es decir, de ocho o menos sílabas, suelen pronunciarse con pausas poco marcadas, o que si se marcan mucho no inciden en la estructura métrica del verso. En realidad lo que queremos decir con eso es que podemos pronunciar sin dificultad segmentos de hasta ocho sílabas sin necesidad de introducir pausas grandes o acentos de intensidad, con sus correspondientes tonemas, que señalen final de verso; o, desde otra perspectiva, que pronunciamos de una sola tirada secuencias formadas por dos o tres grupos fónicos, sin que en ningún caso se produzca el paso de pausa (entre esos grupos fónicos) a hemistiquio. O finalmente, desde el punto de vista tonal, que los tonemas con que se señala el final de una melodía se desarrollan con cierta evidencia una vez que el verso ha superado las ocho sílabas o los cuatro acentos fuertes, sobre todo cuando va más allá de la décima.

3.^a Los versos largos o compuestos, tradicionalmente llamados *de arte mayor*, desde luego los de doce o más sílabas, prefieren sin embargo jalonarse de una o más pausas, que, además, por su propia importancia, pueden descomponer el verso en unidades menores (las tradicionalmente llamadas *hemistiquios*). Si se quiere argumentar en términos de acentos: más allá de los dos acentos esenciales o de los dos grupos fónicos existe la posibilidad de buscar una pausa tonal e iniciar un nuevo arranque.

4.^a Es lo normal que en los versos largos,³¹ y sobre todo en los muy largos, el verso, por tanto, presente una composición que se asemeja sobremanera a la asociación de versos menores que forman una nueva unidad.

5.^a Dada la naturaleza de nuestro grupo métrico (de cuatro a seis sílabas) esa fractura de cualquier verso español puede alcanzar también a los versos de ocho o menos sílabas; pero entonces se mantiene la tensión hasta recoger en la misma línea melódica un segundo grupo métrico. Lo cierto es que existe una zona de indeterminación, entre los octosílabos y

³¹ Ureña habla de los eneasílabos, p. 256.

los endecasílabos, que fluctúa entre la organización hemistiquial y la pronunciación pausal, pero de una sola tirada. La artificiosidad del verso prefiere en casi todos los casos sostener la tensión de una entonación mantenida sin pausa hemistiquial. La diferencia entre los versos de once o menos y los de doce o más resulta, de este modo, capital: la unidad menor que forman unos u otros (aunque a veces se denomine igualmente *hemistiquio*) se reviste de cualidades y funciones distintas, como veremos.

6.² Si, por un lado, esa tendencia al hemistiquio es mayor cuanto más largo es el verso, también es verdad que desde la estructura métrica y lingüística se puede provocar o evitar. Un endecasílabo con acento en 6.7.10 provoca claramente dos secuencias de 6+5. Un final de oración que coincida en medio de verso con algún acento rítmico provoca las más de las veces una secuencia, es decir, una fuerte pausa que descompone el verso; la disposición de series versales con una misma estructura puede provocar esa sensación:

*Quiero escribir, pero / me sale espuma,
quiero decir muchísimo / y me atollo;
no hay cifra hablada / que no sea suma,
no hay pirámide escrita / sin cogollo.
Quiero escribir, pero / me siento puma;
quiero laurearme, / pero me encebollo.
No hay voz hablada / que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, / sin desarrollo.
Vámonos, pues, por eso / a comer yerba,
carne de llanto, / fruta de gemido,
nuestra alma melancólica / en conserva.
¡Vámonos! ¡Vámonos! / Estoy berido;
vámonos a beber / lo ya bebido,
vámonos, cuervo, / a fecundar tu cuerva.*³²

(César Vallejo)

Por el contrario, una secuencia acentual de un endecasílabo regularmente señalada como 2.4.6.8.10, sin ningún otro accidente intempestivo, solicita una pronunciación del verso de una sola tirada, sin pausa fuerte. He aquí unos cuantos ejemplos de Herrera (casi todos: 2.4.6.8.10):

³² Se notará que el soneto de Vallejo está fuertemente pausado, pero no son hemistiquios: nótese cómo se produce la sinalefa en el verso dos (*muchísimo* y *me*); etc.

*alzó revuelta en ovas la alta frente...
armar de puro yelo el pecho mío...
y es llama, es fuego todo cuanto espiro... (1).2.(3).4.6.10 v.e.
resuena luego el hondo seno y vado...
no bastó al fin aquel estrago ciego... 1.3.4.(6).8.10 v.e.
subí a do el fuego más me enciende y arde...
negó el suceso y dio a la muerte entrada...*

y otros más modernos:

*amor, amor, amor, amor, Teresa (Unamuno)
Oh dime, noche amiga, amada vieja (Antonio Machado)
En esa altiva hoja pronto agota... (Lezama Lima)
De tierra y mar, de fuego y sombra pura... (Blas de Otero)
En tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento... (Blas de Otero)
Que nadie —el sordo mar, los vientos vanos—... (Blas de Otero)*

De Herrera:

vuela, amor, en mi alcance y no consiente... 1.3.6.8.10

De Herrera, todos: 1.4.6.8.10:

*no me tendrá confuso más su olvido...
¿cómo no estoy ceniza todo becho?...
cubres de oscura sombra y turbio vuelo...
de astas y rotas armas mal sembrada...*

Incluso en los versos dodecasílabos a veces el poeta intenta sugerir una tensión sin pausas al colocar una palabra larga ocupando toda la parte media del verso y no dar pie a cesuras anteriores o posteriores:

*Entre un cerco de ninfas regocijadas (2).3.6.11
(posiblemente 7+5; aunque también 4+8; 4+3+5)
(Salvador Rueda)*

La serie en la que se inserta señala que la pausa hemistiquial necesariamente se desplaza, en estos casos para funcionar como 7+5:

*Si el viento que sacude / las enramadas 2.6+4
promueve en los boscajes / ruido estridente, 2.6+1.4
temerosas, las ninfas / alzan la frente, 3.6+1.4*

y a la selva interrogan / con las miradas.
(Salvador Rueda)

3.6+4

Este último ejemplo —y los semejantes— muestra, por tanto, que el verso de arte mayor busca siempre algún lugar por donde escandirse en hemistiquios, y que lo hará siempre, aunque sea dejando hemistiquios descompensados. Quizá en su realización haya posibilidades de ejecución diferente, y eso es lo que permite que toda la batería de ejemplos anteriores sea permeable a otras realizaciones.

7.^a El punto anterior nos obliga a señalar otro hecho fundamental en la realización oral del verso y en la disposición de pausas y hemistiquios: la lengua provoca desde su propia estrategia —aliándose o no a la métrica— efectos diversos. A veces se trata de hechos tan particulares como la disposición en cadena de palabras breves o largas, la anteposición u omisión de una palabra de determinado tipo (adjetivo, artículo, etc.). Lo cual quiere decir, junto con las restantes normas generales anteriores, que cada poema, probablemente cada verso, puede realizarse de distintas maneras (no de todas) a partir de la lectura que el lector considere más adecuada en vista de su estructura métrica y lingüística.

La frecuencia de la doble acentuación 6.7 en endecasílabos y otros versos de arte mayor nos previene sobre la función de las pausas y cesuras que acarrear los grupos métricos. En el endecasílabo es frecuente, por ejemplo, la partición 6+5, que puede llevar esas acentuaciones que veíamos, aunque no estén en los manuales al uso. Por lo general coinciden con el final de un grupo métrico en sexta y el comienzo, naturalmente, de otro en séptima. De manera que, aunque articulaciones paralelas y aparentemente independientes, el sistema acentual, el sistema de pausas y tonos y el sistema silábico se engranan y rozan en varios momentos.

La pausa, sin embargo, no llega a cesura hemistiquial —no rompe el verso en componentes independientes— en los versos cortos, llamados de arte menor, es decir, en los versos de ocho o menos sílabas. Con la revolución estética de los petrarquistas (el artificio del artista burgués), durante el primer tercio del siglo XVI, se introdujo un verso artístico muy difícil, el endecasílabo, que se alargaba sin romperse hasta las once sílabas: para ello era necesario —como ya vimos un poco más arriba— que no se acentuara en quinta sílaba (lo que hubiera producido la escansión 6+6), o que el acento en quinta fuera seguido inmediatamente de otro en sexta, lo que provocaba la curiosa colección de extrarrítmicos 5.6.10. Por encima del endecasílabo es

lo normal que los versos largos o de arte mayor se escandan en dos hemistiquios o componentes versales que se comportan como independientes, como versos menores (por ejemplo de 6+6, de 5+7, de 7+5, etc.) ensamblados en una unidad mayor también de tipo versal. La escansión hemistiquial no se produce, sin embargo, cuando el verso es el resultado de una secuencia regular de carácter rítmico, por ejemplo de 0000 0000 0000, etc.

De lo dicho anteriormente deducimos que existe una zona de imprecisión que afecta a los versos de 9, 10 y 11 sílabas sobre todo: les afecta cuanto más largos son, les afecta porque superan la extensión media del grupo de expresión normal en español (en torno a las ocho sílabas, como los romances y el refranero) y los alarga, casi siempre evitando la pausa hemistiquial, mediante un ejercicio artístico hasta el límite de la ruptura, que son las once sílabas del endecasílabo. Por eso este verso es el más rico y complejo de los versos simples en castellano, como veremos.

No siempre las modalidades versales entre octosílabos y dodecasílabos consiguen la tensión suficiente para no romperse, ni siempre se han manejado de ese modo. En tanto un heroico pleno (2.4.6.8.10) prefiere una realización continuada (*si tú me dices ven lo dejo todo*), un melódico puede preferir la realización pausada entre 6^a y 7^a sílabas. Las posibilidades dependen mucho de los juegos de acentos, de la calidad de las palabras que ocupan los lugares del acento y hasta del sentido mismo del verso, lo que viene a querer decir de su entonación; pero nunca en estos casos el hemistiquio cobra el valor de semiverso, por ejemplo con compensaciones por palabras agudas o esdrújulas en el interior, por rupturas de sinalefas entre hemistiquios, etc. Es curioso que bastantes versos de los que se sitúan en esta frontera pueden leerse e integrarse en series distintas (por ejemplo ser endecasílabos o dodecasílabos con cesura; ser tridecasílabos o alejandrinos...). Véase este ejemplo becqueriano, con versos de diez y hemistiquios de cinco sílabas, pero en los que se ha jugado con la posibilidad de la pausa y del hemistiquio, para cortarlos de distinto modo; nótese, en efecto, que la escansión es hemistiquial, y así no se produce sinalefa en el verso 5^o entre el final de uno (*aura*) y el comienzo del otro (*onda*), como hubiera sido normal de tratarse de una mera pausa en interior de verso. Bécquer, por lo demás, prefiere no provocar esos encuentros vocálicos en el resto del poema, pues arriesga su perfecta construcción,³³ algo que suele ocurrir en dodecasílabos y alejandrinos:

³³ También podría pensarse que el *aérea* de final de hemistiquio opera como esdrújula al final de verso, con reducción silábica (3>2); la verdad es que esos

10	<i>Cendal flotante / de leve bruma</i>	2.4+2.4
10	<i>rizada cinta / de blanca espuma,</i>	2.4+2.4
5	<i>rumor sonoro</i>	2.4
5	<i>de' arpa de oro</i>	2.4 ³⁴
10	<i>beso del aura, / onda de luz</i>	1.4+1.4
5	<i>eso eres tú.</i>	1.(2).4
10	<i>Tú sombra aérea, / que cuantas veces</i>	1.2.4+4 v.e.
10	<i>voy a tocarte / te desvaneces</i>	1.4+4
10	<i>como la llama, / como el sonido,</i>	4+4
10	<i>como la niebla, / como el gemido</i>	4+4
5	<i>del lago azul.</i>	2.4
10	<i>En mar sin playas, / onda sonante,</i>	2.4+1.4
10	<i>en el vacío, / cometa errante;</i>	4+2.4
5	<i>largo lamento</i>	1.4
5	<i>del ronco viento</i>	2.4
10	<i>ansia perpetua / de algo mejor</i>	1.4+1.4
5	<i>eso soy yo.</i>	1.3.4
10	<i>¡Yo, que a tus ojos / en mi agonía,</i>	1.4+4
10	<i>los ojos vuelvo / de noche y día;</i>	2.4+2.4
10	<i>yo, que incansable / corro y demente</i>	1.4+1.4
10	<i>tras una sombra, / tras la hija ardiente</i>	2.4+2.4
5	<i>de una ilusión!</i>	1.4

El decasílabo hemistiquial tuvo amplio cultivo en la poesía tradicional de carácter grave —por ejemplo, en endechas— y nos ha dejado muestras venerables (como el «¡Llorad las damas, sí Dios os vala!», de mediados del siglo xv). El romanticismo lo trabajó primorosamente, de modo que en las mismas *Rimas* de Bécquer no es difícil encontrar otras soluciones al mismo esquema rítmico, por ejemplo en la *Rima XI*, a la que pertenece este decasílabo:

no puedo amarte. ¡Oh, ven; ven tú!

1.2.4+1.2.3.4 v.e.

Diremos, por tanto, que existen al menos tres modalidades de versos según la calidad de las pausas: primero, versos cortos, sencillos o de arte

esdrújulos pocas veces lo son poéticamente, fonéticamente. El análisis detallado de tan hermoso poema revelaría multitud de recursos rítmicos, tonales, fonéticos —métricos, en definitiva— sosteniendo la *Rima XV*. Bécquer es un excelente versificador.

³⁴ La dialefa puede estar también en «de'oro».

menor, con clara tendencia a ocultar pausas en beneficio de un desarrollo unitario del verso. Segundo, versos de entre nueve y once sílabas, ambos inclusive, que pueden distribuirse en hemistiquios o pausas largas, que, sin embargo, no ejercen como pausas versales de función plena. Tercero, versos largos, complejos o de arte mayor, de doce o más sílabas, que regularmente se parten interiormente, provocando la aparición de uno o más semiversos o hemistiquios.³⁵

Para volver al ritmo: en la secuencia acentual 9.10 del endecasílabo resulta claro que la fuerza rítmica del último *ictus* anula cualquier sombra de su sílaba precedente, aunque soporte toda la carga semántica o sea el núcleo sintáctico; en nuestra interpretación es posible en ese lugar del verso la doble acentuación de intensidad, como un exceso o acumulación, que subraya la aparición de efectos tonales y preludia el final del verso, es decir, una altura rítmica mantenida sobre dos sílabas. Nótese que es el lugar donde suelen confluír el final de la rama tensiva de la enunciación y la altura mayor de la melodía del verso, con los efectos de rima y acabamiento silábico:

Las Osas que en el mar nunca el pie frío (2.6.7.9.10)
(fray Luis de León)

Las otras secuencias extrarrítmicas plantean menos problemas, particularmente las que afectan a las tres primeras sílabas del verso, ya que, como bien dice Ferguson, «ocurre tan cerca del principio que en realidad no amenaza la percepción del verso como una unidad rítmica»: normalmente serán pequeñas variaciones semánticas o preferencias sintácticas las que impulsen a una u otra realización que rompa la secuencia de extrarrítmicos.

Marfil terso y angélica armonía 2.3.6.10 = 3.6 mejor que 2.6

En el siguiente endecasílabo de Rubén Darío el ritmo descansa sobre adjetivos y no sobre sustantivos:

Luz negra, que es más luz que la luz blanca (1).2.6.(9).10

Pensamos, de todas maneras, que la serie en la que se encadena el verso o el efecto rápidamente adivinado del próximo acento puede decidir

³⁵ Fue uno de los puntos correctamente analizados y definidos por Bello, y el que causó una sonada polémica entre Tomás de Iriarte y Vicente García de la Huerta, en la que medió Alberto Lista (la cita también Ferguson).

una u otra solución; por ejemplo, en la secuencia 3.4.8, claramente se resolverá como sáfico 4.8 haciendo prevalecer el ritmo conocido.

Varias veces hemos aludido al hecho histórico de que los endecasílabos no se acentuaban en 5ª; y en algún caso hemos esbozado la argumentación que lo justifica. Cuando nos refiramos a los tridecasílabos, volveremos a plantearnos la misma cuestión. Ante todo, y al ser un hecho histórico, hubo de haber razones históricas. En efecto, el acento en quinta era uno de los esenciales que identificaban al verso de arte mayor: huir de una melodía que lo recordaba era fundamental para quienes querían desarrollar un modo de expresión original. La huida de ese ritmo creó un hábito estético que va a ser muy difícil romper, y esa es una razón fundamental; pero también lo serán la necesidad de un eje central sobre sílaba par, allí donde el endecasílabo se asienta para continuar su trayecto como verso mayor, hasta alcanzar la décima sílaba. Con razonamiento semejante ya demostramos que ha de evitarse a toda costa el acento en 5ª porque partiría al endecasílabo en dos y aparecería el fantasma de los dos semiversos, cuando lo que intenta el endecasílabo es, precisamente, lo contrario: alcanzar mediante apoyos pares —a partir de la sexta— la décima sílaba, de manera que desde la sílaba sexta necesita la secuencia OoOoOo, bien sea con apoyos primarios o secundarios.

En cualquiera de los casos, siempre que el endecasílabo soporta un acento en 5ª lo hace como extrarrítmico, es decir, invariablemente precedido de uno en 4ª o seguido de otro en 6ª que, en realidad, lo subsume y lo anula, como una elevación seguida de otra elevación mayor. Véase este rico muestrario de ejemplos, con todos los matices,³⁶ en sonetos gongorinos:

<i>tu memoria no fue alimento mío...</i>	(3.5.6.8.10)
<i>cuando descubrir quiera tus afanes...</i>	(5.6.10)
<i>descuelga de aquel lauro enborabuena...</i>	(2.5.6.10)
<i>en vez de bastón vemos el tridente...</i>	(2.5.6.10)
<i>A vuestra deidad hago el rendimiento...</i>	(5.6.10)
<i>que ya de mejor púrpura vestido...</i>	(2.5.6.10)
<i>y en las ondas más dura de la fuente...</i>	(3.5.6.10)
<i>igual nos le dio España caballero...</i>	(2.5.6.10)
<i>musa aun no sabrá heroica celebrallo.</i>	(1.5.6.10)
<i>*vida le fió muda esplendor leve...</i>	(1.5.6.9.10)

³⁶ Los asteriscos señalan comienzo o final de soneto. Muchas lecturas plantearían problemas de otro tipo o resolverían sin dificultad la doble acentuación; pero aquí se presenta el muestrario de posibilidades en bruto.

<i>humano primer Fénix siglos cuente...</i>	(2.5.6.8.10)
<i>dejar te mandó el circo previniendo...</i>	(2.5.6.10)
<i>aquel ruiseñor llora, que sospecho...</i>	(2.5.6.10)
<i>*dura roca, red de oro, alegre prado.</i>	(1.3.5.6.8.10)
<i>de aquel animal dio naturaleza...</i>	(2.5.6.10)
<i>*Temo que quien bien ama, temer debe</i>	(1.5.6.9.10)
<i>*y nada temí más que mis cuidados.</i>	(2.5.6.10)
<i>que ya como sol tienes bien nacido</i>	(2.5.6.8.10)
<i>¿cómo ayer te vi en pena y hoy en gloria?</i>	(1.3.5.6.8.10)
<i>*Muerto me lloró el Tormes en su orilla...</i>	(1.5.6.10)
<i>de quien, ya que no alcalde por lo bravo...</i>	(3.5.6.10)
<i>*de la Mamora. Hoy miércoles. Juanico.</i>	(4.5.6.10)
<i>que aunque las demás ninfas doloridas...</i>	(5.6.10)
<i>¿qué espera un bajel luces en la gabia?...</i>	(1.2.5.6.10)
<i>prudente pavón, hoy con ojos ciento...</i>	(2.5.6.8.10)
<i>*Este funeral trono, que luciente...</i>	(1.5.6.10)
<i>se vuelva, mas tú y ello juntamente...</i>	(2.5.6.10)
<i>a 'ellos les dan siempre los jüeces...</i>	(2.5.6.10)
<i>*La plaza, un jardín fresco; los tablados...</i>	(2.5.6.10)
<i>*Mariposa, no solo no cobarde...</i>	(3.5.6.8.10)

Todo resultará más claro si añadimos la contrapartida: no escribe Góngora ni un solo endecasílabo con acento en quinta sílaba que no vaya seguido de otro en sexta.

Poetas posteriores ensayaron con éxito esa modalidad, minoritaria de todos modos, desde que Rubén Darío intentó convertirla en melodía única de todo un poema (ipero sin el acento en sexta!), como vimos arriba, pero ese poema... es de dodecasílabos.

La determinación del ritmo

Para determinar el ritmo de un poema y de sus versos basta con echarse a leer: y entonces el ritmo cobra su sonoridad. Esta norma tan sencilla, que se apoya en la competencia del hablante, debe ser matizada en varios puntos.

1.º) La competencia actual puede no ser la misma de la que inspiró el ritmo de un verso de otra época. El famoso verso de Quevedo

médulas que han gloriosamente ardidido

se leería hoy como enfático puro (1.6.10) o como sáfico (1.4.6.8.10), pero pudo haberse compuesto entonces como una variedad del heroico (2.4.6.8.10).

La sorna de Góngora, defraudado y escéptico, le lleva a estos desplazamientos:

<i>El conde, mi señor, se fue a Nápoles;</i>	2.6.8.10
<i>el Duque, mi señor, se fue a Francia:</i>	2.6.8.10
<i>principes, ¡buen viaje!, que este día</i>	1.(4).6.8.10
<i>pesadumbre daré a unos caracoles...</i>	3.6.10

El ritmo del poema se puede imponer con fuerza sobre la prosodia o al situar en posición rítmica una sílaba que no tendría por qué serlo, como en el caso de la sílaba —*ban*— del verso segundo (y posiblemente el artículo *las* del tercero), en la «Canción del jinete» de Lorca, que lleva ritmo 1.3.6.(9) en los decasílabos y 3.5 en los hexasílabos:

6	<i>En la luna negra</i>	
6	<i>de los bandoleros,</i>	3.5
6	<i>cantan las espuelas.</i>	(2).(3).5
6	<i>Caballito negro.</i>	1.5
10	<i>¿Dónde llevas tu jinete muerto?</i>	3.5
.....		1.3.6.9

2.º) El grado de ensamblamiento entre prosodia y ritmo tampoco se logró de la noche a la mañana. En tanto los versos medievales, las coplas de arte mayor o menor, muestran, por ejemplo, curiosas distorsiones prosódicas provocadas por el ritmo, los versos de los poetas clásicos (los de los siglos XVI y XVII, particularmente) doblegaban con cierta frecuencia la pronunciación de algunos términos para hacerlos consonar en algún tipo de ritmo. Y lo que es más llamativo, jugaban muy a su sabor con palabras (adverbios, pronombres, partículas...) de acentuación variable, para hacerlas resonar o callarse según la conveniencia del metro, cosa que hoy día se observa fácilmente en canciones populares y en las distorsiones a veces grotescas a que acuden los malos intérpretes de canciones.

3.º) La lectura de un poema no está absolutamente prefigurada por el objeto poético, por el poema en verso, pero sí dirigida o controlada hacia un campo determinado de realizaciones.

4.º) La serie versal puede imponer ritmos que serían difíciles de justificar prosódicamente, esto es, fuera de una serie rítmica.

5.º) La entonación no cambia la identidad acentual de los versos; pero sí que obliga a curiosos juegos y matizaciones que permitan mantener —normalmente mediante la cantidad— la acentuación a pesar de los juegos tonales que la subsumen.

Con estas salvedades, recuperamos la lectura de un poema en verso para establecer su ritmo. Las secuencias de acentos que lo señalan se sucederán a lo largo del verso hiriendo unas sílabas sí y otras no. El resultado de esa primera lectura nos ofrece un primer esquema del ritmo, que no será sino el correlato de su realización prosódica, como en estos versos de Miguel Hernández:

<i>Por una senda van los hortelanos</i>	(2).4.6.10 000OoO000Oo
<i>que es la sagrada hora del regreso...</i>	(1).4.6.10 000OoO000Oo

Una pronunciación afectada y lenta podría dar como resultado esta otra lectura, en la que se resalten los acentos secundarios:

Por una senda van los bortelanos
que es la sagrada bora del regreso...

2.4.6.10 oOoOoOooooOo
1.4.6.10 OooOoOooooOo

En este último caso hemos añadido acentos de apoyo o secundarios, que no son necesarios para la realización del ritmo, pero que se producen con normalidad como apoyos para la realización fonética del verso, de la misma manera que ha de haber otro secundario en la 8ª, para soportar la secuencia Ooooo. Conviene insistir: la lengua española funciona fonéticamente poniendo en juego una ley, al parecer general, del ritmo, que es su tendencia a las series marcado/no marcado, de modo que, cuando se produce una serie excesivamente larga de sílabas no acentuadas, introduce en esa secuencia una variación acentual: ó o o o ó > ó o ó o ó; es decir, repone la secuencia rítmica por antonomasia, lo que produce fenómenos lingüísticos harto conocidos, como la variación del timbre de las vocales átonas o la pérdida etimológica de las postónicas.

Esa misma norma ha de tenerse en cuenta cuando ocurre el caso contrario, es decir, la secuencia con dos o más acentos rítmicos seguidos. Si se trata de más de dos, la pronunciación resuelve la secuencia introduciendo variaciones, según la naturaleza semántica o sintáctica de las palabras afectadas, poniendo en juego efectos de entonación, o según el propio impulso rítmico de la frase en cuestión, de modo que: oóóó > o ó o ó. Es bastante probable que ocurra lo mismo en lo que se ha llamado «secuencia antirrítmica binaria» (Ferguson), es decir: oóóo > oóoo, o bien > ooóo.

Sin embargo, veces hay en donde la secuencia extrarrítmica (así la vamos a llamar) binaria lo que solicita es una pausa entre los dos acentos rítmicos: oóóo > oó.óo, incluso oó / óo.

La métrica y el ritmo no son ciencias exactas, pero, si se tienen en cuenta las normas anteriores, es factible reproducir el ritmo de cualquier verso castellano casi siempre desde nuestra competencia.

El endecasílabo

De todo lo que precede, particularmente de la configuración del verso y de su extensión, se deduce que el verso más complejo y rico es el endecasílabo, pues es el verso silábicamente más largo que no se rompe en unidades menores de funcionamiento autónomo. «Sabido el artificio del endecasílabo, fácilmente se entenderá el de todas las demás especies de versos vulgares» (Luzán).³⁷ En otras palabras, los versos de doce o más sílabas acaban por conformarse como compuestos de versos menores (de 7+5, 6+6, etc.), y así pueden analizarse. Su complejidad deriva, en realidad, de la linealidad o conjunción para formar el verso de arte mayor, de su forma compuesta, pero no de sus cualidades internas.

El estudio del endecasílabo, por tanto, nos puede permitir analizar el funcionamiento más refinado de los elementos del verso (grupos métricos, pausas, acentos rítmicos de todo tipo, rimas, etc.) y de los elementos lingüísticos cuando se conjugan con aquellos.

Lo primero que se observa, por ejemplo, en los endecasílabos es su complejidad con respecto a los acentos rítmicos y pausas versales. Así es; resulta bastante fácil observar cómo la secuencia del endecasílabo puede descomponerse teóricamente en grupos fónicos menores, casi siempre con una secuencia final de entre tres y

³⁷ I. de Luzán, *La poética...*, ed. R. P. Sebold, Barcelona: Labor, 1977, p. 350.

cinco sílabas muy clara, de un grupo métrico de esa extensión, que, sin embargo, conviene volver a insistir en ello, no funciona como semiverso, sino como componente integrado en el endecasílabo. Si marcamos por { la posible pausa que diferencia la separación de grupos fónicos, este sería un ejemplo:

*Su lira, por la fuerza { estremecida,
es el ramaje entero { de la vida,
que del cielo a los hombres { va rodando*
(Salvador Rueda)

Observaremos curiosamente y además que su andadura comienza como verso de arte menor y que solo al sobrepasar la mitad del verso puede descansar en alguna pausa versal que le permite alcanzar el final del endecasílabo. Claro que, en este campo, nos movemos ya entre variables y tendencias, que una realización afectada o pobre puede distorsionar. La pronunciación solemne, afectada o sencillamente saboreada de cada uno de estos versos realza tanto los acentos como las pausas:

*Su lira, / por la fuerza / estremecida,
es el ramaje / entero / de la vida,
que del cielo / a los hombres / va rodando*
(Salvador Rueda)

Pero favorece al endecasílabo su calidad de impar, pues la escansión desequilibra el verso y no se resuelve claramente, excepto en los casos de 6.7, que son claramente de 7+5, sin que tampoco ahora se produzca semi-verso.

La rima aguda y el final de grupo métrico en sexta provoca una clara secuencia seguida de pausa:

<i>Corona al capitán, premia al poeta...</i> (Lope de Vega)	2.6.7.10 v.e.
<i>Tu bestia soy, amor, dame de palos...</i> (Lope de Vega)	2.4.6.7.10 v.e.
<i>Dentro de mí cuajó / la fantasía</i>	(1).4.6.10
<i>en el rubí la luz / de mi alegría;</i>	4.6.10
<i>en la turquesa azul, / mi sentimiento...</i> (Salvador Rueda)	4.6.10

De la misma manera que un esdrújulo cerca de la 1ª evita esa sensación; y esa es la posición más extrema que puede llevar, pues si dejara dos sílabas al final (la 10ª y la 11ª) el acento rítmico caería necesariamente en 7ª, contra el hábito del endecasílabo clásico:

... Ooo Oo

Los esdrújulos, en el endecasílabo canónico, pueden ocupar cualquier plaza antes de la 4ª (todos los ejemplos que siguen son de S. Rueda):

<i>El círculo de gracia y de belleza</i>	2.6.10
<i>En el líquido ardiendo reverbera</i>	3.6.10
<i>Música y repentinos resplandores</i>	1.6.10
<i>Tiñese el mar de azul y de escarlata</i>	1.4.6.10
<i>Y ánforas sucesivas sus cabezas</i>	1.6.10

La que comience en 4ª provoca necesariamente un ritmo sáfico (4.8) o difuso (4ª), aunque es forma rítmica extraña, por su tendencia a romperse después de la cuarta y provocar un hemistiquio pentasílabico.

Distorsiones prosódicas por causas rítmicas

Poetas y tratadistas señalan que la base del endecasílabo, además de su obligado acento final en 10ª sílaba, la constituyen dos o tres apoyos previos, normalmente pivotando en torno a la 4ª, 6ª y 8ª posición métrica, o a una combinación de ambas (4-6, 4-8, 6-8); en tanto que los acentos previos a la 4ª, por razonamiento que ya hemos hecho, no interfieren realmente en aquel ritmo básico.

Los endecasílabos con acento sobre cuarta sílaba y palabra esdrújula admiten una sílaba de más, razonablemente, pues al causar cesura después de la sexta, ya que vienen como dodecasílabos, la terminación ooo óoo = ooo óo /, con lo que se recupera el ritmo del endecasílabo. Se verá mejor en el ejemplo de Carlos Piera:

12 *Vegetal árido provisto de un grito* 3.4.8.11 =
3.4.7.(9).10 v.e.

Muchas de las secuencias de extrarrítmicos analizadas por W. Ferguson³⁸ no lo son: se resuelven al imponerse el ritmo sobre la prosodia, al imponer la métrica su ley. De manera que algunos de los casos que él cita de este tipo (secuencias 4.5, 7.8, etc.) al acogerse al ritmo del verso —endecasílabo en estos casos— se resuelven naturalmente:

D'indinación, d'ira y furor, que puso 4.(5).8.10 v.e.
En este error, buya mi suerte dura 2.4.(5).8.10

³⁸ Véase, sobre todo, pp. 60 y ss. de su espléndido libro (en Bibliografía)..

Eres amor, y eres honor del cielo 1.4.(5).8.10
Hasta do el mar d'otro color se viste 4.(5).8.10 > 4.8.10

oooOOooOoOo > oooOooOoOo

has ta doel MAR d'Otro co LOR se VIS te > *has ta doel MAR d'o tro co LOR se VIS te*

Como en estos casos de Blas de Otero:

Tierra de Dios, sombra fatal ardida 1.4.(5).8.10
Muro de luz. Leve, sellado, ileso 1.4.(5).8.10

En donde la estructura del sáfico (4.8) se impone sobre el acento en quinta, que queda rítmicamente arropado y subsumido por aquel otro ritmo.

Lo mismo puede ocurrir en la secuencia 7.8, que siempre presenta un primer acento en 4ª, que es el que dirige la pronunciación hacia la 8ª y no hacia la 7ª posición:

Alegre el canto y la voz tuya adiestra 2.4.7.8 > 2.4.8
dolor terrible, dolor crudo y fiero! 2.4.7.8 > 2.4.8

Lo que en realidad está en litigio en estos casos es dónde apoyar el acento secundario de la secuencia *MAR d'o tro co LOR*; OoooO, es decir cómo decir *MAR d'o TRO co LOR*, OoóoO sin que el verso suene a falso. Leemos el endecasílabo como sáfico (4.8) y es ese doble acento el que impone su ley sobre todo el verso, apagando ese posible acento rítmico en quinta.³⁹

Hasta ahora hemos mostrado y analizado estructuras métricas de muy variado tipo, sin aventurar su significación expresiva, adicional. Ya lo veremos. Puede ocurrir, desde luego, que tales conjunciones, dislocaciones o usos estén provocados para intentar subrayar, matizar o añadir efectos expresivos varios, en cuyo caso hablaremos de *figuras métricas*. Y la primera figura métrica se produce cuando el poeta deja los versos abiertos a múltiples realizaciones, como en este verso:

Ven triste ve tú ven y ve solo (Carlos Edmundo de Ory)

³⁹ Algo semejante en este verso de Claudio Rodríguez, donde se impone el acento en sexta sobre el de séptima: 11 *Quizá el arroyo no aumente su calma* 2.4.6.7.10 v.e.

En el otro caso de dos extrarrítmicos del endecasílabo, los de la secuencia 9.10, es bastante probable —como ya señalamos— que se trate de mantener un ictus prolongado, como una expansión de la fase final del verso, produciendo un efecto de culminación del verso muy típico, es decir el engrosamiento de los efectos métricos allí donde son precisamente más evidentes, en las sílabas finales; véase primero un caso de tres sílabas fuertes:

Vuestro nombre inmortal, ob digno esposo 1.3.6.7.8.10 = 1.3.6.8.10 (Góngora)

Y para terminar, el de las dos sílabas 9.10:

No puede ser del tiempo un mortal hombre 1.2.4.6.(7).9.10 v.e.
(Herrera)

Resumen y reglas

El verso español, por tanto, se apoya esencialmente en un juego de acentos de intensidad que jalonan un segmento fónico, definido al mismo tiempo por su número de sílabas.

Tanto las sílabas como la disposición de los acentos imponen una serie de reglas o posibilidades, muchas de ellas de carácter fonético, potenciadas o matizadas por su utilización en verso (sinalefas, dialefas, etc.).

Entendidas y aplicadas esas reglas y definido didácticamente por su número de versos, podemos pasar a analizar la calidad y disposición de los acentos de intensidad.

La primera y más sencilla de las normas señala que un acento de intensidad anuncia el final del verso o, como decían los viejos teóricos, del periodo rítmico, detrás del cual solo se aceptan una o dos sílabas más sin otro acento de intensidad. De modo que los heptasílabos han de llevar acento de intensidad en sexta, los octosílabos en séptima, etc.

Los restantes acentos de intensidad —si los hay— han de acomodarse a las siguientes normas del español:

1. El ritmo no acepta más de tres sílabas seguidas sin dotar a alguna de ellas de una variación o acento de intensidad, normalmente de apoyo.
2. Cuando se produce una secuencia de dos o más acentos de intensidad seguidos, el sistema reestablece el ritmo apoyándose precisamente en la posición métrica

de los acentos. Después de esa reestructuración los acentos que han quedado en posición no rítmica se señalan como «extrarrítmicos».

3. Normalmente los acentos de intensidad se apoyan en el sistema prosódico del español, de modo que suele ser bastante sencillo señalar su posición acudiendo a la propia conciencia lingüística. Esa operación revela lo que es el esquema rítmico esencial de cada verso, por el que se define.

4. Cuando después de realizar ese análisis el esquema rítmico esencial haya dejado secuencias silábicas con las características señaladas en 1), es decir, más de tres sílabas seguidas sin acento de intensidad, se produce la realización de acentos de apoyo. Los acentos de apoyo no suelen estar refrendados por el sistema prosódico del español, por esa misma razón no resultan tan contundentes ni expresivos como los acentos de intensidad. En efecto, los acentos de apoyo, que sirven para realizar fonéticamente el verso, no definen ni desvirtúan su ritmo esencial.

5. El verso acepta —necesita— tantos más apoyos rítmicos cuanto mayor número de sílabas tiene: un endecasílabo puede contar hasta cinco acentos rítmicos (no más); un octosílabo hasta cuatro (no más); etc. Pero cualquier verso puede vaciarse de acentos rítmicos para solo aceptar uno, aquel que señala su término; naturalmente que esa operación es tanto más difícil cuanto más largo es el verso. Teóricamente puede existir un endecasílabo con acento exclusivamente en 10^2 ; en la práctica alguno de los acentos de apoyos que habrían de aplicarse para cumplir con 1) se erigirían en auténticos acentos de intensidad, por su posición métrica.

6. Teóricamente, por tanto, se puede establecer el cuadro lógico de posibilidades rítmicas de cada verso, una vez más tanto más complejo y rico cuanto mayor número de sílabas tenga el verso. Sin embargo, habida cuenta de que los versos de más de doce sílabas se rompen en semiversos o hemistiquios, la posibilidad del verso en español tiene la frontera del endecasílabo, que es, por tanto, el verso de tonalidades rítmicas más ricas.

7. El cuadro de posibilidades rítmicas del español es el que se seguirá en este manual, siempre que se tengan en cuenta las normas anteriores, primero, y que muchas de esas posibilidades no se han realizado nunca o rara vez. El decasílabo, por ejemplo, es un tipo de verso que ha frecuentado ciertos ritmos, particularmente el de 3.6.9, pero que ha desdeñado otros muchos (por ejemplo 1.3.5.7.9, 3.7.9, 1.7.9, 1.5.7.9, etc.), que solo se encuentran ocasionalmente.

Bibliografía

La bibliografía métrica es muy rica; el lector hará bien en acudir a los repertorios de Domínguez Caparrós, de tipo diccionario, etc., en donde se da un repaso a temas y críticos. O a los artículos de Carlos Piera, sobre el que gira la investigación de la métrica desde otros supuestos, y al que nosotros hemos colocado, desde luego, en el centro de nuestras humildes referencias a ese campo, en homenaje casi de puntillas a nuestro colega y profesor. La bibliografía que sigue, con estas observaciones, recoge las obras y manuales esenciales; el orden, cronológico, permite diferenciar entre obras históricas y bibliografía actual.

Los primeros estudios métricos de cierta importancia se suelen extraer de comentarios y obras de los trovadores, del Arcipreste de Hita, del Marqués de Santillana, etc. Solo desde finales del siglo xv se intenta teorizar sistemáticamente, o bien en obras gramaticales, como la de Nebrija, o bien en cancioneros y obritas menores, como el *Arte de la lengua castellana*, de Juan del Encina.

Las dos centurias siguientes, sin embargo, traen una interesante serie de comentarios sobre métrica, que culminan a finales del siglo xvi con toda una batería de estudios y resúmenes, entre los que sobresale el de Fernando de Herrera a las poesías de Garcilaso.

Con el cambio de siglo llega el primer tratado de métrica popular, pues lo es el de Rengifo, que se edita multitud de veces hasta la centuria siguiente, jalonada ya por estudios de métrica coherentes y sistemáticos.

En realidad e históricamente, los estudios críticos tienen su apartado antiguo, en el que se pueden incluir todos los anteriores a la gran obra de Andrés Bello (1835), que domina el panorama hasta la expansión modernista, a finales del siglo xix. El remozamiento de los estudios métricos da un paso de gigante con los avances en Fonética y Fonología que, de mano del Centro de Estudios Históricos y de algunas grandes figuras, como las de Henríquez Ureña y Navarro Tomás, consolida una teoría métrica que aún pervive. Los estructuralistas rusos y checos se conocen en España en la década de los cincuenta, y asientan aspectos de la métrica moderna. No será hasta finales de los ochenta cuando se em-

piecen a desarrollar teorías nuevas, que proceden de la lingüística generativa, que todavía se están ensayando hoy. El lector interesado hará bien en acudir, a partir de nuestra bibliografía, a los trabajos de Belic para el estructuralismo o de Carlos Piera para la lingüística norteamericana.

La Métrica ha encontrado aliado fiel en la Fonética y en la Fonología actuales, como no podría ser de otra manera, de modo que no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando empezó a beneficiarse de los avances de la Lingüística, incluso en algunos casos, como los de la entonación, hasta muy a finales del siglo.

- Marqués de Santillana, *Probemio o carta* (circa 1446), edición y estudio de Ángel Gómez Moreno; Barcelona: PPU, 1990.
- Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana* (1492), ed. y estudio de Antonio Quilis, Madrid: Editora Nacional, 1981.
- Juan del Encina, *Arte de la lengua castellana*, ed. de Juan Carlos Temprano, *BRAE*, 53 (1973), 321-350.
- Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana* (1575).
- Fernando de Herrera, *Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega* (1580), ed. facs. de Antonio Gallego Morell, Madrid: CSIC, 1973.
- Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano* (Alcalá de Henares, 1580), ed. de Rafael de Balbín, Madrid: CSIC, 1944.
- Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética* (Madrid, 1596).
- Luis Alfonso de Carvallo, *El Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602), ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid: CSIC, 1958, 2 vols.
- Diego García Rengifo, *Arte poética...* Ed. facs. de la de 1606 en la colección *Primeras ediciones*, del Ministerio de Educación y Ciencia (Madrid, 1977).
- Gonzalo Correas, *Arte grande de la lengua castellana* (1626), ed. de Emilio Alarcos García, Madrid: CSIC, 1954.
- Juan Caramuel, *Primus Calamus. Tomus II...*, Typographia Episcopali Satrianensi, 1665.
- Ignacio Luzán, *Poética* (Zaragoza, 1737), ed. Russell P. Sebold, Barcelona: Labor, 1977.
- José Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso* (Madrid, 1826).
- Jean Maria Maury, *Espagne Poétique. Cboix de poésies castillanes... avec une dissertation comparée sur la langue et la versification espagnoles...*, Paris, 1826.
- Mariano José Sicilia, *Lecciones de ortología y prosodia* (París, 1827-8).
- Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana* (Barcelona, 1832), ed. J. Domínguez Caparrós, Madrid: CSIC 2003.
- Andrés Bello, *Principios de Ortología y Métrica* (Santiago de Chile, 1835). En el vol. VI de sus *Obras completas*, Caracas: La casa de Bello, 1981.
- J. Coll y Vehí, *Elementos de arte métrica latina y castellana*, Madrid: Rivadeneyra, 1854.
- M. A. Príncipe, *Fábulas en verso castellano y variedad de metros*, Madrid: I. Alfaro, 1862.
- Manuel Milá y Fontanals, *Arte Métrica* (Barcelona, 1866).
- J. Gómez Hermosilla, *El arte de hablar en prosa y en verso*, París: Garnier, 1866.
- Eduardo de la Barra, *Estudios sobre versificación española* (Santiago de Chile, 1889).
- Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas clásicos castellanos* (Madrid, 1890-1916).

- E. Benot, *Prosodia castellana i versificación* (1892), Madrid, Juan Muñoz Sánchez, [1892], 3 vols. Ed. facs. con introducción y notas de E. Torre, en Sevilla: Rhythmica, 2003.
- Felipe Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid: M. Tabares, 1905.
- Mario Méndez Bejarano, *La ciencia del verso*, Madrid: Victoriano Suárez, 1907.
- Ricardo Jaimes Freyre, *Leyes de versificación española* (Tucumán, 1912); existe ed. en México: Aguilar, 1974.
- Carlos Barrera, «El alejandrino castellano», *Bulletin Hispanique*, 20 (1918), 1-26.
- Carlos Vaz Ferreira, *Sobre la perspectiva métrica*, Barcelona: Barras, Mestres, etc., 1920.
- Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía española* (Madrid, 1920).
- José María Aguado, «Tratado de las diversas clases de versos castellanos y de las más frecuentes combinaciones métricas y rítmicas, ilustradas con profusión de ejemplos escogidos», *Boletín de la Real Academia Española de la Lengua*, 10 (1925), 94-116 y 246-57.
- Henry R. Lang, «Las formas estróficas y términos métricos del *Cancionero de Baena*», en *Estudios eruditos in memoriam Adolfo Bonilla y San Martín*, I (1927), 485-532.
- Julio Vicuña Cifuentes, *Estudios de Métrica española*, Santiago de Chile: Nascimento, 1929.
- Gerardo Diego, «Métrica y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz», *Escorial*, 9 (1942), 163-186.
- J. Saavedra Molina, *El octosílabo castellano* (Santiago de Chile, 1945).
- Tomás Navarro Tomás, *Manual de entonación española*, Nueva York: Hispanic Institute, 1948.
- Enrique Segura Covarsi, *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro*, Madrid: CSIC, 1949.
- Martín de Riquer, *Resumen de versificación española*, Barcelona: Seix Barral, 1950.
- Marcel Bataillon, «Avènement de la poésie heptasyllabique moderne en Espagne», *Mélanges... Henri Chamard*, Paris, 1951, 311-325.
- Doroth Clotelle Clarke, *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952.
- «On Iriarte's versification», *PMLA*, 68 (1952), 411-419.
- Pierre Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age...*, Rennes: Plihon, 1952; y *Le virelai et le villancico...*, Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, 1955.
- Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (1956); Madrid: Guadarrama, 1972, 3ª ed. corr. y aum.
- Alfredo Carballo Picazo, *Métrica española*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1956.
- Samuel Gili Gaya, *El ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona: Universidad, 1956.
- Roman Jakobson, *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona: Seix Barral, 1981 (los textos más interesantes se remontan a 1960, por ejemplo, «Linguistics and Poetics»).
- Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires: Eudeba, 1961. Véase también *Obra crítica*, México: FCE, 1960. (Las ediciones originales se remontan a 1920).
- D. Bolinger, «Acento melódico, acento de intensidad», *Bol. de Fil. de la Univ. de Chile*, 13 (1961), 33-48.
- H. Contreras, «Sobre el acento en español», *Bol. de Fil. de la Univ. de Chile*, 15 (1963), 223-337. Y del mismo autor y en el mismo lugar, al año siguiente (16 [1964], 223-337). «Tiene el español un acento de intensidad?»

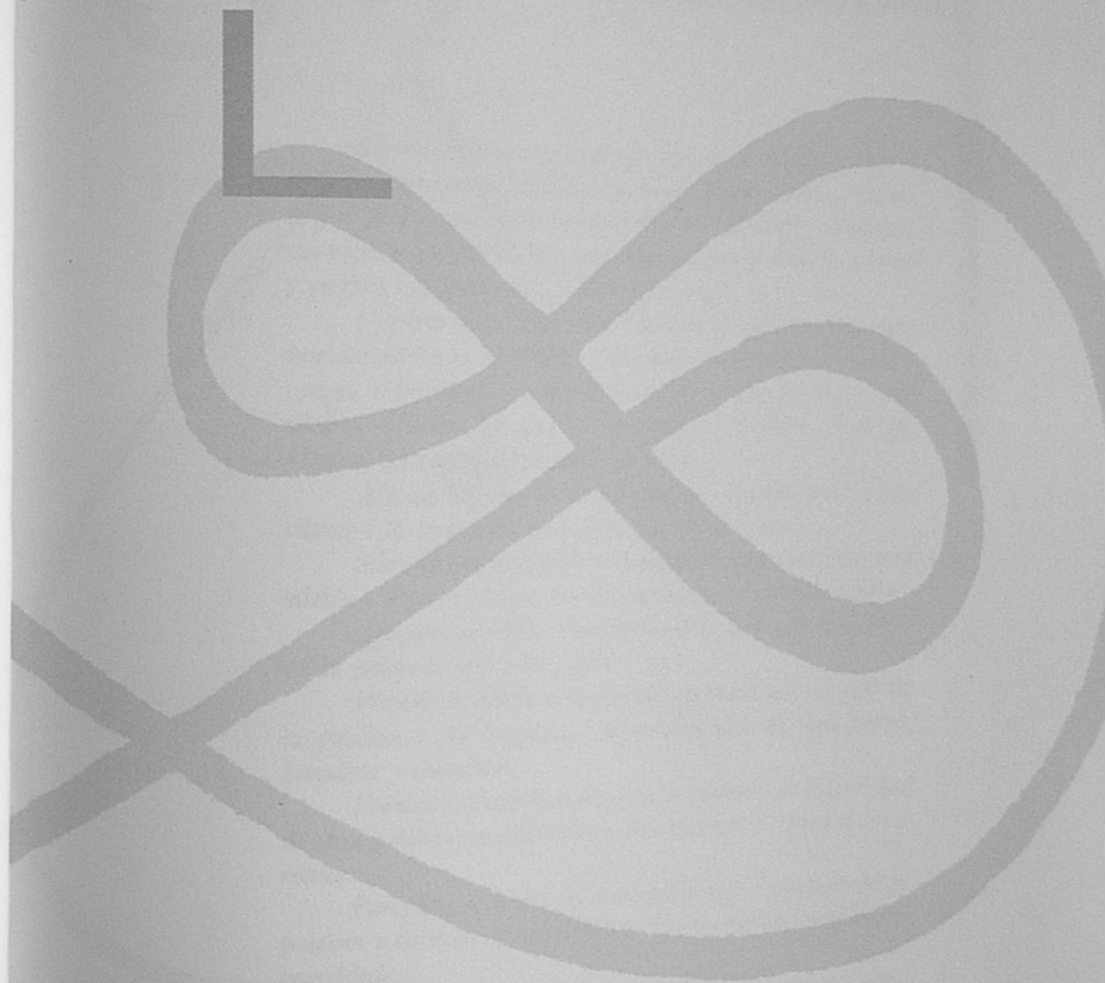
- Tomás Navarro Tomás, *Repertorio de estrofas españolas*, Nueva York: Las Américas, 1968.
- Antonio Quilis, *Métrica española*, Madrid: Alcalá, 1969 (con numerosas reediciones).
- Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico*, Madrid: Gredos, 1969.
- Emiliano Diez Echarrí, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1970 (reimpr.).
- Mario Fubini, *Métrica y poesía*, Barcelona: Planeta, 1970.
- Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos, 1970.
- Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1970 (con múltiples reediciones).
- Sebastián Mariner Bigorra, «Hacia una métrica estructural», en *Revista Española de Lingüística*, I (1971), 299-333.
- V. Eugenio Hernández Vista, «Ritmo, metro y sentido», *Probemio*, 3 (1972), 93-107.
- John Fuller, *The Sonnet*, London: Methuen, 1972.
- Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona: Ariel, 1973.
- Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974, 4ª ed.
- Rafael de Balbín Lucas, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid: Gredos, 1975, 3ª ed. aum.
- José Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid: CSIC, 1975.
- Agustín García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975.
- Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de Poética*, Madrid: Taurus, 1976. Los artículos recogidos son ligeramente anteriores, por ejemplo el del verso libre es de 1971.
- Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, du Seuil, 1973; los arts. se remontan a 1923-1935, en general.
- Isabel Paraiso de Leal, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona: Planeta, 1976.
- Henri Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1966. La misma editorial editó la obra mayor, en tres volúmenes.
- Antonio Alatorre, «Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), 341-459.
- Dámaso Alonso, *Obras Completas*, Madrid: Gredos, 1978, vols. 5 y 6 (*Góngora y el gongorismo*).
- G. William Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, London: Tamesis, 1980.
- Kurt Spang, *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia: Universidad, 1983.
- M. Halle y J.-R. Vergnaud, *La estructura silábica y el acento en español: análisis no lineal*, Madrid: Visor, 1991 (ed. orig.: 1983).
- Isabel Paraiso de Leal, *El verso libre hispano. Orígenes y corrientes*, Madrid: Gredos, 1985.
- E. Torre y M. A. Vázquez, *Fundamentos de Poética española*, Sevilla, Alfar, 1986.
- María José Canellada y J. K. Masden, *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*, Madrid: Castalia, 1987.
- José Domínguez Caparrós, *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española*, Madrid: CSIC, 1988.
- Métrica y Poética*, Madrid: UNED, 1988.

- Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla: Universidad, 1988; el mismo grupo «paso» ha seguido publicando, en años sucesivos, monografías sobre la elegía, la égloga, etc.
- G. A. Toledo, *El ritmo en español. Estudio fonético con base computacional*, Madrid: Gredos, 1988.
- Juana Gil Fernández, *Los sonidos del lenguaje*, Madrid: Síntesis, 1988.
- Carlos Piera, «Nociones y notaciones en la teoría del acento», en V. Demonte y B. Garca (comps.), *Estudios de lingüística de España y México*, México: UNAM-El Colegio de México, 1990, 83-93.
- W. Th. Elwert, *Versificazione italiane dalle origini ai giorni nostri*, Firenze: Felice Le Monnier, 1991 [1ª ed.: 1973].
- Daniel Devoto, «Leves o a leves consideraciones sobre lo que es el verso», en *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* (1980 y 1982).
- María del Carmen García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX*, Cádiz: Universidad, 1989.
- Martin J. Duffell, *The Romance (Hen)decasyllable: An Exercise in Comparative Metrics*, (tesis doctoral inédita, 1991 en el Queen Mary and Westfield College).
- Aldo Menichetti, *Mettrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Antenore, 1993.
- Eliás L. Rivers, *El soneto español en el siglo de oro*, Madrid: Akal, 1993.
- Samuel Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993 (pero sus estudios fundamentales, aquí recogidos, son de 1956).
- María Luz García Parra, *El ritmo en «Cántico» de Jorge Guillén*, Valladolid: Universidad, 1993.
- M. Almeida, «Patrones rítmicos del español. Isocronía y alternancia», *Estudios Filológicos*, 29 (1994), 118-123.
- Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de Retórica, Crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 1994.
- Ángel Herrero, *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*, Alicante: Universidad, 1995.
- Bruce Hayes, *Metrical stress theory*, Chicago: Chicago University Press, 1995.
- Morris Halle and William J. Idsardi, «General properties of stress and metrical structure», en J. Goldsmith (ed.), *The Handbook of Phonological Theory*, Oxford: Blackwell, 1995, 403-443.
- Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris: Armand Colin, 1995.
- Daniel Devoto, *Para un vocabulario de la rima española*, París: Klincksieck, 1995.
- Antonio Carvajal, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica...*, Tesis doctoral, Granada: Universidad, 1995.
- José Luis Herrero Pardo, *Métrica española. Teoría y práctica*, Madrid: Ediciones del Orto, 1996.
- M. L. Gasparov, *A History of European Versification*, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Monique Güell, «Le Canción chez les poètes espagnols du XVI^e et du XVII^e siècle», *Mezura (Cahiers de Poétique comparée)*, 38 (1996), 1-66.
- M. Nespore e I. Vogel, *La Prosodia*, Madrid: Visor, 1996.
- Iggy Roca, «On the Role of Accent in Stress Systems: Spanish Evidence», *Issues in the Phonology and Morphology of the Major Iberian Languages*, ed. By F. Martínez Gil and A. Morales Font, Georgetown: G. Univ Press, 1997, 599-635.

- Ana M. Gómez-Bravo, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares: Universidad, 1998.
- Monique Güell, *Introduction a l'Étude formelle de la poésie de Garcilaso de la Vega*, en *Les Langues Néo-Latines*, 307 (1998), 89-120.
- José Domínguez Caparrós, *Estudios de Métrica*, Madrid: UNED, 1999.
- María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad, 1999.
- Juan Manuel Sosa, *La entonación del español. Su estructura fónica, variabilidad y dialectología*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Poésie* 99, «La rime en l'an 2000», 77, avril (1999).
- E. Torre, *El ritmo del verso...*, Murcia: Universidad, 1999.
- Martin J. Duffell, *Modern Metrical Theory and the 'verso de arte mayor'*, London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- Pablo Jauralde, «Poesía española actual. La cuestión métrica», *Voz y Letra*, 10 (1999), 111-132.
- Hubert Truckenbrodt, en *Linguistic Inquiry*, 30 (1999), 219-55.
- Carlos Piera, «Intonational Factors in Metrics», (en prensa, 2000, para el *Belgian Journal of Linguistic*).
- Isabel Paraiso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid: Arco Libros, 2000.
- Oldrich Belic, *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. En colaboración con Josef Hrabák; Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- Esteban Torre, *Métrica española comparada*, Sevilla: Universidad, 2000.
- José Domínguez Caparrós, *Métrica Española*, Madrid: Síntesis, 2000.
- Pedro Ruiz Pérez, «A propósito de la polimetría: 'Varias rimas' y 'Arte Nuevo'», *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001), 67-88.
- A. Pardo, «El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª», en *Variations autour de la poésie. Hommage a Bernard Sesé*, París: Nanterre, 2001, II, 87-108.
- María Victoria Utrera Torremocha, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla: Padilla, 2001.
- José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Esteban Torre, «Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo», en *RHYTHMICA*, 1 (2003), 273-301.
- Pablo Jauralde Pou, «Tridecasílabos», en *RHYTHMICA*, 1 (2003), 125-148.
- José Domínguez Caparrós, «Construcción del verso moderno», en *RHYTHMICA*, 1 (2003), 37-60.
- José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid: Alianza, 2004 (la primera edición es de 1992).

II

Repertorios



Repertorio de conceptos técnicos utilizados en análisis métricos

Sinéresis: pronunciación en una sola sílaba de dos o más vocales que normalmente forman dos sílabas. «Hermosas ninfas que en el río metidas» (Garcilaso): «Hermosas ninfas que en el río metidas». «Blanco sea el cuervo y negros los jazmines» (Lope de Vega).

Diéresis: Pronunciación de dos o más vocales que normalmente se realizan como una sílaba, como un diptongo, separándolas para formar un hiato, es decir, dos sílabas. «Todas las tardes se muere un niño» (Lorca): «Todas las tardes se müere un niño».

Aféresis: supresión de una parte —normalmente una sílaba— al inicio de una palabra: *abora* > *bora*.

Síncopa: supresión de una parte —normalmente una sílaba— en el interior de una palabra: *alrededor* > *redor*.

Apócope: pérdida o supresión de una parte, al final de la palabra: *hijo* > *bi*. *Valle* > *val*.

Prótesis: añadido o desarrollo sonoro del cuerpo de la palabra a su comienzo, normalmente de una vocal. *Lucubrar* > *elucubrar*.

Epéntesis: añadido o desarrollo sonoro en el interior de una palabra, normalmente de una vocal: *crónica* > *corónica*.

Paragoge: añadido de una parte en el cuerpo de la palabra a su final, normalmente de una vocal: *humildad* > *humildade*.

Sístole: adelantar una o más sílabas el acento normal de una palabra: *avaro* > *ávaro*.

Diástole: posponer una o más sílabas el acento de una palabra: *océano* > *oceáno*; provocando a veces la diptongación (*período* > *perido*).

Tmesis o hipermetría: encabalgamiento de palabra entre dos versos.

Sinalefa: pronunciación en una sola sílaba de dos o más vocales que se encuentran en palabras distintas: *rojo o azul* > *ro-joa-zul*; es como diptongar dos o más vocales que se suceden en palabras distintas, aunque sin llegar a la elisión total.

Dialefa o diéresis: fenómeno por el cual se evita la realización de una posible sinalefa: *de oro* > *de'oro*.

Sinafia y compensación: unión para formar sílaba entre una vocal final de un verso y la vocal inicial del verso siguiente, que normalmente compensa de ese modo su medida, pues era hipermétrico. Se suele matizar que, frente a la sinafia, a la que conviene la definición anterior, la compensación obra de la misma manera, añadiendo al final agudo de un verso la sílaba inicial del verso siguiente. Fue práctica normal en las coplas octosilábicas con pie quebrado. En el ejemplo, el final agudo del verso penúltimo (...*pasar*) absorbe la sílaba inicial del último (*por...*), que queda como tetrasilábico:

No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de pasar
por tal manera.
(Jorge Manrique)

La rima y sus tipos

La rima es la repetición de un sonido a intervalos regulares dentro del poema, normalmente al final de verso. La tradición distingue entre rima asonante y consonante: la primera repite los sonidos vocálicos a partir del último acento del verso; la segunda repite los vocálicos y los consonánticos. En los casos en que después del último acento solo se sucedan sonidos vocálicos (-ia en *día*, *alegría*, etc.), se puede hablar con mayor propiedad de rima completa.

8	<i>Versos largos, versos largos,</i>	1.3.5.7
8	<i>camino interminables,</i>	2.7
8	<i>pies y pulmones cansados.</i>	1.4.7
8	<i>Me basta una sola línea</i>	2.(3).5.7
8	<i>para la risa' o el llanto.</i>	4.7
8	<i>Y hasta me sobra esa línea</i>	4.(5).7 v.e.
4	<i>para el llanto.</i>	3
8	<i>Cuando una lágrima corre,</i>	2.4.7
8	<i>la dejo correr en blanco.</i>	2.5.7

(Alberti, *Canciones y baladas del Paraná*)

En el poemita de Alberti, riman los versos impares, a partir del primero, repitiendo las mismas vocales a partir del último acento de cada verso: *largos, cansado, llanto, llanto, blanco*. Decimos que la rima es asonante en *a-o*.

11 ¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando

(1).2.4.8.10

11	<i>en la lucha de amor juntos, trabados</i>	3.4.6.10 v.e.
11	<i>con lenguas, brazos, pies, y encadenados</i>	2.6.8.10
11	<i>cual vid que entre el jazmín se va enredando,</i>	
11	<i>y que el vital aliento ambos tomando</i>	4.6.7.10 v.e.
11	<i>en nuestros labios, de chupar cansados,</i>	4.8.10
11	<i>en medio a tanto bien somos forzados</i>	2.4.6.7.10 v.e.
11	<i>llorar y sospirar de cuando en cuando?</i>	2.6.8.10
11	<i>Amor, mi Filis bella, que allá dentro</i>	2.4.6.9.10 v.e.
11	<i>nuestras almas juntó, quiere en su fragua</i>	3.6.7.10 v.e.
11	<i>los cuerpos ajuntar también, tan fuerte</i>	2.6.8.(9).10
11	<i>que, no pudiendo, como esponja el agua,</i>	2.4.8.10
11	<i>pasar del alma al dulce amado centro,</i>	2.4.6.8.10
11	<i>llora el velo mortal su avara suerte.</i>	1.3.6.8.10

(Francisco de Aldana)

En el soneto de Aldana, las rimas terminan los endecasílabos, que son versos de arte mayor, lo que convencionalmente señalamos con una letra mayúscula; el juego de rimas es: *-ando, ados, ados, ando, ando, ados, ados, ando, entro, agua, erte, agua, entro, erte*. Es decir, se repiten tanto los sonidos vocálicos como los consonánticos a partir del último acento, rima consonántica que puede esquematizarse así: 11A 11B 11B 11A 11A 11B 11B 11A 11C 11D 11E 11C 11E; o, en referencia única a las rimas: ABBAABBACDE-DCE: ahora con la separación semiestrófica de los originales: ABBA ABBA CDE DCE. Tal disposición es una de las formas clásicas del soneto.

Definición tan sencilla y uso tan simple como los que acabamos de exponer pueden, como se comprenderá, recibir todo tipo de variaciones, hasta llegar a la complejidad que muestra el cuadro siguiente, en donde cada uno de los tipos de rima define, por el nombre, aproximadamente su uso diverso.

La función de la rima consiste, inicialmente, en provocar un juego sonoro con el significante de la lengua, que así acentúa sus valores estéticos.

Evidentemente, como en los restantes casos y elementos, esa no es la única función, sino su valor general y básico. Como decía el poeta machadiano, la poesía es palabra en el tiempo, y de su desaparición y paso por el tiempo se defiende con elementos que recuerdan (sonidos que se repiten) tiempo pasado; su función, en efecto, anafórica también. Por eso la poesía de verso blanco o sin rima acude a las anáforas de otros elementos

I. Por el eje rítmico	<ul style="list-style-type: none"> Aguda Grave Esdrújula
II. Por la calidad	<ul style="list-style-type: none"> Asonante <ul style="list-style-type: none"> Perfecta Simulada Esdrújula Consonante o total <ul style="list-style-type: none"> Perfecta Imperfecta Simulada
III. Por la cantidad	<ul style="list-style-type: none"> Débil o Pobre Suficiente Rica o Plena Doble o Leonina Equívoca Olorina
IV. Por la disposición	<ul style="list-style-type: none"> A. Rima Final <ul style="list-style-type: none"> Continua Gemela o Pareada Abrazada Cruzada Mixta B. Rima Interna o Leonina <ul style="list-style-type: none"> Reforzada Saltimbanqui Retomado Coronada Emperadora C. Rima en Eco <ul style="list-style-type: none"> «Annexée» «Fratémisée»

Fuente: P. Jauralde en el Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. Madrid: FUE, 1986, II, p. 379.

para suplir la carencia de rima, que en determinados momentos de la estética del siglo XX ha parecido superficial y demasiado evidente, mientras que a veces se ha defendido su proscripción por creer que así se acentúa o se presta mayor interés al contenido.

Sin embargo, la indisolubilidad entre forma y contenido no permite, ni siquiera teóricamente, hacer caso omiso de la cualidad sonora del lenguaje para ocuparse tan solo de su carga semántica; o dicho al revés, como señalaba Jakobson: simplificación errónea es el tratar la rima tan solo desde

el punto de vista del sonido, puesto que incluye, por necesidad, la relación morfológica, genérica, semántica, etc. que hay entre las unidades de la rima: ello abre todo un campo de posibilidades expresivas, que pueden ser banales (los juegos de rimas del barroco, los ripios, etc.) o sumamente interesantes, lo que ha de analizarse poema a poema.

La complejidad de la rima puede provenir de dos aspectos: de su frecuencia y de su naturaleza.

Por su frecuencia las rimas pueden aparecer terminando todos los versos, bien en series monorrimas (todos los versos llevan la misma rima), bien en combinaciones que configuran algún conjunto de versos; por ejemplo:

7	<i>En una noche oscura,</i>	2.4.6
11	<i>con ansias, en amores inflamada,</i>	2.6.10
7	<i>¡oh dichosa ventura!,</i>	1.3.6
7	<i>salí sin ser notada,</i>	2.4.6
11	<i>estando ya mi casa sosegada.</i>	2.4.6.10

En este arranque de la «Noche oscura», de san Juan de la Cruz, observamos que los versos de arte menor (heptasílabos) y de arte mayor (endecasílabos) se distribuyen en una secuencia fija que repiten las ocho estrofas del poema (7 11 7 7 11), y que además todos esos versos se entrelazan con dos rimas (-ura, -ada) consonánticas, siempre de la misma manera: 7° 11B 7° 7b 11B. A tal organización estrófica denominamos «lira», o «quinteto-lira». Es difícil, desde el punto de vista métrico, construir una lira, por la dificultad que reviste el ajuste de todos los elementos métricos.

La rima puede atenuar su presencia para afectar solo a algunos versos de la estrofa, como en esta octavilla de Góngora, en donde aparece solo en los versos pares (y además es de naturaleza asonante, en a-a):

8	<i>Mozuelas las de mi barrio,</i>	2.7
8	<i>loquillas y confiadas,</i>	2.7
8	<i>mirad no os engañe el tiempo,</i>	2.(3).5.7
8	<i>la edad y la confianza.</i>	2.7
8	<i>No os dejéis lisonjear</i>	1.3.7
8	<i>de la juventud lozana,</i>	5.7

8	<i>porque de caducas flores</i>	5.7
8	<i>teje el tiempo sus guirnaldas.</i>	1.3.7

En fin, puede la rima desaparecer totalmente del poema, del final de los versos, ocasionando poemas en versos blancos, que la poesía del siglo XX y actual ha identificado frecuentemente con el verso libre, aunque la correspondencia entre verso blanco o sin rima y verso libre no sea exacta.

Entre ambos extremos, rima completa y verso blanco, se han dado y se darán todo tipo de matices, como en esta quintilla de Jorge Guillén, en la que la suave rima de los versos segundo y cuarto se remata con un final agudo:¹

4	<i>Cara a cara,</i>	1.3
4	<i>Solo vista,</i>	1.3
4	<i>Nuevamente</i>	3
4	<i>Me conquista</i>	3
6	<i>Que tú seas tú.</i>	2.3.5. v.e.

O en el arranque de «Nube en la mano», de Pedro Salinas, en donde tres rimas asonantes, algo dispersas (*cerca / navega; plomiza / descifra; y soñadora / rosa*) sostienen la semiestrofa de ocho versos, en donde dos quedan sueltos (*rumbo / jardín*). Otro ejemplo puede ser, entre los muchos que salpican este *Manual*, «Agua subterránea», de Carlos Sahagún, con suave asonancia en a-a.

A punto de desaparecer la encontramos en esta estrofa de Cirlot, donde solo riman imperfectamente, en asonante, los versos segundo y tercero:

11	<i>Habitado por negros tamarindos,</i>	3.6.10
11	<i>un sollozo golpea mis paredes.</i>	1.3.6.10
11	<i>En el aire resiste un turno débil</i>	3.6.(7).8.10
11	<i>y aparecen los síntomas del fuego,</i>	3.6.10
7	<i>mientras sufre la tierra.</i>	3.6

En fin, en el siguiente caso, también de Pedro Salinas, se podría hablar de versos blancos, pues la única asonancia que se percibe (*digo / perdimos*) parece fortuita:

¹ Los finales de estrofa o de semiestrofa en agudo equivalen a una rima fuerte.

II	<i>Muchas veces me has dicho: «No me sueltes».</i>	1.3.(5).6.8.10 v.e.
7	<i>Yo nunca te lo digo,</i>	(1).2.6
II	<i>pero lo estoy pensando: y tú lo oyes.</i>	4.6.8.10
II	<i>Y desde que una tarde nos perdimos</i>	4.6.10
II	<i>junto a un arroyo, porque tú querías</i>	2.4.8.10
7	<i>ser tú, solo, y yo solo,</i>	1.2.3.5.(6).7 v.e.
II	<i>no nos soltamos nunca de la mano.</i>	1.4.6.10

Por el contrario, en el siguiente soneto de Miguel Hernández la rima se ha acrecentado hasta resonar, en consonante agrupada siempre, incluso en el interior del verso; es decir: los sonidos que se repiten en la rima consonante de este poema son más de los usuales:

II	<i>Una querencia tengo por tu acento,</i>	1.4.6.10
II	<i>una apetencia por tu compañía</i>	1.4.10
II	<i>y una dolencia de melancolía</i>	1.4.10
II	<i>por la ausencia del aire de tu viento.</i>	3.6.10
II	<i>Paciencia necesita mi tormento</i>	2.6.10,
II	<i>urgencia de tu garza galanía,</i>	2.6.10
II	<i>tu clemencia solar mi helado día,</i>	3.6.8.10
II	<i>tu asistencia la bebida en que lo cuento.</i>	3.6.10

En cuanto a las variaciones en la naturaleza de la rima, hemos visto ya que puede haber rimas asonantes y consonantes; incluso hemos añadido asonantes imperfectas y consonantes fuertes o agrupadas (en el soneto de Miguel Hernández). Además de por sus características fonéticas, la rima puede resultar fácil o extremadamente artística y difícil: cuando san Juan de la Cruz inicia así su llamado *Cántico espiritual*:

7	<i>¿Adónde te escondiste,</i>	2.6
II	<i>amado, y me dejaste con gemido?</i>	2.6.10
7	<i>Como el ciervo hūiste,</i>	3.6
7	<i>habiéndome berido,</i>	2.6
II	<i>sali tras ti clamando y eras ido.</i>	2.4.6.8.10

Cuando así arranca, decíamos, elige para situar en rima de la primera lira *-iste* e *-ido*: la lengua le suministrará, sin muchos esfuerzos, un enorme

caudal de palabras terminadas en *-iste* e *-ido*, pues son morfemas verbales: la rima es fácil, lo cual no quiere decir que el poema sea sencillo, sino que san Juan, manteniéndola, prefiere que no se note su presencia por ella misma, sino en el conjunto del *Cántico*. Es un elemento más del complejo taller poético de san Juan de la Cruz.

Sin embargo, y como ejemplo contrario, sonetos como los de Unamuno, cuando arranca: *Lo que sufres, mi pobre España, es coma / que tienes asentada en el cerebro...;* o *Este cerdo epiléptico que gruñe...;* o *La garganta del Ábrego en acezo...;* o *Este buitro voraz de ceño torvo...;* etc. preludian un forcejeo con las rimas, pues —en el segundo de los casos, por ejemplo— *torvo* solo encontrará pareja en *sorbo, morbo, corvo, estorbo...* y poco más, que estarán forzando el contenido del poema:

II	<i>Este buitro voraz de ceño torvo</i>
II	<i>que me devora las entrañas fiero</i>
II	<i>es mi único y constante compañero,</i>
II	<i>labra mis penas con su pico corvo...</i>

Unamuno llega a rimar —y en varias ocasiones— «enjullo» ('madero de los telares') con «arrullo» y «barullo» unas veces, con «cascabullo» y «Grullo» otras; y coloca en rima términos como «lludo», «sacho», «honganza», «muñe», «bieldo», «chibolette», «rebañego», «sacho», «troje», «murria», «hiñe», etc.

He aquí un caso medio, esta vez ejemplificado en Benedetti («La vejez»), otro soneto, que arranca:

II	<i>La vejez se ha olvidado del olvido</i>	3.4.6.10 v.e.
II	<i>y por eso se arrima a la memoria</i>	3.6.10

Si para la primera rima, en *-ido*, no va a tener problema, la segunda solo le suministra una parca serie de nombres, siempre los mismos (*historia, noria, gloria, escoria*²...) y los adjetivos con sufijo en *-oria* (*ilusoria, obligatoria, divisoria, ejecutoria*...); en efecto, el soneto sale constreñido por tan corto juego de rimas, lo que puede ser un acicate para la creación, desde luego:

² Son, por ejemplo, las cuatro rimas que aparecen en el soneto *Pero si quieres revivir en gloria...*, de Unamuno.

II	<i>La vejez se ha olvidado del olvido</i>	3.4.6.10 v.e.
II	<i>y por eso se arrima a la memoria</i>	3.6.10
II	<i>la vejez suele ser obligatoria</i>	3.4.6.10 v.e.
II	<i>y sin embargo es tierna como un nido</i>	4.(5).6.(9).10
II	<i>el corazón afloja su latido</i>	4.6.10
II	<i>y la sangre da vueltas en su noria</i>	3.(5).6.10
II	<i>de paso se entretiene con la historia</i>	2.6.10
II	<i>y el amor no está insomne ni dormido</i>	3.(4).5.6.10 v.e.
II	<i>lo que falta vivir ya no encandila</i>	3.6.7.8.10 v.e.
II	<i>no importan escaseces ni abundancias</i>	(1).2.6.10
II	<i>el Dios que vigilaba no vigila</i>	2.6.8.10
II	<i>los años van borrando las distancias</i>	2.4.6.10
II	<i>y ya que la conciencia está tranquila</i>	2.6.8.10
II	<i>la vejez guarda dos o tres infancias</i>	3.4.6.8.10 v.e.

En el límite de la presumible dificultad se encuentran las llamadas «palabras fénix», es decir, que no tienen rima posible, algunas de las cuales son sorprendentemente comunes (*tiempo, polvo, siglo, mirto*, etc.), como puede verse en la última edición (2004) del *Diccionario de Métrica Española* de José Domínguez Caparrós.

El buen poeta no suele arredrarse ante tales ejercicios, que utiliza a favor de su poesía, no como juego vacuo o como mero artificio. Es llamativo el modo cómo, por ejemplo, Blas de Otero resuelve algunas rimas espinosas para no renunciar a la expresión ni incurrir en el ripio: véanse los casos de «Cara a cara», en donde se rima *...a tantas ando... Me / apartas... y que tanta fiebre está enfermándome*. «Pido vivir», en donde rima *...es en / la tierra...* con *... Si me viesen...* «Mira», en donde riman *...vela / ... tela / ... y mirabel que ve la / alta delicia...* Y el colmo del virtuosismo, probablemente a punto de parodia, en «Paso a paso»: *... Suena / en Europa el tambor..., ...por los hombros. Ven. A / lejémonos de Europa...* En fin, además de las abundantes tmesis de adverbios en *-mente*.

La presumible dificultad de algunas de estas rimas ha llevado en algunos momentos de nuestra historia literaria a cultivar diversos juegos. Con rimas forzadas se escribieron, por ejemplo, muchos poemas de justas, academias y fiestas del Barroco; y del mismo tipo de rimas se sirvieron para acrecentar la parodia de la poesía burlesca. Es más que probable que detrás de algunos sonetos quevedianos (*Vida fiambre, cuerpo de anascote...*; *Yo me voy*

a nadar con un morcón...; Rostro de blanca nieve, fondo en grajo...; Con testa gacha toda charla escucho, etc.), uno de los cuales elegimos como ejemplo, se halle una petición de hacerlo «con rimas forzadas», es decir, se señala que el soneto debe rimar así (normalmente también se señala el tema y el tipo de composición):

*La vida empieza en lágrimas y caca,
luego viene la mu, con mama y coco,
siguense las viruelas, baba y moco,
y luego llega el trompo y la matraca.*

*En creciendo, la amiga y la sonsaca:
con ella embiste el apetito loco;
en subiendo a mancebo, todo es poco,
y después la intención peca en bellaca.*

*Llega a ser hombre, y todo lo trabuca;
soltero sigue toda perendeca;
casado se convierte en mala cuca.*

*Viejo encanece, arrégase y se seca;
llega la muerte, y todo lo bazuca,
y lo que deja paga, y lo que peca.*

En fin, puesto que al ripio hemos aludido, como palabra gratuita cuyo solo objetivo es obtener una rima, convendría decir que, aunque usual en canciones, poesía de mala calidad, etc., no se ha dejado de usar, por su misma obviedad, como recurso estilístico en poesía festiva. Así en *La venganza de don Mendo*:

*Eres bella. ¿Qué dije? Eres divina,
como lo fue tu madre doña Evina...*

Los versos y sus tipos

Los versos se clasifican, primero, por su número de sílabas y, dentro de cada serie, por su estructura rítmica o, cuando no es así, dando prioridad al primer acento rítmico y, en el caso de coincidencia, a los sucesivos.

El cuadro teórico muestra el campo posible de realizaciones a partir de cada verso, es decir, todas las posibilidades rítmicas una vez que se han aceptado las propuestas teóricas anteriores. Ese cuadro solo es completo si se acepta la modalidad *extrarrítmica* para cada variedad, como nosotros aceptamos. Los v.e. (versos extrarrítmicos) se ejemplifican ponderadamente en nota.

Termina cada epígrafe con algún comentario sobre las combinaciones fijas más frecuentes —no con las que se producen en versolibrismo— de cada verso.

Es aconsejable consultar la aparición y calidades de los versos al mismo tiempo que su configuración en estrofas.

Las denominaciones anclan en la tradición de la escuela filológica española, de manera que hemos optado por calificar como *heroicos* a todos los versos que arrancan con acento esencial en segunda, *melódicos* a los que lo hacen en tercera y *sáficos* a los que apoyan inicialmente en cuarta; a partir de ahí hemos tratado de ser coherentes con las denominaciones que matizan cada variedad, empleando los calificativos de *puro*, *pleno*,

largo, *medio* y *corto* para subvariedades en las que es fácil distinguir que lo son, siempre en el ámbito de una denominación que no implica más que muy vagamente algún tipo de significado; es decir, que no va más allá de las generalidades taxonómicas o de la estructura profunda a la que se habrán de referir los textos reales en los niveles de representación. Hemos concedido espacio asimismo a los *dactílicos* y *enfáticos*, que también poseen historia, e incluso a los *anapestos* —sobre todo en el caso de los decasílabos, variedad muy rica y sugerente. Cuando la tradición del *dactílico* era mayor que la de otra denominación (por ejemplo en los octosílabos 4.7), la hemos conservado, naturalmente. *Vacío* y *difuso* son denominaciones de nuestra cosecha que señalan variedades más o menos reconocibles por esa sensación (entre ellas la del viejo endecasílabo *AI* de Ureña, es decir el 4.10 y sus modalidades). Siempre que existe, hemos añadido la denominación usual o tradicional de los tipos de verso a continuación de la sistemática nuestra.

De esta manera es factible conservar los viejos hábitos y denominaciones, sin menoscabo de que se quiera luego proceder a sistemas más exactos de análisis. Así, este poema de Blas de Otero permite una primera definición métrica (primera columna), que se puede completar con un análisis rítmico más preciso (segunda columna):

<i>Humanamente hablando, es un suplicio</i>	4.6 (sáfico) 2.4.6.7.8.10 v.e.
<i>ser hombre y soportarlo hasta las heces</i>	2.6 (heroico) (1).2.6.10
<i>saber que somos luz, y sufrir frío,</i>	2.6 (heroico) 2.4.6.9.10 v.e.
<i>humanamente esclavos de la muerte.</i>	4.6 (sáfico) 2.4.6.10
<i>Detrás del hombre viene dando gritos</i>	4.6 (sáfico) 2.4.6.8.10
<i>el abismo, delante abre sus hélices</i>	3.6 (melódico) 3.6.7.10 v.e.
<i>el vértigo, y abogándose en sí mismo,</i>	2.6 (heroico) 2.6.9.10 v.e.
<i>en medio de los dos, el miedo crece.</i>	6.8 (vacío) ¹ 2.6.8.10
<i>Humanamente hablando, es lo que digo,</i>	4.6 (sáfico) 2.4.6.7.10 v.e.
<i>no hay forma de morir que no se biele.</i>	2.6 (heroico) 1.2.6.8.10 v.e.
<i>La sombra es brava y vivo es el cucbillo</i>	4.6 (sáfico) 2.(3).4.6.(7).10
<i>¿Qué hacer, hombre de Dios, sino caerte</i>	2.6 (melódico) 1.2.3.6.10 v.e.
<i>Humanamente en tierra, es lo que elijo.</i>	4.6 (heroico) 2.4.6.(7).10
<i>Caerme horribilmente, para siempre.</i>	2.6 (heroico) 2.4.6.10

¹ Puede realizarse como heroico, también.

Caerme, revertir, no haber nacido 2.6 (heroico) 2.6.(7).8.10
humanamente nunca en ningún vientre. 4.6 (sáfico) 2.4.6.9.10 v.e.

La mayor o menor densidad de ejemplos permite apreciar, de la misma manera, cuáles son los ritmos poco frecuentados o francamente raros en la historia del verso español; aunque puede que existan en los rincones de la obra de algún curioso versificador. Nunca, de todas maneras, hemos superado la decena de ejemplos, para no abrumar al lector. El criterio para su selección no ha sido la rareza o el cumplimiento de un esquema, sino la calidad y belleza, el clasicismo muchas veces, del repertorio: quien lo consulte tropezará constantemente con los versos más conocidos de nuestra historia literaria; de esa manera, quizá, no perdemos totalmente de vista la finalidad esencial de las investigaciones métricas.

