

lección definitiva de las líneas de la décima, de la glosa y de la seguidilla. El Siglo de Oro se interesó menos en introducir nuevas invenciones métricas que en reelaborar y ordenar los materiales heredados del período precedente. Sólo la silva se desarrolló en contraste con la disciplina indicada entre las contribuciones de este período a la historia del verso.

## NEOCLASICISMO

222. RESTRICCIÓN.—A la plenitud métrica del Siglo de Oro sucedió en el período neoclásico un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción poética. La nueva doctrina literaria, representada por la *Poética*, de Luzán, 1737, requería estricta sobriedad en el uso de metros y estrofas. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de contrastes de metros.<sup>1</sup>

Tal cambio no se produjo de manera radical ni afectó a todos los géneros con igual intensidad. La mayor parte de las estrofas cultivadas en el período anterior continuaron usándose con relativa frecuencia, especialmente durante la primera mitad del siglo XVIII. Se acentuó su restricción, en la poesía y en el teatro, desde mediados del siglo, con García de la Huerta y don Nicolás Fernández de Moratín. Sin embargo, Iriarte, aunque en sus poesías graves se ajustó a esta misma actitud, dio libertad en el familiar campo de sus fábulas a su especial inclinación por el ensayo de nuevas modalidades rítmicas.

Con Leandro Fernández de Moratín, Martínez de la Rosa, Lista, Bello y Heredia, y con autores de menor renombre, como Arriaza, Arjona y Maury, el ejemplo neoclásico se prolongó hasta muy avanzado el siglo XIX. En varios casos, las poesías de estos autores, con relativa independencia de la escuela en que se habían formado, divulgaron por España y América influencias métricas recogidas del drama lírico italiano y del romanticismo francés.

Propuso Luzán la infortunada teoría de la naturaleza del verso

<sup>1</sup> Las enseñanzas de Luzán se fundaron en la *Poética* de Aristóteles, ampliada por sus comentaristas, entre los cuales tuvo presentes sobre todo a los italianos Benio y Robortello y a los franceses Le-Bossu y Dacier; recogió menos influencia de Horacio y casi ninguna de Boileau, según el estudio de Juan Cano. *La "Poética" de Luzán*, Toronto, 1928.

español a base de la combinación de sílabas largas y breves a la manera latina. En 1826, Gómez Hermosilla insistió con renovado fervor en la doctrina cuantitativa de Luzán. Los efectos de tal enseñanza, aunque sin ninguna influencia en la práctica del verso, dejaron larga huella de confusión en las ideas relativas a este asunto, a pesar de la correcta tradición del ritmo acentual iniciada por Nebrija, reafirmada por Correas y Caramuel y moderna y metódicamente desarrollada en la *Métrica*, de Bello, 1835.<sup>2</sup>

#### ENDECASÍLABO

223. SONETO.—Autores de la primera mitad del siglo XVIII, como Torres Villarroel y Eugenio Gerardo Lobo, cultivaron el soneto con relativa frecuencia. Fue mucho menos abundante entre los poetas de la siguiente generación. Los sonetos de Meléndez Valdés resultan escasos si se comparan con el número de sus ana-créonticas, idilios, silvas y romances. Son asimismo poco numerosos los sonetos que se encuentran entre las poesías de García de la Huerta, Jovellanos, Cadalso y Forner. Al principio del siglo XIX, volvió a mostrar esta composición cierto renacimiento con Arriaza, Nicasio Gallego, José María Heredia y Alberto Lista. El orden de los cuartetos continuó ajustado al esquema tradicional, ABBA:ABBA. Se redujo la variedad de combinaciones de los tercetos; las más usadas fueron CDC:DCD y CDE:CDE.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Se hace referencia principalmente a Pedro Peralta Barnuevo, 1663-1743; Eugenio Gerardo Lobo, 1679-1750; Diego Torres Villarroel, 1693-1770; Ignacio Luzán, 1702-1754; Vicente García de la Huerta, 1734-1787; José Cadalso, 1741-1782; Tomás de Iriarte, 1750-1791; Juan Meléndez Valdés, 1756-1817; Leandro Fernández de Moratín, 1760-1826; Francisco Sánchez Barbero, 1764-1819; Juan Bautista Arriaza, 1770-1837; Manuel María Arjona, 1771-1820; Juan María Maury, 1772-1845; Manuel José Quintana, 1772-1857; Alberto Lista, 1775-1848; Andrés Bello, 1781-1865; José María Heredia, 1803-1839.

<sup>3</sup> Para el crítico neoclásico, la trabada arquitectura del soneto constituía su mayor defecto. El concepto en que cayó el antiguo príncipe de las estrofas se refleja en las palabras de Gómez Hermosilla al decir que era una forma métrica que "bien desempeñada no es tan despreciable como algunos han asegurado". *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, 1839, II, 184.

224. ESTANCIA.—Sufrió la estancia crisis semejante a la del soneto en su propio campo de odas, églogas y canciones. Descendió principalmente su cultivo en la segunda mitad del siglo. La combinación abCabC:cdccDfF, predilecta de tantos poetas anteriores, fue recordada por el Conde de Noroña en *Alabanza de Laura* y por Agustín Montiano en su *Égloga amorosa*. Se tendió en general a reducir la extensión de la estrofa y a descargarla de endecasílabos. Ejemplo de esta corriente es el esquema AbcbBC:ddEe usado por Arjona en su elegía a la muerte de Carlos III. La extensión de la estancia en las canciones de Lista fluctúa entre ocho y doce versos. Dos combinaciones aplaudidas por su proporción y novedad fueron ABBA:accDEDE, empleada por Arriaza en *Recuerdo de amor*, y ABBA:cDcDeE, usada por el mexicano Quintana Roo en su oda al *Dieciséis de Septiembre*.

225. SILVA.—Aumentó el número de cultivadores de la silva, favorecida por su falta de sujeción a toda disciplina formal. Al contrario que en la estancia, se dio preferencia a la modalidad grave, con predominio de los endecasílabos. En unos casos las rimas aparecen estrechamente trabadas y en otros abundan los versos sueltos. Tuvo en la segunda mitad del siglo XVIII manifestaciones extensas en poemas como *Adonis*, de José Antonio Porcel, y *Delio y Mirta*, de Fray Diego Tadeo González. Ascendió al primer rango entre las formas métricas en las primeras décadas del siglo XIX con las odas de Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego, Martínez de la Rosa, Andrés Bello, José Joaquín Olmedo, José María Heredia, etc.<sup>4</sup>

226. OCTAVA REAL.—La estrofa endecasílabo de forma orgánica que se mantuvo con más firmeza en su antiguo nivel fue la octava real, de la cual se hizo uso en cantos heroicos como el de José María Vaca de Guzmán, *A las naves de Cortés destruidas*; en composiciones de carácter filosófico o novelesco, como *El Juicio Final*, de Alfonso Verdugo, o *El proscrito*, de Andrés Bello; en poemas

<sup>4</sup> Don Nicolás Fernández de Moratín, en sus tragedias *Hormesinda*, *Lucrecia* y *Guzmán el Bueno*, empleó la silva de endecasílabos con la mayoría de los versos sueltos y sólo con algunas rimas distantes entre sí, además de algún pareado, especialmente para terminar los parlamentos, de acuerdo con las recomendaciones de Luzán, *Poética*, lib. II, cap. XXIII.

mitológicos, como la *Fábula de Orfeo y Aretusa*, de José Antonio Porcel, y en poesías festivas o humorísticas, como las *Guerras civiles entre los ojos negros y los azules*, de José Cadalso, y la *Proclama de un solterón*, de José Vargas Ponce.

227. OCTAVA AGUDA.—En *La dama del bosque*, de Arjona, las octavas constan de dos mitades iguales; en cada una de ellas, el primer endecasílabo carece de rima, el segundo y tercero riman entre sí y el heptasílabo final de la primera semiestrofa, con rima aguda, es consonante del de la segunda, ABBé:CDDé. En su disposición general, tal octava corresponde al esquema de estrofa simétrica que desde este tiempo se divulgó bajo varias formas y en distintos metros. Como circunstancias especiales en la citada poesía de Arjona, el acento de la sílaba sexta va situado sobre palabra esdrújula en los dos primeros endecasílabos de cada semiestrofa y la estructura de los endecasílabos terceros se ajusta al tipo sáfico:

Oh, si bajo estos árboles frondosos  
se mostrase la célica hermosura  
que vi algún día en inmortal dulzura  
este bosque bañar.

Del cielo tu benéfico descenso  
sin duda ha sido, lúcida belleza.  
Deja, pues, diosa, que mi grato incienso  
arda sobre tu altar.<sup>5</sup>

228. SEXTA RIMA.—Al lado de la octava real, la sexta rima hizo mayor progreso que en el Siglo de Oro. El modelo clásico, ABABCC, fue empleado por Nicolás Fernández de Moratín en el poema *La caza*; la variante ABBACC sirvió a Arriaza en su *Epitalamio real*. Una ligera modificación de esta última forma,

<sup>5</sup> Arjona parece haber sido el primero que empleó en endecasílabos el esquema de estrofa aguda practicado en versos menores por Peralta Barnuevo, Fernández Palazuelos, Meléndez Valdés, etc. La estrofa de *La dama del bosque* fue elogiada por Hermosilla y Quintana; Menéndez y Pelayo la mencionó también con encomio en "Noticias para la historia de nuestra métrica", *Estudios de crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, 1944, VI, 413.

con adición de un verso suelto, ABBACdD, aparece en la poesía *A la religión*, de José María Heredia.

229. ESTROFAS ALIRADAS.—El sexteto de heptasílabos y endecasílabos alternos con pareado final se halla en poesías de Villarroel, Cadalso y García de la Huerta; lo divulgó Samaniego con la popular fábula de *La lechera*. Lista utilizó numerosas variantes, AbAbcC, aBbacC, AbCDeE, etc. Hizo también uso de la combinación de rimas correlativas, ABCabC.<sup>6</sup>

Aparecen en este tiempo dos tipos de sexteto que alcanzaron prolongada existencia; los dos reproducían en endecasílabos y heptasílabos conocidos esquemas antiguos de octosílabos y pies quebrados; uno de ellos, AAb:CCb, se encuentra en *El combate de Trafalgar*, de Arriaza; otro, con heptasílabos interiores en las semiestrofas simétricas, AaB:CcB, figura al principio de *El festín de Alejandro*, de Maury. Este último tipo, ligeramente modificado, AaB:cCB, aparece también en *La última cena*, de Juan Nicasio Gallego.

Ciertas combinaciones de ocho versos con aspecto de estancias pueden más bien considerarse como octavas aliradas. Ejemplo de esta clase es la estrofa ABAbCcDD, usada por Fray Diego Tadeo González en *El murciélago alevoso*, y por Arriaza en *Contra la seducción*. El esquema ABcaBCdD de la oda de Lista, *A la profesión de una religiosa*, reproduce con poca diferencia el que se halla en *La entretenida*, de Cervantes, ABcABcDD.

230. QUINTETO.—Se inicia el cultivo del quinteto endecasílabo bajo la forma ABCDD en la poesía *A mi caballo*, de Heredia. No se llegó aún al ensayo del quinteto organizado a la manera de la quintilla octosílabo. Una variedad de esta especie, con heptasílabo final, fue empleada, sin embargo, en repetidas ocasiones, por Iglesias de la Casa, Cadalso, Conde de Noroña y Meléndez Valdés.

231. LIRA.—Volvió a adquirir cierto auge la lira de Garcilaso, aBabB. Se encuentra especialmente en poesías de Meléndez Valdés, Cadalso, Juan Pablo Forner y Leandro Fernández de Moratín. Al lado de su forma típica, se pusieron en práctica otras va-

<sup>6</sup> Sobre la variedad de estrofas de Lista, véase Dorothy Clotelle Clarke, "On the versification of Alberto Lista", en *RR*, 1952, XLIII, 109-116.

riedades del mismo número de versos. José Mor de Fuentes redujo los heptasílabos a uno sólo, ABCdD; Meléndez Valdés reunió los tres heptasílabos al final, ABacc. Con leve alteración del modelo clásico, Bello aplicó la forma ABabB en su oda *Al 18 de Septiembre*.

232. CUARTETO.—Se realizó en este tiempo la adopción definitiva del cuarteto de endecasílabos enteros, apenas ensayado en el período anterior como estrofa independiente. El Conde de Noroña lo presentó como forma predilecta en las poesías orientales a que daba el nombre de *gacelas*; en unas aparece la variedad ABBA y en otras ABAB. Arriaza siguió el mismo ejemplo en *El vaticinio*, *El ramillete* y en otras poesías. Este mismo autor, en *Propósito inútil*, hizo que todos los cuartetos se ajustaran en los versos pares a la misma rima aguda. Lista hizo uso del tipo ABAB en la *Canción a Rosina*, y Bello se sirvió de las dos variedades en la composición que dedicó a doña Julia de Mora. El tipo ABAB fue empleado también por el argentino José Antonio Mirella en *El cementerio de aldea*. Hubo en general cierta inclinación en favor de esta forma cruzada.<sup>7</sup> Al mismo tiempo se desarrolló el cultivo de los cuartetos compuestos en endecasílabos y heptasílabos, los cuales fueron presentados no sólo bajo las formas conocidas de versos alternos, AbAb y aBaB, sino bajo nuevas combinaciones menos simétricas. Meléndez Valdés, con claro propósito de dar variedad a esta estrofa, la compuso de distintos modos: AbAb, aBaB, abBa, AbBa, ABcC, ABCc, etc.

233. TERCETO.—Continuó el uso del terceto en epístolas y poemas bucólicos, morales y elegíacos. Se destacaron entre sus cultivadores Meléndez Valdés con sus elegías *El deleite y la virtud* y *Las miserias humanas*, José María Vaca de Guzmán con las églogas *Columbano* y *El fino*, y Cadalso con la oda *A la Fortuna*. Fueron compuestas en tercetos, alternando con silvas, varias partes del poema *Adonis*, de José Antonio Porcel, y de la égloga *Delio y*

<sup>7</sup> El cuarteto endecasílabo de impares sueltos y pares rimados, ABCB, que había de desempeñar extenso papel en años posteriores, fue anticipado por Martínez de la Rosa en su *Himno epitalámico*. Luzán hizo referencia a las dos variedades rimadas, ABBA y ABAB, con el mismo nombre de cuartetos, sin distinguir a la segunda con la denominación de *serventesio*. *Poética*, lib. II, cap. XXIV.

*Mirta*, de Fray Diego Tadeo González. La usual aplicación del terceto a las composiciones satíricas produjo en América entre otros ejemplos el de la *Fábula de los animales congregados en cortes*, del guatemalteco Rafael García Goyena, 1766-1823.

234. PAREADO.—Del pareado de endecasílabos plenos o combinados con heptasílabos se hizo uso principalmente en el diálogo de las tragedias. Tal forma métrica, empleada en pasajes ocasionales de las comedias clásicas, pasó a figurar en primer término, por influencia del original francés, en la adaptación hecha por Peralta Barnuevo de *La Rodogune*, de Corneille, hacia 1710, y continuó ocupando ese lugar en el *Agamenón*, de García de la Huerta. Fue aplicado también el pareado a la sátira, como el terceto, según muestran la *Epístola a Ortelio*, de Cadalso, y varias de las críticas teatrales de Arriaza.

235. ROMANCE HEROICO.—Después de sus primeros pasos, a la terminación del período precedente, el romance endecasílabo se convirtió en una de las formas preferidas por el teatro y la épica neoclásica. García de la Huerta lo usó en gran parte de sus tragedias *Raquel* y *Agamenón*, Jovellanos en la titulada *Pelayo*, y Lista en la de *La escuela de los reyes*. Huerta se sirvió además de esta clase de romance en su poema *Los bereberes*, Lista en la leyenda de *Dido*, y Martínez de la Rosa en *Fantasia nocturna* y en *La tormenta*. La poesía prerromántica lo extendió abundantemente por América, como muestran, por ejemplo, *Los jardines*, de Bello; *Al Paraná*, del argentino Manuel de Lavardén; *La tentativa del león*, del guatemalteco Matías de Córdova, y *Pelea de gallos*, de Heredia.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Otras tragedias en que fue usado el romance heroico son *Zoraida* y *La Condesa traidora*, de Cienfuegos; *El Duque de Viseo*, de Quiptana, y *Edipo* y *La Viuda de Padilla*, de Martínez de la Rosa. Un romance en decasílabo compuesto con particular artificio es el que el peruano Peralta Barnuevo dedicó al virrey don José de Armendáriz, Marqués de Castel-Fuerte, titulado "Romance heroico en que, sirviendo de literales símbolos, todas las dicciones comienzan con la letra A con que empieza el nombre de su Excelencia". Pedro Peralta Barnuevo, *Obras dramáticas*, ed. por Irving A. Leonard, Santiago de Chile, 1937, pág. 327. La Academia Española señaló el romance heroico para el concurso en que

236. ENDECASÍLABO SUELTO.—Halló también amplia y favorable acogida en la poesía grave de las tragedias, de la épica y de las obras didácticas. Alfonso Verdugo lo empleó en el poema *Las ruinas*, Juan Pablo Forner en sus *Discursos filosóficos*, Jovellanos en la traducción del primer canto del *Paríso perdido*, y Arriaza en su *Arte poética*. Son además numerosas las composiciones menores en endecasílabos sueltos, tales como la *Descripción del Paular*, de Jovellanos; *Paseo solitario de primavera*, de Nicasio Álvarez Cienfuegos, y *Epístola a Fabio, el Filosofastro*, de Leandro Fernández de Moratín. Lista aplicó esta clase de verso a los extensos cantos de su poema satírico titulado *El imperio de la estupidez*.

237. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Desde fines del siglo XVII, el endecasílabo dactílico era reconocido como metro independiente en las letras cantables. El peruano Peralta Barnuevo, a principios del presente período, aunque seguía en general la costumbre antigua de combinar en tales letras metros de distintas medidas, se sirvió del endecasílabo dactílico de manera uniforme en algunas estrofas como la siguiente de su comedia *Triunfos de amor y poder*, versos 1194-1197:

Dime si de Isis, hermosa y divina,  
viste la luz o cegaste a los rayos.  
Júpiter soy que en amantes desmayos  
formo mi gloria en mi misma ruina.

La emancipación del referido metro aparece enteramente cumplida con el mexicano Fray Juan de la Anunciación que escribió, como Peralta Barnuevo, en el primer tercio del siglo XVIII. Entre las poesías de Fray Juan de la Anunciación figura una canción de siete cuartetos en endecasílabos dactílicos con rimas agudas en los pares, AÉBÉ, titulada *Al rayar la aurora*, y otra con el título de *Al pasearse una dama por un jardín*, a manera de glosa en cuartetos de la misma especie. En una y otra los versos se desarrollan con suavidad y fluidez. El cuarteto siguiente sirve de tema a la glosa de la segunda composición:

fue premiado el poema *Granada rendida*, de José María Vaca de Guzmán, en el que Hermosilla, según indicó, hubiera preferido la acostumbrada octava real. *Arte de hablar*, II, 184.

Entre lucidas escuadras de grana  
brota encendido en purpúreo el clavel,  
a quien corona de mayo la gala  
y a quien juzgaron las flores por rey.<sup>9</sup>

Hacia el mismo tiempo, Torres Villarroel, en su villancico *La gaita zamorana*, recogía el endecasílabo dactílico en un estribillo de tono popular, y años más tarde utilizaba Iriarte el mismo verso en dos de sus fábulas, *La criada y la escoba* y *El ricacho metido a arquitecto*; lo hacía figurar Moratín en los coros de su cantata *Los padres del Limbo*, y lo aplicaba José María Heredia a su *Himno de guerra*, 1826: «Pues otra vez de la bárbara guerra — lejos retumba el profundo latir...»<sup>10</sup>

238. ENDECASÍLABO A LA FRANCESA.—Al carácter monorrítmico del endecasílabo francés, con acento uniforme sobre la sílaba cuarta, se añade la terminación ordinariamente aguda del vocablo a que tal acento corresponde. Estas circunstancias fueron reproducidas por Lista en dos composiciones imitadas del francés, una titulada *La vergüenza*, en la que los endecasílabos alternan con eneasílabos agudos, AÉAÉ, y otra *El retrato*, en cuartetos AÉÉA, ambas en su libro de *Poesías inéditas*, Madrid, 1927, págs. 150 y 245. La primera estrofa de *El retrato*, cuyo segundo verso, con acentos en primera, cuarta y séptima, resultó al autor involuntariamente dactílico, es como sigue:

Copia gentil, imagen de mi amada,  
prenda de amor, pues amor la adquirió,  
muéstrame el bien que el hado me robó  
que ya es vivir mirarla, aun retratada.

239. ESTROFA SÁFICA.—Casi ningún poeta de renombre, desde Luzán a Lista, dejó de componer alguna poesía en estrofas sáficas. Sus principales cultivadores fueron Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso, Noroña y Arjona. Se atendió con regularidad a la acentuación de las sílabas cuarta y octava del endecasílabo y con fre-

<sup>9</sup> Las poesías citadas de Fray Juan de la Anunciación se encuentran en A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, México, 1945, III, 211-214.

<sup>10</sup> Sobre el endecasílabo dactílico y los demás metros usados por el poeta cubano, véase P. Henríquez Ureña, "La versificación de Heredia", en *RFH*, 1942, IV, 171-172.

cuencia se dio también acento a la primera. Fue asimismo norma corriente terminar el primer hemistiquio en la sílaba quinta con palabra llana. La condición apuntada por Bello de hacer débiles las sílabas sexta y séptima, no se cumplió siempre de manera rigurosa. Una modificación relativa a la rima consistió en tratar como sueltos los versos impares y como asonantes los pares, según puede verse en la oda de Vaca de Guzmán *A la muerte de Cadalso* y en la de Meléndez Valdés *A la Fortuna*. Otra innovación consistió en rimar todos los versos bajo la forma ABAb, como hicieron el Conde de Noroña en la oda *A un pajarillo* y Arjona en *La gratitud*. Cadalso, en su poesía *Al Amor*, situó una rima interior en el tercer endecasílabo, concertada con la terminación del segundo:

Niño temido por los dioses y hombres,  
hijo de Venus, ciego Amor tirano,  
con débil mano vencedor del mundo  
dulce Cupido.

240. ESTROFA DE LA TORRE.—En su forma propia, compuesta de tres endecasílabos ordinarios y un heptasílabo final, no rimados, la estrofa del bachiller Francisco de la Torre fue empleada por Meléndez Valdés en su oda *En la muerte de Filis*. Leandro Fernández de Moratín acertó la diferencia entre esta estrofa y la sáfica en su oda *A la Virgen de Lendinara*, compuesta en endecasílabos sáficos, pero terminada en heptasílabo. La misma estrofa de Francisco de la Torre con los versos rimados, ABAb, había sido ya utilizada por Francisco de Medrano en el período anterior. Hicieron reaparecer este ejemplo el Conde de Noroña en algunas de sus gacelas y Lista en la oda *A Dalmiro*. El cubano Manuel de Zequeira, 1760-1846, se sirvió de esta estrofa, con asonancia sostenida a modo de romance, en su poesía *A la piña* (Oyuela, *Antología*, I, 180-183):

Del seno fértil de la madre tierra  
en actitud erguida se levanta  
la airosa piña de esplendor vestida,  
llena de ricas galas.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> La variedad mixta de sáficos sueltos y heptasílabo final, introducida por Moratín, fue practicada también por Manuel Cabanys en su

241. TENDENCIAS RÍTMICAS.—En la composición del endecasílabo común, la poesía neoclásica mostró señalada tendencia en favor del elemento sáfico. La medida de esta variedad pasa del 70 por 100 en la *Descripción del Paular*, de Jovellanos. Extensos pasajes de tal poesía aparecen en ritmo sáfico desde sus primeros versos: «Desde el oculto y venerable asilo, — do la virtud austera y penitente — vive ignorada, y del liviano mundo — huida, en santa soledad se esconde». En *El filósofo en el campo*, de Meléndez Valdés, la modalidad indicada, aunque menos predominante, no deja de representar por sí sola tanto como el conjunto de las demás variedades. Entre el 50 y el 60 por 100 suele oscilar su proporción en poesías de Cienfuegos, Arjona, Quintana y Nicasio Gallejo. En la elegía de *El dos de mayo*, de Arriaza, el elemento sáfico, destacado en el romance heroico del principio, reduce su relieve en los cuartetos AÉAÉ del resto de la poesía.

Es probable que la relativa abundancia con que se cultivó en este tiempo la estrofa sáfica y el mayor prestigio clásico de esta variedad de endecasílabo contribuyeran al desarrollo de la tendencia indicada. Se explica del mismo modo la sustitución del endecasílabo común por el sáfico en el molde de la estrofa de Francisco de la Torre aplicado por Moratín en su poesía *A la Virgen de Lendinara*. El género en que tal corriente se manifestaba era precisamente el de la poesía lírica. En el diálogo de las tragedias, la modalidad sáfica no se distinguía por su mayor frecuencia. En contraste con el 70 por 100 con que figura en la *Descripción del Paular*, su representación en la primera escena de la tragedia *Pelayo*, de Jovellanos, se reduce al 21 por 100. Mientras que en la elegía de don Nicolás Fernández de Moratín por la muerte de la reina doña Isabel Farnesio la modalidad sáfica constituye el 50 por 100, en la escena primera de la tragedia *Hormesinda*, del mismo autor, se reduce al 33 por 100.

oda *Independencia de la patria*, 1832. La combinación inversa, de endecasílabos ordinarios y pentasílabo final, en forma rimada, ABAb, aparece en la fábula *El mono y el tordo*, del argentino Domingo de Azcuénaga, incluida en *Antología de poetas argentinos*, por Juan de la Cruz Puig, Buenos Aires, 1900.

242. REDONDILLA.—El desvío de los poetas neoclásicos respecto a la métrica del Siglo de Oro afectó especialmente a las estrofas octosílabas, no tanto en este caso por causa de la complejidad de su forma como por la profusión con que habían sido usadas. La redondilla perdió mucha parte de su antiguo prestigio. Desapareció del teatro, donde había dominado sobre toda otra estrofa y se cultivó poco en la poesía lírica. Su práctica se redujo en general al campo de los epigramas, tonadillas y poesías ocasionales de cumplimiento y cortesía. En América se mantuvo con mayor resistencia que en España. Peralta Barnuevo la empleó en una escena de la segunda jornada de *La Rodoguna*. Aparece asimismo en algunas fábulas del guatemalteco Rafael García Goyena, 1766-1823. Fue utilizada por Bello en su poesía al río Biobío.<sup>12</sup>

243. QUINTILLA.—Pasó por descenso semejante al de la redondilla. Se encuentra de vez en cuando entre las poesías de Villarroel. Arriaza la empleó en un idilio mitológico y Lista en algunas composiciones breves. Siguió ofreciendo en América ejemplos como el *Llanto de Flora*, del mexicano Lucas Fernández del Rincón, 1685-1741, y la composición de Bello *Al incendio de la Compañía*. No obstante la limitación de su uso, la quintilla logró en este tiempo una de sus realizaciones más famosas con la *Fiesta de toros en Madrid*, de don Nicolás Fernández de Moratín.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Rafael García Goyena, fábulas de *La mariposa y la abeja y El venado, la serpiente y la paloma*, en redondillas abba, en Humberto Porta Mencos, *Parnaso guatemalteco*, Barcelona, 2.<sup>a</sup> ed. s. a. págs. 36 y 37. Fray Juan de la Anunciación, poesía en redondillas felicitando a una dama, en A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, México, 1945, III, 215.

<sup>13</sup> Las 64 quintillas del *Llanto de Flora*, del P. Lucas Fernández del Rincón, S. J. corresponden uniformemente al tipo ababa (A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, III, 193). Otra poesía en quintillas, del colombiano Rafael Álvarez Lozano, *Al tabaco*, se ajusta al tipo abaab (Gustavo Otero Núñez, *Antología de poetas colombianos*, Bogotá, 1930, págs. 24-25). En *Fiesta de toros en Madrid*, de Moratín, se mezclan los dos tipos ababa y abaab, con excepción de un solo caso abbab, número 51, y otro aabab, núm. 53.

244. COPLA DE PIE QUEBRADO.—Utilizado aún alguna vez a principios del presente período, el pie quebrado casi desaparece desde mitad del siglo, coincidiendo con la intensificación de la nueva preceptiva métrica. Son ejemplos aislados la poesía *Sobre la felicidad*, de José Somoza, y *La queja*, de Joaquín Lorenzo Villanueva, ajustadas al modelo abc:abc. Desde principios del siglo XIX volvió a recibir atención de parte de los poetas prerrománticos; figura en la poesía titulada *Lejos de la patria*, de Martínez de la Rosa, escrita en Londres, 1816.

245. OCTAVILLA AGUDA.—Fue introducida en este tiempo la estrofa aguda de procedencia italiana, llamada a alcanzar rápido y extenso desarrollo. Peralta Barnuevo, a principios del siglo XVIII, utilizó esta clase de estrofa en algunos cantables de sus obras de teatro, antes de que la divulgaran los dramas de Metastasio, 1698-1782. En la loa de *La Rodoguna* se halla una octavilla octosílabo, aabé:bccé, y en la tercera jornada de la comedia, otra octavilla hexasílabo, abbé:accé. Ejemplos de la sextilla aguda, aaé:bbé, se encuentran también en la loa citada, en metro hexasílabo, y de la variante abé:abé, en este mismo metro, en las loas de *Afectos vencen finezas* y *Amar es saber vencer*. Aparte de la adopción de la rima aguda final, las líneas de la nueva estrofa que se recibía de Italia se fundaban en la correspondencia de semiestrofas simétricas de las coplas medievales. Es probable que Peralta Barnuevo, que conocía el italiano, recogiera la innovación de la consonancia aguda en la lectura de las canciones de Gabriel Chiabrera o de alguno de sus continuadores.<sup>14</sup>

Desde mediados del siglo XVIII, el tipo agudo empezó a repetirse con relativa frecuencia. Moratín, padre, 1737-1780, se sirvió de la octavilla pentasílabo, abbé: accé, en su poesía *Amor aldeano*. Antonio Fernández Palazuelos, en sus *Cánticos de Salomón: Versión poética en metro metastasiano*, hizo uso de la estrofa de diez versos, abcbé:dfghé, con esdrújulos en los versos primero y terce-

<sup>14</sup> Pedro Peralta Barnuevo, *Obras dramáticas*, ed. por Irving A. Leonard, Santiago de Chile, 1937. Leonard supone que *La Rodoguna* debió escribirse hacia 1711; la fecha de *Afectos vencen finezas* es de 1720. A estos mismos años parecen corresponder la sextilla hexasílabo aguda, aaé:bbé, y la octavilla aguda en igual metro, abbé:cddé, que aparecen en el *Diálogo de Paris y Elena*, de Eugenio Gerardo Lobo, 1679-1750.

ro de cada semiestrofa, en heptasílabos, y de la octavilla, en el mismo metro, abbé:cddé, con los versos primero y quinto sueltos, que había de convertirse en el esquema más corriente.<sup>15</sup> Iriarte introdujo también la estrofa aguda en la fábula de *La comadreja y el caballo*, 1782, en la que las semiestrofas de pareados tetrasílabos terminan en octosílabos agudos, aapbcccé: ddfgggé, y además en una composición heptasílabo que el autor tituló «Letra para un dúo italiano imitado de Metastasio», en la que siguió el modelo abbé: ccdé.

A los ejemplos de Iriarte siguieron las estrofas en metro dactílico, ABBÉ:CDDÉ, con que empieza y termina *La pastorcilla enamorada*, de Cienfuegos, y las de Arjona, en heptasílabos, abaé:cdcé, intercaladas en una cantata, y en endecasílabos con heptasílabos agudos al fin de cada semiestrofa, ABBÉ: CDCé, en *La dama del bosque*. La octavilla heptasílabo, abbé: accé, aparece en la terminación de la silva endecasílabo *Fany enojada*, de Meléndez Valdés, y la misma forma, repetida una vez en hexasílabos y otra en pentasílabos, en *El cumpleaños de Fany*, del mismo autor. Moratín, hijo, en *Los padres del Limbo*, utilizó el sexteto dodecasílabo, ABÉ: ACÉ; las octavillas hexasílabas y heptasílabas, abbbé: accé, y la décima octosílabo, aabbé: ccdé.

Durante el primer cuarto del siglo XIX, la estrofa aguda dominó enteramente en himnos y cantatas. Sánchez Barbero la aplicó abundantemente en su adaptación del *Saúl*, de Alfieri, representada en 1805; en varios números de su cantata *La Venus de Melilla*, 1816; en el diálogo satírico *Brujas*, 1816, y en diversas poesías independientes. Otro poeta que contribuyó a la divulgación de tal forma métrica fue Arriaza, quien desde 1807 en que publicó sus primeras poesías la utilizó repetidamente, en octosílabos en *La despedida de Silvia*, en heptasílabos en *El sueño importuno*, en hexasílabos en el *Himno de la victoria*, y en dactílicos en el *Himno de la Restauración*. El tipo octosílabo abbé: accé con que de manera muy frecuente se extendió por España y América aparece en el siguiente ejemplo de Sánchez Barbero en *Saúl*, II, 2:

<sup>15</sup> Sobre Fernández Palazuelos, nacido en 1748 y desterrado en Italia, donde debió morir antes de 1815, véase Menéndez y Pelayo, "El poeta montañés D. Antonio Fernández Palazuelos, jesuita expulsado", en *Estudios de crítica literaria*.

El volcán, aunque reprima  
de su rabia la impaciencia,  
rompe luego con violencia,  
con horrísono temblor.

Hierve el fondo, arde la cima,  
todo es humo el horizonte,  
en cenizas vuela el monte  
y las aguas en vapor.<sup>16</sup>

246. DÉCIMA.—La crisis de las antiguas estrofas octosílabas se manifestó de manera especial en la suerte de la décima. La poesía neoclásica privó a esta estrofa de sus dos principales apoyos al eliminarla del teatro y al interrumpir el cultivo de las glosas. Desviada de su propia tradición lírica, la décima fue utilizada en composiciones humorísticas por Eugenio Gerardo Lobo y por Iriarte, y en una poesía epistolar por Arriaza. Hasta su firme estructura métrica empezó a vacilar. Lista compuso décimas con pies quebrados, con combinación mixta de consonantes y asonantes y con simple orden alterno de versos sueltos y rimados.<sup>17</sup> Décimas en verso hexasílabo se encuentran como estribillos en el romance *La timidez*, de Juan María Maury, y en el de *Filis*, de Lista. Del mayor arraigo de la décima clásica entre los poetas de América dan testimonio poesías como el *Elogio de Guayaquil*, del ecuatoriano Juan Bautista Aguirre, nacido en 1727, y el *Poema panegírico*, del argentino Gabriel Ocampo, de principios del siglo XIX.

<sup>16</sup> En las arias que Sánchez Barbero añadió por su parte al original del *Saúl*, usó octavillas agudas en versos de ocho, seis y cinco sílabas. En *La Venus de Melilla* empleó los siguientes tipos: octavillas tetrasílabas, aabé:ccbé; heptasílabas, abbé:cddé, y sextetos AAÉ:BBÉ, una vez en dactílicos y otra en eneasílabos de esa misma clase. Sobre las manifestaciones de la estrofa aguda en las cantatas de este tiempo y en la poesía posterior dio información A. Coester, "Influence of the Lyric drama of Metastasio on the Spanish romantic movement", en *H. R.* 1938, VI, 10-20.

<sup>17</sup> Cuatro décimas octosílabas en que el quinto verso es un pie quebrado y los dos últimos son dactílicos, todo ello bajo el orden de rimas de la décima regular, en la poesía *El escarmiento*, de Lista, indican hasta qué punto llegaron las modificaciones ocasionales



247. IMITACIÓN DE ESTROFAS ENDECASÍLABAS.—Entre las múltiples experiencias de sus fábulas, Iriarte recordó en varios casos el antiguo propósito de imitar las estrofas endecasílabas mediante el verso octosílabo. En la fábula de *El burro del aceitero*, LXII, compuso un sonetillo semejante a los de *La pícaro Justina*, subrayando además su particularidad con la adición de un terceto en forma de estrambote. El ejemplo anticipado por Lope de tercetos octosílabos de rima trenzada lo repitió Iriarte en la fábula de *El caminante y la mula de alquiler*, XVIII. Añadió por su parte la imitación de la octava real en las octavillas octosílabas, abababcc, de la fábula de *Los dos tordos*, L.

248. EPIGRAMA.—Se intensificó el desarrollo que el epigrama había adquirido en el siglo anterior. Fueron sus principales cultivadores Cadalso, Iglesias de la Casa, Iriarte, Gregorio de Salas y Juan Pablo Forner. Continuó predominando la forma de doble redondilla, abba:cddc. Salas extendió a la mayor parte de sus epigramas la innovación introducida anteriormente por Francisco de la Torre, que consistía en sustituir la rima consonante por la asonante; en unos casos se sirvió de la simple cuarteta octosílabo, abcb, y en otros reunió seis u ocho octosílabos asonantados de esta misma manera. El epigramista uruguayo Francisco Acuña de Figueroa, más inclinado a la variedad de rimas y estrofas, utilizó redondillas simples y dobles, quintillas simples y dobles, cuartetos endecasílabos, sextetos agudos AAÉ:BBÉ y sextetos pareados AABCC.<sup>18</sup>

249. OVILLEJO.—Un ovillejo anónimo de sátira política sobre el Pacto de Familia, 1761, del mismo tipo que los de Cervantes en el *Quijote* y en *La ilustre fregona*, fue recogido por E. Cotarelo en *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, pág. 247. Otro fue añadido como ejemplo de composición con ecos en la reedición del *Arte poética*, de Rengifo, Barcelona, 1726, pág. 144.

<sup>18</sup> Las octavas epigramáticas de Iriarte "Sobre el nuevo cartel de bragueros", *Rivad.*, LXIII, 65, en forma de dobles redondillas, abba:cddc, con repetición del apéndice "de bragueros" después de cada copla y con la rima sostenida en las segundas semiestrofas, siguieron de cerca el modelo de las coplas a Dulcinea compuestas por don Quijote en Sierra Morena, con la terminación repetida de "del Toboso", *Quijote*, I, 26.

250. GLOSA.—Mayor descenso que el de ninguna otra forma métrica fue el que afectó a la glosa en el tránsito del siglo XVII al XVIII. Desterrada del campo literario se refugió en las esferas de la poesía semiculta, especialmente en los países de América. Alguna vez logró figurar en las antologías, como en el caso de la glosa a *San Juan de Dios*, de la mexicana Sor Teresa Magdalena de Cristo, 1700, con tema de quintilla desarrollado en cinco décimas, y las de carácter político del argentino Domingo de Azcuénaga, sobre cuartetas o redondillas como tema y desarrollo en cuatro décimas.<sup>19</sup>

251. OCTOSÍLABO TROCAICO.—El octosílabo trocaico empezó a ser cultivado intencionalmente, con independencia de las demás variantes de este metro, a imitación del ejemplo italiano divulgado por las cantatas y dramas líricos de Metastasio. Lo utilizó Iriarte en varias poesías destinadas al canto. Al mismo metro corresponden varias de las octavillas agudas incluidas por Sánchez Barbero en su adaptación del melodrama *Saúl*. Moratín repitió también ese modelo en una estrofa de diez versos, aabbé:ccddé, en su cantata *Los padres del limbo*. Repert. 14. Figura asimismo en la letrilla titulada *Amor mendigo*, de Dionisio Solís. Baste como ejemplo la siguiente redondilla de una de las canciones de Iriarte:

Ciego Amor, en tus cadenas  
nunca más me quiero ver;  
que eres pródigo en dar penas,  
muy avaro en dar placer.

A juzgar por las renombradas quintillas de la *Fiesta de toros en Madrid*, que suman 360 versos, la representación de la variedad trocaica en la ordinaria mezcla polirrítmica del octosílabo común se reduce al 38 por 100, frente al 41 por 100 del conjunto de las dos modalidades mixtas y al 21 por 100 de la dactílica. Esta

<sup>19</sup> La glosa citada de Sor Teresa Magdalena de Cristo, con tema de quintilla y cinco décimas de texto, y otra de Pedro Muñoz de Castro, 1682-1718, con redondilla y cuatro décimas, se hallan en A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, III, 150 y 201. Varias de las glosas de Domingo de Azcuénaga figuran en la *Antología de poetas argentinos*, por Juan de la Cruz Puig, Buenos Aires, 1910, págs. 224, 228 y 238.

última es frecuente al fin de las estrofas, por ejemplo, en la que termina con el mote del Cid: «Nunca mi espada venciera», y en la que cierra las exclamaciones de admiración: «Déte el Profeta favor». Parece por el testimonio de esta composición que el elemento trocaico continuaba sometido al mismo proceso de descenso que en los períodos anteriores se ha venido observando. Aparecen naturalmente oscilaciones y diferencias entre textos contemporáneos. En los romances de Meléndez Valdés aun se encuentran ejemplos en que el tipo trocaico figura entre el 40 y el 45 por 100, como en el Siglo de Oro, mientras que en *El amante desdeñado*, de Álvarez Cienfuegos, disminuye hasta el 22 por 100, por debajo de la variedad mixta, 53 por 100, y de la dactílica, 25 por 100.

## METROS DIVERSOS

252. HEXÁMETRO.—Los ensayos del Pinciano y de Villegas respecto a la adaptación del hexámetro latino, imitando por medio del acento el movimiento del ritmo original, fueron renovados por don Juan Gualberto González, 1777-1859. Observó de manera regular la terminación de los versos con efecto de pentasílabo adónico y destacó el contraste entre los hemistiquios situando preferentemente en la primera parte heptasílabos u octosílabos trocaicos y en la segunda combinaciones dactílicas de siete, nueve o diez sílabas, como muestra el siguiente fragmento de su traducción de la égloga *Alexis*:

Ya presta a los segadores cansados del rápido estío  
testilis, serpol y ajos, aromáticas hierbas,  
conmigo en las florestas, cuando voy tus huellas siguiendo  
bajo del sol ardiente resuenan las broncas cigarras.<sup>20</sup>

253. DÍSTICO.—Lista compuso su poesía *La tarde* a imitación latina en seis dísticos de hexámetro y pentámetro, de los cuales ya Villegas había anticipado también una breve muestra. Dentro

<sup>20</sup> Los indicados hexámetros de Juan Gualberto González, traductor de la *Epístola a los Pisonos*, de las *Églogas*, de Virgilio; de los *Amores*, de Ovidio, y de los *Besos*, del holandés Juan Segundo, se hallan en M. Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, 1944, VI, 417.

de los seis apoyos rítmicos de un verso y de los cinco del otro, las variables cláusulas, frecuentemente dactílicas, forman series silábicas de 5-7, 5-8, 6-8 y 6-9. El orden de los apoyos acentuales y el de los hemistiquios produce acompasado y armonioso efecto rítmico. Contribuye a la impresión clásica la repetición del hipébaton con su tendencia a la posposición de los verbos. Los dos primeros dísticos son como sigue, *Rivad.*, LXVII, 368:

Ya el rayo declina, ya Febo el último otero  
con lumbre plácida desde el ocaso dora.  
Céfiro, dejando alegre la apacible floresta,  
árbitro del mayo, por la pradera ríe.

254. ALEJANDRINO POLIRRÍTMICO.—En 1774, Cándido María Trigueros publicó el libro *El poeta filósofo* con una serie de poesías en versos de catorce sílabas, con hemistiquios heptasílabos de ritmo variable, que el autor presentó como pentámetros castellanos de su propia invención. Los críticos le recordaron el precedente de la cuaderna vía y Trigueros reconoció su error. Fue en todo caso el primero que en el siglo XVIII se sirvió de este metro con relativa extensión. Tomás Antonio Sánchez, al publicar en 1780 las obras de Berceo, incluyó una composición en cuaderna vía y en lenguaje antiguo titulada *Loor al maestro Gonzalvo de Berceo*, la cual fue sin duda compuesta por el mismo editor, aunque éste la presentara como procedente de un manuscrito antiguo. A los textos indicados siguió *La parietaria y el tomillo*, una de las fábulas de Iriarte, aparecidas en 1782. El verso de esta fábula, de tipo polirrítmico como el de Trigueros y Sánchez, presenta con regularidad terminación llana en el primer hemistiquio y la división propia del verso compuesto entre tal hemistiquio y el siguiente: «Yo leí no sé dónde que en la lengua herbolaria, —saludando al tomillo la hierba parietaria». *Repert.* 56.

255. ALEJANDRINO TROCAICO.—A diferencia de la mezcla rítmica del tipo anterior, la composición *El deseo*, de Alberto Lista, 1822, en versos igualmente de catorce sílabas, presenta de manera casi exclusiva la modalidad trocaica, con acentos en las sílabas segunda y sexta de cada hemistiquio. De los sesenta hemistiquios de la citada poesía, cincuenta y cinco corresponden al tipo

trocaico. Son llanos todos los hemistiquios y observan el hiato en el punto de su división siempre que se produce entre ellos concurrencia de vocales. Al escoger la indicada forma trocaica, Lista parece haber tenido presente el ejemplo dado por Gil Polo en el siglo XVI. La poesía de Lista consta de cuatro estrofas con el esquema ABBA: cDCD: «Ya de fulgentes flores se adorna primavera, — el céfiro apacible discurre por el prado». Repert. 51.

256. ALEJANDRINO A LA FRANCESA.—Al verso de la fábula *La campana y el esquilón* Iriarte lo definió como «verso de doce o trece sílabas a la francesa». La sílaba sexta coincide en unos casos con terminación de vocablo agudo, «En una catedral una campana había», y en otros con terminación llana en sinalefa con el vocablo siguiente, «Que sólo se tocaba algún solemne día». Repert. 55. Las dos partes divididas por la sílaba sexta corresponden a las varias modalidades rítmicas del heptasílabo; en unos versos son uniformes y en otros desiguales. Desde el punto de vista literal los versos constan en efecto de doce o trece sílabas, pero en realidad no se trata de un metro simple. Su estructura es sencillamente la del alejandrino común, de hemistiquios polirrítmicos. El tiempo marcado de la sílaba sexta es el principio del período intermedio en que se opera la transición entre los dos hemistiquios.<sup>21</sup> El mismo propósito fue ensayado por Moratín en un cuarteto dedicado a una señorita francesa, en el que trató de lograr mayor aproximación al modelo francés añadiendo a la variedad rítmica de las partes del verso la terminación uniformemente aguda en cada una de ellas:

<sup>21</sup> Bello consideró el verso de *La campana y el esquilón* como metro tridecasílabo, distinto del alejandrino común, *Métrica*, 295. Vicuña Cifuentes discutió y rechazó tal diferencia en «Sobre el imaginario verso yámbico de trece sílabas», *Estudios*, 13-75. Su igualdad rítmica con el alejandrino es indudable, aun cuando acatando la intención del poeta se admita que gramaticalmente es tridecasílabo, como propuso P. Henríquez Ureña, «Para la historia del alejandrino», en *RFE*, 1946, VIII, 9. Los versos de trece sílabas de un pasaje de la comedia *Afectos vencen finezas*, 2129-2132, pueden considerarse como simples endecasílabos que añaden al principio un vocativo bisílabo, el cual repite como eco la rima del verso precedente: «Selvas, atended el horror de mis lamentos; — vientos, sentid en mis suspiros mis pesares; — mares, copiad en vuestras olas mis desvelos; — cielos, penetren vuestras luces mis tormentos».

La bella que prendó con gracioso reír  
mi tierno corazón, alterando su paz,  
enemiga de amor, inconsciente, fugaz,  
me inspira una pasión que no quiere sentir.

257. ARTE MAYOR.—Peralta Barnuevo manejó las diversas variantes de este metro con claro dominio de su mecanismo. Hizo predominar la combinación de dos hemistiquios hexasílabos, A-A; pero se sirvió asimismo de la unión de pentasílabo y hexasílabo, D-A; de pentasílabo y heptasílabo, D-G; de hexasílabo y pentasílabo, A-D, y de hexasílabo y heptasílabo, A-G, y atendió, sobre todo, a mantener el ritmo dactílico que caracteriza a este metro.

El siguiente fragmento, de abigarrado estilo, pertenece a la loa de la comedia *Triunfos de amor y poder*, versos 121-126:

Pues suene en las plácidas móviles ondas  
el coro que impera los piélagos líquidos;  
que cuando las bélicas huestes horrisonas  
destruye el magnánimo Jove Filipo,  
haciendo quiméricos, vanos, sus ímpetus,  
con triunfo más célebre cobra su olímpico.

258. DODECASÍLABO DACTÍLICO.—Aunque implícito como elemento predominante en la composición del arte mayor y a veces sostenido de manera uniforme en enteras estrofas, el dodecasílabo dactílico no se emancipó definitivamente hasta fines del presente período. La acentuación regular de este metro en las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio fue notada por Bello con referencia a la poesía de Moratín *Al Príncipe de la Paz* y al *Canto a Bolívar*, de José Fernández Madrid. Arriaza hizo uso de este mismo verso en un himno patriótico: «Relumbre el acero y el casco brillante — tremolen penachos de palma y laurel». Lista lo empleó en octavas agudas en la composición titulada *El amor*; combinado con el hexasílabo dactílico, en *El escarmentado*; en cuartetos AbCb, en *El beso*; en cuartetos aBCb, en *El amor desgraciado*, y en romance asonantado, en el *Cántico de Zacarías*:

Bendice mil veces, bendice, alma mía,  
en himno sonoro al Dios de Israel,  
que manso y clemente visita su pueblo  
y fuerte quebranta el yugo cruel.

259. DODECASÍLABO POLIRRÍTMICO.—Combina con libertad los hemistiquios dactílicos, o óo óo, con los trocaicos, óo óo óo. Las dos partes del verso pueden corresponder a uno sólo de estos tipos o juntar uno y otro. El Marqués de Santillana había dado a este verso en su *Comedieta de Ponza* una representación que no continuó como hubiera sido de esperar entre los poetas posteriores. Iriarte lo recogió en concepto de arte mayor en sus fábulas de *El lobo y el pastor* y *El retrato de golilla*. De la primera, en cuartetos ÁÉÁÉ, advirtió Iriarte que estaba compuesta en endecasílabos agudos de arte mayor y de la segunda dijo que constaba de octavas de ese mismo metro. Las estrofas de esta última se ajustan al esquema ABAB:BCCB, pero los versos en una y otra no tienen del arte mayor ni la ametría de los hemistiquios ni la uniformidad o predominio del ritmo dactílico. Los hemistiquios trocaicos que en el ordinario arte mayor son relativamente escasos, representan en las fábulas de Iriarte casi la mitad del conjunto. Muestra de estas poesías con que se inauguró la nueva era del dodecasílabo polirrítmico son los siguientes versos, principio de *El retrato de golilla*:

De frase extranjera el mal pegadizo  
hoy a nuestro idioma gravemente aqueja;  
pero habrá quien piense que no habla castizo  
si por lo anticuado lo usado no deja.

El poema *Últimos versos*, del cubano Heredia, está compuesto en esta clase de dodecasílabo en octavas agudas, ABBÉ:CDDÉ: «Oh Dios infinito, oh verbo increado, — por quien se crearon la tierra y el cielo». El del argentino Juan Cruz Varela, *El 25 de mayo de 1838 en Buenos Aires*, en el mismo metro, usa como estrofa el sexteto agudo, AAÉ:BBÉ: «Ya raya la aurora del día de mayo, — salgamos a esperar el rayo — que lance primero su fúlgido sol». Aunque en ambos poemas domina el ritmo dactílico, es también considerable la proporción con que en ellos figuran los hemistiquios trocaicos.

260. DODECASÍLABO TERNARIO.—Formado por la suma de tres tetrasílabos trocaicos, se había anunciado este tipo de dodecasílabo en antiguos estribillos: «Morenica, no desprecies la color»; en letras américas de baile: «Hoy tenemos como dicen en el cielo»,

*Los gorriones*, de Quiñones de Benavente; en composiciones de versificación fluctuante: «Olvidado de los bienes de mi tierra», *Cancionero Evora*, núm. 59. Aparece definido con carácter intencional en un pasaje de estilo callejero de una tonadilla anónima del siglo XVIII titulada *El chasco del perro*, el cual empieza de este modo: «Mala sarna le dé al perro de los diablos, — pues me quita la fortuna de abrazarla». Repert. 43.<sup>22</sup>

261. DECASÍLABO DACTÍLICO.—Desde fines del siglo XVII, el decasílabo dactílico había adquirido individualidad propia bajo la modalidad del principio esdrújulo en poesías de Sor Juana Inés de la Cruz y de otros poetas de su tiempo. Con acentuación regular en las sílabas tercera, sexta y novena, fue divulgado por Metastasio. Iriarte lo empleó en la fábula de *La avutarda* y, combinado con el hexasílabo dactílico, en la de *El sapo y el mochuelo*. La poesía civil lo aplicó extensamente a los himnos patrióticos en España y América. Las estrofas más usadas en esta clase de composiciones fueron el cuarteto ABAB y la octava aguda ABBÉ:CDDÉ. En el campo propiamente lírico lo usaron Cienfuegos en *La pastorcilla enamorada*: «¿En cuál hado nací tan funesto — que a perpetuo dolor me condena?» Lista en *La ausente*: «Quien las penas de amor ha sentido — en mi acerba aflicción se consuele», y Heredia en varias poesías, entre las cuales la titulada *Vuelta al sur* empieza con esta estrofa:

Vuela el buque, las playas oscuras  
a la vista se pierden ya lejos,  
cual de Febo a los vivos reflejos  
se disipa confuso el vapor.  
Y la vista sin límites corre  
por el mar a mis ojos abierto,  
y en el cielo profundo, desierto,  
reina puro el espléndido sol.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1928, II, 287.

<sup>23</sup> Otras poesías de Heredia en verso decasílabo dactílico son *Himno al sol*, *A la estrella de Cuba*, *En la muerte de Riego* e *Himno del desterrado*. El decasílabo con esdrújulo inicial, de Sor Juana Inés de la Cruz, imitado por otros poetas de fines del siglo XVIII, fue empleado por Peralta Barnuevo en cuatro estrofas ABAABB de *Triunfos de amor* y

262. DECASÍLABO COMPUESTO.—Los aislados ensayos del doble pentasílabo, desde el antiguo ejemplo de Lope del Monte en el siglo XV, recibieron amplio complemento en el presente período. Refiriéndose a Juan Gualberto González, advirtió Bello que mediante tal verso había logrado hacer una buena imitación del verso asclepiádeo latino: «Mecenas ínclito, de antiguos reyes — clara prosapia, oh, mi refugio». Menéndez y Pelayo mencionó con elogio otro ensayo de esta especie de parte del clasicista catalán Manuel Cabanyes: «¿Quién se adelanta modesto y tímido, — cubierto en clámide fúlgido-cándida?» Anterior a estos ejemplos fue el de Moratín en su oda a Jovellanos: «Id en las alas del raudocéfiro — humildes versos de las floridas — vegas que diáfano fecunda el Arlas». En los tres casos se trata de poesías en versos sueltos, marcadamente cultas, abundantes en esdrújulos. A la impresión de novedad con que fueron acogidas respondieron Juan Nicasio Gallego y el mismo Bello con sencillas explicaciones respecto a su composición métrica.<sup>24</sup>

Fuera de esto, Moratín dio otras muestras del decasílabo compuesto, en forma rimada y en estilo más corriente, en la traducción de una breve poesía bucólica de Pablo Rolli: «¿Quieres decirme, zagal garrido, — si en este valle, naciendo el sol, — viste a la hermosa Dórida mía?» y en el conocido epigrama: «—Cayó a silbidos mi *Filomena*. — Solemne tunda llevaste ayer. — Cuando se imprima verán que es buena. — ¿Y qué cristiano la ha de leer?» Lo mismo en estas composiciones que en las anteriores, los hemistiquios se reparten entre las dos modalidades, dactílica y trocaica, del pentasílabo ordinario, con visible preferencia por la primera. Un nuevo testimonio, en cuartetos rimados, ofrece una poesía de Dionisio Solís, *Rivad.*, LXVII, 267:

*poder*, versos 987-1010: «Líquida fuentecilla feliz — del jardín fugitivo cristal, — bórdale de tus perlas terliz, — píntale de la flor el matiz, — cópiale su esplendor inmortal: — píntala, cópiala, luz celestial.»

<sup>24</sup> Nicasio Gallego dio del supuesto asclepiádeo una demostración humorística: «Toma dos versos de cinco sílabas — de aquellos mismos que el buen Iriarte — hizo en su fábula lagartijera», *Rivad.*, LXVII, 433. Teniendo en cuenta no sólo la forma del verso, sino el conjunto de circunstancias de la composición, Menéndez y Pelayo consideró la referida poesía de Moratín como uno de los ensayos en que mejor se refleja la musa latina, en *Horacio en España*, II, 147.

Debajo de estos plácidos ramos  
que dan de día sombra y frescor,  
ora que es noche juntos bebamos  
este de Baco dulce licor.

263. ENEASÍLABO TROCAICO.—Varias modalidades del metro eneasílabo fueron tratadas separadamente por los poetas de este tiempo. Como se ha visto en los capítulos que preceden, se venía mostrando más inclinación a diferenciar tales variedades que a mezclarlas o fundirlas bajo la forma polirrítmica del eneasílabo francés. La variedad trocaica, con tiempo marcado sobre la cuarta sílaba, apoyo secundario sobre la sexta y tres sílabas en anacrusis, ooo óo óo óo, había predominado en canciones de los siglos XV y XVI. Adquirió representación independiente con el mexicano Fray Juan de la Anunciación, de la primera mitad del siglo XVIII, quien compuso en la indicada especie de eneasílabo un *Tono a Santa Rosa de Viterbo*, formado por siete cuartetos de consonancias agudas, con rimas interiores y pentasílabo final:

Ya que a cantar me obliga amor  
de la mejor rosa sin par,  
hoy su favor, por más honor,  
he de implorar.