Resúmenes de los tipos de versos simples

BISÍLABOS		
	1	
TRISÍLABOS	2	
TETRASÍLABOS	1.3	
	3	
PENTASÍLABOS		
<i>HEROICOS</i>	2.4	
<i>SAFICOS</i>	4	
<i>DACTÍLICOS</i>	1.4	
HEXASÍLABOS		
<i>HEROICOS</i>	2.5	
<i>MELÓDICOS</i>		
<i>puros</i>	3.5	
<i>plenos</i>	1.3.5	
<i>ENFÁTICOS</i>	1.5	
<i>VACÍOS</i>	5	
HEPTASÍLABOS		
<i>HEROICOS</i>		
<i>puro</i>	2.6	
<i>pleno</i>	2.4.6	
<i>MELÓDICOS</i>		
<i>puro</i>	3.6	
<i>pleno</i>	1.3.6	
<i>SAFICOS</i>		
<i>puro</i>	4.6	
<i>pleno</i>	1.4.6	
<i>ENFÁTICOS</i>	1.6	
<i>VACÍOS</i>	6	
OCTOSÍLABOS		
<i>HEROICOS</i>	2.4.7	<i>puro</i>
	2.5.7	<i>pleno</i>
	2.7	<i>difuso</i>
<i>MELÓDICOS</i>	3.7	<i>puro</i>
	1.3.5.7	<i>pleno</i>
	3.5.7	<i>semipleno</i>
	1.3.7	<i>corto</i>
<i>DACTÍLICOS</i>	1.4.7	
<i>SAFICOS</i>	4.7	
<i>ENFÁTICOS</i>	1.5.7	<i>corto</i>
	1.7	<i>largo</i>
<i>VACÍOS</i>	5.7	<i>corto</i>
	7	<i>largo</i>

ENEASÍLABOS		
HEROICOS	2.4.8	<i>puro corto</i>
	2.4.6.8	<i>pleno</i>
	2.6.8	<i>puro largo</i>
	2.8	<i>difuso</i>
SÁFICOS	4.8	<i>puro</i>
	1.4.6.8	<i>pleno</i>
	1.4.8	<i>semipleno</i>
	4.6.8	<i>largo</i>
MELÓDICOS	3.5.8	<i>puro</i>
	1.3.5.8	<i>pleno corto</i>
	1.3.8	<i>corto</i>
	3.6.8	<i>largo</i>
	1.3.6.8	<i>pleno largo</i>
	3.8	<i>difuso</i>
DACTÍLICOS	2.5.8	<i>(de gaita gallega)</i>
ENFÁTICOS	1.6.8	<i>puro</i>
	1.5.8	<i>corto</i>
	1.8	<i>largo</i>
VACÍOS	6.8	<i>corto</i>
	8	<i>largo</i>
	5.8	<i>difuso</i>
DECASÍLABOS		
HEROICOS		
<i>Hemistiquiales</i>		
	2.4.9.	<i>puro</i> (hemistiquial = heroico-sáfico)
	2.4.6.9	<i>pleno</i> (hemistiquial = heroico-dactílico)
	2.4.7.9	<i>pleno doble</i> (hemistiquial = heroico-heroico)
<i>No hemistiquiales</i>		
	2.6.9	<i>puro</i>
	2.5.7.9	<i>pleno</i>
	2.7.9	<i>largo</i>
	2.5.9	<i>corto</i>
	2.9	<i>difuso</i>
MELÓDICOS	3.5.9	<i>puro</i>
	1.3.5.7.9	<i>pleno*</i>
	1.3.5.9	<i>semipleno corto</i>
	3.7.9	<i>largo</i>
	1.3.7.9	<i>semipleno largo</i>
	3.5.7.9	<i>semipleno</i>
	3.9	<i>difuso</i>
	1.3.9	<i>*difuso pleno</i>
SÁFICOS	4.6.9	<i>puro</i> (hemistiquial =áfico-dactílico)
	1.4.6.9	<i>dactílico doble</i> (hemistiquial = dactílico-dactílico)
	1.4.9	<i>corto</i> (hemistiquial = dactílico-sáfico)
	4.7.9	<i>largo</i> (hemistiquial =áfico-heroico)
	1.4.7.9	<i>pleno</i> (hemistiquial = dactílico-heroico)
	4.9	<i>doble</i> (hemistiquial =áfico-sáfico)

ENFÁTICOS	1.5.9	<i>corto</i>
	1.6.9	<i>puro</i>
	1.5.7.9	<i>pleno</i>
	1.7.9	<i>*largo</i>
DACTÍLICOS	3.6.9	<i>puro</i> (dactílico, o decasílabo de himno, anapéstico)
	1.3.6.9	<i>pleno</i>
VACÍOS	6.9	<i>puro*</i>
	5.9	<i>difuso</i>
	5.7.9	<i>largo</i>
ENDECASÍLABOS		
HEROICOS		
	2.6.10	<i>puro</i>
	2.4.6.8.10	<i>pleno</i>
	2.4.6.10	<i>corto</i>
	2.6.8.10	<i>largo</i>
	2.4.10	<i>difuso</i>
MELÓDICOS	3.6.10	<i>puro</i>
	1.3.6.8.10	<i>pleno</i>
	3.6.8.10	<i>largo</i>
	1.3.6.10	<i>corto</i>
SÁFICOS	4.8.10	<i>puro</i>
	1.4.8.10	<i>puro pleno</i>
	1.4.6.8.10	<i>pleno</i>
	4.6.10	<i>corto</i>
	1.4.6.10	<i>corto pleno</i>
	4.6.8.10	<i>largo</i>
	2.4.8.10	<i>largo pleno</i>
	4.10	<i>difuso</i>
	1.4.10	<i>difuso pleno</i>
DACTÍLICOS	4.7.10	<i>puro</i>
	1.4.7.10	<i>pleno</i>
	2.4.7.10	<i>corto</i>
ENFÁTICOS	1.6.10	<i>puro</i>
	1.6.8.10	<i>pleno</i>
VACÍOS	6.10	<i>puro</i>
	6.8.10	<i>pleno</i>
	1.4.10	<i>pleno</i>
	2.4.10	<i>heroico</i>
<i>No tradicionales</i>		
VERSOS COMPUESTOS		
DODECASÍLABOS		
TRIDECASÍLABOS		
ALEJANDRINOS		
PENTADECASÍLABOS		
HEXADECASÍLABOS		
HEPTADECASÍLABOS		
OCTODECASÍLABOS		
VERSÍCULOS		

Bisílabos

A ellos se suelen asociar los monosílabos y los trisílabos esdrújulos, por aplicación mecánica de la vieja ley que pide que se añada un sílaba a los versos terminados en aguda y que se suprima una a los terminados en esdrújula; es decir, un solo apoyo rítmico sobre un grupo métrico reducido: ó / óo /óoo. No es momento de discutir tan curiosa ley, que ha tenido explicaciones rítmicas y fonéticas⁴. Es obvio que su estructura rítmica es óo, siempre, de modo que cualquier palabra, incluso las rítmicamente vacías, tenderán a recibir un apoyo métrico.

Por su propia breve naturaleza, el bisílabo es verso raro, a no ser en esdrújulos, composiciones en eco y juegos y escalas métricos; como estas liras de Vicente Sánchez (s. XVII), que hacen uso del bisílabo para el efecto de eco:

7	<i>Ingrata, hermosa Antandra,</i>	2.4.6
7	<i>entre cuyas centellas</i>	6
2	<i>bellas,</i>	1
7	<i>el alma es salamandra</i>	2.(3).6
7	<i>que respira encendida</i>	3.6
11	<i>dulce ardor, blando incendio, ardiente vida.</i>	1.3.4.6.8.10 v.e.

Efecto que reaparece varias veces en Rubén Darío:

8	<i>Sabe: más de una amorosa</i>	1.3.(4)7
2	<i>rosa</i>	1
8	<i>ante tu frente risueña</i>	4.7
2	<i>sueña.</i>	1
8	<i>Dando su amable doctrina,</i>	1.4.7
2	<i>trina</i>	1
8	<i>el ruiseñor ante ti;</i>	4.7
2	<i>y</i>	1
8	<i>el que se acerca a tu llama,</i>	4.7
2	<i>ama.</i>	1

⁴ Las más convincentes son las de Canellada-Masden, de carácter fonético, aduciendo ejemplos del lenguaje infantil; y las que al hablar del periodo rítmico desdeñan las sílabas que vayan después del último apoyo rítmico del verso, sean una, dos o ninguna (ó, óo, óoo); es decir, palabra aguda, grave o esdrújula. Nótese que no puede darse la secuencia final óooo, que vendría óoóo u otra forma cualquiera. Véase también, ahora, Carlos Piera, «Del verso español y los universales métricos» (en prensa).

Algunas veces con juegos adicionales, como «Ritmos íntimos», de *Canto a la Argentina*; o «Eco y yo», de *El canto errante*. También en «A María Castro»: *Eco, por segunda vez / es...* Algo muy semejante a lo que compuso Gerardo Diego, en tercetillos («El eco de Rames», de *Santander, mi cuna, mi palabra*).

Esa misma rareza atrajo la atención de los poetas románticos, que lo emplearon en fórmulas dramáticas, en poemas cargados de silencios sugerentes y en composiciones polirrítmicas. Las escalas métricas terminaban, lógicamente, con bisílabos:

3	<i>Tal, dulce</i>	1.2 v.e.
3	<i>suspira</i>	2
3	<i>la lira</i>	2
3	<i>que hirió</i>	2
3	<i>en blando</i>	2
3	<i>concento</i>	2
3	<i>del viento</i>	2
3	<i>la voz,</i>	2
2	<i>leve,</i>	1
2	<i>breve</i>	1
2	<i>son.</i>	1

(José de Espronceda)

Desde entonces, incluso por los propios poetas románticos (Gertrudis Gómez de Avellaneda) se incorporó como un verso más, frecuentado más tarde por la poesía experimental (véase el ejemplo de Francisco Pino) o por corrientes que buscaban expresar blancos y silencios (por ejemplo en *La roca*, de Andrés Sánchez Robayna):

3	<i>retama</i>	2
3	<i>tú que</i>	2
4	<i>yaces sobre</i>	1.3
2	<i>páramos</i>	1
3	<i>de viento y</i>	2
2	<i>matas</i>	1
3	<i>y sol</i>	2
2	<i>lento</i>	1
4	<i>dime tú</i>	1.3
2	<i>solo</i>	1

2	ápice	1
2	blanco	1
2	pico	1
5	de soledad	4
4	adamada	3
3	retama	2

También puede llegar a ser el verso que quiebra en cualquier variedad de la silva moderna:

7	<i>Todo el frío es un blanco:</i>	1.3.(4.5).6
7	<i>Blanco en olor a verde.</i>	1.4.6
3	<i>¡Qué leve</i>	(1).2
11	<i>La calle bajo el cielo derramado!</i>	2.6.10
2	<i>Huele</i>	1
5	<i>Casi a manzana.</i>	1.4
5	<i>Verdor agraz!</i>	2.4
4	<i>Casi verde</i>	1.3
5	<i>Queda la escarcha</i>	1.4
5	<i>Sobre algún césped.</i>	3.4 v.e.
2	<i>Ver</i>	1
6	<i>Quisiera el cristal</i>	2.5
5	<i>De la ventana...</i>	4

(Jorge Guillén, *Cántico*)

Al contrario de lo que se suele creer, la poesía tradicional y popular rehúye descender por debajo del pentasílabo y mucho más del tetrasílabo, lo que lleva a un tipo de artificio de la brevedad que no es espontáneo, por lo que su aparición en poetas modernos podría ser —cuando el tema acompaña— índice de un aire popular artificioso, valga la contrariedad, por ejemplo en Alberti, Lorca, Pino, Valente (*Breve son* [1969]), etc.⁵ He aquí uno de esos casos en los que es artificio moderno (de Alberti, en *Marinero en tierra*):

⁵ Son, por ejemplo, prácticamente inexistentes en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, que reunió Margit Frenk (Madrid: Castalia, 1990); o en los *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, de Fernán González de Eslava (ed. de la misma Frenk, México: El Colegio de México, 1989). Salpicados, sin embargo, la poesía de raíz más popular de Juan Ramón Jiménez; los primeros libros de poemas de Lorca; o las *Baladas y canciones del Paraná* (1954), de Alberti, entre otros muchos.

6	<i>Al alba me fui,</i>	2.5
6	<i>volví con el alba.</i>	2.5
2	<i>Vuelvo,</i>	1
5	<i>chorreando mar,</i>	2.4
4	<i>a mi casa.</i>	3
3	<i>Amargo,</i>	2
4	<i>sin retama.</i>	3

Y he aquí un caso de poesía presumiblemente cantada, moderna, de García Lorca, en donde el verso juega con un abanico de entre dos y siete sílabas:

4	<i>Tierra seca,</i>	1.3
4	<i>tierra quieta</i>	1.3
3	<i>de noches</i>	2
3	<i>inmensas.</i>	2
7	<i>(Viento en el olivar,</i>	1.6
5	<i>viento en la sierra.)</i>	1.4
2	<i>Tierra</i>	1
2	<i>vieja</i>	1
4	<i>del candil</i>	3
4	<i>y la pena.</i>	3
2	<i>Tierra</i>	1
7	<i>de las bondas cisternas.</i>	3.6
2	<i>Tierra</i>	1
7	<i>de la muerte sin ojos</i>	3.6
4	<i>y las flechas.</i>	3
7	<i>(Viento por los caminos.</i>	1.6
7	<i>Brisa en las alamedas.)</i>	1.6

Como verso único de un poema el bisílabo exige una lectura extraordinariamente pausada, normalmente artificiosa.

Hazlo
bien
y
no
mires
con
quién.

(Efraín Huerta)

TIEMPO
Cielo,
pino,
agua,
Dios.
Cuatro
para
solo
dos:
la
tarde
y
yo.

(Francisco Pino)

En poesía moderna, junto al trisílabo y aun el tetrasílabo, cumple varias funciones, como la de detener momentáneamente el poema, o la de verso vocativo o interpelador, que interrumpe la serie versal ocasionalmente. Véase en «Madre España», de Miguel Hernández, en donde quiebra siempre la estrofa en su verso final, con esa doble función de vocativo y estribillo:

14	<i>Abrazado a tu cuerpo / como el tronco a su tierra,</i>	3.6+3.6
14	<i>con todas las raíces / y todos los corajes,</i>	2.6+2.6
14	<i>¿quién me separará, / me arrancará de ti,</i>	1.6+4.6
2	<i>madre?</i>	1

Y este otro ejemplo moderno, entre muchos, más neutro:

11	<i>Gracias doy al vacío de tu nombre,</i>	1.3.6.10
2	<i>dios,</i>	1
11	<i>por este sol pequeño de mi vida,</i>	(2).4.6.10
11	<i>amor por fin nacido duradero</i>	2.4.6.10
7	<i>en su no mendigar</i>	3.6
11	<i>la limosna de ser correspondido.</i>	3.6.10
7	<i>Y este humano milagro</i>	1.3.6
11	<i>de sentirme a tu amparo te convierte,</i>	3.6.10
2	<i>bijo,</i>	1
7	<i>en ese padre grande</i>	2.4.6
11	<i>cuyo aliento cercano y poderoso,</i>	3.6.10

11	<i>acaso sin saberlo, tanto y tanto</i>	2.6.8.10
11	<i>mi pobre vela fiel necesitaba.</i>	2.4.6.10

(Vicente Gallego)

Combinaciones

Los tratadistas suelen añadir que solo aparece como verso vicario, en combinaciones. En efecto, casi siempre tienen el valor de estribillo, que no de verso, en el ritmo irregular de los imitadores de la poesía tradicional.

2-3/4/5/6/7 combinación normal de la poesía cantada y de la poesía moderna de aire popular.

2-8	<i>...Fuego de mis soledades</i>	1.7
	<i>momentáneas, en ti aprendo</i>	3.6.7 v.e.
	<i>lo que es la vida sin pan,</i>	2.4.7
	<i>sin calor, sin ese sueño</i>	3.5.7
	<i>que tiembla, fijo, en tu llama,</i>	2.4.7
	<i>fuego...</i>	1

(Alberti, *Baladas y canciones del Paraná*)

2-9	para quebrar en series de cuartetas:	
	<i>Este dolor me lo he buscado</i>	1.4.6.8
	<i>yo;</i>	1
	<i>¿entre mis rosas lo tendría?</i>	4.8
	<i>¡No!</i> ⁶	1

(Juan Ramón Jiménez)

2-11-7 en Bécquer (*Rima XXVII*).

2-19 para provocar contrastes expresivos:

Progresión enorme de la sombra abierta sobre la tarde contra Ti.

(José Ángel Valente)

⁶ Probablemente Juan Ramón esté jugando a descomponer endecasílabos tradicionales.

TIEMPO

Cielo,
pino,
agua,
Dios.
Cuatro
para
solo
dos:
la
tarde
y
yo.

(Francisco Pino)

En poesía moderna, junto al trisílabo y aun el tetrasílabo, cumple varias funciones, como la de detener momentáneamente el poema, o la de verso vocativo o interpelador, que interrumpe la serie versal ocasionalmente. Véase en «Madre España», de Miguel Hernández, en donde quiebra siempre la estrofa en su verso final, con esa doble función de vocativo y estribillo:

14	<i>Abrazado a tu cuerpo / como el tronco a su tierra,</i>	3.6+3.6
14	<i>con todas las raíces / y todos los corajes,</i>	2.6+2.6
14	<i>¿quién me separará, / me arrancará de ti,</i>	1.6+4.6
2	<i>madre?</i>	I

Y este otro ejemplo moderno, entre muchos, más neutro:

11	<i>Gracias doy al vacío de tu nombre,</i>	1.3.6.10
2	<i>dios,</i>	I
11	<i>por este sol pequeño de mi vida,</i>	(2).4.6.10
11	<i>amor por fin nacido duradero</i>	2.4.6.10
7	<i>en su no mendigar</i>	3.6
11	<i>la limosna de ser correspondido.</i>	3.6.10
7	<i>Y este humano milagro</i>	1.3.6
11	<i>de sentirme a tu amparo te convierte,</i>	3.6.10
2	<i>hijo,</i>	I
7	<i>en ese padre grande</i>	2.4.6
11	<i>cuyo aliento cercano y poderoso,</i>	3.6.10

11	<i>acaso sin saberlo, tanto y tanto</i>	2.6.8.10
11	<i>mi pobre vela fiel necesitaba.</i>	2.4.6.10

(Vicente Gallego)

Combinaciones

Los tratadistas suelen añadir que solo aparece como verso vicario, en combinaciones. En efecto, casi siempre tienen el valor de estribillo, que no de verso, en el ritmo irregular de los imitadores de la poesía tradicional.

2-3/4/5/6/7 combinación normal de la poesía cantada y de la poesía moderna de aire popular.

2-8	<i>...Fuego de mis soledades</i>	1.7
	<i>momentáneas, en ti aprendo</i>	3.6.7 v.e.
	<i>lo que es la vida sin pan,</i>	2.4.7
	<i>sin calor, sin ese sueño</i>	3.5.7
	<i>que tiembla, fijo, en tu llama,</i>	2.4.7
	<i>fuego...</i>	I

(Alberti, *Baladas y canciones del Paraná*)

2-9	para quebrar en series de cuartetos:	
	<i>Este dolor me lo he buscado</i>	1.4.6.8
	<i>yo;</i>	I
	<i>¿entre mis rosas lo tendría?</i>	4.8
	<i>¡No!</i> ⁶	I

(Juan Ramón Jiménez)

2-11-7	en Bécquer (<i>Rima XXVII</i>).	
2-19	para provocar contrastes expresivos:	

Progresión enorme de la sombra abierta sobre la tarde contra Ti.

(José Ángel Valente)

⁶ Probablemente Juan Ramón esté jugando a descomponer endecasílabos tradicionales.

Trisílabos

Tampoco los versos trisílabos poseen mucha entidad, pues pocas son las variaciones rítmicas que permiten, solo dos; de manera que el trisílabo sigue siendo un verso asociado, en funciones de ayuda de composiciones polirrítmicas, por ejemplo en el *ovillejo* (*Quijote*, I, 27). Recuérdese lo que decíamos a propósito del bisílabo y de la poesía tradicional y popular, en donde no suele aparecer más que como palabra que sostiene un vago estribillo ocasional. Con esas características se documenta tempranamente en alguna jarcha. Es frecuente, del mismo modo, en la poesía de imitación popular moderna:

3	<i>El campo</i>	2
3	<i>de olivos</i>	2
6	<i>se' abre y se cierra</i>	2.5
6	<i>como un abanico.</i>	2.5
6	<i>Sobre el olivar</i>	5
6	<i>hay un cielo hundido...</i>	1.3.5

(Lorca, *Poema del cante jondo*)

Sin embargo, se da como variante de coplas quebradas en la poesía de cancioneros de la baja Edad Media. Tras su utilización como verso vicario durante los siglos XVI y XVII, lo recuperan los neoclásicos y se convierte en la base de las tonadillas desde finales del siglo XVIII. Iriarte, Espronceda, Zorrilla, Avellaneda... lo cultivaron. Atravesó con su función de verso ocasional de apoyo el modernismo, para revitalizarse con el neopopularismo de los años veinte, que lo cultivó luego incluso en poemas largos (décimas y otros poemas extensos de Jorge Guillén en *Cántico*, Lorca, Alberti, Francisco Pino...), recuperando el encanto de su levedad. Poetas actuales han vuelto esporádicamente a jugar con sus posibilidades, sobre todo en poesía experimental; pero no es raro que aparezca en las silvas modernas, quebrando, de la misma manera que lo había hecho, ocasionalmente, en los cancioneros medievales. Véase casi toda la serie de silvas de *Cántico*, de Jorge Guillén: «Amistad de la noche», «Las cuatro calles», «Santo suelo», «La nieve», etc. Y este ejemplo de verso libre en César Vallejo (en *Trilce*):

11	<i>Ya no reiré cuando mi madre rece</i>	1.4.8.10
11	<i>en infancia y en domingo, a las cuatro</i>	3.7.10

12	<i>de la madrugada, por los caminantes</i>	6+6=5.+5.
5	<i>encarcelados,</i>	4
3	<i>enfermos</i>	2
3	<i>y pobres.</i>	2
.....		

El mismo Vallejo utilizó con relativa frecuencia el trisílabo, a veces de modo muy expresivo, cerrando poemas, tal «Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...» (de *Poemas humanos*, que termina «en todo»); o el 64 de *Trilce*:⁷

.....		
7	<i>Así, muerta inmortal.</i>	2.3.6 v.e
3	<i>Así.</i>	2

O como caso descanso y vocativo:

7	<i>Cuando ya no haya espacio</i>	3.(4).6
12	<i>entre tu grandeza y / mi postrer proyecto,</i>	6+6=5+3.5
3	<i>amada,</i>	2
11	<i>volveré a tu medida, has de besarme,</i>	3.6.(7).10 v.e.
11	<i>bajando por tu media repetida,</i>	2.6.10
11	<i>tu portátil ausente, dile así...</i>	3.6.8.10

Su estructura rítmica suele ser oóo, es decir, la del pie tradicionalmente llamado anfibraco, aun cuando puede darse oó y oóoo, como ya veremos:

<i>Erigiendo</i>	ooóo
<i>el gran</i>	oó
<i>mortal</i>	oó
<i>de cuna</i>	oóo
<i>a tumba</i>	oóo
<i>forzoso</i>	oóo

(Carlos Germán Belli)

⁷ También empleó el trisílabo en la apertura, como el VIII de *España, aparta de mí este cáliz* («Aquí...»); y en otros casos.

Combinaciones

Componente ocasional de multitud de series de versos. Quiebra con frecuencia al hexasilabo, y entra en sus combinaciones:

3-2/4/5/6/7 en poesía neopopular moderna; en versificación irregular. Ejemplo de Amado Nervo (en *El éxodo y las flores del camino*):

...		
3	<i>conciencia</i>	2
3	<i>sé clara</i>	1.2 v.e.
7	<i>pero con esa rara</i>	4.6
5	<i>inconsistencia...</i>	4

3-5-11 en Gerardo Diego:

11	<i>Niño dormido en el florido buerto.</i>	1.4.8.10
11	<i>Una cosa tan solo aún es más bella.</i>	1.3.6.(7).8.(9).10 ⁸
5	<i>Niño despierto.</i>	1.4
3	<i>Estrella.</i>	2

3-7 formando coplas o cuartetos con el segundo verso quebrado a tres, a modo de variación sobre las coplas de pie quebrado; en Rubén Darío:

7	<i>Cuando tus negras fauces,</i>	4.6
3	<i>¡oh tumba!</i>	(1).2
7	<i>me libren de mis penas</i>	2.6
3	<i>profundas...</i>	2

El mismo Darío en cuartetos heptasilábicos que quiebran su tercer verso a trisílabo: *Bandera que aprisiona / el aliento de Abril, / corona / tu torre de marfil...* Es combinación que repite Gabriela Mistral («Piececitos», «Manitas», etc.).

3-9 en Rubén Darío, cuartetos de eneasilabos que quiebran su último verso a trisílabo, en «La vida y la muerte» (de *Del chorro de la fuente*).

⁸ Excelente ejemplo para apreciar versos con tonalidad alta, en donde se producen relieves de intensidad todavía más altos que las ya altas del contexto, que las contiguas.

3-6-10-13... en Unamuno (*Teresa*), con tendencia a formar serie rítmica 600:

13	<i>Abora vuelve ese canto / traído en la brisa</i>	7+6=(1).3.6+2.5
6	<i>como una sonrisa</i>	2.5
3	<i>del cielo,</i>	2
13	<i>y rozando su tierra, / tañendo su yerba,</i>	7+6=3.6+2.5
6	<i>me trae de conserva</i>	2.5
3	<i>mi anbelo.</i>	2

Por la misma razón de serie rítmica puede darse cualquier tipo de combinación como esta.

3-12 quebrando el tercer verso de un cuarteto de dodecasílabos, como en «Cantares» (en *Alma*), de Manuel Machado.

3-6-12 de carácter dactílico en Zorrilla, en series descendentes o escalas métricas («Salmodia»).

Tetrasílabos

El ritmo conseguido con la combinación de tetrasílabos y octosílabos ha sido uno de los más fructíferos en la historia del verso español. En principio, el tetrasílabo, como sus hermanos menores, que acabamos de ver, es un verso vicario, con poca entidad para estructurar poemas, casi siempre necesitado del apoyo de un verso más largo. Así aparece frecuentemente en la poesía tradicional:

8	<i>No te tardes, que me muero,</i>	1.3.7
4	<i>carcelero,</i>	3
8	<i>no te tardes, que me muero.</i>	1.3.7

De su frecuente mezcla con otros versos, particularmente con el octosílabo, ocurrió que pasó a ser mayoritario o fundamental en algunas combinaciones de la poesía medieval y de cancioneros (el *discor*, coplas *caudatas...*⁹), hasta alcanzar cierta autonomía, por ejemplo en la *Historia Troyana* (siglo XIII).

⁹ Véanse en el apartado Estrofas.

Alguna de aquellas variantes sirvieron de cauce a modalidades triunfantes de la copla, como las de pie quebrado, con un vaivén rítmico ligero y fijo al mismo tiempo. El siglo XV se expresó fundamentalmente a través de coplas de pie quebrado en las que entraba como componente esencial el tetrasílabo.

Esa tradición mantuvo al tetrasílabo como verso vicario durante los siglos XVI y XVII, tantas veces como reapareció la poesía tradicional española, soterrada pero no arrinconada por las formas italianas.

Los poetas del siglo XVIII lo incorporan plenamente al repertorio de versos autónomos, por ejemplo aparece en algunas fábulas de Iriarte (como la de *La urraca y la mona*) y de Hartzenbusch (*La mariposa y la efímera*). También es abundante su uso durante el romanticismo, y más escaso durante el modernismo, aunque Rubén Darío nos dejó un largo poema de *Otoñales* en romancillo de tetrasílabos asonantados (*Una noche / tuve un sueño...*). Como todos los metros breves, nunca desapareció de la poesía tradicional, a cuyo amparo se recupera totalmente a partir de la segunda década del siglo XX, para formar parte de la moderna silva, como verso quebrado corto, junto al trisílabo y pentasílabo, o en combinaciones de todos los tipos, entre las que sigue siendo mayoritaria la que combina con octosílabos. Es curiosa la combinación, frecuente en Gabriela Mistral, con pentasílabos, para formar tiradas, que también pueden aparecer como combinaciones de 9-10 u 8-9, por ejemplo en «La fresa»:

8 *La fresa desperdigada*
8 *en el tendal de las hojas,*
8 *huele' antes de cogida;*
10 *antes de ser vista se sonroja...*
9 *La fresa, sin ave picada,*
9 *que el rocío del cielo moja.*
.....

Tampoco es raro encontrarlo como verso autónomo en poesía de inspiración popular moderna, tal vez quebrado por bisílabos y trisílabos, como en este ejemplo de Clara Janés:

4 *Rostrros tuyos* 1.3
4 *sobre el campo* 3
4 *por las aves* 3
4 *son hurtados* 1.3
4 *levantados* 3

4 *al olvido* 3
4 *dando verde* 1.3
3 *inútil* 2
2 *brazo.* 1¹⁰

El tetrasílabo no tiene más que dos variantes rítmicas: 1.3 o solo 3; aunque se dan los extrarrítmicos 1.2.3 y 2.3 por ejemplo en *Aquí te amo* (2.3 Neruda), que habrán de resolverse en la cadena métrica. Forma composiciones exclusivas, normalmente cortas; juega en la estructura de grandes metros, como la silva y la copla; forma grupo métrico —el llamado anapesto— para integrarse en cadenas métricas mayores.

Véanse algunos ejemplos famosos, de uso rítmico doble:

Veinte presas 1.3
bemos hecho 1.3
a despecho 3
del inglés, 3
y han rendido 1.3
sus pendones 3
cien naciones 1.3
a mis pies. 3

(Espronceda)

4 *La boja seca* 1.3
4 *vagamente* 1.3
4 *indolente* 3
4 *roza el suelo.* 1.3
4 *Nada sé,* 1.3
4 *nada quiero,* 1.3
4 *nada espero...* 1.3
2 *Nada.* 1
2 *Solo...* 1

(Manuel Machado)

Tarde, tarde, 1.3
cae la tarde. 1.3
Larga, larga, 1.3
se aletarga. 3

(Ricardo Güiraldes)

¹⁰ Nótese que los tres últimos versos forman un octosílabo perfecto.

Cuando adopta la forma ooóo, puede tratarse del ritmo llamado anapéstico, lo que solo se aprecia por sucesión de versos, en tiradas largas:

*Insectillo
singular...
(Hartzenbusch)*

Ya sea en su forma versicular, como el ejemplo anterior, o en tiradas de tipo silva, como esta de dodecasílabos (todos 3.7.11), quebrada por un octosílabo (naturalmente 3.7) y terminada en hexadecasílabo (3.7.11.15):

12 *He leído los acentos fragorosos,*
12 *como rudos cañonazos de batalla,*
12 *que, en apóstrofes valientes, lanza el genio*
8 *de Argentina sobre Hispania;*
12 *be leído las estrofas de centellas*
16 *que, magnífica, modula la señora de las Pampas...*

(1913, Salvador Rueda)

De ese modo, entra como componente de los juegos con pies ooóo, sobre todo para imitar el «decasílabo alcaico».

Al igual que el pentasílabo, es frecuente como sintagma de arranque en dichos, refranes, juegos, etc.:

4	<i>Sal, salero,</i>	1.3
8	<i>sal y vendrás caballero.</i>	1.4.7
4	<i>Cata, cata,</i>	1.3
6	<i>que parió la gata.</i>	3.5
4	<i>Sana, sana,</i>	1.3
6	<i>culito de rana...</i>	2.5

Combinaciones

Es, en realidad, el primer verso corto que frecuenta la lírica tradicional, aunque siempre por debajo de pentasílabos y hexasílabos. Acepta prácticamente todo tipo de combinaciones en esos casos, preferentemente con versos de arte menor, entre los cuales se encuentran el octosílabo y el heptasílabo.

4-5 ya hemos aludido a esta combinación, típica de Gabriela Mistral, que reaparece en verso libre y poesía de raíz popular. Por la misma razón, puede aparecer como combinación 9-10, por ejemplo «El agua», «Fruta», etc., de Gabriela Mistral. En los libros neopopulares de hacia 1920-1930 se encuentra uno frecuentemente con esta combinación, como en «Y marcharé hacia la estepa», de Concha Méndez, o en este otro, de la misma poetisa: *Cuando te sueño / eres joven. / ¿Qué le sucede / ¿a mis ensueños? / Es que mi vida / no quiere / saber que ha pasado / el tiempo...?*

4-8 como parte de la copla quebrada o manriqueña, que es combinación perdurable, tal y como vemos en la *Rima XIX*, de Bécquer:

8	<i>Cuando sobre el pecho inclinas</i>	5.7
8	<i>la melancólica frente,</i>	4.7
8	<i>una azucena tronchada</i>	1.4.7
4	<i>me pareces.</i>	3

La estrofa manriqueña es algo más compleja, evidentemente, pues consta de doce versos (véase en estrofas), pero juega con los versos de 8-4 reaparece luego a lo largo de nuestra historia literaria, véase «Batzan», de Jon Juaristi: *Cazador entre los pinos, / al acecho de torcaes. / Otoñada. / Tus recuerdos son caminos / que regresan pertinaces / a la nada.*

3-4-8 en combinación peculiar es la forma tradicional del ovillejo (véase en estrofas).

4-9 en Gabriela Mistral («Serenidad») para quebrar finales de sextetos. Es un tipo de cierre frecuente, quebrando a cualquier verso de entre dos y seis sílabas.

4-10 es combinación que aparece ya en Gertrudis Gómez de Avellaneda. Otras poetisas románticas extremaron esa combinación, como Rosario Acuña, que la emplea en estrofas de catorce versos, que abren dos decasílabos (*Raro capricho la mente sueña, / será inmodesta, vana aprensión...*), a los que siguen doce tetrasílabos (agudos el séptimo y el final).

4-6-10 Unamuno en «Atardecer de estío en Salamanca» (1922), en donde los decasílabos son siempre del tipo 3.6.9; este tipo de combinaciones reaparece en otros casos, variando el metro corto a 3/4/5/6/7-10, como «En el tren», «Cántico de Navidad», etc.

4-7-11 en las silvas impares de todo tipo. Es la forma abrumadoramente dominante en toda la poesía moderna, al menos desde Antonio Machado. En épocas anteriores (por ejemplo el romanticismo: Bécquer)

dominaba la mezcla 7-11; ocasionalmente aparecían los pentasílabos (como en la *Rima* IV) y rara vez los tetrasílabos.

4+14 Jorge Guillén, «Junto a un balcón», en secuencias pareadas:

<i>Por la tarde,</i>	3
<i>el rayo de sol agudo y preciso, ya amante,</i>	2.5.7.10.13
<i>Se detiene</i>	3
<i>sobre el lomo de algún volumen visiblemente...</i>	3.6.8.(11).13=3.6+1.(4).6

Pentasílabos

El pentasílabo es verso de combinaciones múltiples, sobre todo para quebrar heptasílabos en la seguidilla, desde finales del siglo XVI; o los endecasílabos de la estrofa sáfica, unas décadas antes; todo ello en contraste con su escasa presencia como verso autónomo al margen de la lírica tradicional. Sin embargo, es extraordinariamente abundante en la poesía actual, como componente de tiradas irregulares o en serie.

Como verso autónomo había aparecido en endechas desde el siglo XV. Son muy llamativos los usos en *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez, y los miles que empleó Lorenzo Matheu en 1665 para traducir el *Spill*, de Jaume Roig, al español.

Brillante y sonoro, aparece como componente de bastantes metros mayores: como secuencia del decasílabo; final de los endecasílabos con secuencia 6.7; hemistiquio de los dodecasílabos premodernistas, en 7+5 y de otros metros mayores... Los neoclásicos acogieron su forma para un sinfín de composiciones propias aparentemente populares: tonadillas, romancillos, letrillas, etc. Durante el siglo XVIII alcanzó, en efecto, el rango de metro corto, por ejemplo en fábulas de Hartzzenbusch («El pájaro y el niño»), Iriarte («El naturalista y las lagartijas»), en las «cantilenas» de Nicolás Fernández de Moratín. Estos y otros autores —Meléndez Valdés, Iglesias de la Casa...— moldearon en pentasílabos sus romancillos, tonadillas e incluso otras formas más complejas (como silvas y redondillas). Recogido por el romanticismo, que experimentó con su forma y combinaciones, no dejó de cultivarse profusamente desde entonces, incluyendo los modernistas. Otra fértil corriente procede de la poesía tradicional y de sus imitaciones, pues se documenta ya en las jarchas, en el famoso estribillo de Berceo (*eya velar*, del *Duelo de la Virgen*), como en muchos otros semejantes, e

incluso en poemillas autónomos. Mientras la poesía tradicional los combinaba con versos de arte menor, los poetas modernos lo han hecho con todo tipo de versos, incluyendo los de arte mayor. Ejemplo de lo primero:

8	<i>Perdime por conoceros,</i>	2.7
5	<i>ojos morenos,</i>	1.4
8	<i>perdime por conoceros.</i>	2.7
	(tradicional)	

Los grandes poetas del Barroco lo emplearon y precisamente en composiciones desenfadadas en las que su ritmo, como hemos señalado varias veces, se acomoda al de todos los versos de arte menor. Véase esta canción de Lope de Vega,¹¹ en donde parece buscarse una alternancia 5/6 que reproduzca un ritmo semejante al de la seguidilla:

6	<i>Ruiseñores bellos,</i>	3.5
5	<i>cuya garganta</i>	4
6	<i>en solfa del cielo</i>	2.5
5	<i>canta alabanzas,</i>	1.4
6	<i>poned en el libro</i>	2.5
5	<i>de sus bazañas</i>	4
6	<i>los divinos ojos</i>	3.5
5	<i>que han visto tantas.</i>	(1).2.4
6	<i>Y pues conocéis</i>	5
6	<i>aquella serrana</i>	2.5
6	<i>que le trae¹² perdido</i>	3.5
5	<i>para ganarla,</i>	4
6	<i>decid que por verla...</i>	2.5

.....

Las tres variantes posibles son 1.4, 2.4 o sencillamente 4, aunque esta última tiende a desarrollar un acento secundario en primera o segunda, por lo que se asocia a los dos anteriores: 0000; 0000, 0000. En realidad es el segmento mínimo que se constituye en verso de varias posibilidades rítmicas reales:

HEROICOS	2.4
SÁFICOS	4
DACTÍLICOS	1.4

¹¹ Hay más ejemplos, como el de la maya *En las mañanicas / del mes de mayo...*

¹² Es posible que «trae» se lea como una sola sílaba.

Los extrarrítmicos comienzan a ser más abundantes: 1.2.4; 2.3.4; 3.4; etc. La forma dactílica suele ser la más utilizada en composiciones independientes. Así se encuentra ya en sor Juana Inés de la Cruz.

Véase un ejemplo de uso sinfónico, con todas las variedades:

<i>En la olorosa,</i>	4
<i>áspera Alcarria,</i>	1.4
<i>antes que el Tajo</i>	1.4
<i>reciba el Arlas,</i>	2.4
<i>corriendo lentas</i>	2.4
<i>sus verdes aguas</i>	2.4,
<i>en un remanso</i>	(2).4
<i>hay una barca.</i>	1.4

(Nicolás F. de Moratín)

2.4 HEROICO

<i>si piza tuya</i>	2.4
<i>no más, llorona</i>	2.4
<i>incorregible,</i>	4
<i>tener pudiera</i>	2.4
<i>por breve rato.</i>	2.4

(Carlos Germán Belli)

4 SÁFICO

<i>La señorita</i>	4
<i>del abanico</i>	4
.....	

(Lorca)

1. 4 DACTÍLICO (es, además, una de las formas hemistiquiales del verso de arte mayor)

<i>Torpe animal,</i>	1.4
<i>goza el permiso</i>	1.4
.....	

(Hartzenbusch)

<i>muerte es beldad.</i>	1.4
--------------------------	-----

(Macedonio Fernández)

<i>Menos tu vientre</i>	4
<i>todo es confuso.</i>	1.4
<i>Menos tu vientre</i>	4
<i>todo es futuro...</i>	1.4

(Miguel Hernández)

Se ha construido también como pie, en el llamado verso asclepiadeo (formado por dos pentasílabos).

Combinaciones

5-3 aparece naturalmente en poesía tradicional o lírica popular, a veces con la mezcla de otros versos menores. Por ejemplo, el romancillo de Lorca «Canción para la luna».

5-4 como semiversos independientes, alternando, de modo que dos de ellos sumen un eneasílabo; en combinación original de Zorrilla y Gabriela Mistral. Ya hemos visto que en Gabriela Mistral es muy frecuente en algunas secciones de sus libros, a modo de octavillas, por ejemplo en «Rondas», y pasa luego a juegos con los versos compuestos (8/9 y 10 sílabas):

4	<i>Duerme, duerme,</i>
5	<i>niño cristiano.</i>
4	<i>Pasó el día</i>
5	<i>como el vilano</i>
5	<i>ebrio de luz</i>
5	<i>y canto llano</i>
5	<i>y el adamita</i>
5	<i>no vivió en vano.</i>

5/6/7 es combinación usual en poesía de raíz popular o cantable, por ejemplo en Lorca, Alberti, Gabriela Mistral («Que no crezca»):

5	<i>Que el niño mío</i>	2.4
6	<i>así se me queda.</i>	2.5
6	<i>No mamó mi leche</i>	(1).3.5
6	<i>para que creciera.</i>	5
6	<i>Un niño no es roble</i>	(1).2.(4).5 v.e

5	y no es la ceiba.	2.4
7	Los álamos, los pastos, ¹³	2.6
5	los otros, crezcan:	2.4
5	en malvarisco	4
6	mi niño se queda.	2.5
	

5-7 base combinatoria de las seguidillas y de sus múltiples variedades:

7	Arenal de Sevilla,	3.6
5	Torre del Oro.	1.4
7	Azulejo a la orilla	3.6
5	del río moro.	2.4

(Gerardo Diego)

5/4-8 en Zorrilla combina al mismo tiempo que el tetrasílabo en series con el octosílabo, lo que reaparece esporádicamente en épocas posteriores, por ejemplo en Gabriela Mistral y en Pedro Salinas.

5-9 Gertrudis Gómez de Avellaneda lo combinó con el eneasílabo: *Vosotras que huís de Cupido / la dulce lid...* Fórmula recogida por Darío («A mi joven amigo Carrasquilla-Mallarino», en *Del chorro de la fuente*), reaparece de vez en cuando, por ejemplo en «La pequeña balada de Plóvdid», de Nicolás Guillén, en cuartetos mixtos 9a 5b 9C 5b, de rima par sobre aguda. O en Benedetti, formando cuartetos:

9	La soledad es un desierto	4.8=5+5=4.+4.
5	está en litigio	2.4
5	no tiene sombra	(1)2.4
5	y es puro hueso	(1)2.4
	

5-10 combinación usual, como hemos explicado más arriba. Se encuentra ya en Avellaneda. Ejemplo de Enrique de Mesa, en silva, que se puede leer como formada por decasílabos hemistiquiales:

10	Del cielo limpio la zarca seda	2.4.7.9
10	manchan las nubes de tonos grises;	1.4.7.9
10	aves que emigran a otros países,	1.4.6.9

¹³ Este verso puede ejecutarse como hexasílabo con compensación silábica tras el esdrújulo *álamos*.

10	no cruzan los picos de la roqueda.	1.4.9
5	Ya no hay verdoros	2.4
10	en las orillas de la vereda;	4.9
	

5-10-12 Espronceda, en «El mendigo», arranca con un cuarteto de decasílabos 3.6.9, que quiebra a pentasílabo, para formar un segundo cuarteto mixto (5a 10B 5a 5b), de donde se pasa a un cuarteto de dodecasílabos con hemistiquios de 6+6 (=2.5+2.5)... Lo importante en esta curiosa estrofa polirrítmica, que alcanza los veinte versos y se repite a modo de estancia seis veces, es básicamente la combinación rítmica de los pies 000 en los diferentes versos. Este tipo de juegos fueron muy frecuentes durante el periodo romántico (véase el apartado de tiradas rítmicas, al final del repertorio de versos):

10	De los hombres lanzado al desprecio,	3.6.9
10	de su crimen la víctima fui	3.6.9
10	y se evitan de odiarse a sí mismos,	3.6.9
10	fulminando sus odios en mí.	3.6.9
5	Y su rencor	4
10	al poner en mi mano, me hicieron	3.6.9
5	su vengador;	4
5	y se dijeron:	4
12	«Que nuestra vergüenza / común caiga en él;	6+6=2.5+2.5
12	se marque en su frente / nuestra maldición;	6+6=2.5+5
12	su pan amasado / con sangre y con biel,	6+6=2.5+2.5
12	su escudo con armas / de eterno baldón	6+6=2.5+2.5
5	sean la herencia	1.4
5	que legue al hijo,	2.4
5	el que maldijo	4
5	la sociedad».	4
5	Y de mí buyeron;	3.4 v.e.
10	de sus culpas el manto me echaron	3.6.9
10	y mi llanto y mi voz escucharon	3.6.9
5	¡¡sin pñedad!!	4

Bécquer lo usó profusamente combinado con endecasílabos (*Rimas* VII, XVI, XLI) incluso con 7-11 (*Rimas* IV, XLIII, LI, LVI), con octosílabos (*Rima* XII, XXIX) y con decasílabos (XV, XXI, LXXII) y con

heptasílabos (LIX), de manera que resulta ser el metro más acomodaticio a ritmos ajenos; casi siempre, en estos casos de combinación con metros más extensos, rematando estrofa o con tendencia a la rama distensiva del periodo. Los imitadores de Bécquer prolongaron estas combinaciones, que reaparecen por ejemplo en las rimas a *Teresa* de Unamuno; en *Confianza* de Pedro Salinas; en «Solo la muerte» (*Tierra sin nosotros*) de J. Hierro; etc.

5-11 frecuente en Unamuno, en formas estróficas, quebrando:

11	<i>Me miró tu hermanita con tus ojos</i>	3.6.10
5	<i>esta mañana</i>	1.4
11	<i>y sentí del amor nuevos antojos</i>	3.6.7.10 v.e.
11	<i>y de una vida nueva, nueva gana.</i> (<i>Teresa</i>)	2.4.6.8.10

Gabriela Mistral compuso con esta combinación sextetos de ritmo marcadamente dactílico (véase en estrofas), tipo 5a 5a 11B 5c 5c 11B.

También prefiriendo la rama distensiva del periodo rítmico, como en Pedro Salinas:

11	<i>Quisiera más que nada, más que sueño,</i>	2.4.6.8.10
5	<i>ver lo que veo.</i>	1.4

5-12 aprovechando la estructura de la seguidilla, por ejemplo mediante la utilización del dodecasílabo compuesto de 7+5; así en Zorrilla:

12	<i>¡Nochebuena! Dios nace: / fiesta en los cielos</i>	7+5=1.3.5.6+1.4
12	<i>en la tierra hacen gloria / niños y abuelos:</i>	7+5=3.4.6+ 1.5
5	<i>todo es vigilia</i>	1.4
12	<i>buelga en ella: es la fiesta / de la familia.</i>	7+5=1.3.4.6+4

5-14 Pablo Piferrer, como ejemplo romántico, en cuartetos de alejandrinos, que quiebran su cuarto verso:

14	<i>Cañada solitaria / una cascada zumba,</i>	7+7=2.6+4.6
14	<i>de las peñas tajadas / furiosa se derrumba</i>	7+7=3.6+2.6
14	<i>y el negro sumidero / en que brota y retumba</i>	7+7=2.6+3.6
5	<i>la engulle toda.</i>	2.4

En poesía contemporánea es uno de los versos que con mayor frecuencia quiebra versículos y poesía irregular:

- 23 *Las uñas de animales inexistentes arrancan nuestros ojos en los sueños.*¹⁴
5 *Así es la noche.* 2.4
(Antonio Gamoneda)

Hexasílabos

Es el hexasílabo uno de los versos más frecuentes en la poesía tradicional y popular, formando series y estrofas incluso en composiciones enteras, por ejemplo algunas cantigas y serranillas del Arcipreste de Hita («Serrana de la Tablada») o del Marqués de Santillana («Serrana de la vaquera de la Finojosa»), subgéneros (como el *Lay*, normalmente una sextilla simétrica de hexasílabos). Emerge, pues, como metro con entidad propia desde muy temprano, ya en los cancioneros; y no pierde ese carácter prácticamente nunca. Téngase en cuenta que será, además, el hemistiquio predominante de los versos de arte mayor (desde don Juan Manuel). Como forma del romancillo fue popularísimo durante los siglos XVI y XVII, contagiando a villancicos, letrillas y endechas: Góngora escribió algunos de sus romancillos y letrillas más afamados en hexasílabos. Ese caudal también inundó los tablados teatrales, y no solo a través de canciones tradicionales, sino para formas rápidas del diálogo dramático. Recogido por las canciones, tonadillas y anacreónticas del siglo XVIII, empleado en bastantes fábulas, incluso con modalidades muy famosas entonces, como las «pasmarotas» de Torres Villarroel (también romancillo hexasilábico), se trabajó exquisitamente durante el romanticismo (Zorrilla) y se incorporó discretamente a la poesía moderna, con nuevos empleos, sobre todo para quebrar al decasílabo 3.6.9, en largas tiradas (Salvador Rueda), en las que entraba como componente también el dodecasílabo (2.5+2.5). Precisamente Salvador Rueda lo empleó como secuencia o hemistiquio de un tipo rítmico que combinaba versos de 6-9-12 (6+6) y 18 (6+6+6).¹⁵ Algunos poetas posteriores recogieron esas variedades para combinarlo o trabajarlo en series; es muy abundante, por ejemplo, en *Alma* (1902), de Manuel Machado; o en multitud de romancillos (a veces en forma de cuartetos o de quintillas) en Gabriela Mistral. Guillén lo empleó en redondillas y cuartetos; pero su uso moderno ha

¹⁴ Este largo verso podría escandirse en 7+5+11 (=2.6+4+2.6.10).

¹⁵ Véase el ejemplo en los octodecasílabos.

derivado hacia series que, cuando se entremezclan con otros metros pares, originan un tipo de silva par. Cuando formaba estrofa de cuatro versos trabados por la rima se le denominaba «redondilla menor».

Cuanto más se alarga el segmento que forma un verso, más son lógicamente las variedades rítmicas. En este caso, las variantes son ya: 00000 / 00000 / 00000 / 00000 / 00000; es decir 5, 3-5, 1-3-5, 1-5.; 2-5. Serán extrarrítmicos, fundamentalmente, los que lleven acento en cuarta; aunque también se producirán modalidades 1.2.5, 2.3.5, 3.4.5, etc. Se suele decir que la variedad del *heroico* es más popular que la variante del *melódico* o del *pleno*, pero lo cierto es que se trata de distinciones pocas veces realizadas: las tendencias no llegan nunca a constituirse en variedades históricas o genéricas.

Téngase en cuenta que estas variedades se reproducen y combinan en el dodecasílabo compuesto (6+6).

HEROICO	2.5
MELÓDICO	
<i>puro</i>	3.5
<i>pleno</i>	1.3.5
ENFÁTICO	1.5
VACÍO	5

Véanse algunos ejemplos de utilización combinada:

<i>La más bella niña</i>	2.3.5 v.e.
<i>de nuestro lugar,</i>	(2).5
<i>boy viuda y sola,</i>	1.3.5
<i>y ayer por casar</i>	2.5

.....
(Góngora)

<i>Por entre unas matas,</i>	3.5
<i>seguido de perros</i>	2.5
<i>(no diré corría),</i>	(1).3.5
<i>volaba un conejo.</i>	2.5

.....
(Iriarte)

2.5 HEROICO (o dactílico o anfibráquico; es una de las variedades del hemistiquio del verso de arte mayor)

<i>Hermana Marica,</i>	2.5
<i>mañana que es fiesta,</i>	2.5
<i>no irás tú a la amiga</i>	1.2.3.5 v.e.
<i>ni yo iré a la escuela.</i>	2.3.5 v.e.

.....
(Góngora)

<i>venid, avecillas,</i>	2.5
<i>venid a tomar</i>	2.5
<i>de mi zagaleja</i>	5
<i>lección de cantar.</i>	2.5

.....
(Meléndez Valdés)

<i>Cerraron sus ojos</i>	2.5
(Bécquer)	

.....	
<i>La luz que en un vaso</i>	2.5
<i>ardía en el suelo,</i>	2.5
<i>al muro arrojaba</i>	2.5
<i>la sombra del lecho</i>	2.5

.....
(Bécquer)

<i>¡Qué valsés tan lindos!</i>	(1).2.5
<i>¡Qué noches tan claras!</i>	(1).2.5
(José Asunción Silva)	

<i>Yo escucho los cantos</i>	(1)2.5
<i>de viejas cadencias...</i>	2.5
(Antonio Machado)	

<i>¡Oh campos humanos!</i>	(1)2.5
(César Vallejo)	

<i>Que no quiero verla</i>	2.5
(Lorca) ¹⁶	

¹⁶ Variedades extrarrítmicas del heroico: 1.2.5: *bay humo en tus labios* (Dulce M.^a Loynaz); y 2.4.5: *fundiendo dos bronce* (Rubén Darío).

3-5 MELÓDICO PURO¹⁷

al rayar el día (Rosalía de Castro)
me pretendes blanca (Alfonsina Storni)
pensativa y pálida (José Asunción Silva)
en lo que es la vida (César Vallejo)

1.3.5 MELÓDICO PLENO (o trocaico)

Tú me quieres blanca (Alfonsina Storni)
Tú no tienes nombre (Roberto Juarroz)
mía: así te llamas (Rubén Darío)

Él pasó con otra; 1.3-5
yo le vi pasar. 1.3-5
Siempre dulce el viento 1.3-5
Y el camino en paz. 3-5
¡Y estos ojos míseros 1.3-5
le vieron pasar! 2.5

.....
 (Gabriela Mistral)

1.5 ENFÁTICO¹⁸

Ir como las barcas (Alfonsina Storni)
mozas con panderos (Valle-Inclán)

Verdes jardinillos,
claras plazoletas,
fuelle verdinosa...
 (Antonio Machado)

Pecho, el de mi Cristo, 1.5
más que los ocasos, 1.5
más ensangrentado: 1.5
¡desde que te he visto (4).5
mi sangre he secado! 2.5

.....
 (Gabriela Mistral)

¹⁷ 2.3.5 Variedad extrarrítmica del melódico: *con qué voz callar* (César Vallejo).

¹⁸ 1.4.5 Variedad extrarrítmica del enfático: *Vamos a ver, hombre* (César Vallejo).

hombre que me besas (Dulce M.^a Loynaz)
madre generosa (Jaime Sabines)
son de sus palabras (J. A. Silva)

5 VACÍO

y en una capilla (2).5
 (Bécquer)

y naturalmente (4).5
 (César Vallejo)

Combinaciones

Véanse, al final del apartado de cada uno de los versos menores (bisílabo, trisílabo, etc.), las combinaciones del tipo 2/3/4/5-6.

3-6-12 frecuente, como dijimos, en Salvador Rueda; y luego en Manuel Machado («Versailles», de *Alma*) y los modernistas.

6-7 en los pareados de Miguel Hernández: *En el fondo del hombre / agua removida...*; aunque se puede considerar —contra su editor y contra el propio manuscrito del *Cancionero y romancero de ausencias*— que se trata de un solo verso. El mismo poeta alicantino mezcló ritmos de estos dos versos en bastantes poemas del mismo *Cancionero* (c. 1939), donde se alcanza una inspiración desnuda que conecta con la poesía tradicional. Gabriela Mistral compone muchas veces con versos de seis a diez sílabas, sin aparente proporción alguna, en realidad jugando con los ritmos de cada tipo. Véase este comienzo de la «Ronda del arco iris»:

7	<i>La mitad de la ronda</i>	3.6
6	<i>estaba y no está</i>	2.5
7	<i>la ronda fue cortada</i>	2.6
6	<i>mitad a mitad.</i>	2.5

6-8 así en alguna fábula de Iriarte (la de «El cuervo y el pato» y «El ricote erudito», por ejemplo), formando cuarteta o redondilla. Tiene aire de estribillo en la *Rima* LXI de Bécquer; lo emplea del mismo modo, pero con rima consonante total, Rubén Darío en varias composiciones de *El canto errante*: «A un pintor», «Eheul», etc.; formando cuartetos aparece también en Juan Ramón Jiménez, con un ritmo semejante al de la seguidilla, claro:

<i>Si me quisieras por siempre,</i>	4-7
<i>infiel te sería;</i>	2-5
<i>no da dos veces un mismo</i>	2-4-7
<i>perfume la vida.</i>	2-5

Y con apariencia de silva, en Gabriela Mistral («La ley del tesoro»). Modernamente se ha extendido su uso, sobre todo para silvas de ritmo par, con predominio de los versos de 6 y 8 precisamente. Es una de las combinaciones que dominan, por ejemplo, *Quinta del 42* (1953), de José Hierro.

6-9 es un viejo ritmo, que descubrimos con cierta frecuencia en la lírica tradicional:

<i>En la buerta nasce la rosa</i>	3-5-8
<i>quíerome ir allá</i>	1-3-5
<i>por mirar al rüiseñor</i>	3-(5)-8
<i>cómo cantabá.</i>	(1)-5

En Avellaneda,¹⁹ de modo semejante, mezclando solo los ritmos heroicos del hexasílabo (2.5) con los ritmos dactílicos del eneasílabo (2.5.8), es decir, en lo que se puede considerar tirada rítmica:

<i>De todos los genios hermosos</i>	2-5-8
<i>yo soy el más bello,</i>	2-5
<i>y en todas las almas sublimes</i>	2-5-8
<i>se ostenta mi sello.</i>	2-5

Formando semiestrofas de hexasílabos que terminan y ocasionalmente se alargan con algún eneasílabo, por ejemplo en Manuel Machado, «Estatuas de sombra» (de *Alma*). Cuartetos de rima asonante en los pares, de Gabriela Mistral (9A 6b 9c 6b), «Canción del hombre de proa»; o en combinaciones muy variadas («Jesús»).

6-10 Bécquer termina con hexasílabos los decasílabos de la *Rima VII* y combina con ellos los de la *Rima VIII*:

<i>Cuando miro el azul horizonte</i>	3-6-9
<i>perdersé a lo lejos,</i>	2-5
<i>al través de una gasa de polvo</i>	3-6-9
<i>dorado e inquieto</i>	2-5
.....	

¹⁹ Véanse más ejemplos de la propia Avellaneda en la parte estrófica, bajo la etiqueta de novenas mixtas.

A esa combinación se refiere Augusto Ferrán como «seguidilla gitana»:

6	<i>Desde la mañana</i>	
6	<i>hasta la alta noche</i>	5
10	<i>¡siempre luchando el cuerpo ya viejo²⁰</i>	3-5
6	<i>con el alma aún joven!</i>	1.4-6.9
		3-5

Rosalía de Castro lo empleó en combinaciones estróficas de todo tipo, con decasílabos del tipo 3.6.9, por ejemplo en:

6	<i>Los unos altísimos</i>	2-5
6	<i>los otros menores</i>	2-5
10	<i>con su eterno verdor y frescura...</i>	3.6.9
	<i>(En las orillas del Sar).</i>	

Rubén Darío recogió la combinación (*Otoñales*) en otra muy lograda, de cuarteto:

	<i>Tenía una cifra</i>	2-5
	<i>tu blanco pañuelo,</i>	2-5
	<i>roja cifra de un nombre que no era</i>	1.3.6.9
	<i>el tuyo, mi dueño.</i>	2-5
	

Unamuno lo usó como variante de la estrofa sáfica, es decir 10A 10B 10C 6a; con decasílabos del tipo 3.6.9 siempre:

10	<i>Y al llegar en otoño los días</i>	3-6-9
10	<i>y las noches febriles del año,</i>	3-6-9
4	<i>con las hojas...</i>	3
6	<i>Tu tierra las lluvias</i>	2-5
6	<i>están abrevando</i>	2-5
	

(De *Teresa*)

Ese es el ritmo de la «Canción del jinete», de Lorca.

En fin, Enrique de Mesa la empleó para un «Madrigal»: *Era pura nieve, / y los soles me hicieron cristal. / Bebe, niña, bebe / la clara pureza de mi manantial...*

²⁰ Este verso podría ejecutarse como 5+6, y acercar su ritmo a los más próximos, 1.4+2.5.

6-10-12 en *Camino blanco, viejo camino...*, de Rosalía de Castro.
6a-6b-11C-11B en Amado Nervo («Tel qu'en songe»):

<i>Ayer vino Blanca,</i>	2.3.5 v.e.
<i>me miró en silencio,</i>	3.5
<i>y era más misteriosa que otras veces:</i>	1.3.6.8.10
<i>como se ven las cosas en los sueños</i>	4.6.10

A nuestro modo de ver la combinación 6-11 es la del *Planto por Jerusalem* (s. XIII), en cuartetos con el estribillo ¡Ay Iherusalem!

11	<i>A los que adoran en la vera cruz,</i>	4.8.10
11	<i>salud et gracia de la vera luz,</i>	2.4.8.10
6	<i>que enbio syn arte</i>	3.5
6	<i>el maestre d'Acre</i>	3.5
6	<i>a Iherusalem.</i>	5

Es hemistiquio normal de los dodecasílabos y de los tridecasílabos, por lo que también aparece en las combinaciones 13+6 (aunque es mejor considerarlo cadena rítmica óoo), como en este caso de Unamuno, que lo empleó frecuentemente:

<i>Cada vez que tu nombre pronuncio, Teresa,</i>	7+6=3.6+2.5
<i>viviendo desbecho,</i>	6=2.5
<i>me parece que el cielo la boca me besa:</i>	7+6=3.6+2.5
<i>renace mi pecho...</i>	6=2.5

Ese tipo de «silva» con versos pares (6-8-10-12) fue abundantemente empleado por Salvador Rueda.

6-9-11 en ciertas combinaciones del modernismo, por ejemplo en estos cuartetos de Enrique de Mesa:

6	<i>El campo, sediento;</i>	2.5
6	<i>la nube, de paso;</i>	2.5
11	<i>un cielo azul, desesperante y limpio</i>	2.4.8.10 (=5+7)
9	<i>y un rojo sol en el ocaso.</i>	2.4.8

6-12 es por tanto la combinación más sencilla y normal, pues es un modo de quebrar el verso de arte mayor. Combinación que se ha dado en

todas las épocas (arte mayor, siglos XVIII-XIX, modernismo y posmodernismo, etc.²¹). Véase en Castillejo, por ejemplo, en donde los versos tridecasílabos se explican por ser de arte mayor, en tanto los hexasílabos (del tipo 2.5) alternan con los pentasílabos (1.4), que también mantienen el ritmo del arte mayor:

12	<i>Si tantos moneros la garza combaten,</i>	6+6=2.5+2.5
12	<i>por altos oteros los perros le llaten,</i>	6+6=2.5+2.5
12	<i>neblís muy ligeros contra ella se abaten,</i>	6+6=2.5+2.5
6	<i>no es mucho la maten.</i>	2.5
13	<i>Si la dama es servida de los escuderos</i>	7+6=3.6+(2).5
12	<i>y mucho seguida de los caballeros,</i>	6+6=2.5+(2).5
12	<i>de grandes señores con sus mensajeros,</i>	6+6=2.5+(2).5
6	<i>que sea vencida</i>	2.5
5	<i>siendo hermosa</i>	1.4
6	<i>en esta partida,</i>	2.5
5	<i>no digo cosa,</i>	1.4
6	<i>mas si es virtuosa.</i>	2.5

Es la forma de las «Letanías de nuestro señor don Quijote» de Darío (*Cantos de vida y esperanza*), en sextetos de dodecasílabos, dos de los cuales quiebran con hexasílabos. Y con forma estrófica más abierta, de la «Salutación a Leonardo», del mismo poeta y en el mismo libro.

Heptasílabos

El heptasílabo es uno de los versos más frecuentes de nuestra historia literaria: porque sobre él canta muchas veces la poesía popular; porque sirve de apoyo a las combinaciones cultas del endecasílabo; y porque forma hemistiquio del alejandrino.

Como forma hemistiquial aparece tanto en los cantares de gesta como en las coplas de arte mayor, fluctuando con octosílabos, la misma fluctuación de numerosos poemas medievales, como *La disputa del alma y el cuerpo*, *Santa María Egipcíaca*, etc. Su utilización exclusiva en poemas largos, como los *Proverbios Morales* (mediados del siglo XIV) del rabino Sem Tob,

²¹ García Lorca, «Invocación al laurel», de *Libro de Poemas*. Agustín Delgado, *Severa pupila mira atardecer...*

marca uno de los momentos de mayor esplendor como forma libre, que va a entrar luego en una relativa decadencia por el arrollador triunfo del octosílabo y el olvido de algunas de las formas medievales —como las coplas de arte mayor— de las que se nutría. Escaso en los *Cancioneros* tardomedievales, reaparece cobijado por el endecasílabo en el Renacimiento, para conformar estrofas y series nuevas, como las canciones, estancias, liras, silvas, etc. Una famosa *Anacreóntica* de Gutierre de Cetina, si es que no recobra el aliento popular, muestra su recuperación como verso exento, que ha de continuar Esteban Manuel de Villegas, y que terminará por emplearse en endechas, quizá la forma preferida para la serie de romances heptasilábicos desde finales del siglo XVI, como en la célebre «Pobre barquilla mía», de Lope de Vega. Por las mismas fechas —finales del siglo XVI y siglo XVII— se produce su popularización como componente largo de la seguidilla.

Profusamente recogida esa doble tendencia elegiaca y popular por los poetas dieciochescos, que encontraron su forma mucho más adecuada, por ligera y breve, que la del octosílabo para todo tipo de composiciones (odas, endechas, cantilenas, anacreónticas, idilios...), formará parte de todos los juegos métricos de los románticos y cobrará nuevo vigor como hemistiquio del alejandrino con los modernistas. Nada extraño que poetas posteriores —Salinas, Guillén...— lo hayan dignificado como verso exento, incluso por encima del octosílabo.

En la poesía de la segunda mitad del siglo XX tiene amplio cultivo, sobre todo en poetas que a veces se asoman a la inspiración popular: Clara Janés, Francisco Pino, Valente...

Sus posibilidades rítmicas son muy ricas, hasta de ocho prototipos, todos utilizados abundantemente en nuestra historia literaria: será rara la del vacío 6: 000000, que puede darse como enfático puro 1.6: 000000; lo más frecuente es que lleve apoyos en 4, como sáfico: 000000; o en 2.4, como heroico: 000000; o solo en 2 000000; el ritmo puede venir, sin embargo, de la primera marcada 000000, como melódico pleno 1.3; o como sáfico pleno 1.4: 000000; si arranca de la segunda no puede ser más que de ritmo par, heroico, ya señalado. Se suele citar que la variedad 3.6 no alcanzó el rango de metro exento, lo que sí ocurrió por ejemplo con las variedades del heroico (2.6) y del sáfico (4.6). Lo analizaremos más detenidamente al hablar del alejandrino, en donde, cuando los hemistiquios son heptasilábicos (7+7), se combinan todas las variedades de modo sinfónico. Véase el cuadro de posibilidades:

HEROICOS

<i>puro</i>	
<i>pleno</i>	2.6
MELÓDICOS	2.4.6
<i>puro</i>	
<i>pleno</i>	3.6
SÁFICOS	1.3.6
<i>puro</i>	
<i>pleno</i>	4.6
ENFÁTICOS	1.4.6
VACÍOS	1.6
	6

Serán extrarrítmicas todas las que lleven acento en quinta, además de numerosas subvariedades (1.2...; 2.3...; 3.4...; 4.5...; ...5.6; etc.)

Todas estas variedades entran a formar parte de los alejandrinos, que combinan dos hemistiquios por verso, para producir un efecto especialmente sonoro y atractivo. En algunos casos se usan las variedades de un solo tipo (las pares o las impares, por ejemplo) para lograr el tono del poema, así en la «Canción última» de Miguel Hernández, sobre pares, en la que solo hay un verso (el tercero) de ritmo distinto:

<i>Pintada, no vacía;</i>	2.4.6
<i>pintada está mi casa</i>	2.4.6
<i>del color de las grandes</i>	3.6
<i>pasiones y desgracias.</i>	2.6
<i>Regresará del llanto</i>	4.6
<i>adonde fue llevada</i>	4.6
<i>con su desierta mesa,</i>	4.6
<i>con su ruinosa cama.</i>	4.6

Ejemplo de polirrítmico:²²

<i>Amor, rosa encendida,</i>	2.3.6 v.e.
<i>¡bien tardaste en abrirte!</i>	1.3.6
<i>La lucha te sanó,</i>	2.6

²² Variedades de extrarrítmicos múltiples: 1.2.3.6 *boy no me bagas llorar* (Dulce M.^a Loynaz); 1.2.4.6: *Sé más feliz que yo* (Arolas); *Yo vi un arbusto seco* (Alfonsina Storni); 1.2.4.5.6: *Sé dónde no estás tú* (M. Benedetti).

<i>y ya eres invencible.</i>	2.6
<i>Sol y agua anduvieron</i>	1.3.6
<i>luchando en ti, en un triste</i>	2.4.6
<i>trastorno de colores...</i>	2.6
<i>¡Ob días imposibles!</i>	1.2.6 v.e.

(Juan Ramón Jiménez)

2.6 HEROICO PURO²³

<i>La rosa de Citeres,</i>	2.6
<i>primicia del verano,</i>	2.6
<i>delicia de los dioses</i>	2.6
<i>y adorno de los campos...</i>	2.6

(Meléndez Valdés)

<i>Espíritu sin nombre</i> (Bécquer)	2.6
<i>se agita como loca</i> (Rubén Darío)	2.6
<i>desnúdese el desnudo</i> (César Vallejo)	2.6
<i>abajo en la penumbra</i> (Oliverio Girondo)	2.6
<i>Dejadme la esperanza</i> (Miguel Hernández)	2.6
<i>Cruzó las soledades</i> (Javier Egea)	2.6

2.4.6 HEROICO PLENO (yámbico o trocaico)

<i>amor que llegas tarde</i> (Dulce M. ^a Loynaz)	2.4.6
<i>vistosa y perra suerte</i> (César Vallejo)	2.4.6
<i>El alma vuelve al cuerpo</i> (Jorge Guillén)	2.4.6
<i>La tierra tarda, tarda</i> (Pedro Salinas)	2.4.6
<i>Estabas tú en el humo</i> (Javier Egea)	2.4.6

3.6 MELÓDICO PURO²⁴ (*anapéstico*; que es, además, una de las variedades más frecuentes del hemistiquio del verso de arte mayor)

<i>de los hombres del alba</i> (Efraín Huerta)	3.6
<i>de un ribazo al tupido</i> (Rubén Darío)	3.6

²³ Variedad extrarrítmica del heroico puro: 2.3.6 *allí lanza un rugido* (Rubén Darío); *que yo sepa por fin* (M. Benedetti). Otra variedad extrarrítmica del heroico puro: 2.5.6 *sandalias calcé fuertes* (Alfonsina Storni).

²⁴ Variedad extrarrítmica del melódico puro: 3.5.6 *pero hablando más claro* (César Vallejo).

<i>para solo morir</i> (César Vallejo)	
<i>En la cima del ansia</i> (Jorge Guillén)	3.6
<i>ojalá que la espera</i> (Mario Benedetti)	3.6
	3.6

1.3.6 MELÓDICO PLENO²⁵

<i>Crece el tiempo en silencio</i> (Salvador Novo)	
<i>buye el año a su término</i> (Rubén Darío)	1.3.6
<i>haya leche en la sangre</i> (César Vallejo)	1.3.6
<i>boy le ha entrado una astilla</i> (César Vallejo)	1.3.6

4.6 SÁFICO PURO

<i>Sacudimiento extraño</i> (Bécquer)	4.6
<i>de gallardía tanta</i> (Macedonio Fernández)	4.6
<i>¡Su desnudez y el mar!</i> (Juan Ramón Jiménez)	4.6
<i>Regresará del llanto</i> (Miguel Hernández)	4.6
<i>Eternidad en vilo</i> (Jorge Guillén)	4.6
<i>que se convierte en rostro</i> (Mario Benedetti)	4.6

1.4.6 SÁFICO PLENO²⁶ (mixto)

<i>Era mi voz antigua</i> (Lorca)	1.4.6
<i>finos de luna blanca</i> (Alfonsina Storni)	1.4.6
<i>toda la vida estaba</i> (Dulce M. ^a Loynaz)	1.4.6

1.6 ENFÁTICO²⁷

<i>nido de mariposas</i> (Alfonsina Storni)	1.6
<i>bella como camelia</i> (Efraín Huerta)	1.6
<i>salta de los repechos</i> (Rubén Darío)	1.6
<i>sea la codorniz</i> (César Vallejo)	1.6
<i>caras desabrochadas</i> (Juan Larrea)	1.6
<i>¡Cima de la delicia!</i> (Jorge Guillén)	1.6

²⁵ Variedad extrarrítmica del melódico pleno: 1.3.4.6 *anda, no más, resuelve* (César Vallejo).

²⁶ Variedad extrarrítmica del sáfico pleno: 1.4.5.6 *baje el bondor más bondo* (César Vallejo). Otra variedad extrarrítmica del sáfico pleno: 1.2.4.6. *¡Ya solo sé cantar!* (Jorge Guillén).

²⁷ Variedad extrarrítmica del enfático puro: 1.2.6 *¡Tal es la inspiración!* (Bécquer).

6 VACÍO

<i>que por la inmensidad</i> (Rubén Darío)	6
<i>inconteniblemente</i> (Neruda) (=4.6)	(4).6
<i>sobre las almohadas</i> (Miguel Hernández)	6

Combinaciones

Véase al final de cada uno de los apartados de los versos menores (de bisílabos a hexasílabos) las combinaciones usuales con cada uno de ellos, que complementan lo que sigue.

2-7 en septillas heptasílabas, que quiebran su sexto verso con un bisílabo: las empleó Rubén Darío en «Canción» (de *Poema de otoño*). Ocasionalmente se encuentra en poesía actual, como los tercetillos de Rafael Juárez en *Las cosas naturales*:

7	<i>Tú me decías: nunca.</i>	1.4.6
7	<i>Yo escuchaba en el eco:</i>	1.3.6
2	<i>busca.</i>	1

2/3/4/5-7 es combinación normal, como se viene diciendo, de poemas populares y de poesía libre moderna. Véase «Piececitos», «Manitas» y otros poemas semejantes, de Gabriela Mistral, en donde las cuartetos de heptasílabos terminan con un trisílabo.

4-7 combina con tetrasílabos y otras formas menores para letrillas.

5-7 forma usual de la seguidilla.

5-6-7 frecuente en poesía cantable o de raíz popular («La nuez vana», de Gabriela Mistral).

7-9 aparece como variante de la silva moderna, de forma muy abierta sobre combinaciones impares, cuya frontera suelen ser alejandrinos y tetrasílabos. Cuando combina solo 7-9 (como en «El himno cotidiano», de Gabriela Mistral), se acerca a una silva arromanzada.

7-10 formando cuartetos 7a 10B 10C 10B con decasílabos dactílicos, en «Balada triste de los pesares», de Juan Ramón Jiménez:

7	<i>Cantora, tú cantabas</i>	2.4.6
10	<i>la tristeza de todos los días,</i>	3.6.9

10	<i>el puñal que asesina de olvido</i>	
10	<i>la pasión de las novias sombrías.</i>	3.6.9
		3.6.9

Fórmula que repitió José Hierro en «Junto al mar» (de *Quinta del 42*), con la forma 10A 7b 10A 7b y el ritmo par (heroicos y sáficos):

10	<i>Si muero, que me pongan desnudo,</i>	2.6.9
7	<i>desnudo junto al mar.</i>	2.6
10	<i>Serán las aguas grises mi escudo</i>	2.4.6.9
7	<i>y no habrá que luchar.</i>	2.3.6 v.e.

7-11 primitiva combinación de la silva, que nace a comienzos del siglo XVII (Quevedo y alguno de los poetas andaluces) y se desarrolla de manera espectacular (*Soledades*, de Góngora) hasta convertirse en la modalidad métrica preferida para poesía meditativa, descriptiva, etc. La silva moderna, sobre todo después de Bécquer, combinó con pentasílabos y tetrasílabos (a imitación de las estrofas sáficas), se quebró luego también con enea-sílabos y acabó por admitir en la serie incluso a los alejandrinos, que no eran sino heptasílabos duplicados, de modo que así quedó constituida como posibilidad de silva impar, modalidad métrica dominante en toda la poesía de la segunda mitad del siglo XX y, desde luego, en la actual.

7-14 es combinación usual, bien en forma de silva, bien como estrofa alirada, como en «Spes», de Rubén Darío (14A 7b 14A 7b); o en toda una sección de *Del chorro de la fuente*, particularmente en «El salmo de la pluma», a modo de dobles tercetos, con el tercer verso quebrado a siete, de modo que forman sextetos. Gonzalo Rojas, «Naturaleza del fastidio». Véase este ejemplo de cuarteto en Antonio Carvajal:

7	<i>Si no hubiera probado</i>	3.6
7	<i>los frutos de tu huerto,</i>	2.6
7	<i>si tus brazos no fueran</i>	3.6
14	<i>dos álamos flexibles para mecer mi cuerpo.</i>	7+7=2.6+4.6

Octosílabos

Como patrón métrico de mayor tradición y amplio uso, ha sido objeto de numerosos análisis e inventarios. Trazar su historia es trazar la

historia de la métrica española. Los encontramos en los orígenes de la poesía castellana, formando parte como hemistiquio de los cantares de gesta, de los viejos romances, de la poesía medieval fluctuante, del refranero, como verso mayoritario de zéjeles y villancicos... En los cancioneros barre prácticamente al heptasílabo y se impone como verso dominante de arte menor. Con esas dos herencias, los siglos de oro no hacen más que prolongar y enriquecer su uso, ensayando variedades poco frecuentadas antes. La comedia nueva lo utilizó como forma poética del coloquio dramático, es decir, la base sobre la que se marcaban luego otros registros populares o cultos.

Quizá lo más conveniente e ilustrador sea mostrar las veces que autores, corrientes o épocas (el Mester de Clerecía, los poetas italianizantes del siglo XVI, el modernismo, Pedro Salinas, José Hierro, Guillermo Carnero...) han intentado no caer en sus redes. O aquellas otras en las que se ensayaron modalidades extravagantes, como el octosílabo con cesura, utilizado por Espronceda en «A Matilde», que en realidad se convierte en composición rítmica de doble cláusula ooóo / ooóo, de la que damos ejemplos en el repertorio.

Hubo un momento, con el triunfo de las formas italianas, desde 1530 a 1580 aproximadamente, cuando el octosílabo pareció que se retiraba a los ámbitos de la poesía popular y tradicional. Difícil resultaba encontrarlo en los cancioneros de Garcilaso, Figueroa o fray Luis de León...; pero se fue recobrando no solo con el auge de la poesía popular, del conceptismo religioso, de la tradición cancioneril y, sobre todo, del romancero nuevo, sino en la inspiración de los poetas cultos, que volvieron a frecuentarlo; ya en la segunda mitad del siglo XVII vuelve a dominar sobre las formas italianas. Algo semejante ocurre en los albores del siglo XX, con el triunfo del modernismo y su repertorio de estrofas cultas, asentadas en alejandrinos, endecasílabos y eneasílabos; pero volvió a reponerse nuevamente, sobre todo por la importancia que le otorgó Juan Ramón Jiménez, inmediatamente después de sus libros modernistas y antes de su inspiración neobarroca, es decir, entre 1903 y 1910, incluso apareciendo en series asonantadas, como octosílabo conversacional (por ejemplo, en Antonio Machado). Aquel movimiento lo que muestra es que las tendencias artísticas innovadoras alientan el apartamiento del metro octosilábico como verso demasiado gastado y popular; cosa que también ocurre en poetas de marcado aire intelectual o de voluntad artística muy señalada (Jorge Guillén) o en la etapa inicial de buenos versificadores (José Hierro).

Lo normal es que el acento esencial en séptima venga precedido de otros en quinta con tercera o segunda; mientras que el de cuarta pide en 1ª ó en 2ª, aunque como se verá las variedades son ya muchas; las más frecuentes son las trece que organizamos en estos esquemas, bajo cuyos epígrafes se ordenan las subvariedades. Nótese cómo, entre todas ellas, la variedad 3.7 puede configurarse como serie o tirada rítmica (ooóo), y de hecho muchas veces ha funcionado así, por ejemplo para lograr la melodía de las cuartetos aconsonantadas de «A Margarita Debayle», de Rubén Darío:

...		
<i>Una tarde la princesa</i>	3.7	
<i>vio una estrella aparecer;</i>	(1).3.7	
<i>la princesa era traviesa</i>	3.7	
<i>y la quiso ir a coger.</i>	3.7	
.....		
HEROICOS	2.4.7	<i>puro</i>
	2.5.7	<i>mixto</i>
	2.7	<i>difuso</i>
MELÓDICOS	3.7	<i>puro</i>
	1.3.5.7	<i>pleno</i>
	3.5.7	<i>semipleno</i>
	1.3.7	<i>corto</i>
DACTÍLICOS	1.4.7	
SÁFICOS	4.7	
ENEÁTICOS	1.5.7	<i>corto</i>
	1.7	<i>largo</i>
VACÍOS	5.7	<i>corto</i>
	7	<i>largo</i>

Para su uso polirrítmico, el más frecuente, véase el romance del conde Arnaldos, cuyo arranque y final son toda una exhibición de posibilidades:

<i>¡Quién hubiese tal ventura</i>	1.3.5.7
<i>sobre las aguas del mar</i>	4.7
<i>como hubo el conde Arnaldos .</i>	3.5.7
<i>la mañana de san Juan!...</i>	3.7
<i>... Yo no digo mi canción</i>	1.2.3.7 .
<i>sino a quien conmigo va.</i>	5.7

Ejemplos

2.4.7 HEROICO PURO (mixto tipo a)²⁸

los aires andan contrarios (romancero)
con diez cañones por banda (Espronceda)
Al ver mis horas de fiebre (Bécquer)
y flota un santo perfume (Rubén Darío)
He andado muchos caminos (Antonio Machado)
La luna vino a la fragua (Lorca)

La rosa tiene un rencor
metido dentro del alma (Victoriano Crémer)

2.5.7 HEROICO PLENO (mixto tipo b)

mi cama las duras peñas (romancero)
el templo que quise tanto (Rosalía de Castro)
canción que no escucha nadie (E. González Martínez)
lo han dicho el pinar y el viento (Juan Ramón Jiménez)
Silencio de cal y mirto (Lorca)

Después del amor, la tierra.

Después de la tierra, nadie. (Miguel Hernández)

¿Qué es esto que yo no he sido? (José Miguel Ullán)²⁹

2.7 HEROICO DIFUSO³⁰

moricos, los mis moricos (romancero)
Al tiempo que en el ocaso (Duque de Rivas)
Säeta que voladora (Bécquer)
Y ríe el desequilibrio (Herrera y Reissig)
Su luna de pergamino (Lorca)

²⁸ Variedad extrarrítmica del heroico puro: 2.4.6.7 *amada, ven. El gran bosque / es nuestro templo; allí ondea...* (Rubén Darío). El segundo verso puede leerse como 1.4.6.7, es decir, como v.e. del dactílico.

²⁹ El verso de Ullán permite varios arranques distintos.

³⁰ Variedades extrarrítmicas del difuso: 1.2.7: *da al viento tu cabellera* (Rubén Darío). 2.3.7: *adiós, padres de mi vida* (romancero).

3.7 MELÓDICO PURO³¹

Abenámar, Abenámar (romancero)
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor (romancero)
en las flores entreabiertas (Rubén Darío)
de mis sales luminosas (César Vallejo)
Andaluces de Jaén (Miguel Hernández)

Sobre el melódico puro se asienta, como se dijo, el ritmo ooóo ooóo, que puede considerarse octosílabo con dos cláusulas, sobre todo cuando se produce en serie rítmica, que no llegan a hemistiquio por su brevedad, como muestra el que no se produzcan los fenómenos de frontera hemistiquial (compensación silábica, dialefa, etc.).

Surge a veces en el llano
y en la loma a veces brota
susurrando mansamente,
como de un arteria rota,
crystalino manantial;
manantial inagotable
cuya linfa fresca y pura
se desliza misteriosa
bajo arcadas de verdura
como sierpe de cristal.

(Olegario V. de Andrade)

1.3.5.7 MELÓDICO PLENO (trocaico)

¿qué castillos son aquellos? (romancero)
Río verde, río verde (romancero)
viento en popa a toda vela (Espronceda)
busque en vano ritmo y voz (E. González Martínez)
mes de rosas. Van mis rimas (Rubén Darío)

³¹ Algunas variedades extrarrítmicas del melódico puro: 2.3.7 *Alzó sábanas de bolanda* (romancero); *Allá vienen las carretas* (Juan Ramón Jiménez). 3.4.7: *mi dormir siempre velar* (romancero); *Juventud nunca vivida* (Antonio Machado).