En España, Dionisio Solís, andaluz, 1774-1834, se sirvió de esta misma variedad en las seis octavas de rima alterna, abababab, de su *Filis llorosa*: «A las orillas de este río — quiero sentarme a suspirar», y en los doce cuartetos de otra composición comprendida en sus *Cánticos sagrados*: «Al pie del leño de que pende — el moribundo Redentor».<sup>25</sup>

<sup>25</sup> El *Tono*, de Fray Juan de la Anunciación se halla en A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, México, 1945, III, 212, y las poesías de Dionisio Solís, en *Rivad.*, LXVII, 260 y 266. Lista consideró este tipo de eneasílabo como parte implícita en el sáfico: «Dulce vecino de la verde», «Huésped eterno del abril», *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, pág. 6. A juicio de Bello, era la variedad más adecuada para el canto, *Métrica*, 297. M. A. Caro le llamó eneasílabo de canción y lo supuso usado por primera vez en una marcha publicada en *Lealtad española: Colección de proclamas*, Cádiz, 1808. Un trabajo de Caro sobre «El verso eneasílabo» se encuentra en sus *Obras completas*, V, 305. Sobre el mismo asunto, M. González Prada, «El verso de nueve sílabas», en sus *Nuevas páginas libres*, Santiago de Chile, 1937, págs. 149-192.

264. ENEASÍLABO DACTÍLICO.—Del eneasílabo dactílico, con tiempo marcado sobre la sílaba segunda, apoyo secundario sobre la quinta y una sílaba en anacrusis, o óoo óoo óo, se conocían manifestaciones antiguas como el pareado de *Santa María Egipciaca*, «El alma es de ella salida, — los ángeles la han recibido», y los estribillos «Al alba venid, buen amigo», «¿A quién contaré yo mis quejas?» «Abaja los ojos, casada», etc. En el presente período se individualiza y define en un sexteto agudo de la cantata *La Venus de Melilla*, 1816, de Francisco Sánchez Barbero, *Rivad.*, LXIII, 584:

Melilla, tu Venus ahora,  
desnuda por ser pescadora,  
que sea tu vivo ejemplar.

Desnuda jamás te miraras  
si en ocio la edad no pasaras  
en vez de coser y fregar.

265. ENEASÍLABO MIXTO.—El eneasílabo mixto, con tiempo marcado en la sílaba tercera, apoyo secundario en quinta o sexta y dos sílabas en anacrusis, había anticipado su emancipación en una poesía del siglo XVII recogida en *Canc. Sablonara*, núm. 67. Se repitió este verso en el período actual en un pasaje de la tonadilla *Los gitanos*, que empieza: «Caminito de Santander — a mi chulo vengo yo a ver», y en un sexteto de otra tonadilla, *Los pastores amantes* (J. Subirá, *La tonadilla*, II, 284):

Arroyuelos, aves y flores,  
el objeto de mis amores,  
mi Gabino ¿dónde estará?  
que al camino salí a buscarle,  
y no pude verle ni hablarle,  
¿si otra senda tomado habrá?

La tendencia diferenciadora llegó hasta desligar las dos especies de este eneasílabo. La acentuada en tercera y quinta, oo óo óooo óo, tuvo representación particular en el siguiente cuarteto citado por Luzán, *La poética*, Madrid, 1789, I, 348:

En la selva rugen los vientos  
y Neptuno encrespa sus olas;  
la barquilla de Atis va en ellas:  
ninfas, dadle auxilio vosotras.

La otra especie, acentuada en tercera y sexta, oo óoo óo óo, sirvió de base a Iriarte en la fábula de *El manguito, el abanico y el quitasol*. De los veinte versos de tal fábula, catorce corresponden a esta especial modalidad mixta; los restantes son cuatro trocaicos y dos mixtos de la primera especie:

Si el querer entender de todo  
es ridícula pretensión,  
servir sólo para una cosa  
suele ser falta no menor.

266. ENEASÍLABO POLIRRÍTMICO.—Sólo el eneasílabo polirrítmico en que intervienen conjuntamente las distintas variedades de este metro, se puede considerar como propio reflejo de la forma francesa. Su reaparición no se relaciona con sus precedentes medievales, aunque de hecho sea el mismo tipo de eneasílabo que se hizo presente en el *Auto de los Reyes Mayos* y en otras antiguas poesías. Resucitó en composiciones prerrománticas como *La desesperación*, de Heredia, imitada de Lamartine, y en pasajes de *Los duendes*, de Bello, sobre el modelo de Víctor Hugo. En ambas poesías se mezclan indistintamente eneasílabos trocaicos, dactílicos y mixtos; en la de Heredia aparecen en proporciones semejantes las variedades trocaica y mixta y en menor medida la dactílica; en la de Bello predomina la modalidad trocaica. La poesía de Heredia empieza con la siguiente estrofa:

Cuando el Creador en hora infausta,  
con sopro enérgico, fecundo,  
sacó del caos este mundo,  
disgustado su obra miró.

A los abismos del espacio  
lanzóla con pie desdeñoso,  
y apartando el rostro glorioso,  
a su augusta calma volvió.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> J. M. Heredia, *Poesías, discursos y cartas*, Habana, 1939, pág. 35. Del mismo tipo es el eneasílabo en una poesía traducida del francés por María Rosa Gálvez de Cabrera, *Obras poéticas*, Madrid, 1804, y el de *Contienda de los ojos negros y azules*, *La queja, la venganza del amor* y *La vuelta*, imitaciones francesas de Lista, *Poesías inéditas*, Madrid, 1927, págs. 246, 248, 251 y 252. Bello advirtió que sólo requiere

El eneasílabo trocaico, de movimiento lento y suave, con sólo cuatro sílabas en el período rítmico, se acomoda especialmente al tono lírico. El dactílico, con período de seis sílabas en dos cláusulas esdrújulas, es apto, sobre todo, para la expresión enfática. Las variedades mixtas, con período desigual, se prestan a la frase reticente y al giro galante. El tipo polirrítmico, de forma movable y mudable, sirve con ventaja para los cambios del diálogo y las incidencias de la reflexión.

267. HEPTASÍLABO.—El heptasílabo fue el metro más cultivado en la lírica neoclásica. Se empleó en anacreónticas, cantinelas, endechas, letrillas, odas y romances. En la anacreónticas predominó la forma asonantada; la cantinela empleó más frecuentemente la rima consonante en heptasílabos y en otros metros. Arjona escribió cantinelas en redondillas heptasílabas y octosílabas y hasta en seguidillas. Arriaza utilizó en algunas de estas poesías, a las que daba el nombre de *idilios*, el modo de silva entrelazada de la cantinela *A un pajarillo*, de Villegas. Odas heptasílabas en redondillas y en octavas agudas, abbé:cddé, se encuentran entre las poesías de Arriaza, Arjona, Solís, etc. Un extenso poema en romances heptasílabos es la *Himnodia o fastos del cristianismo*, de Vaca de Guzmán.

Entre las modalidades rítmicas del heptasílabo, la más usada fue la trocaica. En algunas composiciones, como, por ejemplo, la oda *A la noche*, de Meléndez Valdés, todos los versos pertenecen a ese tipo. En la de Cadalso, *A la muerte de Filis*, la proporción de trocaicos representa el 78 por 100. A veces disminuye la representación de este elemento, como se ve en *Los días*, de Moratín, donde figura con el 57 por 100. Es poco frecuente el caso de *El amor mariposa*, de Meléndez Valdés, en que el tipo dactílico, elevado al primer término, caracteriza claramente el movimiento rítmico de esta composición. Por lo demás, son rasgos comunes de las poesías neoclásicas en metro heptasílabo el acento suave, el encabalgamiento flexible y la rima sencilla, llana y clara. Repert. 10-13.<sup>27</sup>

acento fijo en la sílaba octava, *Métrica*, 297. Caro lo consideró como eneasílabo libre, menos apto para efectos armoniosos que para el tono sencillo de la conversación, *Obras completas*, V, 297-306.

<sup>27</sup> Del ritmo trocaico de los heptasílabos de *La noche*, con tiempos marcados en segunda y sexta, puede dar idea el principio de la composición: "¿Dó están, graciosa noche, — tu triste faz y el miedo — que

268. ENDECHA REAL.—La endecha real, en cuartetos asonantes de tres heptasílabos y un endecasílabo, abcB, destinada de ordinario a asuntos más graves que los reservados a las endechas ordinarias en simples versos de seis o siete sílabas, fue utilizada, entre varios otros, por Vaca de Guzmán en su oda *Corona del tiempo*, por Álvarez de Toledo en *A mi pensamiento* y por Bello en *Venezuela consolada*.

269. HEXASÍLABO.—Tuvo gran participación el hexasílabo, junto con el heptasílabo, en el campo de las endechas y letrillas. Sirvió en la composición de redondillas y octavas agudas y más corrientemente en la de romancillos. Son romancillos hexasílabos las poesías satíricas que Villarroel hizo populares con el nombre de *pasmarotas*. Era usual la mezcla de las dos formas rítmicas del citado metro, con visible inclinación hacia la modalidad dactílica. Ejemplo representativo de la mezcla corriente ofrece la composición de Meléndez Valdés titulada *Los inocentes*. El tipo dactílico uniforme aparece en el romancillo *Mis votos*, de Sánchez Barbero, y en numerosas letras de cantatas e himnos. Lista lo empleó en la traducción del salmo *Domini est terra*, en octavillas agudas. La variedad trocaica aparece en *La ausencia*, de Arriaza. Repert. 7, 8 y 9.

270. PENTASÍLABO.—A los breves precedentes del pentasílabo independiente en los siglos XVI y XVII sucedió en el presente período un extenso cultivo de este metro. Nicolás Fernández de Moratín lo utilizó en *La barquilla*, *Amor aldeano* y en otros romancillos, y en forma de silva, con versos libres, pareados y enlazados, en *El sueño*; Meléndez Valdés e Iglesias de la Casa, en varias letrillas; Iriarte, en la fábula de *La berruga, el lobanillo y la corcova* y en la tonadilla *El lorito*; Moratín, hijo, en roman-

a los mortales causa — tu lóbrego silencio?" Contrasta con el efecto de *El amor mariposa*, de apoyos en las sílabas tercera y sexta en más del 70 por 100 de los versos: "Las zagalas al verle, — por sus vuelos y gracias — mariposa le juzgan — y en seguirle no tardan". Es casi totalmente trocaica la poesía de Moratín, hijo, a la muerte de don José Antonio Conde: "Te vas, mi dulce amigo, — la luz huyendo al día; — te vas y no conmigo". Las estrofas de esta poesía constan de doce versos repartidos en semiestrofas agudas, con el quinto y undécimo esdrújulos: ababcé:dfdfgé.

cillos y en la cantata *Los padres del Limbo*; Reinoso, en partes de su himno a San Isidoro; Arjona, en *La fortuna justa*, y Sánchez Barbero, en varias de sus óperas, cantatas y diálogos. Entre sus variantes dactílica y trocaica, ordinariamente mezcladas, se dio general preferencia a la primera, como muestra el principio de *Amor aldeano*, de Moratín, padre:

Hoy mi Dorisa  
se va a la aldea,  
pues se recrea  
viendo trillar.  
Sígola aprisa;  
cuantos placeres,  
Mantua, tuvieres,  
voy a olvidar.

Puede ofrecer algunas dudas la clasificación rítmica del pentasílabo. El tipo dactílico es evidente en los pentasílabos acentuados en primera y cuarta: «Hoy mi Dorisa», «voy a olvidar»; figuran 19 versos de esta clase entre los 48 de la composición. Los que empiezan con bisílabo débil se asimilan regularmente a este mismo tipo: «cuantos placeres»; «para servirla»; sólo se registran estos dos casos. Son ostensiblemente trocaicos, con la primera en anacrusis, los acentuados en segunda y cuarta: «se va a la aldea», «la ninfa bella»; se cuentan 13 de esta clase. Los 14 restantes son versos formados por vocablos o sintagmas de cinco sílabas, los cuales se asocian de ordinario a la acentuación dactílica: «reclinare», «agradecida», «las vanidades», «en su regazo». Por énfasis semántico o gramatical se puede dar preferencia al apoyo de la segunda sílaba, con efecto trocaico, en los pentasílabos de este último grupo. Su papel dactílico es usual en los hemistiquios del arte mayor y en los endecasílabos de la variedad acentuada en cuarta y séptima: «pentapolín conocimos siguiente», *Laberinto*, 50; «Las maritales regando cenizas», *Ibid.*, 64; «Aznatoraf e a Martos con él», *Ibid.*, 282; «Mi guiadora en aqueste camino», *Ibid.*, 297; «Menospreciando su mísero centro», Padilla, *Triunfo*, I, cap. I, 11; «Investigado por huelgo malino», *Ibid.*, cap. II, 9; «La que quería tragar a Latona», *Ibid.*, cap. III, 18.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> La competencia entre el hábito rítmico y la influencia gramatical debe ser la causa de que, dentro de la natural vacilación, en unas

271. TETRASÍLABO.—Alcanzó también el tetrasílabo amplia representación con las fábulas *La urraca y la mona* y *La ardilla y el caballo*, de Iriarte; con el *Diálogo de Paris y Helena*, de Eugenio Gerardo Lobo, y con las letras de algunas tonadillas y cantatas. La fábula de *La ardilla y el caballo* y el *Diálogo*, de Lobo, constan de estrofas tetrasílabas cuyas mitades terminan en octosílabos agudos rimados entre sí, del mismo tipo trocaico de los tetrasílabos. Por primera vez el tetrasílabo fue presentado de manera enteramente autónoma en las aludidas composiciones cantadas y en el relato en forma de romancillo de la fábula de *La urraca y la mona*: «A una mona — muy taimada — dijo un día — cierta urraca».<sup>29</sup>

272. TRISÍLABO.—Desde el punto de vista rítmico el trisílabo sólo posee uno de los dos apoyos que se dan en todo verso simple a partir del de cuatro sílabas. El período que empieza en el único acento del trisílabo no termina hasta el apoyo rítmico del verso siguiente. Cada trisílabo representa en realidad la mitad de un hexasílabo dactílico individualizado por la escritura y la rima. Iriarte empleó el trisílabo en pasajes de ocho versos intercalados entre seguidillas en la tonadilla *Los gustos estragados*: «Suplica, — contempla, — se pasma, — se inquieta», y Sánchez Barbero en la cantata *Lucha entre la ley y el derecho*, en cuatro octavillas agudas cuyas semiestrofas terminan alternativamente en las palabras *amor, honor*: «Me incita, — me inflama — la llama — de amor». Report. 2.

palabras como *lugarteniente, encantador, embellecer*, se dé preferencia a la graduación alterna de la intensidad, 1-2-1-3-1, mientras que en otras como *literatura, conocimiento, emperador*, predomine el orden 2-1-1-3-1, según observó, con referencia a la pronunciación chilena, J. Saavedra Molina, *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, 1945, página 51. Análogas diferencias ha creído advertir en castellano Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pág. 56.

<sup>29</sup> Octavillas tetrasílabas agudas, abbé:cddé, se hallan en la tonadilla *El lorito*, de Iriarte, y en el diálogo *Brujas*, de Sánchez Barbero. Este último aplicó el mismo metro a la variante aabé:ccbé en su cantata *La Venus de Melilla*.



FORMAS TRADICIONALES

273. ZÉJEL.—La forma auténtica del zéjel, con los tres versos monorrimos de las mudanzas y el verso de vuelta al estribillo, aparece en una canción de Arriaza presentada por el autor con el nombre de *rondel*. En las tres estrofas de que consta se da además una repetición y balanceo de conceptos semejantes a los del co-sante, como si la impresión de las dos antiguas canciones se hubiera fundido en el recuerdo del poeta, *Rivad.*, LXVII, 142:

Si amistad se vuelve amor,  
adiós, placer de la vida.

No hay momento sin dolor  
si amistad se vuelve amor;  
huyamos, pues el rigor  
de la simpática herida:

Que amistad vuelta en amor,  
adiós, quietud de la vida.

274. VILLANCICO.—Figuran varios ejemplos de villancicos entre las poesías de José Iglesias de la Casa, Arriaza y Arjona. En los del primero se observan con gran fidelidad las conocidas líneas del villancico tradicional, así en la forma del estribillo como en la redondilla central y en los versos de enlace, según puede verse en el que figura en *Rivad.*, LXI, 421:

Llévame a Zurguén  
do está quien yo quiero;  
anda acá, llévame carretero.

De mi bien ausente,  
muero en esta aldea;  
quien no me lo crea,  
la llaga reciente  
sienta que otro siente  
y muera cual muero:

Anda acá, llévame carretero.

En un villancico de Arriaza, el estribillo es una redondilla cuyos dos primeros versos se repiten al fin de la primera estrofa

y los dos últimos al fin de la segunda. Arjona introdujo el rasgo popular de la asonancia en el villancico de *El duende*, cuya división tripartita y ausencia de versos de enlace ofrecen también cierta semejanza con la antigua canción octosflaba de la gayaciencia, *Rivad.*, LXIII, 547:

Madre mía, murió el duende;  
ya no tenemos con qué  
poder asombrar al niño;  
cuando rabiare ¿qué haré?

Se asomaba al postiguillo  
y los dientes enseñaba,  
y le sacaba la lengua,  
y al punto el niño callaba.

Pero ahora, madre mía,  
ya no tenemos con qué  
poder asombrar al niño;  
cuando rabiare ¿qué haré?

Martínez de la Rosa utilizó la tradición del estribillo combinándola con las modernas estrofas agudas, para lo cual hizo que éstas mantuvieran uniformemente la rima final del tema expresado al frente de la composición, el cual por su parte era repetido después de cada estrofa, como se ve en el coro del sumo sacerdote al principio de la tragedia *Edipo*:

Acoge nuestros votos,  
oh Jové soberano;  
aparta de tu mano  
el rayo vengador.

Si alzamos nuestros ojos,  
rasgarse ven el cielo;  
a nuestros pies el suelo  
retiembla con pavor.

Suspende, Dios tremendo,  
suspende tu venganza,  
y un rayo de esperanza  
anuncie tu favor.

Acoge nuestros votos, etc.

275. LETRILLA.—La Musa burlesca de Villarroel utilizó la letrilla bajo su forma clásica, semejante a la del villancico, en la glosa de expresiones populares como «Buena va la danza», «A otro perro con ese hueso», etc. Con el mismo carácter satírico la empleó Iglesias de la Casa en composiciones como la que lleva por estribillo «Alhajú, que más alajú». Cadalso evocaba antiguos ejemplos bien conocidos en letrillas como la que hace alternar como estribillos las expresiones «Ya lo creo» y «No lo creo». Puede citarse, como ejemplo, el principio de una de Villarroel, formada por seis estrofas como la siguiente, *Rivad.*, LXI, 73:

Dilín, dilón,  
que pasa la procesión.

Vengan a ver, mis señores,  
porque es fuerza que les guste,  
los cofrades del embuste  
pasar por mis bastidores.

Escuchen a los clamores,  
pues ya suena el esquilón:

Dilín, dilón,  
que pasa la procesión.

276. ROMANCE.—Fueron principales cultivadores del romance octosílabo Meléndez Valdés, Cienfuegos, Forner, Quintana y Lista. En lo que se refiere a su forma métrica, se continuaron las normas del Siglo de Oro, es decir, se hizo que los versos se agruparan en unidades de cuartetos y se observó regularmente la asonancia. Dionisio Solís, sin embargo, prescindió en alguno de sus romances de la base cuaternaria, y Arriaza por su parte en alguna ocasión empleó la rima consonante en lugar de la asonante.

Se practicó también en este tiempo la composición de romances líricos acompañados de estribillos o de otros elementos complementarios. A tal tipo corresponden el de *Rosana en los fuegos*, de Meléndez Valdés, donde la narración octosílabo termina en un villancico en versos de seis sílabas; el de *La timidez*, de Juan María Maury, en el que los octosílabos se interrumpen para intercalar octavillas pentasílabas agudas y décimas hexasílabas, y los de *Narcisa* y *Filís*, de Lista, el primero con estribillo de seguidillas y el segundo terminado en décimas hexasílabas.

Romancillos hexasílabos con estribillos de la misma asonancia,

formados generalmente por dos versos que se repiten a intervalos iguales, son el de Forner, *A Filis, enferma*; el de Meléndez Valdés, *A unos lindos ojos*, y el de *Mariquilla*, de Cadalso, en el que después de cada ocho versos se repite el tema inicial:

De amores me muero,  
mi madre, acudid;  
si no venís pronto  
veréisme morir.

277. CUARTETA.—Las coplas de cuatro octosílabos se multiplicaron en los cuadros líricos de las cantatas y en las canciones de las tonadilleras. Hermosilla aludió a estas coplas diciendo que servían para las tiranas, cachuchas, caballos y otras tonadas que sólo diferían entre sí por circunstancias particulares de aire y estilo. Las letras de las tonadillas, abundantes en cuartetos, eran en su mayoría satíricas. En la cantata *La Venus de Melilla*, de Sánchez Barbero, figuran once cuartetos entre otras estrofas de varias formas. Lista insertó también varias coplas de esta especie en su poema *El jardinero*. Muchos de los epigramas de Francisco Gregorio de Salas son cuartetos octosílabos. Otra serie de estas coplas constituye la poesía humorística de este mismo autor titulada *Ajuar que vio el autor en varias casas*. Hasta el grave autor de la tragedia *Raquel*, García de la Huerta, dedicó a Sevilla una copla que era a la vez un cumplimiento a Carlos III:

Con los números terceros  
siempre fue feliz Sevilla,  
pues un tercero la ensalza  
si un tercero la conquista.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Otras cuartetos de García de la Huerta, además de varias redondillas, quintillas y tercetos octosílabos, ab, del mismo autor, lucían en los arcos y guirnaldas que decoraban las calles de Madrid en el recibimiento de Carlos III, 13 de julio de 1760. Las tonadillas hicieron famosas las *tiranas*, cuartetos octosílabos seguidos de estribillos humorísticos de variadas formas, sobre las cuales se halla información en J. Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1929, II, 198-206. Alcanzaron popularidad las cuartetos conocidas con el nombre de *cielitos*, de Bartolomé Hidalgo, 1788-1822.

278. SEGUIDILLA.—Alcanzó la seguidilla su máxima popularidad en el siglo XVIII, favorecida especialmente por la boga de las tonadillas, en las que desempeñaba papel principal. Uno de sus más fecundos cultivadores fue Torres Villarroel, quien escribió extensas series de estas coplas en sus calendarios satíricos. Forman asimismo una abundante colección las seguidillas de Lista. Se aplicaban a toda clase de asuntos. Villarroel compuso en seguidillas un villancico de Navidad. Algunas de las de Lista son pequeños madrigales:

Amoroso suspiro  
vuela a mi bella,  
vuela tan silencioso  
que no te sienta;  
y si te siente,  
dile que eres suspiro,  
no de quien eres.

Predominó la forma de siete versos, tres de ellos heptasílabos sueltos y los cuatro restantes pentasílabos asonantados, forma ya divulgada a fines del período anterior. Las seguidillas de Lista pertenecen todas a este tipo, que es también el único que Bello describió en su *Métrica*. Sin embargo, al lado de tal variedad, los autores de tonadillas solían emplear también la seguidilla antigua de sólo cuatro versos, y Villarroel, que de ordinario se servía de la de siete versos, utilizó asimismo la de cuatro en sus *Coplas del titiritero*. Tampoco se había desterrado enteramente la seguidilla formada por heptasílabos y hexasílabos, de la cual pueden citarse ejemplos como el siguiente del entremés *El pleito del pastor*, de don Ramón de la Cruz:

Las mozas a su ama  
piden más jabón  
para lavar primero  
la ropa a su amor.  
Daca la, mi bien,  
daca la tu corbata,  
te la lavaré.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Las seguidillas, como las tiranas, eran elemento principal de las tonadillas. Se empleaban, sobre todo, para terminar el espectáculo: "Para que bien acaben—las tonadillas—deben de ser alegres—las segui-

279. AMETRÍA.—La corriente neoclásica rechazó el verso de medida variable o fluctuante, aun en los géneros más relacionados con la tradición popular, El verso isosilábico ejerció su dominio, tanto en las odas, églogas, tragedias y comedias como en los sainetes, fábulas, cantatas y tonadillas. Una excepción en que aparece la antigua ametría en grado comparable a la de los números cantables de los entremeses del siglo XVII, aunque con elaboración más estudiada y culta, es la comedia lírica de Peralta Barnuevo titulada *Triunfos de amor y poder*. Una estrofa de diez versos de esta obra, 1188-1197, presenta medidas de seis, siete, diez y once sílabas; otra estrofa que se repite tres veces entre los versos 515-544 está formada asimismo por diez versos combinados en el siguiente orden: 10-12-10-6-5-6-12-11-5-6.

Sin llegar a tal grado de mezcla de medidas distintas, varios escritores neoclásicos se esforzaron en ensayar la combinación de versos en grado más extenso que el que hasta entonces se había practicado. El primero en este género de experiencias fue Iriarte, quien en la fábula de *La criada y la escoba* hizo alternar pentasílabos y endecasílabos dactílicos: «Por donde pasa—aun más ensucia que limpia la casa»; en la de *El ricote erudito* intentó la difícil coordinación del endecasílabo y el hexasílabo: «Hubo un rico en Madrid, y aun dicen que era—más necio que rico»; en la de *El cuervo y el pavo* juntó octosílabos y hexasílabos, repitiendo un efecto que ya habían probado en separadas fechas Fray Ambrosio Montesino y Sor Juana Inés de la Cruz: «Pues como digo, es el caso,—y vaya de cuento,—que a volar se desafiaron—un pavo y un cuervo».<sup>32</sup>

dillas". Sobre las formas y papel de las seguidillas en estas piezas, véase, J. Subirá, *La tonadilla*, III, 213-263. Se evita en la seguidilla el heptasílabo agudo, cuyo enlace con el pentasílabo produce confusión con el endecasílabo "Por San Juan hizo un mes—que te quería", punto tratado por Vicuña Cifuentes, "Del agudo en el heptasílabo de la seguidilla", en *Estudios*, 97-102.

<sup>32</sup> La combinación de octosílabos y hexasílabos fue practicada también por Cienfuegos en la canción: "Rosal, rosal ¿dó está el tiempo?" *Rivad.*, LXVIII, 34. El estribillo de una letrilla de Iglesias de la Casa reúne versos de siete, ocho y nueve sílabas: "Anda mi zagal, anda,— tráeme de Miranda flores—y un ramillo de amar amores", *Rivad.*, LXI, 421.

Propósito tan opuesto a la preceptiva de la época se intensificó especialmente entre los últimos poetas neoclásicos. Arjona compuso un romance en que cada dos versos octosílabos van seguidos por otros dos heptasílabos. *Los Fantasmas*, de Bello, suman cuarenta estrofas formadas por una redondilla octosílaba y un pareado endecasílabo. Un romance de Lista está constituido por cuartetos en que se juntan dos octosílabos, un decasílabo dactílico y un dodecasílabo de este mismo tipo rítmico. La mezcla de versos y la libertad de la rima se suman en el *Canto de conclusión*, de Lista, en el que las estrofas muestran en primer lugar cuatro heptasílabos con los pares asonantados, abcb, y a continuación un cuarteto de rima consonante alterna, cuyos versos primero y cuarto son heptasílabos, el segundo endecasílabo y el tercero eneasílabo, dEde.

Varios testimonios indican la amplitud de criterio de Bello sobre este punto. Admitía la combinación de trocaicos de distintas medidas: «En la fuente — transparente — brilla — la primera luz dorada — de la aurora nacarada», *Métrica*, 294. En su poesía a doña Josefa Reyes ensayó la irregular mezcla del verso de cuatro sílabas con los de siete y once: «Amable Pepa, en esa edad florida, — risueña, encantadora, — es la vida — una aurora — cuyo esplendor ninguna nube empaña». Dedicó además un detenido comentario a la armoniosa reunión de medidas y ritmos diferentes en el baile de «Borbollicos hacen las aguas» en *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso, *Métrica*, 409-414.