3.5.7 MELÓDICO SEMIPLENO³²

acordó llamar al rey (romancero)
remediar la vida mía (romancero)
convidalde vos, el rey (romancero)
como cosa no sabida (romancero)
Temblarán como un canario (Alfonsina Storni)
Los caballos negros son (Lorca)

1.3.7 MELÓDICO CORTO³³

Helo, belo por do viene (romancero)
Nunca fuera caballero (romancero)
Rosa, hambre de los ojos (Pedro Espinosa)
Pon tu mano entre las mías (Alfonsina Storni)
¡Cómo lloran las carretas (Juan Ramón Jiménez)
¡Oh ciudad de los gitanos! (Lorca)
Un carnívoro cuchillo (Miguel Hernández)

1.4.7 DACTÍLICO³⁴

¡Válgame Dios, Gerinaldo! (romancero)
olas de plata y azul (Espronceda)
mira, en tus ojos, los míos (Rubén Darío)
Voces de muerte sonaron (Lorca)
Vientos del pueblo me llevan (Miguel Hernández)

4.7 SÁFICO³⁵ (y en tiradas rítmicas)

en una caja de pino (romancero)³⁶
Por las riberas de Arlanza (romancero)

³² Variedades extrarrítmicas del melódico semipleno: 3.4.5.7 *que ni sé cuándo es de día* (romancero); 3.5.6.7 *Menester será, buen rey* (romancero); 2.3.5.7 *Por tres noches no dormí* (J. Santos Chocano); *quien bien ama tarde olvida* (romancero).

³³ Variedad extrarrítmica del melódico corto: 1.3.4.7 *¡Déle Dios mal galardón!* (romancero); *Media noche era por filo* (romancero); *aún allí está, y nos asusta* (Duque de Rivas).

³⁴ Variedad extrarrítmica del dactílico pleno: 1.3.4.7 *¡Dónde vas tú, desdichado, / dónde vas, triste de ti?* (romancero). 1.4.5.7: *¡Nunca! ¡Jamás! ¡Siempre! ¡Y antes!* (Herrera y Reissig). 4.5.7: *Mas la terné yo por fuerza* (Castillejo).

³⁵ Variedad extrarrítmica del dactílico puro 4.5.7 *a recoger miel y aromas* (Rubén Darío).

³⁶ O como *beroico puro* (2).4.7.

para que pase una reina (Rubén Darío)
escucharás mis canciones (Rubén Darío)

1.5.7 ENFÁTICO CORTO

Yo me levantara, madre (romancero)
presto se quedó dormido (romancero)
Verde que te quiero verde (Lorca)

1.7 ENFÁTICO LARGO

moro de la morería (romancero)
Vuélvese para su amiga (romancero)
lágrimas de los sus ojos (romancero)
Dentro de mi corazón (E. González Martínez)
tiempo de la primavera (Rubén Darío)
solas sobre el abandono (Juan Larrea)

5.7 VACÍO CORTO

sino a quien conmigo va (romancero)
cuando de Bretaña vino (romancero)
Desde mis ventanas veo (Rosalía de Castro)
En el corazón tenía (Antonio Machado)
Por el olivar venían (Lorca)

7 VACÍO LARGO

cuando los enamorados (romancero)
ni se lo demandaría (romancero)

Combinaciones

Véase al final de los apartados de los versos menores (de trisílabo a heptasílabo) las combinaciones usuales con cada uno de aquellos versos que completan lo que sigue.

8-2/3/4/5 es normal en poesía popular y en poesía moderna, como ya hemos visto otras veces, aunque sea el octosílabo más reactivo a estas combinaciones que el heptasílabo.

8-6 combinación que anuncia la silva moderna de versos pares, y que se encuentra sugerida en poemas de comienzos de siglo (por ejemplo, Antonio Machado), y totalmente formada en posmodernistas, por ejemplo «La ley del tesoro», de Gabriela Mistral. Lezama Lima utilizó esa base, con un tetrasílabo, para algún soneto: *Lápiz a su nube...*

8-9 es combinación curiosa que practica Gabriela Mistral y que mereció páginas explicativas de Tomás Navarro Tomás. En realidad la posibilidad se extiende a cualquier combinación en la que entren como componentes tetrasílabos y pentasílabos, por tanto a 8/9/10: «La fresa», «La granjera» (8-9), «Alondra» (9-10), «Pinar» (9-10), «Pan» (9-10-11)...; a veces incluso desciende al heptasílabo (como en «La fugitiva»), instalándose ya en el versolibrismo. En el romancero se cuelan con frecuencia versos de 7 y 9 sílabas, lo que no dejaron de aprovechar García Lorca (*Y que yo me la llevé al río...*; Carrera Andrade («Canción de la manzana») y otros romanceadores modernos.

8-9/10 aparece en tiradas rítmicas, con la forma 2.5.7 o sobre todo 1.4.7 del octosílabo, y 3.6.9 del decasílabo. Ocasionalmente se puede extender la combinación a heptasílabos (1.4.6, 3.6) y a otros versos, incluso a endecasílabos (1.4.7.10) y versos hemistiquiales (por ejemplo a 12=6+6=2.5+2.5). Pero los modernistas —ya hemos citado varios ejemplos de Gabriela Mistral— amplían su uso a la modalidad de verso libre, y entonces no se constituyen como tiradas rítmicas, así en este caso de Eduardo Marquina, si es que no hay dialefa en «especies»:

9	<i>Sal de mar y virginidad</i>	1.3.8
8	<i>de lumbre; especies sutiles</i>	2.4.7
9	<i>y colores; oros, añiles</i>	3.5.8
9	<i>—y un aliento de tempestad...</i>	3.8

8-10 durante el romanticismo tardío, por ejemplo en Pablo Piferrer («Canción de la primavera»); véase, de Rosalía de Castro:

10	<i>De repente los ecos divinos</i>	3.6.9
8	<i>que en el tiempo se apagaron...</i>	3.7
10	<i>A sus plantas se agitan los hombres,</i>	3.6.9
8	<i>como el salvaje bormiguero...</i>	4.7

8-11 es una combinación extraña, que aparece en estrofas con estribillo, tal el romance *La desgracia del forzado / y del cosario la industria...*, de

Góngora, que inserta el estribillo *¿De quién me quejo con tan grande extremo, / si ayudo yo a mi daño con mi remo?* No es probable que la tomara de ahí Lorca, que la emplea con función expresiva ocasionalmente, por ejemplo al comienzo y al final del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* («La sangre derramada»).

Rosalía de Castro usa este esquema en combinaciones de cuartetos quebrados:

11	<i>... Y sigues en silencio tu camino</i>	2.6.10
8	<i>siempre impasible y serena,</i>	1.4.7
11	<i>dejándome sujeta a mi destino</i>	2.6.10
8	<i>como el preso a su cadena...</i>	3.7

8-12 Gertrudis Gómez de Avellaneda:

8	<i>Huye el invierno sañudo</i>	1.4.7
8	<i>y luce brillante el sol</i>	2.5.7
12	<i>que el pálido velo / rasgando glorioso</i>	6+6=2.5+2.5
12	<i>difunde en la tierra / benigno calor.</i>	6+6=2.5+2.5

En series más o menos estróficas la emplean Salvador Rueda y Unamuno, por ejemplo en este último caso (de *Teresa*, entre otros), en donde la combinación parece pedir dodecasílabos ternarios, es decir, intentando tirada rítmica (0000)

12	<i>Hoy de noche el cielo negro me parece</i>	4+4+4=1.3+1.3+ 3
8	<i>por encima de tu huesa,</i>	3.7=4+4=3+3.
12	<i>vivo encaje en que divina resplandece</i>	4+4+4=1.3+3+3
8	<i>para siempre nuestra empresa.</i>	3.7=4+4=3+3.

El dodecasílabo ternario es, en realidad, una variante de este tipo de tiradas rítmicas, la que compone un verso con tres de ellas.

8-16 recuerda el viejo pie de romance. Se incorpora también a la poesía contemporánea, en cuanto aparece el verso largo y apunta el versículo, como una forma todavía firme de mantener el verso. Así ya en «La canción de los osos», de Rubén Darío (*Canto a la Argentina*), que en realidad se sostiene por ser de tiradas rítmicas (0000):

16	<i>Osos negros y velludos del riñón de las montañas,</i>
16	<i>silenciosos viejos monjes de una iglesia inmemorial,</i>
16	<i>vuestros ritos solitarios, vuestras prácticas extrañas,</i>

- 8 *las humanas alimañas*
16 *horrORIZAN y ensangrientan la selvosa catedral.*
.....

Eneasílabos

9	<i>No son todos rüiseñores</i>	1.2.3.8 v.e.
9	<i>los que cantan entre las flores,</i>	3.8
9	<i>sino campanitas de plata</i>	5.8
7	<i>que tocan a la alba,</i>	2.6
9	<i>sino trompéticas de' oro</i>	5.8
6	<i>que 'hacen la salva</i>	2.5
7	<i>a los soles que adoro.</i>	3.6

(Cancioncilla glosada por Góngora)

El eneasílabo aparece como un verso más en la poesía irregular de raíz popular, minoritario frente al heptasílabo y el octosílabo; se suelen citar excepcionales ejemplos medievales (así una cantiga de Alfonso X, muchos versos sueltos del *Auto de los Reyes Magos* [s. XII], etc.), pero solo en algunos poetas de cancioneros, como Juan Álvarez Gato (†1496) encontramos composiciones enteras, bien medidas, en eneasílabos, lo que se repite esporádicamente en algunos poetas del siglo XVI, como Castillejo; y en poemas sueltos —normalmente de corte tradicional— de los poetas áureos, por ejemplo en pasajes dramáticos de Tirso de Molina o Lope de Vega. En efecto, es muy abundante como forma no autónoma en bailes, composiciones dramáticas, estribillos, etc.; y así pasa a los escenarios teatrales, sobre todo de mano de Tirso de Molina; aunque desaparece pronto. En realidad su consolidación como forma artística autónoma ha de llegarle con los poetas neoclásicos (Iriarte sobre todo, y más tarde José María Heredia, Andrés Bello...), lo que posibilita su uso relativamente abundante durante el romanticismo y su definitiva consagración como verso exótico, que no había sido muy cultivado, por los poetas modernistas posteriores a Salvador Rueda (quien lo emplea escasamente, solo en algunas de sus formas). Los modernistas lo refinan y lo emplean en todas sus variedades, probablemente por influjo de la gran poesía francesa de finales del siglo XIX, y lo combinan con versos impares, particularmente con el endecasílabo y el alejandrino, para conformar las silvas modernas. Muchas de las composi-

ciones emblemáticas del modernismo se asientan en eneasílabos o los incluyen como verso esencial: «Responso a Verlaine», «Canción de otoño en primavera», etc., de Rubén Darío. Los posmodernistas lo siguen prefiriendo al octosílabo.

A partir de la segunda guerra mundial, sobre todo en la década de los cuarenta y el comienzo de los cincuenta, vuelve a ser metro preferido de los poetas más jóvenes: José García Nieto, José Luis Hidalgo, José Hierro, etc., o de vuelta de una larga producción, como Alberti. Forma siempre matizadamente culta, no es difícil encontrarla en la poesía posterior (Jaime Gil de Biedma, Mario Hernández, Guillermo Carnero, José Miguel Ullán, Francisco Pino, Jon Juaristi...), incluso formando soneto (Antonio Carvajal).

Los metrólogos italianos señalan como más frecuentes las variantes 4.8 y un poco más escasas las variantes 2.5.8, que se utilizaron, sin embargo, profusamente a partir del romanticismo (Espronceda) y del modernismo (Gabriela Mistral); pero no son raras las otras variedades de 3.6.8 (empleada ya por Iriarte) y 3.5.8. En efecto, las dos formas del sáfico se constituyen a veces en serie. La presencia del yámbico del endecasílabo parecería rechazar los ritmos en 5, con apoyos posibles en 3.5.8, e incluso 1.3.5, pero no es así: se dan con relativa frecuencia y antigüedad (hasta Luzán empleó el 3.5.8). El eneasílabo con acento agudo en cuarta puede considerarse también decasílabo hemistiquial (*Necio fue Adán, necia fue Eva...* [Lope de Vega] óoóó / óoóóó).

El eneasílabo es uno de los metros que mejor determina el estilo poético de quien lo ha usado. Un poema de cincuenta y dos eneasílabos, como es «Riberas de Isfalada», de Antonio Carvajal, muestra solo cuatro casos de ritmo sobre sílaba impar, de los cuales dos son los mismos versos abriendo y cerrando poema (*A borbotones destellantes / el otoño iba y venía...*) y un tercero es el verso *gemía y gemía y gemía*; el resto son heroicos y sáficos, dominantes, de todos los tipos. Carvajal se acoge a un ritmo clásico que mantiene armoniosamente. Pero si vamos a otro poeta y poema, por ejemplo a la «Canción de los hombres perdidos» (1934) de Nicolás Guillén (en *Sóngoro Cosongo*), los sesenta versos arrojan proporción distinta: diez sáficos plenos; diez melódicos cortos (3.8: *como perros abandonados*); diez heroicos puros (2.4.8: *de qué manera nos llamamos*) a los que se añade el estribillo que se repite cinco veces *en medio de una tempestad*; dos heroicos cortos; seis sáficos puros (4.8: *con las ojeras excavadas*); seis sáficos plenos (1.4.6.8: *somos las sombras de otros hombres*); dos mixtos largos (5.8: *pero por la noche la luna*);

dos heroicos plenos (2.4.6.8: *Nos come el hambre día a día*); dos mixtos plenos (3.6.8: *ni un mal trozo de carne dura*); dos sáficos largos (4.6.8: *y con los ojos bien despiertos*); y un heroico largo (2.6.8: *la tripa impertinente hipa*). Nicolás Guillén no emplea ni los ritmos difíciles, realmente de laboratorio (enfáticos y vacíos), ni los muy señalados rítmicamente (el dactílico, el de gaita gallega, el mixto largo); ni alguna variedad del melódico (el pleno 1.3.5.8; el puro 3.5.8; semicorto 1.3.8 y semipleno 1.5.8); sin embargo, recoge todos los matices de los heroicos y los sáficos, que son los más clásicos, frente a la relativa modernidad de los mixtos o dactílicos, tipo 2.5.8.

Queda por señalar, quizá, el uso peculiar que le concedió Gabriela Mistral, que exponemos en cita de Navarro Tomás (de *Los poetas en sus versos*): «una particular experiencia... consistió en dividirlo en dos porciones de 4-5 ó 5-4, presentándolo en romancillos de breve paso fluctuante. La división opera sobre las variedades trocaica [heroico] y mixtas, con exclusión de la dactílica...». Esta experiencia le llevó a ensayar la mezcla de decasílabos 5+5 en poemas en eneasílabos (a partir de *Ternura*); lo que luego amplió al octosílabo. Parece, sencillamente, que Gabriela Mistral llega al verso libre a través de la conciencia de las armonías rítmicas que pueden establecerse entre versos de distinta medida: «Pinar», «Carro del cielo», «La fresa», «Pan», «Dos himnos», «Cosas»... Experimentos semejantes se encuentran en Zorrilla.

La riqueza de ritmos posibles de las que se parte se recoge en este esquema:

HEROICOS:	2.4.8	<i>puro corto</i>
	2.4.6.8	<i>pleno</i>
	2.6.8	<i>puro largo</i>
	2.8	<i>difuso</i>
SÁFICOS:	4.8	<i>puro</i>
	1.4.6.8	<i>pleno</i>
	1.4.8	<i>semipleno</i>
	4.6.8	<i>largo</i>
MELÓDICOS:	3.5.8	<i>puro</i>
	1.3.5.8	<i>pleno corto</i>
	1.3.8	<i>corto</i>
	3.6.8	<i>largo</i>
	1.3.6.8	<i>pleno largo</i>
	3.8	<i>difuso</i>

DACTÍLICOS:	2.5.8	(de gaita gallega)
ENFÁTICOS:	1.6.8	<i>puro</i>
	1.5.8	<i>corto</i>
	1.8	<i>largo</i>
VACÍOS:	6.8	<i>corto</i>
	8	<i>largo</i>
	5.8	<i>difuso</i>

Ejemplo de utilización polifónica:

<i>Como el cisne de la laguna</i>	3.8
<i>iba mi barca de marfil,</i>	1.4.8
<i>en el plenilunio de abril,</i>	5.8
<i>sobre la estela de la Luna.</i>	4.8
<i>Bogando en ondas de fortuna...</i>	2.4.8

(Valle-Inclán)

Ejemplo de utilización con solo una variedad básica de tipos:

<i>Sujeto el barro en la cadera,</i>	2.4.8
<i>que al haz de nardos da a beber,</i>	2.4.6.8
<i>va la florista por la acera,</i>	1.4.8
<i>las blancas flores a vender...</i>	2.4.8

(Salvador Rueda)

2.4.8 HEROICO PURO CORTO

el polvo de oro de la vida (Jaime Sabines)
el dulce canto de cristal (Rubén Darío)
el aire, pleno de azabares (Valle-Inclán)
el nombre exacto de las cosas (Juan Ramón Jiménez)
¡qué largo abrazo te daría! (Lorca)
que se alza el cuello del abrigo (Dulce M.^a Loynaz)
¡Qué sola, tierra, sin nosotros (José Hierro)
Qué tristes todos los lugares (Javier Yagüe)

Nótese que la variedad de heroico puro pasa a ser decasílabo cuando su acento en 4^a es agudo:

¡Adiós, mi Dios, el de mi España (Unamuno) = 5+5

2.4.6.8 HEROICO PLENO (yámbico o trocaico)³⁷

Apenas hay mejor regalo (Leopoldo Lugones)
Suspenseo allá cabeza abajo (Leopoldo Lugones)
Ayer, mañana, negro y verde (Lorca)
ya va a venir el día, da (César Vallejo)³⁸
Y no te vi, Señor, y estabas (José García Nieto)
la grana tierra lenta abría (Antonio Carvajal)

2.6.8 HEROICO PURO LARGO (mixto c, laverdaico)³⁹

rondando las gentiles flores (Gumersindo Laverde)
miraba como el alba pura (Rubén Darío)
Como una vaguedad de pena (Juan Ramón Jiménez)
Florece en su plumilla el trino (Gabriela Mistral)
que el cielo oscurecía fuera (Juan Larrea)
La gota de tu nombre lento (Neruda)
allí donde los frescos álamos (José García Nieto)
Parece que se ha dicho todo (Gloria Fuertes)⁴⁰

2.8 HEROICO DIFUSO

Desfile de las margaritas (Rubén Darío)
con normas de literatura (Valle-Inclán)
Se inclinan con sus esplendores (Jorge Guillén)

4.8 SÁFICO PURO (eneasílabo de canción)

y de claveles de rubí (Rubén Darío)
como si fuera una cereza (Lorca)
Para mi calle esa jornada (Jorge Guillén)
como la sangre por las venas (Neruda)
He adelantado mi esperanza (José Luis Hidalgo)
La sordidez es nuestro pan (Guillermo Carnero)

³⁷ Variante extrarrítmica del heroico pleno: 1.2.4.6.8 *Dios lleva en sí la humana grey* (Jorge Guillén).

³⁸ Existe la posibilidad de ejecuciones de arranque distintas: 1.2.4...

³⁹ Puede entenderse, por tanto, que con otras denominaciones, es el *mixto a* el formado por trocaico+dactílico; el *mixto b*, por dactílico más trocaico; el *mixto c*, el de ritmo cuaternario+binario.

⁴⁰ Su ejecución puede ser como extrarrítmico: 2.5.6.8.

1.4.6.8 SÁFICO PLENO⁴¹

Sabe cantar un tango entero (Leopoldo Lugones)
Mar de la tarde, mar de rosa (Juan Ramón Jiménez)
Abora que vuelve a ser la tarde (José Hierro)
lengua callada, torpe y mínima (Antonio Carvajal)

1.4.8 SÁFICO SEMIPLENO

diste tu acento encantador (Rubén Darío)
Labra su nido sin empacho (Leopoldo Lugones)
Dame saber lo que no he sido (Cintio Vitier) v.e. (7.8.)
No sobrevive la palabra (César Vallejo)
Todas las tardes en Granada (Lorca)
hombres de estrellas y de fuego (Juan Larrea)
Hoy la mañana se descíñe (José Hierro)
Somos intensas circunstancias (Rafael Pérez Estrada)

4.6.8 SÁFICO LARGO

sino rocío, vino, miel (Rubén Darío)
por el destierro en esta tierra (Xavier Villaurrutia)
Pero los ramos son alegres (Lorca)
la panadera piensa en ti (César Vallejo)
Me alojaré en mi propio abismo (Jorge Guillén)
porque me ves cansado, herido (José Hierro)

3.5.8 MELÓDICO PURO (mixto a)

razonaban dos ermitaños (Valle-Inclán)
Juventud, divino tesoro (Rubén Darío)
Bajo el paño gris de su ropa (Leopoldo Lugones)
En tu casa quemar tomillo (Lorca)
En mí mismo embudo del cielo (Juan Larrea) v.e. (2.3)
en tus manos no me sacudo
las espinas que hay en mi sien (Gabriela Mistral)
Si me quieres, quíereme entera (Dulce M.^a Loynaz)

⁴¹ Variedad extrarrítmica del sáfico pleno: 1.4.7.8 *Tardan las cartas y son poco* (Gil de Biedma). *Canta, me dices, y yo canto* (José Hierro).

1.3.5.8 MELÓDICO PLENO CORTO

¿Quién nos da la estrella encendida? (Rubén Darío)
Dios está de nueva manera (Jorge Guillén)

1.3.8 MELÓDICO CORTO

Ya repite la carcajada (Leopoldo Lugones)
dulces dedos de enamorados (Rubén Darío)
más espíritu que materia (Rubén Darío)
tantas veces sin que en él viera (Jorge Guillén) v.e. (7.8.)
Todo queda tan misterioso (Jorge Guillén)
Ay, los ímpetus de mi fe (Jorge Guillén)

3.6.8 MELÓDICO LARGO ⁴²

En la austera quietud del monte (Valle-Inclán)
Socarrón, perspicaz, sonoro (Leopoldo Lugones)
Sonará con el ruido mismo (Jorge Guillén)

1.3.6.8 MELÓDICO PLENO LARGO

¿Quién la copa fragante vierte? (Rubén Darío)
Ya te vas para no volver (Rubén Darío)
no por zonas de luz o sombra (Rubén Darío)
una estrella de plata tiembla (Juan Ramón Jiménez)
Tal incógnita. No hay derrota (Jorge Guillén)
Soy camino, verdad y vida (Jorge Guillén)

3.8 MELÓDICO DIFUSO (mixto b, iriartino) ⁴³

Al crepúsculo del jardín (Rubén Darío)
Me han traído una caracola (Lorca)
en las grietas de la mirada (Juan Larrea)
En la noche del corazón (Neruda)
La gaviota sobre el pinar (José Hierro)
se derrama su transparencia (José Luis Hidalgo)

⁴² Variedades extrarrítmicas del melódico largo: 2.3.6.8 *En un peplo de gasa pura* (Rubén Darío); 3.6.7.8 *cuando quiero llorar no lloro* (Rubén Darío).

⁴³ Variante extrarrítmica del melódico corto: 3.4.8 *Pero tú, bella cortesana* (Rubén Darío).

2.5.8 DACTÍLICO (anfibráquico, de gaita gallega) ⁴⁴

medroso y sonoro se alzó (Espronceda)
en unas montañas de oro (Rubén Darío)
Tu grande saber doctoral (Valle-Inclán)
Memorias queridas y viejas (Evaristo Carriego)
los niños se comen la luna (Lorca)
Abismo que yo ignoraré (Jorge Guillén)
en todas las zarzas ajenas (Neruda)
racimos de amargas verdades (José Hierro)

1.6.8 ENFÁTICO PURO

era su cabellera oscura (Rubén Darío)
sueñan como una flor viviente (Rubén Darío)
Lejos, en un país que adoro (Rubén Darío)

1.5.8 ENFÁTICO CORTO

son las encantadas estrellas (Rubén Darío)
Trémula de amor y humildad (Valle-Inclán)
Nadie comprendía el perfume (Lorca)
tiemblan como gotas de exilio (Juan Larrea)
¿Planta que trasciende sus límites? (Jorge Guillén)

1.8 ENFÁTICO LARGO

síntesis de la eternidad (Rubén Darío)
Lástima que se nos prohiba (Jorge Guillén)

6.8 VACÍO CORTO

Cuando la soledad empieza (Rafael Pérez Estrada)

8 VACÍO LARGO

pero como las amapolas (anónimo)

⁴⁴ Variedad extrarrítmica del dactílico puro: 2.3.5.8: *la nada es mi patria lejana* (Xavier Villaurrutia).

5.8 VACÍO DIFUSO

En melancolía nocturna (Rubén Darío)
las arquitecturas de escarcha (Lorca)
Por invitación fraternal (Jorge Guillén)
Con profundidad tan remota (Jorge Guillén)
pero por la noche la luna
de un escupitajo nos hiela (Nicolás Guillén)

Como es lógico, el eneasílabo compuesto, por ejemplo el de 4+5, se acomoda a las variedades simples, del melódico (3.8; 3.5.8; 3.6.8; etc.); etc.

Combinaciones

Para sus combinaciones con versos de arte menor véase cada apartado previo (bisílabos, trisílabos, etc.).

9 como serie arromanzada o con apariencia de silva (con rima dispersa) en fragmentos de *Canto a la Argentina*, de Rubén Darío. Desde entonces ha sido normal su uso o bien en tiradas arromanzadas, que a veces se constituyen en semiestrofas (cuartetos, quintetos...), o derivan hacia la silva, por el quiebro a versos menores o el alargamiento a endecasílabos y alejandrinos.

9-10 esta aparente combinación suele ser, sin embargo, de tiradas rítmicas, como la que se da en el soneto de Darío: «Ondas y nubes» (de *Otros cantos chilenos*): *He aquí que en la noche callada, / sentado en la popa / del raudo navío, / cielo y mar contemplando tan solo...* Pero no lo es en los casos que hemos citado de posmodernistas (Marquina, Gabriela Mistral, etc.); como tampoco en el «Madrigal escrito en invierno» y otros poemas, de *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda; o en este arranque del primer cuarteto de «Mox nox», de Jon Juaristi: *Al otro lado de la ventana / la llanura corre a estrellarse / en el escudo del Gorbea / que algún chusco llamó gigante.*

En el fondo del mar profundo 3.6.8

9-10-11 el modernismo abrió la combinación de los versos de arte mayor, basándose en ritmos cercanos, pero sin llegar a ser tiradas rítmicas, como en estos cuartetos de Eduardo Marquina, que recogió Gerardo Diego en su famosa antología (1936):

(8) *Pst!... Como una chispa móvil,*

(1.)5.7

10	—tan instantánea—, que es inmortal,	
11	la cigarra volaba por las viñas	4.9 ⁴⁵
11	dichosa de vivir y de cantar.	3.6.10
(8)	Pst!... Con los múltiples ojos	2.6.10
9/10	—vivir la vida— es admirar	(1.)4.7
11	recogía del sol los resplandores,	2.4.5.8 v.e.
11	temblaba en ellos y gozaba en paz.	3.6.10
	2.4.8.10

El mismo Marquina combina 9-10 otras veces: ... y llevaba en el pecho esa vaga / melancolía singular / de asistir a diario, ante el mar, / a la muerte del sol que se apaga... Lorca compone su «Pequeño vals vienés», de *Poeta en Nueva York*, con sextetos con estribillo, aquellos con versos de 9-10-11 sílabas, y un juego rítmico basado en unidades mayores. Ensanchando esa vía aparece ya de modo frecuente en las generaciones posteriores, véase por ejemplo «Fantasma», de *Residencia en la tierra*, de Neruda.

9-11 es normal en la silva moderna, en la que además pueden aparecer los versos de 7 y 14. Juan Ramón Jiménez y Unamuno son de los primeros poetas que amplían esa silva a versos cortos de más medidas (pentasílabos, tetrasílabos...), Juan Ramón en ejemplos de *Laberinto* («Abril de bruma»), estructura que con mayor frecuencia aplica a la combinación 14-7. Parece, cuando eso ocurre, que es un modo de alejar los versos del virtuosismo extremo y apoyarse en la cesura versal para no reelaborar excesivamente el fluido poético. Véase, en este caso, el quiebro a trisílabo del verso segundo, que hubiera podido ser un endecasílabo junto con el eneasílabo del primero, pero que le hubiera obligado a «añadir» otro verso para mantener la asonancia de los pares:

9	Como una vaguedad de pena	6.8
3	y fiebre,	2
14	en el fondo sin fondo de cristales abiertos	7+7=3.6+3.6
11	de no sé qué nostálgico poniente...	2.3.4.6.10 v.e.

La modalidad 9-11 formando cuartetos aconsonantados, en «Sandalio», «Azucenas en camisa» (al que pertenece el ejemplo), etc., de Gerardo Diego:

11	Venid a oír de rosas y azucenas	2.4.6.10
9	la alborotada esbelta risa	4.6.8

⁴⁵ Puede ejecutarse con dialefa en «que'es», y entonces resulta un endecasílabo.

11	<i>Venid a ver las rosas sin cadenas</i>	2.4.6.10
9	<i>las azucenas en camisa</i>	4.8

9-14 precisamente con esa combinación exclusiva, que ya había naturalizado Rubén Darío, lo emplea Juan Ramón en cuartetos mixtos de rima asonantada par, por ejemplo en «Retreta» y *Como en un río quieto, en el papel, la frente...* (de *Laberinto*), con la forma 14A 9B 14C 9B; etc. Y lo recogen los poetas de la Generación del 27, por ejemplo Gerardo Diego (en *Ángeles de Compostela*), con rima más perfecta (14A 9B 14A 9B), y formas estróficas distintas sobre la base del cuarteto.

9-18 esta combinación, que aparece en un poema de Rosalía de Castro de *En las orillas del Sar: Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo...*, se encuentra luego en poemas libres y versiculares de la poesía moderna.

Decasílabos

Al margen de las formas populares y de las fluctuaciones típicas de los versos medievales de arte mayor, el decasílabo es un metro extraño en los orígenes de la poesía castellana, pues muchos de los ejemplos que se suelen citar pueden interpretarse fácilmente como combinación de pentasílabos; y los de tipo culto (la moraleja del final del ejemplo tercero del *Conde Lucanor*, de don Juan Manuel; algún ejemplo suelto del *Cancionero de Baena*; etc.) son tan escasos como inseguros. Su crecimiento se observa fácilmente en todo tipo de formas cantables, por lo que no es difícil encontrárselo en el teatro, los bailes, refranes, cantarcillos, etc. Sin embargo, es el verso que más tipos ha dejado de emplear. Y quizá el verso, en conjunto, más rehuido de nuestra historia literaria, y no solo por su ausencia en el periodo clásico, sino por su escasez, también entre vates más modernos (Pedro Salinas, Jorge Guillén... y la mayor parte de los poetas actuales).

Con el antecedente de sor Juana Inés de la Cruz, los neoclásicos encuentran que es un verso apropiado para las versiones latinas y, en general, para poesía culta: Jovellanos, Lista, Cienfuegos, Iriarte lo emplearon con elegancia, y lo forjaron para que fuera recogido espléndidamente por los románticos. Hartzenbusch deja en decasílabos algunas fábulas «arregladas para la música». Tanto Bécquer, como Zorrilla, Espronceda, Avellaneda, Echevarría, Antonio Gutiérrez, etc. lo utilizaron con suma elegancia,

otorgando preferencia al hemistiquial. Salvador Rueda lo combina frecuentemente con el hexasílabo y el dodecasílabo, bien es verdad que siempre con las variedades dactílicas. El modernismo lo consagró como uno de los versos más elegantes: lo empleó desde luego Rubén Darío, incluso en tiradas arromanzadas (algunas de *Canto a la Argentina*, por ejemplo), o para dotar de musicalidad a su famosa composición «A Margarita Debayle» (*Margarita, está linda la mar, / y el viento / lleva esencia sutil de azahar...*). Fue primorosamente trabajado en todas sus variedades por el primer Juan Ramón Jiménez (*Rimas*), en tanto los poetas regionales, por ejemplo Gabriel y Galán, mantenían algunas de sus formas más cantarinas, lo que quizá fue la razón de su decadencia inmediata, ya que en los poetas vanguardistas y, en general, en la Generación del 27, se encuentran pocas muestras de decasílabos (Lorca lo empleó); reaparecido modernamente, en la poesía de finales del siglo xx, pero en sus modalidades menos contundentes (Carlos Píera, Benedetti...), sigue siendo un verso minoritario.

Las preceptivas tradicionales distinguen entre dos variedades: la simple y la compuesta o hemistiquial. La simple prefiere los acentos sobre posición impar, en tanto la hemistiquial —como es obvio— busca el acento en cuarta. A su vez, otorgan mayor antigüedad a los decasílabos que mantienen sus acentos en sílaba impar, que es la que presenta más huecos. En cuanto a lo primero, en efecto, existe la posibilidad de que el poeta busque la escansión artificial, en vez de la continuidad silábica, con lo que se marcan claramente las pausas que seccionan al verso, normalmente en dos pentasílabos. Esa posibilidad, que aparece como una variante del verso de arte mayor, está ya en toda la poesía tradicional. El ejemplo gongorino lo muestra perfectamente:

<i>Déjame en paz, Amor tirano,</i>	óoo ó / oó oóo
<i>déjame en paz</i>	óoo ó

Que podría editarse, no como eneasílabo aparente (=10) y pentasílabo, sino como tercetillo pentasilábico:

5	<i>Déjame en paz,</i>
5	<i>Amor tirano,</i>
5	<i>déjame en paz.</i>

En realidad se dan tres modalidades genéricas importantes: primero la de carácter dactílico, que es la de una serie rítmica (3.6.9); segundo, la

de carácter impar, pero sin buscar la serie rítmica; tercero, la hemistiquial. De lo que acabamos de explicar resulta que será antirrítmico mezclar en una misma composición decasílabos con acento en cuarta y otros en posición impar, pues unos serían hemistiquiales y otros no. El uso correcto de los buenos poetas confirma esta norma. Así Juan Ramón Jiménez emplea ritmos sobre sílabas impares en «Balada de la amapola»:

10	<i>Amapola, sangre de la tierra,</i>	3.5.9
10	<i>amapola, bebida de sol,</i>	3.6.9
10	<i>boca de la primavera azul.</i>	1.7.9

Ritmos impares de serie (3.6.9) en otros muchos casos (véanse los ejemplos, abajo).

Y ritmos que provocan decasílabos hemistiquiales, como en las sextinas reales de la «Balada de la soledad verde y de oro», o en la «Balada triste de las piernas lánguidas»:

10	<i>¡A la caricia / de los frescores</i>	5+5=4.+4.
10	<i>de aquel arroyo / malva de flores,</i>	5+5=2.4+1.4
10	<i>no saltaréis / en el estío,</i>	5+5=1.4+4
10	<i>por el fragante / pinar umbrío,</i>	5+5=4+2.4
10	<i>llenas de sangre / bajo la fiesta</i>	5+5=1.4+4
10	<i>verde de música / de la floresta!</i>	5+5=1.4+4

en donde se habrán observado fenómenos de compensación silábica en los hemistiquios de los versos tercero y sexto.

La inserción de esos versos en una cadena de eneasílabos, sin embargo, los hace pasar desapercibidos, como eneasílabos perfectos (4.5), como en estos casos de Juan Ramón Jiménez:

9	<i>Viento del Sur, ¿vienes sonoro</i>	1.4.5.8
9	<i>de soles? Ciegan los caminos...</i>	2.4.8
9	<i>Mar de la siesta, mar de oro,</i>	1.4.6.8
9	<i>¡qué alegre estás sobre los pinos!</i>	2.4.8

Entre los ejemplos que pusimos en el capítulo primero (véanse páginas 74-75), se señaló su importancia como forma funeraria para endechas y cantos semejantes, documentada en los trísticos monorrimos del siglo XV:

	<i>¡Llorad las damas, / si Dios os vala!</i>	2.4+1.2.4
	<i>Guillén Peraza / quedó en La Palma</i>	2.4+2.4
	<i>la flor marchita / de la su cara.</i>	2.4+4

En realidad durante la Edad Media sonó como una de las posibilidades del verso de arte mayor; y así a veces se ha recordado por poetas modernos (Rubén Darío, Antonio Machado, etc.).

El hemistiquial aparece también esporádicamente antes de su uso sistemático; por ejemplo en sor Juana Inés de la Cruz. La *Rima XIII* de Bécquer jugaba con esa posibilidad.

Compensación entre hemistiquios y dialefas delatan la realización hemistiquial, como se ve claramente en Rubén Darío al contar como 10 el primero de estos versos:

10	<i>La tropa rápida / se esparce buyendo;</i>
10	<i>forman los cascos / sonoro estruendo.</i>

Lo mismo ocurre en el segundo verso de esta serie de sáficos puros:

<i>A los leones / fue la victoria,</i>	4.6.9=5+5=4.+1.4
<i>para las águilas / toda la gloria</i>	4. (7=6).9=5+5=4.+1.4
<i>y a las palomas / todo el amor</i>	4.6.9=5+5=4.+1.4

(*Cantos de vida y esperanza*).

Como se dijo a propósito del pentasílabo, puede construirse por series y no por sílabas, en secuencias de 5+5+5, etc. Es decir, nos podemos encontrar con decasílabos formando parte de este tipo de secuencias. Así en José Santos Chocano, que lo emplea en tiradas de 5+5, que mezcla con versos de quince (5+5+5) y naturalmente con pentasílabos:

5	<i>y hay un tumulto</i>	1.4.
5	<i>de risas frescas</i>	2.4.
10	<i>que son las risas / de muchos niños</i>	2.4.+2.4
10	<i>que por las calles / saltan y juegan;</i>	4.+1.4
10	<i>y, por en medio / de la sonora</i>	4.+4.
5	<i>gárrula mezcla,</i>	1.4.
10	<i>oigo el ladrido / de un perro a veces,</i>	1.4.+2.4.
15	<i>que se desdobra / como una larga / cinta de seda...</i>	4.+2.4.+1.4.

Unamuno en «¡Adiós, España!», del *Romancero del destierro*:

<i>¡Adiós, mi Dios, / el de mi España</i>	2.4+4
<i>adiós, mi España, / la de mi Dios,</i>	2.4+4
<i>se me ha arrancado / de viva entraña</i>	2.4+2.4
<i>la fe que os hizo / cuna a los dos!</i>	2.4+1.4

Las variaciones rítmicas son ya muchísimas: el poeta puede jugar con un amplio campo de matices. Resultan poco frecuentadas algunas de las variedades de acento impar (tipos 1.3.5.9 / 1.5.7.9 / 2.5.7.9 / 3.7.9...), las más antiguas al decir de algunos críticos, lo que significa que se intentaba no partir el verso, ya que son los de acento en 4ª los que pueden optar por la forma hemistiquial (lo señalamos en el cuadro), como es lógico. Sor Juana compuso romances en cuartetos de decasílabos (*Pues la excelsa sagrada María...*, con decasílabos 3.6.9), incluso con arranque en esdrújulo (lo que provoca variedades 1.6.9, sobre todo): *fértiles a tus plantas tributan...*

Piden claramente la forma hemistiquial los que llevan acentos en 4.5, es decir, un aparente v.e., como es el caso de este verso de Gamoneda: *Sobre mi piel hierven las lágrimas*, que se podría ejecutar en una serie de enecasílabos como tal, así en el ejemplo que ya citamos: *Viento del Sur, ¿vienes sonoro?* Abundan los que se basan en la secuencia 3.6.9.

Véase nuestro cuadro de treinta y dos posibilidades (se marcan con asterisco las menos frecuentes, de las que pueden no proporcionarse ejemplos):

HEROICOS

Hemistiquiales

2.4.9.	<i>puro</i> (hemistiquial= heroico-sáfico)
2.4.6.9	<i>pleno</i> (hemistiquial= heroico-dactílico)
2.4.7.9	<i>pleno doble</i> (hemistiquial= heroico-heroico)

No hemistiquiales

2.6.9	<i>puro</i>
2.5.7.9	<i>pleno</i>
2.7.9	<i>largo</i>
2.5.9	<i>corto</i>
2.9	<i>difuso</i>

MELÓDICOS

3.5.9	<i>puro</i>
1.3.5.7.9	<i>pleno*</i>
1.3.5.9	<i>semipleno corto</i>
3.7.9	<i>largo</i>
1.3.7.9	<i>semipleno largo</i>
3.5.7.9	<i>semipleno</i>
3.9	<i>difuso</i>
1.3.9	<i>*difuso pleno</i>

SÁFICOS	4.6.9	<i>puro</i> (hemistiquial=sáfico-dactílico)
	1.4.6.9	<i>dactílico doble</i> (hemistiquial=dactílico-dactílico)
	1.4.9	<i>corto</i> (hemistiquial=dactílico-sáfico)
	4.7.9	<i>largo</i> (hemistiquial=sáfico-heroico)
	1.4.7.9	<i>pleno</i> (hemistiquial=dactílico-heroico)
4.9	<i>doble</i> (hemistiquial=sáfico-sáfico)	
ENFÁTICOS	1.5.9	<i>corto</i>
	1.6.9	<i>puro</i>
	1.5.7.9	<i>pleno</i>
	1.7.9	<i>*largo</i>
DACTÍLICOS	3.6.9	<i>puro</i> (dactílico, o decasílabo de himno, anapéstico)
	1.3.6.9	<i>pleno</i>
VACIOS	6.9	<i>puro*</i>
	5.9	<i>difuso</i>
	5.7.9	<i>largo</i>

Ejemplos

2.4.9 HEROICO PURO o hemistiquial (2.4+4) heroico-sáfico

¡Qué alegre y fresca / la mañanita!
me agarra el aire / por la nariz (Rubén Darío)

Se dio a los búbos / sabiduría (Rubén Darío)
El mar, el barco / que se desliza (Rubén Darío)
Dorada, en medio / de la pradera (Juan Ramón Jiménez)
así en la tierra / como en el cielo (Unamuno)⁴⁶

2.4.6.9 HEROICO PLENO o hemistiquial (2.4+1.4) heroico-dactílico

De orgullo olímpico / sois el resumen (Rubén Darío)
sus secas notas / dan las cigarras (Rubén Darío)
serán un día, / día de gloria (Unamuno)

⁴⁶ Variedad extrarrítmica del heroico corto: 2.3.4.9 *el Dios. ¡Miel y oro sobre la brisa!* (Rubén Darío).

de dos dolientes / garzas reales (Juan Ramón Jiménez)
Si tú me quieres, / yo te querré (Lorca)
las cosas quedan / todas nombradas (Roberto Juarroz)

2.4-7.9 HEROICO PLENO DOBLE o hemistiquial (2.4+2.4)

Cendal flotante / de leve bruma (Bécquer)
La tarde tiene / no sé qué raras (José Santos Chocano)
su rubia carga / la leve abeja (Rubén Darío)
Tu dulce vientre / cubrió de seda (Rubén Darío)
Se dio a la alondra / la luz del día (Rubén Darío)
¡Partir a Suiza! / ¡Qué hermosa cosa! (Rubén Darío)
La rosa viva / que está buscando (Unamuno)
no tengas pena / que no es de pobres (César Vallejo)

2.6.9 HEROICO PURO (o mixto)

tu noche sobreentiende a mi noche (Juan Larrea)
allí donde el perdón se derrumba (Juan Larrea)
Señor, el que nos marca el destino (Unamuno)
con toda la tristeza del mar (José María Eguren)
Si muero, que me pongan desnudo (José Hierro)

2.5.7.9 HEROICO PLENO

Me gusta la vida enormemente (César Vallejo)
su angustia y la tuya, cara a cara (Rafael Pérez Estrada)

2.7.9 HEROICO LARGO

Sonaban alternativamente (Rubén Darío)
Por eso los animales callan (José Moreno Villa)

2.5.9 HEROICO CORTO

El pago final de nuestro anbelo (Unamuno)
andamos vaciando eternidades (Roberto Juarroz) (puede ser 2.6.10)
que no hay golondrinas que la beban (Lorca)
las rosas buían por los filos (Lorca)
Con cara de raro maniquí (José Moreno Villa)
al borde preciso del comienzo (Rafael Pérez Estrada)

2.9 HEROICO DIFUSO

Sonaban alternativamente (Rubén Darío) (podría ser heroico largo=2.7.9)
La rosa de la circuncisión (Lorca)

3.5.9 MELÓDICO PURO

Amapola, sangre de la tierra (Juan Ramón Jiménez)
Las muchachas juegan con sus risas (Lorca)
Demasiado flojas las revueltas (Juan Larrea)
La raíz de mucha iniquidad (José Moreno Villa)
donde van las aves a morir (José María Eguren)
El paisaje se hincha de riquezas (Vicente Huidobro)⁴⁷

1.3.5.9 MELÓDICO SEMIPLENO CORTO

Ya las boces cortan las espigas (Lorca)
No saber y no multiplicar (José Moreno Villa)

3.7.9 MELÓDICO LARGO

la pradera del arroyo de oro (Juan Ramón Jiménez)
mariposa de carmín en flor (Juan Ramón Jiménez)
Zarzamora con el tronco gris (Lorca)
con sus secos y temblones dedos (Lorca)
han abierto en el hotel un ojo (César Vallejo)

1.3.7.9 MELÓDICO SEMIPLENO LARGO

Juan Ramón Jiménez lo empleó en su etapa juvenil y experimental.

Véase:

*Tú te ríes por la viña verde
 puesta en sueño de los pies descalzos
 hoy la mística blancura ha muerto*
 (José María Eguren).

¿Dónde llevas tu jinete muerto? (Lorca)

A esta variedad aparenta pertenecer el endecasílabo compensado, que al llevar la cuarta sílaba sobre esdrújula puede asociarse a los decasílabos dactílicos, tipo 3.6.9:

⁴⁷ Que también puede realizarse como endecasílabo melódico 3.6.10.

**Sol del trópico, mi sol adorado,
¿qué del vacío raudal de tu fuego?
Nubes lóbregas te ciñen y ocultan...*

3.5.7.9 MELÓDICO SEMIPLENO

Se encuentra raramente con variantes extrarrítmicas, por ejemplo en este caso de Unamuno (*Teresa*): *Si tú y yo, Teresa mía, nunca...* abriendo un poema (con aire de seguidilla real, 10-6 y algún endecasílabo) en donde todos los demás decasílabos son del tipo 3.6.9.

3.9 MELÓDICO DIFUSO

Amapola de mi corazón (Juan Ramón Jiménez)
Al abrigo de los parecidos (Juan Larrea)
el que paga con lo que le falta (César Vallejo)
y a través de las ganaderías (Lorca)

4.6.9 SÁFICO PURO o hemistiquial (4+1.4) sáfico-dactílico

*Cuando resuene / la hora suprema,
cuando te llegue / la hora de amor,
no pongas bieles / en tu poema, (1.2.4+4)
no martirices/ tu ruiñeñor. (1.4+4)*
(Rubén Darío)

Entre las cuatro / blancas paredes (Antonio Machado)
la lejanía / busca a su hombre (Juan Larrea)
y con la luz de ocaso declina (José María Eguren)⁴⁸
y si después de / tantas palabras (César Vallejo)⁴⁹

1.4.6.9 SÁFICO dactílico doble; hemistiquial (1.4+1.4)⁵⁰

es la Fortuna / dama indiscreta (Rubén Darío)
Vísperas son felices del día (Sor Juana Inés de la Cruz)
Siempre luchando el cuerpo ya viejo (Augusto Ferrán)⁵¹

⁴⁸ Nótese que no puede ser hemistiquial.

⁴⁹ Suponemos la pronunciación en un solo grupo fónico de *después de*.

⁵⁰ Variante extrarrítmica del sáfico pleno (y hemistiquial): 1.2.4.6.9 ¡*Tierra era canto; cielo sonrisa!* (Rubén Darío); ¡*Ved cómo llora lloro de pena* (Unamuno).

⁵¹ Nótese que, como el ejemplo anterior, no es hemistiquial esta vez porque se produce sinalefa entre los presuntos hemistiquios: la solución *siempre luchando el / cuerpo ya viejo* parece muy forzada.

¡*Antes de todo, / gloria a ti, Leda* (Rubén Darío)
ir en el ágil / barco triunfante (Rubén Darío)
hacen que sean / ritmos exactos
voces de ensueño, / luces de mito (Rubén Darío)
pasa volando, / zumba al volar (Antonio Machado)
sueños confusos, / seres que os vais (José Asunción Silva)
Álamos, juncias, / álamos verdes (Juan Ramón Jiménez)

1.4.9 SÁFICO CORTO o hemistiquial (1.4+4) dactílico-sáfico

Como todos los que se acentúan en cuarta, con cierta tendencia a la fractura hemistiquial, lo que está claro en poemas como «Rosa hiperbólica» de Valle-Inclán:

*Va la carreta / bamboleante
por el camino, / sobre una foz...* (4+2.4)

príncipes. Vagos / como las naves (Rubén Darío)
dentro de mi alma / cuando penetran (José Santos Chocano)
Suena el rebato / de tu bordón (Antonio Machado)
claros azotes / en sus palabras (César Vallejo)
Piensa en su carne / que se estremece (Vicente Huidobro)

4.7.9 SÁFICO LARGO o hemistiquial (4+2.4) sáfico heroico

mientras le dora / las finas ancas (Rubén Darío)
Por las colinas / la luz se pierde (Rubén Darío)
la pasajera / ligera, hermosa (Rubén Darío)
melancolía / de haber amado (Rubén Darío)
y en los laureles / que enciende el día (Valle-Inclán)
para su sed / de amor ardiente (Unamuno)
con el amor de / las playas solas (José María Eguren)

1.4.7.9 SÁFICO PLENO o hemistiquial (1.4+2.4) dactílico-heroico

Ante el celeste, supremo 'acto, (4+2.4)
dioses y bestias / hicieron pacto... (Rubén Darío)

Glorias y honores / son triunfos bellos (Rubén Darío)
¡Perlas lloraban / los frescos tallos (Juan Ramón Jiménez)
Era una reina / de raza maya (Valle-Inclán)
deja tu fruto / de verde y sombra (Lorca)
todas las tardes / se muere un niño (Lorca)

4.9 SÁFICO DOBLE o hemistiquial (4+4)

*Inmaculada / como los linos,**maravillosa / como las aves...* (Rubén Darío)*Eternizadas / en lo infinito* (Rubén Darío)*conversaciones / con mis tristezas* (José Santos Chocano)*los cascabeles / de las acémilas* (José Santos Chocano)*en los jardines / del limonar* (Antonio Machado)*me pareciste / la primavera* (Juan Ramón Jiménez)*en la penumbra / de mis espinas* (Lorca)

1.5.9 ENFÁTICO CORTO

no cambiará nada a sus proyectos (Huidobro) v.e.*sangre en las iglesias amarillas* (Gamoneda)

1.6.9 ENFÁTICO PURO

círculos que ha cumplido de luces (Sor Juana Inés de la Cruz)*músicos entre sí las alternan* (Sor Juana Inés de la Cruz)*vámonos al bastial de la sala* (Gabriel y Galán; también posible dactílico puro)

1.5.7.9 ENFÁTICO PLENO

basta que un cabello toque el fondo (Roberto Juarroz)*Viva nuestro pobre amor en luto* (Unamuno)

3.6.9 DACTÍLICO PURO (o decasílabo de himno, o anapéstico)

Escondido en el tronco de un árbol (Iriarte)*Del salón en el ángulo oscuro**de su dueño tal vez olvidada**silenciosa y cubierta de polvo...* (Bécquer)*y estas páginas son este himno* (Bécquer)*Cuando miro el azul horizonte* (Bécquer)*Mientras pasa la estrella fugaz* (Mario Benedetti)*el olvido acaricia mis manos* (Gamoneda)

Es frecuente encontrarlo como ritmo puro, es decir en secuencias rítmicas para poemas enteros, como Rubén Darío, en el poema «Blasón», de *Prosas profanas*; o «Menéndez», en *Del chorro de la fuente*:

El olímpico cisne de nieve

3.6.9

con el ágata rosa del pico

3.6.9

lustra el ala eucarística y breve

1.3.6.9

que abre al sol como un casto abanico...

1.3.6.9

Gabriel y Galán, con frecuencia, por ejemplo en todo el poema «Los dos soles»:

He dormido esta noche en el monte

1.3.6.9

con el niño que cuida mis vacas.

3.6.9

En el valle tendió para ambos

3.6.9

el rapaz su raquílica manta

3.6.9

y se quiso quitar, ¡pobrecito!,

3.6.9

su blusilla y hacerme una almohada...!

3.6.9

Juan Ramón Jiménez, todo el poema «Las tardes de enero» de *Rimas* (1902):

*Va cayendo la noche, la bruma**ha bajado a los montes el cielo;**una lluvia menuda y monótona**humedece los árboles secos...⁵²*

1.3.6.9 DACTÍLICO PLENO

No presumo de mozo gallardo (Iriarte)*lustra el ala eucarística y breve* (Rubén Darío)*¡qué tristeza de vagos misterios* (Juan Ramón Jiménez)*Padre polvo que subes de España* (César Vallejo)*No se puede escribir la tormenta* (Carlos Piera)

5.9 VACÍO DIFUSO

a la morenita de Granada (Lorca)*por los comerciantes de perfume* (Lorca)*por los espejismos del deseo* (Oliverio Girondo)

⁵² 1.2.3.6.9 Variante extrarrítmica del anapéstico: *Yo sé un himno gigante y extraño* (Bécquer); algunos de los ejemplos anteriores pueden leerse como extrarrítmicos.

Combinaciones

Véanse en los metros menores las sucesivas combinaciones que se han ido señalando, particularmente las combinaciones con pentasílabos y hexasílabos.

Como serie de romance culto aparece en Rubén Darío y luego, esporádicamente, en otros poetas, imponiendo su ritmo prácticamente a todos los versos:

<i>Una vieja que vive muy pobre</i>	1.3.6.9
<i>en la parte más alta del pueblo,</i>	3.6.9
<i>que posee una rueca inservible,</i>	3.6.9
<i>una virgen y dos gatos negros,</i>	3.7.9=3.6.9
<i>mientras hace la ruda calceta</i>	3.6.9
<i>con sus secos y temblones dedos...</i>	3.7.9

(Lorca, *Libro de Poemas*).

Recuérdese que se pueden formar series de segmentos pentasilábicos (5+5+5+...), es decir de 5-10-15-20...

10-3 en «A Margarita Debayle», de Rubén Darío, con decasílabos 3.6.9 (...en el alma una alondra cantar: / tu acento...)

10-5 en románticos y modernistas. Rosalía, *Cuando recuerdo del ancho bosque/ el mar dorado / de hojas marchitas que en el otoño...* Enrique de Mesa, «Voz del humo». Se trata, en realidad, de la serie de pentasílabos que citábamos arriba.

10-6 En los románticos, por ejemplo en Rosalía, casi siempre con la variedad sáfica (3.6.9) del decasílabo: *Un mancha sombría y extensa...*

10-8 Rosalía combina las variedades 3.6.9 del decasílabo con el octosílabo en *Cada vez huye más de los vivos...*

10-9-(8) Extraña serie de Unamuno en *Cuando me enseñaban —me decías—...* (de *Teresa*). Como cadena rítmica, en los modernistas, por ejemplo en Eduardo Marquina.

10-11 se encuentra esta combinación en poesía del siglo XX y actual, desde luego, sobre todo en versolibrismo; pero no es raro hallarla durante el mismo periodo en circunstancias menos libres, como en este arranque de un septeto endecasilábico de Gamoneda: *Puedes gemir en la lucidez, / ab solitario, pero entonces librate / de ser veraz en el dolor. La lengua...*

10-12 Este es el ritmo con el que se abren las *Rimas* de Bécquer (*Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma la aurora...*). Es

interesante resaltar que, frente al dodecasílabo hemistiquial, el decasílabo huye de la partición 5+5 para acomodarse al ritmo 3.6.9, que es el de los hemistiquios del dodecasílabo. Ya había ensayado esta combinación Gertrudis G. de Avellaneda: *Yo soy quien recoge sus luces postreras / que acarician las tibias esferas...* En Rosalía, formando estrofa (*No subas tan alto, pensamiento loco...*). Los premodernistas la enriquecen con la de 10-6-12, frecuente en Salvador Rueda (por ejemplo en «Escalas interiores») y luego, en el modernismo. Rubén Darío la empleó, por ejemplo, en «Ondas y nubes», abriendo *Del chorro de la fuente*, en cuartetos con decasílabos siempre del tipo 3.6.9:

10	<i>He aquí que en la noche callada,</i>	3.6.9
12	<i>sentado en la popa / del raudo navío,</i>	2.5+2.5
10	<i>cielo y mar contemplando tan solo</i>	1.3.6.9
12	<i>lancé sin quererlo / del pecho un suspiro,</i>	2.5+2.5

Endecasílabos

Ya señalamos en la introducción, al tomar al endecasílabo como metro complejo, sobre el que ensayábamos distintos tipos de ritmos, que se trata del verso con mayores posibilidades fonéticas, rítmicas.

Es lo normal que durante todo el periodo medieval nos encontremos con endecasílabos, sobre todo en la poesía fluctuante, o como variedad de las coplas de arte mayor: don Juan Manuel, el Arcipreste, etc. Francisco Imperial y el Marqués de Santillana ensayaron los endecasílabos a la italiana; el primero sobre todo en una larga composición en octavas, *Decir a las siete virtudes*, en donde predominan los endecasílabos sáficos y difusos, es decir los que buscan su primer apoyo en la cuarta sílaba, aunque no desdeña los de tipo dactílico (4.7.10, como base), que iban a ser desterrados por las generaciones siguientes. Santillana, por su parte, nos dejó cuarenta y dos *Sonetos fechos al itálico modo*, que son la primera y flamante muestra de endecasílabos en nuestra lengua, pues, aunque suelen despreciarse como rudimentarios o poco logrados, lo cierto es que métricamente son de gran pureza. Lo que retrae al lector moderno es que en ellos se expresen todavía, pesadamente, conceptos que no han logrado salir del mundo medieval; es decir, son una clara muestra de la indisolubilidad de la forma y el fondo.

La ordenación de los endecasílabos se hace según sus acentos rítmicos, y así preceden los de acento en 1.2..., etc.; con salvedades a favor de una colocación más racional de las variantes de los extrarrítmicos, que van a nota de pie de página, después del clásico que las permite. Las variedades históricamente admitidas han sido infinitas. El endecasílabo se sostiene sobre tres o cuatro apoyos rítmicos esenciales que son, además del obligado en 10ª, los de la 4ª, 6ª y 8ª posición métrica. El primer apoyo suele ser sumamente variable.

Rengifo, por ejemplo, permitía las siguientes 8 variedades, «que son las que hacen el verso más corriente, grave y sonoro»: 2.4.6.8; 1.4.6.8; 4.6.8; 3.6.8; 2.6.8; 2.4.8; 2.4.6; 2.6. Ureña distingue entre los tipos A (con acento en sexta) y B (con acentos en cuarta y décima), de entre cuyas variedades da amplia muestra del B1 (solo en 4ª), frente al B2 (4.8) y el B3 (4.7). La vieja denominación «a minore» (acento en 4ª) y «a maiore» (acento en 6ª/8ª) se refiere, como se ve, a dos de las posibilidades más llamativas; pero no tiene en cuenta algunas de las más frecuentes (por ejemplo el melódico tradicional 3.6.10, que sería un «a maiore» vergonzante).

La variedad con acento en 5ª la usaron Rubén Darío y un puñado de poetas modernistas y posmodernistas.⁵³ Prácticamente todas las posibilidades han tenido su representación, aunque muchas siguen disonando en contextos clásicos. Cuando Juan Ramón emplea la variedad extrañísima de extrarrítmico 1.5.6.10, podemos pensar en un dodecasílabo compuesto:

Nubes de la luz viajan hacia el norte
(de *Poemas mágicos y dolientes*)

O su variante 5.6.10; véase en sonetos endecasílabos:

se derramará abril por mi letargo
(de *Sonetos espirituales*)

En ambos casos el acento en quinta queda subsumido y superado por el inmediato en sexta, que lo valida y lo anula al mismo tiempo:

¿Vesme derramar sangre en el camino?
(Sor Juana Inés de la Cruz)

⁵³ Ureña, ob. cit., págs. 344-5.

Aun cuando léxica y sintácticamente haya que forzar la pronunciación:

Nubes de la luz viajan hacia el norte (1.5.6.10)
(Juan Ramón Jiménez)

En la práctica, los endecasílabos sin tradición, los más extraños, aparecen —quizá involuntariamente— en la poesía libre, sobre todo en la actual. Véase este arranque de un poema de Gioconda Belli (*Mi íntima multitud*, 2003):

8	<i>A las cinco de la tarde</i>	3-7
12	<i>cuando el resplandor / se queda sin brillo</i>	5+2-5
18	<i>y el jardín se sumerge en el último hervor dorado del día</i>	7+(11)/12
11	<i>oigo el grupo bullicioso de niños</i>	1.3.6.10
9	<i>que salen a cazar luciérnagas.</i>	2.6.8

En cuanto al endecasílabo dactílico (4.7.10), en cualquiera de sus variedades (1.4.7.10 perfecta; e impura 2.4.7.10), ya vimos por qué fue deserrado en sus comienzos. Cultivado esporádicamente durante el siglo XVIII (por el mexicano fray Juan de la Anunciación; y en ejemplos de Iriarte, Moratín, Torres Villarroel, etc.), fueron los poetas modernistas los que recuperaron el verso («Pórtico», de Rubén Darío, prologando un libro de Salvador Rueda; «Huerto cerrado», de Villaespesa), no solo para integrarlo como uno más en series de endecasílabos, sino como verso exclusivo, tarea que culminaron Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, etc., y, con exquisito primor, Gabriela Mistral. No padeció el destierro absoluto de los restantes versos basados en tiradas rítmicas cuando pasaron de moda los juegos sonoros del modernismo. Siempre recatadamente usado por los más puristas, no es difícil encontrarlo en poemas enteros de Miguel Hernández o Jorge Guillén (parte de «Anillo», «Noche encendida», etc., en *Cántico*) y en pasajes ocasionales de la poesía actual, en donde se toma como ritmo el eje 4.7.10, pudiendo variar su primer acento en 1ª, 2ª o no llevarlo:

«Eterna sombra», de Miguel Hernández:

Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo.
ascua solar, sideral alegría,
ígneas de espuma, de luz, de deseo...

1.4.7.8.10 v.e.
4.7.10
1.4.7.10
1.4.7.10

«Palabras serenas», de Gabriela Mistral:

<i>Ya en la mitad de mis días espigo</i>	1.4.7.10
<i>esta verdad con frescura de flor:</i>	1.4.7.10
<i>la vida es oro y dulzura de trigo,</i>	2.4.7.10
<i>es breve el odio e inmenso el amor.</i>	(1).2.4.7.10

En el cuadro de posibilidades de los endecasílabos hemos dejado para el final aquellos no tradicionales. Dada la relevancia del metro, doblaremos el número usual de ejemplos.

HEROICOS	2.6.10	<i>puro</i>
	2.4.6.8.10	<i>pleno</i>
	2.4.6.10	<i>corto</i>
	2.6.8.10	<i>largo</i>
MELÓDICOS	2.4.10	<i>difuso</i>
	3.6.10	<i>puro</i>
	1.3.6.8.10	<i>pleno</i>
	3.6.8.10	<i>largo</i>
SÁFICOS	1.3.6.10	<i>corto</i>
	4.8.10	<i>puro</i>
	1.4.8.10	<i>puro pleno</i>
	1.4.6.8.10	<i>pleno</i>
	4.6.10	<i>corto</i>
	1.4.6.10	<i>corto pleno</i>
	4.6.8.10	<i>largo</i>
	2.4.8.10	<i>largo pleno</i>
4.10	<i>difuso</i>	
DACTÍLICOS	1.4.10	<i>difuso pleno</i>
	4.7.10	<i>puro</i>
	1.4.7.10	<i>pleno</i>
ENEÁTICOS	2.4.7.10	<i>corto</i>
	1.6.10	<i>puro</i>
	1.6.8.10	<i>largo</i>
VACÍOS	6.10	<i>puro</i>
	6.8.10	<i>largo</i>

NO TRADICIONALES

Suelen resultar impropios todos aquellos que llevan el acento en quinta, sobre todo si coincide con final de palabra, es decir, con posible pausa, pues se resuelven como dodecasílabos:

1.3.5.7.10	= 1.3.5+2.5
3.5.7.10	= 3.5+2.5
5.7.10	= 5+2.5
1.5.7.10	= 1.5+2.5
5.8.10	= 5+3.5
1.5.10	= 1.5+5

De la misma manera no suelen darse los casos teóricamente posibles de 1.7.10 y 7.10, resueltos con acentos secundarios intermedios. Es posible encontrar versos de tipo *heroico* o *melódico* aparentemente extrarítmicos. Es probable que el verso de Lezama Lima *se cruza con la bienaventuranza* (2.10) tienda a realizarse como heroico puro (2.6.10); y así los de este tipo, que enumera, por ejemplo, Navarro Tomás en uno de sus trabajos, es decir los que suenan así: *que el joven sobre quien la precipita* (Góngora).

Y recuérdese que el endecasílabo arranca, muchas veces, con ritmo indeciso que solo se define al alcanzar los apoyos internos del verso.

De todos modos, en poesía moderna, aparecen frecuentemente ritmos extraños, y no solo en poesía libre y actual. Véase este caso de Dámaso Alonso:

bajo la penumbra de las estrellas (5.10)

o este otro comenzando un famoso poema de Cernuda:

Telarañas cuelgan de la razón (3.5.10)

O algunos de los que cita Navarro Tomás: *Se juntaban con las constelaciones* (3.10, Rubén Darío); o *y nosotros y cuantos con él son* (3.9.10, Boscán); incluso *que ya no me refrenará el temor* (2.8.10, Garcilaso).

Colocaremos bajo un mismo epígrafe, al final de las series tradicionales, el muestrario de ejemplos más extraños.

2.6.10 HEROICO PURO⁵⁴

- en tanto que de rosa y azucena* (Garcilaso)
me voy por los caminos que se ofrecen (Garcilaso)
Corría sin rumor hacia la muerte (Leopoldo Lugones)
que tienen casi blancos mis cabellos (Manuel Machado) 2.4.6.10
llegó a mi corazón una caricia (Antonio Machado)
Un día del cual tengo ya el recuerdo (César Vallejo) 2.5.6.8.10 v.e.
Dolor que en las entrañas te ha nacido (Domenchina) 2.6.8.10
Mi ser es mi vivir acumulado (Jorge Guillén)
Asombro de la estrella ante el destello (Alberti)
Por ti mi corazón hasta los bordes (Gerardo Diego)
Dejadme que esta noche me horrorice (Gloria Fuertes) 2.4.6.10

2.4.6.8.10 HEROICO PLENO

- Escrito está en mi alma vuestro gesto* (Garcilaso)
En fin, en fin, tras tanto andar muriendo (Aldana)
de cerro en cerro y sombra en sombra yace (Góngora)
La vieja vida en orden tuyo y nuevo (Antonio Machado)
Oír llover no más, sentirme vivo (Unamuno)⁵⁵
si tú me miras, yo me vuelvo hermosa (Gabriela Mistral)
Amigos. Nadie más. El resto es selva (Jorge Guillén)
ya va a venir el día, ponte el alma (César Vallejo)
Un cojo pasa dando el brazo a un niño (César Vallejo)
Estaba echado yo en la tierra, enfrente (Juan Ramón Jiménez)
a ver si vuelve Dios. A ver qué pasa (Blas de Otero)

2.4.6.10 HEROICO CORTO⁵⁶

- A Dafne ya los brazos le crecían*
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban...
 (Garcilaso)

⁵⁴ Variantes extrarrítmicas del heroico: 2.3.4.6.7.10 *Primero es un albor trémulo y vago* (Bécquer); del heroico puro 2.6.7.10: *¿A qué constelación huele el cantueso?* (F. Pino). 2.6.9.10: *a Júpiter mejor que el garzón de Ida* (Góngora).

⁵⁵ La mayoría de los ejemplos de esta serie aceptan ejecutarse como extrarrítmicos.
⁵⁶ Variantes extrarrítmicas del heroico corto: 2.3.4.6.10 *En ti estás todo mar, y sin embargo* (Juan Ramón Jiménez). 2.4.6.7.10 *engendran paz, quietud, guerra y cielo* (Aldana); *Vivir. Saber que soy piedra encendida* (Blas de Otero).

- salid sin duelo, lágrimas, corriendo* (Garcilaso)
el oro crespo al aura desparcido (Herrera)
Dejad las hebras de oro ensortijado (Francisco de Terrazas)
Ab, yo me siento abrir como una rosa (Delmira Agustini) 1.2.4.6.8.10 v.e.
Al olmo viejo, hendido por el rayo (Antonio Machado)

Doliente rama de hojas otoñales
que el sol divino enjoya y transparenta,
cuando hurta el sol la nube, polvorienta... (Juan Ramón Jiménez)

- hoy va, entre dos azares, indeciso* (Domenchina)
nos pone el sol de España en el camino (Domenchina)
La exhausta flor perdida en su reposo (Alberti)
te miro ya morir en la caricia (José Gorostiza)
nacías ya con forma de recuerdo (Jaime Gil de Biedma)
La vida entera entrando en la mirada (Claudio Rodríguez)

2.6.8.10 HEROICO LARGO

- Si quejas y lamentos pueden tanto* (Garcilaso)
El dulce lamentar de dos pastores (Garcilaso)
en campos de zafiro pace estrellas (Góngora)
Oh bella Galatea, más suave (Góngora)
pisando la dudosa luz del día (Góngora)
Enbiesto surtidor de sombra y sueño (Gerardo Diego)
futuro en las entrañas sueña el trigo (Alberti)
con esa arrebatada espuma extrema (Alberti)
Vivir es carecer. Del gran desastre (Juan Eduardo Cirlot)
El sol en mi escritura bebe sombra (Octavio Paz)
Me acuerdo que de pronto amé la vida (Jaime Gil de Biedma)

2.4.10 HEROICO DIFUSO

- segur se' hizo de sus azucenas* (Góngora)
Palomas lilas entre los alcores (Herrera y Reissig)
Me dijo un alba de la primavera (Antonio Machado)
los dedos trémulos por separar (Dulce M.^a Loynaz)
ni el raso negro donde te destrozas (Lorca)
un manso olvido de naturaleza (Gerardo Diego) = (1).2.4.10 v.e.
ajena siempre a la literatura (Francisco Pino)
un largo espacio de interrogaciones (José Ángel Valente) = (1).2.4.10 v.e.
que no conoce la melancolía (Luis García Montero)

3.6.10 MELÓDICO PURO⁵⁷

por la oscura región de vuestro olvido (Garcilaso)
Será eterna en nosotros tu memoria (Herrera) = 2.3.6.10 v.e.
Volverán las oscuras golondrinas (Bécquer)

pero aquellas cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día... (Bécquer)

El idilio de luz de nuestras almas (Delmira Agustini)
de las lánguidas manos de la muerte (Leopoldo Lugones)
cuya aurora de amor y de hermosura
se obstinaba en colgar a mi ventura
el ropaje sin fin de su alegría? (Juan Ramón Jiménez)
de la oscura magnolia de tu vientre (Lorca)
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas, (3.6.8.10)
compañero del alma, compañero (Miguel Hernández)
y quería ser árbol sin raíces (Domenchina)
Por la arista sin fin de las palabras (Guillermo Carnero)
Necesito saber que me esperaba (Luis García Montero)

1.3.6.8.10 MELÓDICO PLENO

Alma Venus gentil, que al tierno arquero
bijo puedes llamar, y el niño amado... (Francisco de Aldana)
Besa el aura que gime blandamente (Bécquer)
Este buitre voraz de ceño torvo (Unamuno)
Varios días España está española (César Vallejo)
Hoy me gusta la vida mucho menos (César Vallejo)
De ese mar que tendiendo va su ola (Jorge Guillén)
Duerme un poco de azul en esta rosa (Gerardo Diego) 1.2.3.6.8.10. v.e.
otra cumbre que ser sembrado y siembra (Alberti)

⁵⁷ Variante extrarrítmica del melódico puro: 3.6.7.10 *en la lucha de amor juntos, trabados* (Aldana); *de las nieblas salí, vuelvo a las nieblas* (Unamuno); 1.3.6.7.10 *un sollozo infantil cruza la escuadra* (Manuel Machado); y *Fue mi grito de amor brama guerrera* (Valle-Inclán).

3.6.8.10 MELÓDICO LARGO

bordar lazos con cuatro o seis labores (Pedro Espinosa)
de la brisa nocturna al tenue soplo (Bécquer)
la amplitud de la tarde ciñe inmensa (Jorge Guillén)
De estallada pasión y lumbre fiera (Alberti)
Encendidos están, amor, los ramos (Alberti)

1.3.6.10 MELÓDICO CORTO⁵⁸

No me mueve, mi Dios, para quererte (Anónimo, s. XVI)
dulce tierra de luz y hermosura (José María Heredia)
No digáis que agotado su tesoro (Bécquer)
unas pocas palabras verdaderas (Antonio Machado)
Suma cumbre, poder irresistible (Jorge Guillén)
La hoja blanca de un álamo intachable (Alberti)
Soy la sombra que arrojan mis palabras (Octavio Paz)
Una inmensa, profunda compañía (Antonio Gamoneda)

4.8.10 SÁFICO PURO

Cuando me paro a contemplar mi estado (Garcilaso)
El aspereza de mis males quiero (Garcilaso)
Que los claveles que tronchó la aurora (Góngora)
O tomar armas contra un mar de azares (Blanco White) 3.4.7.8.10 v.e.
Como la brisa que la sangre orea (Bécquer)
El alfiler se bañará en la rosa (Lezama Lima)
Con lentitud de soñador andante (Jorge Guillén)
Cuando el aroma del membrillo olvidas (José-Miguel Ullán)
desde los limos del amor que duerme (Javier Yagüe)

1.4.8.10 SÁFICO PURO PLENO

Verme morir entre memorias tristes (Garcilaso)
Dulce vecino de la verde selva (Esteban Manuel de Villegas)
Era del año la estación florida (Góngora)

⁵⁸ 1.3.6.7.10 Variedad extrarrítmica del melódico corto: *fruta en mimbres balló, leche exprimida* (Góngora); *eres tú, corazón, triste o dichoso* (Rosalia de Castro); 2.3.6.7.10 *si yo he amado volcán, árbol y torre* (G. Diego). Variedad extrarrítmica del melódico pleno: 1.2.3.6.8.10 *No, no es mala la guerra si es del pueblo* (F. Pino); 1.3.6.7.9.10: *viendo el fiero pastor, voces él tantas* (Góngora).

vagas cortinas de volantes vanos (Góngora)
liba inquieta, ingeniosa labra (Góngora)
tristes recuerdos del placer perdido (Espronceda)
que hacen más triste el suspirar del viento (Rosalía de Castro) 1.3.4.8.10 v.e.
Nada más triste que un titán que llora (Rubén Darío) 1.3.4.6.8.10 v.e.
Mi alma desnuda temblará en tus manos (Delmira Agustini)
verte desnuda es recordar la tierra (Lorca)
Nada se atreve a desdecir el día (Alberti)
toda la vida mientras dura el día (Antonio Gamoneda)

1.4.6.8.10 SÁFICO PLENO

Oye la voz de mil suspiros llena (Herrera)
déjate un rato ballar del pie acertado (Góngora)
monte de musas ya, jardín de amores (Góngora)
antes que el tiempo muera en nuestros brazos (Andrés F. de Andrada)
que ella cantaba siempre a media voz (Ricardo Gil)
Anda un andar de sombra, tuyo y mío (Domenchina)
Algo que fue muy dulce, va en huida (Domenchina)
Ya que mi sangre armaste de humo helado (Alberti)
Cuándo hablaré de ti sin voz de hombre (Claudio Rodríguez)

4.6.10 SÁFICO CORTO

*Con mi llorar las piedras se enternecen
 su natural dureza y la quebrantan...* (Garcilaso)
*Descaminado, enfermo, peregrino
 en tenebrosa noche, con pie incierto* 4.6.9.10 v.e.
la confusión pisando del desierto... (Góngora)
mi corazón desbecho entre tus manos (Sor Juana Inés de la Cruz)
*Los invisibles átomos del aire
 en derredor palpitan y se inflaman* (Bécquer)
La soledad, la lluvia, los caminos... (César Vallejo)
me moriré en París con aguacero (César Vallejo)
por el punzón oscuro de las aguas (Lorca)
de que, raptor intrépido de un beso (Miguel Hernández)
con lo que no vendrá, lo que se ha ido (Domenchina) 4.6.1.10 v.e.
en algún lado aguardo mi llegada (Octavio Paz) 3.4.6.10 v.e.
hacia el postrer instante en que se rompan (Francisco Pino)
para poner el mundo en mi pañuelo (Miguel D'Ors)

1.4.6.10 SÁFICO CORTO PLENO

vas con tus claras ondas discurriendo (Garcilaso)
Déjame aquí dormir, desconfianza (Bernardo de Balbuena)
¿Quién te enseñó el perfil de la azucena (Pedro de Espinosa)
negras viólas, blancos albelies (Góngora)
Ven a beber mis mieles soberanas (Delmira Agustini)
Ama tu ritmo y ritma tus acciones (Rubén Darío)
Es una antorcha al aire esta palmera (Unamuno)
¡Cuánto catorce ha habido en la existencia (César Vallejo)
Eran las cinco en punto de la tarde (Lorca)
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes (Jorge Guillén) 1.4.5.6.10
baja a la tierra un nardo interminable (Miguel Hernández)
Hay demasiadas cosas infinitas (Claudio Rodríguez)

4.6.8.10 SÁFICO LARGO⁵⁹

Marchitará la rosa el viento helado (Garcilaso)
Sobre pupila azul, con sueño leve (Arolas)
Pero el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo (César Vallejo)
que la derrota tenga algún sentido (Joan Margarit)

2.4.8.10 SÁFICO LARGO PLENO

Ya del Oriente en el confín profundo 1.4.8.10
la luna aparta el nebuloso velo, 2.4.8.10
y leve sienta en el dormido mundo 2.4.8.10
su casto pie con virginal recelo 2.4.8.10
 (Diego Fallón)
por ti el silencio de la selva umbrosa (Garcilaso)
Mil veces callo que romper deseo (Aldana) 1.2.4.8.10 v.e.
que dulce muere y en las aguas mora (Góngora)
¿Por qué volvéis a la memoria mía? (Espronceda)
cogiendo flores y cantando pasa (Bécquer)
Mejor perfuman cuando son tardías (Leopoldo Lugones)
Tu dulce nombre halagará mi oído (Gertrudis G. de Avellaneda)
Morian llenos de clamor los sotos (Herrera y Reissig)

⁵⁹ Variedad extrarrítmica del sáfico: 3.4.8.9.10 *porque yo el muro derribar no puedo* (Domenchina).

panales negros de malditas mieles (Delmira Agustini)
 Sorber la savia sin quebrar el vaso (Alfonsina Storni)
 El don preclaro de evocar los sueños (Antonio Machado)
 el verso azul y la canción profana (Rubén Darío)
 se me hace amor con el cantar la ira (Unamuno)
 tal vez un jueves como boy de otoño (César Vallejo)
 le daban duro con un palo y duro (César Vallejo)
 tu sombra hará la eternidad más breve (Lezama Lima) 2.4.8.9.10 v.e.
 el aire pueda amanecer cabello (Alberti)

4.10 SÁFICO DIFUSO⁶⁰

y las dos torres de la catedral (Valle-Inclán)
 encaramados en las enramadas (Neruda)
 con las estrellas o sin las estrellas (Neruda)
 Para el gusano de mi sufrimiento (Lorca)
 En la ternura que los encadena (Jorge Guillén)
 y al desconsuelo de los manantiales (Miguel Hernández)
 en las estancias del amanecer (José Ángel Valente)
 Enamorado de su transparencia (Octavio Paz)
 con las arrugas de nuestros errores (Carlos Piera)
 en entresijos de los cenizales (Carlos Piera)

1.4.10 SÁFICO DIFUSO PLENO

Torre embrujada de mi soledad (Delmira Agustini)
 tú con la vida, con la agricultura (Neruda)
 nadie sabía que martirizabas (Lorca)
 Una guirnalda de melancolía (Lorca)
 llora sin verte su melancolía (Lorca)
 una apetencia por tu compañía
 y una dolencia de melancolía... (Miguel Hernández)
 fue arrebatado por las claridades (Miguel Hernández)
 sangre sonora de la libertad (José Ángel Valente)
 Nada ni nadie para mi existencia (Claudio Rodríguez)

⁶⁰ Variante extrarrítmica del difuso puro: 3.4.10 por tu voz, sola entre las tempestades (Alberti); O si no, déjanos precipitarnos (Blas de Otero).

un amasijo de incredulidades (Caballero Bonald)
 Cuenta la vida por las desmemorias (Carlos Piera)
 cuelga hace tiempo desesperación (Carlos Piera)
 Eres el dueño del amanecer (Luis García Montero) 1.2.4.10 v.e.

Dactílicos o endecasílabos de 4^a+7^a

Ya nos hemos referido a los antecedentes de este endecasílabo. Rubén Darío lo incorpora en *Prosas profanas*, tímidamente, a las restantes variedades:

Sones de bandolín. El rojo vino
 conduce un paje rojo. ¿Amas los sonos
 del bandolín y un amor florentino?
 Serás la reina en los decamerones.

Un coro de poetas y pintores
 cuenta historias picantes. Con maligna
 sonrisa alegre, aprueban los señores.
 Celia enrojece, una dueña se signa.

4.7.10 DACTÍLICO PURO (anapéstico)

Por las montañas vestidas de flores
 vago buscando mis tiernos amores,
 y, entre las rocas que ocultan las breñas,
 solo hallo el agua que bate las peñas... (Salvador Rueda) (1.4.7.10) (2.4.7.10)

si la alborada sus rosas no abrió (Villaespesa)
 y me quedé hecho el rey del olvido (Juan Ramón Jiménez) 4.5.7.10 v.e.
 Cuando las gotas de sangre en el olmo (José María Eguren) (1.4.7.10)

Una armonía de montes y ríos,
 amaneciendo en lejanos levantes... (Jorge Guillén)

El estupor que blanquea las caras (Gabriela Mistral)
 cuando derraman sus manos ligeras (José Gorostiza)
 por el dolor que nos tiene cautivos (José Hierro)

*Cerca del agua te quiero llevar
porque tu arrullo trascienda del mar...*

.....
(Miguel Hernández)

Como el vilano que un viento insensible (Carlos Píera) (4.6.7.10 v.e.)

1.4.7.10 DACTÍLICO PLENO

Fue denunciado por simple cordero (Juan de Padilla)

*Cierta criada la casa barría
con una escoba muy puerca y muy vieja* (Iriarte) (2.4.6.7.9.10 v.e.)

Libre la frente que el casco rebúsa (Rubén Darío)

*Cantan las mozas que espadan el lino,
cantan las mozas que van al molino...* (Valle-Inclán)

Logre morir con los ojos abiertos (Unamuno)

Tristes canciones de muertos amores (Juan Ramón Jiménez)

siento la piel como un árbol rugoso (Neruda)

Todo, anterior al balido y al llanto (Alberti)

Todas las tardes el agua se sienta (Lorca)

Frío de mano olvidado en la arena (Juan Larrea)

pira gimiendo, palabra que buye (Lezama Lima)

Es un anillo la tarde amarilla (Jorge Guillén)

Yo que creí que la luz era mía (Miguel Hernández)

gloria final a las bojas doradas (José Hierro)

corre y recorre el sendero sin nadie (Mario Benedetti)⁶¹

Esta costumbre de paz interior

surge del libro que asciende a las manos,

viene a las manos que van al rosario,

van del rosario al frugal corazón.

.....
(Antonio Carvajal)

2.4.7.10 DACTÍLICO CORTO

Cortaste el árbol con manos dañosas (Garcilaso)

guardando en ellos tus claras montañas (Unamuno)

⁶¹ Posibles variantes extrarrítmicas del dactílico aparecen en el periodo clásico; pero pueden tomarse como de otros tipos, por ejemplo del sáfico: 1.4.6.7.10 *grillos de nieve fue, plumas de hielo* (Góngora).

sería un pálido lirio de cal (Lorca) = 5+5
que no se puede perder ni encontrar (Miguel Hernández)
que siempre deja la sombra vencida (Miguel Hernández)
Quizá el arroyo no aumente su calma (Claudio Rodríguez)

1.6.10 ENFÁTICO PURO⁶²

biedra que por los árboles caminas (Garcilaso)
Fabio, las esperanzas cortesanas (Andrés Fernández de Andrada)
amo tu delicioso alejandrino (Rubén Darío)
álamos del camino en la ribera (Antonio Machado)
*bajos, que os arrobáis en los colores
mágicos del poniente enarbolado*

.....
(Juan Ramón Jiménez)

árido paraíso sin manzana (José Gorostiza)
cerros horizontales de mis penas (César Vallejo)
Todo lo que luché por definirme (Domenchina)
Llegas sobrepasando la llegada (Claudio Rodríguez)
vanas repeticiones del olvido (Francisco Brines)

1.6.8.10 ENFÁTICO PLENO

árboles que os estáis mirando en ellas (Garcilaso)
corro a sacrificar mi triste vida (Herrera)
páramos de mi España, mar de Piedra (Unamuno)
líbrame de la luz brutal del día (Gabriela Mistral)
Tanta serenidad es ya dolor (Claudio Rodríguez)
Una serenidad que no se olvida (Antonio Gamoneda)

6.10 VACÍO PURO

mas en el favor tan delimitado (Herrera) = 5.6.10 v.e
con que desamparado de la vida (Herrera)
Mientras por competir con tu cabello (Góngora)
como si se estuviera desbojando (Leopoldo Lugones)
A la velocidad de la alegría (Neruda)

⁶² Variante extrarrítmica del enfático puro: 1.6.7.10 *Estas que me dictó rimas sonoras* (Góngora); *Cállate, corazón, son tus pesares* (Unamuno); *pleno de su sentir alto y profundo* (Juan Ramón Jiménez).

como para arruinar las esperanzas (Neruda)
 a tu inmovilidad desamparada (Neruda)
 a las desalentadas amapolas (Miguel Hernández)
 La desesperación es amarilla (Domenchina) = 6.7.10 v.e.
 Una generación desarraigada (Blas de Otero) = (1).6.10
 a las divinidades de la vida (José Hierro)
 con la velocidad de la tortuga (Miguel Ángel Velasco)

6.8.10 VACÍO LARGO⁶⁵

del desencadenado mar de Chile (Pablo Neruda)
 y a las cavilaciones estas sienes (Miguel Hernández)

Serie de endecasílabos no tradicionales

Agrupamos en este apartado una serie de ejemplos variados de ritmos poco frecuentes del endecasílabo; quizá sea lo mejor no intentar ni clasificarlos ni denominarlos, precisamente por su excepcionalidad. Son la mayoría ritmos que dejan muchas posiciones sin acento esencial (entre 2ª y 7ª; entre 3ª y 8ª; etc.), o que llevan un acento rítmico en 5ª. Henríquez Ureña solía referirse a muchos de ellos como ejemplos de «mayores libertades». Se han hecho más frecuentes por la constante utilización del verso libre; ya que, históricamente, remiten en la mayoría de los casos a lugares textuales difíciles, probablemente deturpados.

En muchos casos resulta probable que se resuelva su ritmo con apoyos en acentos secundarios, provocados por el contexto rítmico en el que aparecen.

Entre los ritmos heroicos que no se han naturalizado en nuestra métrica resulta relativamente usual el de 2.7.10: **Sus cándidas mariposas de escarcha* (José Gorostiza), en ejemplo citado por Ureña, que podría jugar con el esdrújulo. Véase:

Las lágrimas amordazan al viento (Lorca)
un hombre donde solloza la muerte (Lorca)

⁶⁵ Variante extrarrítmica del vacío largo: 6.7.10 *que pues mi voluntad puede matarme* (Garcilaso); *si para refrenar este deseo* (Garcilaso); *con que la voluntad viva segura* (Aldana); *y que para encender nuevo cuidado* (Herrera). Variante extrarrítmica del vacío puro: 6.9.10 *sino que consintáis que por vos pene* (Herrera, v. final).

la guerra con sus zapatos de sangre (Neruda)
Espíritu que a mi lado reposas (Juan Gil-Albert)
en fuerzas de su mecánica el vértigo (Rafael Pérez Estrada)

Otra variedad desechada del heroico es la de 2.8.10, *A América su ruiseñor errante* (Juan Ramón Jiménez), de la que se encuentran ejemplos esporádicos en poesía clásica, que van aumentando en poetas de formas métricas más abiertas, así este de Gabriela Mistral:

y sombra en los entretejidos dedos

Navarro Tomás, por su parte, recogió un par de ejemplos de Garcilaso:

En lágrimas como el lluvioso viento
el fruto que con el sudor sembramos

El ritmo que arranca como melódico 3.10 necesitará de algún apoyo secundario, necesariamente, entre los dos fundamentales:

de la copla entre los cañaverales (Manuel Machado)
que trabaja antes del amanecer (Lorca = 3.4.10 v.e.)

Navarro Tomás recoge un ejemplo de Garcilaso del ritmo 3.8.10: *Por testigo de cuanto os he encubierto*; y luego otro posible de Juan Ramón: *de la noche con su más hondo trino* (3.7.8.10 v.e.). Se trata de uno de los ritmos que modernamente asoman con más frecuencia en poesía libre, donde siempre son posible ejecuciones distintas que jueguen con dialefas e hiatos:

que caía cual en su propia frente (Juan Ramón Jiménez)
bajo el peso de las antiguas letras (Carlos Germán Belli)
Reticiente a los edificios huiste (Carlos Píera)

El curioso y raro endecasílabo de ritmo 3.7.10 fue usado a veces con cierta insistencia por Neruda, al que pertenece este ejemplo de *Residencia en la tierra*:

..... 2.6.8.10
Alójame en tu espalda, ay refúgiame,
aparéceme en tu espejo, de pronto, 3.7.10

sobre la hoja solitaria, nocturna, 3.7.10
brotando de lo oscuro, detrás de ti. (7+5)

Aparece esporádicamente en poesía actual, quizá buscando un ritmo precisamente que no suene a endecasílabo, o terminando poema en algunos casos, como «No volveré a ser joven» de Gil de Biedma, una silva de doce versos, que termina con *es el único argumento de la obra*, en donde se podría optar por la lectura de un endecasílabo compensado, aunque es posible leerlo con acentos 1.3.7.10 y sinalefa en «la obra» o alargarlo, por la dialefa, a dodecasílabo. De este tipo (3.7.10):

El fantasma de la noche olvidaron (José María Eguren)

O las variantes 1.3.7.10:

Alma extraña de mi hueco de venas (Lorca).

Y 1.3.8.10 *Este seso que vergonzoso va* (Carlos Germán Belli).

De entre las muchas variedades con acento en la quinta posición, es bastante extraña la de 1.5.10, que aparece, como ya vimos, ocasionalmente en los ensayos de endecasílabos con acento en 5ª, de Darío, por ej.:

**junto a las laderas de las montañas* (1.)5.10
donde los pastores en sus cabañas 5.10
rezan cuando al fuego dormita el can 1.5.8.10
Ángel expatriado de la cordura 1.5.10

(Vicente Huidobro)

Muchos de los endecasílabos con acento esencial en quinta, como ya se vio, cobran naturaleza hemistiquial de dodecasílabo. Todo dependerá, por lo general, de la serie rítmica en la que se inscriban; nótese que la inclinación al verso de doce viene provocada o favorecida especialmente cuando la quinta posición está ocupada por sílaba aguda:

1.5.6.10 = dodecasílabo 1.5+1.5

rosa de dolor, / gracia femenina (Rubén Darío)

1.5.7.10 = dodecasílabo 1.5+2.5

beso puede ser, / o ser mariposa (Rubén Darío)

libranos, señor, / de abril y la flor (Rubén Darío)

Se produce a veces el uso variado de estos ritmos en una misma serie o composición:

A niña que dulces amores sueña 2.5.8.10
la persigue el Duque de los balcones 3.5.10
y si no mienten las fablas de dueñas, 4.7.10
se acercan doradas tribulaciones... 2.5.10
 (José María Eguren)

3.5.10

**ha traído cosas muy misteriosas* (Rubén Darío)

sin romper el sello de semejanza (Lezama Lima)

Y en la bruma hay rostros desconocidos (José María Eguren) (3.4.5.10. v.e.)

En el mero centro de los ardides (Juan Larrea)

3.5.7.10

en la fresca flor / el verso sutil (Rubén Darío) = 3.5+2.5

**donde crecen plantas, flores extrañas* (Rubén Darío)

inocencia y luz, corola divina (Rubén Darío) = 3.5+2.5

**Y al hundir mis dientes sanos y agudos* (Juana de Ibarbourou), citado por Ureña como extravagante.

El siguiente tipo combina el arranque en segunda con el acento en quinta: 2.5.10; Ureña cita ejemplos modernos en series, por ejemplo de Rubén Darío:

**por cuevas de lobos y de raposas* (Rubén Darío)
Dos robles lloraban como dos niños (José María Eguren) (1.2.5.9.10 v.e.)
las ágiles sombras de las palmeras (José Gorostiza)
Las piernas más puras que las esclusas (Juan Larrea) (2.4.5.10. v.e.)
Los techos mojados se desarrugan (Juan Larrea)

Será muy raro encontrar que el ritmo 2.5.7.10, de los de este tipo, no funcione como dodecasílabo hemistiquial muy claro.

El verso sutil que pasa o se posa (Rubén Darío) = 12=2.5+2.5
que el hombre se queda, a veces, pensando (César Vallejo) = 12=2.5+2.5
El mundo será pequeño a las gentes 2.5.7.10 = 12 = 2.5+2.5
 (Vicente Huidobro)

2.5.8.10

y aroma fatal y crüel espina (Rubén Darío)
del país del sueño tinieblas, brillos (Rubén Darío)
el viento nublado y el viento limpio (Lorca)

El arranque melódico con acento inmediato en quinta, 3.5.8.10, se encuentra en el mismo caso que los de la serie anterior, de arranque heroico en segunda:

**Del país del sueño, tinieblas, brillos* (Rubén Darío)
insaciable. Rosa de espacio duro (Ricardo Molinari)
 **marinero, dame tu blanca vela* (Genaro Estrada)
En el seno acá de la ajena vida (Carlos Germán Belli) = 12 = 3.5+3.5

Lo que sería un vacío, con acento en quinta, produce esta variedad: 5.10, de la que son ejemplos:

**entre los escombros de los castillos*
junto a las laderas de las montañas
donde los pastores en sus cabañas
 (Rubén Darío)

Aparece muy ocasionalmente en verso libre:

pero resucita en la primavera (Lorca)
En la posesión de las opulencias (Carlos Germán Belli) = 12=5.+5.
durante la noche te comprendí (José Ángel Valente)

Se trata ahora del mismo tipo, pero en su variedad larga, con apoyo posterior, ahora en octava 5.8.10. Dada su naturaleza dactílica (0000 000 ó 000) no es raro que a veces aparezca soportando ese ritmo, como en «La madre Granada», de Gabriela Mistral:

mas la consolaba su real corona
y para escapar de la oscura muerte (Carlos Germán Belli) = 12=5.+3.5

que a la inspiración sin piedad reduce (Carlos Germán Belli) = 12=5.+3.5
pero por detrás de los grises muros (Lorca) = 12=5.+3.5

Extrarrítmicos

De todas las variedades posibles de extrarrítmicos (5.6.10; 6.9.10...), el endecasílabo ha desarrollado especialmente la variedad 6.7, que incluso ha tenido tratamiento crítico (por Ferguson, véase la bibliografía) aparte, al interpretarse como un heptasílabo seguido de pie adónico (000 ó). Se trata, sin duda, de un endecasílabo de amplio uso, sobre todo en la pluma de grandes poetas, como Góngora, que lo utilizó abundantemente, como ya vimos en la parte primera de este manual.

EXTRARRÍTMICOS DE LAS VARIANTES EN 6.7

1.6.7.10

Basten las que por vos tengo lloradas (Garcilaso)
Flérida para mí dulce y sabrosa (Garcilaso)
ser en la eternidad sol sin poniente (Rubén Darío)

2.6.7.10

Derrámate en mi ser, ponte en mi verbo (Alfonsina Storni)
Y ya no tengo nada, esto es borrendo (César Vallejo)
mañana es el primer día de otoño (José Gorostiza)

3.6.7.10

Lagrimosas de amor dulces querellas (Góngora)
a batallas de amor campo de pluma (Góngora)
como duerme la luz, niegan las flores (Góngora)

3.6.7.8.10

Y es que el tiempo también lleva algo surve (Francisco Pino)
y de tanto pensar, no tengo boca (César Vallejo)

1.4.6.7.10

jueves será, porque hoy, jueves, que proso (César Vallejo)

OTRAS FORMAS PECULIARES DE EXTRARRÍTMICOS

1.4.5.8.10

loco de mí, lobo de mí, cordero (César Vallejo)
Muro de luz. Leve, sellado, ileso (Blas de Otero)

2.3.6.7.8.10

Como un punto de luz radia una idea (Bécquer)

Endecasílabo creciente

Así llama Ureña (340-2) a los que añaden una sílaba superflua, normalmente la última de un esdrújulo que hace ritmo, como en este verso de Juan Ramón Jiménez, al que siguen otros casos, entre ellos algunos de Blas de Otero, que los utilizó varias veces:

**Llegada la última fuiste la primera* (Juan Ramón Jiménez)

**Sobre la espalda flagelada del tiempo* (Borges)

**Acogedora como viejo camino* (Neruda)

Son mínimos como dos copas de trigo (Neruda)

Blas de Otero practica la síncopa o compensación con esdrújulos en interior de verso, ya desde el primer poema de *Ángel fieramente humano*, «Lo eterno», en donde es endecasílabo «Mecen los árboles el silencio verde» (1.4.8); pero es casi sistemático, como en los casos de «arbóreo», «héroe», etc., que él extiende a sílabas trabadas. Es probable que en estos dodecasílabos de Valle-Inclán, acabando una estrofa de cinco alejandrinos (más el verso en cuestión), haya compensación:

En la música de algún viejo cantar

3.7.8.10 = 3.6.7.10

Desde luego, es normal en poetas actuales, por ejemplo en Guillermo Carnero, como en este comienzo de silva moderna (11, 5, 14), que ritma mejor como endecasílabo heroico puro con acento extrarrítmico en 7ª (oó oooó óo-oóo), que como alejandrino (oó oooó / o óoo oóo):

Mirad el marabú, el pájaro sagrado

La compensación de este tipo es fácilmente demostrable cuando se documenta en series de versos homogéneos en donde se han incrustado de vez en cuando esdrújulos que no rompen el ritmo, a pesar de contar una sílaba más. He aquí una serie de decasílabos de José Ángel Valente, formados siempre con escansión hemistiqual (5+5), en donde los esdrújulos cuentan como dos sílabas, y por tanto su apariencia de endecasílabo se anula en la serie:

*Noviembre grande, noviembre yerto,
 me visto un traje de largos ecos,
 de largos ecos, de enormes humos:
 Todos los santos, Fieles difuntos.*

.....
*con un gran cirio de piedra negra
 bajo los álamos de la alameda*

(6+5 = 4.+4.)

.....
*espectadores en las ventanas
 con grandes lágrimas en las solapas
 y en los jardines los niños solos
 se pierden en las sombras de oro.*

(6+5 = 2.4.+4.)

La *Rima XIII* de Bécquer jugaba con esa posibilidad. Rubén Darío establece la compensación entre hemistiqualos al contar como 10 el primero de estos: **La tropa rápida / se esparce buyendo; // forman los cascós / sonoro estruendo*. Lo mismo ocurre en el segundo verso de esta serie de sáficos puros:

*A los leones fue la victoria,
 para las águilas toda la gloria
 y a las palomas todo el amor.*

4.6.9

4. (7=6).9

4.6.9

(*Cantos de vida y esperanza*).

Como se está viendo, los casos más proclives a la compensación (en endecasílabos) son los que llevan acento en cuarta, es decir, los de arranque sáfico, lógicamente, para convertirse en decasílabos (ooo óoo = ooo óo). Ocurre en estos casos, por tanto, de aparentes endecasílabos con esdrújulo en la rama tensiva, antes de la sexta sílaba, que pueden coincidir compensación silábica y compensación hemistiqual, como en este ejemplo de José Hierro, un endecasílabo sáfico, inserto en una serie de decasílabos y pentasílabos:

¿Ay si pudiéramos / abrir los ojos II (4.8.10) = 5+5 (1.4+2.4)
y ver el agua
desnuda y libre / virgen de historia...

En fin, versos finales o versos iniciales aceptan mejor juegos métricos como el de la compensación, por lo mismo que están en la frontera de la serie rítmica.⁶⁴ Es probable que este final del poema «Música callada», de Claudio Rodríguez, haya permitido la compensación del verso final (de quince sílabas, 8+7) al integrarlo como final de una serie de alejandrinos, mediante la compensación del esdrújulo del primer hemistiquio:

¿Qué más? ¿Qué más? ¿Es que / oïremos tan solo, 7+7 (=1.2.3.4.5.6/3)
después de tanto amor / y de tanto fracaso, 7+7 (=2.4.6+3.6)
la música de la sombra / y el sonido del sueño? 8+7 (=2.6+3.6)

Combinaciones

El endecasílabo no parece haber hecho ascos a ningún otro verso, de manera que, después de sus primeras composiciones con heptasílabos, ha ido ampliando su uso. Modernamente se puede encontrar combinando con todo tipo de versos, incluso con decasílabos y dodecasílabos, que son los más reluctantes a su compañía.

Véanse las series anteriores para el uso con otros versos menores. Añadiremos ahora alguna combinación curiosa más, con pentasílabos y hexasílabos.

11-5 en sextetos que rematan con un pentasílabo:

En las grietas de la vieja torre 4.8.10
polvo al pasar el huracán dejó; 1.4.8.10
trajo el ave en su pico la semilla; 1.3.6.10
cayó la lluvia, cuando vino el sol, 2.4.8.10

⁶⁴ Véase el estudio preliminar de Pablo Jauralde a la edición antológica de Blas de Otero (Castalia). El poema «Si soñaras siempre, si amaras», en *Alegría* (1947) de José Hierro, de treinta versos enecasílabos, termina así: *Tú lo sabrás un día. Entonces / será demasiado tarde*. En tanto que con este dodecasílabo arranca el primer poema de *Estatuas yacentes* (1954), del mismo poeta: *En la catedral vieja de Salamanca / duermen su eterno sueño / don Gutierre de Monroy / y doña Constanza de Anaya...* poema que sigue en enecasílabos.

entre las piedras de la torre antigua 4.8.10
brotó una flor. 2.4

(Vicente W. Querol)

11-6 en cuartetos (11A 6b 11A 6b), «Plenitud», de José Hierro:

Quién libertó la música y el oro, 1.4.6.10
quién, y con qué mano. 1.4.5 v.e.
Quién, con qué mano, desató el sonoro 1.3.4.8.10 v.e.
viento del verano. 1.5

Dodecasílabos

El dodecasílabo comenzó históricamente por ser una de las formas del verso de arte mayor, es decir, el verso largo de estructura hemistiquial con una secuencia óoo (oóooóo) en cada hemistiquio, lo que se llamó precisamente «verso de arte mayor» y que es lo que nosotros denominamos una serie rítmica. Dada la posible fluctuación de las primeras sílabas átonas (una, dos o ninguna: oóooó / oóooó / óooó) y de las últimas (oóooóo / oóooóo / oóooó), aparece como verso silábicamente irregular (de entre diez y catorce sílabas). En realidad son composiciones de dos versos pentasílabos, hexasílabos o heptasílabos, siempre de la variedad llamada dactílica: es decir 1.4 (pentasílabo), 2.5 (hexasílabo) y 3.6 (heptasílabo), y con una curiosa tendencia a la distensión, es decir, a preferir los hemistiquios más cortos para el arranque y los más largos para el final del verso.

Se suelen citar como versos de arte mayor algunos de los dísticos con que terminan los cuentos del Conde Lucanor, del Infante don Juan Manuel; la cantiga *Omíllome, reina, madre del Salvador*, del *Libro de Buen Amor* y toda una serie de ejemplos que se van haciendo cada vez más frecuentes durante la segunda mitad del siglo XIV (*Danza de la muerte, Revelación de un ermitaño...*). El verso de arte mayor triunfa totalmente durante el siglo XV en la poesía cortesana y de cancioneros, junto con el octosílabo. Grandes poemas de la época, como las *Trescientas* de Juan de Mena, las obras doctrinales del Marqués de Santillana (la *Comedieta de Ponza*) y la poesía grave de los cancioneros se escribieron en coplas de arte mayor. Ya no desaparecerá más que por el empuje de las formas italianas durante el siglo XVI, pero asomando esporádicamente en lugares insospechados, como en la

Galatea, de Cervantes (III, parlamento de Orompo: ... *Mas ay, que la pena que nunca me deja / pensar igualarla es gran desatino, / pues abre la senda y cierra el camino...*).

La forma estrófica fue la de la copla y, con mayor frecuencia, la de la octava, con enlace de rima entre cuarta y quinta (ABBAACCA), sin que falten ejemplos abundantes (sextinas reales) o esporádicos de otras combinaciones cercanas (coplas de siete o nueve versos, por ejemplo).

Suele medirse otras veces como tirada sencilla de versos con pausa hemistiquial, lo que es fácil de detectar cuando no se produce la aparición sistemática de aquella secuencia dactílica (óoo) típica del arte mayor o cuando la regularidad de la serie versal permite pensar que el poema se asienta sobre una regularidad silábica.

Por su forma vivaz, a veces excesivamente cantarina, ha sido otro de los versos desechado por movimientos, generaciones y poetas posteriores que buscaban mayor austeridad formal.

Esta forma cantarina, dactílica, del verso de arte mayor reaparece como moda a la antigua en el siglo XVIII (Moratín, Arriaza...), normalmente con la variedad rítmica (2.5.8.11) mejor que con la hemistiquial, como decía Iriarte: *De frase extranjera el mal pegadizo / hoy a nuestro idioma gravemente aqueja; / pero habrá quien piense que no hablo castizo / si por lo anticuado lo usado no deja...* Mas al cuidar también de su regularidad silábica se abre paso al verso autónomo, lo que ya ocurre en Moratín, Lista, etc. Y luego en el romanticismo, sobre todo Zorrilla y Espronceda, que gustaban de su sononete (*Con pompas sus ramas al cielo elevaba / el álamo en medio del bosque frondoso, / y arroyo entre guijas al pie deslizaba / su curso penoso...*, Zorrilla); pero también G. Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro (*Así como el lobo descende a poblado...*). Salvador Rueda lo usó con generosidad y belleza, además presumió de haber sido el primero que escribió un soneto con este verso (*Con un chambergo puesto como corona...*) Sí que fue, desde luego, el que catapultó su uso a los modernistas (Santos Chocano, Amado Nervo, Valle-Inclán, Rubén Darío, Antonio Machado...), que lo perfeccionaron primorosamente, como se verá en los ejemplos, para abandonarse luego, no sin dejar curiosas estelas (Carrera Andrade, Molinari, García Lorca) hasta nuestros días —finales del siglo XX—, cuando reaparece modestamente.

Alguna de las modalidades, sobre todo la del dodecasílabo ternario, de raigambre musical y popular, probablemente por influencia francesa, solo se cultivan de modo sistemático en periodos concretos, particularmente durante el modernismo (Salvador Rueda, Amado Nervo, Santos Chocano, Rubén

Darío, Unamuno...). Los que mantienen el aire de seguidilla (7+5; solo escasamente ocurre con la versión 5+7, minoritaria) como es lógico se remontan a la popularización de este ritmo, desde finales del siglo XVI (se suele citar el *Qué bien sé yo la fuente que mana y corre...*, de san Juan de la Cruz y, sobre todo, varias composiciones de sor Juana Inés de la Cruz), y luego rebrotan con extraordinaria fuerza durante el romanticismo: Zorrilla, Avellaneda, Espronceda, Rosalía, etc. Como modelo de conjunción con la seguidilla es útil recordar una serenata de Zorrilla en el libro *La flor de los recuerdos* (1859), que termina la serie dodecasilábica con una seguidilla. Al igual que en otros casos, se siguió usando prolijamente por los modernistas (José Asunción Silva, Rubén Darío, Amado Nervo, Díaz Mirón, Manuel Machado...) y sufrió de un cierto abandono en el periodo inmediatamente posterior. De entre todos, Juan Ramón Jiménez lo labró primorosamente en toda una serie de poemas, entre los que se cuenta la «Balada de la Cruz de primavera».

Como ya hemos señalado, cuando el verso castellano alcanza esa extensión tiende a romperse en dos hemistiquios, y esa es la norma general: cada hemistiquio funciona entonces como un semiverso, tal en estos ejemplos de *Prosas profanas*, con tres variedades rítmicas distintas:

Se asoma a sus húmedas pupilas de estrella...

7 esdrújulo+6 = 6+6 = 2.5+2.5

El teclado armónico de su risa fina

7 esdrújulo+6 = 6+6 = 3.5+3.5

a la alegre música de un pájaro iguala

7 esdrújulo+6 = 6+6 = 3.5+(1).2.5

El mismo poema solo presenta un caso de dialefa hemistiquial, pues en los demás versos evita el choque de vocales en esa posición:

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?

6+6 = (1).2.5+5 (esto es: 2.5.11)

Las variantes hemistiquiales del dodecasílabo resultan a veces de los distintos modos de lectura de los versos. La escansión mayoritaria es la regular de 6+6; pero no es raro encontrar o realizar en la lectura otras, particularmente la de 7+5. Al bajar del pentasílabo, el dodecasílabo busca la forma 4+4+4, que suele preferirse a las variantes 8+4 ó 4+8, algo estrambóticas, aunque posibles (es una de las documentadas por Nebrija; la en-

sayó luego Gabriela Mistral⁶⁵), como veremos enseguida. La variante 4+4+4 es relativamente fácil de detectar por su sonsonete (acentos en 3.7.11). El juego de posibilidades proviene, como es natural, de las variantes rítmicas de los componentes hexasilábicos, pentasilábicos, heptasilábicos, etc.

El modo de escansión habrá de buscarse en razón del acento interno: los de acento en 5ª producirán 6+6; los de acento en 6ª serán los de 7+5; los de acento en 4ª pueden escandir como 5+7 (depende de la siguiente). Las variantes inmediatas al de 6+6 serán las de aquellos que lleven acentos en 4ª, más cortos, por tanto (5+7); o en 7ª, más largos (8+4). Puede darse, del mismo modo, un primer hemistiquio de 4+8, con acentos en 3ª obligatoriamente. No todas las distintas modalidades teóricas se han utilizado históricamente. Lo normal es que la escansión se mantenga a lo largo de una misma composición; en la «Balada del Almorajud», de Juan Ramón Jiménez, la escansión dominante es la de 5+7, pero el tercer verso de esta estrofa podría necesitar otra lectura, ya que Juan Ramón ha colocado monosílabo tónico en 4ª y palabra puente ocupando las posiciones 5ª a 8ª (*molinera*). Nos convence más una lectura de carrerilla, en la que se imponga el ritmo del poema sobre la morfología, de hecho es lo que se estaba ensayando con los alejandrinos:

*Yo iba cantando... / La luna blanca y triste
iba poniendo / medrosa la colina...
Entonces tú, mo / linera, apareciste
blanca de luna / de flores y de barina.*

La ausencia de hemistiquio se puede producir con este esquema óo óo óo óo óo, con el equivalente par, o con el que intenta soldar el centro del verso, lo que se produce con las variantes 4+8 u 8+4, que, insistimos, a pesar del único ejemplo que nos dejó Nebrija, son raras:

ooó ooooo oo óo

Véase este ejemplo de Neruda, incluso raro en su contexto poético, el de las *Odas elementales*, pero enormemente expresivo, si captamos cómo las sílabas se «amontonan» en los espacios de la escansión teórica:

a quemar amontonados corazones

⁶⁵ Me refiero a «Canto que amabas», de *Lagar*, poema complejo que además se apoya en la reiteración de palabras en rima.

Véanse ejemplos de Unamuno, casi siempre con la variedad de tipo 3.7.11, que solo admitiría la escansión 8+4, su inversa la 4+8, o la escansión como dodecasílabo ternario (4+4+4), a la francesa, con sucesión de pies (ooóo), lo que depende de la lectura y de su interpretación semántica; estos tipos se suelen inclinar por la última posibilidad (4+4+4), y solo algo forzadamente como 8+4, ritmo muy raro en el dodecasílabo español:

<i>A los dedos / descarnados / de la intrusa</i>	
<i>Y dejaron / tus palabras / dejo triste</i>	3-7.11
<i>Vivo encaje en / que divina / resplandece</i>	3-7-9.11
	1-3-7.11

Aun en estos casos la tendencia es a la escansión hemistiquial.

Parece evidente que el que mejor suena es el 6+6, con acento siempre en quinta, claro, y el dactílico. La primera variedad es la de Santos Chocano en «Pandereta», por ejemplo, con una sabia disposición rítmica, que busca el cierre del hemistiquio final:

<i>Amo tus balcones / llenos de macetas</i>	1.5+1.5	(1.5.7.11)
<i>y las coplas tristes / con que tus poetas</i>	3.5+5	(3.5.11)
<i>pulsan la guitarra / y hacen el amor:</i>	1.5+1.5	(1.5.7.11)
<i>la sospecha muda, / la venganza mora,</i>	3.5+3.5	(3.5.9.11)
<i>y el galán furtivo, / la mujer traidora</i>	3.5+3.5	(3.5.9.11)
<i>y el puñal desnudo / de su matador.</i>	3.5+5	(3.5.11)

El mismo Chocano, a partir de 1908, cultiva el dactílico, mezclado con otros:

<i>Ser río que corre, ser nube que pasa,</i>	(1).2.5+(1).2.5 = 2.5.8.11
<i>sin dejar recuerdo ni rastro ninguno,</i>	3.5+2.5 = 3.5.8.11
<i>es triste; y más triste para quien se siente</i>	(1).2.(4).5+5 = 2.5.11
<i>nube en lo elevado, río en lo profundo.</i>	1.5+1.5 = 1.5.7.11
<i>Quisiera ser árbol mejor que ser ave</i>	2.(4).5+2.(4).5 = 2.5.8.11
<i>quisiera ser leño mejor que ser humo...</i>	2.(4).5+2.(4).5 = 2.5.8.11

Las fórmulas con palabra ocupando el hemistiquio provocan, a pesar de todo, casi siempre, algún tipo de corte:

<i>Entre un cerco de ninfas regocijadas...</i>	oo óoo óo ooooo (provoca 7+5)
<i>si el viento que sacude las enramadas</i>	o óo o oóo o oóoo
<i>promueve en los boscajes ruido estridente</i>	oóo o oóo óo oóo

(Salvador Rueda)

Excepto en los casos de versos libres, en donde, si se colocan partículas gramaticales en la zona de escansión, resulta difícil hacerla, como en este ejemplo de Lezama Lima:

Eternidad en el costado sentiste (4.8.11)

que podría ejecutarse así:

Eternidad en / el costado sentiste 5+7 = 4+3.6

Ureña habla del dodecasílabo de seguidilla, que forzosamente ha de ser 7+5, como «En elogio de la seguidilla», de Darío:

Metro mágico y rico que al alma expresas...

Reducimos los ejemplos en los versos hemistiquiales, dada la enorme cantidad de combinaciones posibles. Denominaremos *simétricos* a los que presentan ritmo semejante en ambos hemistiquios, como es el caso del primero de la serie (1.3.5+1.3.5).

Ejemplos y variantes de 6+6

6+6 = 1.3.5+1.3.5 (1.3.5.7.9.11) SIMÉTRICO MELÓDICO PLENO

Madre, pena, suerte; / pena, madre, muerte (Manuel Machado)

6+6 = 1.3.5+3.5 (1.3.5.9.11) MELÓDICO PLENO-MELÓDICO PURO

Era un aire suave / de pausados giros (Rubén Darío)

Puedo ver el duelo / de la noche herida (Lorca)

Ya no tengo nada / que ganar del mar (Carlos Piera)

6+6 = 1.5+1.5 (1.5.7.11) SIMÉTRICO ENFÁTICO

sangre de tu sangre / corre por mis venas (José Santos Chocano)

flotan las banderas, / hieren las metralas (Rubén Darío)

6+6 = 1.5+2.5 (1.5.8.11) ENFÁTICO-HEROICO

Ay de quien sus mieles / y frases recoja (Rubén Darío)

Quiero que la noche / se quede sin ojos (Lorca)

6+6 = 1.5+3.5 (1.5.9.11) ENFÁTICO-MELÓDICO PURO

¡Ay de quien del canto / de su amor se fie! (Rubén Darío)

6+6 = 1.5+5 (1.5.11) ENFÁTICO-VACÍO

suerte las caderas / desencadenadas (Juan Larrea)

6+6 = 2.5+ 1.5 (2.5.7.11) HEROICO ENFÁTICO

y oían, divinas / Tirsis de Versalles (Rubén Darío)

quien dice cantares / dice Andalucía (Manuel Machado)

6+6 = 2.5+2.5 (2.5.8.11). Es el dodecasílabo dactílico, prototipo del verso de arte mayor, ahora silábicamente regulado y cortado, es decir, SIMÉTRICO HEROICO PURO:

cadencias que el aire / dilata en las sombras (Bécquer)

suspiros y risas, / colores y notas (Bécquer)

pidióle aguas puras / su labio sediento (Rosalía de Castro)

miraban llorosas / las nobles encinas (José María Eguren)

las cosas que mueren / jamás resucitan (Alfonsina Storni)

la orquesta perlaba / sus mágicas notas (Rubén Darío)

galantes pavanas / fugaces gavotas (Rubén Darío)

Y tiene un perfume / de tristes violetas (Delmira Agustini)

Y perlas tal lágrimas / de náyades pálidas (Delmira Agustini)

Yo quiero que el agua / se quede sin cauce (Lorca; 1.2.5+2.5 v.e.)

6+6 = 2.5+3.5 (2.5.9.11) HEROICO MELÓDICO

no vienen tampoco / de ninguna parte (Carlos Piera)

6+6 = 3.5+ 2.5 (3.5.8.11) MELÓDICO-HEROICO

De mi falda hurtaron / doradas migajas (Alfonsina Stornini)

bajo el ala aleve / del leve abanico (Rubén Darío)

6+6 = 2.5+5 (2.5.11) HEROICO-VACÍO

que brillen los dientes / de la calavera (Lorca)

Que cierren las puertas, / como los balcones (Carlos Piera)

6+6 = 3.5+3.5 (3.5.9.II) SIMÉTRICO MELÓDICO PURO

de sus claras risas / el divino coro (Rubén Darío)
El teclado armónico de su risa fina (Rubén Darío)
que los bueyes hablen / con las grandes bojas (Lorca)

6+6 = 3.5 +5 (3.5.II) MELÓDICO PURO-VACÍO

y el abate joven / de los madrigales (Rubén Darío)

6+6 = 5+1.5 (5.7.II) VACÍO-ENFÁTICO

con los staccati / de una bailarina (Rubén Darío)

6+6 = 3.5+1.5 (3.5.7.II) MELÓDICO PURO-ENFÁTICO

en tus finos dedos / una mariposa (Alfonsina Storni)

6+6 = 5+2.5 (5.8.II) VACÍO-HEROICO

y que la lombriz / se muera de sombra (Lorca)
y los amarillos / se inundan de seda (Lorca)

6+6 = 5+3.5 (5.9.II) VACÍO-MELÓDICO PURO

Bajo tus palabras / encogía toda (Alfonsina Storni)
para que me amaras / aprendí a rezar (Alfonsina Storni)
y mi corazón / sin la flor de' oro (Lorca)

6+6 = 5+5 (5.II) SIMÉTRICO VACÍO

entre los sollozos / de los violoncelos (Rubén Darío)
las declaraciones / de sus caballeros (Rubén Darío)

Variantes y ejemplos de estructura 5+7

Para los dodecasílabos de estructura 5+7 es lo fundamental el acento rítmico y hemistiquial en 4^a. Variedad más exquisita y rebuscada que la de 6+6 ó 7+5, Sinibaldo de Más ensayó sobre ella; se encuentra en poetas modernistas y sobre todo posmodernistas, como Unamuno y Juan Ramón,

por ejemplo en algunas composiciones de *Baladas de primavera*, de este último, tal la «Balada de la mujer morena y alegre»:

<i>Carne de música, / rosal de sangre loca,</i>	1.4+2.4.6
<i>sal con estrellas, / manzana matutina,</i>	1.4+2.6
<i>pon en mi boca / las rosas de tu boca,</i>	1.4+2.6
<i>tu boca roja / de sol y coralina!</i>	2.4+2.6

Y ocasionalmente en la poesía posterior, también posible 7+5:

5+7 = 4+3.6 (4.8.II)
como cenizas, como mares poblándose (Neruda)

Recuérdese que el ritmo que impone la estructura 5+7 (ó 7+5) es el de la seguidilla, curiosamente coincidente con uno de los ritmos preferentes de la versificación francesa.

Variantes y ejemplos de estructura 7+5

Más frecuente es el dodecasílabo que se forma con 7+5, para el cual son fundamentales el acento en 6^a y el último, claro. Inevitablemente adopta un aire de seguidilla culta; pero se encontraba con relativa abundancia en el poema *Las edades del mundo*, de Pablo de Santa María, a quien se tuvo durante tiempo como versificador rezagado (siglo XVI). Lo empleó sor Juana Inés de la Cruz en sus *Nocturnos*, y fue retomado por románticos y modernistas.

Zorrilla lo emplea en composiciones enteras, como esta («Esencia de rosa») en series de pareados aconsonantados:

<i>Son las tres de la tarde, / julio, Castilla.</i>	1.3.6+1.4
<i>El sol no alumbra, que arde; / ciega, no brilla.</i>	2.4.6+1.(3)-4
<i>La luz es una llama / que abrasa el cielo:</i>	2.6+2.4
<i>ni una brisa una rama / mueve en el suelo.</i>	(1).3.6+1.4
<i>Desde el hombre a la mosca / todo se enerva:</i>	3.6+1.4
<i>la culebra se enrosca / bajo la yerba...</i>	3.6+4

De Rosalía de Castro, en *En las orillas del Sar*:

<i>Cuando todos los velos / se han descorrido</i>	3.6+1.4
<i>y ya no hay nada oculto / para los ojos...</i>	2.4.6+4

Otros ejemplos también del periodo modernista:

<i>El gringo musicante / ya desafina</i>	2.6+1.4
<i>en la suave habanera / provocadora,</i>	3.6+4
<i>cuando se anuncia a voces, / desde la esquina</i>	4.6+4
<i>«el boletín —famoso— / de última hora».</i>	4.6+1.4
<i>Entre la algarabía / del conventillo,</i>	6+4
<i>esquivando empujones / pasa ligero,</i>	3.6+1.4
<i>pues trae noticias, uno / que otro chiquillo</i>	2.4.6+1.4
<i>divulgando las nuevas / del pregonero...</i>	3.6+4

(«El alma del suburbio» de Evaristo Carriego)

<i>Ven, reina de los besos, / flor de la orgía,</i>	1.2.6+1.4
<i>amante sin amores, / sonrisa loca...</i>	2.6+2.4
<i>Ven que yo sé la pena / de tu alegría</i>	1.(3).4.6+4
<i>y el rezo de amargura / que hay en tu boca...</i>	2.6+1.4

(«Antífona», de Manuel Machado, en *Alma*)

<i>Nuestros labios unidos, / como las rimas</i>	3.6+4
<i>que se buscan y encajan / unas con otras</i>	3.6+1.4
<i>se han juntado en un beso / y han esculpido</i>	3.(5).6+1.4
<i>del amor la encendida / vibrante estrofa.</i>	3.6+2.4

(Salvador Rueda)

En ese metro se compusieron los sonetos rubenianos a Walt Whitman (*En su país de hierro / vive el gran viejo...*); o a Salvador Díaz Mirón (*Tu cuarteto es cuadriga / de águilas bravas...*); de *Azul* ambos.

He aquí algunas de sus variedades:

7+5 = 3.6+4 MELÓDICO O PURO-SÁFICO.

En la suave habanera / provocadora (Evaristo Carriego)

7+5 = 1.3.6+2.4 MELÓDICO PLENO-HEROICO

Metro mágico y rico / que el alma expresas (Rubén Darío)

7+5 = 2.4.6+2.4 HEROICO PLENO-HEROICO

La calle está vacía, / la noche fría (José Asunción Silva)

7+5 = 2.6+2.4 HEROICO PURO-HEROICO

Dejó de castigarla / por fin cansado (Evaristo Carriego)

7+5 = 2.6+1.4 HEROICO PURO-DACTÍLICO

A veces cuando en alta / noche tranquila (José Asunción Silva)

7+5 = 4.6+ 4 SÁFICO PURO-SÁFICO

Cuando se anuncia a voces / desde la esquina (Evaristo Carriego)

7+5 = 4.6+1.4 SÁFICO PURO-DACTÍLICO

En su país de hierro / vive el gran viejo (Rubén Darío)

7+5 = 4.6+2.4 SÁFICO PURO-HEROICO

sobre la tela vueta / tu mano blanca (José Asunción Silva)

7+5 = 3.6+1.4 MELÓDICO-PURO DACTÍLICO

esquivando empujones / pasa ligero (Evaristo Carriego)

Ofrecemos ahora algunos ejemplos de dodecasílabos en los que la pausa hemistiqual está cruzada por palabra larga o no existe. Normalmente se produce en estos casos un salto rítmico desde la tercera o cuarta sílaba hasta la séptima u octava, forzando su pronunciación continuada:

poblar un bosque con árboles que cantan 2.4.7.11 ó 5+7
(Roberto Juarroz)

pero puede colaborar con su ausencia 3.8.11
(Roberto Juarroz)

me placía su instrumento, esas palomas 3.7.11 (u 8+5)
(César Vallejo)

al cavilar en la vida, al cavilar 4.7.11 (u 8+5)
(César Vallejo)

La serie en la que se inserta el verso inclina a veces la realización hacia un dodecasílabo con cesura (acento en 5ª) mejor que hacia un endecasílabo, como en estos casos de Valle-Inclán:

Por la senda roja, entre maizales, mejor 6+6, 3.5+5, que 3.5.10
 guían sus ovejas los niños zagales... 6+6 = 1.5+2.5
 ... que dices tu canto al pie de la fuente, (2.5+2.5 y no 2.5.7.10)
 de la fuente clara, de claro cristal... 3.5+2.5

Combinaciones

Véanse en los versos de menor medida las combinaciones posibles, que, para empezar, son todas las del hexasílabo.

Puede encontrarse durante el periodo romántico un romance de dodecasílabos, con cierta tendencia a su ejecución como romancillo hexasílabo; así en Salvador Rueda («La Campana del idioma»), Rubén Darío («Sinfonía en gris mayor»); etc.

12-6 en cuartetos que quiebran su último verso a seis, por ejemplo en Zorrilla, y siempre en variedad dactílica:

Bajó irresistible del monte cercano
 furioso torrente, y el manso arroyuelo
 creció, y el follaje del álamo vano
 postró por el suelo.

Tridecasílabos

El tridecasílabo es un metro raro, así lo califican los preceptistas.⁶⁶ Para nosotros, el tridecasílabo es un índice del versolibrismo, es decir, de que el poeta se ha instalado en un lugar creativo en donde no funcionan los rigores del verso clásico, como en este caso de Gabriela Mistral, con probabilidad rítmicamente acogido a la secuencia 00000..., que aparece y desaparece:

11	<i>Sabiduría de Rafael Ortega,</i>	4.8.10
6	<i>ballazgo en la vía,</i>	2.5
11	<i>copa de plata ganada en mi viaje</i>	1.4.7.10
7	<i>se me rompe tu cara</i>	3.6

⁶⁶ Cfr. Pablo Jauralde, «Tridecasílabos», en *RHYTHMICA*, I (2003), 125-47.

9	<i>en los cien países cruzados,</i>	
6	<i>y voy a juntarla</i>	3.5.8
13	<i>y a colgarla en el muro / de todas mis casas.</i>	2.5
11	<i>En una comisura la paciencia,</i>	3.6.9.12
13	<i>la piedad en la otra, y, al medio, la sonrisa;</i>	(2).6.10
11	<i>gotas de aceite dorado que tiemblan,</i>	3.5.8.12 ⁶⁷
10	<i>las dos iguales como las cejas.</i>	1.4.7.10
	2.4.9

Ocasionalmente se cuentan como tales algunos versos de arte mayor, claro está que con la estructura rítmica de esa modalidad. Es difícil hallarlos en el periodo clásico (siglos XVI-XVII) a no ser que se escandan como un solo verso estribillos y coplas que normalmente se presentan cortados en arte menor, tal *Estábase la monja / en el monesterio...*; *A los baños del amor / sola me iré / y en ellos me bañaré*; *Desciende al valle, niña: / non era de día...*; *En Sevilla quedan ambos / los mis amores...* Así aparecen con cierta frecuencia en Góngora, quizá ya trabajados por el exquisito arte del poeta cordobés.

La época de esplendor de los tridecasílabos es la del siglo XIX, pues fue objeto de análisis y ensayos no solo de los poetas, sino sobre todo de los preceptistas. Todo ello culminó con la renovación de los alejandrinos, a los que se sometieron los tridecasílabos durante el modernismo, y con ciertos ensayos curiosos para hacerlo funcionar como verso exento. En realidad la presencia inequívoca de tridecasílabos en un poema suele delatar al versolibrista.

Como metro raro, pues, aparece ocasionalmente en los talleres de algunos poetas: la *Diana* de Gil Polo, la obra poética de Góngora y particularmente las *Soledades*, las fábulas y en general las poesías de Iriarte, los libros centrales de Rubén Darío y, a su arrimo, de muchos modernistas y posmodernistas (por ejemplo: Gabriela Mistral); los encontramos ya en Juan Ramón Jiménez, desde *Rimas* (1902); en Valle-Inclán; en algunos hitos del ciclo de *Bronwyn* de Cirlot... En su último libro (*El bueco*, Madrid, Visor, 2003), María Victoria Atencia incurre con frecuencia en su uso. Entre los tratadistas, recibe atención en esa rara joya decimonónica que sigue siendo el *Sistema musical de la lengua castellana*, de Sinibaldo de Mas.

⁶⁷ Que también podría ejecutarse como alejandrino, leyendo *la' otra*.

Nos referimos, como siempre, a las trece sílabas métricas, pues este verso se encuentra entre las posibilidades de algunas series rítmicas, esto es, en la repetición de secuencias a intervalos siempre fijos de átonas y tónicas, lo que produce los característicos ritmos dactílicos o anapestos, más o menos cortos o largos. Así lo empleó por ejemplo Gertrudis Gómez de Avellaneda; y ese es el modelo del soneto de Darío «Urna votiva». En el caso del tridecasílabo las posibilidades de este ritmo, que situamos en la secuencia de menor a mayor de sus versos semejantes, son:

oo ó o	(3 ^a)	tetrasílabo
oo ó oo ó o	(3 ^a , 6 ^a)	heptasílabo
oo ó oo ó oo ó o	(3 ^a , 6 ^a , 9 ^a)	decasílabo
oo ó oo ó oo ó oo ó o	(3 ^a , 6 ^a , 9 ^a , 12 ^a)	tridecasílabo
oo ó oo ó oo ó oo ó oo ó o	(3 ^a , 6 ^a , 9 ^a , 12 ^a , 15 ^a)	hexadecasílabo
.....		

He aquí un ejemplo en uno de los más refinados laboratorios métricos del modernismo: *Rimas* (1902), de Juan Ramón Jiménez:

*Va cayendo la tarde con triste misterio;
inundados de llanto mis ojos dormidos,
al recuerdo doliente de amores perdidos,
en la bruma diviso fatal cementerio.*

*Un sol lúgubre vierte morados fulgores,
esfumando entre nieblas la verde espesura;
dulce ritmo armonioso de vaga amargura
me despierta... A mi lado se duermen las flores.*⁶⁸

Aun en estos casos, como veremos enseguida, si no se tratara de una serie, el obligado acento en sexta permitiría que el tridecasílabo pasase desapercibido en una serie de alejandrinos.

Lo mismo ocurre en el soneto «Los piratas» de Rubén Darío (de *El canto errante*), en donde todos los versos son de trece sílabas métricas, y se

⁶⁸ Es el llamado tridecasílabo anapesto (3.6.9.12; por ejemplo por E. de la Barra, 1891, p. 168, que lo encontraba en Valera y Gertrudis Gómez de Avellaneda); nosotros lo anotaremos en nuestro sistema métrico, cuando se integra en cadenas de tridecasílabos variados, con su propio ritmo (3.6+3.6), melódico puro; en esos casos sí es posible el encabalgamiento y la compensación entre hemistiquios.

pueden leer como alejandrinos, probablemente a imitación de los alejandrinos franceses, con encabalgamiento léxico y otras curiosas circunstancias que se producen entre hemistiquios:

<i>Remacha el postrer clavo / en el arnés. Remacha</i>	2.(5).6+4.6
<i>el postrer clavo en la / fina tabla sonora.</i>	3-4.6 v.e.+1.3.6
<i>Ya es hora de partir, / buen pirata; ya es hora</i>	1.2.6+3.5.6 v.e.
<i>de que la vela pruebe / el pulmón de la racha.</i>	4.6+3.6
.....	

Volviendo a las secuencias de anapestos, no es posible acoplar a versos de ritmo impar la secuencia ooóo, pues ello implicaría acentos ooóo ooóo en 3^a, 7^a, 10^a, etc., es decir un número par de sílabas. Como tampoco es posible la secuencia óoo, sin romperla necesariamente al final del verso: óoo óoo óoo óo ó o (ello conduce a una secuencia 1^a, 4^a, 7^a, 11^a; incompatible con el acento en 12^a del tridecasílabo). En fin, este tipo de combinaciones teóricas, fácilmente deducibles, representan las posibilidades rítmicas del tridecasílabo en series rítmicas, aquellas que pueden realizar el verso sin cesura hemistiquial.

Cuando se realiza la escansión hemistiquial de los tridecasílabos insertándolos en una cadena de alejandrinos, se acoplan automáticamente los tridecasílabos con séptima sílaba en sinalefa en alejandrinos; los de sexta terminados en aguda o esdrújula, en modalidades de heptasílabos hemistiquiales, según estos ejemplos de Guillermo Carnero:

<i>Me gusta contemplarte al salir de la ducha</i>	2.6.9.12 = 2.6+3.6
<i>El eco de la luz designa tu cintura</i>	2.6.8.12 = 2.6+2.6
<i>y recobro en la piel los colores del sueño</i>	3.6.9.12 = 3.6+3.6

El tridecasílabo no existe históricamente como verso exento y en serie, por la sencilla razón de que casi siempre puede funcionar como alejandrino (7+7), de modo que las únicas posibilidades reales de aparición, las que se derivarían de las secuencias 5+8, 6+7; 7+6 y 8+5 se suelen acomodar rítmicamente a la secuencia 7+7: todos los hemistiquios acentuados en sexta pueden acomodarse a la secuencia de un hemistiquio de seis sílabas con terminación aguda; todos los hemistiquios con acento en octava pueden soportar un acento secundario en sexta, que los transforma en hemistiquio terminado en sexta acentuada. Al deshacerse ese hemistiquio se deshace, lógicamente, la estructura 8+5 ó 5+8, que pasa a ser 7+7. De la misma manera que todos los hemistiquios de cinco sílabas —acentuados en

cuarta— pueden desarrollar un acento secundario en sexta, con lo que se asimilarían a los hemistiquios de 7 sílabas. Tan solo en algunos casos de la secuencia 6+7 (es decir, acento en quinta del primer hemistiquio) parece funcionar autónomamente.

Parece que este habría de ser el tridecasílabo más común, como muestran estos ejemplos:

- 5+8 = 2.4+4.7
Tus ojos eran / un infinito camino (Delmira Agustini) (2.4+1.4.7)
emite cargos / contra mi labio inferior (César Vallejo)
aún tengo sangre / para teñir una rosa (Dulce M.^a Loynaz)⁶⁹
y vamos juntos / atravesando la tierra (Antonio Gamoneda)

Sin embargo, en todos estos casos se podría forzar el ritmo del alejandrino, pronunciando así (4.6), como enseguida explicaremos a propósito de los que llevan acento en sexta:

- Tus ojos eran un / infinito camino* 2.4.6+3.6
 (Delmira Agustini)
emite cargos con / tra mi labio inferior 2.4.6+3.6
 (César Vallejo)
aún tengo sangre pa / ra teñir una rosa 2.4.6+3.6
 (Dulce M.^a Loynaz)
y vamos juntos a / travesando la tierra 2.4.6+3.6
 (Antonio Gamoneda)

De ese modo se integran tales versos en series o estrofas de alejandrinos sin que se produzcan estridencias.

El mayor grado de independencia se consigue con la aparición de tridecasílabos con acento esencial en quinta, lo que determina un primer hemistiquio del tipo 000 oóo / 000 oo óo 6+7. Nótese sin embargo que el acento en quinta para los versos de ritmo impar, como ya explicamos a propósito del endecasílabo, resulta muy extraño al oído. No es posible resolver así:

000 oóo / 000 oo óo = * 000 oó ó / 000 oo óo

⁶⁹ Con extrarrítmico en primera: 1.2.4+4.7. También permite la lectura 2.5+4.7 (6+8).

Es decir, no es posible realizar como alejandrinos este tipo de versos; he aquí ejemplos:

- todos comenzamos / en un rincón sin nadie* (1.5+2.4.6)
 (Roberto Juarroz)
Perder es el gesto / más noble de la vida (2.5+1.2.6)
 (Luis Antonio de Villena)

Retengamos esta posibilidad, por tanto, como irreducible e incompatible con los alejandrinos.

Los varios tipos de posibilidades que presta la terminación aguda, la esdrújula, la llana o la aparición del acento en el interior de una palabra producen soluciones diversas, entre las cuales ya hemos señalado una irresoluble como alejandrino (la de séptima aguda); ahora añadiremos que puede funcionar como tridecasílabo exento el verso de doce sílabas métricas con acento sobre palabra aguda en sexta:

000 oóo / 0000000
 000 oó / 0000000
 000 óoo / 0000000 = 4+7 = endecasílabo compensado

Véanse algunos ejemplos:

- 7+6 = 6+5⁷⁰
Entre la soledad / y la compañía
 (Roberto Juarroz)

La terminación aguda del primer hemistiquio permite medirlo como tridecasílabo; probablemente Juarroz lo ha pensado como dodecasílabo.

- 2.6+3.6
Cuando era como vos / me enseñaron los viejos
 (Mario Benedetti)
 1.4.6+2.6
quiero expresar mi angustia / en versos que abolida
 (Rubén Darío)

⁷⁰ Excepcionalmente marcamos con punto la posición del ritmo, para evitar ambigüedades.

$6+7 = 2.5+2.6$

Al poema confío / la pena de perderte

(Salvador Novo), pero quizá mejor leer «po-e-ma» (=7+7)

$6^a+7 = 4.6+2.6$

La claridad está debajo de las cosas

(Roberto Juarroz)

$6^a+7 = 1.(2).3.6+2.6$

ya no puede seguir doblando las esquinas

(Roberto Juarroz)

$1.3.6+2.6$

tanta vida y jamás me falla la tonada

(César Vallejo)

$6+7 = 2.3.5+2.4.6$ v.e.

(el alejandrino se produce con alguna dialefa en el primer hemistiquio y admite varias realizaciones)

He aquí que hoy saludo, / me pongo el cuello y vivo

(César Vallejo)

$7+6 = 4.6+ 2.(4).5$

para que el niño juegue, / las rosas más blancas

(Dulce M^a Loynaz)

= *para que el niño jue / gue las rosas más blancas* (es decir: 4.6+3.6)

$7+6 = 3.6+5$

y sudamos blasfemias y melancolías

(Mario Benedetti)

= *y sudamos blasfe / mias y melancolías* (3.6+6)

$4.6+3.6$

el espesor de un tiempo cada vez más débil

(Jenaro Talens)

= *el espesor de un tiem / po cada vez más débil* 7+7 (4.6+4.6)

Ni siquiera pueden considerarse tridecasílabos cuando la pausa hemistiquial está ocupada por palabra puente, de este tipo:

$2.6+2.6$

Loor a su natu / raleza amarillenta (César Vallejo)

En realidad el tridecasílabo es el primer verso largo hemistiquial que permite fracturas complejas y muy ricas, semejantes a las del dodecasílabo ternario, pero con menores posibilidades rítmicas, por la invasión del alejandrino de su campo de realización. Tales fracturas se presentan como realizaciones en los casos en los que no se presente como variante de los alejandrinos; probablemente también en los que no forme serie de ningún tipo. Y así es posible, aunque más forzada, la escansión en tres hemistiquios, siempre que el sistema acentual soporte esa realización, pues la voz tiende hacia la secuencia larga que llega a los once versos, y solo pide cesura a partir del séptimo u octavo.

Concluiremos, pues, con que el tridecasílabo, normalmente, aparece asociado al alejandrino, pues casi todos sus tipos aceptan el ritmo del verso de catorce sílabas, con dos hemistiquios regulares (7+7). Pero son irreducibles a ese esquema las variedades siguientes:

- 1.º Tipo uno. Tridecasílabos con acento esencial en quinta, lo que determina un primer hemistiquio del tipo ooo oóo / ooo oo óo (6+7).
- 2.º Tipo dos. Tridecasílabos con acento en séptima, sobre palabra aguda o sobre monosílabo, lo que produce: oo ooo oó / ooo óo (8+5)
- 3.º Tipo tres. Tridecasílabos que procederían de la variada escansión de dodecasílabos (del mismo modo que hicimos con otros metros).

Desde entonces, los diversos tratadistas han intentado recopilar y definir distintas modalidades, como recoge finalmente Navarro Tomás, que habla de:

Tridecasílabo compuesto de 6-7

Tridecasílabo compuesto de 7-6

Tridecasílabo dactílico

Tridecasílabo ternario

Todos ellos a propósito del modernismo. Ya sabemos que el dactílico o anapéstico es un verso de tipo serie, aunque insertado entre alejandrinos de todo tipo puede funcionar como tal.⁷¹ El «ternario», por su

⁷¹ Lo que también señala Tomás Navarro Tomás, p. 442 y nota. Y antes, a propósito de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que los empleó en una octava: *Yo palpito tu gloria mirando sublime*. «Pueden interpretarse igualmente estos versos como alejandrinos de hemistiquios encabalgados: «Yo palpito tu gloria mirando sublime», pero en el caso de Avellaneda, por lo menos, cultivadora

parte, con acentos en 4ª, 8ª y 12ª, «incluye un eneasílabo trocaico, prolongado con una tercera cláusula análoga a las dos de que tal eneasílabo se compone». Los ejemplos que citan —como era previsible al señalar la posición de los acentos— muestran su clara adaptación al ritmo de los alejandrinos:

Himnos de zumbos en el viejo colmenar (1.4.8.12)
(González Martínez)

Himnos de zumbos en / el viejo colmenar (1.4.6+2.6)
(González Martínez)

Se trata de uno de esos casos en los que la múltiple escansión de un verso largo viene provocada por el canto o por razones semánticas, como resulta claro de su empleo en composiciones cantarinas de Santos Chocano o Francisco Luis Bernárdez, o como metro usual de los tangos argentinos y de los corridos mexicanos:

adiós muchachos compañeros de mi vida (2.4.8.12)
adiós muchachos / compañeros / de mi vida

Nótese que se trata de un ritmo secuencial, tipo 000ó 000ó 000ó 0; difícil de lograr si no es utilizando palabras agudas, pues la lengua española tiende a reponer acentos secundarios en tales series (000).

En cuanto a los compuestos, aunque Navarro Tomás solo cita la unión de un hexasílabo dactílico y un heptasílabo trocaico (es decir de ritmo 2.4.6), la variedad de posibilidades es grande. Nótese que es el tipo que nosotros hemos admitido como uno, pues lleva acento en quinta: 2.5+2.4.6. La variedad inversa de 7+6, al reproducir el juego verso breve+largo recrea el aire de seguidilla; pero como verso único es fácilmente asimilable a un alejandrino, desde luego:

Háganme si muriere la mortaja verde (Góngora)
Háganme si murie/re la mortaja verde

La rareza y dificultad del verso ha tentado a muchos poetas modernos. Se citará primero a Juan Eduardo Cirlot, quien en uno de sus últimos

de los dactílicos simples de nueve y diez sílabas e inventora de los de quince y dieciséis, hay motivos para pensar que concibiera también los de trece como tales versos simples» (ob. cit., p. 374).

libros del ciclo de Bronwyn, concretamente en *Bronwyn*, y (de 1970) ensaya nuevos metros, entre ellos el tridecasílabo, en combinaciones atrevidas. Cirlot, un excelente versificador, controla la estructura métrica y quiere formas consolidadas, de manera que confiesa haber intentado el ritmo impar, aprovechando versos tridecasílabos. Elegimos solo uno de entre todos sus poemas de la segunda parte de *Bronwyn*, y. Debe quedar claro que, por la voluntad expresiva del autor, hemos de intentar realizar los versos como tridecasílabos y no como alejandrinos, tipo este último, además, que no cubre el total del poema imponiendo su ritmo, sino del que se intenta diferenciar el tridecasílabo:

<i>Como si el estremecimiento de una orquesta</i>	9+4(8+1.3)*
<i>pudiera levantar desde la roca blanca</i>	7+7 (2.6+4.6)
<i>la tan lejos de todo su cristal belleza</i>	7+6 (3.6+3.5)
<i>de mar y transitoria</i>	2.6
<i>dos brazos extendiéndose</i>	(1).2.6
<i>desnudos en los grises de lo solo cielo</i>	7+6 (2.6+3.5)
<i>e ir</i>	2

<i>Como si el abandono de los campos ellos</i>	7+6 (6+3.5)
<i>pudieran olvidarse de la negra piedra</i>	7+6 (2.6+3.5)
<i>tan cerca</i>	2
<i>Y perderse en el sueño de las manos alas</i>	6+7 (3.5+3.6) tipo uno
<i>aprendidas de pronto entre las luces hierbas</i>	7+7 (3.6+4.6)

* También posible como 7+6 (6+3.5)

Para este último verso, es evidente que Cirlot está pidiendo que se haga sinalefa en *pronto entre*, o que se escanda 8+5.

El análisis nos permite extraer nuevas consecuencias: la utilización consciente y sistemática de un tipo de verso en un contexto adecuado apoya precisamente esa realización: un tridecasílabo de los que hemos ejemplificado como de acento en 4ª, situado en una serie de alejandrinos, se acopla perfectamente al ritmo que lleva todo el poema. Lo mismo ocurre con los restantes tridecasílabos forzados (a ser alejandrinos).

Pero lo contrario también es verdad: los tridecasílabos colocados en un contexto de versificación irregular pueden conservarse como tales, pues es la irregularidad rítmica su contexto apropiado. No suele ser lo más

usual, pero, en un contexto de tridecasílabos, hasta los dodecasílabos pueden forzar su ejecución para acoplarse al ritmo general.

En realidad, solo son tridecasílabos puros, que no aceptan otro tipo de ejecución, aquellos que llevan acento en 5ª y, en determinadas condiciones, los que lo llevan en sexta aguda o monosilábica sin posibilidad de sinalefa. Hemos ejemplificado el tipo en estos versos:

*Oleajes de plata, la blanca y fina arena,
y los ciervos entre el ramaje se tendieron
Dame la guitarra para guardar las lágrimas*

Solo los versos de trece sílabas con acento en quinta no son asimilables al alejandrino, y solo sobre ellos puede funcionar —al margen de cadenas rítmicas— el tridecasílabo.

Alejandrinos o tetradecasílabos

Fue el alejandrino el metro dominante en la poesía culta de los siglos XIII y XIV, es decir, la cuaderna vía (nombre de la estrofa) del Mester de Clerecía, y a esa influencia debe su nombre. Ya antes (siglo XII) se había usado en composiciones polirrítmicas (como el *Auto de los Reyes Magos*), probablemente como desarrollo natural de secuencias heptasilábicas. El alejandrino medieval se estructura en series de cuartetos monorrimos (de donde procede el nombre también usual de tetráforo monorrimo) de versos de catorce sílabas con rima consonante y ritmo curiosamente cambiante (2.6, 3.6, 4.6...) en cada hemistiquio. Lo de curiosamente ha de entenderse por la reducción que se opera en su uso melódico (3.6+3.6) hasta el modernismo, cuando Rubén Darío y otros poetas extienden la musicalidad del decasílabo dactílico (3.6.9) a los hemistiquios del alejandrino. La cuaderna vía nace en los albores del siglo XIII, toma su nombre del poema francés *Roman d'Alexandre* (siglo XII), y se reproduce como forma de prestigio rápidamente:

<i>Amigos e vasallos / de dios omnipotent,</i>	2.6+2.6
<i>si vos me escuchádes / por vuestro cosiment,</i>	2.6+(2).6
<i>querría vos contar / un buen aveniment;</i>	2.6+2.6
<i>terrédleslo en cabo / por bueno verament.</i>	2.6+2.6

(Berceo)

A lo dicho sobre el ritmo, no se encontrarán más que excepciones (Gil Polo, Espinosa...) durante el periodo áureo. De pluma de Cándido María Trigueros, Lista y sobre todo Iriarte reaparece años más tarde, para seguir avanzando su uso durante el siglo XIX, sobre todo por el empleo espectacular que le otorgó Zorrilla, en composiciones muy famosas (*¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan / del aire transparente por la región azul...*). Los alejandrinos se enhebraron entonces en estrofas muy organizadas —cuartetos, quintetos, sextetos y octavas—, casi siempre con el característico golpe final del agudo.

La otra innovación moderna, que suele atribuirse también a Rubén Darío, aunque con el precedente de Sinibaldo de Mas y el salvadoreño Francisco Gavidia (1882), consistió en difuminar la frontera entre hemistiquios, mediante el procedimiento de terminar el primero en sílaba átona o de colocar una palabra puente cruzando ese lugar.

Pasado el fervor modernista por las sonoridades, el ritmo del alejandrino se retrajo nuevamente hacia los hemistiquios heroicos y sáficos, aunque ya nunca con la exclusividad anterior.

Es el más frecuente de nuestros metros largos, sobre todo en la poesía del siglo XX. Lo normal es que se descomponga en dos hemistiquios heptasilábicos; aunque determinados versos, preludivando ya los versículos, permiten —según qué lecturas— escansiones de tres hemistiquios; en tanto la poesía libre tolera escansiones muy variadas sin igualdad en los hemistiquios.

En su uso mayoritario y normal, entre los hemistiquios resultantes se producen fenómenos de compensación, como al final de verso:

Oh, qué frescor, qué música / de chopos de estación!
(Juan Ramón Jiménez)

La acentuación (i).4.7.10.13 delata la cadena rítmica de base 000, utilizada expresamente por Gertrudis Gómez de Avellaneda («Soledad del alma») y Jorge Guillén («Avión de noche», «Ocaso», etc.) de modo seriado, y ocasionalmente en otros muchos casos, sobre todo de versolibrismo. No se confundirá, por tanto, con un alejandrino extraño, tipo 8+6:

Nada se pierde. La tierra en su ser profundiza
(Jorge Guillén)

Sus variedades, en principio, son tantas como ofrecen las de los heptasilabos (hasta 144 se han contabilizado); pero la frontera entre los dos

hemistiquios es un campo de Agramante, cuando el poeta se niega a evitar la sinalefa mediante el complicado procedimiento de sortear el encuentro entre vocales en esa zona. Cuando el primer hemistiquio termina en vocal y el segundo empieza con otra con la que normalmente se daría la sinalefa el poeta —y el lector— puede jugar a imponer la cesura, sobre todo teniendo en cuenta la estructura del verso francés, que se quiso imitar en español. De hecho se suele hablar de alejandrino a la francesa cuando se produce encabalgamiento léxico —enjambement— entre los dos hemistiquios, lo que permite asimilar muchos tridecasílabos al alejandrino, como vimos.

Así pues, además de la estructura rígida y clara de un alejandrino hemistiquial

ooooo ó o / ooo ooo o

nos podemos encontrar con alejandrinos en donde las sílabas sexta-séptima-octava presenten algún tipo de impedimento para «cerrar» el primer hemistiquio y abrir el segundo con claridad: la presencia de un monosílabo átono en sexta o séptima; la presencia de una palabra larga que ocupa todas esas posiciones, etc.

Véanse estos ejemplos con palabra puente ocupando el centro de los dos hemistiquios:

En los azules <i>crystalinos</i> de la mañana (Valle-Inclán)	7+7 ó 9+5
danos nuestra <i>resu/rrección</i> de cada día (J. Á. Valente)	(4.6+1.6 ó 4.8+4)
aquel año de mi <i>adollescencia</i> perdida (Pedro Gimferrer)	7+7 ó 9+5
	(1.6+2.6 ó 1.8+4)
	3.(6)+3.6

El detalle de qué palabra y con qué acentuación ocupa ese lugar central puede llevar a otro tipo de soluciones rítmicas; así el alejandrino de Gamoneda:

En este error descansa nuestro corazón 2.4.6.12

que no aparece en serie, sino terminando un poema breve —de seis versos— de su último libro (*Arden las pérdidas*, 2003, de métrica muy difusa), no parece posible leer como 7+7, quizá como 5+9.

Malabarismos rítmicos se necesitan para leer como alejandrino de hemistiquios compensados (7+7) el verso de 14 sílabas que coloca una palabra esdrújula en el lugar de la cesura:

y nadie ha oído las sílabas que le conciernen (Lezama Lima)

que también habría que ejecutar como 5+9 (2.4+2.8), es decir con una división hemistiquial muy rara, quizá versicular.

La compensación silábica a final de hemistiquio suele ser norma general:

Tiene el mar su mecánica / como el amor sus símbolos 1.3.6+4.6
(Pedro Gimferrer)

Y la palabra o sílaba afectada por el final del primer hemistiquio puede, si es monosílabo, actuar de modo diverso, como ocurría con el tridecasílabo: así cuenta como una sola sílaba en este bello alejandrino de Neruda, si es que se quiere mantener el ritmo regular del poema:

como las buellas de las / gaviotas en las playas (4.6+2.6; = «délas»)

Lo que no es posible en este otro caso de José Ángel Valente, al que le afecta la estructura ya vista de los tridecasílabos:

como la caída de una piedra en el sueño

No cuenta como dos cuando se trata de una sola sílaba de la palabra puente (normalmente no puede ser ni la pretónica ni la postónica), como en otro alejandrino también de Neruda y del mismo libro (*Veinte poemas de amor...*):

cruza encima de mi corazón, sin detenerte (1.3.6+2.6)

Los ensayos de Moratín e Iriarte, y años más tarde del benemérito Sinibaldo de Mas, ya habían jugado a imitar el alejandrino francés, terminando el primer hemistiquio en aguda o evitando la sinalefa entre el final vocálico del primer hemistiquio y el comienzo igualmente vocálico del segundo. Los modernistas terminaron por cumplir ese ensayo.

La otra novedad de los modernistas fue incorporar el ritmo 3.6+3.6,⁷² que es muy musical, pues se trata de dos hemistiquios de base dactílica (oo

⁷² Véase la nota 2 a la p. 236 de Henríquez Ureña. En realidad Darío había utilizado ritmos 3.6 ya en alejandrinos juveniles, por ejemplo en «La entrada en Jerusalén»; lo que efectúa más tarde es una tarea consciente, un programa rítmico para el alejandrino.

óoo ó) frente a la más tenue y usual (2.4.6+2.4.6). En efecto, en poetas como Alberto Lista, José Zorrilla, Vicente W. Querol e incluso el primer Salvador Rueda, solo ocasionalmente aparece la acentuación 3.6 de un hemistiquio,⁷³ antes de los ensayos de Darío, frente a las sistemáticas 2.6, 2.4.6 ó 4.6:

*Mis ojos no se sacian de verte y de admirarte.
¡Cuán bella estás dormida! ¡Qué hermosa te hizo Dios!
No hay nada con que pueda mi idea compararte.*

.....
(Zorrilla)

Salvador Rueda usa habitualmente el heroico o el sáfico, asimismo, y solo se permite enfáticos: *ríe con los temblores inmensos de los mares, / besa con lumbraradas grandiosas del Vesubio*. Luego imitó a Rubén Darío, y así en el largo poema «De mi paso por América» (fechado en Cuba en 1910) ensaya el 3.6+3.6 sistemático:

*¿Cómo son vuestros pájaros de bellísimas plumas?
¿cómo son vuestras aves desplegadas al sol?...*

Se suele decir que con la «Sonatina» de *Prosas profanas* Rubén Darío intentó que se iniciara la renovación métrica del verso, ocho sextetos con ese ritmo único: *los suspiros se escapan de su boca de fresa*; es decir, se trata de un alejandrino cuyo ritmo melódico frecuente en la poesía francesa, no aparecía apenas en español, aunque según constata el propio Ureña, tiene antecedentes en Iriarte, Moratín hijo, Valera... y Espinosa. En realidad los poetas románticos, sobre todo Rosalía de Castro, ya habían ensayado todo tipo de variedades métricas, aunque muchos (Antonio Gutiérrez) se atuvieron casi siempre a la modalidad 2/4.6 de cada hemistiquio. El primer ejemplo interesante es el de Gil Polo en *Diana enamorada*, que mantiene la acentuación par, de acuerdo con su enunciado «versos franceses», en un poema sonoro y hermoso, por cierto:

<i>De flores matizada / se vista el verde prado,</i>	2.6+2.4.6
<i>retumbe el hueco bosque / de voces deleitosas,</i>	2.4.6+2.6
<i>olor tengan más fino / las coloradas rosas,</i>	2.(5).6+4.6
<i>floridos ramos mueva / el viento sosegado....</i>	2.4.6+2.6

⁷³ Ocasionalmente son los primeros hemistiquios del primer cuarteto de este soneto de Salvador Rueda: *Sobre un fondo dorado la nube se deslíe; / antes, forma con luces las flores de un magnolio; / después, vuélvese un príncipe sobre flotante solio, / que, en un vívido instante de su esplendor se engríe...*

Ya en el soneto de Pedro Espinosa:

Como el triste piloto / que por el mar incierto 3.6+4.6

Los ejemplos de Rosalía, sin embargo, son muy claros:

Ya no mana la fuente, / se agotó el manantial 1.3.6+3.6

Aun así, dice Darío: «*Caupolicán*, que inició la entrada del soneto alejandrino en nuestra lengua...». En efecto, en *Azul* se trataba del alejandrino clásico (de base heroica, 2.6+2.6), de ritmo algo monótono:

<i>Es algo formidable / que vio la vieja raza;</i>	2.6+2.4.6
<i>robusto tronco de árbol / al hombro de un campeón</i>	2.4.6+2.4.6
<i>salvaje y aguerrido, / cuya fornida maza</i>	2.6+4.6
<i>blandiera el brazo de Hércules / o el brazo de Sansón</i>	2.4.6+2.6

Todos los alejandrinos de *Azul* son de este tipo, con ritmo par, y solo aceptan acento en 3 cuando es extrarrítmico (y en sus palabras tiene perfume, alma, color: 4.6+2.3.6).

El nuevo alejandrino que introduce Darío en *Prosas profanas*, el alejandrino a la francesa, suele llevar acentos en 3.6.10.13 y escande por tanto 7+7. Se suele evitar el encuentro vocálico entre ambos hemistiquios:

la fragancia indecisa / de un olor olvidado (José Asunción Silva)

Y evita la sinalefa en ese lugar:

que le hablaba a la tierra / una tarde de invierno (José Asunción Silva)

Después de introducir la monodia de la «Sonatina», Darío coloca otra, «Blasón» (de decasílabos 3.6.9), para volver enseguida al alejandrino a la antigua («Del campo», y luego «Margarita»). La variedad mixta, con mezcla de ambos ritmos, solo aparece al comienzo y muy tímidamente insertando secuencias 3.6 en algunos hemistiquios de variedades heroica y sáfica. El fenómeno se observa cuando al escribir silvas modernistas (con variedad de versos impares) escribe cinco endecasílabos melódicos entre los veinticuatro versos de otros tipos rítmicos de *Alaba los ojos negros de Julia*:

Venus tuvo el azur en sus pupilas (1.3.6)

El modelo del endecasílabo permitía extender estos juegos al alejandrino. Es en el soneto en alejandrinos «Ite, Missa est» en donde ya aparecen mezclados tres hemistiquios 3.6 frente a los veinticinco restantes:

<i>y alzo al son de una dulce / lira crepuscular</i>	1.3.6+1.6
<i>apoyada en mi brazo / como convaleciente</i>	3.6+6
<i>la enamorada esfinge / quedará estupefacta</i>	4.6+3.6

proporción que se incrementa ligeramente en el «Coloquio de los centauros» y se equilibra en «El cisne». Vuelve a descender a cuatro del tipo 3.6 en «La dea»; es casi la mitad en «Epitalamio Bárbaro»; etc. Si se exceptúa la «Sonatina», por tanto, Darío manejó series pares y mixtas, no utilizó nunca serie de hemistiquios melódicos.

Como hemos analizado en otro lugar, esa nueva posibilidad tentó a los poetas jóvenes más preocupados por la forma, por ejemplo a Juan Ramón Jiménez, que dispuso los alejandrinos de *Rimas* según criterios de novedad y tradicionalidad muy curiosos; Unamuno ensayó tantas variedades como el propio Darío; pero no llegó a otros de la misma generación; así, Antonio Machado no utilizó casi nunca la modalidad del melódico puro (3.6+3.6), ni siquiera en sus alejandrinos tardíos:

<i>En este remolino / de España, rompeolas</i>	2.6+2.6
<i>de las cuarenta y nueve / provincias españolas</i>	6+2.6
<i>(Madrid del cucañista, / Madrid del pretendiente)</i>	2.6+2.6
<i>y en un mesón antiguo, / y entre la poca gente</i>	2.4.6+4.6
<i>¿tan poca? sin librea, / que sufre y que trabaja,</i>	2.6+2.6
<i>y aun corta solamente / su pan con su navaja,</i>	2.6+2.6
<i>por Grandmontagne alcemos / la copa. Al suelo indiano</i>	4.6+2.4.6
<i>ungido de las letras / embajador hispano,</i>	2.6+4.6
<i>«ayant pour tout laquais / votre ombre seulement»</i>	2.4.6+2.6
<i>os vais buen caballero... / Que Dios os dé su mano,</i>	2.6+2.4.6
<i>que el mar y el cielo os sean / propicios, capitán.</i>	2.4.6+2.6

(De *Nuevas canciones*).

La única excepción, de *Campos de Castilla*, no solo se justifica por su título y tema («A la muerte de Rubén Darío»), sino que además nos previene sobre el arte consciente de Antonio Machado:

<i>Si era toda en tu verso / la armonía del mundo,</i>	1.3.6+3.6
<i>¿dónde fuiste, Darío, / la armonía a buscar?</i>	1.3.6+3.6
<i>Jardinero de Hesperia, / ruiseñor de los mares,</i>	3.6+3.6
<i>corazón asombrado / de la música astral,</i>	3.6+3.6
<i>¿te ha llevado Dionisio / de su mano al infierno</i>	1.3.6+3.6
<i>y con las nuevas rosas / triunfantes volverás?</i>	4.6+2.6

<i>¿Te han herido buscando / la soñada Florida,</i>	1.3.6+3.6
<i>la fuente de la eterna / juventud, capitán?</i>	2.6+3.6

El comedimiento rítmico de Antonio Machado se imitó en poetas posteriores que, aunque mezclaron ritmos, prefirieron mayoritariamente los pares, de heroicos y sáficos.

En fin, queda por señalar que el alejandrino también se ha usado en serie arromanzada desde el romanticismo: así lo empleó Zorrilla («Colón») y lo recogieron los modernistas. Luego, fue un recurso para el largo poema de carácter digresivo, como en «Poema» (1942), de Muñoz Rojas.

Las variedades de alejandrinos son muchas más, desde luego, y por ellas se explica la extraordinaria riqueza melódica de este verso. Las definiciones pueden tomarse simplemente de los hemistiquios heptasílabos, que son, recuérdese:

ENFÁTICOS	1.6
HEROICOS	
<i>puro</i>	2.6
<i>pleno</i>	2.4.6
MELÓDICOS	
<i>puro</i>	3.6
<i>pleno</i>	1.3.6
SÁFICOS	
<i>puro</i>	4.6
<i>pleno</i>	1.4.6
VACÍOS	6

En nuestra serie de ejemplos dejamos bastantes «casillas vacías», que corresponden a las modalidades menos frecuentes.

1.6+1.6 ENFÁTICO DOBLE

<i>virgen como la nieve / y honda como la mar</i> (Rubén Darío)
<i>ojos de evocadora, / gestos de profetisa</i> (Rubén Darío)
<i>próximo a lo que el mundo / llama felicidad</i> (Antonio Carvajal)

1.6+2.4.6 ENFÁTICO-HEROICO PLENO

Término su sonrisa / de hiedra brinda en vano (Rubén Darío)
losa que germinara / caliente, roja tierra (Miguel Hernández)

1.6+2.6 ENFÁTICO-HEROICO PURO

hacen al agitar / el tallo que se inclina (Rubén Darío)
son para las historias / de aquellos peregrinos (José Gorostiza)
sálvanos de nosotros, / enséñanos a ser (Vicente Gallego)

1.6+1.4.6 ENFÁTICO-SÁFICO PLENO

flores sobre un cadáver / causan al alma espanto (Rosalía de Castro)

1.6+4.6 ENFÁTICO-SÁFICO PURO

Himnos a la sagrada / naturaleza; al vientre (Rubén Darío)
cuerpo de mujer mía, / persistiré en tu gracia (Neruda)

1.6+3.6 ENFÁTICO-MELÓDICO PURO

caña que corresponda / a tus labios esquívos (Rubén Darío)
siendo de la hermosura / la princesa inmortal (Rubén Darío)
sol de los vertederos, / animal sin orgullo (Luis García Montero)

1.6+1.3.6 ENFÁTICO-MELÓDICO PLENO

Trémula zarzamora / suavemente dentada (Miguel Hernández)
siendo su parroquial / una pobre iglesita (Iriarte)

1.6+6 ENFÁTICO-VACÍO

Cumbre de las mañanas / y los atardeceres (Miguel Hernández)
Brota de sus perezas / y de sus agujeros (Miguel Hernández)

1.3.6+1.6 MELÓDICO PLENO-ENFÁTICO

y alzo al son de una dulce / lira crepuscular (Rubén Darío)
y una gota de plomo / hierve en mi corazón (Pedro Gimferrer)

1.3.6+6 MELÓDICO PLENO-VACÍO

suple en muchos así / por la capacidad (Iriarte)
Iba solo, pensando, / por los invernaderos (Andrés Sánchez Robayna)

1.3.6+1.3.6 MELÓDICO PLENO DOBLE

era bello su rostro, / era un rostro tan bello (Rubén Darío)
todo está bajo el signo / de un destino supremo (Rubén Darío)
quiere ser golondrina, / quiere ser mariposa (Rubén Darío)
calla, calla, princesa, / dice el hada madrina (Rubén Darío)
negra luz de la tierra, / roja luz de tus ojos (José Luis Hidalgo)
Esta noche sin luces / y esta lluvia constante (José Gorostiza)
sed que siendo te cumples, / vida hambrienta de vida (Vicente Gallego)

1.3.6+1.4.6 MELÓDICO PLENO-SÁFICO PLENO

canta, pues, oh poeta, / canta, que no eres menos (Rosalía de Castro)
Yo la quise, y a veces / ella también me quiso (Neruda)

1.3.6+2.4.6 MELÓDICO PLENO-HEROICO PLENO

cuatro golpes, o tres, / solía dar no más (Iriarte)

1.3.6+2.6 MELÓDICO PLENO-HEROICO PURO

corre en alas del viento / y llega hasta mi oído (Rosalía de Castro)
tienen raros aspectos, / miradas misteriosas (Rubén Darío)
Todo aquí lo alumbraron / tus ojos de diamante (Delmira Agustini)
Fue domingo en las claras / orejas de mi burro (César Vallejo)
galgos arcos de triunfo / la elevan con sus lomos (Francisco Pino)
Ata siempre que puedas / la gran oscuridad (Carlos Edmundo de Ory)

1.3.6+3.6 MELÓDICO PLENO-MELÓDICO PURO

Y un ligero camino / a la muerte que llega (Alfonsina Storni)
he salido a la calle / para estar en la noche (Antonio Gamoneda)

1.3.6+4.6 MELÓDICO PLENO-SÁFICO PURO

era allí quien hacía / el principal papel (Iriarte)
Aún parece que asoman / tras del Miranda altivo (Rosalía de Castro)
Lirio, boca de nieve / donde sus dulces labios (Rubén Darío)
he aprendido a callarme / cuando me quedo solo (Luis García Montero)

1.4.6+6 SÁFICO PLENO-VACÍO

Muy verosímil es, / pues que la gravedad (Iriarte)
Es lo fatal: la ley / de la compensación (Juan José Domenchina)
lleva los años buecos / con su melancolía (José Hierro)
de ese tumor abstracto / de la melancolía (Jenaro Talens)

1.4.6+1.6 SÁFICO PLENO-ENFÁTICO

Viento que lleva en rápido / robo la' bojarasca (Neruda)

1.4.6+1.3.6 SÁFICO PLENO-MELÓDICO PLENO

Ella me quiso. A veces / yo también la quería (Neruda)

1.4.6+1.4.6 SÁFICO PLENO DOBLE

rota a mis pies está, / rota a mis pies está (Rosalía de Castro)
¡Loca ilusión la mía / es en verdad, bien loca (Rosalía de Castro)
¡Padre y maestro excelso! / Eres la fuente sana! (Rubén Darío)
Un albañil quería... / No le faltaba aliento (Miguel Hernández)
llama de rizos negros, / te alzas como un venablo (César Andrade)

1.4.6+2.4.6 SÁFICO PLENO-HEROICO PLENO

balla su nao cascada / surgida en dulce puerto (Pedro Espinosa)
caigo en la senda amiga / donde una fuente brota (Rosalía de Castro)
¡Himno! Las cosas tienen / un ser vital; las cosas (Rubén Darío)
Ellos me dieron sed / de todas esas bocas (Delmira Agustini)
Cómo no haber amado / sus grandes ojos fijos (Neruda)

1.4.6+2.6 SÁFICO PLENO-HEROICO PURO

más que el antiguo Néstor / tengáis larga la vida (Gil Polo, v.e.)
eran dorados sueños / y santas alegrías (Rosalía de Castro)
eres, al fin, el nombre / de todos los deseos (Luis Antonio de Villena)

1.4.6.+3.6 SÁFICO PLENO-MELÓDICO PURO

Yo subiré a mirarte / en los lirios morados (Juana de Ibarbourou)
toda visión humana / a su luz es divina (Rubén Darío, v.e.)