280. POLIMETRÍA.—La actitud del teatro neoclásico en materia de versificación significó un cambio radical respecto al criterio que en el Siglo de Oro se había practicado. Tragedias, comedias y sainetes observaron rigurosa sobriedad métrica. En las tragedias predominó el endecasílabo asonantado, sin cambio de rima más que de un acto a otro, como se ve en *La Raquel*, de García de la Huerta; *Zoraida*, de Cienfuegos; *Pelayo*, de Quintana, y *Edipo*, de Martínez de la Rosa. Cadalso utilizó el pareado endecasílabo en *Sancho García, conde de Castilla*. Nicolás Fernández de Moratín, en sus tragedias *Hormesinda*, *Lucrecia* y *Guzmán el Bueno*, empleó el endecasílabo semisuelto, especie de silva en que de vez en cuando aparece algún pareado. Este mismo autor, en su comedia *La petimetra*, se limitó a hacer alternar redondillas y romances. Leandro, su hijo, en *El viejo y la niña*, *La mojegata* y *El barón*,

se impuso una simplificación aún mayor valiéndose exclusivamente del romance, del cual hizo uso también don Ramón de la Cruz en sus sainetes, con alguna excepción en que recurrió al endecasílabo asonantado, como en el caso de *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar*.

Frente a esta disciplina, una fuerte tendencia a la variedad de estrofas y metros se ejerció libremente en las tonadillas y cantatas. En la cantata *Los padres del Limbo*, de Moratín hijo, intervienen cinco tipos de metros y nueve estrofas diferentes. Una diversidad semejante se observa en *La fortuna justa*, de Arjona; en *Realidad e ilusión*, de Arriaza, y en *La Venus de Melilla*, de Sánchez Barbero. La polimetría de las tonadillas, fundada principalmente en la combinación de seguidillas y cuartetos, era menor que la de las cantatas. Algunas tonadillas, sin embargo, como la de *El lorito*, de Iriarte, ofrecen también diversidad de metros y estrofas.<sup>33</sup>

El arraigo de la tradicional preferencia por la variedad métrica en las obras dramáticas se manifestó ampliamente en los dramas líricos de Peralta Barnuevo. Su adaptación de la tragedia *La Rodogune*, de Corneille, presenta endecasílabos asonantados, pareados, silvas, sonetos, redondillas y endechas reales en lugar de los uniformes pareados alejandrinos del original francés. De manera análoga, Sánchez Barbero se sirvió de diversos metros y estrofas en sustitución de los endecasílabos sueltos de las partes que tradujo del *Saúl*, de Alfieri. Aparte de las representaciones dramáticas, la polimetría se aplicó a poemas musicales como el *Diálogo de Paris y Elena* y el *Oratorio místico*, de Eugenio Gerardo Lobo, y *El festín de Alejandro*, de Juan María Maury. Desde principios del siglo XIX, esta corriente se extendió a composiciones meramente literarias como el poema *Dalmiro y Silvano*, de Francisco Gregorio de Salas, compuesto en silvas, sonetos, estro-

<sup>33</sup> La variedad métrica en las cantatas españolas es considerablemente mayor que en las de Metastasio. En éstas las partes recitadas están compuestas en endecasílabos y heptasílabos sueltos y las arias se reducen ordinariamente a estrofas agudas en metro octosílabo o heptasílabo. Una de las primeras cantatas españolas, el *Diálogo de Paris y Elena*, de Eugenio Gerardo Lobo, 1679-1750, presenta en el recitado endechas reales, sextetos alirados, pareados y quintetos de endecasílabos y heptasílabos, y en las arias, quintillas, sextillas y octavillas hexasílabas agudas, estrofas heptasílabas con combinaciones diversas, pareados pentasílabos y estrofa tetrasílaba final, aabbé:cdcdé. *Rivad.*, LXI, 29.

fas sáficas, liras, endechas reales y romances de ocho y siete sílabas.

281. COMPLEMENTOS RÍTMICOS.—Era natural que la reacción neoclásica contra toda complicación métrica creara ambiente poco favorable para el cultivo de los primores del verso. Peralta Bar-nuevo arrastraba la pesada carga de un retardado barroquismo en su profusión de esdrújulos, afectación sintáctica y acumulación de simetría, paralelismos y repercusiones de rimas: «El Perú le declara clara ara», «Todo el orbe le aclama, clama, ama». José Antonio Porcel componía sonetos sobre los pies forzados de sus catorce palabras finales previamente designadas y Cándido Bonifacio Mora insertaba en los endecasílabos de su necrología de María Lavenant los versos de una seguidilla hecha famosa por la citada actriz.

No sólo a esta clase de artificios, sino a cualquier efecto no común de la rima y del metro, fueron ajenos los versos de autores como García de la Huerta, Jovellanos, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Reinoso o Quintana. Un rasgo que se repite como principal complemento de armonía rítmica en la estructura de sus endecasílabos es la división bimembre del verso, casi siempre acompañada de la correspondencia simétrica entre los elementos gramaticales de ambos hemistiquios. La división se produce generalmente después del primer tiempo marcado: «Del claro río sobre el verde margen», Jovellanos; «El aire blando y el silencio mudo», Jovellanos; «Tu voz suave, tu desdén fingido», Meléndez Valdés; «La santa paz, la noble confianza», Quintana; «Eco de vida, manantial de gloria», Quintana; «Te abrí mis brazos, te cedí mi lecho», Nicasio Gallego. En otros casos la cesura ocurre después del apoyo de la sílaba sexta: «La grata soledad, la dulce sombra», Jovellanos; «Oh, monte inquebrantable. Oh, bosque umbrío», Jovellanos; «Los altos coronad, henchid los valles», Quintana; «Perdido suplicar, inútil ruego», Nicasio Gallego.

Aunque con menos frecuencia, la división trimembre imprime la nota característica de su equilibrio impar al movimiento del ritmo: «El tártaro, el lapón, el indio rudo... —es un hombre, es tu imagen y es mi hermano», Meléndez Valdés; «Mi fiebre, mi prisión, mi fin bendigo», Nicasio Gallego; «Pues murió, el sol se puso, deja el monte», J. A. Porcel. En un corto pasaje de *El murciélago alevoso*, de Fray Diego Tadeo González, la expresión insis-

tente de una acción apurada y exhaustiva se subraya mediante varios versos de este tipo: «Te deshagan, confundan y aturrullen».

El ejemplo de Iriarte debe notarse, no sólo porque ensayara una variedad de metros no igualada por ningún otro autor contemporáneo ni anterior a su tiempo, sino por el sentido artístico que, dentro del tono sencillez y familiar de sus fábulas, supo tener por guía al acomodar a cada ocasión el efecto rítmico más adecuado, como se observa en los rápidos tetrasílabos con que describió la inquieta agilidad de la ardilla, en los graves alejandrinos con que representó el solemne toque de la campana y en el movimiento de minué con que hizo conversar al manguito, al abanico y al quitasol. Sin inventar ningún verso que no tuviera precedente en español, contribuyó a restablecer modelos olvidados, a dar vida propia a tipos especiales que hasta entonces no se habían usado de manera independiente y a popularizar sus experiencias por todas las áreas del idioma.<sup>34</sup>

282. RESUMEN.—El cuadro de conjunto de la versificación en el período neoclásico comprende en general las mismas formas métricas que el del Siglo de Oro, pero las presenta bajo planos y proporciones diferentes. Estrofas y metros que habían desempeñado papel prominente fueron relegados a segundo término, mientras que otros que habían ocupado lugar secundario pasaron a figurar con principal relieve. En gran parte, estas diferencias obedecieron al radical cambio que el teatro efectuó al prescindir de su tradicional polimetría.

El endecasílabo, más cultivado que el octosílabo, se empleó en el teatro y en la poesía grave, con señalada preferencia por el tipo sáfico y en forma principalmente de verso suelto, romance heroico, silva densa y octava real. Entre las estrofas líricas de este me-

<sup>34</sup> En las fábulas de Lafontaine intervienen cuatro tipos de versos correspondientes a los españoles de ocho, nueve, once y catorce sílabas, aparte de algún ocasional y breve pie quebrado. Las de Iriarte incluyen de manera regular y consistente todos los metros comprendidos entre cuatro y catorce sílabas. El mismo autor, subrayando esta circunstancia, enumeró entre metros y estrofas cuarenta tipos distintos en el apéndice que tituló «Género de metros usados en estas fábulas», en Tomás de Iriarte, *Obras*, Madrid, 1787, I, 134-136. Han sido descritos por Dorothy Clotelle Clarke, «On Iriarte's versification», en *PMLA*, 1952, LXVII, 411-419.

tro, las más usadas fueron el cuarteto, la lira, el sexteto y la estrofa sáfica.

Muy por debajo de su antiguo dominio, el octosílabo se ejercitó en los romances con más abundancia que en las redondillas, quintillas, décimas y coplas de pie quebrado. La glosa, que había sido una de las formas favoritas del octosílabo en el período anterior, desapareció de la poesía neoclásica.

Los metros cortos, de siete, seis y cinco sílabas, manejados con agilidad y destreza, dominaron por encima del octosílabo en la profusa producción de anacreónticas, cantinelas, endechas y letrillas. Elevaron asimismo su papel los versos de tipo dactílico, emancipados y repetidos en himnos y cantatas.

Se acentuó la restauración del alejandrino y del eneasílabo por inmediata influencia francesa, pero se atendió menos a la adaptación fiel de los modelos extranjeros que a la tendencia nacional, diferenciadora de las modalidades rítmicas comprendidas bajo el tipo común de cada uno de esos versos.

Se abrió amplio camino la octava aguda italiana, divulgada por Metastasio. De sus varias combinaciones de seis o más versos, se dio preferencia a la octava simétrica, *abbé:cddé*. Se usó principalmente en la poesía cantada y se compuso en toda clase de metros.

Desde fines del siglo XVIII abundaron las iniciativas en favor de una mayor libertad en la construcción de estrofas líricas al arbitrio del poeta. Entre los poetas más inclinados a este movimiento se distinguieron los andaluces Arjona, Reinoso, Maury y Lista.

El empleo de metros y estrofas de distinto tipo dentro de la misma obra, excluido del teatro y del poema académico, se practicó en el drama lírico y en los géneros menores de las fábulas, tonadillas y cantatas. Desde principios del siglo XIX, empezó a extenderse también al poema ordinario.

Sobrevivió la forma del villancico, aplicada, sobre todo, a la letrilla satírica. Rara vez se produjo la reaparición del zéjel y menos la del cosante. Fue extensamente cultivado el romance en verso endecasílabo, en octosílabo y en metros menores. Llegó a su plenitud la seguidilla.

La austeridad métrica recomendada por Luzán tuvo como principales partidarios a Jovellanos, Meléndez Valdés, García de la Huerta, Forner y Quintana. En varias ocasiones Iriarte y Moratín

se alejaron de aquella disciplina. Con los poetas prerrománticos se restableció el culto de la rima consonante y de la estrofa.

Desde el punto de vista rítmico, los poetas, durante todo el período, procedieron con claro y seguro dominio de la forma del verso, como si la crisis de la rima y del mecanismo estrófico hubiera sido compensada por un reforzado interés en la elaboración del ritmo.

## ROMANTICISMO

283. ANTIPRECEPTISMO.—En 1838, al dedicar el segundo volumen de sus versos a Donoso Cortés y Pastor Díaz, decía Zorrilla que en lo relativo a las formas métricas usadas en sus composiciones sólo atendía a la inspiración del momento, «sin seguir más escuela que mi propio capricho». Tal declaración, de tono semejante a las que habían anunciado la aparición del romanticismo en otros países, parecía predecir un profundo cambio en la versificación. En realidad era una mera protesta contra las normas neoclásicas concernientes a la uniformidad métrica del poema, normas que en la fecha indicada eran aún predicadas rigurosamente en España por Gómez Hermosilla.

A lo largo del período anterior, la lírica cantada se había mantenido independiente de la referida disciplina. En alguna ocasión, la diversidad de metros y estrofas se había aplicado también al poema narrativo. La poesía romántica venía a desarrollar esta práctica, aplicándola principalmente a su nuevo género de cuentos o leyendas en verso. El teatro, con excepción de los dramas líricos y de los contruidos a semejanza de las comedias del Siglo de Oro, mantuvo su versificación dentro de límites próximos a los observados en las obras neoclásicas.

Desde el primer momento, la tendencia grave, apasionada y dramática del romanticismo mostró predilección por los metros largos, las rimas sonoras y las estrofas plenas. Se prolongaron durante mucho tiempo los ritmos que en el primer cuarto de siglo habían resonado en todo el país con las letras de las cantatas y de los himnos patrióticos. Al papel del endecasílabo se sumó el del amplio alejandrino que desde hacía tiempo venía insistiendo en su reaparición. Pasaron de moda los ingenuos romancillos de las anacreónticas, endechas e idilios pastoriles.

Entraba el verso en una época en que el poeta iba a disponer de plena libertad para ejecutar sus iniciativas. La teoría común se limitaba a recordar las enseñanzas de Lista y Bello, maestros

que habían sabido atenuar la rigidez de la preceptiva neoclásica con la comprensiva evolución de su propio ejemplo. El libro de Coll y Vehí, *Diálogos literarios*, varias veces editado desde 1866, ofrecía en claro y sugestivo estilo, una fina interpretación de la naturaleza del verso y de las condiciones, variedades y aptitudes de los principales metros. Un factor que no podía menos de hacer sentir su influencia era el fuerte impulso con que en este tiempo vino a contribuir al desarrollo de la métrica española el esfuerzo de los poetas hispanoamericanos.<sup>1</sup>

## ENDECASÍLABO

284. SONETO.—No rectificó el soneto la reducción de frecuencia que había sufrido en el período neoclásico, aunque la mayor parte de los poetas románticos escribieran sonetos en alguna ocasión. Son escasos los que se hallan entre las poesías del Duque de Rivas y Espronceda. Los compusieron en mayor número Bermúdez de Castro, la Avellaneda y el mexicano José Joaquín Pesado. Se abstuvieron de practicar esta forma métrica Echeverría, Mármol, Arolas, Bécquer y Rosalía de Castro. Zorrilla, que de ordinario cultivó poco el soneto, tradujo algunos del italiano y compuso una serie poemática de ocho bajo el título de *Roma y Cristo*. Otras dos series de esta especie, de trece sonetos cada una, escribió Núñez de Arce, tituladas *En el crepúsculo vespertino* y *El último día del Paraíso*. Se mantuvo de manera uniforme el orden tradicional de las rimas en los cuartetos y tercetos.

285. ESTANCIA.—La estancia renacentista, en su propia forma clásica, continuó la línea de descenso ya bien acusada en el período anterior. El antiguo y repetido modelo abCabC:cdeeDf fue

<sup>1</sup> Autores mencionados con más frecuencia: Duque de Rivas, 1791-1865; José Joaquín Pesado, 1801-1861; Juan Arolas, 1805-1849; Esteban Echeverría, 1805-1851; Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806-1880; José Espronceda, 1808-1842; Nicomedes Pastor Díaz, 1811-1863; Antonio García Gutiérrez, 1813-1884; Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-1875; Salvador Bermúdez de Castro, 1814-1883; José Zorrilla, 1817-1893; Ramón de Campoamor, 1817-1901; José Mármol, 1817-1871; José Eusebio Caro, 1817-1855; Rafael Pombo, 1833-1912; Gaspar Núñez de Arce, 1834-1908; Gustavo Adolfo Bécquer, 1836-1871; Rosalía de Castro, 1837-1885.

empleado por el Duque de Rivas en su *Lamento nocturno*. Otra combinación de igual número de versos, pero con mayor proporción de endecasílabos, sirvió al mismo autor en su oda *Al armamento de las provincias españolas*. Pueden citarse otros ejemplos como el de *La gloria de los reyes*, de la Avellaneda, y *El día de otoño*, de Gabriel García Tassara. En sustitución de la estancia se dio preferencia a combinaciones de cuartetos, quintetos y tercetos, las cuales pueden ser consideradas como estrofas compuestas más que como verdaderas estancias, según muestran los esquemas ABbA:CCa, en la poesía *Fe*, de Zorrilla, y ABbA:CDCCD, en *La cruz*, de la Avellaneda.<sup>2</sup>

286. SILVA.—Mantuvo la silva el predominio que había alcanzado sobre la estancia en la poesía neoclásica. El tipo denso, con superioridad de endecasílabos, fue empleado por el Duque de Rivas en sus odas *A la victoria de Bailén*, *A la victoria de Arapiles* y *Napoleón destronado*. Zorrilla aplicó este mismo tipo de silva en diversas poesías de sus libros *Granada*, *La flor de los recuerdos* y *Ecos de las montañas*. Fue la forma ordinaria adoptada en las reflexiones de carácter filosófico, como *Dios y el hombre*, de la Avellaneda; *Las nubes*, de Mármol, y *Al Tequendama*, del colombiano José Joaquín Ortiz. Ejemplos de recargada silva, con exclusión del heptasílabo y con apretado enlace de rimas son *La duda*, *Maruxa* y *Hernán Lobo*, de Núñez de Arce. Al tipo medio o ligero, con relativa superioridad de heptasílabos y mayor soltura en períodos y rimas, corresponden el *Himno al sol*, de Espronceda; *A la luz*, de Campoamor; *La tarde*, del ecuatoriano Julio Zaldumbide, y *El zentzontle*, del mexicano José Rosas Moreno.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> La estrofa formada por dos cuartetos y un pareado intermedio, ABAB:CC:DEED, de la cual se sirvió Víctor Hugo en *Buonaparte* y en otros poemas, fue aplicada por Zorrilla en *Horizontes* y en *Impresiones de la noche*. Décimas endecasílabas, sobre el modelo de las octosílabas, ABBA:AC:CEEC, aparecen en una composición de José C. Bruna en *Corona poética en honor de Gabriel G. Tassara*, Sevilla, 1877. El mexicano José Joaquín Pesado, en sus *Consejos de un padre a su hija*, utilizó una estancia de diez versos pareados, AaBBCCdEE.

<sup>3</sup> La silva de endecasílabos se halla en escenas de *El trovador*, *El paje* y *Samuel*, de García Gutiérrez, y en *Helena*, de Bretón de los Herreros. La de endecasílabos y heptasílabos, poco frecuente en el teatro, sirvió a la Avellaneda en escenas del drama *Baltasar*, y a Tamayo y Baus en su *Juana de Arco*. Más que silvas propiamente dichas, las se-



287. OCTAVA REAL.—Aumentó la octava real el nivel de su representación en toda clase de géneros de la poesía grave. El Duque de Rivas la empleó en los cantos de *El paso honroso*, en los capítulos del poema *Florinda* y en la égloga *Adelfa*; Espronceda, en *Pelayo*, en pasajes de *El diablo mundo* y en el *Canto a Teresa*; Zorrilla, en gran parte de *Granada*; Campoamor, en *Colón*, y Núñez de Arce, en *La última lamentación de Lord Byron*. Con análoga abundancia figura en poemas hispanoamericanos como *La revelación*, del mexicano José Joaquín Pesado; *El Perú*, del peruano Felipe Pardo Aliaga; *El campanario*, del chileno Salvador Sanfuentes, y *Hacia el Plata* y *A Buenos Aires*, del argentino Mármol.

288. OCTAVA AGUDA.—Formada sobre el molde general de las estrofas agudas, la octava endecasílabo de tal tipo, ABBÉ:ACCÉ o ABBÉ:CBBÉ, compitió con la octava real, sobre todo en los poemas no específicamente épicos. Fue divulgada entre 1835 y 1840 por *El crepúsculo de la tarde*, *La noche*, *La cruz*, *La libertad* y otros poemas de Bermúdez de Castro, de cuyo nombre se le llamó *bermudina*. Contribuyeron a su difusión las leyendas de Zorrilla, en las que desempeña papel importante. La armonía de sus dos semiestrofas se acomoda a la expresión lírica más suavemente que la octava rima, de ordinario realzada por el efecto de su pareado final. De la expansión de la octava aguda por América dan testimonio varios cuadros de *La Diamela*, de Echeverría; *Angelina*, de Rafael Pombo, y *Las tardes de abril*, del guatemalteco Juan Diéguez. La variedad con heptasílabos agudos en lugar de los endecasílabos cuarto y octavo, ABBÉ:CDDÉ, sin la taracea interior con que la había anticipado Arjona, fue hecha famosa por Pastor Díaz en *La mariposa negra*. Utilizaron asimismo esta variedad Bermúdez de Castro en *La paz*; la Avellaneda, en su *Elegía I*; Mármol, en partes de su canto *Al Brasil*, y el boliviano Ricardo José Bustamante, en su *Preludio al Mamoré*.

289. OCTAVA LLANA.—La octava endecasílabo de semiestrofas terminadas en heptasílabos llanos, ABBc:DEEc, aparece en *Los*

ries de endecasílabos de Zorrilla son conjuntos libres y mezclados de cuartetos, quintetos y octavas en pasajes de sus dramas *Sofronia* y *El molino de Guadalajara*.

*amores de Semíramis*, de Arolas, y en la segunda parte de *Amor y orgullo*, de la Avellaneda. Apenas se han registrado ejemplos de esta variedad llana en endecasílabos plenos. Zorrilla se sirvió de una octava endecasílabo llana con sólo tres rimas, ABAB:CBCB, en la composición *Ira de Dios*. La combinación aBBA:cCdD, usada por Bermúdez de Castro, fue repetida por Zorrilla y García de Quevedo en la terminación del poema *María*.

290. SEXTA RIMA.—En su forma regular, ABABCC, la sexta rima aparece en pasajes de la leyenda de *El caballero de la buena memoria*, de Zorrilla, y en los *Cantos de Netzahualcoyotle*, de José Joaquín Pesado. La misma estrofa con el primer verso heptasílabo, se halla en la oda *La poesía*, de Avellaneda. La variante AABCBC, con el pareado al principio, fue aplicada por Pesado a la parte de la serenata en *Escenas del campo y de la aldea en México*. Otra variante en que los cuatro primeros versos riman a manera de cuarteto, ABBACC, figura en el canto octavo del poema colombiano *Gonzalo de Oyón*, de Julio Arboleda. El Duque de Rivas dio carácter sáfico a esta misma especie de sexteto, componiéndolo en endecasílabos acentuados en cuarta y octava y terminándolo con pentasílabo, ABBACc, en la poesía *Pobre Lucía*. Núñez de Arce empleó en sus *Estrofas* sextetos de endecasílabos llanos de ritmo común con variable orden de rimas en que se evita precisamente la terminación pareada.

291. SEXTETO-LIRA.—Fueron tan numerosas como en el período anterior las combinaciones de seis versos endecasílabos y heptasílabos con pareado final. El esquema aBaBcC, tan frecuente en el Siglo de Oro, lo usó el Duque de Rivas en una composición dirigida al Conde de Noroña y, con ligera modificación, abABcC, en el segundo acto de *Don Alvaro*. La variante AbBaCC se halla en *Las fuentes del Prado*, primera poesía conocida de Zorrilla, fechada en 1831. Ventura de la Vega empleó la forma AbCdeE en su poesía *A don Alberto Lista*, semejante a ABCDeE de *La Historia*, de Echeverría.

292. SEXTETO AGUDO.—La forma de semiestrofas correlativas en endecasílabos plenos, ABÉ:ABÉ, se encuentra en pasajes del *Canto del peregrino*, de Mármol. Con heptasílabos agudos, ABÉ:ABé, aparece en *El ángel del Señor* y en otras composiciones de

Arolas. José Joaquín Pesado adoptó la modalidad AAé:BBé en su *Invocación al dios de la guerra*. Las variantes ABÉ:ABÉ y AaÉ:BbÉ, además de algunas de las anteriores, fueron usadas por Echeverría en *La cautiva* y en *El ángel caído*. Arolas introdujo una mayor modificación dividiendo la estrofa en una parte con cuatro endecasílabos y otra con un endecasílabo y un heptasílabo, ABAÉ:Bé, con lo cual logró eficazmente subrayar el sentido de la repetida exclamación final:

Sobre pupila azul con sueño leve  
tu párpado cayendo amortecido  
se parece a la pura y blanca nieve  
que sobre las violetas reposó.

Yo el sueño del placer nunca he dormido:  
Sé más feliz que yo.<sup>4</sup>

293. SEXTETO LLANO.—Como en el tipo agudo, la forma plena, ABC:ABC o AAB:AAB, fue menos frecuente que la que introducía algún heptasílabo. Fue muy cultivada la variedad anticipada por Maury con heptasílabo en el centro de cada semiestrofa, AaB:CcB, como muestran, entre otros ejemplos, *A un águila*, de Zorrilla; *El árbol de Guernica*, de Avellaneda, y *El monasterio de Piedra*, *Idilio*, *La pesca* y otros poemas de Núñez de Arce. Echeverría se sirvió de la variante AAB:CCb al principio de *Elvira o la novia del Plata*, y de AAb:CCb en otros pasajes de la misma obra. Mármol utilizó la disposición inversa, aaB:ccB, en la composición *A las estrellas*, incluida en la quinta parte de *Cantos del peregrino*.

294. QUINTETO.—Adquirió el quinteto de endecasílabos plenos una representación que hasta ahora no había tenido. La disposición de las rimas es igual que en las variedades de la quintilla

<sup>4</sup> Entre las variedades del sexteto agudo, alguna vez aparece alterada la correspondencia de medida en los versos de las semiestrofas, como se ve en la combinación Aaé:BBé, usada en *La gota de rocío*, del cubano Rafael María Mendive. Una manera de sexteto de semiestrofas de desigual extensión, semejante al de Arolas, con endecasílabo final y con el quinto verso suelto, ABBÉ:CÉ, se encuentra en la poesía titulada *En el polo*, del colombiano Manuel María Matiedo, en Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispanoamericanos*, III, 239.

octosílabo en los quintetos de las poesías de Zorrilla *Al Liceo de Madrid*, 1848, y *El bautismo de Jesús*, y en Nazaret, *La presentación* y otras partes del poema *María*. Del mismo tipo son los quintetos de la elegía *A la muerte de don Antonio Ros de Olano*, de Núñez de Arce. La fórmula AÉAAÉ, con rima aguda en los endecasílabos segundo y quinto, fue usada en *La partida*, del colombiano Arcesio Escobar. El Duque de Rivas, en la poesía *La borrasca*, se sirvió de la forma ABBAb, con heptasílabo final. Utilizaron esta misma variedad José Joaquín Pesado en *Las aztecas* y Vicente W. Querol en *Nochebuena*. El heptasílabo final aparece sustituido por un pentasílabo en *Yo pienso en ti*, del guatemalteco José Batres y Montúfar. José Eusebio Caro, en *Una lágrima de felicidad* y en *La libertad y el socialismo* empleó el citado esquema de rima aguda en los versos segundo y quinto, sustituyendo el último por un heptasílabo y dejando suelto el primero de la estrofa, AÉBBé. El mismo tipo agudo, con leve modificación, AÉAaÉ, en *¿Por qué no canto?*, de Gregorio Gutiérrez González, colombiano como Escobar y Caro.

295. LIRA.—Se cultivó la lira en el período romántico con una extensión que no había vuelto a alcanzar desde Fray Luis de León. Recordando sólo algunos ejemplos se pueden citar las odas *A España triunfante*, del Duque de Rivas; *Profecía del Plata*, de Echeverría; *La playa desierta*, de Bermúdez de Castro; *La Anunciación*, de Rafael María Baralt, venezolano, y *El otoño*, de Ramón Isaac Alcaraz, mexicano. El esquema clásico, aBabB, sirvió además de base a numerosas variedades, como aBaaB en *A Roma*, de Zorrilla; aBAaB en *La estatua del Libertador*, de Miguel Antonio Caro; AbaBA en *A un arroyo*, del cubano Rafael María de Mendive, y aBccB, con tres rimas en *Ultimo canto de Safo*, del peruano Clemente Althaus.