1.4.6+4.6 SÁFICO PLENO-SÁFICO PURO

Dígnase rara vez / de despegar sus labios (Iriarte)
Y huya el tropel equino / por la montaña vasta (Rubén Darío)
Toda belleza humana / ante su luz es fea (Rubén Darío, v.e.)
sigue tu rumbo, sigue / hasta el ocaso extremo (Rubén Darío)

2.4.6+1.3.6 HEROICO PLENO-MELÓDICO PLENO

Quizá mis lentos ojos / no verán más el sur (Cernuda, v.e.)
Precisamente, el tiempo / es lo que hemos perdido (Carlos Piera)

2.4.6+3.6 HEROICO PLENO-MELÓDICO PURO

y pudo tanto aquello / en la gente aldeana (Iriarte)
el bello luis de oro / del artista de Francia (Rubén Darío)
Por miedo de irnos solos / a la sombra del tiempo (Cernuda)
la luz nos llega triste, / como de unos espejos (Domenchina)
Andar es no moverse / del lugar que escogimos (M.^a Victoria Atencia)

2.4.6+2.4.6 HEROICO PLENO DOBLE

Anduvo, anduvo, anduvo. / Le vio la luz del día (Rubén Darío)
robusto tronco de árbol / al bombro de un campeón (Rubén Darío)

2.4.6+2.6 HEROICO PLENO-HEROICO PURO

Retumbe el hueco bosque / de voces deleitosas (Gil Polo)
se ve, con turbios ojos, / sujeto de la pena (Pedro Espinosa)
y siempre el tronco de árbol / a cuevas del titán (Rubén Darío)
En una noche alegre / que nunca volverá (Rubén Darío)
Mi infancia son recuerdos / de un patio de Sevilla (Antonio Machado)

2.4.6+4.6 HEROICO PLENO-SÁFICO PURO

moved, hermosas ninfas, / regocijado canto (Gil Polo)
llegué al dichoso puerto, / donde escapé la vida (Pedro Espinosa)
¿Qué quieren esas nubes / que con furor se agrupan (Zorrilla)

2.6+1.3.6 HEROICO PURO-MELÓDICO PLENO

se hubiese de tocar / solo en tal cual función (Iriarte, v.e.)

2.6+1.4.6 HEROICO PURO-SÁFICO PLENO

En cierta catedral / una campana había (Iriarte)
las aguas del olvido, / que es de la muerte hermano (Rosalía de Castro)
Un pájaro poeta / rumia en su buche versos (Rubén Darío)
tus besos y tus lágrimas, / tuve en mi boca yo (Rubén Darío)
El viento de la noche / gira en el cielo y canta (Neruda)

2.6+2.4.6 HEROICO PURO-HEROICO PLENO

de flores matizadas / se vista el verde prado (Gil Polo)
y tal cantidad de oro / os haga entrambos ricos (Gil Polo, v.e.)
Es algo formidable / que vio la vieja raza (Rubén Darío, v.e.)
A veces me sucede / que no me pasa nada (Gloria Fuertes)

2.6+2.6 HEROICO PURO DOBLE

ve el fuego de Santelmo / lucir sobre la antena (Pedro Espinosa, v.e.)
y piensan que con esto / imitan a los sabios (Iriarte)
Ay triste del viajero / que pierde su camino (Zorrilla, v.e.)
tus rayos a mi cuna / lanzaste abrasador (G. Gómez de Avellaneda)
Yo quiero que me dejen / morir sobre los campos (Alfonsina Storni, v.e.)
Hay manos que nacieron / con guantes de caricia (Delmira Agustini, v.e.)
Tus labios escarlatas / de púrpura maldita (Rubén Darío)
Oh Soria, cuando miro / los frescos naranjales (v.e.)
cargados de perfume / y el campo enverdecido,
abiertos los jazmines, / maduros los trigales... (Antonio Machado)
parecen mis estrofas / trompetas de cristal (Oliverio Girondo)
los álamos desnudan / sus flores amarillas (Mario Hernández)

2.6+3.6 HEROICO PURO-MELÓDICO PURO

lo tienen de la espuma / salpicado y cubierto (Pedro Espinosa)
Calzada de silencio / y vestida de calma (Delmira Agustini)
y sigue como un dios / que sus sueños destina (Rubén Darío)
se anuncia con un beso / que en mis labios se posa (Rubén Darío)
el ave de la luna / sobre un lago tranquilo (Rubén Darío)
Me gustas cuando callas / porque estás como ausente (Neruda)
Paseaba con un dejo / de azucena que piensa (Alberti)
vivir es sangrar todo, / como en un nacimiento (José Luis Hidalgo, v.e.)

2.6+4.6 HEROICO PURO-SÁFICO PURO

Destierre los ñublados / el prefulgente día (Gil Polo)
Del aire transparente / por la región azul (Zorrilla)
No haber envejecido / cuando la noche acaba (Guillermo Carnero, v.e.)

2.6+6 HEROICO PURO-VACÍO

Tenía la ciudad / en su jurisdicción (Iriarte)
de antorchas en la noche / de la rapacidad (Miguel Ángel Velasco)

3.6+6 MELÓDICO PURO-VACÍO

Por las landas siniestras / de la desolación (Pedro Gimferrer)
El misterio infinito / de las repeticiones (Luis García Montero)

3.6+1.6 MELÓDICO PURO-ENFÁTICO

que al igual que la tierra / huérfana de cultivo (José Ángel Valente)

3.6+1.3.6 MELÓDICO PURO-MELÓDICO PLENO

Al huir de este mundo, / ¡qué sosiego en su frente! (Rosalía de Castro)
Como libros leídos / han pasado los años (Gil de Biedma)
Promovía disturbios / de humo azul y alcanfor (Pedro Gimferrer)
del placer que hallé en ti / suena sordo en la noche (Vicente Gallego, v.e.)

3.6+1.4.6 MELÓDICO PURO-SÁFICO PLENO

Inclinado en las tardes, / tiro mis tristes redes (Neruda)
En mi cielo al crepúsculo / eres como una nube (Neruda)

3.6+2.6 MELÓDICO PURO-HEROICO PURO

celebrada fue siempre / en toda la comarca (Iriarte)
apegada a mis brazos / como una enredadera (Neruda)
Os invito a poblarlos / los ojos de ciruelos (Carlos Edmundo de Ory)
y después de agotado / el tema de la vida (Gil de Biedma)

3.6+2.4.6 MELÓDICO PURO-HEROICO PLENO

y adorando su lumbre / de gozo l'alma llena (Pedro Espinosa)
como un eco perdido, / como un amigo acento (Rosalía de Castro)

en mi verso otra esfera, / sabréis su signo o arte (Pedro Gimferrer, v.e.)
alfileres de niebla / con un silencio opaco (Jenaro Talens)

3.6+3.6 MELÓDICO PURO DOBLE

Como el triste piloto / que por mar incierto (Pedro Espinosa)
Tras de inútil fatiga / que mis fuerzas agota (Rosalía de Castro)
los suspiros se escapan / de su boca de fresa (Rubén Darío)
y que giren las rimas / como ruedas veloces
y que caigan los versos / como varas de riel (José Santos Chocano)
Te recuerdo como eras / en el último otoño (Neruda)
El zumbido de moscas / anestesia la aldea (Oliverio Girondo)
que me estén esperando / desde el último otoño (Caballero Bonald)
nuestra tarde ha caído / sobre cosas anónimas (Carlos Piera)

3.6+4.6 MELÓDICO PURO-SÁFICO PURO

la razón de las nubes / y su velamen yerto (Pedro Gimferrer)

4.6+6 SÁFICO PURO-VACÍO

y tus pasiones tornan / a rejuvenecer (Rosalía de Castro)
las hallará vacías, / como en la adolescencia (Cernuda)
para volver de nuevo / hasta su soledad (Jenaro Talens)

4.6+1.6 SÁFICO PURO-ENFÁTICO

y con mirada incierta / busco por la llanura (Rosalía de Castro)
pero el silencio existe, / pesa sobre los muertos (José Luis Hidalgo)
sobre el tapiz del dux, / sombras entretajadas (Pedro Gimferrer)
pero la luz se enfría / débil sobre los campos (Luis García Montero)

4.6+1.3.6 SÁFICO PURO-MELÓDICO PLENO

en que las ansias mías / eran quejas amantes (Rosalía de Castro)
Su oscuridad, su luz / son bellezas iguales (Cernuda)

4.6+1.4.6 SÁFICO PURO-SÁFICO PLENO

De la esperanza, ¿en dónde / crece la flor ansiada? (Rosalía de Castro)
Ni de tu amor voluble / quiso gustar la miel (Rosalía de Castro)
Mi corazón la busca / y ella no está

4.6.+2.4.6 SÁFICO PURO-HEROICO PLENO

vuestros ganados crezcan / cubriendo el ancho suelo (Gil Polo)
y el corazón esquivo / hacer dichoso amante (Gil Polo)
medio cubierto estaba, / la fuerza y luz perdida (Pedro Espinosa)
cuando de la ancha vega / por vivo sol bañada (Rosalía de Castro)
donde mis besos anclan / y mi húmeda ansia anida (Neruda)
mi corazón da vueltas / como un volante loco (Neruda)

4.6+3.6 SÁFICO PURO-MELÓDICO PURO

con el más recio son, / con pausado compás (Iriarte, v.e.)
Mas el calor, la vida / juvenil y la savia (Rosalía de Castro)
... y las muchachas andan / con las piernas desnudas (Ángel González)

4.6+2.6 SÁFICO PURO-HEROICO PURO

cuando miré la lumbre, / ob Virgen, de tus ojos (Pedro Espinosa, v.e.)
el familiar chirrido / del carro perezoso (Rosalía de Castro)
bajo tus alas blancas / la nueva poesía (Rubén Darío)

4.6+4.6 SÁFICO PURO DOBLE

la madre selva hermosa / y el arrayán florido (Gil Polo)
sobre las corvas olas / que, vomitando arena (Pedro Espinosa)
como lo incierto, siempre / ante mis ojos va (Rosalía de Castro)
cuando cenamos juntos / en la primera cita (Rubén Darío)
la indiferencia extraña / de lo que ya está hecho (Gil de Biedma)
para creer al menos / que de verdad vivimos (Gil de Biedma)
Y trasladar los muebles / por el jardín desierto (Guillermo Carnero)

6+1.3.6 VACÍO+MELÓDICO PLENO

Mientras el delirante / boyo se hunde en el mar (Miguel Hernández)

6+1.6 VACÍO-ENFÁTICO

y en la del dolor llena... / ¡llena hasta desbordarse! (Rosalía de Castro)
para nuestro castigo / fuimos adolescentes (Pedro Gimferrer)
Con el amanecer / surgen las mariposas (Martínez Sarti6n)

6+2.6 VACÍO-HEROICO PURO

con cuyo resplandor, / quietándose las ondas (Pedro Espinosa)
 al de la catedral / dispuso el vecindario (Iriarte)
 porque con su alegría / no aumente mi amargura (Rosalía de Castro)
 por el irremediable / azar de la siguiente (Caballero Bonald)

6+2.4.6 VACÍO-HEROICO PLENO

con socarronería / le dijo de esta suerte (Iriarte)
 pero los devoraron. / Y están brotando ahora (Miguel Hernández)

6+4.6 VACÍO-SÁFICO PURO

por entre la verdura / de la frondosa orilla (Rosalía de Castro)

6+1.4.6 VACÍO-SÁFICO PLENO

hacia donde el crepúsculo / corre borrando estatuas (Neruda)

6+3.6 VACÍO-MELÓDICO PURO

en el atardecer / resonante y muriendo (Neruda)
 y de sus solitarias / y apagadas ciudades (Miguel Hernández)
 bajo los utensilios / que buscaban el óxido (Luis García Montero)

Habida cuenta de lo que decíamos a propósito de la escansión de los versos hemistiquiales, también pueden darse otras posibilidades, aunque la tendencia a la regularidad hemistiquial sea muy llamativa en los alejandrinos, sobre todo porque otro tipo de fragmentación hemistiquial lleva de bruces al versículo. Véanse estos casos bastante complejos, a veces de 8+6, otros de 5+9... (que no son cadenas rítmicas, necesitadas de 1.4.7.10.13, como vimos):

añicos de corazón / por tierra gritando (Juan Larrea)
 solía escribir / con su dedo grande en el aire (César Vallejo)
 un pájaro de rigor / cuida mi cabeza (Neruda)
 todo, todo pare / ce desear ahora (Miguel Hernández)

En general, el problema se resuelve al situar el verso en su contexto, en donde o se impregnará del ritmo dominante que pida el poema o sonará libremente, sobre todo si se trata de poesía moderna en verso,

precisamente, libre. Véase, para todo ello, el apartado referente al tridecasílabo.

Para la combinación de los alejandrinos, véase la serie de versos menores que precede a su tratamiento.

Versos mayores que el alejandrino (de 15 a 18 sílabas)

Cuando el verso sobrepasa las catorce sílabas se produce, en general, una tendencia al versículo, que se caracteriza por una escansión que depende más de la lectura y la andadura semántica del texto que de las formas métricas, más difusas cuanto más extensas. Sin embargo, entre las quince y las veinte sílabas a veces resulta posible distinguir la estructura del verso compuesto, sobre todo cuando esa composición hemistiquial es clara, lo que ocurre principalmente con el hexadecasílabo (de 8+8) y quizá con los que toman como componente hemistiquial semiversos muy rotundos, por ejemplo decasílabos del tipo 3.6.9.

Apoyándose en esta posibilidad, desde el periodo romántico se intentó crear y mantener el verso largo (pentadecasílabo, heptadecasílabo...), con estructura rítmica propia. La verdad es que cuando se van alcanzando las 17, 19, 20... sílabas, el lector puede escandir aquella serie no de manera rígida y única, sino mediante la realización variable de semiversos. Tal posibilidad nos está anunciando la presencia del versículo. Nótese, además, que la posibilidad de elegir el lugar de la frontera entre hemistiquios facilita la elasticidad del verso, según hagamos compensación, dialefa, etc., o no.

Por lo demás, lo normal es que versos simples, compuestos y versículos puedan entrar en la composición de un poema, que así refiere su libertad de composición:⁷⁴

- 11 *Despacio, muy despacio, despacísimo*
 vrs. *me gustaría saber el punto justo donde el sueño de dos comienza*
 [a hacerse el mismo sueño
 vrs. *pues solo en ese instante se produce la confidencia,*
 vrs. *que es un temblor de tierra ligeramente transformado en un*
 [temblor de sangre.

⁷⁴ Señalamos con vrs. la naturaleza versicular de los versos, en vez de su medida concreta, como hacíamos hasta ahora.

- vts. *Pues bien, antes de que termine ese temblor, debo aclarar que*
[estamos en cubierta y nos sentimos sumamente confidenciados,
 7 *la noche nos emplaza*
 vts. *y el silencio es un émbolo que aunque se mueve únicamente en el*
[cuerpo de don Antonio oxigena su sangre con la mía,
 11 *y mi sangre «se alondra de verdad»*
 14 *y el destino se cumple en una bahaña inútil.*
 (Luis Rosales⁷⁾)

Como ya hemos señalado en otros momentos, las tiradas rítmicas alcanzan con mayor facilidad el verso largo, superior a las catorce sílabas, bien sea por la repetición de sílaba marcada-no marcada, bien sea por la reiteración de cualquier otra sucesión silábica, normalmente de entre tres y cinco sílabas.

Las razones aducidas nos obligarán a ser extremadamente parcos en la selección de ejemplos, pues pocas veces pueden ser representativos de un tipo de ritmo en la modalidad del verso.

Pentadecasílabos

El verso pentadecasilábico suele ser casi siempre el de una tirada rítmica, o bien de tipo óoo, o bien de tres semiversos pentasílabos. Los tipos que proporciona Navarro Tomás y que recoge Domínguez Caparrós son en su mayoría (el anfibráquico) tiradas: *Suspende, Bizancio, tu fiesta mortal y divina...* (Rubén Darío).

Cuando se constituye como verso compuesto aparece mayoritariamente en las formas 7+8 u 8+7, pues cualquier otra posible combinación (6+4+5; 5+10; 9+6... por ejemplo) tiende a convertirlo en versículo, y aun las enumeradas, a veces, permiten lecturas en semiversos diferentes, de poca consistencia rítmica, poco identificados como hemistiquios en el verso largo.

Es verdad que la aparición de pentadecasílabos (y otros versos largos) como tiradas rítmicas facilitó, más tarde, que se forjaran como versos compuestos. Y también es cierto que, al leer poesía moderna, es fácil

⁷ Véanse otros ejemplos muy claros, así en «Fábula de Judas el Iscariote», de Victoriano Crémer, compuesta en cuartetos lira, cuartetos de alejandrinos y de octosílabos, cuartetos versiculares, etc.

espigar ejemplos de versos de entre 15 y 20 sílabas que permitan todo tipo de combinaciones. Es precisamente esta libertad y esta posibilidad lo que lo hace sospechosos de caer más hacia el versículo que hacia el verso; y lo que nos ha inclinado a no llenar de ejemplos poco significativos el cuadro de posibilidades rítmicas de los versos de entre 15 y 20 sílabas. Los libros de versos con tendencia al despliegue versicular —como los que ya hemos citado— pueden ofrecer todo tipo de ejemplos; lo mismo que de terminados periodos creativos de ciertos poetas (Gerardo Diego, Aleixandre, Neruda, Lezama Lima, Octavio Paz, Humberto Díaz Casanueva, Borges, Martínez Sarrión...).

Como tirada lo empleó Avellaneda, en cadenas rítmicas; y así es frecuente encontrarlo después en la poesía modernista:

5+5+5 (1.4+1.4+1.4)

Triste el camino, / lento el caballo, / larga la cuesta (José Santos Chocano)

Entre las múltiples formas que hubiera aceptado como verso compuesto, la de 7+8 es claramente la más abundante, se suele señalar que con acentos obligados, como es lógico, en sexta y decimocuarta (los que señalan el final de cada semiverso), aunque como versículos también aceptarían otras lecturas, sobre todo la de 11+4:

7+8

Encontré algunas formas / que volvían de la muerte (Roberto Juarroz)

Casi toqué la parte / de mí todo y me contuve (César Vallejo)

Por último, sin ese / buen aroma sucesivo (César Vallejo)

Con gusto a semanas, / a biógrafos, a papeles (Neruda)

Amo verte dormir / abandonado y hermoso (Gioconda Belli)

sino como una sarta / de esperanzas y delirios (Mario Benedetti)

En verso libre, sin embargo, se encuentran pentadecasílabos de muchos tipos y, lo que es más importante, que se pueden leer de muchas maneras:

6+9

Padre viejo y triste, / rey de las divinas canciones (Amado Nervo)

establezco cláusulas / indefinidamente tristes (Neruda)

5+10

me viene, hay días, / una gana ubérrima, política (César Vallejo)

las duras cosas / que insoportablemente la pueblan (Borges)

8+7

Ese cántaro que nadie / tomó nunca en sus manos (Mario Benedetti)*En mi país el otoño / nace de una flor seca* (Molinari)*Como un antiguo cansancio / que no llega al recuerdo* (Pablo Antonio Cuadra)

9+6

Horas de pesados almendros, / de oscuros olivos (Vicente Gerbasi)

El siguiente verso, de Jenaro Talens, puede ejecutarse de cuatro maneras distintas: como alejandrino a la francesa, con palabra larga ocupando la frontera hemistiQUIAL; como alejandrino 9+5; o como pentadecasilabo que permite las realizaciones 5+10 ó 5+5+5:

*la claridad que se de/rrumba por los tejados**la claridad que se derrumba / por los tejados**la claridad / que se derrumba / por los tejados**la claridad / que se derrumba por los tejados*

Posibilidades semejantes se dan en versos como el siguiente, en donde si se escande después de la quinta aguda (5+10 = 6+10) el verso puede ejecutarse como hexadecasilabo, lo que no ocurre con las lecturas 7+8 ó 10+4, también posibles:

15 *va a amanecer*⁷⁶ *sobre las cárceles y las tumbas* (Gamonedá)

La serie en la que el verso se inserta puede darnos la pista sobre la realización rítmica, y así es 10+5 ó 5+5+5 la de «El enjambre», de Salvador Rueda, en sextetos pentadecasilábicos:

*Colaborando cada cantora / con su zumbido,
nutriendo todas el baz vibrante / con su sonido,
teje el enjambre la alada música / de su tropel...*

De la misma manera aparece en el soneto pentadecasilabo en Rubén Darío, «A Francia», de *El canto errante*.

He aquí otros ejemplos de distintos tipos, que admiten soluciones variadas:

⁷⁶ Es rara la sinalefa de tres vocales iguales: *va a ama...*

- 15 *Había guardado un pulpo dentro de una redoma* (Lezama Lima)⁷⁷
15 *Si el salmón roza las beladas plumas, las risitas* (Lezama Lima)
15 *Mi representación precisa objetos que la burlen* (Lezama Lima)

De dieciséis o hexadecasilabos

Repitiremos que existe una cierta tendencia a construir los versos largos —por encima del alejandrino— o bien como versículos, de ritmo cambiante, o al contrario, como tiradas rítmicas. Navarro Tomás cita, por ejemplo, como modelos en Juan Ramón Jiménez el hexadecasilabo dactílico o (anapéstico):

*Me acerqué a aquel tranquilo rincón del jardín donde muero
de tristeza, la brisa soplabá con tenue frescor
(de Rimas).*

Y el hexadecasilabo trocaico:

De mi sangre se nutrieron las estrofas de estos cantos...

El verso largo con tendencia al versículo es un producto tardío del poema en verso, que se asienta, por un lado, sobre el poema en prosa; y por otro, sobre el verso libre. Normal resulta, por tanto, su naturalización tardía, a comienzos del siglo xx, cuando se incorpora como una posibilidad expresiva más al repertorio de cauces versales. Lo cual no quiere decir que en algunas modalidades, particularmente en la del hexadecasilabo (8+8), que ahora exponemos, no se haya ensayado antes, sobre todo durante el romanticismo, como en uno de los más bellos poemas de Rosalía de Castro, que lo utilizó generosamente en *En las orillas del Sar*:

Dicen que no hablan las plantas, / ni las fuentes, ni los pájaros... 8+8

Salvador Rueda, que continuó esa tendencia, escribió toda una serie de sonetos en versos hexadecasilábicos, sobre animales exóticos (avestruz, cóndor, ibis, etc.):

⁷⁷ Puede haber sinéresis en *Había*.

8+8

*Son las víboras precisas / para orgullo de las rosas...**Sobre dos zancas gigantes / lleva erguida la figura,
de que surge en tramo recto, / la larguísima garganta...*

(Salvador Rueda)

Del mismo modo, encontramos el largo poema «Las manzanas de Amarilys», de Herrera y Reissig, o «Nivosa» (que quiebra al final con octosílabos); y en algunos de sus sonetos, como «El rubí de Margarita», «Espín», «Rosada y blanca», «La ausencia meditativa»: *Tu piano es un enlutado misterioso y pensativo...*

No es raro encontrarlo en poesía actual formando poemas enteros, a veces recordando vagamente hexámetros latinos, como en «Paris y Helena», de Eloy Sánchez Rosillo. En «Leyendo la *Odisea*», de Andrés Tapiello (*Un sueño en otro*, 2004) se emplea con esa intención, como tirada rítmica:

*Han pasado los años y vuelve esta casa en Las Viñas
a su antiguo reposo. La terca carcoma va abriendo
en las horas sombríos fortines y un gallo desgarrá...*

Véase una muestra variada, a partir del modernismo:

Con sus hilos penetrantes / la ciudad desierta y fría
(José Asunción Silva)*Se ha asomado una cigüeña / a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre / y al caserón solitario...*
(Antonio Machado)*hay un labio que ha dejado / la costumbre de nombrar*
(Roberto Juarroz)*he encontrado el lugar justo / donde se ponen las manos*
(Roberto Juarroz)*parecido a las banderas / de una batalla perdida* (Roberto Juarroz)
humedece las paredes / porosas del pensamiento (Roberto Juarroz)
me gustará vivir siempre, / así fuese de barriga (César Vallejo)
y no pude resistir / la perfección del silencio (Antonio Gamoneda)

Las dos siguientes posibilidades de realización son las de 7+9 y 9+7; de la primera manera debe leerse —pues la novena sílaba descansa sobre aguda— el verso de Neruda

En tu frente descansa / el color de las amapolas.

Otras posibilidades:

*y que vos muchachita / sigas alegre y dolorida
y que vos muchachita sigas / alegre y dolorida* (Mario Benedetti)
vosotras, que podéis / ir y volver sin perder nada (Claudio Rodríguez)*como alguien que después de un vasto / tiempo de oscuridad*
(pero también 11+5 ó 7+10):*como alguien que después de un vasto tiempo / de oscuridad
como alguien que después / de un vasto tiempo de oscuridad*
(Eloy Sánchez Rosillo)

9+7

y se extiende como la astilla / morada de las ruinas (Lezama Lima)
los días suenan incompletos / las nubes sin sabor (Lezama Lima)
los que tenemos unas manos / que no nos pertenecen (Salvador Novo)

Y las dos siguientes, más cercanas al versículo, las de 6+10 y 10+6:

10+6

los desconocidos nos miramos / y la flor se borra (Cintio Vitier)

Como todos los versos con sílabas derivadas de cuatro (8, 12, 16...) puede constituirse como tirada rítmica, y así está en Avellaneda. Rubén Darío, por ejemplo, lo emplea en cuartetos que quiebran al final con un tetrasílabo:

*A las doce de la noche, por las puertas de la gloria,
y al fulgor de perla y oro de una luz extraterrestre,
sale en hombros de cuatro ángeles y, en su silla gestatoria,
san Silvestre.*

.....

Muy frecuente en el Juan Ramón juvenil:

*A lo lejos resonaban las cadencias de un piano
que gemía las nostalgias de una mágica canción...*

*Y perdiendo en el cielo / mi vago mirar lastimero
a las tristes estrellas / quería contar mi dolor...*
(Juan Ramón Jiménez)

Distinguen los mejores tratadistas entre un puñado de variedades, que en su mayoría son, precisamente, tiradas rítmicas (1.4.7+1.4.7; ó 3.6.9.12.15; ó 3.7+3.7...), pues las que no se organizan así suelen realizarse en la frontera del verso.

De diecisiete o heptadecasílabos

Se suele decir que el heptadecasílabo del soneto «Venus», de Rubén Darío, recupera un metro largo y melodioso, que solo había ensayado antes Sinibaldo de Mas. En realidad es el número de sílabas que muchas veces producían los intentos de forjar un hexámetro en español. Se trata de una tirada rítmica. Aparece con más frecuencia en el poeta nicaragüense, por ejemplo en «Salutación al águila»; y está en Salvador Rueda, también como serie rítmica (1.4.7.10.13.16), en el largo poema «Mujer clásica», y en otros como «La lámpara de la poesía»:

*Ya fenecieron los tiempos dorados de dioses y diosas
con que llenose la tierra fecunda de risa y belleza;
se refugió en el Olimpo remoto la eterna alegría,
y un vasto soplo de trágica muerte pasó por las almas...*

Cuando no se da la cadena rítmica, suele preferirse la ejecución versicular, es decir, con apoyos semánticos. Esporádicamente se repiten ciertas combinaciones; por ejemplo:

7+7+3 ó 7+10 (el decasílabo de tipo 3.6.9)
*En la tranquila noche, / mis nostalgias amargas / sufría.
En busca de quietud / bajé al fresco y callado / jardín.
En el oscuro cielo / Venus bella temblando / lucía,
Como incrustado en ébano / un dorado y divino / jazmín....*
(Rubén Darío)

Navarro Tomás ejemplifica el heptadecasílabo dactílico en Salvador Rueda (cuartetos de «Zumbidos de caracol», «Mujer de heno», etc.), en

tanto que distingue como «heptadecasílabo compuesto» el que lo es de un heptasílabo trocaico (2.6) y un decasílabo dactílico (3.6.9), exactamente, por otros modernistas:

En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría...

Los tratadistas distinguen tres tipos de heptadecasílabo, dos de ellos compuestos y el tercero dactílico (es decir, una tirada rítmica). Para los primeros, hablan de 7+10 (acentos en 6.16 obligados), y 7+5+5 (acentos en 6.11.16 obligados). Domínguez Caparrós ejemplifica, respectivamente, con el soneto citado de Rubén Darío:

en el oscuro cielo, Venus bella temblando lucía

Y con Amado Nervo:

mostrando palideces de viejo cirio bajo mi toca.

La variadísima realización versicular se puede ejemplificar con la siguiente muestra:

*Altazor, ¿por qué perdiste / tu primera serenidad? (Huidobro)
hombre convulso de la mujer / temblando entre sus vínculos (César Vallejo)
la cantidad enorme de dinero / que cuesta el ser pobre (César Vallejo)
pero es el asombro sonriente, / la carcajada entre el polvo (Lezama Lima)
La cofia y la ceniza, / penetró en la galería, un búbo. (Lezama Lima)
El diseño de los búfalos chinos / cubría las aspas (Lezama Lima)
Mono de arena que se aleja / masticando las monedas (Lezama Lima)
arranco de mi corazón / al capitán del infierno (Neruda)
El olor de las peluquerías / me hace llorar a gritos (Neruda)
Pero basta / para evitar el fondo avaro / de unas manos (Roberto Juarroz)
Su mirada viene de países / a los que nunca iré (Antonio Gamoneda)
Quisiera cantar / una larga tristeza / que no olvido (Molinari)*

De dieciocho u octodecasílabos

Verso que puede aparecer por tres razones: por la utilización del verso compuesto (por ejemplo 10+8; 9+9; 6+6+6, etc.); por el intento de imitar los hexámetros clásicos, que exigen seis apoyos y alcanzan, con frecuencia, esa medida; y finalmente, como cadenas rítmicas de base trisilábica (óoo, que se puede interpretar como ooóo). Lo más frecuente es encontrarlo en cadenas rítmicas, como esta de Salvador Rueda:

Debajo las tumbas que, recios, azotan granizos y vientos... 2.5.8.11.14.17

Lo empleó el mismo Salvador Rueda como unión de tres hexasílabos (6+6+6) en «La tronada»: *acentos de trueno / que estallan bramando / con ritmo sonoro*. Rubén Darío contestó al malagueño jugando al hemistiquio 7+11: *en tus venas no corre / la sangre de las rosas pecadoras*.

Rosalía, en el poema que se cita (*supra*, eneasílabos) lo combina con eneasílabos.

Mas aun sin alas crece o sueña que cruza el aire, los espacios...

Otro experimento de Salvador Rueda («De mi segundo viaje a América») es una silva de 6-9-12-18, con la matización de que los de 12 y 18 se articulan siempre en hemistiquios de 6:

<i>El pasaje duerme,</i>	3.5
<i>mi espíritu vela;</i>	2.5
<i>deslízase el buque por la superficie del mar infinito,</i>	2.5+5+2.5
<i>como una centella.</i>	2.5
<i>Borrose ya España</i>	2.(4).5
<i>en el horizonte cerrado de niebla;</i>	5+2.5
<i>Europa quedose escondida</i>	2.5.8
<i>tras la raya trémula</i>	3.5
<i>que oculta el inmenso horizonte</i>	2.5.8
<i>cual redonda puerta.</i>	3.5
<i>Solo a media noche,</i>	1.(3).5
<i>solo, y suspirando de vaga tristeza,</i>	1.5+2.5
<i>miro cómo corre sobre el combo espejo del mar de dos mundos</i>	1.3.5+3.5+2.(4).5
<i>la nave que vuela.</i>	2.5

Otros ejemplos de combinaciones diversas, con varias posibilidades de escansión:

7+11

tejedor que conoce / los hilos positivos de sus venas (César Vallejo)
en que ya no nos queda / sino la breve luz de la conciencia (Salvador Novo)
y la mano tropieza / con el amargo aguarrás de la boca (Lezama Lima)
¡Cómo me duele el pelo / al columbrar los siglos semanales! (César Vallejo)
en las largas sesiones / en que los enseñaste a ser pacientes (Eloy S. Rosillo)

8+10

y no el tamaño gigante / del hielo que siempre crecerá (Lezama Lima)

8+5+5

Tal vez, tal vez el olvido / sobre la tierra / como una copa (Neruda)

11+7

Pero al fin la triste respiración / de la ciudad cansada (Eloy Sánchez Rosillo)
pero cavilan todos en tus pasos / coronados de polvo (César Vallejo)

La escansión 9+9 es la más natural de todas y aquella que intenta mantener la unidad del verso, de un verso que se halla en las mismas fronteras del versículo. En los casos de 9+9, como es lógico, los acentos en 8.17 son muy fuertes, incluso se suele dar otro interior (normalmente en la 4ª posición de cada hemistiquio) para forjar bien el verso:

<i>Su ciega y loca fantasía / corrió arrastrada por el vértigo,</i>	2.4.8+2.4.8
<i>tal como arrastra las arenas / el buracán por el desierto...</i>	1.4.8+4.8
(Rosalía de Castro) ⁷⁸	
<i>Es un naufragio en el vacío, / con un alrededor de llanto</i>	1.2.4.8+2.6.8 v.e.
(Neruda)	

⁷⁸ Véanse algunos casos de versos de 19 sílabas, que ya no consideraremos nosotros, pues se leen mejor como versículos: *del río sube y baja la ciudad, becha de lobos abrazados* (César Vallejo); *gotea regularmente por sucios y borrosos baldosines* (Martínez Sarrión); *el nuevo despeñado, las bajas tiemblan, comienzan a ladrar* (Lezama Lima); *que se dirigen a nosotros, desenvueltos y conversadores* (Lezama Lima), etc.

El verso libre

Es el verso libre una modalidad que se necesita precisar en un doble sentido: formal e históricamente.⁷⁹

Históricamente, porque no siempre la versificación alcanzó el grado de ajuste y norma al que luego nos acostumbraron los clásicos; la poesía de ascendencia oral y, en general, popular, no midió más que de oído y permitió, por tanto, la circulación de poesía en versos libres.

Por otro lado la poesía clásica y culta, o la que se elabora a partir del verso clásico, alcanzó un grado de desarrollo que incluía entre sus modos de expresión estéticos la transgresión de aquellos principios.

Como dice con precisión encomiable Leopoldo Lugones en el prólogo a *Lunario sentimental* (1909), «la justificación de todo ensayo de verso libre está en el buen manejo de excelentes versos clásicos cuyo dominio comporta el derecho a efectuar innovaciones».

En efecto, las innovaciones para lograr esa libertad se realizan transgrediendo los aspectos constitutivos del verso español en este caso, es decir, aquellos elementos que lo configuran como tal, a saber: la igualdad o proporcionalidad silábica; la armonía o disposición tradicional de los acentos de intensidad; la pausa versal; la rima; la agrupación en unidades mayores (estrofas).

Ahora bien, veremos que el verso libre no es el resultado consciente de esa modificación de los parámetros tradicionales, sino el resultado de una actitud previa: aquella por la que el poeta se instala en un espacio creativo para el que no quiere preceptos, trabas ni modelos. He aquí un ejemplo de Ángel González:

6	<i>Apoyas la mano</i>	2.5
8	<i>en un árbol. Las hormigas</i>	(2).3.7
10	<i>tropiezan con ella y se detienen,</i>	2.5.9
7	<i>dan la vuelta, vacilan.</i>	1.3.6
10	<i>Es dulce tu mano. La corteza</i>	(1).2.5.9
13	<i>del abedul también / es dulce: dulcísima.</i>	4.6+(1).2.5
11	<i>Una agridulce plata otoñal sube</i>	1.4.6.9.10 v.e.
11	<i>desde la raíz honda basta ti misma.</i>	5.6.(9).10 v.e.
11	<i>Mojada por la luz sucia y filtrada,</i>	2.6.7.10 v.e.

⁷⁹ Véase más adelante, p. 263.

11	<i>peñada friamente por la brisa,</i>	
11	<i>te estás quedando así: cada momento</i>	2.4.6.10
10	<i>más sola, más pura, más concisa.</i>	2.4.6.10
		(1).2.(4).5.7.9

Resulta evidente que el poeta no se ha preocupado porque todos los versos lleven el mismo número de sílabas, ni siquiera porque el juego combinatorio sea de los usuales. No percibimos un juego rítmico constante que explique las variaciones versales. El poema, sin embargo, tiene ritmo, mantiene constantes sonoras cuidadas, equilibradas. Se ha encomendado el ritmo a la correcta ejecución de cada uno de los versos, que son regulares; la aparición de un tridecasílabo suele delatar la presencia del verso libre. El final, silábicamente impropio, un decasílabo de ritmo muy marcado, ha jugado a trimembrar el ritmo con secuencias léxicas semejantes. No se trata de verso irregular, sino de verso libre. El poema, por lo demás, concede una suave asonancia en los pares, en i-a.

Discuten los críticos si se puede llamar verso libre al resultado de cada una de aquellas transgresiones o a la conjunción de varias de ellas, por ejemplo: desigualdad silábica y falta de rima; desbarajuste tonal (de los acentos de intensidad) y desproporción silábica; etc. La etiqueta final quizá no sea lo más importante, sino el saber señalar en cada caso qué elemento se ha deformado, en qué época y con qué finalidad. De hecho, a veces se utiliza la denominación poco comprometida de «Polimetría» para aludir al verso libre. Navarro Tomás, por ejemplo, se refiere a «versos amétricos», que luego distribuye en «mezcla de versos», «verso semilibre» y «verso libre».

Despejemos el camino señalando, en primer lugar, lo que no determina, por sí solo, la aparición del verso libre: la desaparición de la rima de modo sistemático (*verso blanco*) o esporádico (*verso suelto*) no configura un verso libre, pues el verso puede mantener su estructura silábica y tonal perfectamente al margen de la rima. La desaparición de la pausa versal (o de su indicador gráfico: el espacio en blanco a la derecha del verso, según se mira) aboca a la prosa, pues esa pausa es el último baluarte del verso, es decir, aquel aspecto formal sin cuyo mantenimiento no se produce el verso. De los dos elementos que restan, el del número de sílabas y la disposición de los acentos, diremos que se produce el verso libre cuando es desigual en número de sílabas y no es proporcional el sistema de acentos (no es una tirada rítmica como en las coplas de arte mayor o como en el «Nocturno» de José Asunción Silva). Si el número de sílabas es igual o

proporcional y su sistema tonal (acentos de intensidad) ni es una tirada rítmica ni se adecua a los patrones tradicionales, los versos serán o extraños (mal logrados) o irregulares.

Todo ello se muestra en el cuadro siguiente:

Número de sílabas		Igual	Proporcional	Distinto
Acentos	Patrones clásicos	regular	regular	libre
	Tiradas rítmicas	regular	regular	regular
Otras modalidades	Otras	defectuoso	defectuoso	irregular
	modalidades	irregular	irregular	

La crítica moderna ha añadido toda una batería de definiciones para señalar modalidades como las indicadas y aun otras menos precisas, por ejemplo cuando habla de «verso fluctuante», «variedad de la silva», etc. Bien está: las cuadrículas taxonómicas no siempre podrán encerrar en sus esquemas las enormes posibilidades de la versificación, por ello nos parece más acertado definir los puntos de ruptura cuando el verso no se adapta exactamente a uno de los esquemas prefijados.

Además de la modalidad de verso libre moderno existe, como decíamos al comienzo, el verso irregular en los orígenes de la historia literaria del español; y, con enorme vitalidad, el verso libre popular que, literariamente, nos ha transmitido la lírica tradicional, sobre todo desde que empezó a recogerse por glosadores y poetas cultos (a partir del siglo xv). Esos versos irregulares y fluctuantes, como a veces se los ha denominado, reaparecen cuantas veces se ha imitado el género, por ejemplo en las canciones insertadas en las comedias del Siglo de Oro, en las tonadillas del siglo xviii, en sainetes y zarzuelas del siglo xix, en la poesía culta de los años veinte (Antonio Machado, Alberti, Lorca...) y llega hasta nuestros días.

Así pues, el verso libre, como creación consciente y modalidad transgresora de principios métricos consagrados, va cobrando carta de naturaleza, de verso moderno, durante las dos últimas décadas del siglo xix; se ensaya de modo sistemático y consciente a comienzos del siglo xx; y termina por quedar como una posibilidad expresiva más para el poeta que utilice el cauce versal. Particularmente en los poetas de la llamada Generación del 27 (Lorca, Alberti, Guillén, etc.) se observa ya un uso desenfado y fluido del verso libre junto a poemas y versos de factura clásica; esa actitud se relaja aún más en los más jóvenes (como Huidobro, Cernuda, Borges...) y termina por ser adoptada por la poesía posterior, la de la

segunda mitad del siglo xx. Quizá el mejor impulsor del verso libre en nuestras letras fue Vicente Huidobro, quien cristalizó el versolibrismo por extenso y de modo muy variado en varios cantos de su libro *Altazor* (1931).

Ejemplos de verso libre:

COPLAS		
7	<i>Todo adquiere en mi boca</i>	
10	<i>un sabor persistente de lágrimas:</i>	1.3.6
10	<i>el manjar cotidiano, la trova</i>	1.3.6.9
6	<i>y hasta la plegaria.</i>	3.6.9
		5
7	<i>Yo no tengo otro oficio</i>	
9	<i>después del callado de amarte,</i>	1.2.3.(4).6 v.e.
10	<i>que este oficio de lágrimas, duro,</i>	2.5.8
6	<i>que tú me dejaste.</i>	1.3.6.9
		2.5
6	<i>¡Ojos apretados</i>	1.5
6	<i>de calientes lágrimas!,</i>	3.5
9	<i>boca atribulada y convulsa,</i>	1.5.8
10	<i>en que todo se me hace plegaria!</i>	3.6.9
6	<i>¡Tengo una vergüenza</i>	1.5
10	<i>de vivir de este modo cobarde!</i>	3.(4).6.9 v.e.
6	<i>¡Ni voy en tu busca</i>	2.5
10	<i>ni consigo tampoco olvidarte!</i>	3.6.9
9	<i>Un remordimiento me sangra</i>	1.5.8
6	<i>de mirar un cielo</i>	3.(4).5
6	<i>que no ven tus ojos,</i>	(2).3.5
6	<i>¡de palpar las rosas</i>	3.5
10	<i>que sustentan la cal de tus huesos!</i>	3.6.9
6	<i>¡Carne de miseria,</i>	1.5
12	<i>gajo vergonzante, / muerto de fatiga</i>	1.5+1.5
10	<i>que no baja a dormir a tu lado,</i>	(2).3.6.9
6	<i>que se aprieta, trémulo,</i>	3.5
10	<i>al impuro pezón de la Vida!</i>	3.6.9

(Gabriela Mistral)

RONDA DE LOS AROMAS

7	<i>Albabaca del cielo</i>	3.6
5	<i>malva de olor,</i>	1.4
7	<i>salvia dedos azules,</i>	1.3.6
7	<i>anís desvariador.</i>	2.6
7	<i>Bailan atarantados</i>	1.6
7	<i>a la luna o al sol,</i>	3.6
7	<i>volando cabezuelas,</i>	2.6
6	<i>talles y color.</i>	1.5

(Gabriela Mistral)

5	<i>Solo conservo</i>	1.4.
12	<i>—gracias al espejo del retrovisor—</i>	6+6=1.5+5
8	<i>la vaga refracción lírica</i>	2.6.7 v.e.
4	<i>de dos manos,</i>	(2).3
17	<i>que estrechadas / frente a un desafío / de tactos dispares</i>	4+7+6 = 3+3.6+2.5
6	<i>se hicieron amantes.</i>	2.5

(Almudena Guzmán)

Verso irregular

En varios lugares de este manual nos hemos referido al llamado verso irregular, que para nosotros es aquel cuya estructura rítmica no está en la tradición del verso español. Es muy difícil, añadíamos, que pueda darse un poema medio o extenso formado exclusivamente por versos irregulares, que son, en realidad, menos que los regulares (las «casillas vacías» de cada una de las modalidades), y que terminarán por desaparecer en cuanto la tradición haya creado para cada uno de ellos su propio corpus de poemas.

Véanse un par de ejemplos en donde aparecen versos irregulares:

11	<i>Jinetes en sillas esqueletosas,</i>	2.5.10
9	<i>tufos planchados con saliva,</i>	1.4.8
11	<i>una estrella clavada en la corbata,</i>	1.3.6.10
8	<i>otra en el dedo meñique,</i>	1.4.7

13	<i>los tertulianos exigen / que el «cantaor»</i>	
11	<i>lamente el retardo de las mujeres</i>	8+5 (4.7+4)
8	<i>con ¡ayes! que lo retuercen</i>	2.5.10
9	<i>en calambres de indigestión...</i>	2.7
		3.8

(Oliverio Girondo)

Suele darse el nombre de versificación irregular no al verso suelto, sino a un conjunto o poema, cuando no buscan ningún tipo de proporción aparente; nosotros hemos preferido para estos casos el nombre de «verso libre», como en el ejemplo de Unamuno:

10	<i>O ¿es esto el reflujó de las olas</i>	2.5.9
8	<i>de mi mar alborotado</i>	3.7
9	<i>que me dejan seco en la playa</i>	3.5.8
8	<i>cual si fuera un campo santo?</i>	3.5.7

Versículos

Cuando el verso se alarga más allá de lo que el lector puede percibir como tal, es decir, en tiradas que sobrepasan las catorce-dieciocho sílabas, y no existe una serie rítmica (repetición constante o proporcional de acentos), se produce el versículo, que el lector descompone, normalmente según criterios semánticos, en unidades versales menores. De hecho opera ya ese fenómeno con los pentadecasílabos, hexadecasílabos, etc., que se componen de hemistiquios o versos menores (5+5+5; 7+8; 10+7...), como vimos en aquella sección, y que a veces aceptan realizaciones diferentes.

Una ley nunca enunciada dice que los versículos prefieren la escansión por hemistiquios cortos o breves, y que por su propia naturaleza huyen de la escansión en hemistiquios por encima del endecasílabo.

El versículo no es un logro o el resultado del desarrollo de ensayos métricos; al contrario, parece estar en los orígenes de la versificación, ya que procede lejanamente de cantilenas y prosa cantada, tiene detrás formas litúrgicas y, sobre todo, bíblicas; bien se puede decir que históricamente es una forma originaria, que reaparece, en nuestra tradición literaria, como

resultado de un enriquecimiento de las formas de expresión, como fórmula intermedia entre el verso y la prosa.

He aquí una estrofa versicular, en un poema de Aleixandre (de *Retratos con nombre*), en el que todos sus versos son versículos:

- 17/16 *Otra cuenta mayúscula. La serenidad concentrada.*
 19/20 *El enorme saco de la verdad por primera vez sobre el hombro.*
 24 *Al fondo aquel horizonte y, en un esfuerzo supremo, el brazo casi invisible*
 18 *llegando como un camino para todos a tocar la aurora.*

He aquí ahora un poema entero formado por tres versículos, de Almudena Guzmán (*Usted*):

- 15 *Exquisita pendencia la de mi boca y la suya*
 22 *por ese dedo abeja que libó entre murmullos y distensiones golosas*
 17 *las sucesivas floraciones de mi anémona nocturna.*

Y he aquí, como más usual, un poema en verso libre, que incluye entre sus versos de todo tipo algunos que se alargan hasta el versículo. El ejemplo vuelve a ser de Vicente Aleixandre («Impar», de *En un vasto dominio*):

- 18 *A veces ser humano es difícil. Se nació casi al borde.*
 18 *Helo aquí, y casi mira. Desde su estar inmóvil rompe el aire*
 14 *y asoma súbito a este frente: aquí es asombro.*
 21 *Pues está y os contempla, o más, pide ser visto, y más: mirado, salvo.*
 18 *Tiene su pelo mixto, cubriendo desigual la enorme masa,*
 24 *y luego más despacio, la mano de quien aquí lo puso trazó lenta la frente,*
 12 *la inerte frente que sería y no fuese,*
 16 *no era. La hizo despacio como quien traza un mundo*
 12 *a oscuras sin iluminación posible,*
 11 *piedra en espacios que nació sin vida*
 11 *para rodar externamente yerta.*

Muchos poemas versiculares traspasan a veces esa línea e incluyen párrafos prosificados, por ejemplo «Tú» o «Hengist quiere hombres» de Borges (de *El oro de los tigres*); o en *Poemas a María* (1928), de Carmen Conde. De la misma manera que en la poesía libre es fácil encontrar versos tradicionales entreverados de versículos o de versos compuestos, como en este caso, también de Borges:

-
 18 *El joven ante el libro se impone una disciplina precisa*
 13 *y lo hace en pos de un conocimiento preciso;*
 13 *a mis años, toda empresa es una aventura*
 7 *que linda con la noche.*
 18 *No acabaré de descifrar las antiguas lenguas del Norte,*
 17 *no hundiré las manos ansiosas en el oro de Sigurd;*
 12 *la tarea que emprendo es ilimitada*
 9 *y ha de acompañarme hasta el fin,*
 12 *no menos misteriosa que el universo*
 7 *y que yo, el aprendiz.*

De esta manera entramos en el dominio de la poesía absolutamente libre, cuyo prototipo podría ser el poema compuesto con fragmentos en prosa y en verso, entre los cuales aparecen versos tradicionales —simples o compuestos—, versículos y versos irregulares. He aquí un ejemplo breve de una de estas posibilidades:

- Llora, porque toda mirada entraña error.*
Mas los andrajos, borca, palio y cruz no morirán por este llanto. Mejor, fulgir a solas
y rezar en balde. ¿Como el topo? Así; dueño de la penumbra y de su asfixia.
Hablando por hablar. A ciegas. Ojo del corazón, quema el paisaje.

(José-Miguel Ullán)

Como toda forma literaria o de un género literario —el de la poesía en verso— el versículo ha sufrido de todo tipo de altibajos, asociables a movimientos estéticos y, por tanto, ideológicos. Aunque tuvo antecedentes en la poesía escrita por mujeres del romanticismo (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro), casi siempre fue como una suma de versos tradicionales. Así, los modernistas, por ejemplo, se percataron de los valores sinfónicos que tales despliegues podían acoger, y los utilizaron ocasionalmente. Su utilización fue abundante a partir de los años veinte, por el modelo que supusieron poetas como Walt Whitman, Paul Claudel, Saint John Perse... En España, las traducciones de R. Tagore por Zenobia de Camprubí, de excelente prosa poética, que roza la expresión versicular; los alargamientos versales de los surrealistas; el dilatamiento de las silvas de todo tipo, etc. concurren en aceptar el versículo como un ingrediente más del poema, y así, mezclado con versos tradicionales y con versos libres aparece en numerosos poetas (Vicente Aleixandre, Lezama Lima, Luis

Rosales, Blas de Otero, Carmen Conde, José Ángel Valente, Jorge Luis Borges, Martínez Sarrión...). Libros hay versiculares, como *Sermones y moradas* (1930), de Alberti; o *Prometeo encadenado*, de José Manuel Lucía; y libros —sobre todo finales— de tendencia versicular, como *Los conjurados* (1985), de Jorge Luis Borges.

El verso largo de los románticos los prepara y el verso largo de los modernistas, al caminar sobre pentadecasílabos, hexadecasílabos, etc., termina por crearlos. Véase este arranque del mexicano Salvador Novo, con versos silábicamente distintos:

- 14 *Junto a tu cuerpo totalmente entregado al mío,*
 18 *junto a tus hombros tersos de que nacen las rutas de tu abrazo,*
 17 *de que nacen tu voz y tus miradas, claras y remotas,*
 16 *sentí de pronto el infinito vacío de su ausencia...*

Comienza por aparecer integrado entre versos tradicionales, como un modo de expresión eficaz; o alargando el verso compuesto hasta los límites:

- ...
 7 *¡Ob qué poco pesaba*
 17 *tu derramada inmensidad sobre mi corazón ardiente! (=9+9)*
 9 *¡Eras toda la tierra ya,*
 11 *y eras todavía todo el cielo!*

....
 (Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*)

El versículo ha servido, evidentemente, para «derramar la inmensidad»; lo mismo que ahora va a servir para, desde el contraste con el verso simple, sugerir el silencio:

- 19 *Porque se tiene conciencia de la inutilidad de tantas cosas*
 23 *a veces uno se sienta tranquilamente a la sombra de un árbol —en verano—*
 4 *y se calla.*

.....
 (Ángel González)

En general, el empleo del versículo abre el poema a la digresión, el estilo sermonal y la expresión circular, razón por la que suele aparecer asociado a todo tipo de anáforas.

Series rítmicas

Las sucesiones de pies, es decir, de esquemas acentuales fijos, con independencia de sílabas y palabras, ha sido una tendencia clara en todas las épocas, pues de ese tipo son por ejemplo las estrofas sáficas, que precisan de acentos en 4.8.10 si el verso es endecasílabo, de 4 si es pentasílabo, etc. Así se componían los versos de arte mayor, que llevaban en cada uno de los dos hemistiquios una secuencia 000 ó. El decasílabo siempre mantuvo su tendencia a repetir una serie rítmica (000 000 000). Modernamente reaparece de modo abrumador en Salvador Rueda (como vimos en el heptadecasílabo); lo ensaya de varias maneras Rubén Darío («Desde la Pampa»; «Marcha triunfal»; «Salutación a Leonardo»...); en Juan Ramón Jiménez (*Rimas*, 1902); en la «Salutación del optimista» de *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Darío, al que seguirán Villaespesa, el colombiano Guillermo Valencia, el mexicano Alfonso Reyes, el peruano Manuel González Prada... y ya otros muchos luego, como Unamuno, Antonio Machado, José Hierro, Carlos Edmundo de Ory, etc.

Entre todas estas, el célebre «Nocturno» de José Asunción Silva, quien puso en circulación hacia 1895 esa secuencia de tetrasílabos (0000), esporádicamente encontrada en Iriarte, Domingo de Estrada (versiones de Edgar A. Poe), Ventura Ruiz Aguilera (†1881)...; y luego los regionalistas, como Gabriel y Galán, Vicente Medina, Salvador Rueda («Las cataratas del Niágara»), Unamuno. El verso libre reencuentra —como señalamos más arriba— la distribución por grupos métricos. Además de estos antecedentes, se encuentran poemas sobre pies trisílabos en «La marcha de las banderas» (1896) de Lugones; en el argentino Leopoldo Díaz (1896), los mexicanos Enrique González Martínez y Enrique Díaz Mirón, etc.

He aquí un ejemplo, de Carlos Edmundo de Ory, de un poema escrito como secuencia rítmica:

HAY UN INCREÍBLE RUMOR LLORANDO
 Entran gritos veloces y muchos La noche
 Ese peso grabado en las tristes pupilas
 Ya me encuentro incluido en los pálidos ayes
 En los perros del hombre me instalo
 Y del viento del viento se borra confuso
 mi terrible y costoso ladrido

Oigo solo Allá lejos hablamos sin nadie
Solo escucho la gubia en los cortes del alma
Oh del alma en la noche del alma en sus breves sonidos
Y en el cielo maquinan los astros
Ya me estás rodeando mi pobre cadáver
Allá lejos las grandes distancias conmueven
Me parecen los perros misteriosos destinos
al cabo son sombras
Me diréis a la hora que puedo morir con olor
de demonio
Con olor de demonio morir de mi risa de vivo
Estos quietos y cuántos más quietos susurros
que reposan si están las arenas del sueño

No ha dormido en su vida
No ha podido en su vida dormir todavía
No temía los perros tampoco temía los perros
No temía el hirviente y maligno perfume de flores
No temía los dulces abrazos

Aún bramaba tan cerca la híbrida noche

Las series o tiradas rítmicas pueden presentarse de dos maneras: bien, como hemos visto hasta ahora y en el ejemplo de Ory, por la mera acumulación, con medida indeterminada, siempre que el conjunto presente la misma estructura rítmica, como son los ejemplos clásicos del «Nocturno» de Silva o de la «Marcha triunfal» de Darío; bien por la mezcla o sucesión en un mismo poema de versos con estructura rítmica semejante: por ejemplo eneasílabos del tipo 2.5.8 (estructura silábica siempre óoo óoo entre el primer y el último acento); junto a decasílabos 3.6.9, endecasílabos (1).4.7.10, etc. Los experimentos de Salvador Rueda en este sentido nos suministran un juego de ejemplos excelente. Así, en «La cofradía del silencio»,⁸⁰ escribe una especie de silva, larga, con versos de 6, 10, 12 y alguno de 9, pero todos dactílicos:

10	Por la calle lejana, pausado,	3.6.9
6	viene el Nazareno,	1.5
12	la frente abatida, la cruz a la espalda,	2.5+2.5
12	la mirada vítrea clavada en el suelo.	3.5+2.5

⁸⁰ Lo repite en «A la República Argentina», larguísimo poema de 1913.

6	Solo al contemplarlo,	
9	se cuaja la sangre en el pecho;	1.5
12	no mira, y sus ojos traspasan el alma;	2.5.8
6	no exbala una queja,	(1).2.5+2.5
10	y en el alma se clava su acento...	1.2.3.5 v.e. 3.6.9

Algo semejante ensaya con versos de 6, 9, 10 y 12 en «Con el oído en tierra»:

10	¿Quién legisla en su fondo?; ¿quién labra	1.3.6.(8).9
10	las cuadrículas llenas de lógica	3.6.9
12	de la poliforme virtud de la tierra?	5+2.5
9	Capítulo eterno, la rosa...	2.5.8

No es difícil sorprender en poetas posrománticos y modernos versos y hasta poemas enteros que obedecen a esta estructura rítmica y que, por cierto, a veces pasan desapercibidos al crítico, quien los toma por verso libre. Véase la sucesión de la secuencia ooóo en Unamuno (De Teresa):

12	Hoy de noche el cielo negro me parece	1.3.5.7.11
8	por encima de tu huesa,	3.7
12	vivo encaje en que divina resplandece	1.3.5.7.11
8	para siempre nuestra empresa	3.7

O la sucesión de secuencia óoo en Antonio Machado:

9	El sol es un globo de fuego,
9	la luna es un disco morado.
10	Una blanca paloma se posa
10	en el alto ciprés centenario.
9	Los cuadros de mirtos parecen
10	de marchito velludo empolvado.
10	¡El jardín y la tarde tranquila!...
10	Suena el agua en la fuente de mármol.

O el ritmo trepidante que Miguel Hernández quiere imprimir en «El sudor»:

14	Entregad al trabajo, compañeros, las frentes:	3.6+3.6
----	---	---------

- | | | |
|----|---|---------|
| 14 | <i>que el sudor, con su espada de sabrosos cristales,</i> | 3.6+3.6 |
| 14 | <i>con sus lentos diluvios, os hará transparentes,</i> | 3.6+3.6 |
| 7 | <i>venturosos, iguales.</i> | 3.6 |

Otros ejemplos, como la mezcla de endecasílabos de 3.6.10 con eneasílabos de 2.5.8, es decir, de dos tipos de versos silábicamente distintos, pero rítmicamente iguales:

- | | |
|----|---|
| 16 | <i>Amanece. Descalzo he salido a pisar los caminos,</i> |
| 13 | <i>a sentir en la carne desnuda la escarcha</i> |

.....
(José Hierro)

La frontera entre tirada rítmica y versificación con versos de ritmo semejante anisosilábicos, como se ve por el poema de Hierro —que prosiga como tirada rítmica— puede difuminarse:

9/9/9/6:

- | | | |
|---|--|-----------|
| 9 | <i>Mi casa está llena de mirtos,</i> | 2.(4).5.8 |
| 9 | <i>la tuya está llena de rosas;</i> | 2.(4)5.8 |
| 9 | <i>¿Has visto a mis blancas ventanas</i> | (1).2.5.8 |
| 6 | <i>llegar tus palomas?</i> | 2.5 |

(Alfonsina Storni)

Entre los versos con tendencia a lograr ese ritmo único se cuentan todos los de base llamada dactílica, es decir, a partir del pentasílabo (el tetrasílabo no tiene espacio silábico suficiente para contener esa sucesión mínima: óoo ó):

- | | | |
|---------------|----------|---|
| pentasílabo | 1.4 | <i>todo es confuso</i> (Miguel Hernández) |
| hexasílabo | 2.5 | <i>quisiera el cristal</i> (Jorge Guillén) |
| heptasílabo | 3.6 | <i>en la cima del ansia</i> (Jorge Guillén) |
| octosílabo | 1.4.7 | <i>lleva tu duelo de adorno</i> (Juan Ramón Jiménez) |
| eneasílabo | 2.5.8 | <i>¿la baremos a orillas del mar?</i> (Rosalía de Castro) |
| decasílabo | 3.6.9 | <i>la materia del sueño y del tiempo</i> (José Ángel Valente) |
| endecasílabo | 1.4.7.10 | <i>Todas las tardes el agua se sienta</i> (Lorca) |
| dodecasílabo | 2.5+2.5 | <i>Si tantos monteros la garza combaten</i> (tradicional) |
| tridecasílabo | 3.6.9.12 | <i>Va cayendo la tarde con triste misterio</i> (Juan Ramón Jiménez) |
| alejandrino | 3.6+3.6 | <i>el abrazo imposible de la Venus de Milo</i> (Darío) |

De todos ellos, unas palabras nos merecen: los decasílabos de canción (3.6.9), profusamente empleados por los poetas regionalistas y por el modernismo; el endecasílabo dactílico, prudentemente recuperado para la poesía moderna, en donde asoma minoritariamente, excepto cuando se toma como ritmo único; los dodecasílabos tipo 2.5+2.5, que anclan nada menos que en los versos de arte mayor y reaparecen, después del romanticismo, inundando la poesía de los modernistas más convencidos (Amado Nervo, Gutiérrez Nájera, Villaespesa, Juan Ramón Jiménez...); y los alejandrinos tipo 3.6+3.6, de los que hemos hablado a propósito de este metro.

En cuanto al eneasílabo dactílico, fue el dominante durante el romanticismo, cuando Zorrilla, Espronceda, etc. se sintieron atraídos por su sonoridad. Y así lo siguieron utilizando los modernistas.

Los versos menores suelen aparecer fácilmente como uniformes en canciones y tonadillas, a veces imitadas por los poetas cultos, como Nicolás Guillén, Ramón Ballagas...

Los de base oóoo, que a veces se mide como oóoo oóoo..., se acoplan perfectamente al ritmo par de los octosílabos, dodecasílabos (que entonces no son hemistiquiales), etc.:

oóoo	tetrasílabo	3
oóoo oóoo	octosílabo	3-7
oóoo oóoo oóoo	dodecasílabo	3-7-II
etcétera		

Estrofas y series versales

El análisis de los textos en verso supone la consideración, al menos, de los siguientes aspectos: los versos, la rima, el ritmo, la estrofa y los recursos o figuras métricos.

Hemos dedicado toda la parte inicial de esta *Métrica* al estudio y análisis del verso y a la exposición de las clases de versos y de sus posibilidades rítmicas.

Aunque el verso es, como ya hemos dejado dicho, la unidad métrica fundamental, no es la única. Suele el verso agruparse en unidades mayores, mediante el procedimiento sencillo de constituirse en series de versos iguales (romances, romancillos, etc.) o distintos (silvas); o en conjuntos de variable naturaleza y disposición (estrofas). Bajo el epígrafe genérico de estrofas nos referiremos a todas esas posibilidades.

Las estrofas son, por tanto, unidades mayores de disposición de los versos, por lo que constituyen un campo de preferencias que remite al estilo del autor y a las tendencias históricas. La época primitiva de la poesía en verso dispuso los versos en combinaciones o series relativamente sencillas (épica, romancero, canciones tradicionales...), que a veces correspondían a movimientos de la danza o mudanzas de la canción. Paulatinamente, la sintaxis de los versos cobró complejidad y exploró posibilidades nuevas, de modo que se percibe en los momentos de mayor densidad artística una cierta riqueza de formas estróficas y buscada laboriosidad en el manejo de

los artificios que acompañan a la elaboración del poema en estrofas, por ejemplo en los cancioneros del siglo xv. Ese vaivén traza una línea gruesa que recorre toda nuestra historia literaria, con hitos muy señalados, por ejemplo en la riqueza de formas estróficas de románticos y modernistas, frente al desaliño y pobreza que emana de la libertad de composición de la poesía actual. Los juicios generales, como el que acabamos de emitir, habrán de corregirse siempre teniendo en cuenta la labor concreta de obras y autores: Unamuno, Gerardo Diego, Miguel Hernández, Antonio Carvajal..., por ejemplo, emplearon o emplean como recurso expresivo las posibilidades de la estrofa. A veces, una aparente pobreza estrófica esconde cierta riqueza expresiva en los detalles compositivos de las pocas estrofas empleadas; citaremos en su lugar el caso de Medrano, poeta de finales del siglo xvi, al que le publican sus obras en 1617, que apenas compone más que sonetos, liras, canciones, estancias y tercetos; sin embargo, utiliza una decena de variedades de la lira, de manera que resulta, en ese aspecto, sumamente expresivo y complejo.

El principio ordenador de un conjunto de versos no es siempre el mismo: los poemas escritos delatan la configuración serial o estrófica por su disposición espacial; los que se transmiten oralmente suelen hacerlo por el juego de rimas y pausas. Ambos criterios pueden mezclarse entre sí y aun con otros más sutiles, de modo que casi siempre es factible determinar cuál es la disposición del conjunto y, en consecuencia, qué valor artístico tiene y cuál es su historia.

El modo primitivo de ordenar los versos fue mediante la rima: la repetición de un determinado sonido al final de cada verso o de algunos versos delataba un cierto hilvanamiento del conjunto; los versos establecían una relación sonora bien porque la rima recordaba que pertenecían a una misma serie, bien porque la rima los englobaba a todos, aun dejando dentro de la serie algunos sueltos, sin rima. Un juego de rimas complicado, artificioso, rico revelaba, obviamente, una configuración versal también artificiosa. Una rima sencilla era índice de una mera secuencia de dos versos (un pareado) o de cuatro, cuando dejaban dos sueltos (una copla).

Sin embargo, la rima puede faltar; como acabamos de ver, inicialmente en algunos versos de una serie o de un conjunto (versos sueltos) de una composición en la que domina la rima; a partir del siglo xvi se conoce el verso blanco, es decir, el conjunto o serie de versos que no riman. Pueden entonces los versos seguir agrupándose en series o en estrofas, pero acudiendo a otros recursos, entre los cuales el más socorrido es el de

mantener la igualdad o proporcionalidad silábica, de manera que una serie indeterminada de versos endecasílabos forma un poema (de versos blancos); el lector percibe la serie porque todos los versos tienen la misma medida y juegan en un campo rítmico cerrado, el de los endecasílabos en este caso, de modo que se deja oír el periodo rítmico de cada endecasílabo, con su curva tonal precediendo a la pausa versal; recurso, por lo demás, habitual en versos rimados, como procedimiento redundante.

Algo similar ocurre con los versos blancos cuando no mantienen la igualdad silábica: la disposición versal puede venir señalada por el ritmo proporcionado del conjunto, aliado con la pausa versal, lo que en el caso del texto escrito está señalado por la disposición gráfica. Así, en el madrigal o secuencia de no más de 16 versos heptasílabos y endecasílabos, rimados en consonante de manera libre, se percibe esa forma estrófica por la rima y por los finales distintos de cada periodo rítmico. Pero en una secuencia de tres versos endecasílabos, seguidos de un pentasílabo, sin rima, distinguimos que forman estrofa de cuatro porque los tres primeros llevan el ritmo básico 4.8.10; y el cuarto, el pentasílabo, cierra con el ritmo 1.4: llamamos a esa estrofa «sáfica». Con alguna variante en el ritmo de los endecasílabos (pueden ser de 4.6 también) y del pentasílabo final, este sería un ejemplo:

11	<i>Descolgarás estrellas de los cielos:</i>	4.6.10
11	<i>trocadas hebras en tus dedos blancos</i>	2.4.8.10
11	<i>hasta los pies, barás mi cabellera</i>	4.6.10
5	<i>sedosa y rubia</i>	2.4

(Alfonsina Storni)

Parece un signo de modernidad la renuncia a elementos formales demasiado evidentes o redundantes para la constitución del poema en verso.

En efecto, la poesía moderna se ha situado muchas veces al margen de este tipo de disposición clásica, ya sea la estrófica o la seriada. Cuando el poeta se instala en el campo creador del versolibrismo lo que hace, como ya vimos, es escribir sin atenerse a pautas de ningún tipo, de manera que un poema moderno puede: no tener rimas y no disponer los versos en serie homogénea ni proporcional; mezclar los versos tradicionales con otras formas fronterizas, por ejemplo con versículos y fragmentos en prosa. Un ejemplo famoso y ajustado puede ser *Residencia en la tierra* (1925-1935), de Pablo Neruda. En aquellos casos, difícil será la determinación de la estrofa

o de la serie, desde luego; pero no le quedará más remedio al poeta que, al dejar su texto por escrito, disponer de forma gráfica la secuencia de versos y su organización.

La estrofa es un elemento expresivo más de la creación poética, a veces de importancia capital para producir la expresión buscada, desde las coplas de arte mayor a Antonio Carvajal, pasando por san Juan de la Cruz, Góngora o Iriarte. No se ha de desdeñar, por tanto, su análisis. Hay poetas que prefieren formas aestróficas, como las silvas, que también sazonan sus poemas y ayudan a conseguir la expresión buscada; en tanto que otros —muchos— han hecho la gimnasia estrófica del soneto, por ejemplo, para dominar este campo técnico (Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Lezama Lima...).

El repertorio de estrofas puede dividirse en cuatro grandes apartados: el de las estrofas propiamente dichas, el de las series, el de las composiciones de estructura multiestrófica y el de las composiciones con repeticiones o estribillos.

Algunas de estas estrofas, a su vez, pueden analizarse según el número de versos que forman la agrupación (de uno, dos, tres...), sucesión que empieza a perder claridad cuando subimos por encima de la estrofa de catorce versos, ya que entonces no se percibe nítidamente la relación entre los primeros y los últimos: la estructura es demasiado compleja para recordarla oralmente. Eso no quiere decir que no pueda haber estrofas de más de quince versos; lo que quiere decir es que se trata de formas estróficas algo extravagantes, poco cultivadas, que no permiten juegos expresivos basados en su estructura. En realidad, llegados a ese punto, el poema prefiera la estructura multiestrófica (sonetos, canciones, etc.).

Cada compartimento de variantes estróficas (de dos, tres, cuatro... versos), a su vez, puede analizarse según la naturaleza de los versos que la forman, desde los bisílabos a los heptadecasílabos o incluso a los versículos. Las estrofas se configuran, por tanto, como sucesión cerrada de versos de una misma extensión silábica; o como sucesión cerrada de versos de diferente extensión silábica. Un serventesio es la sucesión de cuatro versos endecasílabos con rima cruzada. La estrofa sáfica a la que aludíamos hace poco es la sucesión de tres versos endecasílabos y un pentasílabo: es una estrofa mixta, por tanto, formada por versos de distinta medida.

Cabría aún, dentro de cada variedad, proseguir señalando subvariantes a partir de la distinta disposición de las rimas. No siempre daremos

cuenta de ese dato en el repertorio que sigue, pues sería proceder al infinito, aunque iremos indicando las modalidades más frecuentes.

He aquí tres ejemplos representativos:

8	<i>Con dos extremos guerreo</i>	2.4.7
8	<i>que se cansan de quereros:</i>	3.7
8	<i>ausente, muero por veros;</i>	2.4.7
8	<i>y presente, porque os veo.</i>	3.7
8	<i>¿Qué haré, triste, cativo,</i>	(1).3.4.7 v.e.
8	<i>cuitado, triste de mí,</i>	2.4.7
8	<i>que ni, ausente, yo comigo</i>	3.5.7
8	<i>hago vida, ni contigo,</i>	1.3.7
8	<i>ni puedo vivir sin ti?</i>	2.5.7

Nueve versos octosílabos, con el ritmo que señalamos, que se enlazan, por la rima, del modo siguiente: abba cdcc; forman un solo poemilla (atribuido por el *Cancionero general* a Juan Rodríguez del Padrón); denominamos redondilla a la primera secuencia, quintilla a la segunda y copla novena a la unión de ambas para formar una nueva estrofa.

<i>Miré los muros de la patria mía,</i>	2.4.8.10
<i>si un tiempo fuertes, ya desmoronados,</i>	(1).2.4.6.10
<i>de la carrera de la edad cansados,</i>	4.8.10
<i>por quien caduca ya su valentía.</i>	4.6.10
<i>Salime al campo, vi que el sol bebía</i>	2.4.6.8.10
<i>los arroyos del yelo desatados,</i>	3.6.10
<i>y del monte quejosos los ganados</i>	3.6.10
<i>que con sombras hurtó su luz al día.</i>	3.6.8.10
<i>Entré en mi casa, vi que amancillada</i>	2.4.6.10
<i>de anciana habitación era despojos,</i>	2.6.(7).10
<i>mi báculo más corvo y menos fuerte.</i>	2.(5).6.8.10
<i>Vencida de la edad sentí mi espada</i>	2.6.8.10
<i>y no hallé cosa en que poner los ojos</i>	(2).(3).4.8.10
<i>que no fuese recuerdo de la muerte.</i>	(2).3.6.10

(Francisco de Quevedo)

El poema se define como un conjunto de catorce versos endecasílabos, con el ritmo que se indica, y con un juego de rimas que los divide en dos secciones o semiestrofas: la de los ocho primeros, que se enlazan por su rima consonante ABBA ABBA; y los seis restantes, que se organizan de

esta otra manera: CDE CDE. Podemos hablar, con la tradición, por tanto, de dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos que configuran una estrofa superior: el soneto.

	<i>Se ha puesto el sol.</i>	
7	<i>Los árboles</i>	
7	<i>meditan como estatuas.</i>	1.2.4.6. v.e.
7	<i>Ya está el trigo segado</i>	2.6
4	<i>¿Qué tristeza</i>	1.2.3.6 v.e.
7	<i>de las norias paradas!</i>	1.3
		3.6
7	<i>Un perro campesino</i>	(1).2.6
11	<i>quiere comerse a Venus, y le ladra.</i>	1.4.6.10
11	<i>Brilla sobre su campo de pre-beso,</i>	1.6.10
7	<i>como una gran manzana.</i>	2.4.6
11	<i>Los mosquitos —pegasos del rocío—</i>	3.6.10
9	<i>vuelan, en el aire en calma.⁸¹</i>	1.5.8
11	<i>La Penélope inmensa de la luz</i>	3.6.10
7	<i>teje una noche clara.</i>	1.(2).4.6
11	<i>«Hijas mías, dormid, que viene el lobo»,</i>	3.6.8.10
7	<i>las ovejitas balan.</i>	4.6
11	<i>«¿Ha llegado el otoño, compañeras?»</i>	1.3.6.10
7	<i>dice una flor ajada.</i>	1.(2).4.6
11	<i>¿Ya vendrán los pastores con sus nidos</i>	1.3.6.10
7	<i>por la sierra lejana!</i>	3.6
11	<i>Ya jugarán las niñas en la puerta</i>	1.4.6.10
7	<i>de la vieja posada,</i>	3.6
7	<i>y habrá coplas de amor</i>	2.3.6 v.e.
5	<i>que ya se saben</i>	2.4
7	<i>de memoria las casas.</i>	3.6
	(Lorca, <i>Canciones</i>)	

Siempre es posible describir una estrofa; más difícil es definirla, es decir, otorgarle un nombre que la identifique en una clase fija. El poema de Lorca se compone de cinco estrofas: una quintilla de heptasílabos, con el cuarto quebrado a tetrasílabo y rima asonante entre segundo y quinto. Un cuarteto-lira (7a 11B 11C 7b) formado por dos endecasílabos y dos heptasílabos, con rima asonante (que continúa la de la primera estrofa) en

⁸¹ La ejecución de este verso permite soluciones varias.

los pares. Otro cuarteto de disposición 11A 9B 11C 7b, es decir, que mantiene la rima. Un nuevo cuarteto alirado de disposición 11A 7b 11C 7b. Y un septeto en donde sigue manteniéndose suavemente la rima asonante en a-a: 11A 7b 11C 7b 7d 5e 7b. Sabemos que esa es la disposición estrófica porque así lo dejó escrito el poeta (espacios en blanco entre cada estrofa), pues la rima solo nos hubiera dado una silva de versos impares. Eso es lo mismo que ocurre con gran cantidad de composiciones modernas, sin rima, que se acogen al vago esquema que permiten silvas, liras y estancias, evolucionadas. Véanse casos como «Nací para poeta o para muerto», de Gloria Fuertes; y cfr. la sección «Madrigal».

De la combinación de todos estos elementos surgen infinitas posibilidades de estrofas simples, entre las cuales algunas destacan en nuestra tradición literaria por su frecuencia y por el acierto con el que en muchos casos fueron empleadas, de donde procede un nombre ya usual que las define: liras, silvas, cuartetos, redondillas, décimas...

Otras muchas combinaciones aparentan ser variaciones sobre los esquemas ya consagrados y más frecuentes, y así se pueden describir, a modo de familias (de cuartetos, de liras, de estancias, etc.).

Nuevos esquemas son posibles, a su vez, por la combinación de estrofas simples: un soneto es, en esencia, la secuencia de dos cuartetos y dos tercetos; una canción, durante los siglos XVI-XVII, era la combinación de estancias, terminadas en un «envío» o estancia menor, etc.

La tradición literaria española se ha enriquecido de modo tal que es posible cualquier tipo de juego de estrofas simples o mixtas configurando un poema.

Teniendo en cuenta esos cuatro elementos arriba enumerados, siempre se podrá describir cualquier combinación de versos, sin olvidar que la estrofa con frecuencia no se define más que por repetición de una estructura, es decir, en el marco superior de un poema (es el caso de la estancia). Un ejemplo de Dámaso Alonso:

2	Hombre,	1	
7	gárrula tolvanera	1.6	enfático
11	entre la torre y el azul redondo,	4.8.10	sáfico
11	vencejo de una tarde, algarabía	2.(4).6.10	heroico
7	desierta de un verano.	2.(4).6	heroico

Estrofa formada por cinco versos (número) de distinta medida (un bisílabo, dos heptasílabos y dos endecasílabos); de tipo regular (con ritmo

canónico siempre); y sin rima. No existe una denominación propia para esta agrupación, que parece ser ocasional, pues no se repite en este poema; pero se asemeja a las silvas de versos libres, con la concesión del verso bisílabo, que no aparece más que en combinaciones modernas.

En adelante, siguiendo la tradición, enumeraremos los tipos de estrofas según el número de versos; pero señalando en cada apartado las posibilidades más frecuentes, de acuerdo con el uso de las restantes características. Las «casillas vacías», que no aparecen citadas, son posibilidades expresivas y agrupaciones escasamente empleadas en nuestra historia literaria.

Estrofas o poemas de un solo verso

En rigor no existe la estrofa de un verso, pues hemos definido la estrofa como agrupación de versos; sin embargo el verso único puede funcionar como estrofa y como poema, en cada caso, porque se relaciona *in absentia* con versos semejantes. La mayoría de las veces, con todo, el verso único pertenece al género prepoético de los motes, emblemas, refranes, sentencias, pie de glosa, estribillo, etc.

Un solo verso puede, por tanto, ejercer función estrófica, lo que es muy frecuente en poesía contemporánea; e incluso ocupar un poema, como en los restantes ejemplos que citamos.

Un solo verso en función estrófica: como en «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela», de Antonio Machado (*Los complementarios*), poema en doce partes, la segunda de las cuales es un solo verso:

En la desnuda tierra...

Poema compuesto por estrofas de un solo verso: «Cortaron tres árboles», de Lorca:

4	Eran tres.	1.3
8	(Vino el día con sus bachas.)	1.3-7
4	Eran dos.	1.3
8	(Alas rastreras de plata.)	1.4-7
4	Era uno.	1.3

- 5 *Era ninguno.* 1.4
8 *(Se quedó desnuda el agua.)* 3.5.7

Poemas de un solo verso:

Bisílabos

Abj I
(Clara Janés)

Trisílabos

«Hora de Dios»
Pupila. 2
(Francisco Pino)

Tetrasílabos

«Hora del hombre»
Azadón. 3
(Francisco Pino)

Hexasílabos

Lucidez furiosa.
(Carlos Edmundo de Ory) 3.5
Los peces estrella.
(Carlos Edmundo de Ory) 2.5

Heptasílabos

Tal vez nada se pierde. 1.2.3.6 v.e.
(Juan Eduardo Cirlot)
El perfume es tan verde. 3.6
(Juan Eduardo Cirlot)

Octosílabos

Tíralo todo, ¿qué importa? 1.4.(6).7
(Juan José Domenchina)

Eneasílabos

Di algo que no sepas decir. 1.(4).5.8 (o decasílabo)
(Carlos Edmundo de Ory)

Laurel del esfuerzo: la muerte.
(Juan José Domenchina) 2.5.8

Endecasílabos

EL FARO
Rubio pasto de barcas pescadoras.
(José Gorostiza) 1.3.6.10

Ligero a veces, sí, ligero a veces...
(Alberti) 2.4.6.8.10

¿Cuántos azules dio el Mediterráneo?
(Alberti) 1.4.6.10

Vivo en la transparencia de la muerte.
(Juan Eduardo Cirlot) 1.6.10

Las aves son palabras de agonía.
(Juan Eduardo Cirlot) 2.4.6.10

Secretamente eternos en lo no.
(Juan Eduardo Cirlot) 2.4.6.10

Lo sembrado desplaza la leyenda.
(José-Miguel Ullán) 3.6.10

Dodecasílabos

Los ángeles buscan / los hombres abiertos. 2.5+2.5
(Carlos Edmundo de Ory)

Alejandrinos

Equivocado, el mar / suelta una golondrina. 4.6+1.6
(Alberti)

Y el arte de llover / sabido por Neruda. 2.6+2.6
(Carlos Edmundo de Ory)

Formas mayores y versiculares

- 15 *Este trozo de Dios con que sostengo mi tristeza.* (7+9)
(Gloria Fuertes)
21 *En el vacío del aire nada es nada. Nadie ha visto los pensamientos.*
(Carlos Edmundo de Ory)

Estrofas de pareados

Como en todas las estrofas, se pueden distinguir pareados autónomos (aa bb cc dd...); o encadenados, formando composición mayor (por ejemplo: ab bc cd...), lo que, a su vez, puede conseguirse por rimas asonantes o consonantes.