296. CUARTETO.—Fue el cuarteto endecasílabo la estrofa más usada en la poesía romántica. La forma de rimas cruzadas, ABAB, predominó sobre la variante ABBA. Se aplicó a toda clase de asuntos, líricos, filosóficos, históricos o novelescos. Produjo modelos perfectos de equilibrio y armonía, como *Fantasia nocturna*, del Duque de Rivas; *Canto del cruzado*, de Espronceda; *La violeta*, de Enrique Gil Carrasco; *Contemplación*, de la Avellaneda; *La noche oscura*, de Mármol, y *La casita blanca*, del venezolano

Cecilio Acosta. Se hizo uso frecuente del cuarteto con rimas agudas en los versos pares, AÉAÉ, según aparece en el *Canto del cosaco* y en otras poesías de Espronceda. Los cuartetos de endecasílabos y heptasílabos se aplicaron, como se venía haciendo desde el siglo XVI, a imitaciones de salmos y a composiciones especialmente líricas. Se encuentra el tipo AbAb en la elegía *A la patria*, de Espronceda; aBaB, en *El bosquecillo*, del ecuatoriano Julio Zaldumbide; aBAB, en *Pereza*, de Zorrilla; AbAB, en *Oración de Matatías*, del cubano Joaquín Lorenzo Luaces, y aBAb, en *Cántico, imitación de salmos*, de la Avellaneda. Bécquer divulgó con sus rimas el cuarteto de impares sueltos y pares asonantes, en toda clase de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos: ABCB, AbCb, aBcB, abCB, AÉAÉ, AÉBÉ, etc. Rosalía de Castro dio ejemplo de análoga preferencia por la asonancia. La forma abCb fue empleada por la Avellaneda en su oda *A la luna*, imitación de Byron; AbCb se encuentra en *El nido de cóndores*, del argentino Olegario Víctor Andrade, y en *La fiesta de los muertos*, del ecuatoriano Juan León Mera; AÉBÉ, en *La flor del aire*, del argentino Juan María Gutiérrez, y ABCb, en *Viaje de la luz*, del colombiano Joaquín González Camargo.<sup>5</sup>

297. TERCETO Y PAREADO.—La tradición del terceto de rima cruzada continuó su papel ordinario en composiciones epistolares y elegíacas, de las cuales son ejemplo la *Epístola a Vargas Ponce*, del Duque de Rivas; la composición análoga, *Desde orillas del Spree*, de Eulogio Florentino Sanz, y la *Elegía a don Diego de Alvear*, de Espronceda. Produjo sus manifestaciones más extensas en los poemas *Raimundo Lulio* y *La selva oscura*, de Núñez de Arce. Una serie de tercetos desligados, con el segundo endecasílabo suelto, heptasílabo final y rima asonante entre este verso y

<sup>5</sup> Del cuarteto endecasílabo con rima aguda en los pares existía el precedente del *Propósito inútil*, de Arriaza. Espronceda introdujo la práctica de dar a la rima aguda de esos cuartetos forma indistintamente consonante o asonante, no sólo en los de metro endecasílabo, sino también en los dodecasílabos y decasílabos y en las estrofas agudas en versos de ocho, siete y cuatro sílabas. Ejemplo de cuartetos endecasílabos con rima aguda asonante o consonante es el *Canto del cosaco*. Apartándose de la práctica general de mantener la variedad de cuartetos, cruzado o abrazado, que se adopta en cada ocasión, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda solía mezclar ambas formas en el diálogo de sus dramas, como se ve en *Baltasar*, I, 4, y II, 6, y *Catilina*, I, 9 y 10.

el primero, ABa:CDc:EFf, etc., se halla en *El ave en el mar*, del argentino Juan María Gutiérrez. El pareado endecasílabo fue empleado por Arolas en su extensa leyenda de *El abad Duncario*; por Echeverría, en partes de *El ángel caído*, y por Mármol, en la introducción de *Cantos del peregrino*.<sup>6</sup>

298. ROMANCE HEROICO.—Mantuvo en las tragedias el papel que el teatro neoclásico le había asignado. Fue adoptado por el Duque de Rivas para su poema *El moro expósito*. Espronceda lo utilizó en *Despedida del patriota griego*; Bermúdez de Castro, en *El pensamiento*, y Zorrilla en numerosas poesías y en su discurso de ingreso en la Academia Española. Entre las numerosas composiciones en que se utilizó en América baste recordar *Invasión americana*, del mexicano Guillermo Prieto; *La garza*, del guatemalteco Juan Diéguez; *Crepúsculo en el mar*, del argentino Mármol, y *Memoria sobre el cultivo del maíz*, del colombiano Gregorio Gutiérrez González.<sup>7</sup>

Al adoptar el cuarteto de endecasílabos y heptasílabos alternos en series uniformes de rima asonante, Bécquer introdujo una nueva modalidad de romance más flexible y menos grave que la heroica. Del orden aBcB se sirvió en «Fatigada del baile», rima XVIII; de AbCb, en «Cuántas veces al pie de las musgosas», LXX; de ABCb, en «No dormía, vagaba en ese limbo», LXXI, y de abCB, en «En la imponente nave», LXXVI. En otras rimas, la unidad del cuarteto y la asonancia permanecen de manera regular,

<sup>6</sup> En la elegía de Espronceda a don Diego de Alvear, la serie de tercetos termina rimando los dos últimos versos entre sí, YZZ, en vez del ordinario cuarteto final, ZYZZ. El pareado de endecasílabo y heptasílabo en serie desigual, frecuente en las comedias del Siglo de Oro, fue usado por Zorrilla en *La mejor razón, la espada*, III, 6.

<sup>7</sup> Entre las tragedias románticas en que figura el romance endecasílabo se cuentan *La copa de marfil*, de Zorrilla; *Munio Alfonso*, de Avellaneda, y *La muerte de César*, de Ventura de la Vega. En el campo épico, el romance endecasílabo contaba con el precedente de *Los bereberes*, de García de la Huerta, y *Granada rendida*, de Vaca de Guzmán. A juicio de Menéndez y Pelayo, esta clase de romance "reúne los inconvenientes de la rima perfecta y del verso suelto, sin ninguna de sus ventajas", *Ant.*, XI, 103. El Duque de Rivas explicó en el prólogo de *El moro expósito*, que había elegido esta forma métrica porque siendo susceptible de elegancia y pompa tenía precisamente de común con los romances cortos, verdadera poesía nacional, el peculiar rasgo de la asonancia, castizamente castellano.

pero la disposición de los endecasílabos y heptasílabos no se sujeta a un orden uniforme. La composición se aproxima en estos casos, rimas XXXIV y LXXXIV, al carácter de una especie de silva arromanzada.

299. ENDECASÍLABO SUELTO.—La manifestación más extensa del endecasílabo suelto fue la realizada por Núñez de Arce en *Leyendo el monólogo de Hamlet* y en *La visión de fray Martín*. Zorrilla lo utilizó en pasajes del libro sexto de *Granada*; Echeverría, en *El cementerio*; Hartzenbusch, en *La vuelta del emigrado*; Manuel Fernández y González, en *Elegía por la muerte del actor Latorre*, y el mexicano Ignacio Rodríguez Galván, en *Profecía de Guatimoc*. Fue en todo caso el cultivo del verso suelto en este período menos frecuente que en los períodos anteriores desde el Renacimiento. Ejemplo de su tradición en el campo humanista fue la *Epístola a Horacio*, de Menéndez y Pelayo.

300. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Los precedentes de este metro, abundantes desde fines del siglo XVII, no recibieron atención de parte de los poetas románticos. No lo recogieron ni aun los autores más inclinados a la experimentación de ritmos distintos, como Espronceda, Zorrilla y la Avellaneda. Su cultivo quedó prácticamente interrumpido, con excepción de la poesía *La Aurora*, debida a la curiosidad métrica de don Sinibaldo de Mas y formada por cuatro cuartetos como el siguiente, *Pot-pourri*, I, 59:

Ya de la aurora las tintas risueñas,  
por las campiñas que aljófares bañan,  
van alegrando las flores nacientes  
con la esperanza del próximo sol.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Don Sinibaldo de Mas, 1809-1868, agudo y culto innovador métrico, a la vez que extravagante polígrafo, expuso su doctrina rítmica en su *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, 1832, reeditado en varias fechas y reunido en *Pot-pourri literario*, con los siguientes trabajos: Primera parte, Manila, 1845: 1, Sistema musical; 2, Memoria sobre la empolladura artificial de huevos de gallina en Egipto; 3, L'idéographie. Mémoire sur la possibilité et la facilité de former une écriture générale; 4, Traducción de los cuatro primeros cantos de la *Eneida*; 5, Traducción del *Arte poética de Horacio*. Segunda parte, Ma-

301. ESTROFA SÁFICA.—Fue tan abundante como entre los poetas neoclásicos la estrofa sáfica en versos sueltos. La utilizó Javier de Burgos en traducciones de Horacio; Bermúdez de Castro, en *Canto sáfico*; Avellaneda, en *Canto matutino a la Virgen*; Echeverría, en *El túmulo de un joven*; Juan León Mera, en su oda *A la estatua de Bolívar*; Ventura de la Vega, en el himno a Luperco de *La muerte de César*, III, 9; Gumersindo Laverde Ruiz, en *La luna y el lirio* y en *Paz y misterio*, etc. La modalidad plenamente aconsonantada, ABAB, fue usada por Zorrilla en *Ay de mi Alhama*, con repetición de esta exclamación como pentasílabo final de cada estrofa. La Avellaneda rimó sólo los versos pares, ABCb, en una de sus poesías *A la luna* y en la segunda parte de *El desposorio en sueño*. Salvador Sanfuentes, chileno, introdujo la modificación poco afortunada de dar rima aguda al segundo endecasílabo y al pentasílabo final, AÉBé, en un pasaje de su poema *El campanario*.<sup>9</sup>

302. ESTROFA DE LA TORRE.—En su forma ordinaria de endecasílabos sueltos, polirrítmicos, y heptasílabo último, aparece en *El faro de Malta*, del Duque de Rivas. Fue tratada con más frecuencia como estrofa rimada, identificándola con el mero cuarteto quebrado, ABAB, según se ve en la *Canción* de Zorrilla que empieza «Venid a mí, brillantes ilusiones», y en la poesía de la Avellaneda *A Nicomedes Pastor Díaz*. Bécquer adoptó en varias de sus poesías la manera ya anticipada por el cubano Zequeira de reducir la rima a la asonancia de los pares, ABCb. La mezcla de esta estrofa con la sáfica, terminándola en pentasílabo sin cambiar el carácter polirrítmico de sus endecasílabos, fue repetida por

drid, 1846: 1, *Aristodemo*, tragedia, en prosa; 2, *Nicea*, tragedia, en prosa; 3, Poesías líricas (sonetos, romances, sextetos y silvas); 4, Memoria sobre el estado del reino de Grecia, 1834.

<sup>9</sup> Ventura de la Vega en su himno a Luperco siguió el mismo procedimiento aplicado por Cadalso en su oda *Al Amor*, haciendo que la terminación del segundo sáfico de cada estrofa se repitiera como rima interior en el terceto. El modelo de la estrofa sáfica sirvió de base a la combinación de cuatro endecasílabos de esta clase y un eneasílabo final, con rimas alternas, ABABa, usada por Gumersindo Laverde Ruiz en *A la memoria de mi hermana Luisa*, inserta por Menéndez y Pelayo en "Noticias para la historia de nuestra métrica", *Estudios de crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, 1944, VI, 433-434.

Zorrilla en la poesía titulada *Cadena (Obras completas, Valladolid, 1943, I, 361)*.

303. TENDENCIAS RÍTMICAS.—La proporción de la modalidad sáfica, dentro del endecasílabo común, descendió de manera general respecto al nivel que había alcanzado en la poesía neoclásica. En *El sol poniente* y en *El faro de Malta*, del Duque de Rivas, la medida de tal variedad, hacia el 37 por 100, se aproxima al equilibrio clásico de la *Epístola moral*, de Fernández de Andrada. El descenso es también apreciable, aunque menor, en *La mariposa negra*, de Pastor Díaz, y en la introducción de *El cantar del romero*, de Zorrilla. Con análoga composición a la de estos textos, en que el elemento sáfico no suele pasar del 45 por 100, el *Canto a Teresa*, de Espronceda, presenta como nota particular el acusado relieve del endecasílabo enfático, acentuado en primera y sexta. Esta enérgica y vehemente especie de endecasílabo, que en algunas composiciones carece de representación y que de ordinario se limita al dos o tres por ciento del conjunto, ocurre en el *Canto a Teresa* muy por encima de esta línea en ejemplos como los siguientes:

Lejos entre las nubes se evapora.  
Eco que regaló nuestros oídos.  
Tintas sobre la nieve que enviaron.  
Horas de confianza y de delicias.  
Hiela mi corazón punzante y frío.  
Único desahogo en tu quebranto.  
Nave contra las rocas quebrantada.

La variedad melódica, con tiempo marcado sobre la tercera sílaba, suele alternar en el segundo lugar con el tipo trocaico o heroico, acentuado en segunda y sexta; sus medidas oscilan corrientemente entre el 25 y el 30 por 100. Aumenta notoriamente en las *Rimas* de Bécquer la proporción de la citada forma melódica, cuyo movimiento balanceado y suave caracteriza, sobre todo, las composiciones «Volverán las oscuras golondrinas», LIII; «Como enjambre de abejas irritadas», LXIII; «Cuántas veces al pie de las musgosas», LXX; «No dormía, vagaba en ese limbo», LXXI.

Rasgo saliente fue el uso sistemático del endecasílabo con rima aguda, no sólo en las octavas o sextetos de semiestrofas simétricas

que terminaban en esta clase de consonancia, sino en los rotundos cuartetos con que se subrayaba el ritmo en canciones marciales y relatos dramáticos. Espronceda utilizó este recurso en el *Canto del cosaco*, en la *Canción del mendigo* y en pasajes de *El estudiante de Salamanca*, y Zorrilla lo aplicó con profusión en *Las dos rosas*, en *La azucena silvestre*, y en otras leyendas.<sup>10</sup>

#### OCTOSÍLABO

304. TERCETO.—Siguiendo el ejemplo de Iriarte, Hartzenbusch compuso su fábula *El murciélago* en tercetos octosílabos rimados como los endecasílabos, aba: bcd: cdc, etc. Por su parte, Arolas escribió bajo el título de *Trova* otra serie de tercetos en los cuales riman entre sí con consonancia llana los dos primeros versos de cada grupo, en tanto que los últimos se ajustan uniformemente a la misma rima aguda: aaé: bbé: ccé, etc.

305. REDONDILLA.—El teatro y las leyendas versificadas devolvieron a la redondilla gran parte de la representación que había perdido en el período neoclásico. Se encuentra con frecuencia en los dramas de Zorrilla, García Gutiérrez y Hartzenbusch, así como en las comedias de Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega. Arolas la aplicó con exclusión de toda otra estrofa a sus poemas *El cerco de Zamora* y *La favorita del sultán*. Ocupa lugar importante en las leyendas de Zorrilla. Fue menor su papel en la lírica propiamente dicha. Es escasa en las poesías de Espronceda, Tassara y Pastor Díaz y no figura en las de Bécquer. Parece haber sido más cultivada en la lírica hispanoamericana, a juzgar por testimonios como *Montevideo*, de Mármol; *El lago Catemaco*, del mexicano Guillermo Prieto, y *La madrugada*, del cubano José Jacinto Milanés. Su forma ordinaria fue la de rimas abrazadas, abba; Avellaneda se sirvió de la variedad abab en sus poesías A

<sup>10</sup> La preferencia general del verso romántico por las formas rítmicas de efecto pleno y acusado parece ser la causa de que los vacilantes de endecasílabos con únicos acentos expresos en las sílabas cuarta y décima fueran en los poetas de este tiempo, a partir de principios del siglo XIX, más excepcionales que en los de ningún otro período, según hizo notar P. Henríquez Ureña, "El endecasílabo castellano", en *RFE*, 1919, VI, 154.

mi jilguero, *La serenata del poeta*, *La tumba y la rosa* y *La aurora del 8 de septiembre*; y reservó el tipo abba para escenas de sus dramas *Recaredo*, *Catilina*, etc.<sup>11</sup>

306. QUINTILLA.—Del mismo modo que la redondilla, la quintilla recuperó en parte el papel que había desempeñado en el teatro del Siglo de Oro e intervino además con frecuencia en las modernas leyendas. Se encuentra, por ejemplo, en *El zapatero y el rey*, de Zorrilla; *El trovador*, de García Gutiérrez; *Recaredo*, de Avellaneda, y *Marcela o cuál de los tres*, de Bretón de los Herreros. Fue más empleada que la redondilla en la poesía lírica. Se registra en composiciones del Duque de Rivas, Bermúdez de Castro, Espronceda, Avellaneda, Echeverría, José Joaquín Pesado, etcétera. Dentro de la ordinaria mezcla de sus combinaciones, cada autor solía usar más o menos variedades dando preferencia a alguna de ellas. Entre las formas que Zorrilla manejó, más numerosas que las practicadas por cualquier otro, se destaca abaab, la cual figura con exclusión de las demás en algunas partes de la leyenda de *El capitán Montoya*. El Duque de Rivas empleó uniformemente el tipo abbab en la poesía *Un gran tormento*.

307. COPLA DE PIE QUEBRADO.—Resurgió en la poesía romántica la copla de pie quebrado, aplicada sobre todo a serenatas y canciones trovadorescas. La forma más corriente fue la de Jorge Manrique, abc:abc, de la cual se sirvieron Espronceda, Zorrilla, Avellaneda, Arolas, Echeverría, Mármol, etc. Se usaron también las combinaciones igualmente antiguas y regulares aab:aab aab:aab, y se practicó además la intervención libre del pie quebrado sin orden definido, como se ve, por ejemplo, en la «Canción a una dama burlada» de la novela *Sancho Saldaña*, de Espronceda. En las *Orientales*, de Arolas, abundantes en diversas combinaciones

<sup>11</sup> Se oponían entre sí la forma normal abrazada de la redondilla, abba, y la cruzada del cuarteto endecasílabo, ABAB. Alguna vez, sin embargo, así como el cuarteto solía presentar la disposición abrazada, ABBA, la redondilla por su parte se componía con rimas cruzadas, abab. La intervención de la rima aguda explica la variedad cruzada, aeaé, en *Don Juan Tenorio*, III, 3. A la misma causa obedecen sin duda las ocho redondillas cruzadas que siguen de cuatro en cuatro en forma de canción a una redondilla repetida, de tipo abba, al principio de la tercera parte de la leyenda *El cantar del romero*, del mismo Zorrilla.

de pie quebrado, es frecuente la octava llana y simétrica, abbc:deec. La canción de «La refalosa», en *Paulino Lucero*, de Ascasubi, es una serie enlazada de tercetos quebrados, aab:bcc:dde, etcétera. Aunque la medida del quebrado era ordinariamente tetrasílaba, no era raro emplear también la de cinco sílabas, sin relación ni correspondencia con la del verso precedente.<sup>12</sup>

308. SEXTILLA.—La estrofa dominante en *Martín Fierro*, de José Hernández, es una sextilla octosílaba con el primer verso suelto y los demás ordinariamente aconsonantados, aunque sin eludir enteramente la asonancia, abbccb. Fue relativamente frecuente la sextilla aguda, aaé:bbé, usada, entre otros, por Echeverría en pasajes de *La cautiva*. Una mera modificación de esta estrofa representa la septilla aguda, en la que se añade un octosílabo a la pareja monorríma de la segunda mitad, aaé:bbbé, como se ve en la séptima parte de *La cautiva* y en el *Himno al dolor*, del mismo Echeverría, *Obras*, III, 158-170.

309. OCTAVILLA AGUDA.—Más usada que ninguna otra estrofa octosílaba en la lírica romántica fue la octavilla aguda, divulgada por las cantatas del período anterior. El tipo más general fue el que dejaba sueltos los versos primero y quinto, abbé:cddé, a la cual corresponden los famosos retratos de don Félix de Montemar, en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, y de Margarita la Tornera, en la leyenda de Zorrilla. Se hizo también abundante uso de la variedad con todos los versos rimados, abbé:accé, empleada entre otros por Echeverría en la parte cuarta de *La cautiva*, por Gabriel García Tassara en su *Himno al Mesías*, y por el chileno Salvador Sanfuentes en pasajes de *El campanario*. Alguna vez el verso suelto pasaba a segundo lugar y los rimados aparecían

<sup>12</sup> La *Serenata*, de Espronceda, consta de coplas dobles de pie quebrado a la manera usada en la gaya ciencia. La particularidad que distingue las de Espronceda consiste en situar en cada copla la variedad abc:abc seguida de aab:aab y en terminar las cinco estrofas dobles con el mismo «Yo te adoro». La forma abc:abc se halla en la comedia de Zorrilla *Vivir loco y morir más*, I, 6, con pie quebrado uniformemente pentasílabo, lo mismo en los casos en que cabría suponer sinalefa entre este verso y el octosílabo anterior que en aquellos otros en que las consonantes finales o iniciales impiden tal enlace. Bretón de los Herreros hizo el quebrado trisílabo al final de las coplas mixtas, abba:cdecde, en *Marcela o cuál de los tres*, II, 2.

en orden alterno, abaé:cdcé, según se ve en *Toledo*, de Zorrilla, y en otros casos. El teatro no solía emplear la octavilla aguda sino en números cantables como el himno del drama *Baltasar*, II, 4, de la Avellaneda, y el coro de *Saúl*, III, 1, de la misma autora, o en pasajes líricos, como la carta de don Juan a doña Inés en *Don Juan Tenorio*, III, 3, de Zorrilla. Una alteración de la simetría de la estrofa, según el esquema ababé:ccé, practicado por Echeverría en *Al corazón*, reapareció con ligero cambio, aabbé:ccé, en la rima XXVIII de Bécquer: «Cuando entre la sombra oscura».

310. DÉCIMA.—En el campo de la poesía culta, la décima tradicional rehabilitó en parte su antiguo prestigio con ejemplos como los del Duque de Rivas en *La maledicencia* y *A un arroyo*; los de Zorrilla en sus comedias *Vivir loco y morir más*, II, 1; *Más vale llegar a tiempo*, I, 3; *Ganar perdiendo*, etc., y los de los poemas *El vértigo* y *Miserere*, de Núñez de Arce. Contribuyó a renovar la popularidad de esta estrofa la conocida poesía *Al dos de mayo*, de Bernardo López García. La tradición de la décima fue continuada en América por el colombiano Rafael Pombo, el venezolano Juan V. Camacho y otros poetas. No ganó la adhesión de Espronceda ni de Bécquer y fue poco cultivada por Arolas, Echeverría, la Avellaneda y Mármol. Es frecuente en los poemas de Ascasubi, mientras que sólo figura con un ejemplo en *Martín Fierro*.<sup>13</sup>

Contó con algunos partidarios la décima aguda, de disposición semejante a la de la octava. El esquema aabbé:ccddé, empleado por el Duque de Rivas en pasajes de *La azucena milagrosa*, fue seguido por Zorrilla en parte de su poema *Fe* y por Mármol en

<sup>13</sup> La métrica del poema de José Hernández fue estudiada en capítulo especial por Eleuterio F. Tiscornia, *La lengua de Martín Fierro*, Buenos Aires, 1930, págs. 283-287. Entre los poemas en décimas hispanoamericanos se destacan *La hora de tinieblas*, de Rafael Pombo, y el *Santos Vega*, de Rafael Obligado. Las décimas de *Don Juan Tenorio*, IV, 3, en la quinta del Guadalquivir, con el esquema abba:aé:éccé, forman una letrilla en que todas las estrofas terminan repitiendo el mismo verso. Bermúdez de Castro se sirvió en un pasaje de *El cenobita* de una décima compuesta de dos redondillas y un pareado intermedio, abab:cc:deed, análoga a la décima endecasílabo de Zorrilla en *Horizontes* y en *Impresiones de la noche*. Rosalía de Castro simplificó la décima reduciendo la rima a la mera asonancia de los versos pares.

*Destellos del dolor*. Echeverría introdujo este mismo modelo con leves cambios en algunas secciones de *La cautiva*. Sobre estas mismas líneas, Juan María Gutiérrez, argentino, hizo terminar las estrofas en quebrados llanos e introdujo en los octosílabos de cada semiestrofa la particularidad de rimar el primero y tercero como consonante y el segundo y cuarto como asonantes, ababc:dedec, en su poesía *Los espinillos*, 1843.

311. DUODÉCIMA.—Entre las estrofas de *La azucena milagrosa*, el Duque de Rivas hizo figurar una duodécima aguda de mitades simétricas, con los versos pares rimados y los impares sueltos, abcbdé:fghgjé. El chileno Domingo Arteaga Alemparte, hizo también consonantes los versos impares, sin dejar suelto más que el quinto de cada semiestrofa, al cual aplicó terminación esdrújula, en su *Oda al amor*, ababcé:dfdfgé. El mismo orden, con extensión de la rima a todos los versos, ababbé:cdcddé, aparece en la poesía *A la patria*, de Núñez de Arce.

312. SILVA OCTOSÍLABA.—De nuevo se repitió el ensayo de la silva de octosílabos intentada en varias ocasiones desde el siglo XV. Series de versos sin orden regular, aunque no liberados enteramente de la influencia de las estrofas, se hallan en la introducción de *El Diablo Mundo*, de Espronceda; en pasajes del poema *Juventud*, de Zorrilla, y en la parte quinta de *La cautiva*, de Echeverría. Los octosílabos fluyen con mayor libertad, rimados o sueltos, exentos de la inclinación habitual a los moldes tradicionales, en las impresiones recogidas a modo de reportaje bajo el título de *A escape y al vuelo*, por Zorrilla.

313. EPIGRAMA.—La forma habitual del epigrama de doble redondilla fue cultivada principalmente por Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos, Juan Martínez Villegas y Ventura Ruiz Aguilera. Al lado de esta especie se hizo también uso del epigrama reducido a una simple cuarteta, redondilla, quintilla o seguidilla. Las doloras y humoradas de Campoamor, de fondo epigramático, con implicaciones más o menos filosóficas o sentimentales, introdujeron mayor variedad de formas acudiendo con frecuencia al endecasílabo y al heptasílabo combinados en cuartetos o pareados.

314. OVILLEJO.—Sabido es que en el período neoclásico continuaba presente el recuerdo de los ovillejos del Siglo de Oro. Por transmisión inmediata o acaso por sugestión particular de los modelos de Cervantes en *La ilustre fregona* y en *Don Quijote*, Zorrilla incluyó doce composiciones de esta especie en el acto II, escenas 6, 7 y 11, de *Don Juan Tenorio*.

315. GLOSA.—Conservada en las esferas semicultas de la poesía hispanoamericana, la glosa se practicaba sin duda con mayor frecuencia de la que se deduce de su escasa representación en las colecciones literarias. De la glosa regular, compuesta de redondilla y cuatro décimas, se encuentran ejemplos entre las poesías del argentino Domingo de Azcuénaga y del cubano Miguel Teurbe Tolón.

316. OCTOSÍLABO TROCAICO.—Junto al uso general del octosílabo polirrítmico, la modalidad trocaica, que había empezado a manifestarse con carácter independiente a fines del período anterior, ensanchó su papel con las cuartetos agudas con rima interior de la poesía *A Matilde*, de Espronceda; con el romance de *La aurora del 8 de septiembre*, de la Avellaneda; con las octavillas agudas de *El fuego fatuo*, del cubano Ramón Palma; con el romance *El hacha del proscrito*, del colombiano José Eusebio Caro, y con diversas combinaciones en pasajes cantables de *El grumete*, *La cacería real* y *El capitán negrero*, de García Gutiérrez. Se distinguen estas poesías por su sello común de lirismo; es probable que entre ellas no fueran sólo las de García Gutiérrez las destinadas al canto.

317. TENDENCIAS RÍTMICAS.—Testimonios elocuentes muestran que la elaboración del octosílabo en la poesía romántica llegó al punto más avanzado en lo que se refiere a la nivelación de sus elementos rítmicos. La variedad trocaica cesó de ejercer sobre las demás modalidades el prolongado dominio de que había disfrutado, favorecida no tanto por sus condiciones musicales como por su origen literario. Sin llegar a la discriminación de tales elementos, cada uno fue situado de manera general en el nivel correspondiente según el carácter de la composición. Mantuvo su ventaja la referida variedad trocaica en poesías predominantemente líricas, como se observa en las canciones de Espronceda y

Arolas. El tipo mixto, con su doble realización, se eleva al primer lugar en las composiciones narrativas. Por su parte, el dactílico aumenta asimismo su proporción por encima del trocaico en las narraciones dramáticas.

Dentro de este último género poético, la representación de cada tipo rítmico en la suma de octosílabos de los relatos del Duque de Rivas titulados *La vuelta deseada*, *El sombrero* y *Un castellano leal* corresponde a las siguientes cifras: mixto, 35,9 por 100; dactílico, 33,9; trocaico, 30,2. En composiciones análogas de Zorrilla, *La sorpresa de Zahara*, *El capitán Montoya* y *El escultor y el duque*, las proporciones respectivas son: mixto, 41,4; dactílico, 32,2; trocaico, 26,4. El papel principal del tipo mixto se advierte asimismo en los dos primeros romances histórico-narrativos de la serie de *Alfonso el Sabio*, de la Avellaneda: mixto, 38,8; trocaico, 33,8; dactílico, 27,4. Como reflejo del carácter más lírico que épico de los poemas *La cautiva*, *La guitarra* y *El ángel caído*, de Echeverría, contrastan con las cifras anteriores los resultados que se obtienen del examen de las primeras partes de las citadas obras: trocaico, 44,5; dactílico, 28,2; mixto, 27,3.

Es poco lo que predomina el trocaico en los octosílabos de Bécquer: trocaico, 38,5; mixto, 35,4; dactílico, 26,1. La honda emoción del poeta parece haber hallado correspondencia en el movable giro de las líneas del ritmo. También Espronceda, aunque en la canción *A Matilde* aplicara intencionalmente la modalidad trocaica, utilizó de ordinario el octosílabo con una viva mezcla de tipos que sugiere impaciente tensión hasta en las coplas de pie quebrado de la serenata de Delio. Fácil es de notar el efecto con que la variedad dactílica sirvió al autor para subrayar en la terminación de las frases la arrogancia de don Félix y el despecho de don Diego en el dramático diálogo de *El estudiante de Salamanca*: Don Félix: «—A estar aquí la jugara—a ella, al retrato y a mí». Don Diego: «—Bien, don Félix, cuadra en vos—esa insolencia importuna». Don Félix: «—Téngala Dios en su gloria». Don Diego: «que toda tu sangre apenas—basta mi sed a calmar».