El pareado es una de las formas originarias y primitivas de la poesía, de modo que no es raro encontrarse con modalidades del pareado en la lírica tradicional, por ejemplo el «cosante» (pareados octosílabos enlazados, con un estribillo y precedidos de una redondilla); el «perqué» (pareados de disposición encadenada: ab bc cd de...); como base de las canciones infantiles; como tendencia clara de los escasos poemas lírico-narrativos del periodo medieval (*Elena y María, Razón de Amor*; incluso la tendencia de las primitivas formas dramáticas, como el *Auto de los Reyes Magos* o la *Disputa del alma y el cuerpo*, del siglo XII; etc.); o como estrofa ocasional en los libros de métrica variada (la *Historia Troyana*, el *Libro de Buen Amor*...); aunque también, como contraste, reaparece esporádicamente en la poesía del siglo XVIII y en la poesía premodernista (pareados de octodecasílabos de Salvador Rueda; y enseguida en Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez...) y posmodernista, es decir, cuando se produce una disolución de las formas clásicas, así en Lorca, Alberti, Guillén y en los más de los poetas de aquellos años. Es la forma mayoritaria, por ejemplo, en *Canciones* de Lorca. Ahora bien, la función más importante del pareado en la historia de nuestra lírica ha sido y es la de servir como estribillo (véase al final de este apartado) y, en el límite de la poesía en verso, como forma de la sentencia. Esporádicamente aparece en la comedia del siglo de oro, donde resulta muy funcional para intervenciones breves y concisas. También dota de un sabor peculiar a determinados libros o autores: las formas estróficas breves (pareados y tercetos) son por ejemplo muy abundantes en la obra de Mario Hernández; o en libros, como *Palmas sobre la losa fría*, de Andrés Sánchez Robayna («A una roca», «La roca», «El lector», «Como un pájaro fluye», etc.), en contraste con la estrofa amplia, mayoritaria en poetas de generaciones cercanas (Claudio Rodríguez, Luis Antonio de Villena...).

PAREADOS BISILÁBICOS

Tacto
laico,

*¿qué me
quieres?*

*Sombras
sordas*

*lijan
finas,*

*esta
pena*

*fría,
fría*

*de mis
sienes.*

(Juan José Domenchina)

PAREADOS TRISILÁBICOS

*Corceles
de fiebre:*

—*Galopes
de bronce,*

*aromas
de sombra,*

*violencias
de seda—:*

*tus muslos
desnudos.*

(Juan José Domenchina)

PAREADOS PENTASILÁBICOS

*Tic-tac. La una.
Noche de lluvia.*

*¿Quién pide treguas
a la tormenta?*

1.(2).4

1.4

1.(2).4

4

<i>Tic-tac. Remotos</i>	1.(2)-4
<i>truenos barrocos.</i>	1.4
.....	
(Juan José Domenchina)	

PAREADOS HEXASILÁBICOS

<i>Ropas con su olor,</i>	1.5
<i>paños con su aroma.</i>	1.5
<i>Se alejó en su cuerpo,</i>	3.5
<i>me dejó en sus ropas.</i>	3.5
<i>Lecbo sin calor,</i>	1.5
<i>sábana de sombra.</i>	1.5
<i>Se ausentó en su cuerpo,</i>	3.5
<i>se quedó en sus ropas.</i>	3.5
(Miguel Hernández)	

PAREADOS OCTOSILÁBICOS (Aleluyas)

<i>Con lilas llenas de agua</i>	2.4.7
<i>le golpeé las espaldas.</i>	4.7
<i>Y toda su carne blanca</i>	2.5.7
<i>se enojó de gotas claras.</i>	3.5.7
<i>¡Ob carne mojada y cándida</i>	1.2.5.7 v.e.
<i>sobre la arena perlada!</i>	4.7
.....	
(Juan Ramón Jiménez)	

Pareado de octosílabos con rima consonante:

<i>Mañana, mañana clara;</i>	2.5.7
<i>¡Si fuese yo quien te amara!</i>	2.4.7
<i>Paso a paso en tu ribera,</i>	1.3.7
<i>Yo seré quien más te quiera.</i>	1.3.5.7
<i>Hacia toda tu hermosura</i>	3.7
<i>Mi palabra se apresura.</i>	3.7
<i>Henos sobre nuestra senda.</i>	1.7
<i>Déjame que yo te entienda.</i>	1.5.7
.....	
(Jorge Guillén)	

Ejemplo de Alberti de pareados octosílabos que se encadenan por la rima del segundo de ellos, lo que sería un romance, de no mediar la separación espacial cada dos versos:⁸²

<i>¡Qué blanca lleva la falda</i>	1.2.4.7 v.e.
<i>la niña que se va al mar!</i>	2.6.7 v.e.
<i>¡Ay niña, no te la manche</i>	1.2.4.7 v.e.
<i>la tinta del calamar!</i>	2.7
<i>¡Qué blancas tus manos, niña,</i>	1.2.5.7 v.e.
<i>que te vas sin suspirar!</i>	3.7
.....	

PAREADOS ENEASILÁBICOS

<i>El cantor va por todo el mundo</i>	3.4.6.8 v.e.
<i>sonriente o meditabundo.</i>	3.8
<i>El cantor va sobre la tierra</i>	3.4.8 v.e.
<i>en blanca paz o en roja guerra.</i>	2.4.6.8
.....	
(Rubén Darío)	
<i>El jovencito se olvidaba.</i>	4.8
<i>Eran las diez de la mañana.</i>	1.4.8
<i>Su corazón se iba llenando</i>	4.5.8
<i>de alas rotas y flores de trapo.⁸³</i>	1.3.6.9
.....	
(Federico García Lorca)	

<i>Pero tú quedas. La mañana</i>	3.4.8 v.e.
<i>te ciñe, y gira sobre ti.</i>	2.4.8
<i>Bebemos luz. La claridad</i>	2.4.8
<i>es tu sentido, nuestra paz.</i>	1.4.8
.....	
(Andrés Sánchez Robayna)	

⁸² Lo que probablemente se debe a voluntad expresiva del poeta.

⁸³ Este verso es decasílabo, irregularidad frecuente en Lorca.

PAREADOS ENDECASILÁBICOS

<i>Un inmenso dolor quiere ser canto.</i>	(1).3.6.7.(9).10 v.e.
<i>En la orilla celeste del paisaje</i>	3.6.10
<i>Coronado de olivos suplicantes</i>	3.6.10
<i>¡oh Dios, arrodillado, yo te invoco!</i>	1.2.6.8.10 v.e.
.....	
(Juan Eduardo Cirlot)	

En serie rítmica de tipo óoo, en Miguel Hernández:

<i>Cerca del agua te quiero llevar,</i>	1.4.7.10
<i>porque tu arrullo trascienda del mar.</i>	4.7.10
<i>Cerca del agua te quiero tener,</i>	1.4.7.10
<i>porque te aliente su vívido ser.</i>	4.7.10
.....	

PAREADOS DODECASILÁBICOS

Con el antecedente de sor Juana Inés de la Cruz, reaparece cuando se intentan imitar los dísticos grecolatinos en hexámetros⁸⁴ (en Alberto Lista); y en otros casos, como estos hemistiquiales (7+5) que ya citamos:

<i>Son las tres de la tarde, / julio, Castilla.</i>	1.3.6+1.4
<i>El sol no alumbra, que arde; / ciega, no brilla.</i>	2.(3).4.6+1.3.4
<i>La luz es una llama / que abrasa el cielo:</i>	2.(3).4.6+2.4
<i>ni una brisa una rama / mueve en el suelo.</i>	1.3.4.6+1.4
<i>Desde el hombre a la mosca / todo se enerva:</i>	3.6+1.4
<i>la culebra se enrosca / bajo la yerba...</i>	3.6+4
.....	

(José Zorrilla)

PAREADOS DE ALEJANDRINOS

Ya están en el *Auto de los Reyes Magos*, aunque en un contexto de poesía irregular (*Dios os salve, senior; ¿sodes vos strelero? / dezidme la verdat, de vos sabelo qui[e]ro...*); luego asoman discretamente en el periodo clásico, para reaparecer en Iriarte («La campana y el esquilon»). Más tarde lo ensayaron

⁸⁴ Normalmente los primeros ensayos de hexámetros y pentámetros suelen intentarse en alejandrinos, como los que titula hexámetros Baltasar del Alcázar: *En tanto que el tierno hijo de la diosa Ciprina...*

Rosalía de Castro, los modernistas (Darío, «Coloquio de los centauros») o durante su tiempo (Antonio Machado, «A orillas del Duero»; Pérez de Ayala, «Coloquios»). Se mantiene de modo desigual: por ejemplo en Moreno Villa, en muchas de las composiciones de Ramón de Basterra, en Borges («El hambre»), en Jon Juaristi («Hurón»), en el «Nocturno» de pareados aconsonantados de Luis García Montero, etc. En pareados de alejandrinos escribió Gerardo Diego su «Epístola a mis amigos de Soria» (1955). Damos aquí otros ejemplos:

<i>Camino polvoriento / del berrén amarillo</i>	2.6+3.6
<i>declinando la tarde. / En la loma, un castillo.</i>	3.6+3.(4).6
<i>Entre guardias civiles, / un hombre maniatado</i>	3.6+(1).2.6
<i>camina. Tiene el gesto / soturno del malvado.</i>	2.4.6+2.6

(Valle-Inclán)

<i>Bien sé que todo tiene / su objeto y su motivo:</i>	1.2.4.6+2.6
<i>que he venido por algo / y que para algo vivo.</i>	1.3.6+4.6

<i>Que hasta el más vil gusano / su destino ya tiene,</i>	3.4.6+3.(5).6
<i>que tu impulso palpita / en todo lo que viene.</i>	3.6+2.6

<i>Y que si lo mandaste / fue también con la idea</i>	6+1.3.6
<i>de llenar un vacío / por pequeño que sea;</i>	3.(4).6+3.6

<i>que hay un sentido oculto / en la entraña de todo:</i>	1.2.4.6+3.6
<i>en la pluma, en la garra, / en la fuente, en el lodo...</i>	3.6+3.6

(Dulce María Loynaz)

PAREADOS MIXTOS

Pareados mixtos de versos distintos, con base octosilábica, pero más corto el primero, son las «alegrías» andaluzas (normalmente con versos de 5-10; o de 6-11).

De 6-13 aconsonantados, en Leopoldo Lugones (también posibles 7-14):

6	<i>Y la última brasa</i>	2.5
13	<i>que vela el honrado reposo de la casa.</i>	2.5+2.6
.....		

De 7-11, forma de cierta fortuna, terminarán por llamarse «silva de consonantes» (que, a su vez, extiende su denominación a los ovillojos cer-

vantinos) y se adoptarán también como variedad teatral. Los había ensayado Esteban Manuel de Villegas:

7	<i>Yo que te miro y toco</i>	1.4.6
11	<i>echo de ver, Amor, que no eres loco...</i>	1.4.6.8.10
.....		

Pero aquí nos referimos, especialmente, a las series en las que los pareados forman semiestrofas independientes, como en este ejemplo de Andrés Sánchez Robayna:

11	<i>Y nuevamente vas, el mar en calma,</i>	2.4.6.8.10
7	<i>en la barca de fuego.</i>	3.6
10	<i>Las fogatas levantan ceniza</i>	3.6.9
11	<i>al fondo de tu sueño, en las montañas</i>	2.6.10
.....		

De 8-5 de Pedro Salinas, con asonancia en los pentasílabos:

8	<i>¡Qué primavera de nubes,</i>	1.4.7
5	<i>por lo más alto!</i>	(3).4
8	<i>Cielos hay que en el otoño</i>	1.3.7
5	<i>tienen su mayo.</i>	1.4
.....		

De 9+11, asonantados e independientes, de Emilio Prados:

9	<i>Quieto está el día. En su pupila</i>	1.3.4.8 v.e.
11	<i>de intangible unidad, sin nacer, gira.</i>	3.6.9.10 v.e.
9	<i>Pájaro y piedra en dos caballos</i>	1.4.6.8
11	<i>compiten por el día, en cruz clavados.</i>	2.6.8.10
.....		

De 11+2, blancos, de Juan Eduardo Cirlot:

11	<i>Nunca he tocado nada de lo que</i>	1.(2).4.6.10
2	<i>tú eres.</i>	1
11	<i>Estás como una idea en un instante</i>	2.(4).6.8.10
2	<i>puro</i>	1
.....		

Ejemplo de pareados extremos 2-19, sin rima, en José Ángel Valente (ya citado):

19	<i>Progresión enorme de la sombra abierta sobre la tarde contra</i>	
2	<i>Ti.</i>	1

Ejemplo de versos de sílabas distintas, sin rima fija, de Rafael Alberti:

8	<i>Debajo del chopo, amante,</i>	2.5.7
8	<i>debajo del chopo, no.</i>	2.5.7
8	<i>Al pie del álamo, sí,</i>	2.4.7
8	<i>el álamo blanco y verde.</i>	2.5.7
6	<i>Hoja blanca tú.</i>	1.3.5
6	<i>Esmeralda yo.</i>	3.5
.....		

Lo mismo en Lorca, pero con variedad de versos de arte menor:

5	<i>Cantan las siete</i>	1.4
3	<i>doncellas.</i>	2
6	<i>(Sobre el cielo un arco</i>	3.5
6	<i>de ejemplos de ocaso.)</i>	2.5
7	<i>Alma con siete voces</i>	1.4.6
6	<i>las siete doncellas.</i>	2.5
6	<i>(En el aire blanco,</i>	3.5
6	<i>siete largos pájaros.)</i>	1.3.5
5	<i>Mueren las siete</i>	1.4
3	<i>doncellas.</i>	2
.....		

Estrofas de tres versos

Las posibilidades combinatorias sugieren ya una extremada variedad y riqueza en las combinaciones de tres versos o tercetos, como así es, desde los *tercillos* de arte menor a las largas composiciones en tercetos

encadenados, pasando por todo tipo de combinaciones: monorrimos, quebrados, como estribillo, etc.

El **tercetillo monorrímo** es frecuente en composiciones medievales de base octosilábica o hexasilábica (como el zéjel, el villancico, normal como estribillo, con uno de sus versos quebrado, etc.), raro en los siglos de oro, cuando solo se utiliza para diálogos teatrales (por Lope de Vega), y nuevamente variado y frecuente a partir del modernismo, ahora ya también con verso de arte mayor y conformando muchas de las canciones del folclore andaluz, como las «playeras», «soleás», etc. Abundante, por ejemplo, en Valle-Inclán, Unamuno, Guillén, Domenchina y en los poetas actuales, aunque formado cada vez de modo más frecuente por versos libres que desnaturalizan su carácter monorrímo.

El terceto o tercetillo **independiente** o autónomo tuvo su uso en la poesía medieval tardía (*Doctrina cristiana*, de Pedro Veragüe), en los cancioneros, y después de aparecer en ejemplos sueltos —por ejemplo, en comedias de Lope— volvió a ensayarse por poetas modernistas, que recuperaron definitivamente la estrofa. Pudo ser la forma preferida para los cantos fúnebres tardomedievales el decasílabo hemistiquial agrupado en trísticos monorrimos, como los del ejemplo citado abajo. En la poesía contemporánea tiene mucho predicamento; no es raro entre los clásicos modernos encontrar pasajes o libros enteros de tercetillos (por ejemplo los *Proverbios y cantares*, de Antonio Machado).

El terceto o tercetillo **encadenado** por sus rimas se convirtió en la forma dominante a partir de los siglos XVI-XVII, quizá por el enorme influjo de las églogas y epístolas endecasilábicas.

TERCETILLOS DE TRISÍLABOS

*Con humo
se aleja
la abeja.*

*Con humo
se saca
la miel.*

....

(Gloria Fuertes)

— *Los guindos
están*

floridos.

— *Amor,
yo muero⁸⁵
aquí mismo.*

.....
(Francisco Pino)

TERCETILLOS DE TETRASÍLABOS

*¿Un fusil
Puede acaso
No ser vil?
(Jorge Guillén)*

*Agua clara:
Verdad limpia,
nunca fábula.
(Francisco Pino)*

TERCETILLOS DE PENTASÍLABOS

*Si te perdiera... 4
Si te encontrara 4
bajo la tierra. 4*

*Bajo la tierra 4
del cuerpo mío, 2.4
siempre sedienta. 1.4
(Miguel Hernández)*

TERCETILLOS DE HEXASÍLABOS

Monorrímo, de Valle-Inclán:
*¡Rosaleda de oro, 3.5
selva del sonoro 1.5
ruiseñor del coro! 3.5*

Blanco, de Octavio Paz:

⁸⁵ Es muy probable que se dé una compensación silábica (o sinafia) entre los dos versos finales, para que el tetrasílabo final pueda leerse como trisílabo.

<i>Peña y precipicio,</i>	1.5
<i>más tiempo que piedra,</i>	(1).2.5
<i>materia sin tiempo.</i>	2.5
<i>Por sus cicatrices</i>	5
<i>sin moverse cae</i>	3.5
<i>perpetua agua virgen.</i>	2.(3).5

TERCETILLOS DE HEPTASÍLABOS

Independientes, de Valle-Inclán, con rima aba: cdc...; y sonnete agudo:

<i>Tañía una campana</i>	2.(3).6
<i>en el azul cristal</i>	4.6
<i>de la paz aldeana.</i>	3.6
<i>Oración campesina</i>	3.6
<i>que temblaba en la azul</i>	3.6
<i>santidad matutina.</i>	3.6
.....	

Ejemplo de Miguel D'Ors, tercetillo heptasílabo sin rima:

<i>Anónimos y en prosa</i>	2.6
<i>se consumen mis años.</i>	3.6
<i>Qué pequeña mi vida.</i>	1.3.6

TERCETILLOS DE OCTOSÍLABOS

Escasas muestras se encuentran en los antiguos, por ejemplo en pasajes de *La inocente Laura*, comedia de Lope de Vega. O en Hartzenbusch, *El murciélago*. Variedades distintas en González Prada; y gran cantidad de ejemplos en toda la poesía del siglo XX. Monorrimo en Amado Nervo («Introito»), Rubén Darío («Madrigal exaltado», «A Goya»), Salvador Rueda («La fiesta triste»), Ramón Basterrea («Las cimas»), etc. Esa es la forma del cancionero andaluz, sobre todo de la «soleá»: 8a 8b 8a.

Independientes, de Emilio Prados, con asonancia en los impares:

<i>Jardín naufrago converge</i>	2.3.7 v.c.
<i>sin ser jardín con él mismo:</i>	2.4.6.7 v.c.
<i>mar sin dimensión lo envuelve.</i>	1.5.7

Ejemplo de Rafael Alberti, sin rima:

<i>Retorcedme sobre el mar,</i>	3.7
<i>al sol, como si mi cuerpo</i>	2.7
<i>fuera el jirón de una vela.</i>	1.4.(5).7
<i>Exprimid toda mi sangre.</i>	3.4.7 v.c.
<i>Tended a secar mi vida</i>	2.5.7
<i>sobre las jarcias del muelle.</i>	4.7
.....	

TERCETOS ENEASILÁBICOS

Aparecen en los modernistas (Rubén Darío) y se propagan, como todos los tercetos, en la poesía posterior, hasta llegar a la actual, en donde no es difícil encontrar ejemplos («Nicodemo», de Pablo García Baena).

Monorrimos y asonantados, de León Felipe:

<i>Sistema, poeta, sistema.</i>	2.5.8
<i>Empieza por contar las piedras,</i>	2.6.8
<i>luego contarás las estrellas.</i>	1.5.8
.....	

La «Canción de los hombres perdidos», de Nicolás Guillén:

<i>Así andamos por la ciudad,</i>	(2).3.8
<i>como perros abandonados</i>	3.8
<i>en medio de una tempestad.</i>	2.4.8
.....	

TERCETOS DECASILÁBICOS

Ejemplo anónimo —ya citado— de mediados del siglo XV, trísticos monorrimos hemistiquiales:

<i>¡Llorad las damas, sí Dios os vala!</i>	2.4.6.7.9=2.4+1.2.4
<i>Guillén Peraza quedó en la Palma</i>	2.4.7.9=2.4+2.4
<i>la flor marchita de la su cara.</i>	2.4.9=2.4+4
<i>No' eres palma, eres retama,</i>	2.4.6.9=2.4+1.4
<i>eres ciprés de triste rama,</i>	1.4.6.8=1.4+2.4
<i>eres desdicha, desdicha mala.</i>	1.4.7.9=1.4+2.4

*Tus campos rompan tristes volcanes,
no vean placeres, sino pesares;
cubran tus flores los arenales.*

*Guillén Peraza, Guillén Peraza,
¿dó está tu escudo, dó está tu lanza?
Todo lo acaba la malandanza.*

2.4.6.9=2.4+1.4

1.2.4.9=(1).2.4+4

1.4.9=1.4+4

2.4.7.9=2.4+2.4

1.2.4.6.7.9=1.2.4+1.2.4

1.4.9=1.4+4

Ejemplo de Juan Ramón Jiménez, con versos blancos, pero de ritmo único:

*Tú te ríes por la viña verde,
por el trigo, por la jara, por
la pradera del arroyo de oro...*

1.3.7.9

3.7.9

3.7.9

TERCETOS ENDECASILÁBICOS

Introducidos en la poesía española como acompañantes del endecasílabo, canalizaron epístolas y elegías, en general poesía discursiva, al menos hasta la aparición (hacia 1600) de la silva. Boscán, Garcilaso, Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Espinel... cruzaron epístolas poéticas con sus contemporáneos. En la modalidad de «encadenados» (rima del segundo verso con el primero y tercero de la estrofa siguiente; suele terminar en cuarteto que recoge las dos últimas rimas) se propagó de forma arrolladora y fue dejando una larga estela de composiciones famosas, desde poemas extensos (*Grandeza mexicana*, de Bernardo de Balbuena) a epístolas de todo tipo, como las bellísimas de Lope de Vega, las más graves de Quevedo, o la famosa *Epístola moral a Fabio*, etc. Y discursos morales, satíricos y programáticos. Tuvo continuidad relativa durante los siglos XVIII y XIX, sobre todo para epístolas y sátiras (Eulogio Florentino Sanz, Ramón de Campoamor...). Se emplea como una modalidad común en la poesía actual, aunque normalmente con versos blancos. También se usaron con rima independiente en cada terceto (Lope de Vega, Leopoldo Lugones). Ejemplo clásico de Diego Hurtado de Mendoza:

*El no maravillarse hombre de nada
me parece, Boscán, ser una cosa
que basta a darnos vida descansada.*

2.6.7.10 v.e.

3.6.7.8.10 v.e.

2.4.6.10

*Esta' orden del cielo presurosa,
este tiempo que' buye por momentos,
las estrellas y el sol que no reposa...*

1.3.6.10

1.3.6.10

3.6.8.10

Ejemplo de Argensola:

*Hay un lugar en la mitad de España,
donde Tajo a Jarama el nombre quita
y con sus ondas de cristal lo baña,*

1.2.4.8.10 v.e.

3.6.8.10

4.8.10

*que nunca en él la yerba vio marchita
el sol, por más que al etiope la encienda,
o con la ausencia biele al duro escita...*

2.4.6.8.10

2.4.7.10

4.6.8.10

Ejemplo de Manuel Machado, tercetos encadenados en serie de cuatro:

*Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido.*

1.3.6.10

4.6.9.10 v.e.

1.4.8.10

*Es pálida su tez como la tarde,
cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos, el azul cobarde.*

(1).2.6.10

2.4.8.10

4.8.10

Ejemplo de Rafael Alberti, terceto de endecasílabos blancos:

*Tu forma: ¡qué indolente, qué tranquilo
Témpano puro, azul, sueño parado
Del agua inmóvil y ovalada —tumba—.*

2.4.6.8.10

1.4.6.7.10 v.e.

2.4.8.10

*Llaves áureas, los griegos templadores,
Que igualaron su sangre con tu cuerpo,
Sin habla ya, sobre tu frente y muslos*

1.3.6.10

3.6.10

2.4.8.10

TERCETOS DODECASÍLABICOS

Monorrimos en «El faisán», de Rubén Darío, que en esta forma dejó también la famosa composición (de *Cantos de vida y esperanza*, analizada más arriba, p. 62-63) en donde el dodecasílabo rítmico se asienta siempre sobre quinta sílaba aguda:

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

2.5+2.5

5+5

1.3.5+2.5

En la fresca flor / el verso sutil; 3.5+2.5
el triunfo de Amor en el mes de Abril: 2.5+2.5
Amor, verso y flor, la niña gentil. 1.3.5+2.5

TERCETOS DE ALEJANDRINOS

Empleado ya por los modernistas, por ejemplo por Rubén Darío en «Canto de Esperanza» (de *Cantos de vida y esperanza*), Santos Chocano («El dorado»), etc.; es forma predilecta de algún libro, como los 16 primeros poemas de *Melancolía* (1912), de Juan Ramón Jiménez. César Vallejo, en *Los beraldos negros* («Capitulación»). Tiene cierto predicamento en la poesía actual; véase por ejemplo «Vers l'ennui» y «Cambra de la tardor», de Jon Juaristi; «El idollillo», de Andrés Sánchez Robayna; «Rimado de ciudad», de Luis García Montero; etc.

Ejemplo de Octavio Paz:

Vivimos sepultados / en tus aguas desnudas, 2.6+3.6
noche, gran marejada, / vapor o lengua lenta, 1.3.6+2.4.6
codicioso jadeo / de inmensa bestia pura. 3.6+2.4.6

La tierra es infinita, / curva como cadera, 2.(3).6+1.6
bembida como pecho, / como vientre preñado, 2.6+3.6
mas como tierra es tierra, / reconcentrada, densa. 4.(5).6+4.6

TERCETOS MIXTOS

Los tercetos son una de las formas estróficas que mayor número de variaciones han producido, tanto en canciones populares como, sobre todo, a partir del modernismo (Valle-Inclán, Unamuno, Díaz Mirón, Manuel Machado, Miguel Hernández, Rafael Juárez...). Pero no es raro encontrarlos en cancioneros medievales y posteriores, como estos de Juan de la Cueva (en el *Cancionero sevillano de Lisboa*), que se van encadenando de dos en dos por la rima:

7 *Al pie de una alta' baya,* 2.(3).4.6
 11 *junto a una clara y deleitosa fuente,* (2).4.8.10
 11 *vi a la' hermosa Fénix recogida,* 1.4.6.10

7 *cuando el calor desmaya* 4.6
 11 *y Apolo tiene su dorada frente* 2.4.8.10
 11 *en la fuerza mayor que está encendida.* 3.6.8.10

Ejemplo de tercetos monorrimos de sílabas irregulares y ritmo fijo, dactílico o «de muñeira» /óooó/, en Valle-Inclán:

11 *Cantan las mozas que espadan el lino,* óoo óo / oóoo óo 1.4.7.10
 11 *cantan los mozos que van al molino* óoo óo /oó oo óo 1.4.7.10
 10 *y los pardales en el camino.* (ó)ooóo / (ó)ooóo 4.9

Ejemplo de tercetillos mixtos (8-8-5), con dos octosílabos y un quebrado final, que rima con el segundo de los anteriores, de García Lorca:

Las estrellas apagadas 3-7
llenan de ceniza el río 1.5-7
verdoso y frío. 2-4

El mismo Lorca basó, entre otros, en tercetos polirrítmicos asonantados su poema «Ruina», de *Poeta en Nueva York*:

5 *Sin encontrarse.* 4
 11 *Viajero por su propio torso blanco.* 2.6.8.10
 5 *¡Así iba el aire!* 2.4

8 *Pronto se vio que la luna* 1.4-7
 11 *era una calavera de caballo* 1.(2).6.10
 9 *y el aire una manzana oscura.* 2.(3).6.8

11-14-7 con versos de medida distinta (11A, 14B, 7c), blancos, pero con ritmo clásico, de Miguel D'Ors:

11 *El lunes es el nombre de la lluvia* 2.4.6.10
 14 *cuando la vida viene tan malintencionada* 4.6+6
 7 *que parece la vida.* 3.6

5-11-10 en José María Eguren, obsérvese el ritmo óoo:

5 *Era' el alba* 1.4
 11 *cuando las gotas de sangre en el olmo* 4.7.10
 10 *exhalaban tristísima luz* 3.6.9

6-11-11 en José María Eguren:

6	<i>La bella cantaba,</i>	2.5
II	<i>y el florete durmiese en la armería</i>	3.6.10
II	<i>sangrando la piedad de la inocencia</i>	2.6.10

II-II-7 en Carlos Edmundo de Ory:

II	<i>Pasa estoy solo siéntate disponte</i>	1.3.4.6.10 v.e.
II	<i>a conversar vienes de lejos tienes</i>	4.5.8.10 v.e.
7	<i>seguramente sed</i>	2.4.6

7-II-7 en Luis García Montero, blancos, en varios poemas, como «Canción Víbora» y «Dudosa geografía urbana», de *Completamente viernes*:

7	<i>No parece un paisaje,</i>	1.3.(4).6
II	<i>sino la descripción desalentada</i>	6.10
7	<i>y seca de un paisaje.</i>	2.(4).6

II-7-7 en Jaime Gil de Biedma:

II	<i>Una casa desierta que yo' amo,</i>	(1).3.6.9.10 v.e.
7	<i>a dos horas de aquí,</i>	(2).3.6
7	<i>me sirve de consuelo.</i>	2.6

II-7-II en Gerardo Diego:

II	<i>El tiempo es siempre nuevo y siempre viejo</i>	2.3.4.6.8.10 v.e.
7	<i>como la Eternidad</i>	6
II	<i>en la vida ilusoria del espejo.</i>	3.6.10

II-5 en Juan José Domenchina, 11A 11A 5b, en larga serie que deja el tercero suelto:

II	<i>¿Quién dobla, bronce roto, en el destierro?</i>	(1).2.4.6.10
II	<i>¿Tu vida socavada en pobre entierro?</i>	2.6.8.10
5	<i>¿Tus soledades?</i>	4

12-II-6 en José Martí:

12	<i>Cual vierta las manos / cuajadas de rosas</i>	
11	<i>en cesto viejo⁸⁶ de cristal vacío</i>	2.5+2.5
6	<i>la niña ligera:</i>	2.4.8.10
		2.5
12	<i>así sus visiones / extrañas gloriosas</i>	
11	<i>vierte en mi cráneo despoblado y frío</i>	2.5+2.5
6	<i>mi musa severa.</i>	1.4.8.10
		2.5

12-6 en Juan Ramón Jiménez, 12A 6b 12A, combinación semejante a algunas de las frecuentadas por Unamuno (como «Muere en el mar el ave que voló del buque»):

12	<i>Claridad de' oro / que estás en mi vida,</i>	3.5+2.5
6	<i>¡no te enturbies nunca</i>	1.3.5
12	<i>con los cascabeles / de esa corrompida!</i>	5+1.5

De alejandrinos y heptasílabos, en «Canto de marineros», del venezolano Antonio Arráiz:

14	<i>Mi madre me dio un beso / cuando salí a la mar.</i>	2.5.6+4.6
7	<i>Con este solo beso,</i>	2.4.6
14	<i>con este solo amor / me bato por la vida.</i>	2.4.6+2.6

Semejante al terceto de Miguel D'Ors que arriba hemos citado, en poesía moderna aparece formado por versos de medida distinta, con ritmo impar, blancos, así en María Victoria Atencia (*El Hueco*):

II	<i>Una campana o cueva de carey</i>	1.4.6.10
14	<i>me hacen su propiedad. / Suya soy, y mi ropa.</i>	1.6+1.3.6
7	<i>Lo demás es el yermo.</i>	3.(4).6
II	<i>El aire hace inseguros los cruciales</i>	2.(3).6.10
7	<i>tensores de la lona.</i>	2.6
14	<i>Reptil de soledades, / se despereza el alma.</i>	2.6+4.6
		4.6
7	<i>Pero en el otro lado,</i>	3.(5).6.10
II	<i>vertical como un árbol que se yergue</i>	1.4.6.10
II	<i>o un manantial que empuja, me despierto.</i>	

⁸⁶ Sería posible ejecutar como dodecasílabos, con hiato forzado, los dos endecasílabos; pero la aparición de «vierta» y «vierte» a poca distancia, en uno de los casos claramente bisílabo, desaconseja tal opción.

TIRADAS RÍTMICAS EN TERCETOS

Se tendrá en cuenta esta posibilidad, que ya no volveremos a señalar: es decir, que cada composición estrófica puede estar formada por versos anisilábicos, pero que armonizan rítmicamente, como en el ejemplo siguiente, «Scherzo», de José Hierro, tercetos de dos pentasílabos y un endecasílabo, con rima asonante en los impares, y ritmo mantenido:

5	<i>Llegas de pronto,</i>	I.4
11	<i>sombra poniente, sandalia de púrpura,</i>	I.4.7.10
5	<i>pórtico de oro.</i>	I.4
.....		

ESTROFAS MAYORES FORMADAS POR TERCETOS O POR TERCETILLOS

Los modos de enlazarse los versos del terceto, por la rima, sirven para clasificarlos en variedades, como vimos al referirnos a los monorrimos y los independientes. La variedad más frecuente es la del **encadenado** (aba:bcb:cdc...), que puede revestir todo tipo de juegos y complicaciones, tanto en la medida de los versos como en el modo de resolverse los enlaces de las rimas.

Como ejemplo, entre miles de posibilidades, véanse estos tercetillos octosílabos encadenados por la rima del segundo (aba: bcb...), de Rafael Alberti:

<i>¡Vendo nubes de colores:</i>	1.3.7
<i>las redondas, coloradas,</i>	3.7
<i>para endulzar los calores!</i>	4.7
<i>¡Vendo los cirros morados</i>	1.4.7
<i>y rosas, las alboradas,</i>	2.7
<i>los crepúsculos dorados!</i>	3.7
.....	

O estos otros de Miguel Hernández, formando con dos el poemilla:

8	<i>Escribí en el arenal</i>	3.7
8	<i>los tres nombres de la vida:</i>	(2).3.7
6	<i>vida, muerte, amor.</i>	1.3.5
8	<i>Una ráfaga de mar,</i>	(1).3.7
8	<i>tantas claras veces ida,</i>	1.(3).5.7
6	<i>vino y nos borró.</i>	1.5

En cuanto a las formas superiores con el terceto o tercetillo como componente: dos tercetos cierran el soneto clásico, organizados por su rima de modo muy variado (véase más adelante, p. 371-376).

Un terceto de naturaleza muy variada puede formar el **estribillo** de los villancicos, en tanto que el monorrimo era, mayoritariamente, la forma primitiva del cuerpo del zéjel (aa:bbb a). Véase en p. 411-412.

Tienen forma de terceto asonantado otras muchas formas de canciones, como la *soleá* andaluza (8a 8b 8a); la *playera* (6a, 11B, 6a); o los *mayos* (11A, 6b, 6a).

Es frecuente que se asocien por parejas, formando sextillas y sextetos, como en las coplas de pie quebrado y otras variedades de coplas. Véase p. 368-371.

Véanse, al final de esta parte, algunas modalidades de tercetos con estribillo.

Estrofas de cuatro versos

Las estrofas de cuatro versos aparecen desde los orígenes mismos de la poesía como una de las formas clásicas y espontáneas de organizar el poema, casi siempre con versos de arte menor y rimas asonantes sencillas (abcb), que se fueron complicando hasta realizarse como rimas consonantes cruzadas (abab), primero, o abrazadas (abba), algo más tarde, en el siglo XIV; y que poco después alcanzaron a los versos de arte mayor. Es posible, a su vez, que esta forma sencilla de la cuarteta (la copla) sea el resultado de disponer pareados (por ejemplo los pies de romance) como cuatro secuencias breves en vez de dos largas. Confluyeron todas estas formas, sin duda, con los primitivos esquemas de las canciones populares.

Cuando los cuatro versos de arte menor quedan organizados por su rima, sin dejar ninguno suelto, se produce, por tanto, la popularísima *redondilla*, frecuentemente de octosílabos, aunque también puede serlo de heptasílabos y hexasílabos. Durante el periodo medieval la redondilla se utilizó incluso para relatos enteros: los nueve mil versos del *Poema de Alfonso Onceno*, por ejemplo, se agruparon en casi dos mil quinientas redondillas. Pérez de Guzmán, más tarde, las empleó para sus *Proverbios*; y Gómez Manrique mostró sus posibilidades dramáticas en la *Representación del Nacimiento*. Algunos autores —como Diego Hurtado de Mendoza— la prefi-

rieron a cualquier otro molde estrófico. La comedia nueva encumbró su uso, que se equiparó, con el romance y las décimas, al del habla coloquial en prosa. Y no hubo poeta, ni español casi, que no las practicara. Decayó relativamente, como todas las estrofas octosilábicas, durante el periodo neoclásico; para recobrase espléndidamente, de nuevo en las tablas teatrales, durante el siglo XIX, pues en redondillas volvieron a hablar muchos personajes de los dramas —eso sí, con rima final aguda muchas veces— más reputados de García Gutiérrez, el Duque de Rivas, José Zorrilla (incluso en sus leyendas) o Eugenio Hartzenbusch; aunque siempre fue una estrofa que repelió la veta íntima, el lirismo depurado (Gustavo Adolfo Bécquer no la empleó, por ejemplo). Se encuentra su uso en la poesía de transición, realista, por ejemplo en Ramón de Campoamor, y en los juegos métricos de los modernistas, que preferían hexasílabos y pentasílabos y que, además, la mezclaron con otras estrofas, particularmente con la quintilla. En la poesía del siglo XX aparece esporádicamente, como una forma más, sin la abundancia de otras épocas.

Ejemplo de cuarteta (copla), de Lorca:

8	<i>Mi niña se fue a la mar,</i>	2-5-7
8	<i>a contar olas y chinas,</i>	3-4-7 v.c.
8	<i>pero se encontró, de pronto,</i>	5-7
8	<i>con el río de Sevilla.</i>	3-7

Ejemplos de redondillas:

8	<i>Todo lo tengo, y no feo,</i>	1-4-(6)-7
8	<i>que non me falta pedazo,</i>	2-4-7
8	<i>sino el caballo y su arreo,</i>	4-7
8	<i>piernas, corazón y brazo.</i>	1-5-7

(Antón de Montoro)

8	<i>En Jaén, donde resido,</i>	3-7
8	<i>mora don Lope de Sosa</i>	1-4-7
8	<i>y dírete, Inés, la cosa</i>	3-5-7
8	<i>más brava dél que has oído.</i>	(1)-2-4-(5)-7

(Baltasar del Alcázar)

8	<i>Horas en llorar gastadas</i>	1-5-7
8	<i>y jamás arrepentidas,</i>	3-7

8	<i>más os quiero aquí perdidas</i>	1-3-5-7
8	<i>que en otra parte ganadas.</i> (Villamediana)	2-4-7
8	<i>Hombres necios que acusáis</i>	1-3-7
8	<i>a la mujer sin razón,</i>	4-7
8	<i>sin ver que sois la ocasión</i>	2-4-7
8	<i>de lo mismo que culpáis.</i> (Sor Juana Inés de la Cruz)	3-7
8	<i>Yo soy un hombre sincero</i>	(1)-2-(3)-4-7
8	<i>de donde crece la palma,</i>	4-7
8	<i>y antes de morirme quiero</i>	1-5-7
8	<i>echar mis versos del alma.</i> (José Martí)	2-4-7

Redondilla aguda del romanticismo:

8	<i>Dueña de la negra toca,</i>	1-5-7
8	<i>la del dorado monjil,</i>	4-7
8	<i>por un beso de tu boca</i>	(2)-3-7
8	<i>diera a Granada Boabdil.</i> (José Zorrilla)	1-4-7

Más frecuentes que las cuartetos uniformes resultan las cuartetos mixtas, con combinaciones variadas, entre las cuales tienen entidad propia, primero, las que emplean endecasílabos quebrados por un verso menor; segundo, las derivadas de heptasílabos alargados por un verso mayor; finalmente y en tercer lugar, las mixtas.

Se suele denominar *pie quebrado* a la serie de versos iguales que, a intervalos fijos u ocasionalmente, presentan un verso silábicamente menor, en armonía rítmica con el conjunto. Los pies quebrados aparecen en todo tipo de coplas octosilábicas, sobre todo en época medieval (desde el *Libro de Buen Amor*); luego mantienen su uso hasta la actualidad, con uso más desenfadado y libre (*La forma que tiene el agua / de volver / es, siendo nube que pasa, / llover...*; Rafael Juárez); pero así se puede llamar a los que aparecen con otros versos y en otros casos. Es notable la ocurrencia en determinados libros o poetas más modernos, por ejemplo en Juan Ramón Jiménez o en Rafael Alberti (particularmente en *Baladas y Canciones del Paraná*). Miguel de Unamuno hizo del pie quebrado motivo de sutiles variaciones estróficas. En poesía actual,

el imparable desarrollo de la silva, sobre todo de la impar, ha naturalizado los descensos de las series II-9-II-7 a todo tipo de quiebros (4/5/3/...): un buen ejemplo, entre otros, sería la obra poética de Ángel González, particularmente la recopilación *Palabra sobre palabra* (1972).

Las denominaciones varían sumamente: romances de pie quebrado, coplas de pie quebrado, etc. La estrofa de pie quebrado más famosa será la doble sextilla (véase bajo ese epígrafe).

Las estrofas de cuatro versos de arte mayor (o formadas por versos de arte mayor y menor al mismo tiempo) se denominan *cuartetos*, también con larga tradición en nuestra historia, aunque solo sea por su uso como cuarteto alejandrino monorrímo (y de rima consonante) en la «cuaderna vía», durante los siglos XIII y XIV, por los grandes autores del Mester de Clerecía: Berceo, el *Libro de Alexandre*, el *Poema de Fernán González*, el *Libro de Apolonio*, las obras de Pero López de Ayala (*Rimado de Palacio*)... y muchas composiciones del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita.

*quanto aquí vivimos, / en ageno moramos;
la fizaça durable / suso la esperamos,
la nuestra romería / estonz la acabamos
quando a paraíso / las almas enviamos.*

(Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*)

Las llamadas específicamente «coplas de arte mayor» son, en realidad, estrofas de ocho versos, de base hemistiquial y rítmica, no isosilábica. Con ellas se expresaron los poetas cultos del siglo XV (Mena, Santillana...); desapareció lentamente con el triunfo de las formas italianas.

Históricamente, los cuartetos en versos de arte mayor fueron la estrofa más empleada durante un amplio periodo que comienza a despuntar a lo largo del neoclasicismo (por ejemplo en fábulas de Samaniego) y se acentúa desde los orígenes del romanticismo a Rubén Darío, pasando desde luego por los grandes poetas del siglo XIX (Espronceda, Gertrudis Gómez de Avellaneda...), entre los cuales Gustavo Adolfo Bécquer los utilizó con variaciones sutiles y armónicas.

En fin, las cuartetetas fueron uno de los modos de organizar las series de los romances.

Los cuartetos mixtos, formados por versos de arte menor y de arte mayor, son también muy antiguos.

Al cuarteto endecasilábico cruzado (ABAB) se le suele denominar *serventesio*:

<i>Una quietud presente me rodea.</i>	1.4.6.10
<i>Es noche de universo abora mudo.</i>	1.2.6.8.10 v.e.
<i>Todo es aquí ciudad: sumisa idea</i>	1.4.6.8.10
<i>De silencio. Callado, yo la ayudo.</i>	3.6.8.10

(Jorge Guillén)

Denominación que se puede extender también al de rimas abrazadas (ABBA):

<i>Cual tañedor de armónico instrumento</i>	4.6.10
<i>que deseando complacer, lo mira,</i>	4.8.10
<i>hiere al azar sus cuerdas, y suspira</i>	1.4.6.10
<i>incierto, temeroso y descontento...</i>	2.6.10

(José María Blanco White)

Para todas las series que siguen ha de tenerse en cuenta que los versos que conforman la estrofa pueden combinarse con variedad de rimas y ritmos, de manera que lo mismo pueden ser asonantados que dactílicos —o ambas cosas a la vez—; aconsonantados, que blancos, etc. Hablaremos siempre de los términos genéricos cuarteta y cuarteto, aun cuando por sus rimas, tema, etc. puedan denominarse, además, de otras maneras (redondillas, endechas, etc.)

CUARTETAS DE PENTASÍLABOS

<i>En la ribera</i>	4
<i>de la laguna,</i>	4
<i>sale la luna</i>	1.4
<i>de primavera.</i>	4

(Leopoldo Lugones)

<i>De mariposas</i>	4
<i>solas, lentísimas,</i>	1.4
<i>vaga la música</i>	1.4
<i>por el salón.</i>	4

(Mario Hernández)

CUARTETAS DE HEXASÍLABOS

<i>Peligro es mirar</i>	2.(3).5
<i>y mayor no ver;</i>	3.(4).5
<i>dejar de ofender</i>	2.5
<i>es dejar de amar.</i>	1.3.5
(Villamediana)	
¿Irme con el río?	1.5
¿Quedar con el aire?	2.5
(Las ondas, qué calmas.	2.(4).5 v.e.
Las nubes, qué ágiles).	2.(4).5 v.e.
(Francisco Pino)	

Endechas de base hexasilábica, en Gerardo Diego, como cuartetos independientes y con rima consonante completa:

6	<i>Arena que vas,</i>	2.5
6	<i>arena que vuelves.</i>	2.5
7	<i>Fiel a tu compás</i>	1.6
6	<i>jamás te disuelves</i>	2.5
.....		

CUARTETAS DE HEPTASÍLABOS

Las series o estrofas heptasilábicas son la base de las endechas, que también pueden componerse en otros versos de arte menor (hexasilábicos, pentasilábicos...) y, como veremos enseguida, en formas mixtas. Las series de heptasílabos son, en rigor, romancillos, como todas las series semejantes en versos de arte menor. En cuartetos heptasilábicos cruzados se compusieron los *Proverbios morales*, del rabino Sem Tob (siglo XIV):

<i>Bien sé que nunca tanto</i>	1.2.4.6
<i>quatro trechos de lança</i>	(1).3.6
<i>alcançarian quanto</i>	4.6
<i>la saeta alcança.</i>	3.6
.....	
<i>No obedece el futuro,</i>	(1).3.6
<i>ni el pasado obedece,</i>	3.6
<i>ni siquiera los días</i>	3.6
<i>contables del presente.</i>	2.6
(Luis García Montero)	

CUARTETAS DE OCTOSÍLABOS (REDONDILLAS)

Ejemplo de Antonio Machado, «Recuerdo infantil», que normalmente se dispone de otra manera, en razón de sus motivos, de su tema, claro ejemplo de juego entre sintaxis métrica y lingüística, que ahora nosotros cambiamos para resaltar las redondillas:

<i>Yo voy soñando caminos</i>	(1).2.4.7
<i>de la tarde. ¡Las colinas</i>	3.7
<i>doradas, los verdes pinos,</i>	2.5.7
<i>las polvorientas encinas!...</i>	4.7
¿Adónde el camino irá?	2.5.7
<i>Yo voy cantando, viajero</i>	(1).2.4.7
<i>a lo largo del sendero</i>	3.7
<i>—la tarde cayendo está—</i>	2.5.7
.....	

CUARTETOS DE ENEASÍLABOS

<i>Juventud, divino tesoro,</i>	3.5.8
<i>¡ya te vas para no volver!</i>	1.3.6.8
<i>Cuando quiero llorar, no lloro...</i>	3.6.(7).8
<i>y a veces lloro sin querer...</i>	2.4.8
.....	

(Rubén Darío)

CUARTETOS DE DECASÍLABOS

Decasílabos hemistiquiales en la *Rima XI* de Bécquer. Decasílabos dactílicos, muy frecuentes durante el modernismo; el ejemplo, que ya vimos, es de Rubén Darío, «Blasón»:

<i>El olímpico cisne de nieve</i>	3.6.9
<i>con el ágata rosa del pico</i>	3.6.9
<i>lustra el ala eucarística y breve</i>	1.3.6.9
<i>que abre al sol como un casto abanico.</i>	1.3.6.9
.....	

Antonio Machado, de *Soledades*, poema que mantiene a lo largo de sus dieciséis versos la cuarta posición rítmica con sílaba de final o comienzo consonántico (evitando sinalefa entre 5ª y 6ª posición), por lo que puede leerse como hemistiquial:

<i>Donde las niñas cantan en coro</i>	4.6.9
<i>en los jardines del limonar,</i>	4-9
<i>sobre la fuente, negro abejorro</i>	4.6.9
<i>pasa volando, zumba al volar.</i>	1.4.6.9
.....	

CUARTETOS DE ENDECASÍLABOS

Resulta ser una de las estrofas cultas más espontáneas, valga la paradoja, y frecuente, como se dijo. Cultivado en todas las épocas, con tendencia a los finales agudos durante el romanticismo (*Rima XXX* de Bécquer); o recobrando ritmos minoritarios a partir del modernismo («Pórtico», de Rubén Darío). De su vigencia puede dar fe el último libro de Mario Benedetti (2004), *Existir todavía*. Ya se dijo que una de sus variedades es el serventesio, que aunque tiene antecedentes clásicos solo extiende su uso durante el romanticismo.

<i>La edad me pesa en el silencio unánime</i>	2.4.8.10
<i>De la noche tranquila, grande, sola.</i>	3.6.8.10
<i>Accidente no' hay que me distraiga</i>	3.(5).6.10
<i>De ese mar que tendiendo va su ola.</i>	1.3.6.8.10
(Jorge Guillén)	

CUARTETOS DE DODECASÍLABOS

Empleados, por su brillante sonoridad, durante el romanticismo y el modernismo: pasajes de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda; o dactílicos, con rima consonante cruzada, como en Zorrilla:

<i>Pluguiera un tiempo / ¡feliz! prenda mía,</i>	2.(4).5+2.3.5 v.e.
<i>en medio la noche / mis versos oír;</i>	2.5+2.5
<i>entonces tu labio / falaz me reía,</i>	2.5+2.5
<i>gozabas traidora / de verme morir.</i>	2.5+2.5

Son iguales a los dactílicos, con rima asonante cruzada en el ejemplo:

<i>Son estos los mares / que besan su planta;</i>	1.2.5.8.II=(I).2.5+2.5
<i>son estos los cielos / que doran su sien:</i>	(I).2.5.8.II=(I).2.5+2.5
<i>allí Buenos Aires, / el águila esclava</i>	2.5.8.II=2.5+2.5
<i>que bendía altanera / las nubes ayer.</i>	2.5.8.II=2.5+2.5
(José Mármol)	

<i>Cristal, oro y rosa. / Alba en Palestina.</i>	1.2.3.5+1.5 v.e.
<i>Salen los tres reyes / de adorar al Rey,</i>	1.(4).5+3.5
<i>flor de infancia llena / de una luz divina</i>	1.3.5+1.3.5
<i>que humaniza y dora / la mula y el buey.</i>	3.5+2.5
.....	
(Rubén Darío)	

<i>Como vientre rajado / sangra el ocaso,</i>	3.6+1.4
<i>manchando con sus chorros / de sangre humeante</i>	2.6+2.4
<i>de la celeste bóveda / el azul raso,</i>	4.6+(3).4
<i>de la mar estañada / la onda espejeante</i>	3.6+1.4
.....	
(Julián del Casal)	

CUARTETOS DE ALEJANDRINOS

Como se sabe, de vieja tradición, cuatro alejandrinos hemistiquiales con rima consonante única formaban la cuaderna vía. Reaparecen durante el romanticismo, en muchos casos con rima aguda, casi siempre con las variedades pares de los hemistiquios: (2).(4).6; y sobre todo, durante el modernismo. En bastantes casos (Alfonso Reyes, Marquina, Pérez de Ayala...) se trata de una auténtica recuperación arqueológica de los viejos tetrásforos monorrimos, de la cuaderna vía. Poco a poco, sin embargo, fueron perdiendo las rimas (como en «Nacimiento de Cristo», de *Poeta en Nueva York*, de Lorca; «Mi loba blanca», de Victoriano Crémer; etc. Con rimas siguen apareciendo en «Suburbio», «Los barrenderos» —asonante—, «Los amantes», etc., de Rafael Morales; o en José Luis Hidalgo). El descenso a la rima asonante de los versos pares permite hablar en todos estos casos de «romances de alejandrinos».

Como dijimos en su momento, ciertos poetas actuales, entre los cuales destacamos a María Victoria Atencia y a Mario Hernández, han entregado a dos cuartetos de alejandrinos muchos de sus poemas.

<i>Yo soy como las gentes / que a mi tierra vinieron</i>	(1).2.6+3.6
<i>—soy de la raza mora, / vieja amiga del Sol—,</i>	1.4.6+1.3.6
<i>que todo lo ganaron / y todo lo perdieron.</i>	2.6+2.6
<i>Tengo el alma de nardo / del árabe español.</i>	1.3.6+2.6
(Manuel Machado)	

CUARTETOS DE PENTADECASÍLABOS

Cuanto más largo resulta el verso, superados los alejandrinos, más extravagante parece el poema o, al menos, más alejado de las estructuras clásicas, por lo que tales cuartetos —como otras formas— resultan escasas. Cuartetos pentadecasilábicos sostienen la «Oda a las glorias de don Juan de Austria», de Tomás Morales, que se puede leer como 10+5 ó como 5+5+5, es decir, como tirada rítmica:

*Tal fue el resumen que, como ejemplo, / de altas jornadas,
se dio a los hombres para recuerdo / de tus conquistas;
y así tres razas para tu empeño / coaligadas
te saludaron con las palabras / evangelistas.*

También son cuartetos de este tipo ejemplos como: «Noche de insomnio y el alba», de Gertrudis Gómez de Avellaneda, tirada rítmica del tipo 000 (*cuajada sintiendo la sangre por miedo de muerte...*); *Tú y Yo*, de Rubén Darío (AÉAÉ donde É designa final agudo); etc.

CUARTETOS DE HEXADECASÍLABOS Y VERSOS MAYORES

La misma Avellaneda lleva el ritmo dactílico a cuartetos de esta medida (*hasta el triste momento del sueño que nunca termina...*), que se encuentran fácilmente en la poesía actual, casi nunca como serie rítmica, sí como versículo.

Véase la «Salutación al águila», de Rubén Darío, con predominio del heptadecasílabo de 7+10:

.....
*¡Salud, Águila! Extensa virtud a tus inmensos revuelos,
reina de los azules, ¡salud!, ¡gloria!, ¡victoria y encanto!
¡Que la latina América reciba tu mágica influencia
y que renazca nuevo Olimpo, lleno de dioses y de héroes!*
.....

El hexadecasílabo es bastante frecuente, sobre todo como 8+8; véase un ejemplo de Herrera y Reissig:

*Entra Baco, de repente; todos gritan: ¡Vino! ¡Vino!
(Borgoña, Italia y Oporto, Jerez, Chipre, Cognac, Caña,
Ginebra y hasta Aguardiente), viva el pámpano divino,
¡vivan Noé y Edgar Poe, Byron, Verlaine y el Champaña!*

Se observará en el ejemplo siguiente un comienzo de disolución versicular, con pérdida de la unidad versal:

16 *Y un pensamiento de luz / entonces llena mi mente:*
16 *pienso que tú, tan largo y tan ancho, y tan bondo y tan vasto,*
17 *eres, con toda tu mole, / tus playas, tu inmenso horizonte,*
17 *¡solo una gota de agua / que rueda de Dios en la mano!*
(José Eusebio Caro)

CUARTETOS MIXTOS

Las diversas organizaciones estróficas formadas por endecasílabos y uno o dos versos quebrados, que suelen ser heptasílabos o pentasílabos, con variada organización, derivan de estrofas clásicas: la llamada *estrofa de la Torre*, la *estrofa sáfica*, la *alcaica*... En algún momento presentan rasgos perfectamente delimitados, imitaciones teóricamente perfectas de pretendidos modelos, pero sus muchas derivaciones y combinaciones ofrecen infinita variedad de posibilidades.

No es raro que ambas estructuras salten hacia modalidades que, aun basándose en ellas, varíen el tipo de verso o sus combinaciones, hacia formas estróficas nuevas (por ejemplo, integrando en el cuarteto octosílabos o decasílabos, asonantando las rimas, liberando al verso de ellas...). Véase en este caso de Juan Ramón Jiménez el quiebro de endecasílabo a tetrasílabo agudo en los pares, con rima consonante:

11	<i>Me lleno de rosales y no puedo</i>	2.6.(9).10
4	<i>floreces;</i>	3
11	<i>¡ob sol! ¡Desfaz este tenaz enredo</i>	1.2.4.(5).8.10
4	<i>del querer!</i>	3

El mismo Juan Ramón ensayó, a lo largo de su dilatada y cambiante obra poética, todo tipo de combinaciones, jugando con las posibilidades rítmicas de cada verso. Algunas de estas coinciden con la forma de la lira, es decir de un cuarteto-lira, o combinación de heptasílabos y endecasílabos, con rimas preferentemente consonánticas. Los cuartetos-lira se remontan a las versiones horacianas de fray Luis de León y Medrano; e incluso a la estrofa sáfica (11A 11B 11B 5a) o a un intento de imitación de la estrofa alcaica (11A 11B 7b 7a), pero tuvieron larguísima vida y uso, sobre todo por la recuperación a que se entregaron los poetas del siglo XVIII; y por la exploración de sus posibilidades sonoras durante el romanticismo.

Particularmente efectivos fueron sus quiebras para amoldarse a los diálogos teatrales...; hasta Campoamor los empleó para algunas de sus famosas composiciones («¡Quién supiera escribir!»).

Cuando sobre la misma estructura de cuatro versos impares lo que domina es el heptasílabo sobre el endecasílabo se prefiere hablar de *cuartetos de endecha*, como en el ejemplo de Carvajal que se cita en versos, combinación 7-14. Podríamos seguir denominando quintetos de endecha a los que ofrecen la estructura 7 7 7 7 II, y así sucesivamente. Modernamente, ya se sabe, tal combinación puede aparecer con versos blancos, como en este ejemplo («Casi metamorfosis», en *Final*), de Jorge Guillén:

7	<i>A la orilla del mar,</i>	3.6
7	<i>En una hermosa acera</i>	2.4.6
7	<i>De una gran avenida,</i>	1.3.6
II	<i>Nos sorprendió un suceso prodigioso.</i>	4.6.10

Véanse otras variedades:

7-4 heptasílabos y dos tetrasílabos con rima consonante, del mismo Jorge Guillén:

7	<i>Noche aún. Son las cinco.</i>	1.3.(4).6 v.e.
4	<i>Yo convierto</i>	1.3
7	<i>La oscuridad en buerto</i>	4.6
4	<i>Donde afinco.</i>	3

9-5 cuarteto, como en Gerardo Diego, «Me estás enseñando»:

9	<i>Me estás enseñando a' amar.</i>	2.5.8
5	<i>Yo no sabía.</i>	1.(2).4 v.e.
9	<i>Amar es no pedir, es dar</i>	2.(3).(4).6. (7).8
5	<i>noche tras día.</i>	1.4

He aquí, en todo caso, el conjunto de estrofas básicas de esta naturaleza:

La **estrofa sáfica** (de sáficos-adónicos). Incorporada a nuestro repertorio durante el periodo áureo por poetas cultos a lo largo del siglo

XVI (Antonio Agustín, el Brocense), fue luego cultivada por Baltasar del Alcázar (*A Cupido*) y Esteban Manuel de Villegas (véase el ejemplo); se propagó durante el siglo XVIII como uno de los grandes hallazgos métricos que trataban de imitar ritmos clásicos. Recogida por los románticos (Zorrilla, Avellaneda, Bermúdez de Castro...), se cultivó escasamente durante el modernismo, aunque Unamuno la convirtió en base de muchos de sus experimentos métricos, hasta el punto de que muchos de sus libros poéticos son variaciones sobre la estrofa sáfica. Luego se encuentra más o menos perfecta en poetas de inspiración abierta, como Neruda («Ángela adónica», en *Residencia en la tierra*). Consta en su forma más pura de tres endecasílabos sáficos blancos y un pentasílabo adónico (1.4):

II	<i>Dulce vecino de la verde selva,</i>	1.4.8.10
II	<i>buésped eterno del abril florido,</i>	1.4.8.10
II	<i>vital aliento de la madre Venus,</i>	2.4.8.10
5	<i>Céfiro blando.</i>	1.4

(Esteban Manuel de Villegas)

Ejemplo de Meléndez Valdés, en donde se apreciará ya la inserción de la rima:

II	<i>Luego se enciende con amante llama</i>	1.4.8.10
II	<i>todo mi pecho del amor tocado,</i>	1.4.8.10
II	<i>cual en verano trigo que se prende</i>	4.6.10
5	<i>y arde sonando.</i>	1.4

Ejemplo de José Hierro, sin rima:

II	<i>¡Cómo te agitas bajo nubes grises,</i>	1.4.8.10
II	<i>lámina fina de metal de infancia!</i>	1.4.8.10
II	<i>¡Cómo tu rabia, corazón de niebla,</i>	1.4.8.10
5	<i>rompe la brida!</i>	1.4

La **estrofa de la Torre**, así llamada por haber sido empleada en un par de odas por Francisco de la Torre, poeta del siglo XVI editado (en 1631) por Quevedo, se compone de tres endecasílabos de ritmo regular y un heptasílabo final. El resultado fue una forma muy suelta y abierta, que recibió rimas en poetas posteriores, por ejemplo en Francisco de Medrano. La

cultivaron los neoclásicos (Meléndez Valdés, el Conde de Noroña, Manuel de Zequeira...) durante el siglo XVIII; y los románticos, como el Duque de Rivas («El faro de Malta», «El otoño...»), Nicomedes Pastor Díaz («A la luna», «La mariposa negra...»); recibió durante ese periodo una vez más las variaciones artificiosas de Zorrilla, Bécquer (*Rima LII*) y otros poetas, que la usaron también en series de rima única, hasta llegar al laboratorio métrico de Unamuno. Es una estrofa que, curiosamente, asoma en muchos poetas actuales («Romanza con sordina», de Jon Juaristi; Juan Eduardo Cirlot...).

Ejemplo romántico de Luisa Pérez Zambrana, con forma II A, II B, II C, 7b.

II	<i>¡Ob lágrimas de plata de la tarde!</i>	1.2.6.10
II	<i>¡Ob estrellas de oro!, en temblorosos hilos</i>	1.2.4.8.10 v.e.
II	<i>llorad por los espíritus alados</i>	2.6.10
7	<i>que en silencio se han ido.</i>	3.(5).6

Ejemplo de Dionisio Ridruejo:

II	<i>A veces me florece un tiempo nuevo,</i>	2.6.8.10
II	<i>un ala matinal sobre la frente,</i>	(1).2.6.10
II	<i>una esperanza candorosa y fértil</i>	(1).4.8.10
7	<i>que me aclara y rebace.</i>	3.6

Otro ejemplo también en versos sueltos, de Juan Eduardo Cirlot, con quiebro a eneasílabo:

II	<i>Estoy ante el dolor y sus palacios,</i>	2.6.10
II	<i>montañas transparentes me sepultan;</i>	2.6.10
II	<i>no toco, no conozco, solo adoro</i>	1.2.4.6.8.10 v.e.
9	<i>y desoladamente' amo.</i>	4.6.8

Muy relacionada con la anterior está la **estrofa sáfica**, a la que ya aludimos algo más arriba, o combinación de tres endecasílabos sueltos, del tipo sáfico (4.8 ó 4.6), y un pie adónico (óoóó) final, que suele ser pentasílabo, aunque no necesariamente. La estrofa se enriqueció con cultivadores posteriores, que, nuevamente, añadieron rimas.

II	<i>Tú aquí en regiones ignoradas giras</i>	1.2.4.8.10 v.e.
II	<i>serpiente nacarada, bajo un cielo</i>	2.6.(9).10

II	<i>palio de lumbré por do tiende el vuelo</i>	
7	<i>la garza colosal.</i>	1.4.8.10
	(Ricardo José Bustamante)	2.6

Modernamente, las rimas y otros efectos métricos pueden difuminar su presencia, como

II	<i>No se sabe de dónde viene el río</i>	
II	<i>con su capa de verdes y de azules</i>	1.3.6.8.10
II	<i>vecino permanente de los bosques</i>	3.6.10
7	<i>y espejo de las nubes</i>	2.6.10
	2.6
	(Mario Benedetti, <i>Existir todavía</i>)	

La **estrofa alcaica**, experimentada por Francisco de Medrano, se introdujo como secuencia de dos endecasílabos seguida de dos heptasílabos (ABba), y tuvo luego menor fortuna, sobre todo al disolverse y mezclarse con otras variaciones y ensayos de estrofas similares:

*Y mientras con rigurosas nieves
tu edad marchita el tiempo y tus verdores,
coge de tus amores,
coge las rosas breves.*

De ese modo en las variedades modernas (Bécquer, Unamuno, Guillén, Neruda, Miguel Hernández, Pablo García Baena...) se han ensayado multitud de combinaciones que tienen casi siempre como punto de partida una serie de cuatro versos, con predominio del endecasílabo y quiebro final.

II	<i>Es todo cima tu extensión redonda</i>	1.2.4.8.10 v.e.
II	<i>y en ti me siento al cielo levantado,</i>	2.4.6.10
II	<i>aire de cumbre es el que se respira</i>	1.4.10
5	<i>aquí, en tus páramos.</i>	2.4
	
	(Unamuno)	

Pero en la que son posibles todo tipo de juegos y variedades:

II	<i>Entre plumas que asustan, entre noches,</i>	3.6.10
II	<i>entre magnolias, entre telegramas,</i>	4.10

14	<i>entre el viento del sur y el oeste marino,</i>	3.6+3.6
5	<i>vienes volando.</i>	1.4
	
	(Neruda)	
11	<i>Jornaleros que habéis cobrado en plomo</i>	3.6.8.10
11	<i>sufrimientos, trabajos y dineros.</i>	3.6.10
11	<i>Cuerpos sometidos y' alto lomo:</i>	1.5.8.10 ⁸⁷
4	<i>jornaleros.</i>	3
	
	(Miguel Hernández)	
11	<i>Blanca en la dicha de tu cal insomne,</i>	1.4.8.10
11	<i>ronda del aire, de la luz y el lirio,</i>	1.4.8.10
11	<i>umbria en la nostalgia de tus huertos,</i>	2.6.10
5	<i>a ti mi canto.</i>	2.4
	
	(Pablo García Baena)	
11	<i>Según algún amigo sevillano,</i>	2.4.6.10
11	<i>cerró hace un siglo aquella librería</i>	2.3.4.6.10 v.e.
7	<i>de Sierpes, donde un día</i>	2.(5).6
11	<i>compré su «Colección particular».</i>	2.6.10
	
	(Jon Juaristi)	

Precisamente Miguel Hernández, que compuso gran variedad de poemas asentados en liras y variedades de la lira, exploró las posibilidades de estos cuartetos, de 14-14-14-7; de 11-11-11-7; etc. El primero de ellos, por ejemplo, fundamental para la poesía argumental y combativa de *Viento del pueblo*.

Con ensayos sutiles, en donde caben otras combinaciones y versos, como la «lira moderna» de Antonio Carvajal en «Ante un río» (que termina con un solo alejandrino, por cierto, y que presenta versos de muy difícil ejecución):

7	<i>¡Ob blancas cataratas</i>	(1).2.6 v.e.
9	<i>del amanecer! Río en arco,</i>	5.6.8 v.e.
4	<i>te desatas</i>	3
12	<i>impetuoso, gualda, violeta, zarco</i>	4.6+2.4

⁸⁷ Probablemente haya que leerlo con diéresis sobre *Cuerpos* (2.6.8.10).

7	<i>sobre el campo reciente,</i>	
10	<i>como si toda la primavera</i>	3.6
4	<i>en tu frente</i>	4.9 = 4+4
11	<i>de pura luz, de eterna luz, cupiera...</i>	3
	2.4.6.8.10

Véase ahora un caso de estrofa alcaica pura, con versos blancos, de Mario Benedetti (*Existir todavía*, 2004), que las emplea al menos en un par de poemas («Pretérito perfecto» y «Espejo») de ese libro:

11	<i>No sé por qué el espejo me contempla</i>	(1).2.4.6.10
11	<i>con ojos que podrían ser perversos</i>	2.6.8.10
7	<i>otras veces parecen</i>	1.3.6
7	<i>curiosos / taladrantes⁸⁸</i>	2.6
	

Compusieron los autores de la llamada Generación del 27 abundantes cuartetos alirados, como los de Gerardo Diego («Tilo», en *La sorpresa*, 1941; «Emilia», en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*; de 11-9 en «Sandalo», del mismo libro; los quintetos-lira «A los vietnameses»; las «Odas morales», etc.); como las ya citadas de Miguel Hernández; incluso lo hicieron Guillén y Lorca, este último en un par de poemas en perfectos cuartetos-lira en su *Libro de Poemas*, como este de «Madrigal de verano»:

11	<i>Junta tu roja boca con la mía,</i>	1.4.6.10
7	<i>¡oh Estrella la gitana!</i>	1.2.6 v.e.
11	<i>Bajo el oro solar del mediodía</i>	3.6.10
7	<i>morderé la manzana.</i>	3.6
	

Como se dijo, el predominio de los heptasílabos en la misma serie inclina su tono hacia el de la endecha. El cuarteto formado por tres heptasílabos y un endecasílabo, empleado como versos sueltos ya por Cervantes (*La entretenida*) y otros poetas de su época (*Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez), se denominó **endecha real** cuando recibió rimas. Fue generosamente cultivada por sor Juana Inés de la Cruz (quien también la cons-

⁸⁸ En este caso la barra a mitad de verso no indica cesura hemistiquial: está en el original y constituye el particular modo de puntuar sus poemas en Benedetti.

truyó con hexasílabos). Como forma extraña, se jugó con variaciones de todo tipo. Aparece esporádicamente en todas las épocas (así durante el siglo XVIII la encontramos en Andrés Bello). Los dos ejemplos que siguen muestran los dos extremos del abanico de posibilidades. Ejemplo actual, en verso blanco, de Mario Hernández:

7	<i>Escribir en la arena,</i>	3.6
7	<i>en el agua, en la noche,</i>	3.6
7	<i>en la' boja del alba.</i>	3.6
11	<i>La mano nada tiene entre los dedos.</i>	2.4.6.10

O, con un verso más y rima consonante y total, de Pedro Soto de Rojas:

7	<i>Corrientes divertidas,</i>	2.6
7	<i>avecillas parteras,</i>	3.6
7	<i>que oísteis condolidas</i>	2.6
7	<i>mis voces lastimeras,</i>	2.6
11	<i>corred veloces ya, volad ligeras.</i>	2.4.6.8.10

OTROS CUARTETOS MIXTOS

Cuando se construye con versos de muy distinta medida se suelen buscar armonías —o disarmonías— rítmicas: fácil es de ver que en este caso Juan Ramón Jiménez (*Rimas*) combina 12+4+8 o, lo que es lo mismo, pies tetrasilábicos de diversas maneras:

8	<i>¿A qué quieres que te' hable?</i>	4+4= 2.3+3
4	<i>Deja, deja,</i>	4=1.3
12	<i>Mira el cielo blanquecino, mira el campo</i>	4+4+4= 1.3+3+1.3
8	<i>Inundado de tristeza.</i>	4+4=3+3

3-4-6-12

3	<i>Fluí</i>	2
4	<i>Para ti.</i>	3
6	<i>Bébeme. El cristal</i>	1.5
12	<i>envidia lo claro / de mi manantial.</i> (Juana de Ibarbourou)	2.5+5

6+10 sor Juana Inés de la Cruz llamó a una de estas combinaciones «seguidilla real», por imitación de la endecha real, y las compuso con garbo; reaparecen en el modernismo, como en este ejemplo (10A-6b-10C-6b) de Gabriel y Galán, como tirada rítmica además, lo que es frecuente en toda la serie de ejemplos que sigue:

10	<i>Madroñeras, lentiscos y jaras,</i>	
6	<i>helechos y piedras,</i>	3.6.9
10	<i>madreselvas, zarzales y brezos,</i>	2.5
6	<i>retamas escuetas</i>	3.6.9
	2.5
6	<i>¿Qué somos? Aristas</i>	(1).2.5 v.e.
10	<i>que arrebató la brisa fugaz.</i>	3.6.9
6	<i>Pasamos, pasamos,</i>	2.5
10	<i>como pasan las olas del mar...</i> (Ricardo Palma)	3.6.9
6	<i>Por las avenidas,</i>	5
6	<i>de miedo cercadas,</i>	2.5
10	<i>brilla, en noche de azules oscuros,</i>	1.3.6.9
6	<i>la ronda de espadas.</i>	2.5

.....
(José María Eguren)

6+12

6	<i>Sierras, vegas, ríos,</i>	1.3.5
6	<i>toda Andalucía</i>	1.5
12	<i>que viene a mi encuentro / volcada en un toro</i>	2.5+2.(4).5
6	<i>de infancia y de brisa.</i> (Gerardo Diego)	2.5

8+5 Bécquer, *Rima XXIX*, experimentando armonías sobre el ritmo sáfico en cuarta siempre:

8	<i>Sobre la falda tenía</i>	4.7
5	<i>el libro abierto;</i>	2.4
8	<i>en mi mejilla tocaban</i>	4.7
5	<i>sus rizos negros.</i>	2.4

.....

8+6 es combinación ya ensayada por Rubén Darío («Eheu!»); el ejemplo es de Gabriela Mistral:

8	<i>Musgo de los sueños míos</i>	1.5.7
6	<i>en que te cuajaste,</i>	5
8	<i>duerme así, con tus sabores</i>	1.3.7
6	<i>de leche y de sangre.</i>	2.5
.....		

8+10

8	<i>Tiende sobre la pradera</i>	1.7
10	<i>el verde manto de la esperanza.</i>	2.4.9
8	<i>Sopla caliente la brisa:</i>	1.4.7
10	<i>suena la gaita; rueda la danza.</i>	1.4.6.9
(Pablo Pífferrer)		

8+12

8	<i>Filis, tu amistad hiciera</i>	1.5.7
8	<i>mi tierno pecho feliz,</i>	2.4.7
12	<i>si al fuego suave / que sientes e inspiras</i>	2.5+2.5
12	<i>amor no mezclara / su llama sutil.</i>	2.(3).5+2.5
.....		

(Alberto Lista)

9+5

9	<i>El mar sus millares de olas</i>	2.5.8
5	<i>mece, divino.</i>	1.4
9	<i>Oyendo a los mares amantes,</i>	2.5.8
5	<i>mezo a mi niño.</i>	1.4
.....		

(Gabriela Mistral, de *Canciones de cuna*)

Combinación esta última que ya había empleado Gertrudis Gómez de Avellaneda («Ley es amar»), y Rubén Darío, en el largo poema que abre *Poema del otoño*, pero con rima total:

9	<i>Tú, que estás la barba en la mano</i>	1.3.5.8
5	<i>meditabundo,</i>	4
9	<i>¿bas dejado pasar, hermano,</i>	1.3.6.8
5	<i>la flor del mundo?</i>	2.4
.....		

9+6 en Gertrudis Gómez de Avellaneda, «El genio de la melancolía», dispuestos a modo de tirada rítmica; combinación que reaparecerá en Salvador Rueda:

9	<i>De todos los genios hermosos</i>	2.5.8
6	<i>yo soy el más bello</i>	(1).2.(4).5 v.e.
9	<i>y en todas las almas sublimes</i>	2.5.8
6	<i>se ostenta mi sello.</i>	2.5
.....		

10+12 así la primera *Rima* de Bécquer:

10	<i>Yo sé un himno gigante y extraño</i>	1.(2).3.6.9 v.e.
12	<i>que anuncia en la noche / del alma una aurora,</i>	2.5+2.(3).5
10	<i>y estas páginas son de ese himno</i>	1.3.6.7.9 v.e.
12	<i>cadencias que el aire / dilata en las sombras.</i>	2.5+2.5
.....		

11-5 de dos endecasílabos y dos pentasílabos, en Gerardo Diego:

11	<i>Crece el magnolio y su flor secreta;</i>	1.4.8.10
11	<i>su rizada melena hispe la acacia.</i>	3.6.7.10 v.e.
5	<i>Sube el abeto</i>	1.4
5	<i>lleno de gracia.</i>	1.4
.....		

14+7

<i>¿Has muerto? No; la muerte / tras sí lleva el olvido</i>		2.4.6+2.3.6 v.e.
<i>y aún te recuerdo yo.</i>		1.4.6
<i>La muerte, dulce madre, / tu forma ha destruido,</i>		2.4.6+2.(3).6
<i>pero tu imagen no.</i>		4.6
(Diego Vicente Tejera, 1848-1903)		

14	<i>¿Quién es esa sirena / de la voz tan doliente,</i>	1.(2).3.6+3.6 v.e.
14	<i>de las carnes tan blancas, / de la trenza tan bruna?</i>	3.6+3.6
14	<i>Es un rayo de luna / que se baña en la fuente,</i>	1.(2).3.6+3.6 v.e.
7	<i>es un rayo de luna...</i>	1.(2).3.6
.....		

(Amado Nervo)

La misma combinación que en versos blancos emplea Gonzalo Rojas en «Naturaleza del fastidio», porque, en efecto, podríamos alargar sin fin

las series de ejemplos: se trata de combinaciones muy socorridas en la poesía moderna y contemporánea.

SEGUIDILLA

El nombre indica a las claras el carácter popular de esta estrofa. La forma más breve y clásica de la seguidilla es la de una cuarteta de heptasílabos y pentasílabos.

La propagación de esta forma se produjo desde finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, aunque haya muestras de este ritmo antes, incluso de desde las jarchas, y luego se cultiva hasta nuestros días, sobre todo después de que la frecuentaran primorosamente varias generaciones de poetas, desde los años veinte del siglo pasado (Lorca, Guillén, Miguel Hernández, Luis Rosales...). Es la forma que se conserva de estribillos y refranes muy viejos: *En Cañatanazor / perdió Almanzor / ell atamor* (¿siglo XIII?). Hubo de ser forma cantable y, quizá por ello, escasamente recogida por escrito (hay ejemplos sueltos y discutibles en los cancioneros del siglo XV; Eugenio Asensio data las primeras muestras a mediados del siglo XVI). Los neoclásicos extendieron su uso, que invadió el campo de las décimas, a todo tipo de asuntos: Torres Villarroel, Alberto Lista, Ramón de la Cruz... Se trata de una cuarteta de versos fluctuantes, pero siempre manteniendo el balanceo entre verso largo y verso corto, lo que suele materializarse en heptasílabos y pentasílabos, con asonancia en los pares. La forma pura, muy abundante, produjo multitud de deliciosas variedades y combinaciones:

6	<i>Trepan los gitanos</i>	1.5
5	<i>y bailan ellas,</i>	2.4
7	<i>otro nudo a la bolsa</i>	1.3.6
5	<i>mientras que trepan.</i>	4
	(Góngora, como estribillo de romance)	
7	<i>Pálida está de amores</i>	1.4.6
5	<i>mi dulce niña:</i>	2.4
7	<i>¡nunca vuelven las rosas</i>	1.3.6
5	<i>a sus mejillas!</i>	4
	
	(Martínez de la Rosa)	
7	<i>Alma que me transportas:</i>	1.6
5	<i>voz desatada</i>	1.4

7	<i>que a las almas ajenas</i>	
5	<i>llevas mi alma.</i>	3.5
	(José Martí)	1.4
7	<i>Mi corza, buen amigo,</i>	
5	<i>mi corza blanca.</i>	2.6
7	<i>Los lobos la mataron</i>	2.4
5	<i>al pie del agua.</i>	2.6
	2.4
	(Alberti)	
7	<i>Llegó con tres heridas:</i>	2.(4).6
5	<i>la del amor,</i>	4
5	<i>la de la muerte,</i>	4
5	<i>la de la vida.</i>	4
	
	(Miguel Hernández)	

De 6+7

7	<i>A la guerra me lleva</i>	3.6
6	<i>mi necesidad,</i>	5
7	<i>si tuviera dinero</i>	3.6
6	<i>no fuera en verdad.</i>	(1).2.5 v.e.
	(Cervantes)	

Compuestas, a veces llamadas, sobre todo a partir del siglo XVIII, *tonadillas*, son las que se rematan con algunos versos más, normalmente con tres:

7	<i>Campanita de plata</i>	3.6
5	<i>de tan gran templo,</i>	(2).3.4 v.e.
7	<i>trémula y solitaria</i>	1.6
5	<i>sobre los cielos:</i>	4
7	<i>suspendida en los campos</i>	3.6
5	<i>del infinito.</i>	4
	(José Ramón Yépez)	
7	<i>La cebolla es escarba</i>	3.6
5	<i>cerrada y pobre:</i>	2.4
7	<i>escarba de tus días</i>	2.6
5	<i>y de mis noches.</i>	4
5	<i>Hambre y cebolla:</i>	1.4

7	<i>bielo negro y escarcha</i>	2.4
5	<i>grande y redonda.</i> (Miguel Hernández)	2.4

Las variaciones sobre formas básicas suplementan las formas estróficas, que ya no serán muchas veces de cuatro versos, sino variantes polimorfos, como la seguidilla chamberga (la que añade tres pareados después de la cuarteta), la seguidilla gitana, etc., hasta llegar a constituirse (al menos desde el modernismo) en serie arromanzada:

7	<i>Esquilones de plata</i>	3.6
5	<i>llevan los bueyes.</i>	1.4
7	<i>—¿Dónde vas, niña mía,</i>	1.3.6
5	<i>de sol y nieve?</i>	2.4
7	<i>—Voy a las margaritas</i>	1.6
5	<i>del prado verde.</i>	2.4
.....		
(Federico G. Lorca)		

Seguidilla real, como la denomina sor Juana Inés de la Cruz, o *gitana*, en la terminología de Augusto Ferrán, de quien es el ejemplo:

6	<i>Desde la mañana</i>	5
6	<i>basta la alta noche</i>	3.5
10	<i>¡siempre luchando el cuerpo ya viejo</i>	1.4.6.(8).9
6	<i>con el alma aún joven!</i>	3.(4).5

En fin, al menos su ritmo ha venido a renovarse con la aparición en el panorama poético español —y universal— de las tankas y los haikus, que son formas poéticas de origen japonés (cf. pp. 387-388 y 392) basadas en la mezcla de versos penta y heptasilábicos.

ESTROFAS MAYORES FORMADAS POR CUARTETOS Y CUARTETAS

Como forma estrófica simple, la cuarteta entra a formar parte de todo tipo de coplas y otras estrofas populares, particularmente de villancicos, glosas, etc. Combinado con quintillas, sirve para las coplas novenas. Es fácil percibir en las décimas una parte con forma de cuarteta. El cuarteto, por su parte, es piedra inicial en el soneto.

Las formas clásicas de los diversos cuartetos se reconocen, frecuentemente, tras las variaciones y juegos de muchos poemas modernos; así en «Uno escribe en el viento»⁸⁹, de Gonzalo Rojas, el poema mantiene la estructura estrófica del cuarteto, de once cuartetos; incluso con la vieja fórmula de tres versos largos, la tendencia a la base del heptasilabo y un quebrado final; pero en vano buscaremos alguna otra regularidad de este tipo:

*Que por qué, que hasta cuándo, que si voy a dormir noventa meses,
que moriré sin obra, que el mar se habrá perdido.
Pero yo soy el mar, y no me llamo arruga
ni volumen de nada.*

*Crezco y crezco en el árbol que va a volar. No hay libro
para escribir el sol. ¿Y la sangre? Trabajo
será que me encuadernen el animal. Poeta
de un tiro: guerrillero.*

En la poesía del siglo xx y en la actual aparece, normalmente con versos blancos, como semiestrofa de poemas poliestróficos; lo que es, por lo demás, uno de los aspectos más generalizados de la poesía hoy, aparentemente liberada de normas métricas (la rima, la similitud o repetición de unidades versales o estróficas, la mezcla...). Una coetilla semejante debería terminar cada uno de los apartados que nos restan por tratar, pues tal libertad afecta a todos los versos y a todas las estrofas.

Estrofas de cinco versos

Las estrofas de cinco versos de arte menor se suelen denominar *quintillas*; *quintetos*, las de arte mayor.

Son las quintillas formas tradicionales y populares de nuestra historia literaria, con un cierto regusto artístico dentro de su popularidad, pues las posibilidades combinatorias de versos y rimas resultan llamativamente numerosas. Con quintillas hexasilábicas (aabbc) que repiten la última rima

⁸⁹ No es el único caso, desde luego, ni de Rojas (cf. por ejemplo «El recién nacido», «La costa», etc.) ni en la poesía actual.

de cada estrofa se compone, por ejemplo, la «*Cantiga de serrana* de la Tablada», del Arcipreste de Hita. De hecho el mayor desarrollo de las quintillas (durante el siglo xv) es posterior al de las redondillas. La mezcla de unas y otras por los poetas de cancioneros (siglo xv) provocó una gama riquísima de coplas (castellanas, novenas, reales...). Con el triunfo de la comedia nueva, quintillas y redondillas sirvieron para reproducir artísticamente lo que hubiera sido diálogo llano en la prosa. Tuvieron un segundo esplendor, para seguir con esa línea dramática, en el favor que le concedieron los poetas románticos (Zorrilla, Duque de Rivas, Carolina Coronado...).