318. HEXÁMETRO.—La imitación del hexámetro fue practicada por el culto humanista Sinibaldo de Mas en la traducción del principio de la *Iliada*: «Canta del périda Aquiles, oh Musa, la ira funesta—que al campo acheo causó daños tan grandes y tantos». Aunque en el sistema de dáctilos y espondeos cuantitativos que el autor aplicaba no se atendía de manera directa al acento, el hecho es que sus hexámetros no dejan de sonar con nobleza y gravedad, como muestra el siguiente ejemplo de su *Sistema musical (Pot-pourri, 45)*:

Préstame, blanda Musa, el encanto aquel melodioso,  
el fuego ardiente, el hechizo, el sacro cántico dulce  
que un día, del Xanto célebre, del sesgo Meandro,  
diera a las riberas grande fama, póstumo nombre.

Años más tarde, el colombiano José Eusebio Caro compuso en hexámetros su poesía *En alta mar*, y otras dos más, *La gloria y la poesía* y *Eterno adiós*, en hexámetros y endecasílabos. La composición de los hexámetros de Caro, fundada en el principio del acento, vino a dar resultados rítmicos semejantes a los obtenidos por Sinibaldo de Mas, según puede verse por los versos con que empieza *En alta mar*:

Céfiro, rápido lánzate; rápido empújame y vivo;  
más redondas mis velas pon; del proscrito a los lados,  
haz que tus silbos susurren dulces y dulces suspiren;  
haz que pronto del patrio suelo se aleje mi barco.

319. DÍSTICO.—Sinibaldo de Mas, como Lista, ensayó el dístico elegíaco, compuesto de hexámetro y pentámetro. En la construcción del pentámetro sumó los cinco apoyos requeridos mediante la unión de un hexasílabo y un heptasílabo, observando al mismo tiempo el contraste entre la terminación adónica del hexámetro y la trocaica del pentámetro. Su composición *A la inestabilidad de las cosas humanas* consta de ocho dísticos como los dos siguientes, *Pot-pourri, 47-48*:

Las suaves aromas tornan del abril floreciente,  
el azahar y lirio, la rosa y aura leve;  
mas huirán súbitos y sólo quedaránnos en cambio  
de enero los vientos, la cruda nieve fría.

320. OCTODECASÍLABO.—Resulta de la suma de dos eneasílabos. Fue empleado por Rosalía de Castro en una poesía en pareados asonantes de su libro *En las orillas del Sar*. Los hemistiquios corresponden uniformemente a la modalidad trocaica del eneasílabo, acentuada en cuarta y octava: «Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo». Repert. 71.

321. HEPTADECASÍLABO.—Como metro equivalente al hexámetro cultivó don Sinibaldo de Mas un heptasílabo compuesto cuyos hemistiquios son generalmente de 7-10 sílabas y a veces de 5-12, 6-11, 8-9 y 9-8. En la combinación predominante, de 7-10, el segundo hemistiquio presenta en la mayor parte de los casos la forma de un decasílabo dáctilico. Empleó el citado autor este metro en un *Fragmento épico*, de 69 versos, y en la traducción de los cuatro primeros cantos de la *Eneida*, 2.983 hexámetros en el original y 2.619 en la traducción. Sostenía Mas, no sin fundamento, que tal metro cabía propiamente dentro del genio de la lengua y se acomodaba con dignidad al tono épico. Su esforzado ensayo, ignorado entre sus contemporáneos, fue recogido más tarde entre las experiencias del modernismo. Dan idea de la forma y carácter de este metro los siguientes versos con que empieza el *Fragmento épico (Pot-pourri, 82-83)*:

Lleno está de zarzales y peñascos el tétrico suelo;  
un hondo precipicio por un lado amedrenta la vista;  
por otro hasta las nubes soberbio sube un hórrido monte;  
delante el océano su grave majestad representa.

322. HEXADECASÍLABO DACTÍLICO.—Consta de dos sílabas iniciales en anacrusis y cuatro cláusulas dáctlicas, más la final. La Avellaneda terminó la escala métrica de su *Noche de insomnio y el alba* con dos cuartetos en esta clase de verso: «Y encendida mi mente inspirada con férvido acento». Como advirtió Coll y Vehí refiriéndose a estos ensayos en sus *Diálogos literarios*, el procedimiento podía aplicarse del mismo modo a medidas de mayor nú-

mero de cláusulas. No hay motivo para atribuir a la autora el propósito de emplear tales versos en composiciones extensas, donde evidentemente hubieran resultado monótonos. Repert. 64.

323. HEXADECASÍLABO POLIRRÍTMICO.—Lo constituyen dos octosílabos en que se mezclan indistintamente las variedades rítmicas de este metro. Fue utilizado por Rosalía de Castro en varias poesías, unas veces con asonancia monorríma en toda la composición, otras en series monorrímas de desigual número de versos y otras en forma de sextetos AAB:CCB: «Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros». Del mismo metro, evocador del antiguo pie de romance, se sirvió el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde en su traducción de *El cuervo*, de Edgar Allan Poe. Repert. 66.

324. PENTADECASÍLABO DACTÍLICO.—Coincide en todos sus rasgos con el hexadecasílabo dactílico, sin otra diferencia que la de llevar una sola sílaba en anacrusis. Once cuartetos en esta clase de verso forman la poesía *Soledad del alma*, de la Avellaneda, y otras dos estrofas análogas figuran en la escala métrica de *Noche de insomnio y el alba*, de la misma autora: «Qué horrible me fuera, brillando tu fuego fecundo». Repert. 59.

325. PENTADECASÍLABO COMPUESTO.—Entre las varias tentativas métricas de Sinibaldo de Mas, figura un verso de quince sílabas con la primera en anacrusis y siete cláusulas bisílabas de uniforme ritmo trocaico. El verso puede considerarse en general como conjunto de un heptasílabo y un octosílabo, aunque en algunos casos la sinalefa que se produce precisamente en la sílaba séptima indica que el metro pudo ser concebido como unidad simple, sin división de hemistiquios. Lo empleó el autor en los 179 versos de su traducción del *Arte poética*, de Horacio; en varios pasajes de una de sus églogas, en los que dialogan los pastores Elpino y Meliso, y en un fragmento lírico, al que corresponden los siguientes versos, *Pot-pourri*, 56:

¿Por qué a turbarme vienes entre sueños engañosa  
si me despierto luego y más maldigo de mi suerte?  
¿Por qué entre sombras sólo y tan de lejos he de verte  
que se me acaba el alma de transida y afanosa  
y para mí la vida ya no es vida sino muerte?

326. ALEJANDRINO TROCAICO.—A mediados del siglo XIX, el alejandrino alcanzó extenso cultivo en España y América. El tipo rítmico observado de manera más general fue el trocaico, con apoyos en las sílabas segunda y sexta de cada hemistiquio. Diferenciábase este alejandrino del francés en evitar la mezcla de variedades rítmicas, en terminar uniformemente el primer hemistiquio en palabra llana y en admitir que tal terminación se cerrara con vocal o consonante cualquiera que fuera el principio del hemistiquio siguiente. Sus estrofas principales fueron el cuarteto agudo, AÉAÉ; el sexteto agudo, AAÉ:BBÉ, y la octava de este mismo tipo, ABBÉ:CDDÉ.

Como se ha visto, el alejandrino trocaico se había ya definido en el siglo XVI con una canción de la *Diana*, de Gil Polo, la cual pudo influir en Lista al componer *El deseo*, 1822. La primera composición de Zorrilla en alejandrinos fue la titulada *A María*, 1838. La escasa vacilación que alteraba la uniformidad del ritmo en la poesía de Lista desapareció en la de Zorrilla. Sirvió de norma la acentuación trocaica de esta composición a todas las que Zorrilla escribió después en verso de catorce sílabas. A la misma práctica se adhirió, aunque con rigor menos estricto, Bermúdez de Castro en sus poemas *Toledo* y *Un baño en el Tajo*. Siguiéron tal ejemplo entre los poetas hispanoamericanos, el argentino Mármol, el colombiano Julio Arboleda y varios otros. Una de las composiciones alejandrinas de Zorrilla que más contribuyeron a la divulgación de la indicada variedad rítmica fue la conocida con el título de *Las nubes*, la cual forma parte de la leyenda *Las píldoras de Salomón*, y empieza con el siguiente cuarteto:

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan  
del aire transparente por la región azul?  
¿Qué quieren cuando el paso de su vacío ocupan  
del cenit suspendiendo su tenebroso tul?

327. ALEJANDRINO DACTÍLICO.—Consta esta variedad ya citada de dos hemistiquios con apoyos rítmicos en sus respectivas tercera y sexta sílabas. Presenta sólo tres sílabas en el período rítmico en lugar de las cuatro correspondientes al tipo trocaico y sitúa dos sílabas en anacrusis en vez de una. Se había manifestado antiguamente de manera ocasional en algunas estrofas de la cua-

derna vía. Aparece el alejandrino dactílico, empleado de propósito por primera vez como modalidad independiente, en una poesía en pareados del libro *En las orillas del Sar*, de Rosalía de Castro:

Ya no mana la fuente, se agotó el manantial;  
ya el viajero allí nunca va su sed a apagar;  
ya no brota la hierba ni florece el narciso,  
ni en los aires esparcen su fragancia los lirios.<sup>14</sup>

328. ALEJANDRINO POLIRRÍTMICO.—Menos cultivado que el de tipo trocaico fue el alejandrino polirrítmico a la manera medieval, restablecido en el siglo anterior por Trigueros e Iriarte. Tenía de su parte esta clase de alejandrino su mayor semejanza con el ejemplo del verso francés. Es evidente que se tuvo presente tal ejemplo en los casos en que se le utilizó, frente al dominio más generalmente extendido de la variedad trocaica. En pasajes de *El ángel caído* y de otros poemas, Echeverría empleó el alejandrino trocaico; el tipo polirrítmico lo ensayó, aunque sin entera decisión, en su oda *A la legión francesa*. En estrofas de *Noche de insomnio y el alba* y de la poesía *Al mar*, Avellaneda se sirvió del trocaico, pero aplicó el polirrítmico a su traducción de la oda *A Polonia*, de Víctor Hugo. Juan María Gutiérrez hizo uso del tipo trocaico en *La bandera de mayo*, *El árbol de la llanura* y *El Ecuador*; en la poesía *A la Patria*, compuesta al parecer en fecha posterior, adoptó la forma polirrítmica. Se encuentra esta misma forma en pasajes del melodrama *El privado del rey*, del mexicano Ignacio Rodríguez Galván; en *La nube de verano* y *El laurel*, del santanderino José Selgas, 1822-1882, y en varias poesías de Rosalía de Castro, entre las cuales se encuentra el siguiente cuarteto:

<sup>14</sup> Aprovechando las variedades del alejandrino, S. de Mas empleó en *Lamentos de una pastora* un verso de catorce sílabas en que, de manera regular, el primer hemistiquio es dactílico y el segundo trocaico, sin que esta distinción impida la sinalefa entre uno y otro: "Ni los árboles verdes cubiertos de azahares,—ni las límpidas perlas que inundan las praderas,—ni estas flores risueñas y cielo despejado—aliviar de mi pecho han podido las dolencias". *Pot-pourri*, I, 55-56.

Majestad de los templos, mi alma femenina  
te siente como siente las maternas dulzuras,  
las inquietudes vagas, las ternuras secretas  
y el temor a lo oculto tras de la inmensa altura.<sup>15</sup>

329. ALEJANDRINO A LA FRANCESA.—Los ensayos anticipados por Iriarte y Moratín para imitar con más rigor el alejandrino francés, adoptando la forma polirrítmica y dando terminación aguda al primer hemistiquio o bien terminación llana cuando acaba con vocal y le sigue otra vocal al principio del hemistiquio siguiente, fueron repetidos por S. de Mas en pasajes de sus églogas *Elpino* y *Lamón*, en *El campo* y en *Soneto a una poetisa*. Añadió además este autor, anticipándose al modernismo, la práctica del encabalgamiento de los hemistiquios cuando su composición sintáctica no se ajusta a su división métrica: «Después grande y eter'na viva tu memoria», *Soneto a una poetisa*; «La semilla brotan'do de la inculca tierra», *Traduciendo a Ovidio*. El pastor Liparis se expresa en esta clase de alejandrino, literalmente tridecasílabo, en la égloga *Elpino*, del mismo S. de Mas, *Pot-pourri*, I, 96:

Cuán en vano te esfuer'zas. Te lo juro, en vano.  
Consolarme no espe'res; que al dolor, amiga,  
que me aqueja no hay, no, remedio alguno humano.<sup>16</sup>

329 bis. TETRADECASÍLABO DACTÍLICO.—El metro de catorce sílabas, formado por cuatro cláusulas dactílicas más la bisílabo

<sup>15</sup> Noticias sobre el uso de los tipos trocaico y dactílico del alejandrino se encuentran en P. Henríquez Ureña, "Sobre la historia del alejandrino", en *RFH*, 1946, VIII, 1-11. De la división de opiniones en relación con las variedades de este metro dan idea las palabras de Coll y Vehí: "Notarás que los versos de catorce sílabas suenan mejor cuando está acentuada la segunda sílaba". *Diálogos literarios*, Barcelona, 1894, 4.ª ed., pág. 290.

<sup>16</sup> Extendió S. de Mas la experiencia del encabalgamiento de los hemistiquios a su poesía *Al río Hugli*: "Ah, perdona si entur'bio con el llanto mío", *Pot-pourri*, I, 64. Se ha visto antes el encabalgamiento con sinalefa en *Lamentos de una pastora*: "Aliviar de mi pecho han'podido las dolencias", *Ibid.*, I, 55. La poesía *Al campo* empieza de este modo: "Codicien otros la 'ciudad que su bullicio—ya por siempre abando'no con ligera planta—y nunca en ella a ver'me volverán los hombres". Consta de 42 versos sueltos de esta especie, *Ibid.*, I, 62.

final, distinto del alejandrino dactílico por su unidad rítmica sin división de hemistiquios y por su carencia de anacrusis, fue practicado por la Avellaneda en *Soledad del alma*: «Sale la aurora risueña de flores vestida». Repert. 58.

330. TRIDECASÍLABO DACTÍLICO.—Consta de dos sílabas en anacrusis y tres cláusulas dactílicas, además de la final. Figura en una octava aguda en *Noche de insomnio y el alba*, de la Avellaneda, y en *El árbol de la libertad*, de Ventura Ruiz Aguilera. La octava de *Noche de insomnio* empieza: «Yo palpito tu gloria mirando sublime». Pueden igualmente interpretarse estos versos como alejandrinos de hemistiquios encabalgados: «Yo palpito tu gloria mirando sublime», pero en el caso de la Avellaneda, por lo menos, cultivadora de los dactílicos simples de nueve y diez sílabas e inventora de los de quince y dieciséis, hay motivo para pensar que concibiera también los de trece como tales versos simples. Repert. 47.<sup>17</sup>

331. DODECASÍLABO DACTÍLICO.—Entre los poetas románticos el dodecasílabo se desarrolló bajo los varios aspectos ya establecidos en el período precedente. La modalidad más cultivada fue la dactílica, con acentos regulares en las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio. Fue uniformemente empleada por Bermú-

<sup>17</sup> La unidad del tridecasílabo dactílico como verso simple parece también haber servido de norma en *El árbol de la libertad*, de Ruiz Aguilera, fechado en 1854: «Aun vagaba en mi boca sonrisa de niño». Sus estrofas son asimismo octavas agudas; después de cada octava se repite el estribillo: «Ay, ¿dónde ahora? — ¿dónde está que ni rastro del árbol quedó?» Coll y Vehí relacionaba justamente este verso con el decasílabo dactílico, al cual consideraba superior: «porque el de diez se acomoda al compás de cuatro y los de trece no pueden sujetarse a ningún compás». *Diálogos literarios*, Barcelona, 1896, 4.ª ed., pág. 308. La interpretación de esta clase de tridecasílabo depende de que se tome por base la repetición uniforme de la cláusula dactílica, con lo cual el verso adquiere un movimiento relativamente rápido, o bien de que bajo el molde alejandrino, se considere al apoyo rítmico de la sílaba sexta como terminación del primer hemistiquio y principio del período de enlace, lo cual da al verso mayor lentitud. La confusión entre ambos puntos de vista explica las discrepancias que se advierten en los comentarios dedicados a este metro por Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 151-156; Saavedra Molina, *Tres grandes metros*, 34-35, y Henríquez Urefía, *RFH*, 1946, VIII, 9-10.

dez de Castro en octavas agudas en *Dios*; por Zorrilla en cuartetos y sextetos de varias formas en *El niño y la luna*, *A Venecia* y en otras poesías; por Mármol en cuartetos y sextetos agudos en *Sol de mayo*, *A Buenos Aires* y *Una tarde en el Dacá*; por la Avellaneda en *Los reales sitios*, *Las siete palabras* y *Serenata de Cuba*, y por Selgas en *A Laura* y *La dalia*. El principio de esta última composición es como sigue:

«—La dalia es hermosa», cantaban las aves,  
volando ligeras en torno a la flor;  
la flor ocultaba sus hojas suaves,  
temblando inocente de casto pudor.

332. DODECASÍLABO TROCAICO.—Una breve muestra de este metro, formado por hemistiquios trocaicos, con apoyos rítmicos en las sílabas impares de cada uno de ellos, aparece en un cantable de García Gutiérrez en *El capitán negro*, I, 1: «Antes que la luna delatarnos pueda — todos a los botes y a embarcarnos ya». A pesar de su antigüedad en la poesía del latín medieval y de su considerable intervención en el arte mayor, la referida modalidad dodecasílabo retrasó mucho más que la dactílica su definición y aparición como metro independiente. Repert. 40.

333. DODECASÍLABO POLIRRÍTMICO.—El dodecasílabo de hemistiquios mezclados, dactílicos y trocaicos, continuador bajo medida regular y uniforme del antiguo arte mayor, fue extensamente cultivado en este tiempo, al lado de la variedad dactílica. Es dodecasílabo polirrítmico y no propio verso de arte mayor el metro en que se imitan las coplas de este nombre en el segundo acto de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch. En la mezcla de los dos indicados tipos de hemistiquios, la proporción del dactílico es generalmente superior a la del trocaico. Entre los poetas de este período que se sirvieron del dodecasílabo, manteniendo su acostumbrada mezcla polirrítmica, figuran Espronceda, con extensos pasajes de *El estudiante de Salamanca* y del *Canto del cruzado*; Echeverría, con diversas partes de *La cautiva* y de otros poemas; Manuel José Othón, con la poesía *La Noche Buena*, y Pablo Piferrer, con *El ermitaño de Montserrat*. Repert. 42.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> En *El estudiante de Salamanca*, los dodecasílabos de tipo dactílico, como «Su forma gallarda dibuja en las sombras», representan el

334. DODECASÍLABO TERNARIO.—Dos autores pusieron su atención en este verso que desde hacía tiempo venía insinuando su especial fisonomía, determinada por sus tres porciones tetrasílabas y sus dos cesuras simétricas. Sinibaldo de Mas lo registró en una octava aguda que empieza: «Voy, señores, a contarles un suceso». Ventura Ruiz Aguilera lo empleó en estrofas agudas de diez versos, combinado con tetrasílabos y octosílabos, en su poesía *El otoño*, 1883, con la que tal metro adquiriría verdadera carta de naturaleza:

Veis qué tristes van muriendo lentamente,  
cómo doblan la arrugada y mustia frente  
cuantas flores  
con aromas y colores  
eran gloria de la verde soledad.

335. DODECASÍLABO DE 7-5.—Desde mediados del siglo XIX, se divulgó el dodecasílabo compuesto de 7-5, del que existían también precedentes antiguos, especialmente entre las poesías de Sor Juana Inés de la Cruz. Zorrilla parece haber sido el primero que hizo reaparecer este metro en una serenata fechada en La Habana en enero de 1859 e incluida en su libro *La flor de los recuerdos*, impreso en ese mismo año y lugar. El verso forma una serie de pareados aconsonantados que terminan en una seguidilla de 7-5-7-5: 5-7-5 (*Obras*, Valladolid, 1943, I, 1613). Poco después volvió a utilizar tal metro en otras dos serenatas, una de ellas inserta en *Historia de una rosa*, México, 1864, y otra dirigida a la reina Isabel II en el mismo año, ambas compuestas en estrofas de cinco pareados dodecasílabos con el penúltimo verso de cinco sílabas. En 1867 desarrolló por extenso el referido verso en los capítulos de Bizancio y Arabia del *Album de un loco*, disponiéndolo en forma de silva, con rimas pareadas o alternas y con intervención de versos de cinco sílabas a intervalos desiguales. En los años siguientes, Zorrilla hizo de esta clase de dodecasílabo uno de sus versos predilectos en *Los gnomos de la Alhambra*, *Mujeres* y *Últimos versos*.

Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, que regresó a La Ha-

61,8 por 100; los trocaicos, como "Idos, caballero, no tentéis a Dios," el 6,4 por 100, y los mezclados, como "Fugitiva vela de lejos cruzar" y "También la esperanza blanca y vaporosa", el 31,8 por 100.

bana el mismo año en que apareció la primera de las citadas serenatas de Zorrilla, adoptó el metro de 7-5 en la poesía *A las cubanas* con que inauguró en 1860 la revista *Album cubano* de que fue directora y en otra composición dedicada a la Condesa de San Antonio. En una y otra, las estrofas, menos desligadas que las de Zorrilla de la copla originaria, son en realidad seguidillas de siete versos reducidas a tres dodecasílabos y un pentasílabo, AAbb. Bajo forma de pareados continuaron el cultivo de este verso Bécquer en la última parte de la rima LXXXIII, Rosalía de Castro en la poesía que empieza: «Cuando todos los velos se han descorrido», y Federico Balart en varias composiciones de su libro *Dolores*. La conocida poesía de Zorrilla titulada *La siesta* empieza de este modo:

Son las dos de la tarde, Julio. Castilla.  
El sol no alumbra, que arde; ciega, no brilla.  
La luz es una llama que abrasa el cielo,  
ni una brisa una rama mueve en el suelo.

336. DODECASÍLABO DE 5-7.—Un dodecasílabo de estructura opuesta a la del de 7-5, con el primer hemistiquio de cinco sílabas y el segundo de siete, fue ensayado por S. de Mas bajo dos variedades distintas, en las cuales parece que debió tener presente el modelo del endecasílabo francés de cesura épica, equivalente al sáfico con una sílaba adicional después del apoyo de la cuarta. Una de las variedades de S. de Mas acentúa con regularidad las sílabas cuarta y octava y también, aunque con alguna excepción, la primera, como muestra el siguiente ejemplo en *Pot-pourri*, I, 59:

Blanco al nacer es el jazmín como nieve;  
de mil esencias los jardines inunda;  
mas con la noche se aproxima su muerte;  
Dime, Lisandro, ¿no es así la beldad?

La segunda modalidad lleva los acentos en cuarta y novena y con frecuencia en la segunda. La utilizó el autor en una oda dedicada al obispo don Félix Torres Amat. Cada uno de sus siete cuartetos, en versos sueltos, termina en un alejandrino de medida tridecasílabo, por sinalefa en la sílaba séptima, *Pot-pourri*, I, 71:

Oh, suerte triste la del mortal inerte  
que al mundo llega de desventuras lleno,  
sin alta guía que le conduzca y sirva  
de benéfico amigo en tan oscuro val.

337. DECASÍLABO DACTÍLICO.—De este metro, ya bien definido y extensamente usado en el período anterior, hicieron uso los poetas románticos no sólo en la lírica cantada, sino en composiciones sobre todo género de asuntos, como muestran *La duda*, *La meditación* y *Tristezas del crepúsculo*, de Bermúdez de Castro; pasajes de *El estudiante de Salamanca* y de *El Diablo Mundo*, de Espronceda; partes de *Un testigo de bronce*, de *La azucena silvestre* y de otras leyendas de Zorrilla; de *La cruz*, *El beduino* y *A la estatua de Colón*, de la Avellaneda, y de *La aurora*, *La tarde* y *Al Plata*, de Mármol. Con buen acierto se limitó su papel a determinadas secciones en lugar de sostenerlo en poemas extensos. Bécquer lo combinó con el dodecasílabo alternativamente, como en las viejas letras de danza: «Yo sé un himno gigante y extraño — que anuncia en la noche del alma una aurora», Rima I, y en otras ocasiones con el hexasílabo: «Del salón en el ángulo oscuro,» Rima VII; «Cuando miro el azul horizonte — perderse a lo lejos,» Rima VIII. Repert. 27.

338. DECASÍLABO TROCAICO.—A la invención de los versos dactílicos de trece, quince y dieciséis sílabas, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda añadió la del decasílabo trocaico de su cántico de gratitud *A Dios*. Consta este verso de cuatro cláusulas bisílabas, más la final, con apoyos uniformes en las sílabas impares. Aparece combinado con tetrasílabos, sobre el mismo fondo trocaico, en sextetos agudos cuyas semiestrofas simétricas se cierran con los indicados decasílabos:

Tú que huellas  
las estrellas  
y tu sombra muestras en el sol,  
cuando brilla  
sin mancilla  
entre nácar y arrebol.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Los decasílabos de las restantes estrofas son: «Las potentes olas de la mar», «Al hacerlo a tu placer volar»; «Y las ornas con tan gran primor», «Con que cante su primer albor»; «De las noches la solem-

339. DECASÍLABO MIXTO.—Aunque sólo figure entre los ensayos de S. de Mas, conviene registrar este nuevo testimonio de las experiencias que precedieron a la renovación métrica del modernismo. Se acentúan en este decasílabo las sílabas segunda, sexta y novena. De las siete que entran en el período rítmico, se agrupan cuatro en el tiempo marcado y tres en el apoyo secundario. Empieza el verso con la sílaba inicial en anacrusis. Le presta largo y variado movimiento el contraste entre el núcleo tetrasílabo de efecto trocaico y la cláusula dactílica que le sigue. Está representado por dos cuartetos de *Pot-pourri*, I, 54: «Destruye una tormenta la calma». Se le puede ver semejanza con el vago decasílabo del *Conde Lucanor*, §44. Repert. 30.

340. DECASÍLABO COMPUESTO.—Conocido desde antiguo, pero escasamente usado, el decasílabo compuesto de hemistiquios pentasílabos recibió extenso cultivo entre los poetas del período romántico. Zorrilla escribió en este metro la introducción a *La leyenda del Cid* y varias de sus serenatas moriscas; Echeverría lo empleó en sextetos quebrados en partes de *La guitarra*; José Ramón Yepes, venezolano, en las septillas de *La ramilleteira*; José Jacinto Milanés, cubano, en los quintetos de *La fuga de la tortola*, y Justo Sierra, mexicano, en los cuartetos agudos de sus *Playeras*. Los dos tipos rítmicos del pentasílabo, dactílico y trocaico, se juntan en los hemistiquios inclinándose más o menos en uno u otro sentido. Predomina la modalidad trocaica, con apoyos en segunda y cuarta en cada hemistiquio, en la *Serenata* de la Avellaneda a la Duquesa de Montpensier: «Mientras su manto la noche triste — despliega al soplo del monte frío», y en la rima XV de Bécquer: «Cendal flotante de leve bruma, — rizada cinta de blanca espuma». Sobresale la acentuación dactílica en la rima XI: «Yo soy ardiente, yo soy morena.» Repert. 31.