El romanticismo fue, a este propósito, la época de mayor esplendor de los quintetos de arte mayor, sobre todo del endecasilábico, hasta alcanzar a los premodernistas (Díaz Mirón, Salvador Rueda...): solo los endecasilábicos y los escritos en alejandrinos, por cierto, perdurarán en la poesía posterior.

Quintillas

Así pues, son las quintillas formas populares de organización estrófica, con un cierto grado de elaboración artificiosa.

La quintilla de octosílabos, la más frecuente, suele organizarse así: ababa —es la fórmula más simple y más antigua—, aabba, abbaa (en el ejemplo de Gerardo Diego), aaabb, abbba, etc., todo ello sin considerar la inclusión de uno o dos más versos sueltos, es decir combinaciones del tipo: abcab, abbca, abaca, etc.; e incluso abcaa, etc., transgrediendo las viejas normas:

8	<i>Pues tu beldad me enajena</i>	4-7
8	<i>y tu desdén me amancilla,</i>	4-7
8	<i>mientras me dure esta pena</i>	4.(5).7
8	<i>secas están en la arena</i>	1.4-7
8	<i>mis redes y mi barquilla.</i>	2-7

(José Joaquín de Mora)

8	<i>Si la palmera pudiera</i>	4-7
8	<i>volverse tan niña, niña,</i>	2.5-7
8	<i>como cuando era una niña</i>	4.(5).7
8	<i>con cintura de pulsera.</i>	3-7
8	<i>Para que el Niño la viera...</i>	4-7

(Gerardo Diego)

Hasta llegar a la quintilla (de heptasílabos, en el ejemplo) sin rima:

7	<i>Qué limpia la materia</i>	(1).2.6
7	<i>en el aire desnudo</i>	3.6
7	<i>de la primera luz.</i>	4.6
7	<i>Claridad triunfadora,</i>	3.6
7	<i>plenitud de la gracia.</i>	3.6

(Rafael Morales)

QUINTILLAS HEXASILÁBICAS

<i>Con la primavera,</i>	5
<i>mis sueños se llenan</i>	2.5
<i>de rosas, lo mismo</i>	2.5
<i>que las escaleras</i>	5
<i>orilla del río.</i>	2.5

(Juan Ramón Jiménez)

QUINTILLAS HEPTASILÁBICAS

<i>¿Qué se' hizo de aquella</i>	1.3.6
<i>resistencia orquestada</i>	3.6
<i>del sol y la memoria</i>	2.6
<i>a desesperarse</i>	6
<i>a su debido tiempo?</i>	4.6

(José Miguel Ullán)

QUINTILLAS OCTOSILÁBICAS

La más frecuente y popular de las quintillas, a cuyas variedades hemos aludido arriba, tanto más extrañas cuanto más refinado es el juego de rimas; por ejemplo, es escasa la combinación abbba, y prácticamente inexistentes las combinaciones aaabb y aabbb, frente a la mayoritaria ababa. Sin embargo sí que se produce, en algunas muestras populares, como las cañas andaluzas o los huapangos mexicanos, que algún verso quede suelto: abcb; abcab; etc.

Cuando alguno de sus versos quiebra —normalmente a tetrasílabo— hablamos de quintillas de pie quebrado, que por imitación de las coplas de pie quebrado (una sextilla formada por la unión de dos tercillos) pueden adoptar ese doble quiebro en segundo y último verso. Navarro Tomás cita este ejemplo de Pedro Manuel Ximénez de Urrea:

8	<i>El engaño que tuviste</i>	3.7
4	<i>ya lo vees,</i>	1.3
8	<i>gentil mora, pues partiste</i>	(2).3.7
8	<i>do no dexarás lo triste</i>	2.5.7
4	<i>que posees.</i>	3

Véase una estrofa de «Serenata», de Rubén Darío (que también puede leerse como hemistiquial, por su acento constante en 4^a):

<i>Sean felices eternamente</i>	1.4.(7).9
<i>bajo las alas de tu infinito,</i>	4.8
<i>materno amor.</i>	2.4
<i>Esos, señora, son los deseos</i>	1.4.6.9
<i>puros e intensos de este cantor.</i>	1.4.(6).9

Quintetos

Aunque con antecedentes medievales, en versos de arte mayor (en algunas «finidas» y otras formas dramáticas que penetran en el siglo XVI) la época de mayor uso fue, indudablemente, la del modernismo, precisamente con eneasílabos (Amado Nervo, Rubén Darío, Santos Chocano...).

Véase una finida⁹⁰ de Ferrant Manuel de Lando (s. XIV):

<i>Sy va bien, auctor onrrable,</i>	2.3.5.7 v.e.
<i>la vuestra lengua me fable;</i>	4.7
<i>ca en este golfo espantable</i>	(2).4.7
<i>muchas vezes fuella el sable</i>	1.3.5.7
<i>quien non es abto nin digno.</i>	2.(3).4.7 v.e.

QUINTETOS ENEASILÁBICOS

Abundante durante el modernismo («Fioretti», de Rubén Darío; Valle-Inclán, «La rosa del reloj»; Villaespesa, etc.). Ejemplo de Rubén Darío, «Para una margarita»:

⁹⁰ Téngase en cuenta que recoge rimas de las coplas que preceden y que forman la cantiga.

<i>Desfile de las margaritas:</i>	
<i>las del azul son infinitas</i>	2.8
<i>y brillan nocturnas y bellas.</i>	4.5.8 v.e.
<i>Esas margaritas benditas</i>	2.5.8
<i>son las encantadas estrellas.</i>	1.5.8
	1.5.8

QUINTETOS DECASILÁBICOS

«Del trópico», de Rubén Darío, en *Del chorro de la fuente*, que también se puede leer como hemistiquial:

.....	
<i>Por las colinas la luz se pierde</i>	4.7.9
<i>bajo del cielo claro y sin fin;</i>	4.6.9
<i>abí el ganado las bojas muerde,</i>	2.4.7.9
<i>y bay en los tallos del pasto verde</i>	1.4.7.9
<i>escarabajos de oro y carmín.</i>	4.6.9
.....	

QUINTETOS ENDECASILÁBICOS

Durante el romanticismo se utilizó como forma de prestigio (Zorrilla, Vicente W. Querol, el Duque de Rivas, Gaspar Núñez de Arce...) esta estrofa, de la que hay algunos ejemplos durante el siglo XVIII (José María Heredia, «A mi caballo») en combinaciones de rimas muy diversas, incluyendo las terminaciones agudas, normalmente en segundo o tercer verso y en quinto; quizá por ello se desprestigió entre los modernistas (no la usó Rubén Darío, aunque sí Martí, por ejemplo). Recuperada por poetas de la Generación del 27 (Jorge Guillén, «La incomunicación»), llega hasta la poesía actual, después de remozarse en las generaciones de mediados de siglo («Las amantes viejas», de Rafael Morales):

<i>Cruje la tierra, rueda hecha pedazos</i>	1.4.6.7.10 v.e.
<i>la ciudad, urge el miedo a la concordia,</i>	3.4.6.10 v.e.
<i>siervo y señor confúndense en abrazos:</i>	1.4.6.10
<i>bosques las calles son, bosques de brazos</i>	1.4.6.7.10 v.e.
<i>que piden al Señor misericordia.</i>	2.6.10
(José Martí)	

Ejemplo de Juan Gil-Albert, de versos blancos («El monje»):

II	<i>¿Qué dirá esa avecilla primorosa?</i>	1.3.6.10
II	<i>Y levantando atento la cabeza</i>	4.6.10

II	<i>del pálido incunable van los ojos</i>	2.6.8.10
II	<i>por la ventana abierta descubriendo</i>	4.6.10
II	<i>el azul donde canta el ruiseñor.</i>	3.6.10

Con un quinteto de endecasílabos blancos termina uno de los libros más citados de nuestro repertorio: *Final*, de Jorge Guillén.

QUINTETOS DODECASILÁBICOS

En quintetos de dodecasílabos dactílicos (6+6=2.5+2.5) se escribió la «Fantasía de una noche de abril», de Antonio Machado:

*¿Sevilla?... ¿Granada?... / La noche de luna.
Angosta la calle, / revuelta y moruna,
de blancas paredes / y oscuras ventanas.
Cerrados postigos, / corridas persianas...
El cielo vestía / su gasa de abril.*

La forma venía del posromanticismo:

*El buen caballero / partió de su tierra, 2.5+2.5
allende los mares / la gloria buscó; 2.5+2.5:
los años volaban, / se acabó la guerra 2.5+3.5
y allende los mares / hasta él voló, 2.5+3.5
voló un triste viento / de su dulce tierra. 2.5+3.5*
(Pablo Piferrer)

QUINTETOS DE ALEJANDRINOS

Tuvo amplio cultivo entre modernistas y posmodernistas («El poeta», de Rubén Darío). Por eso quizá reaparece en algunos poetas actuales, como Pablo García Baena («Óleo», en versos blancos; la larga «Oda a Gregorio Prieto», de doce estrofas, con una ligera y esporádica asonancia; «Alma feliz», «Como el árbol dorado», «Sandua», etc.).

*En esta pieza amable, / gabinete y guarida, 2.4.6+3.6
donde el ricto filósofo / en silencio acrisolo 3.6+3.6
sobre muelle chaise-longue / mi persona tendida, 3.(5).6+3.6*

*gusto el grave placer / de sentirme muy solo 1.3.6+3.(5).6
y muy grano de arena / en mitad de la vida. (2).3.6+3.6
(Antonio Espina)*

QUINTETOS MIXTOS

Entre las quintillas mixtas se cuentan, naturalmente, las quintillas de versos quebrados a las que hemos aludido antes.

Los quintetos o estrofas de cinco versos de arte mayor se encuentran ya formando parte de composiciones mayores en los *Cancioneros* bajomedievales, como «finidas» (según el ejemplo que hemos citado arriba).

4-6 de versos suavemente asonantados y final agudo, en Jorge Guillén, como el ya citado:

4	<i>Cara a cara,</i>	1.3
4	<i>Solo vista,</i>	1.3
4	<i>Nuevamente</i>	3
4	<i>Me conquista</i>	3
6	<i>Que tú seas tú.</i>	2.3.5. v.e.

4-8 profecía de Casandra, en la *Historia Troyana en prosa y en verso* (s. XIII):

4	<i>¡Ay troyanos</i>	1.3
4	<i>cavalleros,</i>	3
4	<i>muy loçanos</i>	1.3
4	<i>e guerreros!</i>	3
8	<i>¡cómno seredes lorados!</i>	1.4.7

6-3 de hexasílabos, con el último verso, que funciona como estribillo, quebrado a trisílabo, en «Copo de nieve», en *Alma*, de Manuel Machado:

6	<i>La luna sonríe;</i>	2.5
6	<i>la señora luna...</i>	3.5
6	<i>Y nadie ha sabido</i>	2.(3).5
6	<i>ni sabrá, ni sabe</i>	3.5
3	<i>por qué...</i>	2

8-5 de cuatro octosílabos y un pentasílabo (nótese la uniformidad rítmica), en Unamuno, quien también ensayó otras muchas posibilidades:

8	<i>Cuando te pones de binojos</i>	4-7
8	<i>el corazón se me ensancha;</i>	4-7
8	<i>alza a la Virgen tus ojos,</i>	1.4-7
5	<i>ojos sin mancha,</i>	1.4
8	<i>reza conmigo, mi amor.</i>	1.4-7

16-8 de Eduardo Marquina, en esquema que cita Navarro Tomás («Carolina Otero»):

16	<i>Suena que suena, guitarra; / veo una blanca mantilla</i>	1.4.7+1.(2)4.7
16	<i>reventando de claveles / como una reja en Sevilla.</i>	3.7+2.4.7
16	<i>Los crótalos en el aire / ponen su estremecimiento;</i>	2.7+1.7
8	<i>nieve del norte, un momento</i>	1.4.(5).7
8	<i>ven a ser blanca mantilla.</i>	1.3.4.7 v.e.

Especial predilección por los quintetos en versos compuestos se aprecia en el poeta chileno Gonzalo Rojas: dos quintetos de versos compuestos y versículos blancos forman «Aquí cae mi pueblo»; una larga composición en quintetos alirados del mismo poeta es «Todos los elegíacos son unos canallas»; fórmula que también reitera en «Los amantes»; «Las hermosas»; «Retrato de mujer»; etc.

QUINTETO-LIRA

Entre los quintetos mixtos, con versos quebrados con respecto a los de mayor extensión silábica, ocupa un lugar de honor el quinteto-lira o lira propiamente dicha, tal y como la introdujo Garcilaso en su «Canción V. A la flor de Gnido», es decir heptasílabos y endecasílabos aconsonantados con la fórmula aBabB. Suele ser seña de identidad de la lira frente a otras estrofas la de terminar en pareado. Así reaparece frecuentemente a lo largo de toda nuestra historia poética (fray Luis de León, Hernán González de Eslava, José Cadalso, Andrés Bello, Gerardo Diego, Mario Hernández, Luis García Montero...). Es llamativamente abundante durante el periodo neoclásico y en muchos poetas del siglo xx, incluso con su forma más clásica, como en la larga «Égloga de Belisa», de Pablo García Baena, que comienza con liras también el poema «Delfos»; en la «Égloga de los dos rascacielos», de Luis García Montero, mediante liras clásicas se expresan los dos rascacielos y con octavas reales se cierra el poema. Véase el ejemplo de Dionisio Ridruejo:

7	<i>Amor, qué desconsuelo</i>	
11	<i>el de mi soledad de ti poblada:</i>	2.3.6 v.e.
7	<i>sin espacios el cielo</i>	6.8.10
7	<i>ni la mar y abrazada</i>	3.6
11	<i>esta tierra de flores alabada.</i>	3.6
		1.3.6.10

Aunque no es raro encontrar liras con otras combinaciones, como esta, muy popular durante el romanticismo, que va así: 7a 11B 7a 7a 11B.

7	<i>Contaba sus dolores</i>	2.6
11	<i>el ruiseñor a los favonios leves;</i>	4.8.10
7	<i>nos daban sus olores</i>	2.6
7	<i>las tempraneras flores</i>	4.6
11	<i>y un fresco soplo a las postreras nieves.</i>	2.4.8.10

(Juan Clemente Zenea)

En su forma inicial reaparece modernamente con cierta frecuencia, por ejemplo en Mario Benedetti:

7	<i>En el futuro estamos</i>	4.6
11	<i>y se nos muere lentamente el día</i>	4.6.8.10
7	<i>sólo unos pocos tramos</i>	1.(2).4.6
7	<i>nos quedan todavía</i>	2.6
11	<i>para amar con candor y alevosía</i>	3.6.10

La primera lira, como hemos señalado, la compuso Garcilaso, a imitación de los italianos, y es su Canción V, que así comienza: *Si de mi baja lira...* En liras se compusieron las más de las odas luisianas, el «Cántico espiritual» de san Juan de la Cruz, y a liras fue a parar buena parte de la inspiración de los poetas renacentistas y manieristas, aunque muy pronto prefirieron las variedades del sexteto-lira (que ya está en las traducciones luisianas o en *Llama de amor viva*, de san Juan), mayoritario en poetas como Lope de Vega, e incluso del cuarteto-lira. Aunque durante la centuria siguiente disminuyó relativamente su empleo (Samaniego lo empleó en las fábulas de «El ciervo y la fuente», «El calvo y la mosca», «La lechera», etc.), sobre todo por la recuperación de otros metros, ya nunca dejó de servir de molde poético y de enriquecerse con variedades de todo tipo, incluso en los momentos y poetas más innovadores (Rubén Darío, Gerardo Diego, Jorge Guillén...). Ensayaron muchas de sus variedades Meléndez Valdés y

los románticos, para quienes era una estrofa más de las que experimentaron con quiebros, rimas y finales agudos (por ejemplo «Canto del peregrino» de Mármol; «Dios hombre», de Juan Arolas). A una de estas liras se puede adscribir la *variatio* del mismo padre Juan Arolas cuando compuso su célebre *Sobre pupila azul con sueño leve...*

He aquí la lira clásica en estado puro, ejemplificada en el arranque de la Oda III de fray Luis de León:⁹¹

7	<i>El aire se serena</i>	2.6
11	<i>y viste de hermosura y luz no usada,</i>	2.6.8.(9).10 v.e.
7	<i>Salinas, cuando suena</i>	2.6
11	<i>la música estremada,</i>	2.6
11	<i>por vuestra sabia mano gobernada.</i>	4.6.10

En quintetos-lira de rima asonante (11A 11B 11A 7C 11B) compuso César Vallejo un poema, nada clásico, de *Poemas humanos*:

11	<i>La cólera que quiebra al hombre en niños,</i>	2.6.8.10
11	<i>que quiebra al niño, en pájaros iguales,</i>	2.4.6.10
11	<i>y al pájaro, después, en huevecillos;</i>	2.6.10
7	<i>la cólera del pobre</i>	2.6
11	<i>tiene un aceite contra dos vinagres.</i>	1.(2).4.8.10

Con su forma clásica compuso en liras (985 versos) su primera «Elegía jubilar» (1946) Juan José Domenchina, quien por cierto también las dotó de estructura clásica, pero sin rima (como en «Cautividad primera»). Su empleo con versos blancos es frecuente en poesía actual, como en la «Canción imposible», de Luis García Montero (*Completamente viernes*), poliestrofico, en donde, de las cinco estrofas, las tres que forman el cuerpo medio son

⁹¹ La Oda XXII luisiana se compuso, frente a las otras, en sextetos-lira. En las versiones y traducciones, aunque fray Luis prefirió los tercetos y las octavas, echó mano de los sextetos-lira para las más de las odas de Horacio; conservó el quinteto-lira para la Oda IX (*Donec gratus*); la X (*Extremum*); y la XXVII (*Impios*) del libro III, para la XIII (*Audivere*) del libro IV. Del cuarteto-lira se sirve en una versión de la Oda II del épedon (*Dichoso el que de pleitos alejado, / cual los del tiempo antiguo...*); estrofa que también utiliza para el Salmo II (*salvum me fac, Domine*), para el 103 (*Benedic, anima mea*), para el 109 (*Dixit Dominus*), para una segunda versión de los salmos 44 (*Eruclavit*) y 102 (*Benedic, etc.*) y, con variaciones, para el Salmo 71 (*Deus, iudicium*); aunque la mayoría de los salmos se versifican asimismo en quintetos-lira.

quintetos lira (7-11-7-11-7), en tanto que la primera es una variedad de la estrofa alcaica y la última un sexteto mixto de versos impares (7-9-11-14), cierta estructura que repite en otras ocasiones, situando en medio del poema un número de estrofas aliradas. Rafael Juárez dejó toda una sección de *Las cosas naturales*⁹² en diez poemitas formados por un solo sexteto lira, en los que la rima se ha atenuado hasta solo recordarse en los versos pares:

11	<i>Han talado los árboles. Pureza</i>	1.3.6.10
7	<i>es saber ver el juego</i>	3.4.6 v.e.
11	<i>de los gorriones en los troncos nudos.</i>	4.8.10
7	<i>Sabiduría, el empeño</i>	4.6
11	<i>de asimilar pureza y sacrificio</i>	4.6.10
7	<i>de las ramas al fuego.</i>	3.6

Entre los muchos ejemplos de Rafael Núñez (1825-1924), este se aleja de la lira, de la que solo conserva el pareado final (7a, 11B, 11C, 11D, 11D):

7	<i>Todo está encadenado</i>	1.3.6
11	<i>en la creación: al reino de las flores</i>	4.6.10
11	<i>dan el zafiro y el rubí sus tintes,</i>	1.4.8.10
11	<i>y con los jugos que en su seno encierra,</i>	4.8.10
11	<i>de esmeralda ornáméntase la tierra.</i>	3.6.10

Las variedades alargadas de la estrofa sáfica, alcaica, de la Torre, etc., alcanzan fácilmente los cinco versos, como en el siguiente, de versos suavemente rimados, con construcción rítmica uniforme, de Juan Eduardo Cirlot, que ya citamos:

11	<i>Habitado por negros tamarindos,</i>	3.6.10
11	<i>un sollozo golpea mis paredes.</i>	1.3.6.10
11	<i>En el aire resiste un turno débil</i>	3.6.(7).8.10
11	<i>y aparecen los síntomas del fuego,</i>	3.6.10
7	<i>mientras sufre la tierra.</i>	3.6

Escribir la lira con versos blancos es ya lenguaje poético normal, como muestran, entre otros, las liras ya citadas de Luis García Montero en «Canción imposible» o la endecha real (que es también un «quinteto contracto») con la que termina Carlos Piera la *Antología para un papagayo*:

⁹² El poema está también en *Fábula de fuentes* (1988); en ambos casos el tercer verso lee «nudos» y no «mudos», como uno estaría tentado a leer.

7	<i>Pasar con un paraguas,</i>	2.(4).6
7	<i>símbolo de la lluvia</i>	1.6
7	<i>hecho contra la lluvia,</i>	1.6
7	<i>una esquina de un cuadro,</i>	1.3.(5).6
11	<i>pero pasar y desmentir el arte</i>	4.8.10

Se suele llamar *quinteto contracto* a esta misma variedad cuando se colocan en serie los versos de la misma medida, los heptasílabos o los endecasílabos, incluso variando el número de versos en la estrofa, por ejemplo por el uso de cuatro endecasílabos y un heptasílabo. Véase un ejemplo de José Martí:

11A	<i>Llorando el corazón, llorando tanto</i>	2.6.8.10
11B	<i>que no veo el papel en que te escribo,</i>	(2).3.6.10
7c	<i>aquí te voy diciendo</i>	2.4.6
7c	<i>que ya me estoy muriendo</i>	2.4.6
7b	<i>de tanto como vivo.</i>	2.6

Mixtos complejos son las múltiples formas de quintetos que emplean tres o más diferencias de versos, por ejemplo endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos; o endecasílabos, eneasílabos y tetrasílabos; o dodecasílabos, octosílabos y pentasílabos; etc.

Véase un ejemplo de Ricardo Gil, con decasílabos, hexasílabos y dodecasílabo final dactílico, es decir oficiando todos como tirada rítmica:

10	<i>Con el vago ropaje que vistes</i>	3.6.9
10	<i>y que toma el color del deseo;</i>	3.6.9
10	<i>con tu risa que alegra a los tristes</i>	3.6.9
6	<i>¡oh dicha! si existes,</i>	1.2.5 v.e.
12	<i>¿en dónde te ocultas / que nunca te veo?</i>	2.5+2.5

Un compositor de liras como es Medrano, a finales del siglo XVI, nos ha dejado las siguientes once variedades, como diferentes y matizadas posibilidades de expresión, sin tener en cuenta las composiciones de tipo estancia o canción.

De cuartetos:

Esquema 11A 11B 7b 7a

11	<i>Ya te embista el dolor y la alegría,</i>	1.3.6.10
11	<i>atrás se vuelvan sin hacerte ofensa,</i>	2.4.8.10

7	<i>y sabio recompensa</i>	2.6
7	<i>uno con otro día.</i>	1.4.6

Esquema 11A 11B 11B 7a:

11	<i>Si pena alguna, Lamia, te alcanzara</i>	2.4.6.10
11	<i>por cada voto que perjura quiebras;</i>	4.8.10
11	<i>si al menos una de tus rubias hebras</i>	2.4.8.10
7	<i>en cana se trocara.</i>	2.6

Esquema 11A 7b 11A 7b:

11	<i>Si bajeles impíos despreciando</i>	3.6.10
7	<i>los acuerdos divinos</i>	3.6
11	<i>el mar, como la tierra, van rayando</i>	2.6.8.10
7	<i>con sendas y caminos.</i>	2.6

Esquema 7a 11B 7a 11B:

7	<i>Cuando tú me encareces,</i>	3.6
11	<i>oh Amarili, de Julio el talle bermoso,</i>	1.3.6.8.10
7	<i>y mirando enmudeces</i>	3.6
11	<i>a Julio con descuido mal curioso...</i>	2.6.8.10

De quintetos:

Esquema 11A 11B 7b 7a 7b:

11	<i>Santiago, ¿ahora, ahora la riqueza</i>	2.4.6.10
11	<i>de los ingas invidias, y guerrero</i>	3.6.10
7	<i>ya oprimes con acero</i>	(1).2.6
7	<i>la frente, y con destreza</i>	2.6
7	<i>juegas ya el hierro fiero?</i>	1.(3).4.6

Esquema 11A 11B 11A 7b 7a:

11	<i>¿Quién pondrá freno y término al deseo</i>	1.3.4.6.10 v.e.
11	<i>de una vida, Faustino, así preciosa?</i>	1.3.6.8.10
11	<i>¡Ob cómo fuera dino aquí el empleo</i>	1.2.4.6.8.10 v.e.
7	<i>de tu voz numerosa</i>	3.6
7	<i>y de tu lira, Orfeo...</i>	4.6

De sextetos, esquema 7a 11B 7a 11B 7c 11C:

7	<i>Todos erramos, todos,</i>	1.4.6
11	<i>en cuantos bienes sin acuerdo amamos;</i>	4.8.10
7	<i>y aunque por varios modos,</i>	4.6
11	<i>todos, Sorino, ciegame erramos,</i>	1.4.(6).8.10
7	<i>mas ¿qué jamás hūimos</i>	2.4.6
11	<i>o qué guñados de razón seguimos?</i>	2.4.8.10

De septetos, esquema 11A 11B 7c 11A 11C 7d 11C:

11	<i>Tú escribes, otro Pindaro, otro Omero,</i>	1.2.4.6.8.10 v.e.
11	<i>aquellos, a deidades celestiales</i>	2.6.10
7	<i>o' héroes milagrosos</i>	2.6
11	<i>que en pacífica toga o en acero</i>	3.6.10
11	<i>sangriento, ya prudente, ya espantosos,</i>	2.4.6.8.10
7	<i>tus inmortales versos</i>	4.6
11	<i>con hechos merecieron gloriosos.</i>	2.6.10

De octetos, esquema 7a 11B 11A 11B 11C 7d 11D 7c:

7	<i>Ya, ya, y fiera' hermosa,</i>	1.2.3.6 v.e.
11	<i>madre de los amores, quebrantado,</i>	1.6.10
11	<i>desamparé tu enseña; y tú invidiosa</i>	4.6.8.10
11	<i>¿a mí, tú a mí, malsano y derramado?</i>	2.3.4.6.10 v.e.
11	<i>¿Qué te podrá yo ser? Al vulgo vano</i>	1.4.5.6.8.10 v.e.
7	<i>risa; y silbo afrentoso</i>	1.3.6
11	<i>al sabio, ¡oh cuánto espanto!, y al piadoso,</i>	2.3.4.6.10 v.e.
7	<i>cual fábula al profano.</i>	2.6

De novenas, esquema 11A 7b 11C 11A 11B 7c 11C 11D 7d:

11	<i>¡Ay Sorino, Sorino, cómo el día</i>	1.3.6.8.10
7	<i>buyendo se desliza,</i>	2.6
11	<i>y unos atropellando y otros años</i>	1.6.8.10
11	<i>a la muerte corremos a porfía!</i>	3.6.10
11	<i>¿Tanta prisa a volvernos en ceniza?</i>	1.3.6.10
7	<i>Y a tales desengaños,</i>	2.6
11	<i>mal ciegos con afanes ¡ay! tamaños,</i>	1.2.6.8.10 v.e.
11	<i>irás en sombra de ambición mentida,</i>	2.4.8.10
7	<i>fatigamos la vida.</i>	3.6

De décimas, esquema 7a 11B 11A 11B 11C 11D 7e 11D 7e 11C:

7	<i>No inquietas cuidadoso</i>	(i).2.6
11	<i>lo que maquina el turco y el britano,</i>	4.6.10
11	<i>dueño de nuestros mares afrentoso,</i>	1.6.10
11	<i>¡oh Flavio!, ni te altere el miedo vano</i>	(i).2.6.8.10
11	<i>de si podrá cualquiera larga renta</i>	4.6.8.10
11	<i>servir al uso breve de la vida,</i>	2.4.6.10
7	<i>que del profano ceso</i>	4.6
11	<i>a grandeza modesta reducida,</i>	3.6.10
7	<i>con tu profundo seso,</i>	4.6
11	<i>pequeño censo hacer podrá contenta.</i>	2.4.6.8.10

Estrofas de seis versos

Además de las sextillas, de arte menor, y los sextetos, de arte mayor, conviene distinguir también —con Navarro Tomás— los sextetos simétricos, compuestos por dos series de tres versos, que dan pie a su clasificación según sean las rimas alternas, correlativas, simétricas, enlazadas (con alguna serie anterior), etc. Distinguiremos de modo más sucinto entre sextillas, sextetos y sextetos mixtos, entre los cuales forman grupo aparte los sextetos-lira y los simétricos. Concederemos espacio aparte a las variedades históricamente más importantes como son la sextina real, la endecha real, la copla de pie quebrado, etc.

Se trata de un tipo estrófico viejísimo, como los de los tercetos, de cuyo enlace puede derivar fácilmente. Algunas de sus formas, como la sextilla alterna (ababab), a veces con el tercer y sexto verso quebrados, forman parte del repertorio de los juglares y, como tal, probablemente, se documenta en la *Historia Troyana* (tipo aabccb); y en el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (s. XIV).

Las llamadas «coplas de pie quebrado» son sextillas simétricas, cuyos versos tercero y sexto son menores; su disposición más usual es la de octosílabos quebrados por tetrasílabos: abc: abc, pero la disposición de las rimas varía de una a otra composición; además puede darse el fenómeno de la compensación, que citamos en su momento. En su utilización moderna (por ejemplo, por Unamuno, «A sus ojos»; Jon Juaristi, «El gas de mi mechero») también se reviste de combinaciones y variantes. En cuanto a la «copla caudata» compuesta por dos semiestrofas, cada una de ellas formada

por dos tetrasílabos y un octosílabo final, tuvo amplio desarrollo en los cancioneros de finales del siglo XV, hasta alcanzar la extensión de una doble sextilla, formada por cuatro subestrofas de tercetos y un par de rimas: aab:aab:bba:bba.

Sextillas

SEXTILLAS TETRASILÁBICAS

<i>Lirio cárdeno,</i>	1.3
<i>lirio blanco,</i>	1.3
<i>lirio azul...</i>	1.3
<i>Llaga vida,</i>	1.3
<i>llorar casto,</i>	(2).3
<i>santa luz...</i>	1.3

(Rubén Darío)

SEXTILLAS HEXASILÁBICAS

A composición de semejantes características llamó «lay» Rubén Darío, en *Prosas profanas*, y así se recoge en la poesía posterior, hasta llegar a Luis García Montero («Canción India», de *Completamente viernes*); o a las de Rafael Juárez («Fuga», en *Aulaga*).

<i>Entraba la luna</i>	2.5
<i>donde yo soñaba</i>	3.5
<i>y el alma subía</i>	2.5
<i>su eterna mirada</i>	2.5
<i>a una luz sin astro</i>	1.3.5
<i>total y pensada.</i>	2.5

(Dionisio Ridruejo)

<i>Él va amando a otra</i>	1.(2).3.5
<i>por la tierra en flor.</i>	3.5
<i>Ha abierto el espino;</i>	(1).2.5 v.e.
<i>pasa una canción.</i>	1.(2).5 v.e.
<i>¡Y él va amando a otra</i>	1.(2).3.5
<i>por la tierra en flor!</i>	3.5

.....

(Gabriela Mistral)

SEXTILLAS HEPTASILÁBICAS

<i>Ya todo es flor: las rosas</i>	(1).2.(3).4.6 v.e.
<i>aroman el camino.</i>	2.6
<i>Y allí pasea el aire,</i>	2.4.6
<i>se estaciona la luz,</i>	3.6
<i>y roza mi mirada</i>	2.6
<i>la luz, la flor, el aire.</i>	2.4.6

.....
(Francisco Brines)

SEXTILLAS OCTOSILÁBICAS

Entre las que se cuenta la «sextilla alterna» de juglares (ababab), que documenta también el Arcipreste de Hita.

<i>Traten otros del gobierno</i>	1.3.7
<i>del mundo y sus monarquías,</i>	2.7
<i>mientras gobiernan mis días</i>	4.7
<i>mantequillas y pan tierno,</i>	3.6.7 v.e.
<i>y las mañanas de invierno</i>	4.7
<i>naranjada y aguardiente,</i>	3.7
<i>y ríase la gente.</i>	2.6

.....
(Góngora, con estribillo)

<i>Alma que cabe en un verso</i>	1.4.(6).7
<i>mejor que en un universo!</i>	2.4.7
<i>-Instinto de águila real</i>	2.4.7
<i>que engarza en ave canora,</i>	2.4.7
<i>roja semilla de aurora</i>	1.4.7
<i>en un surco musical!</i>	(2).3.7

(Delmira Agustini)

<i>Soldadito de Bolivia,</i>	3.7
<i>soldadito boliviano,</i>	3.7
<i>armado vas de tu rifle,</i>	2.4.7
<i>que es un rifle americano,</i>	1.2.3.7 v.e.
<i>soldadito de Bolivia,</i>	3.7
<i>que es un rifle americano.</i>	1.2.3.7 v.e.

(Nicolás Guillén)

«Milonga de dos hermanos»

<i>Traiga cuentos la guitarra</i>	1.3.7
<i>de cuando el fierro brillaba,</i>	4.7
<i>cuentos de truco y de taba,</i>	1.4.7
<i>de cuadreras y de copas,</i>	3.7
<i>cuentos de la Costa Brava</i>	1.5.7
<i>y el Camino de las Tropas.</i>	3.7

.....
(Jorge Luis Borges)

Sextetos

Los sextetos fueron otra de las estrofas —como las octavas— que entraron en relativa decadencia a partir del modernismo, que los empleó, sí, pero con disolución de las estructuras más rígidas y sin la repetición sistemática del esquema estrófico a lo largo de todo un poema. Como contrapartida, aparecieron formas experimentales, nuevas, que se ceñían mejor a cada poema, a cada expresión. Al igual que su hermano menor, el terceto, acusa cierta tendencia a forjarse en poemas de ritmo triple, por encima de las marcas de intensidad, apoyándose en secuencias sintagmáticas.

SEXTETOS ENEASILÁBICOS

Ensayados por Rubén Darío, a partir de modelos franceses, por ejemplo en «El clavicordio de la abuela» (de *Poema de Otoño*):

<i>En el castillo, fresca, linda,</i>	4.6.8
<i>la marquesita Rosalinda,</i>	4.8
<i>mientras la blanda brisa vuela,</i>	4.6.8
<i>con su pequeña mano blanca</i>	4.6.8
<i>una pavana grave arranca</i>	1.4.6.8
<i>al clavicordio de la abuela.</i>	4.8

<i>Yo partiré. Nubes alegres</i>	1.4.5.8 v.e.
<i>me trazarán un rumbo claro.</i>	4.(5).6.8
<i>Se esfumará la playa como</i>	4.6.8
<i>el curvo vuelo de los pájaros,</i>	2.4.8
<i>y ya solo tendré delante</i>	2.(3).6.8

<i>los mil caminos del espacio.</i>	2.4.8
(Rafael Maya)	

SEXTETOS DECASILÁBICOS (del tipo 3.6.9)

Muy frecuente durante el modernismo: Rubén Darío en «La negra Dominga»: *¿Conocéis a la negra Dominga?*; o en «A una novia» (de *El canto errante*).

<i>Ahora suelto la mártir sandalia</i>
<i>y las trenzas pidiendo dormir.</i>
<i>Y perdida en la noche levanto</i>
<i>El clamor aprendido de Ti:</i>
<i>¿Padre nuestro, que estás en los cielos,</i>
<i>por qué te has olvidado de mí?</i>
(Gabriela Mistral)

SEXTETOS ENDECASILÁBICOS

Al margen de la sextina real, que se define por el juego de rimas y la reiteración de la estrofa, como veremos enseguida, suelen los sextetos endecasilábicos aparecer ocasionalmente en la poesía moderna desprovistos de aquellos rasgos formales: por ejemplo, Jorge Guillén (*Cae del cielo un premio literario...*, *El sublime poeta limitado...*; etc., de *Final*); «Los abandonados», de Rafael Morales; Mario Benedetti, «Una mujer desnuda y en lo oscuro», que son cuatro sextetos de endecasílabos blancos; o en Antonio Carvajal, en *De un capricho...*; etc. Ejemplo de Vicente Barbieri:

<i>En voces de limón y hierbabuena</i>	2.6.10
<i>miro crecer mi soledad armada</i>	1.4.8.10
<i>y el ángel que custodia mi recinto.</i>	2.6.10
<i>Esta heredad de miel, esta serena</i>	1.4.6.7.10 v.e.
<i>lumbre de la ceniza celebrada</i>	1.6.10
<i>con su guardián de piedra y de jacinto.</i>	4.6.10

SEXTINA REAL O SEXTA RIMA

La sextina real es un sexteto de endecasílabos rimados a la manera de la octava real, con pareado final (ABABCC); de gran predicamento en la lírica italiana, no acabó por prender con la misma fuerza que su hermana mayor entre las estrofas renacentistas que se trajo el endecasílabo; aunque

los ejemplos de esta compleja estrofa encontraron eco en Fernando de Herrera, Cervantes, Lope de Vega, Bocángel... Quevedo rotuló con el nombre de «Idilios» algunos de los suyos.

La recuperaron, sin embargo, los neoclásicos (Nicolás F. de Moratín, José Cadalso, José María Heredia...) a su repertorio; y la continuaron los románticos, por ejemplo en pasajes de algunas leyendas de Zorrilla. Entró luego en el juego de variaciones a que sometieron todas estas estrofas los románticos, quebrando con heptasílabos, variando las rimas, buscando los finales agudos, etc.

Véase un ejemplo clásico en el arranque de «El Fernando o templo de su fama», de Gabriel Bocángel:

<i>Alta lisonja es esta de aquel Marte</i>	1.4.(5).6.(9).10
<i>sagrado que, con púrpuras y plumas,</i>	2.6.10
<i>por los riesgos de Europa se reparte,</i>	3.6.10
<i>pasmo a provincias y terror a espumas,</i>	1.4.8.10
<i>si a la sangrienta lid que el mundo emplaza,</i>	4.6.8.10
<i>teñido siempre está de la amenaza.</i>	2.4.6.10
.....	

SEXTETOS DODECASILÁBICOS

Abundantemente utilizado por los poetas modernistas (Gutiérrez Nájera, Valle-Inclán...), con el ejemplo de Rubén Darío en «Cabecita rubia»: *Tus cabellos de oro son del siglo de oro...*; o en «Flirt», de *El canto errante*. En sextetos de dodecasílabos, con algún quiebro en hexasílabos, compuso el nicaragüense casi todo el poema «Letanías de Nuestro Señor don Quijote».

<i>Sentado a la puerta / de tosca cabaña,</i>	2.5+2.5
<i>bila, como el uso / gentil de una araña,</i>	1.5+2.(3).5
<i>el tul de los bosques / temblantes de flor;</i>	2.5+2.5
<i>y, siendo tan rudos / sus dedos salvajes,</i>	2.5+2.5
<i>fingen diez palillos / que forman encajes</i>	1.3.5+2.5
<i>al entretejerse / con ágil rumor.</i>	(2).5+2.5
(Salvador Rueda)	

SEXTINA

He aquí la ajustada definición de Domínguez Caparrós a tan artificiosa composición: «Poema de treinta y nueve endecasílabos, dividido en seis estrofas de seis versos y un remate de tres versos. Los versos de cada

una de las estrofas no riman entre sí, pero todos los versos repiten la misma palabra final de los versos de las otras estrofas en un orden distinto...». Utilizada por algunos poetas del siglo XVI, como Fernando de Herrera; retomada modernamente por algunos versificadores hábiles, como Jaime Gil de Biedma en «Apología y petición»:

<i>Y qué decir de nuestra madre España,</i>	2.4.8.10
<i>este país de todos los demonios</i>	1.4.6.10
<i>en donde el mal gobierno, la pobreza</i>	4.6.10
<i>no son, sin más, pobreza y mal gobierno</i>	(1).2.4.6.8.10
<i>sino un estado místico del hombre.</i>	2.4.6.10
<i>la absolución final de nuestra historia?</i>	4.6.10

<i>De todas las historias de la Historia,</i>	2.6.10
<i>sin duda la más triste es la de España,</i>	2.5.6.10 v.e.
<i>porque termina mal. Como si el hombre,</i>	4.6.10
<i>harto de luchar con sus demonios.</i>	1.3.6.10
<i>decidiese encargarles el gobierno</i>	3.6.10
<i>y la administración de su pobreza</i>	6.10
.....	

SEXTETO DE ALEJANDRINOS

Sexteto agudo de semiestrofas simétricas, con disposición peculiar de las rimas (AAÉ:BBÉ) es la *Sonatina* de Rubén Darío, que emplea una forma de raigambre romántica (Zorrilla, Gutiérrez Nájera...). Del mismo Darío: «Víctor Hugo y la tumba», o las veintiséis estrofas finales de «Tutecotzimi» (de *El canto errante*). Es una estrofa empleada, con pequeñas variantes, en casi todos los libros de María Victoria Atencia, casi siempre formando el poema con dos sextetos de versos blancos. Aparece con relativa frecuencia en poemas sueltos de poetas actuales («*Requiem aeternam donet tibi*», de Jon Juaristi), normalmente con versos blancos. El ejemplo, naturalmente, es de Rubén Darío:

<i>La princesa está triste... / ¿qué tendrá la princesa?</i>	3.(5).6+1.3.6
<i>Los suspiros se escapan / de su boca de fresa,</i>	3.6+3.6
<i>que ha perdido la risa, / que ha perdido el color.</i>	1.3.6+1.3.6
<i>La princesa está pálida / en su silla de' oro,</i>	3.(5).6+3.6
<i>está mudo el teclado / de su clave sonora,</i>	(2).3.6+3.6
<i>y en un vaso, olvidada, / se desmaya una flor.</i>	(2).3.6+3.(4).6

SEXTETOS MIXTOS

Recuérdese que entre ellos ya hemos citado —arriba— las coplas de pie quebrado y algunas otras variedades de la sextilla simétrica, utilizadas por ejemplo por los autores dramáticos de comienzos del siglo XVI. Tardíamente, se encuentran multitud de variaciones sobre estas sextillas, como las de Ricardo Gil («Duelo interrumpido»), en las que el tetrasílabo quiebra el segundo y el quinto verso. Ricardo Gil, por lo demás, recogió y ensayó gran variedad de combinaciones con sextillas y sextetos. Poetas de finales del siglo XIX llegaron incluso a dar nombre a alguna de las variedades más empleadas, por ejemplo la de Núñez de Arce: II A 7a II B II C 7c II B.

Recuérdese que expusimos el abanico de liras (incluyendo los sexteto-lira) a propósito de la forma mayoritaria del quinteto-lira, lo que completaremos enseguida.

En la poesía del siglo pasado y en la actual aparece esporádicamente como semiestrofa —de estructura muy variada— de poemas poliestroáficos. En este ejemplo de Jorge Guillén se trata de un epigrama, que aprovecha las viejas combinaciones de las coplas de pie quebrado:

8	<i>Esa tensión de placer,</i>	1.4.7
4	<i>Qué derroche.</i>	1.3
8	<i>Todo quiere ya ascender</i>	1.3.5.7
4	<i>A la noche</i>	3
8	<i>De inocencia en su secreto.</i>	3.7
8	<i>Dicha es todo, ningún veto.</i>	1.(2).3.(6).7 v.e.

Lorca basó en sextetos de 8-9-10 (y primer verso de 7) su «Pequeño vals vienés», de *Poeta en Nueva York*, libro, por otra parte, en donde son abundantes las estrofas en sextetos de los poemas poliestroáficos, como en toda la poesía actual. Como venimos insistiendo, incurrir ocasionalmente en estrofas de siete, ocho, nueve, etc., versos no implica necesariamente escribir en sextetos, septetos, etc., ya que faltan los lazos de la rima y, por lo general, la reiteración de la estrofa en el poema: se trata casi siempre de un resultado de la libertad de composición con la que se expresan los poetas del siglo XX.

VARIEDADES DE LA LIRA, EL SEXTETO-LIRA

El sexteto-lira es la variedad más usada de la lira, probablemente, y no solo en poesía lírica, pues acabó también por invadir las tablas teatrales; muchas veces, de añadidura, ocupó el lugar de la canción (como casi todas las de Lope de Vega en sus *Rimas sacras*, «A la cruz»: *Árbol divino y santo...*; «Al Ángel de la Guarda», *Aquel señor eterno...*; en las versiones de los salmos de *La Circe*; etc.)

7	<i>Verde el cabello undoso</i>	1.4.6
11	<i>y de la barba al pie escamas vestido,</i>	4.6.7.10 v.e.
7	<i>aliento sonoro</i>	2.6
11	<i>daba Tritón a un caracol torcido,</i>	1.4.(5).8.10
7	<i>y en las alas del viento</i>	3.6
11	<i>voló el son por el húmido elemento.</i>	2.3.6.10 v.e.

(Góngora)

12	<i>Como inútil mueble torna ya al olvido</i>	3.5+1.3.5
12	<i>la sencilla caja; reposa en su nido</i>	3.5+2.5
12	<i>con tranquilo sueño la vieja canción.</i>	3.5+2.5
12	<i>Pero en el silencio, dulce canto suena...</i>	5+1.3.5
6	<i>Es la voz serena</i>	1.3.5
12	<i>con que la esperanza mece al corazón.</i>	5+1.5

(Ricardo Gil)

El sexteto-lira de versos blancos o semirrimados es muy frecuente como forma ocasional de la poesía moderna, ya desde Jorge Guillén, como en este caso de *Final*, en donde se encuentran otras combinaciones:

11	<i>Equívoco resulta en algún verso</i>	2.6.9.10 v.e.
11	<i>Quizá cualquier poema acaso claro.</i>	2.4.6.8.10
11	<i>El error del lector, si es muy agudo,</i>	3.6.7.8.10 v.e.
11	<i>Favorece el gran vuelo con su lema:</i>	3.5.6.10 v.e.
7	<i>Ave de altanería</i>	1.6
11	<i>Triunfa en el esplendor del mediodía.</i>	1.6.10

Estrofa de cinco endecasílabos dactílicos y un pentasílabo, como en la fábula *La criada y la escoba*, de Iriarte:

11	<i>los remendones, que escritos ajenos</i>	4.7.10
11	<i>corregir piensan, acaso de errores</i>	(3).4.7.10 v.e.

II	<i>suelen dejarlos diez veces más llenos...</i>	1.4.7.10
II	<i>Mas no haya miedo que de estos señores</i>	2.4.7.10
5	<i>diga yo nada.</i>	1.(3).4 v.e.
II	<i>Que se lo diga por mí la criada.</i>	4.7.10

De alejandrinos y heptasílabos (14A 14A 7b 14C 14C 7b) la «Canción a la rosa» de V. W. Querol: estructura recogida por Rubén Darío en su «Elogio al obispo de Córdoba» (de *El canto errante*) y en el «Responso a Verlaine» (14+9). Un heptasílabo seguido de cinco endecasílabos, aconsonantados, en «A la poesía», de Gertrudis Gómez de Avellaneda. En Unamuno se emplea el sexteto 14A 14B 7c 14A 14B 7c («Veré por ti»). Del propio Darío se pueden citar otros muchos ejemplos, así en «Carta abierta» y «La nube de verano» (IIA 7a IIB IC 7c IIB); o en «A Emilio Ferrari» (7a 7b 7c 7b IID IIB), en donde la rima es además asonante. No es difícil encontrar antecedentes a estos juegos estróficos del nicaragüense en los románticos (Zorrilla, sobre todo) y en los propios modernistas (Herrera y Reissig, «Nocturno», de decasílabos y pentasílabos). Como siempre, Unamuno ensayó variedades, como «El regazo en la ciudad» (con dos heptasílabos en cuarta y quinta posición, blancos).

El sexteto lira de versos blancos es muy abundante en la poesía actual; desde toda una sección, como en *Para bien morir*, de Mario Hernández, hasta llenando un breve poema, como en «Resumen», de *Completamente viernes*, de Luis García Montero:

II	<i>No existe libertad que no conozca,</i>	(1).2.6.8.10
7	<i>ni humillación o miedo</i>	4.6
II	<i>a los que no me' haya doblegado.</i>	4.6.10
7	<i>Por eso sé de amor,</i>	2.4.6
14	<i>por eso no medito / el cuerpo que te doy,</i>	2.4.6+2.6
14	<i>por eso cuido tanto / las cosas que te digo.</i>	2.4.6+2.6

Jaime Gil de Biedma lo empleó, buscando la consonancia final y variando la disposición versal de cada estrofa, en los siete sextetos de «Albada», del que es muestra el primero:

II	<i>Despiértate. La cama está más fría</i>	2.6.8.(9).10 v.e.
II	<i>y las sábanas sucias en el suelo.</i>	3.6.10
II	<i>Por los montantes de la galería</i>	4.10
7	<i>llega el amanecer,</i>	1.6

II	<i>con su color de abrigo de entretiempo</i>	
7	<i>y liga de mujer.</i>	4.6.10
	2.6

De heptasílabos y tetrasílabos (7a 4a 7b 7c 4c 7b), con rima aguda en los versos tercero y sexto, «La odalisca», del padre Juan Arolas.

A la modalidad que ya hemos señalado de decasílabos y pentasílabos, muy sonora (así en Herrera y Reissig) se acercan las de Gabriela Mistral, en «Decir», por ejemplo, de pentasílabos y endecasílabos (nótese que los pentasílabos son de la misma naturaleza rítmica, óoo):

5	<i>Padre, has de oír</i>	
5	<i>este decir</i>	1.2.4 v.e.
II	<i>que se me abre en los labios como flor</i>	1.4
5	<i>Te llamaré</i>	3.6.10.
5	<i>Padre, porque</i>	4
II	<i>la palabra me sabe a más amor.</i>	1.4
	3.6.10

VARIEDAD DE LA ENDECHA REAL

Sor Juana ensayó variantes sobre la forma clásica de la endecha real, que con frecuencia alcanzaron al sexteto. Abundante a finales del siglo XVII y durante el XVIII (Vaca de Guzmán, Andrés Bello, etc.); Iriarte, de quien es el ejemplo, se sirvió de ella con frecuencia:

7	<i>En un jardín de flores</i>	(2).4.6
7	<i>había una gran fuente,</i>	2.(3).(5).6
7	<i>cuyo pilón servía</i>	4.6
II	<i>de estanque a carpas, tencas y otros peces.</i>	2.4.6.8.10

Véase este arranque de las *Rimas*, de Lope de Vega:⁹³

7	<i>¿A quién daré mis rimas</i>	2.4.6
7	<i>y amorosos cuidados,</i>	3.6
7	<i>de aquella luz trasladados,</i>	2.4.6
7	<i>de aquella esfinge enimas?</i>	2.4.6

⁹³ Estrofa que repite luego en otras ocasiones, por ejemplo en la segunda parte de *La Filomena* («Lisis, después que al Tormes...»).

- | | | |
|----|--|--------|
| 7 | <i>¿A quién mis escarmientos?</i> | 2.6 |
| 11 | <i>¿A quién mis castigados pensamientos?</i> | 2.6.10 |
| | | |

Aparece ocasionalmente en poesía moderna, quizá de modo fortuito, como el caso que citábamos de Carlos Piera (en pp. 331-332).

Los sextetos de hexasílabos y dodecasílabos han formado una especie de liras pares, como la «Última sonata» de Ricardo Gil: 12A 6a 12B 12C 6c 12B.

Estrofas de siete versos

Las septillas y septetos suelen organizarse como estrofas compuestas de dos simples, de cuatro+tres, y así las coplas en septillas o en variedades de la cantiga de maestría. Para ellas cabe también la distinción según el tipo de verso que acojan; pero también son importantes algunas de sus formas mixtas, como el septeto-lira con sus múltiples variedades.

En poetas actuales y del siglo XX asoman septillas y septetos ocasionalmente, sin que la forma se reitera a lo largo de un poema, como semi-estrofas de poemas poliestróficos, normalmente en variedades de la lira o septetos-lira, y en secuencias endecasílabas, como *Un galardón caído de los cielos...*, de Jorge Guillén, en *Final*; o «Espero a mi gacela» de Miguel Espinosa.

SEPTILLAS TRISILÁBICAS

Tras el cobete, de J. Guillén, en *Cántico*, seis estrofas con la forma abababa:

Yo quiero
Peligros
Extremos:
Delirios
En cielos
Precisos
Y tersos.
.....

SEPTILLAS HEXASILÁBICAS

Así se compuso el cuerpo estrófico de muchas serranillas, como una de las más famosas de Santillana, «La moza de Lozoyuela», con ritmo uní-

.....	
<i>Allá a la vegüela</i>	2.5
<i>a Mata el Espino,</i>	2.5
<i>en esse camino</i>	2.5
<i>que va a Loçoyuela,</i>	2.5
<i>de guisa la vi</i>	2.5
<i>que me fizo gana</i>	3.5
<i>la fruta temprana.</i>	2.5
.....	
<i>Muchachita mía,</i>	3.5
<i>gloria y ufanía</i>	1.5
<i>de mi atardecer,</i>	5
<i>¡yo solo tenía</i>	1.(2).5
<i>la santa alegría</i>	2.5
<i>de mi poesía</i>	5
<i>y de tu querer!</i>	5
(Amado Nervo)	

SEPTILLAS HEPTASILÁBICAS

Ocasionales en poesía del siglo XX y actual, como «Una elegancia» (en *Final*), de Jorge Guillén, y casi siempre con versos blancos.

<i>¡Oh niña, quién tuviera</i>	(1).2.4.6
<i>tu duro corazón</i>	2.6
<i>y en la sutil manera</i>	4.6
<i>de Benvenuto hiciera</i>	4.6
<i>con íntima fruición</i>	2.6
<i>un símbolo que fuera</i>	(1).2.6
<i>tu propio corazón!</i>	2.6
(Fabio Fiallo)	
<i>Son incontables jueves</i>	1.4.6
<i>de babel y galeras</i>	3.6
<i>de berrinches con sorna</i>	3.6
<i>de gritos en el cielo</i>	2.6

<i>de orden y de caos</i>	2.6
<i>de clisés que no llegan</i>	3.(5).6
<i>de asedios no oficiales</i>	2.(4).6

(Mario Benedetti)

SEPTILLAS OCTOSILÁBICAS

Forma usual de la copla mixta (4+3), en donde la primera redondilla enlaza con la rima de alguno de los versos finales. Véase un ejemplo con el quinto verso quebrado, de Baltasar del Alcázar:

8	<i>Si tan hermosa esperanza</i>	(2).4.7
8	<i>se ha de perder aquel día</i>	1.4.(6).7 v.e.
8	<i>que os goce, Constanza mía,</i>	2.5.7
8	<i>nunca Dios quiera, Constanza,</i>	1.3.4.7 v.e.
4	<i>que yo vea</i>	(2).3
8	<i>lo que mi' alma desea</i>	4.7
8	<i>con tan dañosa mudanza.</i>	(2).4.7

Y otro de octosílabos blancos en Jorge Guillén:

<i>La fuerza bruta es tan bruta</i>	2.4.(5).(6).7
<i>Que pesa sobre el opreso</i>	2.7
<i>Con una gravitación</i>	2.7
<i>Que parece gravedad</i>	3.7
<i>De carácter -con su ética,</i>	3.7
<i>Y no es más que pesadumbre</i>	2.3.7 v.e.
<i>De brutalidad en bruto.</i>	5.7

Septetos

No es estrofa tan abundante como las que preceden o suceden (sextetos, octavas), pero se encuentra de modo ocasional formando poema de una sola estrofa en la poesía de la segunda mitad del siglo XX, como en *Vivo sin padre y sin especie; callo...*, o *No penetra los ázimos burmiento...*, de Antonio Gamoneda, quien acude frecuentemente a poemas de sextetos, septetos, novenas, etc., endecasilábicos. Es una manera de aparecer, como

tantas veces hemos visto, de la poesía actual, sobre todo en la libre disposición de los poemas poliestroficados.

Puede ser que la tendencia a la armonía y la distribución rigurosa de los conjuntos de versos en las estrofas no favorezca a las que son impares y superan los siete versos (novenas, undécimas, etc.), conjunto en el que resulta más difícil buscar correspondencias y distribuciones sistemáticas.

SEPTETOS DECASILÁBICOS

<i>Hasta muriéndote / me hiciste bien;</i>	4+2.4
<i>porque la pena / de aquel edén</i>	4+ 2.4
<i>incomparable / que se perdió,</i>	4+4
<i>trocando en ruego / mi vieja rima,</i>	2.4+2.4
<i>llevó mis ímpetus / hacia la cima,</i>	2.4+4
<i>pulió mi espíritu / como una lima</i>	2.4+2.4
<i>y como acero / mi fe templó.</i>	4+2.4

(Amado Nervo)

SEPTETOS ENDECASILÁBICOS

Alguno de los epigramas de Jorge Guillén, en *Final*, se dispone como septeto de endecasílabos blancos (*No emerge el sol como visible esfera...*). Ocasionalmente aparecen también llenando algún poemilla, es decir, serie única del poema, como «Inferno».

<i>Si pregunta por mí, traza en el suelo</i>	3.6.7.10 v.e.
<i>una cruz de silencio y de ceniza</i>	1.3.6.10
<i>sobre el impuro nombre que padezco.</i>	4.6.10
<i>Si pregunta por mí, di que me he muerto</i>	3.6.7.(9).10 v.e.
<i>y que me pudro bajo las hormigas.</i>	4.10
<i>Dile que soy la rama de un naranjo,</i>	1.4.6.(8).10
<i>la sencilla veleta de una torre.</i>	3.6.(8).10

(Emilio Ballagas)

<i>Cada vez que una mano se me ofrece</i>	3.(4).6.10
<i>tiemblo de sombras, a su luz me entrego</i>	1.4.8.10
<i>y su luz una espiga en mi alma acrece;</i>	3.6.8.10
<i>casi de ausencia perseguido y ciego,</i>	(1).4.8.10
<i>abro mi mano y tiendo hacia esa mano</i>	1.4.6.8.10

leve la espiga. Luego, qué sosiego. 1.4.6.8.10
Alas la espiga tiene en cada grano. 1.4.6.10

(Antonio Carvajal)

SEPTETOS DE ALEJANDRINOS

Este es el buey que mira / por su' ojo de buey 1.4.6+3.6
el perpetuo horizonte / con su tiara de fuego 3.6+3.6
la tarde apaciguada / la prudente llanura 2.6+3.6
los árboles del borde / impasibles testigos 2.6+3.6
del ángelus previsto / con su lamento absurdo 2.6+4.6
la pareja que goza / más acá de las parvas 3.6+1.3.6
y los hombres de tierra / de vuelta en sus cubiles 3.6+2.6

.....
 (Mario Benedetti)

FORMAS MIXTAS EN SEPTETOS

Lo es la seguidilla compuesta (véase antes, 318-320), con ejemplo de Hartzenbusch, que las utilizó con frecuencia, como otros románticos (Ventura Ruiz Aguilera, Vicente Barrantes...).

7	<i>No reniegues, Camilo,</i>	1.3.6
5	<i>de tu fortuna,</i>	4
7	<i>que otros podrán dolerse</i>	1.4.6
5	<i>más de la suya.</i>	1.4
5	<i>Si se repara,</i>	4
7	<i>nadie en el mundo tiene</i>	1.4.6
5	<i>dicha colmada.</i>	1.4

Góngora dejó este septeto *De la purificación de Nuestra Señora*, de cuatro octosílabos rematados en dos heptasílabos y un endecasílabo:

8	<i>De la vidriera mejor</i>	4-7
8	<i>en sus brazos de cristal</i>	3-7
8	<i>entra el sol boy celestial</i>	1.3.(4).7 v.e.
8	<i>en la capilla mayor,</i>	4-7
7	<i>a cuyo resplandor,</i>	(2).7
7	<i>sin que más luz espere,</i>	(3).4.6
11	<i>Simeón fénix arde y cisne muere.</i>	3.4.6.8.10 v.e.

Septeto de endecasílabos y un alejandrino de María Victoria Atencia («El puerto»):

Mi tapiado armazón o seno o suerte, 3.6.8.10
mi recto cuello sobre el desnivel 2.4.10
de un agua submarina, prosigue 2.4.10
sin otro abatimiento / sobre el mar y sus olas (2).3.7.10
en la ' hora adecuada del deseo 2.6+3.6
en este puerto que a la luz se abre 3.6.10
sin otro afán que recobrar su nácar. 2.4.8.10
 2.4.8.10

SEPTETOS EN VERSOS COMPUESTOS Y VERSÍCULOS

No es difícil contar siete versos largos en la distribución libre de estrofas de la poesía contemporánea, cuando cada estrofa se compone de número distinto de versos, de desigual medida silábica; más difícil es encontrar la estructura del septeto repetida para un poema o formada por un solo tipo de verso, como en este ejemplo de Lezama Lima, con versículos y versos compuestos:

«Nuncupatoria de entrecruzados»

Si acaso como príncipe rebace las impuestas escalas de la sangre,
como condotiero saborea la indiferencia de la posible
ley del remolino. Recibe la plateada lamprea
de una norma, teniendo que agujerear
la correa que lo ajusta. Viviente fatalidad que ya oye,
tener que abandonar el caballo y el doncel, los aprendidos
combatientes. Y buscar en otra vida sus juramentos y balcones.

Estrofas de ocho versos

Octavillas y octavas forman la base de las estrofas de ocho versos; pero en el apartado de las octavillas habrá de distinguirse el ancho hueco de las coplas de arte menor, con sus muchas variedades.

En rigor, la **copla de arte menor** es la estrofa de ocho versos octosílabos, divididos en dos semiestrofas (4-4) que se enlazan por una rima y no tienen más de tres. A su lado, la **copla castellana**, muy semejante

y algo posterior, como derivada de la de arte menor, alcanza una cuarta rima, por lo que cada semiestrofa es una auténtica redondilla (abba:cdde; abab:cdcd; etc.). Con todo tipo de salvedades y reservas, la de arte menor domina durante el siglo XIV y es mayoritaria en el XV la castellana, que es la que permanece como forma popularísima a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Durante el siglo XVIII se incorpora al repertorio la octavilla aguda, en variedades octosilábicas, heptasilábicas y pentasilábicas sobre todo: los finales de cada semiestrofa (versos 4º y 8º) riman en agudo entre sí. La modalidad aguda se extendió a otras muchas variedades estróficas, como la sextilla y la décima; hemos dado cuenta, en fin, de su aparición también en estrofas formadas por versos de arte mayor (octava aguda de endecasílabos o decasílabos, por ejemplo). He aquí una octavilla de octosílabos o copla castellana aguda, de Espronceda (de «El reo de muerte»):

8	<i>Mas, ¿qué rumor a deshora</i>	2-4-7
8	<i>rompe el silencio? Resuena</i>	1-4-7
8	<i>una alegre cantilena</i>	1-3-7
8	<i>y una guitarra a la par,</i>	1-4-7
8	<i>y gritos y de botellas</i>	2-7
8	<i>que se chocan el sonido</i>	3-7
8	<i>y el amoroso estallido</i>	4-7
8	<i>de los besos y el danzar.</i>	3-7

Las estrofas agudas, tan típicas del romanticismo, decayeron en el periodo modernista (aunque todavía hay octavillas agudas en Amado Nervo o Manuel Machado). Para otras modalidades, como la **copla real** (de diez versos), la **copla novena** (de nueve versos) y otras coplas mixtas, etc. Véase bajo cada epígrafe correspondiente.

Octavillas y octavas han sido, por tanto, formas frecuentes en la organización estrófica de los versos.

Sobre todo a partir del modernismo, no es raro encontrarse, además, con series de versos que forman una octava; lo que se ha perdido actualmente, sin embargo, es la rigidez de la estructura, tanto en su forma canónica o perfecta, como en la reiteración sistemática de una misma estrofa a lo largo del poema. En efecto, estrofas de ocho versos son frecuentísimas en la poesía actual, o bien exentas o bien formando semiestrofa en un poema mayor poliestrófico; cuando aparecen como tales, reiterando su estructura a lo largo de un poema, suelen ir liberadas de la igualdad silábica

de los versos y, quizá, con tono irónico, como las cinco octavillas de «En el nombre de hoy», de Jaime Gil de Biedma.

Octavillas

OCTAVILLAS TETRASILÁBICAS

<i>Ya del Betis</i>	1-3
<i>por la orilla</i>	3
<i>mi barquilla</i>	3
<i>libre va.</i>	1-3
<i>Y las auras</i>	3
<i>dulcemente</i>	(1)-3
<i>en mi frente</i>	3
<i>soplan ya.</i>	1-3

.....

(Gertrudis Gómez de Avellaneda)

OCTAVILLAS PENTASILÁBICAS

<i>Dulce tercera</i>	1-4
<i>de los amores</i>	4
<i>do reverbera</i>	4
<i>la luz del sol,</i>	2-4
<i>tente y albora</i>	1-4
<i>mi vista ardiente,</i>	2-4
<i>que el brillo adora</i>	2-4
<i>de tu arbol.</i>	4

(Antonio Gutiérrez)

<i>Corazón mío,</i>	3-4 v.e.
<i>pálida flor,</i>	1-4
<i>jardín sin nadie,</i>	2-4
<i>campo sin sol,</i>	1-4
<i>¡cuánto has latido</i>	1-4
<i>sin ton ni son,</i>	2-4
<i>tú que estás hecho</i>	1.(3)-4
<i>para el amor!</i>	4

(Juan Ramón Jiménez)

OCTAVILLAS HEXASILÁBICAS

<i>Tu margen florida</i>	2.5
<i>pisé siendo niño,</i>	2.(3).5
<i>y al ver tanto aliño</i>	2.3.5 v.e.
<i>en torno de ti,</i>	2.5
<i>en sueños hermosos</i>	2.5
<i>forjaba la mente,</i>	2.5
<i>creyendo inocente</i>	2.5
<i>que el mundo era así.</i>	2.(3).5

(Ramón de Campoamor)

Octavilla hexasilábica aguda del periodo romántico:

<i>¿Qué sirve que al cielo</i>	(1).2.5
<i>tu llanto importune?</i>	2.5
<i>¿Qué sirve en tu duelo</i>	(1).2.5
<i>la lanza blandir,</i>	2.5
<i>si a aquellos que fueron</i>	2.5
<i>sostén de la patria,</i>	2.5
<i>llorando los vieron</i>	2.5
<i>tus ojos morir?</i>	2.5

(Eugenio de Ochoa)

OCTAVILLAS HEPTASILÁBICAS

Octavilla heptasilábica aguda del romanticismo, «La orgía», de Zorrilla:

<i>Venid, niñas sedientas</i>	2.3.6 v.e.
<i>de libertad y amores</i>	4.6
<i>que fiestas y licores</i>	2.6
<i>dan libertad y amor.</i>	1.4.6
<i>Húmedos de esperanza</i>	1.6
<i>traed los ojos bellos,</i>	2.4.6
<i>sin trenzas los cabellos,</i>	2.6
<i>la frente sin rubor.</i>	2.6

OCTAVILLAS OCTOSILÁBICAS

<i>Yo corría de este mundo</i>	1.3.5.7
<i>tras la gloria y la ventura,</i>	3.7
<i>empezando la amargura</i>	3.7

<i>de sus goces a probar:</i>	3-7
<i>en mi sed de independencia</i>	3-7
<i>yo mi bogar abandonaba,</i>	1.3.7
<i>y ya libre suspiraba</i>	(2).3.7
<i>por la cárcel de mi bogar.</i>	3-7

(Zorrilla)

Octavas

OCTAVAS ENEASILÁBICAS

Estrofa algo rebuscada, de la que es posible encontrar ejemplos sueltos durante el modernismo, tal «Cordura», de González Martínez, con rima aguda (9A 9É 9A 9É: 9B 9É 9b 9É); o en poetas experimentales, como Francisco Pino.

OCTAVAS DECASILÁBICAS

Se ensaya con gracia durante el siglo XVIII, a veces en la modalidad aguda. La frecuentan los poetas románticos («La duda», de Salvador Bermúdez de Castro) y así llega al primer Rubén Darío y otros modernistas (Tomás Morales, «San Sebastián de Garabandal»); del nicaragüense es el ejemplo, «Himno de guerra» (1885), que lleva ritmo 3.6.9:

Somos fuertes; la espada desnuda
blandiremos allá en la batalla,
al rugir de espantosa metralla...
¡Ciudadanos! El arma empuñad;
que nos miren ganar en la lucha
el brillante laurel de victoria,
o encontrar en la muerte la gloria
y gritar al morir ¡libertad!

.....

OCTAVAS ENDECASILÁBICAS

Una de las estrofas que, al incorporarse con los metros italianos durante el Renacimiento, recibió mejor acogida, hasta especializarse para poemas épicos, parlamentos graves en el teatro, obras de carácter religioso

¡Huida
La umbría!

2
2

DÉCIMAS TETRASILÁBICAS

Solteronas 3
Tan feúchas 3
Y glotonas 3
Son las buchas 1.3
De virtudes. 3
Miss Gertrudis, 3
Siempre en flor: 1.3
¿Mesa intensa 1.3
Te compensa 3
Tu no-amor? (2).3
(«Gula», de Jorge Guillén)

DÉCIMAS HEXASILÁBICAS

Con estribillo, de Góngora:

Labré a mi despecho 2.5
una pieza mala, 1.3.5
no pude hacer sala (1).2.(4).5
y cámara he' hecho; 2.(4).5
quedará sin techo 3.5
y el cuerpo vacío, 2.5
que un servidor mío 1.4.5 v.e.
cual banco quebró, 2.5
y me recibió 5
peor que una daga. 2.5

Si en todo lo que'hago 2.5
soy desgraciada, 1.5
¿qué quiere que haga? (1).2.5

DÉCIMAS HEPTASILÁBICAS

Con estribillo escribe Luis García Montero «Crimen en la noche de un sábado», de *Completamente viernes*.

Tengo muchos amigos. 1.3.6
Dispersas manchas claras, 2.4.6

Juanes, José, Rodrigos,
Sonrientes las caras,
Persisten: fondo amable
Para que no se' hable
De soledad vacía
No hay motivo de pena
Si el vivir se nos llena
De leve compañía.
(Jorge Guillén)

1.4.6
3.6
2.4.6
4.6
4.6
1.3.6
3.6
2.6

DÉCIMAS OCTOSILÁBICAS

En pos del alba azulada 2.4.7
ya por los campos rutila 1.4.7
del sol la grande, tranquila 2.4.7
y victoriosa mirada 4.7
sobre la curva lomada, 4.7
que asalta el cardo bravío, 2.4.7
y allá, en el bajo sombrío, 2.4.7
donde el arroyo serpea, 4.7
de cada hierba gotea 4.7
la viva luz del rocío. 2.4.7
(Rafael Obligado)

Décima aguda en el romanticismo:

Oigo, patria, tu aflicción 1.3.7
y escucho el triste concierto 2.4.7
que forman, tocando a muerto, 2.5.7
la campana y el cañón; 3.7
sobre tu invicto pendón 4.7
miro flotantes crespones 1.4.7
y oigo alzarse a otras regiones 1.3.(4).7 v.e.
en estrofas funerarias 3.7
de la iglesia las plegarias 3.7
y del arte las canciones. 3.7

.....
(Bernardo López García)

¡Bien enciendes, ruiseñor 1.3.7
ilustre, a fuerza de trinos, 2.4.7
la noche de los caminos! 2.7

<i>Cantas y encantas mejor cuanto más es tu dolor...</i>	1.4.7
<i>Tus treguas de virtuoso intermitente, moroso</i>	3.(4).7 v.e.
<i>de la cuita, son oscuras pãusas con que procuras tu pasmo en sombra, asombroso.</i>	2.7
(Juan José Domenchina)	4.7
	3.5.7
	1.7
	2.4.7

COPLA REAL

Así se llamó la combinación de diez octosílabos en dos semiestrofas, unidas por tres o cuatro rimas; aparecen a lo largo del siglo XV, quizá como una elaboración más de las coplas castellanas y de arte menor. Las semiestrofas no son necesariamente iguales, de hecho precede la forma 4-6 a la forma 5-5, que se hace mayoritaria solo a finales del siglo XV. Entre todas las coplas, quizá sea la que mayor vigencia mostró a lo largo del periodo áureo (cuando se llamaron *redondillas castellanas*, estrofa preferida por Juan del Encina, Castillejo, Hurtado de Mendoza, Cervantes...), sobre todo por su uso en los tablados. A la larga terminó por quebrar alguno de sus versos, para jugar con variedades distintas:

<i>Vuestros lindos ojos, Ana,</i>	3.5.7
<i>¡quién me dexase gozillos</i>	1.4.7
<i>y tantas veces besallos</i>	2.4.7
<i>cuantas me pide la gana</i>	4.7
<i>con que vivo de mirallos!</i>	3.7
<i>Darles bía</i>	1.3
<i>cien mil besos cada día;</i>	2.3.7 v.e.
<i>y aunque fuese un millón,</i>	1.3.5.7
<i>mi penado corazón</i>	3.7
<i>nunca barto se vería.</i>	1.3.7
(Cristóbal de Castillejo)	

DÉCIMAS ENEASILÁBICAS

Las décimas enesilábicas aparecen en varias composiciones de Darío en *Del chorro de la fuente*, normalmente con un «envío» en cuarteta, tal la «Balada en honor de Eugenio Garzón». Véase de su «Balada de la bella niña del Brasil», con una quintilla como envío final:

<i>Existe un país encantado,</i>	2.(3).5.8
<i>donde las boras son tan bellas,</i>	4.6.8
<i>que el tiempo va a paso callado</i>	2.4.5.8 v.e.
<i>sobre diamantes, bajo estrellas.</i>	4.8
<i>Odas, cantares o querellas</i>	1.4.8
<i>se lanzan al aire sutil</i>	2.5.8
<i>en gloria del perpetuo Abril,</i>	2.6.8
<i>pues allí, la flor preferida</i>	3.5.8
<i>del canto es Anna Margarida,</i>	2.(3).4.8 v.e.
<i>la niña bella del Brasil.</i>	2.4.8

DÉCIMAS DECASILÁBICAS

Modernamente, las escribió Rubén Darío, así en «Balada a Leopoldo

Díaz»:

¡Partir a Suiza! ¡Qué hermosa cosa!
El mar, el barco que se desliza;
la pasajera ligera, hermosa;
una aventura que se eterniza...
¡Qué hermosa cosa partir a Suiza!
El monte: el hielo color de rosa;
el lago Lemán: una vaquera;
el ranz que suena tras la colina;
y el consul lírico de la Argentina
con una Musa por cancellera.

DÉCIMAS ENDECASILÁBICAS

Se encuentran en bastantes composiciones de Rubén Darío, en *Del chorro de la fuente* o de *El canto errante*, que él denominó «baladas», porque terminaban cada estrofa con el mismo verso, a modo de estribillo, y cerraban con un «envío» en una estrofa menor, como la «Balada en loor del "Gilles" de Watteau», con un envío en quinteto final; o la «Balada en honra de las musas de carne y hueso», que cierra con un cuarteto.

Ejemplo de Meléndez Valdés, *Elegía moral a la Virtud*:

<i>Virtud, alma virtud, don inefable</i>	2.3.6.7.10 v.e.
<i>que Dios al hombre en su bondad envía</i>	2.4.8.10
<i>y al puro serafín gloriosa igualas</i>	2.6.8.10
<i>su humilde y flaco ser, mis ruegos oye:</i>	2.4.6.8.10
<i>llena mi pecho de tu excelso fuego</i>	1.4.8.10

*y mis pasos sostén. Por ti respiro,
por ti soy libre y traspasar me es dado
muy más presto que el águila las cimas
del claro emíreo, hasta llegar felice
a la altísima corte del Eterno.*

3.6.8.10
2.(3).4.8.(9).10
1.2.3.6.10 v.e.
2.4.8.10
2.6.10

La décima de endecasílabos blancos se encuentra abundantemente en poesía del siglo xx («Los pájaros anidan», de Gloria Fuertes; Javier Yagüe, «Vuelo rasante»); etc. Ejemplo de Jorge Guillén («Bailar»):

*Todo el cuerpo es ya gesto y movimiento,
Acorde al ritmo nunca interrumpido
Que gira y gira en torno a un frenesí.
Se levantan en vuelo aquellos velos
Que cubren desnudez apenas vista,
Revoltijo de arrojo y ropa en círculos
Mientras el cuerpo avanza y retrocede
Como ofrenda de pecho, vientre, sexo
Dándose y retirándose radiante,
Eros resuelto en forma, gracia, música.*

1.3.(4).(5).6.10 v.e.
2.4.6.10
2.4.6.(7).10
3.6.(8).10
2.6.8.10
3.6.8.10
4.6.10
3.6.8.10
1.6.10
1.4.6.8.10

Ejemplo de Javier Yagüe:

*A flor de muerte, al vuelo decisivo,
a la caída tensa, al mediodía
de luz desencajada donde pace
el toro pulmonar de la memoria;
a ras de amor, al vértigo afilado
que la niebla defiende, a la fisura
parecida a unos labios indecisos
que van a pronunciar la lejanía,
tienden alas, cuchillas, inminencias.
A flor de muerte, al borde del olvido.*

2.4.6.10
4.6.10
2.6.10
2.6.10
2.4.6.10
3.6.10
3.(4).6.10
2.6.10
1.3.6.10
2.4.6.10

Estrofas de once versos

La copla onцена empezó por estructurarse como quintilla más sextilla (5-6), pero casi siempre necesitó de las cuatro rimas, como mínimo, para conjuntar sus versos. Se encuentra durante todo el periodo medieval

y llega hasta Cervantes («Canción de Arsindo», en *La Galatea*, III). Más rara hoy, aparece en la poesía de Francisco Pino u, ocasionalmente, en otros casos de poetas cuidadosos, como los «Consejos para ciudadanos pacifistas», de Luis García Montero (heptasilábica, de versos blancos, con suaves asonancias). Diferente es el caso que se puede ejemplificar con una onцена de heptasílabos blancos de Muñoz Rojas, «Un estío a la tarde...»; representativa de poemas ocasionales, que no es raro encontrar en poesía actual, probablemente sin voluntad de forjar esa estrofa, sino como resultado de la inspiración libre.

La onцена de arte mayor aparece ocasionalmente, en versos blancos o asonantados, en la poesía del siglo xx, como en *Salgo a la calle y voy en ascua viva...*, de Concha Méndez (*Niño y sombras*, 1936); varios pasajes de «Cantos a Rosa» (1954), de Muñoz Rojas; «Quai St. Michel», la primera estrofa de «¿Quién seré?», «La astronomía», etc., en *Final*, de Jorge Guillén, en quien es curiosamente abundante la onцена de endecasílabos blancos como semiestrofa de poemas poliestroficados e incluso llenando un poema («Purgatorio», «Crisis», etc.); *Aquí la boca, su oquedad eterna...*, de Antonio Gamoneda; etc.

Estrofas de doce versos

Las estrofas resultan tanto más extrañas cuanto más largas, pues se pierde en ellas la conciencia de estructura uniforme. Se encuentran variedad de estrofas de este tipo entre las estancias, desde luego; en los ensayos métricos del romanticismo (el Duque de Rivas, Núñez de Arce...) y, como veremos enseguida, en los modernistas. Como ya adelantamos en varias ocasiones, la estrofa manriqueña es, realmente, una estrofa de doce versos, como muchas variedades de las coplas medievales.

En poesía contemporánea no es raro encontrarse con poemas de esa o semejante extensión, pero pocas veces repite estructura. Véase «Ausencia», de Concha Méndez (en *Lluvias enlazadas*, 1939); «Tú» (una docena de heptasílabos que quiebran con pentasílabo final); «Plenitud», muy semejante, aunque con mayor dispersión de versos cortos; etc. de Rafael Morales. En todos los casos los once versos forman un solo poema.

Docenas **heptasilábicas** son «Alegoría», de Rubén Darío; «Como estar estás solo», de Gloria Fuertes; etc. Seis estrofas de doce heptasílabos blancos forman la sección «Pájaros indecisos», de Javier Yagüe.

Octosilábicas, «Canción» y «Al Ateneo de León», de Rubén Darío, en «Alegoría» (1883); etc.

Forman estrofas de doce versos una amplia gama de coplas, normalmente de octosílabos, sobre todo del rico repertorio de las cantigas medievales, por ejemplo las de disposición abba:dede:abcb, en las que la primera redondilla oficia a modo de estribillo. Normalmente se detecta su uso por la presencia de un motivo de enlace, que puede ser la repetición de la rima, de una palabra, de un verso, del final de una estrofa en el comienzo de otra, etc.

También forman esta estrofa las dobles sextillas, que aparecen esporádicamente en los poetas de cancioneros del siglo xv. En realidad terminan por ser dobles sextillas las coplas caudatas, aunque Navarro Tomás alerta sobre que «Ni por el empleo que de ella se hacía ni por su forma métrica se puede considerar la copla caudata como una variedad de la doble sextilla de pie quebrado», fundamentalmente por la forma fija de la copla caudata, siempre dos versos cortos seguido de uno largo. Nosotros consideraremos más adelante la copla caudata como dos estrofas trasilábicas iguales, rematadas cada una de ellas con un octosílabo, rimados entre sí.

Una forma mixta puede considerarse la copla de pie quebrado o manriqueña;⁹⁶ la bella estrofa en la que se compusieron las *Coplas a la muerte de su padre* y a la que entregaron su inspiración muchos poetas de cancioneros perduró con distinta fortuna en prácticamente todas las épocas y alcanzó —apoyándose incluso en Rubén Darío— todavía a tener uso notable en poetas actuales, a veces como esfuerzo estilístico (por ejemplo en Juan José Domenchina, Rafael Alberti, Jon Juaristi, etc.):

8	<i>Ve, discreto mensajero,</i>	1.3.7
8	<i>delante aquella figura</i>	2.4.7
4	<i>valerosa</i>	3
8	<i>por quien peno, por quien muero,</i>	3.7
8	<i>flor de toda hermosa</i>	1.3.7
4	<i>tan preciosa,</i>	(1).3
8	<i>y mira cuando llegares</i>	2.7
8	<i>a su esmerada presencia</i>	4.7
5	<i>que resplandesce,</i>	4

⁹⁶ Aunque en el caso concreto de Jorge Manrique es mejor hablar de doble sextilla, es decir de una combinación 3+3+3.

8	<i>do quiera que la hallares</i>	2.7
8	<i>tú le' bagas reverencia</i>	1.3.7
4	<i>cual meresce...</i>	3

(Jorge Manrique)

Aunque se presenta muchas veces como sextilla de pie quebrado, su forma más habitual es la de doble sextilla con seis rimas.

Estrofas formadas por otras estrofas

Entre la estrofa simple y el poema puede haber ajuste total o bien porque el poema está formado por una sola estrofa o bien porque se forma por una serie de versos o una serie de estrofas iguales.

Pero el poema puede estar construido por una estrofa que, a su vez, se compone de semiestrofas. Cuando, en ambos casos, las semiestrofas y el conjunto superior que forman se emplean siempre con una base fija (sonetos, canciones, etc.) podemos hablar de estrofas formadas por otras estrofas. La más representativa y generalizada, el soneto, normalmente construido por cuatro semiestrofas: dos cuartetos y dos tercetos.

Soneto

Vino el soneto, acompañando al endecasílabo, de Italia durante el primer Renacimiento. Lo cultivaron Imperial y Santillana durante el siglo xv, no sin pericia, pero con un tono marcadamente medieval, que los relegó a antiguallas cuando compusieron Boscán y Garcilaso los suyos. Desde entonces, como ocurrió en otras lenguas, se convirtió en una de las estrofas preferidas por la poesía de todos los tiempos.

En su forma clásica, consta el soneto de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, con rima ABBA ABBA CDE DCE. Esa es la forma del ejemplo de Garcilaso:

<i>En tanto que de rosa y de azucena</i>	2.6.10
<i>se muestra la color en vuestro gesto,</i>	2.6.10

los catorce versos endecasílabos conceden un eneasílabo y llevan rima de romance, asonante en los pares:⁹⁸

11	<i>Su nombre es el silencio: nombre de agua,</i>	2.(3).6.8.10
11	<i>elemental palabra sola de aire:</i>	4.6.8.10
11	<i>su nombre es de color, de olor y piedra,</i>	2.(3).6.8.10
9	<i>malva, insistente, eterno: valen</i>	1.4.6.8
11	<i>rosa y dolor, hoguera, lluvia, casa,</i>	1.4.6.8.10

Los modernistas, por influjo de Darío, que los compuso en versos de seis a dieciséis sílabas, o en versos de distinta medida («Un soneto a Cervantes», de *Cantos de vida y esperanza*; o el titulado «Soneto de trece versos», del mismo libro) gustaron de construir sonetos sobre versos poco tradicionales en esta función. Manuel Machado, por ejemplo, lo compuso de trisílabos: «Verano» (de *Ars moriendi*, 1921); y Lezama Lima, entre otros, en combinación de versos (de 6 a 9 sílabas): *Ayer fijado parecía...*; o de 11-14 (*Allí donde se acerca la sangre no concilia...*); o resueltamente libre (*Buen mirar, si caigo...*); por no hablar de sus numerosos sonetos en versos compuestos y versículos (*Puesto que están los hongos, tendrán su historia...*; *Miraba y rompía como linces circular el no encuentro...*).

He aquí un pequeño abanico de soluciones diversas para cada tipo de verso:

Soneto hexasílabo en Rubén Darío, «Mía», en *Prosas profanas: Mía, así te llamas. / ¿Qué más armonía?...*

Soneto de heptasílabos, Rubén Darío, «A Francisca»: *Francisca, tú has venido...*; o «Para Alice de Bolaños...»: *Al dar aire a tu frente...* Lezama Lima, *Son ellos, si fusilan...* Mario Hernández, *El bambú que se alza...*; «Film», *Veneno emanado...*

⁹⁸ En el mismo libro, *Emblemas y conversaciones*, se dan otros ejemplos, como «Muero en alguno de tus sueños». El poema con que hemos ejemplificado va sin título en otro libro (*Otra casa*) de este poeta granadino. A veces («La casa de las flores», de *Otra casa*) la distribución de los espaciados que marcan semiestrofas es distinta a la del soneto clásico: la disolución de la venerable forma del soneto, entonces, es casi absoluta. Véase un caso particularmente llamativo en «Paisajes», de Mario Benedetti (*Existir todavía*). O en «Definición de sabio», de Miguel Espinosa (*Canciones y decires*). En «Idilio muerto», de César Vallejo (en *Los heraldos negros*), con rimas cruzadas en los cuartetos y CDD ECE en los tercetos, se adivina un soneto de versos alejandrinos y heptasílabos.

Soneto en octosílabos: ya se dan dos ejemplos en *La Pícaro Justina*. «Un soneto para bebé», en *Del chorro de la fuente*, de Rubén Darío. «Para una cubana», de Darío, en *Prosas profanas*. Los cuatro de *El collar de Salambó* y los tres de *El abanico de perlas*, de Herrera y Reissig. Lezama Lima, *Disperso, suave y atado...* En Benedetti (*Triste n° 2*). En Rafael Juárez, *Tener los ojos muy claros...*

Soneto de eneasílabos: «*¡Oh Dios! Cómo no andar suspenso...*», de Rubén Darío. *Bajo la espuma soñolienta...*, de Villaespesa. «El niño de la jaula vacía», de José Hierro. Y en Valle-Inclán, José Asunción Silva, Manuel Machado, César Vallejo, Antonio Carvajal, Rafael Juárez, etc.

Soneto en decasílabos, «Montevideo»: *Montevideo, copa de plata...*, de Rubén Darío. Del mismo Darío, con decasílabos 3.6.9, «Menéndez», *Los que vieron la patria bandera...*; Gabriela Mistral, «La condena», *Oh fuente de turquesa pálida...*; «Madrugada entre altos muros», de José Hierro, en *Quinta del 42*.

Soneto en dodecasílabos, de Rubén Darío, «A Carlos Romagosa», en *Del chorro de la fuente*. En dodecasílabos hemistiquiales 5+7 compuso el propio Darío los sonetos a Walt Whitman. Salvador Rueda, Díaz Mirón y otros poetas modernistas lo cultivaron regularmente. Rueda presumió de haber sido el primero en componer sonetos en dodecasílabos 5+7 («Bailadora»).

Soneto tridecasílabo en Rubén Darío, «Urna votiva»; o «Para ir al azul do van las golondrinas...»

Soneto en alejandrinos, de entre los muchos de Darío, sobre todo en *Azul*: «Caupolicán», *Es algo formidable que vio la vieja raza...* Fue de los más cultivados durante todo el periodo posterior, y aún hoy mantiene su vigencia.

Soneto pentadecasílabo en Rubén Darío, «A Francia», de *El canto errante*.

Soneto en hexadecasílabos, «Junio», de Mauricio Bacarisse.

Soneto en heptadecasílabos en Rubén Darío, «Venus».

Para la ruptura del soneto, por ejemplo alargando la serie a quince versos, véanse las series ya citadas de Javier Yagüe; o los trece versos de José Antonio Muñoz Rojas en «Dulce juventud».

Para las muchas otras variedades del soneto se pueden consultar las fuentes clásicas, sobre todo Juan Díaz Rengifo, el teórico de finales del siglo XVI, a quien apasionó el encasillamiento taxonómico; y el excelente

Diccionario de Métrica Española, de José Domínguez Caparrós, que va ejemplificando: acróstico, agudo, alejandrino, de arte mayor, asonante, bilingüe, caudato, con cola, continuo, de cuartetos independientes, dialogado, doblado, doble, con eco, encadenado, con estrambote, invertido, machihembrado, pareado, polimétrico, con repetición, retrógrado, septenario, simple, terciado, de trece versos, trilingüe... La denominación apunta más o menos a las características de cada tipo. Aleccionadora, en fin, puede resultar la consulta de una reciente antología de sonetos, editada por Jesús Munárriz en una prestigiosa colección de poesía (*Hiperión*).

Series

El romance y el romancillo

La forma pura del romance es la de una serie de versos octosilábicos con rima asonante en los pares. A partir de esa forma primitiva caben multitud de variantes, particularmente por la disposición y tipo de las rimas y, sobre todo, por la distribución de la serie en semiestrofas iguales, por ejemplo de cuartetos, que es la más usual. Los romances comienzan a recogerse por escrito en los cancioneros de la segunda mitad del siglo xv: aparentan ser tiradas de versos fluctuantes, en torno al octosílabo y con rima asonante. Su inserción en cancioneros y su imitación por poetas cultos trae las primeras variaciones: estructuración en cuartetos, rima consonante, medida silábica más rígida... y variantes versales, entre las cuales el romancillo hexasilábico es la primera y más importante.

Se denominan *romancillos* las composiciones semejantes que utilizan versos menores, esto es, heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos, tetrasílabos... Todo lo que diremos para el romance se acomoda fácilmente a los romancillos (en semiestrofas, con estribillo, etc.).

Se denomina *romance heroico* al que se desarrolla con endecasílabos: no aparece más que tardíamente en nuestra historia literaria (segunda mitad del siglo xvii, por ejemplo en sor Juana Inés de la Cruz); pero lo acogen los poetas neoclásicos (Martínez de la Rosa, García de la Huerta, Andrés Bello, Gaspar Melchor de Jovellanos...) como forma apropiada para el teatro, la épica, el canto grave, etc. Continúa su uso durante el siglo xix (Mármol, Zorrilla, Rivas, Espronceda...). Bécquer, una vez más, extremó las

variaciones de los románticos introduciendo quiebras a heptasílabos, lo que le acercaba algunas veces a la silva (*Rimas* XXXIV y LXXXIV), pero sin la arbitrariedad de esta (*Rimas* LXXI, LXXVI, XVIII, etc.). Durante el siglo xix, lo mismo que su hermano menor, el romance, acogió largas tiradas convenientes para la dilatada inspiración de los románticos: Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Salvador Rueda, etc. lo frecuentaron. Con un romance heroico abre Unamuno su primer libro de poesías (*Poesías*, 1907), y a esa forma entrega nada menos que *El Cristo de Velázquez* (1920), pero en verso blanco, como diremos enseguida.

La forma del romance heroico, frecuentemente en versos blancos, se ha convertido en la más socorrida de la poesía contemporánea, incluso en monótonamente frecuentada. El endecasílabo absoluto de las series medias y largas (tipo *Era ya junio, y el calor tomaba...*, de Andrés Sánchez Robayna, en *El libro, tras la duna*; «Band of angels» y «El arpa en la cueva», de Pedro Gimferrer, de *Arde el mar*; casi todos los poemas de *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez, etc.), se matiza a veces con quiebras a heptasílabos, que pueden serlo también a eneasílabos y alejandrinos, para configurar las modernas silvas de versos blancos. Cuando la serie no va más allá de los veinte versos, nos las tenemos con el moderno «madrigal», que ha perdido, desde luego, su preferencia por el tema amoroso. Cuando el conjunto de versos es extenso y se separa por semiestrofas, estas cobran la apariencia de *liras* de todo tipo y tamaño (cuartetos, quintetos, sextetos...). En ese abanico de silva, romance heroico, madrigal y *liras* se mueve la poesía actual, en gran medida, por lo menos desde la segunda mitad del siglo xx.

Los romances en otros versos de arte mayor tampoco son desconocidos. Ya Iriarte nos dejó alguna muestra de romances eneasílabos. El de dodecasílabos se encuentra en Rosalía de Castro, Salvador Rueda y Rubén Darío («Sinfonía en gris mayor»). El de alejandrinos (véase al hablar de este verso, sobre todo en la referencia a los cuartetos de alejandrinos), a veces a manera de pareados, se encuentra también durante el periodo modernista (Ramón de Basterra, por ejemplo); pero ha reaparecido con cierta frecuencia en algunos poetas del siglo xx (Muñoz Rojas; José Luis Hidalgo; Pablo García Baena, «Santa María de Trastierra», «Los que un día os llevasteis», etc., no siempre puros). La «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», de Pedro Gimferrer (en *Arde el mar*), lo mismo que otros grandes poemas de la poesía actual, son series de alejandrinos blancos con rimas esporádicas.

Ejemplo de endecasílabos, en Martínez de la Rosa («La soledad»):

<i>Único asilo en mis eternos males,</i>	1.4.8.10
<i>augusta soledad, aquí en tu seno,</i>	2.6.8.10
<i>lejos del hombre y su importuna vista</i>	1.4.8.10
<i>déjame libre suspirar al menos:</i>	1.4.8.10
<i>aquí, a la sombra de tu horror sublime,</i>	2.4.8.10
<i>daré al aire mis lúgubres lamentos,</i>	2.3.6.10 v.e.
<i>sin que mi duelo y mi penar insulten</i>	4.8.10
<i>con sacrilega risa los perversos...</i>	3.6.10

Sobre el romance pueden componerse poemillas nuevos, que o lo rematan o lo glosan o lo complementan o lo jalonan. La fórmula con mayor fortuna será la que asocie a un romance un estribillo, que se repite total o parcialmente a lo largo del romance (cfr. más adelante, ESTROFAS CON ESTRIBILLO).

El viejo romancero español, que los críticos estudian a partir de subvariedades históricas (romancero viejo, romancero nuevo, romancero artístico...), fue imitado desde muy pronto por los poetas cultos, que solían entregar a esta forma su inspiración más sencilla. Por la misma razón se utilizó en el teatro en verso para simular el lenguaje coloquial. Nunca perdió vigencia.

He aquí un famoso romance octosilábico, dividido en cuartetas, de Lope de Vega, en *La Dorotea*:

<i>A mis soledades voy,</i>	5-7
<i>de mis soledades vengo,</i>	5-7
<i>porque para andar conmigo</i>	5-7
<i>me bastan mis pensamientos.</i>	2-7
<i>No sé qué tiene la aldea</i>	(1).(2).3.4.7 v.e.
<i>donde vivo y donde muero,</i>	3-7
<i>que con venir de mí mismo,</i>	4.(6).7
<i>no puede venir de más lejos.</i>	(1).2.5.7.8 = 1.(2).4.6.7
<i>Ni estoy bien ni mal conmigo;</i>	2.3.5.7 v.e.
<i>mas dice mi entendimiento</i>	2-7
<i>que un hombre que todo es alma</i>	(1).2.5.(6).7
<i>está cautivo en su cuerpo.</i>	2.4.7

En su utilización moderna parte del romanticismo, que hizo gala de un riquísimo romancero histórico (Zorrilla, Duque de Rivas), y sobre todo

del prestigio de Juan Ramón Jiménez (que compuso libros enteros de romances entre 1903 y 1911) y de García Lorca (*Romancero gitano*) y otros poetas de la generación del 27 (Guillén) y posteriores (Miguel Hernández, Leopoldo Panero): el romance ha logrado desarrollarse sin perder su aire de forma abierta y popular. Juan Ramón, por ejemplo, los compuso tomando como base tercetillos (en *Estío, Canción, La estación total...*).

Otra de las grandes variedades del romance, como señalamos, es la del *romance con estribillo*, en la que este se dispone de forma y modo peculiar: de uno a cuatro versos, que se repiten, dentro o fuera de la propia serie y de las subestrofas. De raigambre clásica, pues *romances con estribillo*⁹⁹ son en realidad muchas de las letrillas de Góngora, Lope o Quevedo; empleado esporádicamente por Rubén Darío («Letrilla»), volvió a ser forjado con infinita pericia por Juan Ramón Jiménez y, enseguida, por el neopopularismo de los años veinte (Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Francisco Pino...). Véase más adelante lo que decimos de estas formas con estribillo.

La intervención del estribillo en la estructura del poema puede limitarse a una aparición mínima, como el romancillo hexasilábico de Góngora que repite tan solo dos veces *Llorad, corazón / que tenéis razón* a lo largo de sus diez cuartetas; frente a ello, las ocho repeticiones de un estribillo de cuarteta octosilábica, cada ocho versos, en el romance con estribillo *Aunque muy ajenos son...*, de Góngora. Se puede llegar incluso a las fórmulas más breves, que convierten el poema en modalidades nuevas (véanse al estudiar los pareados).

El endecasílabo blanco, como modalidad moderna del romance heroico, en series indeterminadas, aparece durante el periodo áureo: introducido por Boscán (*Historia de Leandro y Ero*) y Garcilaso (en su epístola a Boscán), lo cultivaron prudentemente bastantes poetas petrarquistas (Acuña, Francisco de la Torre...). Es la forma que empleó Jáuregui para sus traducciones clásicas (*La Farsalia*) o del italiano (*Aminta*, de Torcuato Tasso); y con la que se sintieron muy cómodos los grandes poetas del siglo

⁹⁹ Distingue Tomás Navarro Tomás estribillo de retorno: «la repetición de una estrofa, ordinariamente la primera, o de parte de ella, al final o en el curso de una composición. El retorno se diferencia del estribillo en que éste es simple parte adicional que acompaña a la estrofa sin ir siempre necesariamente ligado a ella, mientras que el retorno es porción inseparable de la estrofa misma, como parte de su propia unidad» (p. 272, de *Los poetas en sus versos*).

xviii (Forner, Moratín, Jovellanos...). Difícil de encontrar durante el romanticismo —los románticos preferían la sonoridad explícita—, rebrotó en los versos de Martí y de los grandes modernistas (Santos Chocano, Jaimes Freyre, González Prada..., incluso en Rubén Darío) hasta alcanzar la inspiración de obras emblemáticas, como *El Cristo de Velázquez*, de Unamuno, que fue quien con mayor generosidad practicó la construcción de poemas sin rima sobre la base del endecasílabo-heptasílabo, en la estela de las rimas becquerianas, pero alargando las estrofas y suprimiendo las rimas. Con posterioridad, ha sido una de las formas más abundantes de la poesía del siglo xx y lo es de la actual, pues a ella entregaron su inspiración poetas como Claudio Rodríguez; bien es verdad que concediendo, de vez en cuando, los quiebros a menor (9, 4, 4...) que llevaban a la silva.

Silva

Poema de versos en serie es la silva que, en su forma primitiva, hilvanaba heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, de manera aleatoria. A esta primera definición, demasiado rigurosa, no le convienen todos los ejemplos, pues enseguida se abrió a otras muchas variedades, sobre todo al jugar con la disposición de las rimas y la posibilidad de dejar versos sueltos. Las variaciones alcanzaron a finales del siglo xix a la silva moderna (con base 4-7-11-14, incluso aceptando versos de 9), la forma de la silva más cultivada hoy, normalmente de versos blancos. Por otro lado, Quevedo, probablemente quien impulsó y recreó la estrofa antes de que la retomara magistralmente Góngora con las *Soledades* (1613), rotuló así otras formas estróficas, como el «Himno a las estrellas», que es un sexteto-lira formado por un heptasílabo inicial y cinco endecasílabos, con la forma aBABCC. No perduraron estas formas estróficas como «silvas».

Nosotros hemos venido denominando silva a la familia de composiciones que se basan en una serie de versos iguales o de fácil acomodo rítmico (7-11-14...; 12-6...; etc.) Distinguimos las sílabas impares (sobre la base del endecasílabo) de las pares (sobre la base del octosílabo); especificamos los versos que entran en cada composición (silva de 8-6-4, por ejemplo), y señalamos si llevan rima, de qué tipo es, o si son blancos.

El origen de la silva, lejana imitación de las silvas estacianas, ha de situarse muy a comienzos del siglo xvii; su desarrollo resulta espectacular,

imparable a partir de las *Soledades* gongorinas, es decir, desde su misma cuna, pues bien poco hacía que Quevedo había difundido las suyas, con las que preparaba una colección, que no llegó a cuajar. No quedó ningún poeta de ese siglo que no escribiera su poema en silvas.

Desde entonces y durante todo el siglo xviii fue la estrofa preferida para la poesía reflexiva de tirada extensa, aunque también de otros subgéneros (muchas fábulas de Samaniego); en silvas escribió Espronceda su «Himno al sol», sus odas el Duque de Rivas y sus mejores descripciones Zorrilla, que las desguazó en sus obras dramáticas para adaptarlas a todo tipo de situaciones.

De su extensión durante el modernismo puede dar cuenta el estudio de Navarro Tomás, que enumera una veintena de variedades en Rubén Darío: 16-8-4; 14; 14-7; 14-11-7; 14-7-18; 12-10-5; 12-6; 12-10-6-4-3; 11-7; 10; 9; 8-4; fluctuante entre 7-14; fluctuante entre 3-15; de tiradas rítmicas. Otros poetas modernistas frecuentaron la silva de alejandrinos, apenas quebrados por heptasílabos (Darío, «El reino interior»; Santos Chocano, «Melancolía»...).

La llamada silva de consonantes es una sucesión de heptasílabos y endecasílabos, normalmente pareados; así se denominó a veces al «ovillejo». Modernamente puede aparecer esa misma estructura, pero con versos blancos, como en «El maestro», de Juan Gil-Albert.

Así pues, la silva actual acepta todo tipo de quiebros impares y suele desechar la rima, como en este caso de Ángeles Mora:

14	<i>He mirado las ruinas como si fuera un día</i>	1.3.6+4.6
7	<i>para vivir sin ti.</i>	4.6
4	<i>A lo lejos,</i>	3
11	<i>retazos de la sal, duermen escombros,</i>	2.6.7.10
9	<i>signos apenas de basura.</i>	1.4.8
7	<i>Es triste ir a las ruinas.</i>	2.(3).6
.....		

En otras ocasiones se organiza de modo más rígido sobre uno o dos tipos de versos, lo que lleva a las fronteras de otras formas estróficas y entonces no siempre es fácil de discernir, como en este caso de Juan Ruiz Peña («Andalucía»), que la utilizó con relativa frecuencia, como sucesión, con rima asonante, de heptasílabos y alejandrinos:

7	<i>Vieja tierra del sur</i>	1.3.6
14	<i>salpicada de olivos / de color ceniciento,</i>	3.6+3.6

7	<i>con torcidas callejas</i>	3.6
14	<i>de cal o plazas donde / trasmina su embeleso</i>	2.4.6+2.6
7	<i>el florido jazmín,</i>	3.6
14	<i>tierra de viñas con / racimos como el sueño</i>	1.4.6+2.6
.....		

Menos frecuente es la silva de versos pares, normalmente sobre la base del octosílabo, de la que hay excelentes ejemplos durante el periodo romántico, cuando poetas como Espronceda o Zorrilla necesitaban un metro abierto, maleable y fácil para los borbotones de su inspiración. De su uso por algunos románticos y modernistas, como Martí, Jaimes Freyre, Tomás Morales («Los pataches»), el mismo Darío, etc., pasó a ser uno de los moldes métricos más representativos de la poesía sencilla de Antonio Machado («Las encinas», «Poema de un día», «Los olivos...»). Probablemente desde Machado saltó a la poesía actual, después de haber servido para la inspiración abierta de Guillén, Lorca, Salinas, etc. Lezama Lima llegó a componer sonetos sobre esa base (4-6-8). Unamuno, en «El coco caballero», por ejemplo, utilizó la de 10-6, con los decasílabos siempre de ritmo 3.6.9.

Otras composiciones

Canción

Con el término simple «canción» nos solemos referir a la canción petrarquista, que se comienza a cultivar en el siglo XVI, en tanto con el de «canción medieval» (que veremos a propósito de estrofas con estribillo) aludimos a las que se escribieron a lo largo del siglo XV.

La canción petrarquista o italiana o, sencillamente, canción se compone de un mínimo de tres estancias iguales y termina con otra mucho más breve, el *envío* o la *commiato*, en la que se señala explícitamente a la canción ese envío o dedicatoria, como vemos en la canción tercera de Garcilaso:

.....	
<i>Aunque en el agua mueras,</i>	4.6
<i>canción, no has de quejarte,</i>	2.(3).6 v.e.
<i>que yo he mirado bien lo que te toca;</i>	2.4.6.10
.....	

Se trata de una composición reservada para temas amorosos o elevados, que tuvo singular fortuna durante el periodo clásico (siglos XVI y XVII); que se mantuvo durante el siglo XVIII y entró, a partir de entonces, en decadencia, quizá por ser una forma métrica que hace excesivamente patente su estructura, por el envío final.

Ejemplo de Góngora:

<i>¡Qué de invidiosos montes levantados,</i>	1.4.6.10
<i>de nieves impedidos,</i>	2.6
<i>me contienen tus dulces ojos bellos!</i>	3.6.8.10
<i>¡Qué de ríos del hielo tan atados,</i>	1.3.6.10
<i>del agua tan crecidos,</i>	2.6
<i>me defienden el ya volver a vellos!</i>	3.6.8.10
<i>¡Y qué burlando dellos</i>	2.4.6
<i>el noble pensamiento</i>	2.6
<i>por verte viste plumas, pisa el viento!</i>	2.4.6.8.10
.....	
<i>Ni a las tinieblas de la noche oscura</i>	4.8.10
<i>ni a los hielos perdona,</i>	3.6
<i>y a la mayor dificultad engaña;</i>	4.8.10
<i>no hay guardas hoy de llave tan segura</i>	1.2.4.6.10 v.e.
<i>que nieguen tu persona,</i>	2.6
<i>que no desmienta con discreta maña,</i>	2.4.8.10
<i>ni emprenderá hazaña</i>	4.6
<i>tu esposo cuando lidie,</i>	2.6
<i>que no la registre él, y yo no invidie.</i>	2.5.6.8.9.10 v.e.
.....	

<i>Dormid, copia gentil de amantes nobles,</i>	2.3.6.8.10 v.e.
<i>en los dichosos nudos</i>	4.6
<i>que a los lazos de amor os dio Himeneo,</i>	3.6.8.10
<i>mientras yo, desterrado, destos robles</i>	3.6.8.10
<i>y peñascos desnudos</i>	3.6
<i>la piedad con mis lágrimas granjeo.</i>	3.6.10
<i>Coronad el deseo</i>	3.6
<i>de gloria, en recordando:</i>	2.6
<i>sea el lecho de batalla campo blando.</i>	1.2.6.8.10 v.e.

<i>Canción, di al pensamiento</i>	2.3.6 v.e.
<i>que corra la cortina</i>	2.6
<i>y vuelva al desdichado que camina.</i>	2.6.10

Copla caudata

Variedad de la poesía medieval formada por dos series indeterminadas de tetrasílabos, que terminan en sendos octosílabos con la misma rima.

Endechas

Desde un punto de vista estrictamente formal, métrico, se trata de un romancillo heptasílabico, a veces hexasílabico o pentasílabico, al que se añade su tema triste; pero la palabra, devenida común, ha ensanchado su ámbito de aplicación, lo que provocó que, en el campo métrico, se aplicara también a otras formas breves.

En su momento (a propósito de los cuartetos, cf. p. 307-309) nos referimos a la endecha real, como cuarteto de tres heptasílabos y un endecasílabo final que riman de modo variable.

Véanse otros dos ejemplos típicos de endecha clásica, de seis y ocho sílabas respectivamente:

<i>Escúchame, Licio,</i>	2-5
<i>escúchame ahora,</i>	2-5
<i>que está ciego el aire</i>	(2)-3-5
<i>y la noche sorda.</i>	3-5
<i>El ganado duerme;</i>	3-5
<i>el céfiro sopla</i>	2-5
<i>esperanzas mías,</i>	3-5
<i>pues tuyas son todas.</i>	2.(4).5
<i>Íbame yo al soto,</i>	1.(4).5 v.e.
<i>que el mayo lo entolda,</i>	2-5
<i>su primero día,</i>	3-5
<i>de adelfas y rosas.</i>	2-5

.....
(Bocángel)

<i>Callada noche de amor</i>	2-4-7
<i>en cuita de almas propensas</i>	2-4-7
<i>que une las manos intensas</i>	1-4-7
<i>con un remoto temblor.</i>	2-4-7
<i>Soledad de la ventura,</i>	3-7

<i>donde el aire rumoroso</i>	3-7
<i>sensibiliza un reposo</i>	4.(5)-7.
<i>de jardín y de agua oscura;</i>	3-5-7
<i>basta parecer que al fin,</i>	5-7
<i>nuestra emoción taciturna</i>	4-7
<i>se dilata en la nocturna</i>	3-7
<i>palpitación del jardín</i>	4-7

.....
(Leopoldo Lugones)

Ensaladas

Composición en la que se mezclan al arbitrio del poeta todo tipo de versos y estrofas; se popularizó durante los siglos XVI y XVII, sobre todo para letras musicadas. Son muy famosas las ensaladas de Mateo Flecha.

Epigramas

Véase bajo «Madrigal».

Esparza o esparsa

Véase bajo «Madrigal». Se trata de una copla suelta, con sentido completo, típica de los cancioneros del siglo XV; en nuestro ejemplo, de Guevara, con forma de copla real.

Ejemplo de Guevara:

<i>Las aves andan volando,</i>	2-4-7
<i>cantando canciones ledas,</i>	2-5-7
<i>las verdes bojas temblando,</i>	2-4-7
<i>las aguas dulces sonando,</i>	2-4-7
<i>los pavos hacen las ruedas:</i>	2-4-7
<i>yo, sin ventura amador,</i>	1-4-7
<i>contemplando mi tristura,</i>	3-7
<i>deshago por mi dolor</i>	2-7

la gentil rueda de amor
que bice por mi ventura.

3-4-7 v.e.
2-7

Estancias

La estancia es la repetición regular de una estrofa formada por versos de 7 y 11 sílabas dispuestos de modo aleatorio, normalmente por encima de los ocho versos (para diferenciarla de las liras).

La estancia se incorporó totalmente al repertorio español durante el Renacimiento (Boscán, Garcilaso, Herrera...), con el cortejo de estrofas que acarrea el endecasílabo. Desde muy pronto adoptó estructuras distintas, que resultan más rígidas o flexibles, más breves o largas, más ligeras o pesadas... de acuerdo con la cantidad y disposición de los versos y con el juego de rimas. «A la muerte de Carlos Félix», de Lope, se compuso, por ejemplo, en quince estancias de trece versos cada una, con esta estructura (estrofa decimocuarta):

11	La inteligencia que los orbes mueve	4.8.10
11	a la celeste máquina divina	4.6.10
11	dará mil tornos con su hermosa mano	2.(3).4.8.10
11	fuego el León, el Sagitario nieve;	1.4.8.10
11	y vos, mirando aquella esencia trina,	2.4.6.8.10
11	ni pasaréis invierno ni verano,	4.6.10
7	y desde el soberano	6
7	lugar que os ha cabido,	2.4.6
7	los bellísimos ojos,	3.6
7	paces de mis enojos,	1.6
11	bumillaréis a vuestro patrio nido;	4.8.10
11	y si mi llanto vuestra luz divisa,	4.8.10
11	los dos claveles bañaréis en risa.	(2).4.8.10

De la lírica pasó al teatro, sobre todo después de haberse empleado profusamente en los subgéneros líricos, como la égloga. Lógicamente, resultan más ligeras las que se apoyan frecuentemente en heptasílabos; más graves y digresivas aquellas en las que domina el endecasílabo. Aunque mantuvo un cierto vigor durante el periodo neoclásico, tendió a ser susti-

tuida por estrofas más rígidas (quintetos, cuartetos, sextetos...) durante el romanticismo, que buscaba extremar los efectos de simetrías y correlaciones. Y dejó el terreno de la poesía meditativa al imparable ascenso de las silvas.

Los críticos más puntillosos distinguen en su estructura las partes supuestas de los modelos italianos (*sirima*, *coda*, etc.); pero pocas veces el poeta —desde luego, el actual, nunca— tiene conciencia de esa antigua construcción.

Se encuentra esa estructura poética actualmente, aunque pase desapercibida. Por ejemplo, Ricardo E. Molinari, que tiene cierta tendencia a la repetición estrófica, se ciñe a veces a estancias casi perfectas, como la de trece versos, en «A unas nubes» (de *Un día, el tiempo, las nubes*, 1964).

Estrambote

Añadido variable de versos con que se remata una composición, sobre todo la que tiene forma métrica fija, por ejemplo un soneto. Ejemplos famosos se encuentran en los clásicos (Cervantes, Quevedo...). Un soneto con estrambote es la «Receta para hacer *Soledades* en un día», que publicó Quevedo (1631) en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*. En la época moderna, el estrambote ha quedado como argucia paródica, pocas veces usado, aunque los alargamientos de los sonetos aparezcan en composiciones tan famosas como puede ser «A un olmo viejo», de Antonio Machado.

Haiku o jaiku (Hai-kai)

Poema de origen japonés, normalmente con la forma truncada de una seguidilla (5-7-5), aunque con versos blancos. Cultivado por Jorge Guillén, Borges, Ernestina de Champourcin, Mario Hernández, Leopoldo María Panero... y hasta en fórmulas que exigen ya tradición consolidada, como el *Rincón de haikus* de Benedetti o los «Cuatro falsos haikus», de Javier Yagüe. Ejemplo de Borges:

5	Algo me ha dicho	1.(3)-4
6	la vasta montaña.	2-5
5	Ya lo he perdido.	1.(2)-4

5	<i>El papa dijo</i>	2.4
7	<i>que no hay cielo ni infierno</i>	2.3.6 v.e.
5	<i>vaya noticia</i>	1.4

(Mario Benedetti)

Jácara

Romance o romancillo en el que se narran las fechorías y aventuras de delincuentes y gentes del hampa. Se pusieron de moda a finales del siglo XVI, recibieron el espaldarazo de Quevedo, subieron a las tablas teatrales para cantarse en los entreactos y se divulgaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII.

Jarcha

Remate, estrambote o finida de composiciones hispano-árabes, las moaxajas, que se tomaba de las canciones de los mozárabes. Suelen tener tres o cuatro versos breves, rima irregular y tono amoroso. Tanto su transcripción como su interpretación resultan muy dificultosas. Se han reconstruido medio centenar de jarchas, que constituyen un valioso corpus de la lírica primitiva en la Península Ibérica.

Lay

Véase bajo «sextillas hexasilábicas».

Lexaprén o leixaprén

Fórmula de repetición que recoge una palabra o una expresión del final de una estrofa, para comenzar así la siguiente. Aunque se utiliza para referirse a modos de enlazar poemas en la literatura medieval (canciones medievales, finidas, etc.), se da en la poesía de todos los tiempos, pues es en realidad un recurso retórico:

11	<i>¡Álamos del amor que ayer tuvisteis</i>	1.6.8.10
11	<i>de ruiseñores vuestras ramas llenas;</i>	4.8.10
11	<i>álamos que seréis mañana liras</i>	1.6.8.10
11	<i>del viento perfumado en primavera;</i>	2.6.10
11	<i>álamos del amor cerca del agua</i>	1.6.7.10 v.e.
7	<i>que corre y pasa y sueña,</i>	2.4.6
11	<i>álamos de las márgenes del Duero,</i>	1.6.10
11	<i>conmigo vais, mi corazón os lleva!</i>	2.4.8.10
IX		
11	<i>¡Oh, sí, conmigo vais, campos de Soria,</i>	(1).2.4.6.7.10 v.e.
11	<i>tardes tranquilas, montes de violeta,</i>	1.4.6.10
11	<i>alameda del río, verde sueño...</i>	3.6.8.10

(Antonio Machado)

Madrigal

Madrigal, epigrama, esparza, copla... son nombres otorgados a composiciones breves, normalmente de una sola estrofa (una sola copla, una sola estancia, etc.).

El **epigrama**, que se define mejor por su contenido, optó por la brevedad de dos redondillas (es decir: de una copla castellana) o dos quintillas (copla real), una décima, etc. A veces alcanza hasta el soneto (como en Bocángel y otros autores del siglo XVII). En poesía actual y moderna, cuando nos encontramos con un libro o una serie de epigramas (como en la sección tercera de *Final*, de Jorge Guillén), el muestrario puede ampliarse a gran variedad de estrofas, pero siempre con tendencia a la brevedad.¹⁰⁰

El **madrigal**, con la forma de una sola estancia no demasiado larga (porque entonces se consideraría una silva), se naturalizó durante el Renacimiento y se propagó luego como forma breve de tema amoroso, con cierta tendencia a terminar en pareado. Baltasar del Alcázar, Quevedo,

¹⁰⁰ Resultan algo más extensos, a la manera de silvas, en torno a los treinta o cuarenta versos, los que atribuye el manuscrito 108 de la BMP de Santander a Quevedo.

Soto de Rojas... Se escribieron abundantes madrigales durante los siglos XVI y XVII. He aquí un famoso madrigal de Gutierre de Cetina:

7	<i>Ojos claros, serenos,</i>	1.3.6
11	<i>si de un dulce mirar sois alabados,</i>	(2).3.6.(7).10 v.e.
11	<i>¿por qué, si me miráis, miráis airados?</i>	2.6.8.10
7	<i>Si cuanto más piadosos</i>	4.6
11	<i>más bellos parecéis a aquel que os mira,</i>	(1).2.6.8.10
7	<i>no me miréis con ira</i>	1.4.6
11	<i>porque no parecáis menos bermosos.</i>	3.6.(7).10 v.e.
7	<i>¡Ay, tormentos rabiosos!</i>	1.3.6
7	<i>Ojos claros, serenos,</i>	1.3.6
11	<i>ya que así me miráis, miradme al menos.</i>	1.3.6.8.10

Si leemos la poesía actual teniendo en cuenta la facilidad con la que se produce el poema breve de ritmo impar, deduciremos que la vieja forma del madrigal es una de las más abundantes hoy, aunque los poetas no lo sepan: «Romero de Torres», «Rincón nativo», etc. de Pablo García Baena; «Canto» de Pedro Gimferrer (*Arde el mar*); «Lluvia de verano», de *Conjurios*, y «Girasol» o «Amanecida», de *Alianza y condena*, de Claudio Rodríguez; «La ausencia es una forma de invierno», de Luis García Montero; «No oyes ladrar los perros», «La sima desdoblada», «Algo va a suceder», «Nombres quemados por el sol», «Paisaje de abril», «Sin embargo», etc. de Jenaro Talens; la mayor parte de la poesía de Carlos Piera se distribuye entre madrigales y silvas; etc. Si se descende cronológicamente hacia generaciones más viejas, se observa que la frecuencia asoma ya en libros del 27, como *Final*, de Jorge Guillén, en donde son madrigales «Patinar», «Raíces», etc.; en las generaciones posteriores («Madre», «Luna», «Atardecer en el parque», etc. de Rafael Morales); y en multitud de estrofas de poemas poliestroficados.

También es verdad que en la tradición literaria española se definió ya la serie corta que llamamos madrigal de otras maneras y se empleó para otros intentos; el más notable, los «Salmos» que Quevedo difundió en 1613 en el *Heráclito Cristiano*.

Mote

Poema de un solo verso, que normalmente sirve para encabezar otro, por ejemplo una glosa o un villancico. Durante el siglo XV dio nombre a

una cierta composición que glosaba ese primer verso mediante alguna estrofa muy breve que recogía al final el mote y se remataba con una copla (de cualquier tipo).

Ovillejo

Octosílabos con eco y correlación léxica final; a veces se llamó así durante el Siglo de Oro a la silva de consonantes (que es una serie de pareados de versos impares, normalmente de 7 y 11 sílabas); además de su uso ya clásico en Cervantes, su inventor (el *Quijote* y *La ilustre fregona*) y otros textos de la época (*La pícaro Justina*, el Conde de Salinas), la estrofa fue profusa y deliciosamente empleada por sor Juana Inés de la Cruz, que llegó a componer escenas de obritas dramáticas con solo ese soporte (por ejemplo en el *Auto del Divino Narciso*, III), y que ensayó muchas variedades, como la del sexteto heptasilábico con eco y final de recolecta de todos los términos anteriores, que es una de las características del ovillejo:

7	<i>A llantos repetidos</i>	2.6
7	<i>entre los troncos secos,</i>	4.6
4	<i>ecos, ecos,</i>	1.3
7	<i>dan a nuestros oídos</i>	1.6
7	<i>por llorosa respuesta</i>	3.6
11	<i>el monte, el llano, el bosque, la floresta.</i>	2.4.6.10

He aquí el ejemplo emblemático de Cervantes:

8	<i>¿Quién menoscaba mis bienes?</i>	1.4.7
3	<i>Desdenes.</i>	2
8	<i>Y ¿quién aumenta mis duelos?</i>	2.4.7
3	<i>Los celos.</i>	2
8	<i>Y ¿quién prueba mi paciencia?</i>	2.3.7 v.e.
3	<i>Ausencia.</i>	2
8	<i>De este modo, en mi dolencia</i>	1.3.7
8	<i>ningún remedio se alcanza,</i>	2.4.7
8	<i>pues me matan la esperanza</i>	3.7
8	<i>desdenes, celos y ausencia.</i>	2.4.7

Es metro frecuente en poesía jocosa y satírica del siglo XVII, pero luego lo cultivaron Zorrilla (incluso hasta una docena en el *Don Juan Teno-*

6	<i>y ya en tus alientos</i>	2-5
6	<i>intentas volar.</i>	2-5
7	<i>¡Ay, ay, ay, y qué lindos</i>	1.(2).3-5.6 v.e.
4	<i>pasos das!</i>	1-3
6	<i>Por las altas gradas</i>	3-5
6	<i>subes, sin parar,</i>	1-5
6	<i>y es que en ti el subir</i>	(1).3-5
6	<i>es muy natural.</i>	1.2-5 v.e.
7	<i>¡Ay, ay, ay, y qué lindos</i>	1.(2).3-5.6 v.e.
4	<i>pasos das!</i>	1-3

(Sor Juana Inés de la Cruz)

Ahora bien, las variedades de estos dos tipos proceden de:

— La distinta forma estrófica y versal de cada una de las tres partes (cabeza, vuelta y estribillo), incluyendo su ausencia.

— Que la repetición del estribillo cambie en su estructura (uno, dos... todos los versos), en su lugar (al final de cada estrofa, en medio, variable...) y hasta en su naturaleza (varía el verso o los versos, pero se reconoce su variación sobre la forma primitiva).

— El juego de rimas que enlace los versos de cada parte (cabeza, vuelta, estribillo) y los propios versos de la misma estrofa.

— De la incorporación o no del estribillo o su fórmula de aparición a las semiestrofas restantes (la cabeza y la vuelta).

Teniendo en cuenta estas cuatro variables es posible definir cualquier tipo de composición basada en la aparición del estribillo.

Si la composición carece, precisamente en su comienzo, de esa estrofa que hemos denominado *cabeza*, pero lleva un estribillo que se repite a intervalos regulares, será entonces un «romance», «romancillo», etc. con estribillo, como los muchos que se escribieron durante los siglos XVI-XVII; o en la poesía neopopular en la década de los años veinte, del siglo pasado. La serie versal se interrumpe cada cierto tiempo (regular o irregularmente) para dar paso al estribillo.

Cuando la composición con estribillo no es una serie de versos (romance, romancillo, silva...) el caso es ligeramente distinto. El estribillo que

no aparecía abriendo la composición puede intercalarse después de cada una de las estrofas que forman el poema, y puede sufrir pequeñas variaciones, como en el «Pequeño vals vienés», de García Lorca, en *Poeta en Nueva York*, con cinco sextetos (y dos tercetos) de verso libre (9-10-11 sílabas), y variaciones en el estribillo:

7	<i>En Viena hay diez muchachas,</i>	2.(3).4.6 v.e.
11	<i>un hombro donde solloza la muerte</i>	(1).2.7.10
11	<i>y un bosque de palomas disecadas.</i>	(1).2.6.10
10	<i>Hay un fragmento de la mañana</i>	1.(2).4.9
9	<i>en el museo de la escarcha.</i>	4.6.8
9	<i>Hay un salón con mil ventanas.</i>	1.(2).4.6.8
5	<i>¡Ay, ay, ay, ay!</i>	(1).2.(3).4 v.e.
11	<i>Toma este vals con la boca cerrada.</i>	1.4.7.10
10	<i>Este vals, este vals, este vals,</i>	3.6.9
9	<i>de sí, de muerte y de coñac</i>	2.4.8
9	<i>que moja su cola en el mar.</i>	2.5.8
9	<i>Te quiero, te quiero, te quiero,</i>	2.5.8
10	<i>con la butaca y el libro muerto,</i>	4.7.9
10	<i>por el melancólico pasillo,</i>	5.9
10	<i>en el oscuro desván del lirio,</i>	4.7.9
9	<i>en nuestra cama de la luna</i>	4.8
11	<i>y en la danza que sueña la tortuga.</i>	3.6.10
5	<i>¡Ay, ay, ay, ay!</i>	(1).2.(3).4 v.e.
11	<i>Toma este vals de quebrada cintura.</i>	1.4.7.10

Cuando el estribillo lo que hace fundamentalmente es abrir y cerrar el poema, nos acercamos a las formas más venerables del zéjel, villancico, canción medieval, etc., aun cuando el poema sea actual:

8	<i>Al alba, al alba, que es luz</i>	2.4.6.7 v.e.
8	<i>contraria a lo conocido.</i>	2.7
8	<i>El alba, de luz contraria</i>	2.5.7
8	<i>pone a la sombra en su sitio.</i>	1.4.7
8	<i>Hay sombra en lo triste, hay sombra</i>	1.2.5.(6).7 v.e.
8	<i>en lo fuerte y en lo frío.</i>	3.7

8	<i>Al alba venid, al alba</i>	2.5.7
8	<i>venid y seréis testigos</i>	2.5.7
8	<i>de un alba de sombra en todo</i>	(1).2.5.7
8	<i>lo que el mundo había vestido</i>	3.5.7
8	<i>de falsa luz favorable</i>	2.4.7
8	<i>a impulsos de ciego oficio.</i>	2.5.7
8	<i>Al alba, al alba, que es luz</i>	2.4.6.7 v.e.
8	<i>contraria a lo conocido.</i>	2.7

(Rafael Juárez)

De manera que es posible definir este tipo de composiciones por la forma estrófica que adoptan, seguida de la fórmula «con estribillo»; y así, si nombramos a la composición anterior como de sextetos con estribillo, nos referiremos a la siguiente, en el mismo libro de Lorca, como de pareados con estribillo:

2	<i>Yo.</i>	I
11	<i>Con el hueco blanquísimo de un caballo,</i>	3.6.9.11 = 3.6.8.10
13	<i>crines de ceniza. Plaza pura y doblada.</i>	1.5.7.9.12 = 1.5+1.3.6
2	<i>Yo.</i>	I
14	<i>Mi hueco traspasado / con las axilas rotas.</i>	2.6+4.6
16	<i>Piel seca de una uva neutra / y amianto de madrugada.</i>	1.2.5.7+2.7

.....¹⁰¹

Es frecuente que en el poema que nos llega con la coletilla «estribillo» aparezca una composición que precede o remata a otra en la que no se repite ninguno de los versos de la primera —la cual solo funcionaría como introducción temática o final, como esquema para alguna rima...—; se trata aquí en realidad de una mera formalidad gráfica: no se copia el estribillo, pero se entiende que se reitera en lugares estratégicos de la

composición, normalmente al final de cada estrofa de la vuelta, lo que se indica a veces somera o abreviadamente.

Una nueva variante, que también ejemplificaremos con el mismo autor y libro, resulta cuando el estribillo pasa a formar parte de la estrofa del poema; por ejemplo en «Niña ahogada en el pozo» nos referiremos a tercetos polirrítmicos y versiculares con estribillo. El tercer verso de cada estrofa, en este caso, es el estribillo:

*Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
... que no desemboca.*

*El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores.
¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa! Y croaban las estrellas tiernas.
... que no desemboca.*

*Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,
lloras por las orillas de un ojo de caballo.
... que no desemboca.*

.....

En fin, como bien se ve caben infinidad de combinaciones, solo definibles a la vista de cada poema; en *Poeta en Nueva York*, para seguir con el ejemplo lorquiano, podría pensarse que un estribillo (*No duerme nadie por el cielo. Nadie. Nadie*) encabeza tres de las cinco estrofas irregulares que lo componen: ese verso anafórico está a punto de perder su valor como estribillo, con lo que juega el autor. En la «Danza de la muerte», el estribillo encabeza el poema:

11	<i>El mascarón. Mirad el mascarón</i>	4.6.10
11	<i>cómo viene del África a New York.</i>	1.3.6.10

Suceden luego cuatro cuartetos de versos polirrítmicos y el estribillo, con variaciones de su segundo verso:

11	<i>El mascarón. ¡Mirad el mascarón!</i>	
14	<i>Arena, caimán y miedo sobre Nueva York.</i>	

Siguen cinco estrofas libres (dos cuartetos, quinteto, decena y sexteto) de versos polirrítmicos. Continúa el poema con el estribillo, nuevamente variado en su segundo verso:

¹⁰¹ En el poema de Lorca, como corresponde a poesía libre, se dan algunas variaciones sobre este esquema, por ejemplo el estribillo *Yo* a veces no aparece más que después de dos pareados. Nótese, por cierto, que el segundo de los versos citados puede ser un endecasílabo compensado o creciente (cfr. pp. 202-203). Del mismo libro, otros poemas con estribillo singular son: la primera parte del mismo «Nocturno del hueco», sobre cuartetos polirrítmicos de versos blancos, en donde el estribillo se reconoce por la reiteración de un verso (*Para ver que todo se ha ido*), que encabeza una hemistrofa variable (cuarteto-quinteto-sexteto), de aparición irregular.

- 11 *El mascarón. ¡Mirad el mascarón!*
 16 *¡Qué ola de fango y luciérnagas sobre Nueva York!*¹⁰²

Véase un ejemplo de siete sextillas de heptasílabos blancos, con estribillo incorporado como sexto verso de cada estrofa, en la «Autobiografía» (1958), de José Agustín Goytisolo:

<i>Cuando yo era pequeño</i>	3.6
<i>estaba siempre triste,</i>	2.4.6
<i>y mi padre decía,</i>	3.6
<i>mirándome y moviendo</i>	2.6
<i>la cabeza: hijo mío,</i>	3.4.6 v.e.
<i>no sirves para nada.</i>	(1).2.6
<i>Después me fui al colegio</i>	2.4.6
<i>con pan y con adioses,</i>	2.6
<i>pero me acompañaba</i>	6
<i>la tristeza. El maestro</i>	3.6
<i>graznó: pequeño niño,</i>	2.4.6
<i>no sirves para nada.</i>	(1).2.6

Esa forma de incorporación era normal en la poesía tradicional y clásica, bien acomodándose a la medida de los versos de las estrofas de vuelta, bien matizándola ligeramente. En la siguiente composición, de Lope de Vega, se incorpora el estribillo de la cabeza, formado por un eneasílabo y un endecasílabo, a las dos coplas en hexasílabos, que se convierten en dos octavas terminadas en aquellos dos versos. El índice de tal fusión es la rima del sexto verso, que enlaza con el estribillo:

9	<i>Al cabo de los años mil</i>	2.6.8
11	<i>vuelven las aguas por do suelen ir.</i>	1.4.8.10
6	<i>Humilde se hacen,</i>	2.5
6	<i>altos se reprueban,</i>	1.5

¹⁰² Por último, y después de otras cinco estrofas polirrítmicas, el poema termina con el estribillo, esta vez de tres versos: *El mascarón. ¡Mirad el mascarón / ¡Cómo escupe veneno de bosque / por la angustia imperfecta de Nueva York!* Esa vestidura anafórica de un estribillo venido a menos aparece en otros muchos poemas de *Poeta en Nueva York*, por ejemplo, de modo muy claro, en el arranque (*Aquellos ojos míos...*) de las tres primeras estrofas de «1910. Intermedio». En el de «La aurora», cuyas tres primeras estrofas van desgastando el mismo verso (*La aurora de Nueva York tiene...*); etc.

6	<i>unos se renuevan</i>	1.5
6	<i>y otros se deshacen;</i>	1.5
6	<i>como mueren nacen.</i>	3.5
6	<i>Porque con vivir,</i>	5
9	<i>al cabo de los años mil</i>	2.6.8
11	<i>vuelven las aguas por do suelen ir.</i>	1.4.8.10
6	 	
6	<i>Otra vez se ve</i>	1.3.5
6	<i>lo que no se espera;</i>	3.5
6	<i>lo que ya no era</i>	3.5
6	<i>vuelve a lo que fue.</i>	1.5
6	<i>Nadie triste esté;</i>	1.3.5
7	<i>que si se da en sufrir,</i>	4.6
6	<i>al cabo de los años mil</i>	2.6.8
11	<i>vuelven las aguas por don suelen ir.</i>	1.4.8.10

Obsérvese ahora, sin embargo, cómo encaja el tercetillo del estribillo en el final de la décima que sirve de vuelta, en donde han aparecido, por lo demás, a intervalos, varios versos del estribillo; de hecho se trata de una estructura de villancico, pues también podría analizarse como estribillo (tercetillo) + septilla de vuelta + estribillo:

8	<i>Ya no cogeré verbena</i>	(1).2.5.7
8	<i>la mañana de san Juan,</i>	3.7
8	<i>pues mis amores se van.</i>	4.7
8	 	
8	<i>Ya no cogeré verbena,</i>	(1).2.5.7
8	<i>que era la hierba amorosa,</i>	1.4.7
8	<i>ni con la encarnada rosa</i>	5.7
8	<i>pondré la blanca azucena.</i>	2.4.7
8	<i>Prados de tristeza y pena</i>	1.5.7
8	<i>sus espinos me darán,</i>	3.7
8	<i>pues mis amores se van.</i>	4.7
8	<i>Yo no cogeré verbena</i>	1.(2).5.7
8	<i>la mañana de san Juan,</i>	3.7
8	<i>pues mis amores se van.</i>	4.7

En cuanto a los estribillos, pueden variar desde su forma mínima de un verso (mote), o un pareado (a veces un refrán) a la más común de tercetillos y cuartetos, llegando a alcanzar —pocas veces— la estrofa de siete o más versos. En una decena de ocasiones emplea Góngora estribillos

de siete u ocho versos, *De un monte en los senos, donde..., Albergue vuestro el vacío..., Al padre de una piedad...*; etc.; lo normal es que, si el estribillo es muy largo, las vueltas y el desarrollo recojan solo una parte, uno o dos versos, de donde procede el juego de muchas letrillas, que van alternando formas distintas del estribillo. Se apreciará mejor en un par de ejemplos clásicos; en el primero se repiten los versos 3 y 4 de una copla:

6	Trepan los gitanos	1.5
5	y bailan ellas,	2.4
7	otro nudo a la bolsa	1.3.6
5	mientras que trepan.	4
6	Gitanos de corte	2.5
6	que, sobre su rueda,	5
6	les mostró Fortuna	3.5
6	a dar muchas vueltas;	(2).3.5
6	si en un costal otros	2.4.5 v.e
6	han dado cien trepas,	(1).2.(4).5 v.e
6	en un zurrón estos	2.4.5 v.e.
6	darán cuatrocientas.	2.5
6	Desvanecen hombres,	3.5
6	mas, ¿quién hay que pueda,	(2).3.5 v.e.
6	viendo andar de manos,	1.3.5
6	no dar de cabeza?	2.5
6	Y si unos dan brincos	2.4.5 v.e.
6	de rubíes y perlas,	3.5
6	otros, como locos,	1.5
6	tiran esas piedras.	1.3.5
7	Otro nudo a la bolsa	1.3.6
5	mientras que trepan.	4
6	Canta en vuestra esquina	1.5
6	una canción tierna	1.4.5. v.e.
6	el paje con plumas,	2.5
6	pájaros sin ellas,	1.5
6	blando ruiñeñor,	1.5
6	que en noche serena	2.5
6	dulce os adormece	1.5
6	y dulce os recuerda.	2.5

(Góngora)

Véase ahora el caso de un romancillo con estribillo en forma de cuarteta hexasilábica, que se repite parcialmente, y a veces con algunas variaciones, al final de cada vuelta (cuatro octavillas hexasilábicas):

6	Ánsares de Menga	1.5
6	al arroyo van:	3.5
6	ellos visten nieve,	1.3.5
6	él corre cristal.	(1).2.5
6	El arroyo espera	3.5
6	las hermosas aves,	3.5
6	que cisnes sūaves	2.5
6	son de su ribera,	1.5
6	cuya venus era	3.5
6	hija de Pascual.	1.5
6	Ellos visten nieve,	1.3.5
6	él corre cristal.	(1).2.5
6	Pudiera la pluma	2.5
6	del menos bizarro	2.5
6	conducir el carro	3.5
6	de la que fue espuma.	4.5 v.e.
6	En beldad, no en suma,	3.(4).5
6	lucido caudal.	2.5
6	Ellos corren nieve,	1.3.5
6	él corre cristal.	(1).2.5
6	Trenzado el cabello	2.5
6	los sigue Minguilla,	2.5
6	y en la verde orilla	3.5
6	desnuda el pie bello,	2.(4).5 v.e.
6	granjeado en ello	3.5
6	marfil oriental	2.5
6	los que visten nieve,	3.5
6	quien corre cristal.	2.5
7	El agua apenas trata	2.4.6
6	cuando dirás que	4.5 v.e.
6	se desata el pie	3.5
6	y no se desata,	2.5
6	plata dando a plata	1.3.5
6	con que liberal	5

6	los viste de nieve,	2.5
6	le presta cristal.	2.5

Finalmente, el caso de un estribillo del que se toman alternativamente versos distintos, para jugar con sus significados:

8	Absolvamos el sufrir,	3.7
8	desatemos el callar;	3.7
8	mucho tengo que llorar,	1.3.7.
8	mucho tengo que reír.	1.3.7
8	Pues no levanta la espuma	2.4.7
8	con su remo el agua aquel	3.5.7
8	que ya levantó en papel	2.5.7
8	testimonios con su pluma,	3.7
8	porque otro tal no presume	2.4.5.7 v.e
8	que ley se establece en vano,	2.5.7
8	quítente la diestra mano,	1.5.7
8	y mienta un guante el pulgar:	2.(3).4.7
8	mucho tengo que llorar.	1.3.7
8	Al bumo le debe cejas	2.5.7
8	lo que a un sepulcro cabellos,	(2).4.7
8	de ojos graves, porque en ellos	2.4.7
8	aún las dos niñas son viejas;	1.(3).4.6.7 v.e.
8	este mico de sus rejas	1.3.7
8	y de los muchachos juego,	5.7
8	aojada ayer de un ciego,	3.5.(6).7
8	boy se nos quiere morir.	1.4.7
8	Mucho tengo que reír.	1.3.7

La estrofa con la que se glosan los estribillos suele ser una estrofa castellana o, en todo caso, de arte mayor: coplas castellanas y reales, décimas, redondillas o quintillas, etc. Si enumeramos las que utiliza Quevedo en sus letrillas, por ejemplo, nos encontramos fundamentalmente con: coplas castellanas (es decir: coplas castellanas, más el mote o estribillo, que enlaza con la rima del último verso de las coplas, con lo cual se produce una novena si el verso es uno, una décima si son dos, etc.), décimas y sextillas. Existen algunos casos de redondillas; uno de novena (la que glosa

el estribillo *Esta es la justicia / que mandan hacer*); y uno de septilla (la que glosa *Solamente un dar me agrada / que es el dar en no dar nada*). Dejamos aparte algún caso de copla compuesta más extraña (porque varían las estrofas de la composición). Y de ese tenor suelen ir los más ejemplos anónimos y de otros autores, siempre sobre la base generalizada del octosílabo.

Pero nada impide que la vuelta sea un pareado, un tercetillo o incluso un solo verso, como en este caso, entre muchos, de Rafael Alberti:

8	Quisiera cantar: ser flor	2.5.6.7 v.e.
4	de mi pueblo.	3
8	Que me paciera una vaca	4.7
4	de mi pueblo.	3
8	Que me llevara en la oreja	4.7
8	un labriego de mi pueblo.	3.7
8	Que me escuchara la luna	4.7
4	de mi pueblo.	3
8	Que me mojaran los mares	4.7
8	y los ríos de mi pueblo.	3.7

Véase ahora otro ejemplo en el arranque de la sátira contra don Juan de Alarcón, de Quevedo, en sextillas octosilábicas:

8	¿Quién es poeta juanetes,	1.2.4.7 v.e.
8	siendo, por lo desigual,	1.7
8	piña de cirio pascual,	1.4.7
8	hormilla para bonetes?	2.7
8	¿Quién enseña a los cobetes	1.3.7
8	a buscar ruido en la villa?	3.4.7
4	Corcovilla.	3
8	¿Quién tiene cara de endecha	1.2.4.7
8	y presume de aleluya?	3.7
8	¿Quién, aunque parezca suya,	1.5.7
8	no' hace cosa bien hecha?	1.2.4.6.7 v.e.
8	¿Quién tiene por pierna mecha	1.2.5.7
8	y torcida por costilla?	3.7
4	Corcovilla	3

Problema complejo, por tanto, el de la clasificación de las composiciones con estribillo, pues los tipos y ejemplos reales pueden sufrir variaciones hasta el punto de resultar siempre diversos.

En muchas ocasiones habrá que recurrir al tema, tono, época... para decidirse por un término u otro, porque las formas métricas, generalmente por su parentesco histórico, pueden coincidir en sus elementos básicos. Esto es especialmente cierto en el caso del trío formado por la *canción trovadoresca*, el *villancico*, el *zéjel* y la *letrilla*. Bajo el término *villancico* se han designado distintas formas métricas a lo largo del tiempo, ya que, de manera amplia, se suele entender por tal toda composición, acompañada de música, que se ajusta al esquema: cabeza + estrofa + repetición total o parcial de la cabeza, según estos dos casos: el de Lope de repetición total; el anónimo, de repetición parcial:

4	<i>¡Ay fortuna!</i>	1.3
8	<i>cógeme esta aceituna.</i>	1.(4).7
8	<i>Aceituna lisonjera,</i>	3.7
8	<i>verde y tierna por defuera</i>	1.3.7
8	<i>y por de dentro madera:</i>	4.7
8	<i>fruta dura e importuna.</i>	1.3.7
4	<i>¡Ay fortuna!</i>	1.3
8	<i>cógeme esta aceituna!</i>	1.(4).7
	(Lope de Vega)	
7	<i>¡Ay, luna que reluces,</i>	1.2.6 v.e.
8	<i>toda la noche me alumbres!</i>	1.4.7
6	<i>¡Ay luna atán bella!</i>	1.2.(4).5
7	<i>alúmbresme a la sierra</i>	2.6
6	<i>por do vaya y venga.</i>	3.5
8	<i>Toda la noche me alumbres.</i>	1.4.7
	(tradicional)	

Este molde, válido seguramente desde la postura del musicólogo, resulta demasiado abarcador para definir la métrica de un poema, pues engloba tanto las canciones trovadorescas con represa (verso de la cabeza que se retoma y repite al final de la canción) como los zéjeles, canciones paralelísticas, etc. Resulta por ello conveniente establecer algunas precisio-

nes atendiendo a la forma métrica de la estrofa. Seguramente el término, que en principio designaba una cancioncilla breve de tono popular, pasó a designar por extensión a la composición entera (cancioncilla + desarrollo estrófico); a lo largo del siglo xv, en que empezaron a recogerse en los cancioneros, se fueron definiendo unos esquemas fijos para ese desenvolvimiento estrófico. De este modo, un término que en principio no designaba una forma métrica concreta pasó a identificarse con la que actualmente recogen los manuales. Lo utilizamos, por tanto, solo para designar aquellas composiciones que tienen el esquema definido anteriormente, y empleamos otros términos para las que, a pesar de ajustarse al mismo esquema general, se desarrollan en otro tipo de estrofa, como el *zéjel*, cuando la mudanza está formada por versos monorrimos, según una nueva pareja de ejemplos: el clásico de Lope; el moderno, de Alberti:

8	<i>Por el montecito sola</i>	5-7
4	<i>¿cómo iré?</i>	1.3
8	<i>¡Ay Dios, si me perderé!</i>	1.2.7 v.e.
8	<i>¿Cómo iré, triste, cuitada</i>	1.3.4.7 v.e.
8	<i>de aquel ingrato dejada?</i>	2.4.7
8	<i>Sola, triste, enamorada.</i>	1.3.7
4	<i>¿Dónde iré?</i>	1.3
8	<i>¡Ay Dios, si me perderé!</i>	1.2.7 v.e.
	(Lope de Vega)	
7	<i>Pez verde y dulce río,</i>	1.2.4.6 v.e.
8	<i>sal, escucha el llanto mío.</i>	1.3.5.7
8	<i>Rueda por el agua, rueda,</i>	1.5.7
8	<i>que no me queda moneda;</i>	2.4.7
8	<i>sedal tampoco me queda,</i>	2.4.7
8	<i>llora con el llanto mío.</i>	1.5.7
7	<i>Pez verde y dulce del río,</i>	1.2.4.6 v.e.
8	<i>sal, escucha el llanto mío.</i>	1.3.5.7
	(Alberti)	

En cuanto a la *canción trovadoresca*, confluye con estas formas cuando toma algún verso entero (represa) para cerrar, y no es una mera repetición del juego de rimas. Así pues, en principio no tendría por qué confundirse con el *villancico*, dado que sus esquemas son teóricamente

distintos: el del villancico abB cddc:cbB (donde la letra mayúscula representa al estribillo); según este ejemplo de Juan del Encina:

8	No lloréis, mis ojos tristes,	1.3.5.7
4	si podéis;	3
8	tristes ojos, no lloréis.	1.3.5.7
8	<i>Y aunque mi desdicha ordena</i>	(2).5.7
8	dolor que tanto sintáis,	2.4.7
8	que no digan que lloráis	(2).3.7
8	para descansar mi pena.	5.7
8	<i>Y aunque no haya cosa buena</i>	(1).3.5.7
8	con que mi mal descanséis,	4.6
4	si podéis,	3
8	tristes ojos, no lloréis.	1.3.5.7
8	<i>Yo no sé cómo podremos</i>	1.(2).3.4.7 v.e.
8	con nosotros acabar	3.7
8	cesar nunca de llorar	(2).3.7
8	perdiendo el bien que perdemos,	2.4.7
8	cegar y llorar queremos,	2.5.7
8	quiere lo que no queréis,	1.5.7
4	si podéis,	3
8	que nunca lo acabaréis.	2.7

(Juan Fernández de Heredia)

El de la canción medieval abba cdcd:abba, según este modelo de Juan del Encina, en donde la redondilla inicial se complementa con una copla de ocho versos o dos redondillas de rima independiente, la segunda de las cuales recoge las rimas de la primera (-*arme*, -*ad*, -*ad*, -*arme*), lo que es el origen y esencia de la canción; pero que, en este caso, repite además (represa) los versos tres y cuatro para cerrar la canción, esto es, utiliza como estribillo los dos versos finales de la primera redondilla, con lo cual pasa a ser una forma poética con estribillo:

Consintiendo cativarme	3.7
de vuestra gracia y beldad,	4.7
mi vida y mi libertad	2.7
olvidé para acordarme.	3.7
Para acordarme de vos	4.7
amor manda, quiere y pide	2.3.5.7 v.e.

que de mí mismo me olvide	(3).4.7
pues que tal os hizo Dios.	3.(5).7
Catigo sin libertarme	2.7
de fuerza y de voluntad,	2.7
mi vida y mi libertad	2.7
olvidé para acordarme.	3.7

Cuando la cabeza es una quintilla, sin embargo, las estrofas que desarrollan la canción son coplas reales y, si llevan represa, suelen repetirse los tres últimos versos de la cabeza:

Pues mi mal es tan esquivo	3.(4).5.7
ninguno cuenta me pida,	2.4.7
que no soy muerto ni vivo,	(2).3.4.7
ni soy libre ni cativo,	(2).3.7
ni muero ni tengo vida.	2.5.7
No muero con esperanza	(1).2.7
de ser libre por servir,	(2).3.7
ni vivo con la tardanza	2.7
que trae desconfianza	2.7
a mi penado vivir.	4.7
Y pues gran pena recibo	(3).4.7
tal cuenta no se me pida,	(1).2.4.7
que no soy muerto ni vivo,	(2).3.4.7 v.e.
ni soy libre ni cativo,	(2).3.7
ni muero ni tengo vida.	2.5.7

Ejemplo de fray Íñigo de Mendoza en las *Coplas de Vita Christi*:

Tú' eres nuestra corona,	1.2.7 v.e.
tus obras, nuestra memoria,	2.7
y tú, divina persona,	2.4.7
subirás a nuestra gloria	3.7
los hombres con tu victoria.	2.7
Tú has de juzgar el mundo	1.2.5.7 v.e.
y de los linajes dos,	5.7
lançarás en el profundo	3.7
el que cayó entre nos	4.7
porque se igualó con Dios,	5.7

<i>y será nuestra matrona</i>	3-7
<i>esta virgen sin escoria,</i>	1-3-7
<i>y tú, divina persona,</i>	2-4-7
<i>subirás a nuestra gloria</i>	3-7
<i>los hombres con tu victoria.</i>	2-7

Como siempre que una forma triunfa y se desarrolla, semejante estructura recibió todo tipo de variaciones: en la cabeza, en el desarrollo de las coplas, en la disposición de las rimas, y en la repetición («represa») de uno o varios versos de la cabeza al final de cada semiestrofa. En el *Cancionero de Baena* se encuentran modalidades de todo tipo, pero la canción fue cultivada también por los grandes poetas del siglo xv y comienzos del siglo xvi: Santillana, Juan de Mena, Villasandino, Íñigo de Mendoza, Jorge Manrique...

Durante los siglos xvi y xvii las poesías con estribillo se fueron recuperando paulatinamente por los poetas cultos —nunca dejaron de inspirar la canción popular—, de modo que hacia 1580 inundaron teatros, fiestas, florilegios, etc., y terminaron por prender en la inspiración de los grandes poetas del Barroco, como Lope de Vega o Góngora. Ya vimos que coplas, décimas, redondillas y sextillas fueron las estrofas más empleadas para el cuerpo del poema, etiquetado muchas veces como «letrilla».

La moda no desapareció ni con la decadencia de la gran poesía clásica: se encuentra en la poesía satírica del finales del siglo xvii, que enlaza con la recuperación de tonadillas y canciones a lo largo del siglo xviii y el neopopularismo de los románticos.

El rebrote de los años veinte del siglo pasado, al arrimo de reediciones, como las de Gil Vicente y la poesía tradicional, inspiró los primeros libros de poetas como Alberti, Lorca, Concha Méndez, etc., que tuvieron además el deslumbrante modelo del mejor Juan Ramón Jiménez. El poeta de Moguer empleó mil variedades exquisitas de villancicos, canciones, cosantes, zéjeles, etc., con gran riqueza de estribillos y, particularmente, variedades del retornado, enumeradas por Tomás Navarro Tomás.¹⁰³ Algunos ejemplos, como «El agua» (*Canción*), muestran el esquema clásico: tres redondillas octosílabas, de las que la última coincide en conceptos y rima con la primera (abab:cdcd:abab). Dice Navarro Tomás al respecto «...reducida con frecuencia a sus líneas básicas, sin correspondencia de rimas entre

¹⁰³ *Los poetas en sus versos*, pp. 271-272.

sus extremos y aun a veces en versos sueltos, fue uno de los esquemas más usados por Juan Ramón Jiménez en su lírica de canción...».

Lorca, Alberti, Miguel Hernández, Francisco Pino... escribieron por su parte cosantes, villancicos, zéjeles... Riquísima tradición que se vio postergada —excepto curiosas salvedades, como la de Blas de Otero o Victoriano Crémer,¹⁰⁴ o como algunas de la actividades de Munárriz, más recientemente— por un exceso de sensatez poética en los años de la posguerra, o por preocupaciones culturales posteriores. Sin embargo, reaparece esporádicamente desde entonces, como curiosidad, provocado el juego por el recuerdo de alguna canción que se asoma al poema, tal las «Lamentaciones de una muchacha yanki a eso de la medianoche» (1966) de José-Miguel Ullán; o la glosa del «Si a tu ventana llega una paloma...», de Ángel González.

Volvemos al periodo histórico. En la práctica, villancicos y canciones medievales se influyeron mutuamente, sobre todo a partir del desarrollo de la canción, durante la segunda mitad del siglo xv, y en ocasiones llegaron a coincidir; prueba de ello es la confusión terminológica que encontramos en cualquier cancionero o edición de la época. Fue frecuente, como hemos dicho, que se practicara en la canción la represa de algún verso al final de cada estrofa, equiparándose al villancico en la presencia de un estribillo; el tema inicial, cuyas rimas se repetían después de la redondilla central, solía ser una redondilla, pero a veces se reducía el número de versos, aproximándose así a la cabeza del villancico. En los casos de mayor cercanía lo único que justifica la utilización de uno u otro término es, como hemos visto, la presencia (*villancico*) o ausencia (*canción trovadoresca*) de verso de enlace. También puede tenerse en cuenta la época: la canción trovadoresca entró en decadencia con el triunfo de las formas italianas y dejó de emplearse a finales del siglo xvi y principios del xvii (aunque luego reaparece en Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, González Prada...), mientras que el villancico se siguió cultivando posteriormente (los ejemplos llegan a Lorca, Alberti, Rosales, Pino...); bien es verdad que con formas difusas, como le ocurre a las rimas de este villancico de Miguel Hernández:

5	<i>En este campo</i>	2-4
5	<i>estuvo el mar.</i>	2-4
8	<i>Alguna vez volverá.</i>	2-4-7

¹⁰⁴ Véase su «Canción para dormir a un niño pobre», que son cuartetas heptasílabas con estribillo.

8	<i>Si alguna vez una gota</i>	2.4.5.7 v.e.
8	<i>roza este campo, este campo</i>	1.(2).4.(5).7 v.e.
8	<i>siente el recuerdo del mar.</i>	1.4.7
8	<i>Alguna vez volverá.</i>	2.4.7

En cuanto al término *letrilla*, designa un tipo de composición que aparece en el siglo XVI. En principio no existe ningún motivo desde el punto de vista métrico para distinguirla del villancico. Señal de esta inespecificidad formal es el hecho de que para su definición se tenga siempre que recurrir a criterios de carácter temático. Pero ni siquiera estos resultan definitivos ya que, aunque la mayoría tengan tono satírico, también las hay amorosas, sacras, festivas... Proponemos denominar letrillas a:

a) Las composiciones, con forma de villancico, que tradicionalmente hayan sido llamadas así. Hay que tener en cuenta que a veces se ha utilizado este término para designar composiciones de carácter satírico que son romances con estribillo, décimas... En estos casos se les puede denominar, mejor que como *letrilla*, con el nombre de la correspondiente forma métrica (por ejemplo: «décimas con estribillo»; «quintillas con estribillo»; etc.).

b) Atendiendo al contenido —si es de tono satírico se prefiere el de *letrilla* al de *villancico*— y a la forma —se prefiere el término *villancico* al de *letrilla* si la estrofa tiene 6 versos (cddcca) y *letrilla* si, sobre la base de esta estrofa, se insertan uno o más pareados con rima distinta a la de la redondilla (cddccea; etc.). También se caracterizan las letrillas por su tendencia a los estribillos breves.

Por lo que se refiere a la «glosa», que también comienza su desarrollo durante la segunda mitad del siglo XV y tiene su época de esplendor durante las dos centurias siguientes, para casi desaparecer en el periodo neoclásico, establece una relación más estrecha entre la cabeza o tema y el desarrollo o vuelta, ya que además de la forma métrica se da la similitud temática. Añádase que el verso de la glosa, el último de cada semiestrofa, forma parte de esta. La glosa extiende su desarrollo más allá de las coplas populares y el verso de arte menor; se glosan frecuentemente motes y sentencias extensos, a veces mediante octavas reales («Octavas glosando *Que todo tiene fin, si no es mi pena*», de Quevedo) y otras estrofas mayores.

Las *ensaladas*, *bailes*, etc. presentaban en la época múltiples formas. La forma métrica de los bailes es variable, desde simples romances, seguidillas, etc., hasta composiciones polimétricas difícilmente etiquetables.

De entre todas estas formas, algunas alcanzaron importancia y nombre tal que hemos de dedicarles al menos un apartado.

<i>Si a todos tratas, amor,</i>	2.4.7
<i>como a mí,</i>	3
<i>renieguen todos de ti.</i>	2.4.7
<i>No miras, amor, ni catas</i>	(1).2.5.7
<i>quién te sirve bien o mal:</i>	1.3.5.7
<i>a mí, que soy más leal,</i>	2.4.(5).7
<i>más crüelmente me tratas.</i>	1.3.4.7 v.e.
<i>Si a todos los otros matas</i>	2.5.7
<i>como a mí,</i>	3
<i>renieguen todos de ti.</i>	2.5.7
.....	
(Juan del Encina)	

Zéjel

Como ya hemos visto, esta viejísima forma estrófica es, en realidad, un modo de villancico, formada por una cabeza o estribillo, una mudanza de un terceto monorrímo y una vuelta a la rima del estribillo: aa: bbba:

Ejemplo de Juan del Encina:

8	<i>Partir, corazón, partir</i>	2.5.7
8	<i>alegre para morir.</i>	2.7
8	<i>¿Qué me aprovecha el querer</i>	1.4.7
8	<i>sin esperanza el tener?</i>	4.7
8	<i>No hay placer que dé placer</i>	1.3.5.7
8	<i>sabiendo que ha de morir.</i>	2.4.7

Forma tan simple, que es la que se encontraba en la poesía árabe española ya en el siglo X, recibió a lo largo del tiempo todo tipo de variantes e innovaciones, e inundó los cancioneros gallegoportugueses, fue recogida en poemas del Arcipreste de Hita, y está en la base de tantas y tantas

formas de la lírica tradicional y de sus imitaciones. Y así, con sus lógicas apariciones y desapariciones, hasta bien cerca, pues lo cultivó, entre otros, Juan Ramón Jiménez, como una forma popular más, por ejemplo en «Lluvia de oro», de *Las hojas verdes*; «Yo solo vivo dentro...», de *Canción*, etc.

9	<i>Gritos daba la morenica</i>	1.3.8
5	<i>so el olivar,</i>	4
9	<i>que las ramas hace temblar.</i>	3.5.8
8	<i>La niña, cuerpo garrido,</i>	2.4.7
9	<i>morenica, cuerpo garrido,</i>	3.5.8
8	<i>lloraba su muerto amigo</i>	2.5.7
5	<i>so el olivar,</i>	4
9	<i>que las ramas hace temblar.</i>	3.5.8

(Tradicional)

Ejemplo anónimo del siglo XVII, con verso de vuelta y estribillo:

7	<i>Dinos, ángel, por tu vida,</i>	1.3.7 v.e.
8	<i>quién es esta que es parida.</i>	(1).2.3.5.7 v.e.
8	<i>Esta es la fuente de fe,</i>	(1).2.4.7
8	<i>dígolo porque lo sé;</i>	1.7
8	<i>de la raíz de José</i>	4.7
8	<i>salió esta flor florida.</i>	2.3.5.7 v.e.
8	<i>Dinos, ángel, por tu vida.</i>	1.3.7
8	<i>Como rosa entre la espina</i>	3.7
8	<i>floreció esta clavellina</i>	3.7
8	<i>para que fuese tan dina</i>	4.7
8	<i>de ser virgen y parida.</i>	(2).3.7

Epílogo

Hemos heredado la poesía en verso como un modo de utilizar el lenguaje humano para una función que va más allá de la comunicativa. Teorías sobre su origen —que todavía se pueden documentar en tribus y pueblos primitivos— nos hablan del acompañamiento cantado de ceremonias religiosas; de las repeticiones en los ritos de iniciación; en las tareas rudimentarias del campo y la labor; etc. Más atrevido y más hermoso es imaginar que fue una herramienta para la libertad en las sociedades esclavistas, de aquellos que rompían la insostenible rutina de su trabajo abriendo cortos espacios no sometidos a otro control que al de su imaginación: cantar y decir libremente, para que algún día se pudiera de igual manera hacer y vivir libremente. Es hermoso imaginarlo porque se basa en argumentación contaminada: sabemos por el tiempo en que vivimos que lo que mejor se controla es lo que uno puede imaginarse, porque así, además, se mantiene la sensación de que el reducto de la imaginación es un espacio libre para el sujeto, cuando la verdad es que el que ahí llega lo hace, normalmente, agotado, vacunado y predispuesto para cualquier derrota.

Si no fue ese su impulso inicial, sí que conserva todavía ese aliento, como toda la cultura, de espacio imaginario que se resiste a ser sometido por leyes y preceptos, aunque raramente aguante la voracidad del mercado. Pero todo eso nos llevaría lejos de los talleres métricos.

Surgió por tanto y hemos heredado la poesía en verso. Desde la perspectiva de este arranque del siglo XXI podemos contemplar cómo se fue desarrollando en

nuestra historia y con nuestra lengua, hasta llegar al despliegue actual. La amplitud de la perspectiva difumina el detalle de cada autor, de cada obra, de cada verso; pero ayuda, al mismo tiempo, a explicar cambios, evoluciones, continuidades, logros. A veces explica con una coherencia histórica meridiana datos objetivos y detalles técnicos. No es nada difícil despachar en un par de párrafos lo que llevaba a los poetas de cancioneros, del siglo XV, al alambicado juego del malabarismo conceptual sobre una base métrica sedimentada. Tampoco lo es admirar el vuelo que fue cobrando la nueva poesía desde finales del primer tercio del siglo XVI, con las alas del endecasílabo, cubierto de un lenguaje fresco, para expresar nuevas ideas... Y así sucesivamente, porque lo realmente válido de la Métrica no será, desde luego, el infinito encasillamiento de estrofas, versos y otros recursos, es decir, ordenar un universo hermoso y disperso en cajoncitos, sino intentar explicar cuál fue su origen, su desarrollo histórico y su función expresiva en cada caso. Lo demás son herramientas de trabajo, humildes repasos de por dónde ha transitado la belleza, la inquietud, la expresión humana cuando ha querido manifestarse más allá de los diccionarios.

La Métrica ha de servirnos también como panorama, claro está: necesitamos llevar a nuestro mundo conceptual el complejo bagaje de la realidad, y para eso sometemos minucias a esquemas. Resulta, cuando se logra, mejor iluminado el panorama, si es que buscamos comprensión.

Por ahí se nos cuele un método y una finalidad: no puede ser que el método nos lleve agotadoramente, otra vez, al mismo mundo que hemos analizado, ahora situado en los cajoncitos de marras —el denostado descriptivismo—; necesitamos saber cómo y por qué se ha producido el verso y toda su constelación, probablemente necesitamos recorrer al viejo camino que va de la observación, el análisis, la teoría, el cotejo... y vuelta a empezar, hasta que en ese trasiego entre versos y teoría los desajustes no sean mayúsculos y, con la teoría asimilada, podamos explicarnos la generación de versos. Todo eso constituye parte de una ciencia en ebullición, en la que, además, hay que insertar, vaya por dios, el peliagudo ingrediente histórico, las condiciones de una formación social.

¡Si fray Luis de León hubiera conocido el alexandrino! Si, además de las liras, hubiera ensayado el dodecasílabo dactílico hemistiquial... Pero la historia impone sus limitaciones, en este caso sus ritmos, sus versos, su métrica; solo trabajosamente se hace el camino hacia lugares distintos —ni mejores ni peores— y se intenta, desde posturas ideológicas históri-

camente determinadas, expresiones por el carril del verso, que nos remiten, paladinamente, al lugar desde donde se producen.

Las mismas razones históricas llevan debajo del brazo su propia teoría, y van y entonces dicen lo que es un verso y lo que no lo es, lo que suena bien y lo que suena mal, resuelven que no debe haber estrofas, o que no se puede salir de ellas... Hermoso bureo en el que nos sumergimos, para contribuir con nuestras propias creencias —tanto o más frágiles que las que estudiamos— a crear nuestro espacio vital.

Es la Métrica, aparentemente, una disciplina secundaria, y como tal a menudo arrinconada en planes de estudio, programas y repertorios del conocimiento. Y sin embargo, a través de la Métrica y de sus caleidoscópicas posibilidades logran dejar los poetas su voz cristalizada en versos; y así llegan a los lectores como reflejo sonoro, unas veces estrepitoso, otras apenas perceptible, que soporta su necesidad expresiva. Reflexionar sobre su naturaleza y sobre su historia es ahondar nuevamente en el sentido de la literatura. Hace tiempo que no se traza una Métrica de nueva planta, en la que los viejos conceptos, la disposición del conjunto, los ejemplos, etc. hayan sido redefinidos totalmente para reconstruir el campo a partir de las múltiples disciplinas que han crecido a su alrededor. Ello no quiere decir, en el sentir de los autores, que se haya de encerrar esta humilde y compleja disciplina en un rincón para filólogos extravagantes y otras gentes de curiosidad

transnochada, sino que debería ser ca- paz, ahora y siempre, de permitirnos enriquecer, una vez que se conoce o se domina, nuestro disfrute y apor- vecamiento de las muchas tareas nobles que rodean a la Literatura.



Los manuales de
Castalia Universidad

despliegan de manera
sucinta, rigurosa y
amena el caudal de
conocimientos más
frecuentados por una
persona culta, de manera
que permiten recordar,

asentar, mantener y
desarrollar los conoci-
mientos obtenidos o que
se hallan en nuestro
horizonte cultural.

Por su organización y
estructura, además,
son apropiados para
consultas parciales,
puntuales y rápidas;
aunque también se han
redactado como
posibles lecturas más
demoradas y compro-
metidas. Cada uno
ha sido elaborado por
reconocidos especialistas,
que se han esforzado,
sin incurrir en excesos
eruditos, por presentar
un panorama actual,
contextualizado y rigu-
roso, que pueda
satisfacer la curiosidad
del profano y la nece-
sidad de contar con
un vademecum
del profesional.

Acaba de presentar su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid. Secretaría general de Edad de Oro y de todas sus actividades y publicaciones, redactó las normas de Métrica con las que ha trabajado el grupo, y el capítulo correspondiente en Poésí- sia manuscrita. Manual de investigadores (Madrid, 2004). Colaboró destacadamente en Catálogo de manuscritos... de la BNE (Madrid, 6 vols.).



Elena
Varela
Merino

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, es co- editor del Cancionero y romancero de ausencias, de Miguel Hernández (Madrid, 2004), autor del que prepara una Antología para Castalia. Ha partici- pado, como investigador del grupo Edad de Oro en la Biblioteca Nacio- nal de España, en el diseño y redacción del Diccionario Filológico de Literatura Española.



Pablo
Moïno
Sánchez

Catedrático de Literatura Española de los Siglos de Oro en Madrid, dirige un grupo de investigación que desarrolla sus acti- vidades, fundamental- mente, en la Biblioteca Nacional de España. Ha trabajado sobre litera- tura española del siglo de oro, métrica, biblio- grafía y poesía española actual. Especialista en Quevedo y Cervantes, sus publicaciones son muy numerosas. Dirige la NBEC de Editorial Castalia.



Pablo
Jauralde
Pou