341. ENEASÍLABO TROCAICO.—Se reforzó la diferenciación de

ne faz"', «Haces viertan lisonjera paz»; «De natura miras en tu altar», «Sol y cielo, viento, tierra y mar»; «Dulces ecos de placer y amor», «Grata acoja tu bondad, señor»; «A mi pecho tu favor le da», «Nuevas alas que despliega ya»; «Fresca lluvia mandas bienhechor», «Leves holas de marchita flor»; «Siempre sea tu feliz poder», «Culto eterno de verdad doquier». No es improbable que la autora conociera el precedente del *Conde Lucanor*.

variedades eneasílabas establecida en el período neoclásico. El tipo trocaico, con acentos principales en cuarta y octava, fue usado por Echeverría en los cuartetos ABCB de su poesía *Estancias*, fechada en 1831, «A veces, triste, yo me digo». El mexicano Joaquín María del Castillo empleó la misma variedad en el soneto «Pronto a partir en Occidente», García Gutiérrez la utilizó en cantables de *La vuelta del corsario*, «Y cuando busco en ti el reposo», y de *El capitán negrero*: «Ordena el dios de ese hondo espacio». Aparece también en una poesía de Rosalía de Castro: «Cuando en las nubes hay tormenta». Repert. 19.<sup>20</sup>

342. ENEASÍLABO DACTÍLICO.—La modalidad de eneasílabo más cultivada en este tiempo fue la dactílica, caracterizada por sus apoyos en segunda, quinta y octava. Se había empleado ya esta clase de verso en himnos y cantatas de principios de siglo. Adquirió popularidad con las estrofas en que la utilizó Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, 1836. A partir de esta fecha el eneasílabo dactílico fue repetido por Zorrilla en sus escalas métricas y en la «Entrada de Cristo en Jerusalén», del poema *María*, parte segunda, lib. XI, compuesto en colaboración con García de Quevedo; por el mismo García de Quevedo en *El proscrito*; por la Avellaneda en cinco octavas agudas de *La cruz*, combinado con pentasílabos en *Ley es amar*, y en forma de romance al principio del drama *Recaredo*, 1850, y por Miguel Antonio Caro, en *La flecha de oro*. Repert. 20.<sup>21</sup>

343. ENEASÍLABO MIXTO.—Dos variedades mixtas de este metro habían sido diferenciadas en el siglo anterior, la acentuada en tercera y quinta, presentada por Luzán, y la acentuada en tercera y sexta, ensayada por Iriarte. Una tercera modalidad, desarrollada en el presente período, es la que sitúa el primer apoyo rítmico sobre la segunda sílaba y el siguiente sobre la sexta, además del

<sup>20</sup> Más que en la poesía ordinaria, el eneasílabo trocaico se usó en canciones del teatro lírico, en obras como *La tempestad*, *El rey que rabió*, *La verbena de la Paloma*, etc. Ejemplos, en Henríquez Ureña, *Versificación*, 291.

<sup>21</sup> En carta de 1850 a Manuel Cañete, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda expresaba su satisfacción por haber ensayado varios versos nuevos y, especialmente, por haber sostenido en la mitad de la oda *La cruz* «el difícil metro de nueve sílabas». (D. Figarola-Caneda, *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, La Habana, 1914, pág. 20).

último e invariable de la octava. Las seis sílabas comprendidas entre los dos tiempos marcados se organizan en una cláusula tetrasílaba rápida y una bisílaba lenta, con efecto rítmico distinto de los demás tipos indicados. El propósito de individualizar esta clase de eneasílabo fue llevado a cabo por Sinibaldo de Mas en el himno que empieza: «Al arma, hijos del Cid, al arma, — se empuñe el formidable hierro». Siguió el ejemplo Juan León Mera en una poesía de *La virgen del sol*, Quito, 1856, págs. 255-256: «Ya el astro de los Incas padre — su templo profanado hería — con luz amortecida y fría». Tuvo su principal cultivador en el asturiano Gumersindo Laverde Ruiz quien en su *Plegaria a la Virgen* lo construyó en estrofas ABBe:ACCe, combinado con adónicos agudos: «Da oídos al clamor ferviente — que el pueblo en su orfandad te eleva». En otra poesía titulada *Pensamiento* juntó correlativamente el endecasílabo sáfico, el presente eneasílabo mixto y el pentasílabo dactílico en estrofas ABc:ABc: «Si no orlan vanos mi vivienda tosca — de afanes y querellas libre — verdes laureles». Compuso además el madrigal que empieza: «No ves en la estación florida». Repert. 23.<sup>22</sup>

344. ENEASÍLABO POLIRRÍTMICO.—El eneasílabo de ritmo mezclado y libre a la manera francesa tuvo tan escasa acogida en este tiempo como entre los poetas neoclásicos. Ejemplo excepcional es el de la poesía *Estar contigo*, de José Eusebio Caro:

No te hablaré de grandes cosas,  
quiere más bien verte y callar,  
no contar las horas odiosas  
y reír oyéndote hablar.

<sup>22</sup> Equivale esta clase de eneasílabo a un endecasílabo sáfico en que se omiten las dos primeras sílabas: «vecino de la verde selva», «aliento de la madre Venus». Fue advertida esta circunstancia por Menéndez y Pelayo al señalar la importante parte que a Laverde correspondió en el cultivo de tal metro, al que el primero designó con el nombre de eneasílabo laverdaico, en «Noticias para una historia de nuestra métrica», *Estudios de crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, 1944, VI, 424-438. Era antigua esta variedad en el eneasílabo polirrítmico de la poesía medieval: «Sabet, non ie las dio vilano», «que yo ie las avia enbiadas», *Razón de amor*, 76 y 123; «Senhora, por amor de Dios», Cantiga de Alfonso el Sabio. S. de Mas fue el primero en tratar la referida variedad como metro independiente y en componer a su semejanza el decasílabo mixto antes registrado.

345. HEPTASÍLABO TROCAICO.—Se había manifestado claramente en las endechas y anacreónticas neoclásicas el predominio del elemento trocaico en la composición del verso heptasílabo. Los poetas románticos en general adoptaron esta modalidad rítmica, uniendo en la misma corriente el heptasílabo autónomo y los hemistiquios del tipo de alejandrino más usado en aquellos años. Empleó Zorrilla extensamente el heptasílabo trocaico, acentuado en segunda y sexta, en numerosos pasajes de sus leyendas, de ordinario en octavillas agudas, abbé:accé, abae:cbcé, abcé:dbfé, como puede verse en *La leyenda de Al-Hamar* y en *Un cuento de amores*. Fue la única especie de heptasílabo de que se sirvió Espronceda en su escala métrica y en la canción de *El pescador*. Mármol se sujetó igualmente a esta modalidad en diferentes pasajes de *El peregrino*, y lo mismo hizo Núñez de Arce en las octavillas de *Las arpas mudas* y de otras poesías. Era frecuente, según la manera italiana, dar intervención a los versos esdrújulos, como se ve en la siguiente estrofa de la larga descripción del alcázar de Azael en *La leyenda de Al-Hamar*, de Zorrilla:

En su materia mística  
encierran una esencia  
que infunde una existencia  
a su insondable ser,  
y toda aquella fábrica  
tan pura y transparente  
es creación viviente  
de incógnito poder.

346. HEPTASÍLABO POLIRRÍTMICO.—Como metro de ritmo libre, sin distinción de variantes, aunque con inclinación más o menos acusada por alguna de ellas, como se le había venido viendo desde su origen, fue escasamente cultivado en la poesía romántica. Responde a este tipo en el romancillo titulado *Cantilena*, del Duque de Rivas, de estilo neoclásico; en la poesía *A un cocuyo*, de la Avellaneda, y en pasajes de *El ángel caído*, de Echeverría. Se observa alguna mezcla de las modalidades dactílica y trocaica en el heptasílabo de algunas de las primeras poesías de Zorrilla,

como, por ejemplo, en los dos romancillos que figuran bajo el título de *A Blanca*. Repert. 13.<sup>23</sup>

347. HEXASÍLABO.—Se hizo uso del hexasílabo con relativa frecuencia, pero no en grado tan alto como en la época neoclásica. Fue tratado principalmente en romancillos, como los titulados *Inconsecuencia*, de Zorrilla, y *A una mariposa*, de la Avellaneda, y en octavillas agudas, según se ve en *La Virgen del Puerto*, de Zorrilla, y *Amor y orgullo*, de la Avellaneda. Se mezclaban sin orden apreciable las variedades dactílica y trocaica, con predominio de la primera en la mayor parte de los casos. En la rima LXIII de Bécquer. «Cerraron sus ojos», son dactílicos dos tercios del conjunto. Hay ocasiones en que la forma dactílica, con apoyos en segunda y quinta, impera de manera uniforme y exclusiva, como se ve en «La carrera» de *La leyenda de Al-Hamar*, de Zorrilla: «Vio luego estos ríos — crecer sin vallares, — perdiéndose en mares — de leche y de miel». Por excepción, el trocaico, con apoyos en las impares, domina en un pasaje en silva libre de *El estudiante de Salamanca*: «Cruzan tristes calles, — plazas solitarias — arruinados muros», etc. Repert. 7, 8 y 9.

348. PENTASÍLABO.—Desempeñó papel auxiliar en pasajes polimétricos, como *La azucena milagrosa*, del Duque de Rivas, y *Elvira o la novia del Plata*, de Echeverría. Figura asimismo regularmente en las escalas métricas. En *La barquerilla*, de Echeverría, aparece en sextillas agudas, aaé:bbé. Felipe Pardo Aliaga, peruano, lo utilizó con diversas formas de estrofa en *Mi vecinita*. Por lo común se mezclan indistintamente la modalidad dactílica y la trocaica. La Avellaneda incluyó en la polimetría de *La pesca en el mar* una octavilla en pentasílabos de la primera de ambas especies y otra en los de la segunda. El dactílico fue usado por Bécquer en combinación con el decaesílabo y con el octosílabo en las rimas XV y XXIX, y en forma independiente en la LXXXVI:

<sup>23</sup> En las octavillas agudas incluidas en la poesía *Guerra*, de Espronceda, «Al grito de la patria — volem compañeros», sólo se aparta del puro tipo trocaico el verso «Magia de libertad». De manera semejante, en *El día sin sol*, de Zorrilla, que empieza: «La paternal sonrisa — del Dios omnipotente», tampoco se separa del tipo trocaico más que «El contorno suavísimo».



«Quién fuera luna, — quién fuera brisa, — quién fuera sol». Repert. 4, 5 y 6.<sup>24</sup>

349. TETRASÍLABO.—Fue utilizado en octavillas agudas en *El harem*, de Bermúdez de Castro; en *Paseo por el Betis* y *A un ruiseñor*, de la Avellaneda; en partes de las canciones del Pirata y del Mendigo, de Espronceda; en numerosos pasajes de los poemas de Zorrilla y Echeverría y en las escalas métricas de varios de estos autores. La medida tetrasílaba, trocaica, se desarrolló de ordinario con perfecta regularidad. La Avellaneda dio a los versos fluidez y suavidad a través de sus breves estrofas: «Ya del Betis — por la orilla — mi barquilla — libre va, — y las auras — dulce — por mi frente — soplan ya», *Paseo por el Betis*. Ejemplos de sinalefa y compensación indican que para Espronceda la pareja de versos impar y par no estaba enteramente desligada de la idea del octosílabo: «Y del trueno — al son violento», *Canción del pirata*; «Y de espíritus — se puebla», *Diablo Mundo*. Zorrilla se sirvió en repetidos casos de estos recursos, especialmente en la extensa serie tetrasílaba de «La carrera» en *La leyenda de Al-Hamar*, compuesta como silva libre sin orden de estrofas: «Rebramando — eternamente», «Con horrísono — bramar», «Por el piélago — bullente — cuyo cóncavo — rugido — se levanta — sin cesar». Repert. 3.<sup>25</sup>

350. TRISÍLABO.—Se limitó el trisílabo al papel de auxiliar en canciones y escalas métricas. Su estrofa ordinaria fue la octavilla aguda. Espronceda y la Avellaneda lo compusieron con medida

<sup>24</sup> Las estrofas pentasílabas intercaladas por Bécquer en la rima XII corresponden al tipo dactílico. En las terminaciones de estrofa de la rima XXV predomina este mismo tipo, al lado de algunos versos trocaicos: «La luz, el aire», «La gloria, el genio». Las octavillas pentasílabas agudas, abcé:dbfé, en que está compuesta *La hoja*, del venezolano José Antonio Calcaño, 1827-1897, equivalen en realidad a cuartetos de decasílabos compuestos, BEBÉ, como los que el mismo autor escribió en su *Canto de la golondrina*.

<sup>25</sup> También los tetrasílabos de la canción de *El mendigo*, de Espronceda, aparecen subordinados a la unidad octosilábica. Están en cambio tratados como versos independientes, sin sinalefa ni compensación, los que figuran al final de la escala métrica de *El estudiante de Salamanca*: «Y vio luego — una llama — que se inflama — y murió, — y perdido — oyó el eco — de un gemido — que expiró».

uniforme: «Tan dulce — suspira — la lira — que hirió — en blando — conceto — del viento — la voz», *El estudiante de Salamanca*. Zorrilla solía reunir impar y par bajo la unidad básica del hexasílabo: «El puente — vacila, — el príncipe — oscila — perdido — el sentido», *La leyenda de Al-Hamar*. Repert. 2.

351. BISÍLABO.—Como el verso de tres sílabas, el bisílabo fue elemento complementario en composiciones polimétricas. Su intervención se redujo en cada caso a un breve número de versos. Zorrilla lo empleó con sinalefa entre versos en *La azucena silvestre* y con medida oscilante en *Un testigo de bronce*. Aparece con forma regular en la octavilla con que empieza la escala de *Noche de insomnio y el alba*, de la Avellaneda. Repert. 1.<sup>26</sup>

#### FORMAS TRADICIONALES

352. COSANTE.—No se encuentra el recuerdo del cosante en su auténtica forma antigua entre los poetas románticos. Los rasgos de tal composición parecen reflejarse, sin embargo, en el desarrollo enlazado y progresivo de los conceptos en la *Canción de la primavera*, de Pablo Piferrer, donde además de la repetición del estribillo, «Suene la gaita, rueda la danza», el fin de cada estrofa de tres versos va presentando variantes del mismo tema: «El verde manto de la esperanza», «El poder santo de la esperanza», «Que vuelve en alas de la esperanza». Efecto semejante se observa en *La cuna vacía*, de José Selgas, con la reaparición en cada estrofa de la misma imagen bajo distintos aspectos: «Bajaron los ángeles — besaron su rostro», «Vio el niño a los ángeles — de la cuna en torno», «Abrieron los ángeles — sus alas de oro», más la expresión final a modo de estribillo: «Vente con nosotros», «Me voy con vosotros».

353. VILLANCICO.—La tradición del villancico, con sus elementos característicos de estribillo, mudanza y versos de enlace,

<sup>26</sup> La poesía de Miguel Agustín Príncipe, 1811-1866, titulada *Flacos y gordos*, consiste en realidad en pareados octosílabos trocaicos, representados como bisílabos: «Coman — vaca, — coman — tordos, — nunca — flacos — se hacen — gordos».

está representada por la canción de la pastora y el zagal, de Espronceda, ajustada en sus tres estrofas al esquema aa:bccb:dda:aa:

Tal para cual  
somos yo y el mi zagal.

Aunque mi zagal pulido  
es rey grande y yo pastora,  
él allá en su corte mora  
y yo en el campo florido.

Supuesto que quiso amarme  
y consigo desposarme,  
yo soy de casta real:

Tal para cual  
somos yo y el mi zagal.

Igual modelo, con simple modificación de la parte inicial, aparece en *El nido vacío*, del cubano José Jacinto Milanés, con el estribillo: «Ay, los mis lindos amores — idos son, que yo los vi; — quedóseme el nido aquí». Sigue la misma pauta la canción de Flor del Alba en *Un cuento de amores*, de Zorrilla y García de Quevedo, en la que el estribillo repite: «Desvélate, oh Flor, — que llama a tu reja — la voz del amor».

354. LETRILLA.—En su usual disposición semejante a la del villancico, con breves estribillos satíricos, fue continuado el cultivo de la letrilla por ejemplos como el de *Buen provecho*, de Bretón de los Herreros; *Poco me importa*, de Zorrilla, y *Uno, dos, tres, — cojo es*, de Miguel Agustín Príncipe. Se registra asimismo el tipo de letrilla en que el estribillo sigue a las estrofas sin enlace con la rima de éstas o bien se incluye como terminación de cada una de ellas. El Duque de Rivas, en *Una noche de verano en el golfo de Nápoles*, añadió después de cada dos redondillas el estribillo: «Si no te fatiga el sol, — boga, boga, barquerol». Otra letrilla, atribuida a Espronceda, consta de tres octavillas heptasílabas agudas terminadas uniformemente con el verso «las quejas de su amor». A este mismo tipo corresponden las décimas de la escena de la quinta del Guadalquivir, «que están respirando amor», en *Don Juan Tenorio*, IV, 3.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Como letras se pueden considerar las poesías de Ventura Ruiz Aguilera a que el autor llamaba *baladas*, en las cuales el cuerno de la

355. ROMANCE.—A la tradición lírica del romance, transmitida por la poesía neoclásica, se sumó el extenso cultivo que el romanticismo dedicó a esta forma métrica en asuntos de historia y de leyenda. Redujo en cambio su participación en el teatro al restablecerse en este género la variedad de estrofas. Son numerosos los romances del Duque de Rivas, Bermúdez de Castro y Zorrilla, como composiciones sueltas o como partes de sus poemas. Echeverría los hizo intervenir en pasajes de *La cautiva*. La Avellaneda compuso varios romances históricos sobre Alfonso el Sabio, aparte de otros de carácter lírico. Se hallan en secciones narrativas de *El estudiante de Salamanca* y de *El Diablo Mundo* y en otras poesías de Espronceda. Las rimas de Bécquer, «Saeta que voladora», II, y «Dos rojas lenguas de fuego», XXII, son dos breves romances octosílabos; además Bécquer tuvo presente la forma asonantada del romance en casi todas sus rimas, cualquiera que fuera el metro que emplease.<sup>28</sup>

Predominó la norma de agrupar los versos en cuartetas, pero se prescindió con relativa frecuencia de esta práctica, volviendo a la antigua y popular base de la simple paréja de octosílabos, como se ve en la *Relación del gaucho Ramón Contreras*, de Bartolomé Hidalgo; *El peregrino*, de Bermúdez de Castro; *El combate de las piraguas*, del cubano Ramón Vélez de Herrera; «La mañana» y «La golondrina», en *Lenguaje de las estaciones*, del venezolano Antonio Ros de Olano, y *El charrúa*, del uruguayo Pedro P. Bermúdez.

No se interrumpió la producción de romances con estribillos de

estrofa es generalmente una octavilla aguda, seguida por una redondilla o alguna otra combinación de versos que termina con un estribillo. En el esquema bccá:dffá:gégé, de *La noche de Navidad*, los dos últimos versos de cada estrofa repiten: «Esta noche es Noche Buena — y no es noche de dormir». En *La noche de Todos los Santos*, las estrofas, ajustadas a la combinación bábá:cécé:cécé, terminan con el estribillo: «Dios le dé santa paz.»

<sup>28</sup> El empleo del romance en el teatro fue particularmente persistente en las comedias de Ventura de la Vega y de Bretón de los Herreros. *Los dos sobrinos* y *A mi Madrid me vuelvo*, del segundo de estos autores, están compuestas en esa sola forma métrica, con una asonancia en cada acto. Interviene con mayor o menor frecuencia en determinadas escenas en *El zapatero y el rey*, de Zorrilla; en *El trovador*, de García Gutiérrez; en *Recaredo*, de la Avellaneda, y en otras obras de éstos y otros autores.

distintas formas. En el del Duque de Rivas que empieza «Entre verdes olivares», el estribillo consiste en una serie de hexasílabos con asonancia propia. En uno de Zorrilla, titulado *La duda*, el estribillo repite: «Entre si llore o si cante — estoy dudando, señora». En *Elvira*, de Echeverría, un romance lleva por estribillo un cuarteto endecasílabo y otro una quintilla pentasílabo. *El hacha del proscrito*, de José Eusebio Caro, intercala una seguidilla. En *Lo que dice la campana*, de Ventura Ruiz Aguilera, después de cada cuarteta se repite el estribillo «Din, dan, — din, don». Bécquer se sirvió del romance hexasílabo con estribillo del mismo metro en la rima LXXIII: «Dios mío, que solos — se quedan los muertos».

356. CUARTETA.—Aparte del campo folklórico, el cultivo de la cuarteta octosílabo se convirtió en género literario especialmente cultivado por poetas como Ventura Ruiz Aguilera, autor de centenares de estas coplas. Otro distinguido cultivador de la cuarteta fue Antonio Trueba. El mexicano Manuel José Othón incluyó una sección de cantares de esta clase en su poema *Ausencia*. Una simple cuarteta es la rima XXIII de Bécquer: «Por una mirada, un mundo»; otra se encuentra entre las poesías de Rosalía de Castro: «Aunque mi cuerpo se hiela», y varias en *A Gabriela, cantares y quejas*, de Zorrilla.

357. SEGUIDILLA.—Hizo frecuente aparición en los textos literarios, más en la forma compuesta de siete versos que en la simple de cuatro. Dos seguidillas compuestas figuran al principio del segundo acto de *Don Alvaro*, del Duque de Rivas. Espronceda intercaló varias otras del mismo tipo en *El Diablo Mundo*. Zorrilla y la Avellaneda las usaron principalmente en sus serenatas. Bécquer las empleó en las rimas LXXVII, LXXX y LXXXII. En la *Balada del progreso*, Ruiz Aguilera se sirvió de una estrofa formada por una seguidilla simple y una cuarteta pentasílabo, 7-5-7-5; 5-5-5-5. Compuso además este autor numerosas seguidillas regulares, de cuatro y siete versos, incluidas entre las cuartetos de sus cantares. Alcanzó popularidad la composición en seguidillas simples titulada *Las ermitas de Córdoba*, de Antonio Fernández Grilo. Junto a la forma corriente de 7-5-7-5, García Gutiérrez hizo la antigua variante de 7-6-7-6 en cuatro coplas de *El capitán negro*, II, 5:

Si logra el que porfía  
tengo para mí  
que triunfaré algún día.  
—No diré que sí.<sup>29</sup>

Es rara la seguidilla entre los poetas hispanoamericanos, no sólo en composiciones de elaboración culta, sino en las de carácter popular. Ascasubi la representó en la canción llamada *media caña*, donde aparece combinada con una cuarteta octosílabo y otra hexasílabo. En el *Martín Fierro* sólo figuran dos seguidillas irregulares en las que parece haberse omitido el quinto verso de los siete que corresponden a la copla corriente: 7-5-7-5-7-5.

#### ACCIDENTES DEL VERSO

358. AMETRÍA.—Alcanzó extraordinario desarrollo la mezcla de versos, iniciada con fuerte inclinación a fines del período precedente. Seguía manteniéndose como base de disciplina la correspondencia de las rimas y el orden de los versos en las series de estrofas uniformes. Dentro de estos límites, se ensayaron las más diversas combinaciones de ritmos y medidas. Por otra parte se multiplicaron los casos en que dejó de observarse la uniformidad entre las estrofas de la misma composición. Nada de esto era verdadera ametría, pero significaba un marcado avance en tal dirección. Sin tratar de recoger todas las combinaciones ensayadas se pueden mencionar las siguientes:

8-5, «Sobre la falda tenía — un libro abierto». Bécquer, rima XXIX.

8-6, «A la orilla de mi lecho — ¿quién se sentará?» Bécquer, rima LXI.

8-10, compuestos los de 10: «Ya vuelve la primavera, — suene la gaita, ruede la danza». Pablo Piferrer, *Canción de la primavera*.

<sup>29</sup> La misma seguidilla antigua de 7-6-7-6 se halla implícita bajo la forma de tridecasílabos en una canción de la zarzuela *El lucero del alba*: «Lucerillo me llaman en Andalucía, — lucerillo del alba que brinda alegría», citada por P. Henríquez Ureña, *Versificación*, 291. Otra modificación figura en *La vuelta del corsario*, de García Gutiérrez, en la cual aparece después de cada heptasílabo un decasílabo compuesto, equivalente a dos pentasílabos. 7-10-7-10.

8-10-11-8, dactílicos los de 10 y 11 sílabas: «Mientras el hielo las cubre — con sus hilos brillantes de plata, — todas las plantas están ateridas, — ateridas como mi alma». Rosalía de Castro, *Obras*, Madrid, 1914, pág. 451.

8-8-12-6-12, «La miel del amor primero — del cielo tiene sabor. — La abeja la flor le liba al romero — zumbando en redor. — Ven, ven que te espero aquí con mi amor». Zorrilla, *El cantar del romero*.

9-5, «Vosotras, que huís de Cupido — la blanda lid». Avellaneda, *Ley es amar*.

9-6, «De todos los genios hermosos — yo soy el más bello». Avellaneda, *El genio de la melancolía*.

9-14, «El militar con sus honores — y sus triunfos se goce que cuestan tantas vidas». S. de Mas, *Égloga Tilón*.

9-9-9-4-4-4, dactílicos los de 9: «Yo a un marino le debo la vida — y por patria le debo al azar — una perla en un golfo nacida — al bramar — sin cesar — de la mar». Avellaneda, *La pesca en el mar*.

10-10-8-8, dactílicos los de 10: «A través del follaje perenne, — amorosa mansión de los pájaros, — desde mis ventanas veo — el templo que quise tanto». Rosalía de Castro, *Obras*, 379.

10-10-10-12, dactílicos los decasílabos primero y tercero y compuesto el segundo: «En su cárcel de espinas y rosas — cantan y juegan mis pobres niños... — En su cárcel se duermen soñando — cuán bello es el mundo cruel que no vieron». Rosalía de Castro, *Obras*, 410.

11-11-7-5, «Sultana de la alegre Andalucía, — alcázar de la luz y de las flores — ¿qué fue de la alegría — de tus señores?» Zorrilla, *Granada*, libro VIII.

11-8, «Con qué pura y serena transparencia — brilla esta noche la luna.» Rosalía de Castro, *Obras*, 454.

12-10-5, de seguidilla el de 12 y compuesto el de 10: «Yo te busqué en los campos del valle mío, — por las montañas y el bosque umbrío, — doquier que fui». Evaristo Silió, en Menéndez y Pelayo, *Est. de crít.*, VI, 2257.

14-11, «Tu cristal transparente, oh majestuoso río, — que de Calcuta los palacios baña». S. de Mas, *Al río Hugli*.

16-5-11-8, «Suspirando contemplaba yo el cristal del Manzanares — y me decía: — Oh patria mía, de tierras y mares — soberana reina un día». S. de Mas, *Profecía del Manzanares*.

Conjuntos de versos que no ofrecen entre sí ni igualdad de medida ni organización de estrofas se encuentran en los cantables del teatro lírico. En la primera escena de *El grumete*, de García Gutiérrez, se juntan versos de 6, 7, 8 y 10 sílabas, y en la quinta intervienen otros de 4, 5, 7 y 8. Pasajes semejantes en *El anillo de hierro*, de Marcos Zapata; en *La gran vía*, de Pérez y González, y en *La balada de la luz*, de Eugenio Sellés, fueron indicados por Henríquez Ureña, *Versificación*, 292. En el terreno propio de la poesía, algunas composiciones de Rosalía de Castro anticipan el tipo de ametría libre que en los períodos siguientes se había de desarrollar. En el ejemplo que se da a continuación figuran versos de distinto tipo sin otro enlace que la asonancia de los pares, *Obras*, 405:

No subas tan alto, pensamiento loco,  
que el que más alto sube más hondo cae;  
ni puede el alma gozar del cielo  
mientras que vive envuelta en la carne;  
por eso las grandes dichas de la tierra  
tienen siempre por término grandes catástrofes.

359. POLIMETRÍA.—Persistieron las restricciones neoclásicas en la versificación de las tragedias. El Duque de Rivas utilizó exclusivamente el romance heroico en *Arias Gonzalo* y en *Lanuza*. La Avellaneda siguió igual norma en *Munio Alfonso* y *El Príncipe de Viana*. El mismo Zorrilla, sin sujetarse a limitación tan estricta, eliminó casi enteramente el octosílabo en *Sancho García* y *La copa de marfil*, comprendidos entre sus primeros dramas. La versificación de las comedias, por el contrario, resucitó en gran parte la variedad métrica del teatro del Siglo de Oro. Ocurren en efecto numerosos cambios métricos en *Tanto vales cuanto tienes*, *Solaces de un prisionero* y otras comedias del Duque de Rivas. En los dramas históricos de Zorrilla, García Gutiérrez y Hartzenbusch, las redondillas, quintillas y romances alternan con los cuartetos endecasílabos, liras, silvas y octavas reales, si bien en conjunto las estrofas endecasílabas intervienen en menor proporción que en las comedias clásicas. Las letras cantables aumentan la polimetría en los dramas líricos de García Gutiérrez.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> A la polimetría de los dramas románticos se añadió el hacer alternar en sus escenas prosa y verso, práctica introducida por el Duque

Con mayor diversidad que en el teatro fue tratado el verso en los poemas románticos de carácter histórico o legendario publicados en España y América. Alternan de ordinario en estas obras como metros principales los de ocho, once, seis y siete sílabas, y con frecuencia los de doce y catorce, aparte de otras medidas usadas en escalas, serenatas y canciones especiales. *El estudiante de Salamanca* se distingue no sólo por la variedad de sus metros y estrofas, sino por la frecuencia de sus cambios en relación con las diversas situaciones del relato. En la versificación de *La azucena milagrosa*, del Duque de Rivas, es particularmente de notar la diversidad de las estrofas. Entre las leyendas de Zorrilla, las de métrica más variada son *El cantar del romero* y *La leyenda de Al-Hamar*.<sup>31</sup>

Las canciones y serenatas románticas, aunque de líneas semejantes a las cantatas del período anterior, presentan en general una composición métrica más elaborada y artística. Alcanzaron principal fama las canciones del Pirata, del Verdugo y del Mendigo, de Espronceda, en las que sirven de base las estrofas agudas en metros de cuatro, ocho y once sílabas. Merece mención especial por la variedad y armonía de sus formas métricas *La pesca en el mar*, de la Avellaneda. Zorrilla compuso sus poesías más musicales en este tipo de canciones; empleó decasílabos compuestos,

de Rivas en *Don Alvaro* y seguida por García Gutiérrez en *El trovador*, por Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel* y por Zorrilla en *Los dos virreyes*. Larra hizo notar el tino que el poeta necesitaba para decidir con sentido las escenas que habían de componerse en verso o prosa, "pues que se entiende que no había de hacerlo a diestro y siniestro". *Artículos completos*, Madrid, Aguilar, 1944, pág. 413.

<sup>31</sup> Se registran en *El estudiante de Salamanca* once metros distintos, desde dos a doce sílabas, los cuales se combinan en siete tipos de estrofas y dan lugar a cincuenta y nueve cambios métricos. La variedad métrica es principal factor en el efecto musical de la versificación de *El estudiante*, de las canciones y de otras poesías de Espronceda. Es infundada la idea que se suele dar de este autor como revolucionario innovador del verso. No empleó ningún metro ni estrofa que no fueran conocidos. Hasta el eneasílabo dactílico que se llamó *esproncedaico* había sido con anterioridad descrito por Masdeu en su *Poética*, Valencia, 1801, y usado por Sánchez Barbero en *La Venus de Melilla*, 1816. Algunas particularidades de la métrica de Espronceda, tales como la mezcla de consonancia y asonancia en los versos agudos y la terminación de la epístola en un pareado, fueron indicadas por Joseph A. Dreps, "Was José de Espronceda an innovator in Metrics?" en *Philological Quarterly*, Iowa City, 1939, XVIII, 35-51.

hexasílabos y dodecasílabos en la que empieza: «Tomó un esposo la golondrina — y un nido en Túnez le construyó», de *La flor de los recuerdos*, y combinó octosílabos, dodecasílabos y hexasílabos en la de *El cantar del romero*: «Arriba brotan las flores — en las ramas del romero».

360. ESCALA MÉTRICA.—Producto característico de la versificación romántica fueron las escalas métricas, formadas por series de estrofas en versos de medida gradualmente ascendente o descendente. Aparte de su significación como alarde de técnica profesional, el proceso de la escala trataba de corresponder al del asunto a que los versos se referían. Víctor Hugo había representado en una composición de esta especie el paso de la cabalgata de los *Djins*. En la escala de *El estudiante de Salamanca*, los versos alargan su medida desde dos a doce sílabas, según se oye acercarse el estruendo de la procesión de la muerte, y disminuyen recorriendo paso a paso la misma distancia en sentido descendente a medida que se va apagando la conciencia del protagonista. Andrés Bello desarrolló análogo proceso en la escala de *Los duendes*, expresivo testimonio, fechado en 1843, de la influencia de la nueva escuela en el neoclasicista venezolano.

Zorrilla compuso una de estas escalas en *Un testigo de bronce* y otra en *La azucena silvestre*, en las cuales, al contrario que en las citadas, el movimiento del verso es descendente en la primera rama, desde catorce a dos sílabas, y ascendente en la segunda desde dos a catorce, en correspondencia con situaciones sucesivas de gradual depresión y exaltación. Una tercera escala de Zorrilla, en *La leyenda de Al-Hamar*, también descendente-ascendente, refleja la imagen del camino que se estrecha ante la carrera desenfadada del jinete y se ensancha desde el punto que éste cruza el angosto puente entre una y otra vida. La escala de repertorio más amplio, aunque sólo ascendente, es la contenida en *Noche de insomnio y el alba*, de la Avellaneda, en versos de todas las medidas desde dos a dieciséis sílabas. Bello fue el único que se ajustó a los mismos límites del ejemplo de *Los Djins*; las escalas de Espronceda y Zorrilla y en especial la de la Avellaneda ensancharon considerablemente el marco del modelo francés.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Al reimprimir en 1884 *Un testigo de bronce* hizo Zorrilla la siguiente referencia a las escalas métricas: "Eran, por los años en que esto se publicó [1845], una manía los alardes de versificación, y desde

361. COMPLEMENTOS RÍTMICOS.—La intuición artística de las variedades del endecasílabo se manifiesta en la frecuencia con que Espronceda recurrió al tipo enfático de este metro, acentuado en primera y sexta, en las expresiones más exaltadas y dramáticas del *Canto a Teresa* y en las terminaciones más enérgicas de las estrofas del *Canto del cosaco*: «Huellen nuestros caballos con sus pies», «Hondas sus herraduras marcarán». El rápido movimiento de los versos y la impresión de la rima aguda y oscura subrayan la temerosa escena de cuchilladas y sombras del principio de *El estudiante de Salamanca*: «El ruido — cesó. — Un hombre — pasó — embozado — y el sombrero — recatado — a los ojos — se caló». En otro pasaje de misterio de la misma obra, el desequilibrio de la rima aguda, situada contra el uso ordinario en los versos impares, contribuye al sobrecogimiento de la acción: «Y la dama a una puerta se paró, — y era una puerta altísima, y se abrieron — sus hojas en el punto en que llamó».

La destreza métrica de Zorrilla se ejercitó en la fluidez y facilidad del verso más que en la refinada elaboración de sus cualidades expresivas. En varios casos utilizó este autor la reiteración de la rima para destacar y sostener una determinada impresión. En su *Alborada monorrítmica*, la rima del estribillo reaparece de tiempo en tiempo sin orden regular a través de las series de pentasílabos y decasílabos en forma de silvas, como acorde básico de la composición. La consonancia reiterada a lo largo de los grupos octosílabos de variable extensión en *Jarabe mejicano* refleja la tensión rítmica y sostenida de las mudanzas del baile popular a que la poesía se refiere. La repercusión interior de la rima subraya el énfasis humorístico en el siguiente pasaje de *Los encantos de Merlín*: «Merlín era un gran sabio en ciencias ducho, — más aunque mucho ha visto y mucho oído, — jamás había oído ni con mucho — frases de tan dulcísimo sonido».

Demostró doña Gertrudis Gómez de Avellaneda notable sentido musical en sus experiencias de nuevos metros, en sus ensayos

que Víctor Hugo escribió sus *Djins* no pudimos creernos poetas sin hacer un rombo o escala métrica. Espronceda y la Avellaneda tienen el suyo, y yo he perdido mi tiempo en confeccionar tres o cuatro". *Obras*, Valladolid, 1944, I, 2215. La escala de Espronceda y la de Bello responden a la figura del rombo, no las de Zorrilla y Avellaneda. Miguel A. Caro dio a unas y otras el nombre de maromas métricas, en sus *Páginas de crítica*, Madrid, s. a., pág. 87.

de combinaciones no acostumbradas entre versos distintos y en la composición sinfónica de algunos de sus poemas, especialmente *Serenata del poeta* y *La pesca en el mar*. Puso además a prueba su técnica recordando la alta maestría antigua en un soneto en que respondía a otro del Duque de Rivas ajustándose a las mismas rimas que éste había empleado, y en el fragmento del poema *La venganza*, compuesto en cuartetos endecasílabos de rimas cruzadas, alternativamente esdrújulas y agudas. En contraste con tales ejercicios, la misma autora aplicó con flexibilidad y soltura el breve tetrasílabo a ligeros temas líricos en *Paseo por el Betis* y *El ruiseñor*.<sup>33</sup>

La división bímembre del endecasílabo se repite con frecuencia en las *Estrofas*, de Núñez de Arce: «La gloria muda, desolada el alma», «Sondar la tierra, escudriñar el suelo», «Ricas ciudades, fértiles collados». Al lado de estos ejemplos se da también la división ternaria: «Todo cruje, vacila y se desploma — en el cielo, en la tierra, en el abismo». La disposición correlativa de estos miembros se dilata en el siguiente pasaje de una epístola de Vicente W. Querol a Pedro. A. de Alarcón: «Las rojas nubes, sus movibles tiendas; — su blanda cuna, las inciertas olas, — al ancho espacio, las etéreas sendas».

No siguió Bécquer la corriente de su tiempo en lo que se refiere a la práctica de esta clase de recursos. Sin embargo, el examen de su versificación no confirma la impresión de sencillez que la forma de las *Rimas* a primera vista produce. Se sirvió el poeta de un extenso repertorio de metros en que, aparte del bisílabo y el tetrasílabo, usados ocasionalmente, figuran de manera regular los de cinco, seis, siete, ocho, diez, once y doce sílabas. Se abstuvo de la moda del eneasílabo y del alejandrino. Evitó las rimas resonantes y las estrofas rotundas. La disposición de los versos bajo simples asonancias le bastó para dar extraordinaria variedad a sus combinaciones. Entre sus noventa y seis poesías, sólo figuran veinticinco que no incluyan dos o más clases de metros. Entre las formas más corrientes del endecasílabo, varias de las poesías destacan, como ya se ha notado, el tipo melódico, modalidad de equilibrio

<sup>33</sup> Un resumen de opiniones, más encomiásticas que analíticas o descriptivas, sobre la versificación de la poetisa cubana, fue reunido por Edith Kelly, "Opiniones sobre la versificación de la Avellaneda", en *HR*, 1938, II, 337-344.

entre la firmeza del heroico y la blandura del sáfico. Una ponderada proporción entre las variedades dactílica y trocaica nivela asimismo el movimiento rítmico del hexasílabo en la triste endecha de «Dios mío, que solos — se quedan los muertos». Este complejo efecto de versificación a la vez sencilla y refinada se advierte asimismo en la armonía interior que resulta en gran parte de las *Rimas* del paralelismo con que se corresponden los conceptos en el orden de la composición.<sup>34</sup>

362. RESUMEN.—En España, como en los demás países, el romanticismo dedicó especial preferencia al cultivo del verso. Los poetas románticos españoles reelaboraron y ampliaron bajo varios aspectos la métrica que recibieron del período neoclásico.

Los dos metros básicos de once y ocho sílabas modificaron de manera notoria la proporción de sus componentes rítmicos: el primero disminuyó el predominio de la modalidad sáfica y el segundo hizo descender el papel del elemento trocaico.

A la vez que se redujo la abundancia con que el heptasílabo y el hexasílabo habían figurado en la poesía neoclásica, se impulsó ampliamente en España y América la incorporación del alejandrino, del dodecasílabo y del decasílabo, y con menor extensión la del eneasílabo.

Aunque tanto el alejandrino como el eneasílabo tenían en su favor el ejemplo francés, continuó prevaleciendo la diferenciación de sus tipos específicos establecida en el siglo anterior, frente a la forma polirrítmica de los metros respectivos. En el caso del ale-

jandrino, afirmó su independencia la variedad trocaica y, en el del eneasílabo, la dactílica.

Además del dodecasílabo tradicional, de hemistiquios hexasílabos, polirrítmico en unas ocasiones y dactílico en otras, fue extensamente cultivado, con el ejemplo de Zorrilla y la Avellaneda, el dodecasílabo compuesto de 7-5, de ritmo de seguidilla.

Otro metro que alcanzó especial relieve fue el decasílabo, tanto en su forma de dactílico simple, ya definida y emancipada desde el período anterior, como en su calidad de verso compuesto de hemistiquios pentasílabos, igualmente ensayada y puesta en circulación por los poetas neoclásicos.

En la exploración de nuevos ritmos, con experiencias precursoras del modernismo, se distinguieron la Avellaneda, por sus hexadecasílabos, pentadecasílabos y tridecasílabos en *Noche de insomnio y el alba* y por sus decasílabos trocaicos en su *Cántico de gratitud a Dios*, y asimismo Rosalía de Castro por sus versos de 18 y 16 sílabas y por sus tentativas amétricas.

Principal innovador hubiera podido ser don Sinibaldo de Mas si como tuvo preparación e ingenio para concebir nuevos tipos métricos hubiera poseído inspiración y gusto artístico para presentarlos de manera que hubieran podido conquistar la adhesión de otros poetas.

Se destacaron como estrofas más corrientes el cuarteto endecasílabo de rimas cruzadas y las octavas y sextetos de semiestrofas simétricas, con predominio del cuarteto endecasílabo con consonancia aguda en los versos pares y de la octavilla octosílabo de semiestrofas terminadas en esa misma clase de rima.

Aparte de la coordinación tradicional entre los metros mayores y sus hemistiquios o quebrados respectivos, se practicó bajo numerosas combinaciones la reunión dentro de la estrofa de los metros más diversos, sin sujetarse solamente a los de la misma línea de parentesco rítmico.

La abundancia de las estrofas agudas y los ensayos de nuevas combinaciones con mezcla de metros distintos no fue obstáculo para que, especialmente en las leyendas versificadas y en el teatro, se restablecieran las redondillas, quintillas, décimas, coplas de pie quebrado, romances, liras y octavas reales.

Guiados por el sentido de las distintas situaciones del asunto o por el simple propósito de la variedad, los poetas procedieron con plena independencia en la inclusión de metros y estrofas di-

<sup>34</sup> Pasan de veinte las variedades de estrofas regulares que figuran en las *Rimas* de Bécquer. Nueve de esas variedades son combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, entre las cuales se repiten principalmente AbCb y ABCb. Aunque existieran precedentes del cuarteto endecasílabo asonantado en el *Himno epitalámico*, de Martínez de la Rosa, y en el coro del *Canto del cosaco*, de Espronceda, parece que Bécquer, en su preferencia por esta estrofa, debió tener presente el ejemplo de las *Canciones de Enrique Heine*, traducidas por Eulogio Florentino Sanz y publicadas en *El Museo Universal*, 1857, como ha hecho notar Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, págs. 27-29. Sobre el predominio del paralelismo en las poesías de Bécquer, véase Carlos Bousoño, "Las pluralidades paralelísticas de Bécquer", en *Seis calas en la expresión literaria española*, por Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Madrid, 1952.

ferentes en el desarrollo de cada obra, criterio que realizó su mayor alarde en los repertorios de las escalas métricas.

Sobre las tentativas de nuevos tipos de metros y sobre la variedad polimétrica de la estrofa y del poema, dominó la preferencia general por el verso fluido, el acento firme y la rima sonora. Si Bécquer y Rosalía de Castro atenuaron la rima, reduciéndola generalmente a la asonancia, y si rehuyeron las estrofas de textura rígida, no parece que lo hicieron sino para desarrollar en el verso cualidades expresivas más flexibles, suaves y matizadas.

## MODERNISMO

363. RENOVACIÓN.—De su culto por la forma métrica dieron testimonio los poetas modernistas no sólo con el ejemplo de sus propias obras, sino con sus abundantes referencias a esta materia y con los tratados en que varios de ellos expusieron sus teorías sobre la naturaleza y condiciones del verso. Declaraba Rubén Darío, siguiendo a Verlaine, que al componer sus poesías había tratado siempre de obedecer «al divino imperio de la música, música de las ideas, música del verbo». González Prada excusaba en el poeta cien barbarismos, pero no un pecado contra el ritmo. Guillermo Valencia reflejaba sus propios sentimientos al atribuir a su compatriota José Asunción Silva el principio de «sacrificar un mundo para pulir un verso».

Se había venido acentuando la inclinación a emplear el alejandrino, el dodecasílabo y el eneasílabo, menos comunes que los metros de ocho y once sílabas, y había conquistado mayor número de adeptos la curiosidad experimentadora de nuevos ritmos y metros. Continuaba en el fondo la misma exaltación del verso que el romanticismo había promovido, sujeta ahora a la disciplina de una técnica más refinada bajo la influencia del parnasianismo y simbolismo de la poesía francesa de fines del pasado siglo. La armonía de los vocablos, acentos, sonidos y rimas entraba en el propósito renovador que aspiraba juntamente a la depuración y enriquecimiento del verso, de los temas y del lenguaje poético.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Amplificación de la conocida y aceptada doctrina de las cláusulas rítmicas de Bello eran los elementos binarios, ternarios y cuaternarios, ascendentes o descendentes, de M. González Prada, en las notas de sus *Exóticas*, Lima, 1911, así como los períodos silábicos de más o menos extensión, uniformes o distintos, de R. Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana*, Tucumán, 1911. De base menos sistemática es la teoría de los elementos primarios y de los apoyo-impulsos no sujetos a orden definido, propuestos por E. Montagne, *La poética nueva, sus fundamentos y primeras leyes*, Buenos Aires, 1922.



A la primera etapa de este período, anterior a la aparición de *Prosas profanas*, de Rubén Darío, 1896, corresponden en gran parte o en su totalidad las poesías de algunos escritores en cuya versificación los signos del modernismo son meros indicios precursores de la nueva escuela. La etapa en que tal movimiento alcanzó su plenitud comprende desde la fecha indicada a los años de la primera guerra europea. Después de estos años de florecimiento, descendió de su posición dominante el ideal del verso armonioso y pulido. Como en toda reforma vehemente, la reacción llevó al extremo opuesto. Algunos poetas volvieron a los moldes más sencillos de la métrica castellana tradicional; otros se entregaron con más o menos decisión a la corriente del versolibrismo.

En las notas siguientes, que no intentan ser completas, se verá reflejada la participación de los que sólo intervinieron en este movimiento como precursores, de los más conocidos entre los que lo desarrollaron y encumbraron y de algunos de los que asistieron a su descenso. Varios escritores tomaron parte activa en estas tres etapas; otros las recorrieron con moderada cooperación. La representación hispanoamericana, que había adquirido notorio relieve en el período romántico, pasó a figurar en primer término en el desarrollo de la métrica modernista.<sup>2</sup>

#### ENDECASÍLABO

364. SONETO.—Recuperó el soneto prestigio semejante al que había alcanzado en sus mejores tiempos. Fue cultivado por la mayor parte de los poetas modernistas en España y América. Se utilizó en composiciones formadas por series de sonetos, como

<sup>2</sup> Las citas más frecuentes se refieren a Manuel González Prada, 1844-1918; José Martí, 1853-1895; Salvador Díaz Mirón, 1853-1928; Salvador Rueda, 1857-1933; Manuel Gutiérrez Nájera, 1859-1895; Julián del Casal, 1863-1893; Miguel de Unamuno, 1864-1936; José Asunción Silva, 1865-1896; Rubén Darío, 1867-1916; Ramón del Valle-Inclán, 1869-1936; Amado Nervo, 1870-1919; Enrique González Martínez, 1871-1950; Guillermo Valencia, 1872-1943; Leopoldo Lugones, 1874-1938; Manuel Machado, 1874-1947; Antonio Machado, 1875-1939; José Santos Chocano, 1875-1934; Eduardo Marquina, 1879-1947; Juan Ramón Jiménez, 1881-1958; León Felipe Camino, 1884-1968; Ramón López Velarde, 1888-1921; Gabriela Mistral, 1889-1957; Alfonso Reyes, 1889-1969.

*El friso del Partenón*, de Salvador Rueda; *El prisma roto*, de Nervo; *Los sueños dialogados*, de Antonio Machado, y *Jornada en sonetos*, de Alfonso Reyes. Se utilizó asimismo en conjuntos homogéneos, como *Rosario de sonetos*, de Unamuno; *Sonetos espirituales*, de Juan Ramón Jiménez, y *Apolo, teatro pictórico*, de Manuel Machado. Predominó el orden clásico de los cuartetos, ABBA:ABBA, pero se usaron también, a la manera francesa, las combinaciones ABAB:ABAB y ABBA:CDDC. En los tercetos, al lado de la disposición CDC:DCE o CDE:CDE, se hizo frecuente la nueva variante CCD:CCD, al lado de otras como CCD-CDD, CDC:EFE y algunas más no practicadas antes de ahora. Rasgo peculiar del modernismo fue componer el soneto, no sólo en endecasílabos, sino en alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos y en toda clase de metros.<sup>3</sup>

365. SILVA.—Desde el Siglo de Oro al romanticismo, la silva había extendido progresivamente su dominio en el género de razonamiento poético que compartía con la estancia. La poesía modernista, mientras de una parte prescindió de la estancia poniendo fin a su larga y culta historia, convirtió la silva, de otra parte, en una de las formas métricas más corrientes y variadas.

La silva de endecasílabos solos, libremente dispuestos y rimados, ofrece ejemplos como el de la oda *Dyonisos*, de Gutiérrez Nájera. No parece haberse mantenido después de los años correspondientes al principio de este período. La de endecasílabos y heptasílabos, igualmente mezclados y rimados sin orden de estrofas, fue usada por Darío en numerosas poesías de sus primeros libros, y por Unamuno en *El buitro de Prometeo*, *Al sueño*, etc.<sup>4</sup> En Gon-

<sup>3</sup> No parece que en la innovación de las rimas cruzadas de los cuartetos se deba ver influencia del precedente del Marqués de Santillana. En *Rosario de Sonetos*, de Unamuno, los de cuartetos cruzados no empiezan hasta la segunda mitad de la serie y los de tercetos CDD:CDD y CCD:EED no se presentan hasta la última parte, fechada entre diciembre de 1910 y febrero de 1911. Darío hizo intervenir el heptasílabo junto a los endecasílabos en el soneto a Cervantes. Sonetos propiamente polimétricos son el de M. Machado, *Madrigal de madrigales*, compuesto en versos de 7, 9, 11 y 14 sílabas, y el que recita Orestes en *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, en endecasílabos comunes, endecasílabos dactílicos, dodecasílabos y alejandrinos.

<sup>4</sup> Unamuno representó como prosa, a plana y renglón, la silva arrojada de *Galicia*, en versos de 11, 7 y 5, con asonancia en los pares,

zález Martínez y A. Machado aparece como serie variable de grupos de versos en forma de tercetos, cuartetos y quintetos.

Una nueva variedad de silva, abundantemente utilizada, fue la que además de endecasílabos y heptasílabos, introducía otros metros de homogénea base impar, incluyendo el de 7-7. Darío juntó los de 11, 7 y 14 en *Helios*, y los de 11, 7, 14, 9 y 5 en *Marina*, ambas de *Cantos de vida y esperanza*, 1905. De manera análoga, González Martínez hizo intervenir los de 11, 7 y 14 en *Canción de las horas*, y los de 11, 7, 14, 9 y 5 en *El yunque*. Unamuno se sirvió de los de 11, 7 y 5, con libertad de disposición y de rimas en *No busques luz en mi corazón sino agua*.

La combinación libre de endecasílabos y heptasílabos, con asonancia en los pares, que Bécquer y algunos de sus contemporáneos habían practicado bajo forma de cuartetos, se desligó de esta forma estrófica y adquirió propia disposición de silva arromanzada en *Lo que son los poetas* y en otras composiciones de Darío. Adoptaron este mismo sistema Jaimes Freyre en *La fugaz* y A. Machado en la mayor parte de *Campos de Castilla*.

Bajo la misma forma de pares asonantados se practicó también la inserción, al lado de los de 11 y 7, de otros metros de varias medidas. La silva asonantada a modo de romance fue la forma métrica preferida en las composiciones en metros heterogéneos, fluctuantes o libres cuando no se desentendían por completo de la rima.

En *El Cristo de Cabrera*, Unamuno empleó los versos de 11, 7 y 5, no en forma de romance, sino con variedad de rimas asonantes libremente dispuestas. Con metros de 11, 9 y 7 y con libertad de consonancias, asonancias y versos sueltos compuso Juan Ramón Jiménez *Flor que vuelve*, *Pájaro fiel* y otras poesías. Versos de 7, 9, 11 y 14, sueltos o consonantes, alternan sin orden definido en *Los pelícanos* y en *Yerbas del Tarahumara*, de Alfonso Reyes.

366. OCTAVA.—De la octava real sólo se encuentran en este tiempo testimonios aislados, tales como la poesía *A Fermín Valdés*, de Martí, y *Aves de paso*, de Salvador Rueda. Con propósito

y la de *Las estradas de Albia*, en versos de 11, 9, 7 y 5, la mayor parte sueltos y algunos consonantes o asonantes, ambas en *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, 1922, págs. 259-261 y 267-269.

de evocación heroica aparece en *Virulo ecuestre*, de Ramón Bastera, y en *Villa de Unión*, de Alfonso Reyes. Más escasa aún, la octava aguda del romanticismo, ABBÉ:CDDÉ, fue empleada por Lugones en su poema *A Tucumán*. Unamuno la compuso con endecasílabos y heptasílabos y sólo con los versos pares rimados, ABcÉ:DBfÉ, en *Fatalidad*, 1906. Otras variedades de octava son la de rima asonante, AßCB:DBEB de *La epopeya del Pacífico*, de Santos Chocano; la que hace monorrimos los cuartetos, con excepción de los versos cuarto y octavo, AAAB:CCCB, usada en *Soliloquio del poeta*, de Eduardo Marquina, y la totalmente monorrima de *Homenaje a Augusto* y *Escuchando la Ciudad Eterna*, de Ramón Bastera.<sup>5</sup>

367. SEXTETO.—Las manifestaciones del sexteto, tan escasas como las de la octava, ofrecen también variedades distintas. Corresponden principalmente a poesías de la primera parte del período. Un tipo próximo a la sexta rima utilizó Martí en *Dios las maldiga*, ABCBDD. Como reflejo más lejano del mismo modelo puede considerarse la estrofa asonante de cuatro heptasílabos y dos endecasílabos, abcbDB, usada por Darío en su poesía *A Emilio Ferrari*, de *Epístolas y poemas*, 1885. La variedad aguda, con tercero y sexto heptasílabos, AAé:BBé, se halla en *Ópalo*, de Díaz Mirón, y con sólo el último de siete: AAÉ:BBé, en *Al czar de las Rusias*, del mismo autor. Unamuno hizo uso del tipo ABé:ABé en *A mi tierra madre* y en la glosa a *Las golondrinas*, de Bécquer, del libro *Teresa*, 1942, y de ABc:Abc y AaB:CbC, en otras composiciones del mismo libro. El sexteto simétrico de endecasílabos llanos, AAB:CCB, se halla en *Medallones*, de Julián del Casal, y en *Venite, adoremus*, de Nervo. En *Éxtasis*, del mismo Nervo, se ve la modalidad de rimas alternas, ABABAB. El cono-

<sup>5</sup> Como formas especiales se registran la octava endecasílabo, ABAB: CDCD, de cuartetos complementarios en la unidad de sentido de la estrofa, aunque independientes por las rimas, usada por Salvador Rueda en *Los pájaros que cantan mal*; la décima de endecasílabos y pentasílabos alternos, con heptasílabos agudos, AbAbé:CdCdé, de *Es música el mar*, en *Romancero del destierro*, de Unamuno, y la extensa estrofa de dieciséis versos en mitades simétricas de endecasílabos llanos con asonancia en los pares y heptasílabos finales agudos, ABCBDFé:GHIHJKé, de *La cigarra*, de Unamuno, en la antología incluida en *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, por M. García Blanco, Salamanca, 1954.

cido modelo romántico de heptasílabos interiores, AaB:CcB, se mantenía aún en *La nube de verano*, de la juventud de Darío.<sup>6</sup>

368. QUINTETO.—Conservó el quinteto endecasílabo alguna parte del renombre que había adquirido en la poesía romántica. Lo utilizó Martí en *Cruje la tierra*; Díaz Mirón, en *Estancias*; Nervo, en *Incoherencias*; Valencia, en *Caballeros teutones*, y González Martínez, en *La inmensidad dormida*. La tradición de la lira, aunque reducida a contados ejemplos, continuó en *Égloga tropical*, del colombiano Luis Carlos López; *La lluvia roja*, tercer canto de *El diluvio de fuego*, de González Martínez, y *Salmo doméstico*, de Alfonso Reyes. Una variedad cercana, aBaaB, había sido usada por Martí en la poesía titulada *A un clasicista*.

369. CUARTETO.—Una de las estrofas más cultivadas al lado del soneto y la silva fue el cuarteto endecasílabo. Del tipo llano con rimas cruzadas, ABAB, se encuentran numerosos ejemplos en las poesías de Díaz Mirón, Darío, Valencia, Lugones, Nervo, Antonio Machado, etc. La variante ABBA, aunque menos frecuente que la anterior, tuvo mayor número de cultivadores que en la poesía romántica. Se encuentra principalmente en composiciones de González Martínez, Nervo y Gabriela Mistral. Se eliminó en general el tipo agudo, predilecto de Espronceda y de sus contemporáneos. Alcanzó renombre el cuarteto de Díaz Mirón, elogiado por Darío: «Tu cuarteto es cuadriga de águilas bravas». Su peculiaridad consiste en el paralelismo ideológico con que se corresponden y completan entre sí el contenido semántico de los dos primeros versos y el de los dos segundos.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Un sexteto endecasílabo con dos rimas en combinaciones distintas, ABBABA, ABABBA, ABAABA, etc., aparece en *Aleluya de la muerte*, de González Martínez. Dentro del esquema AaÉ:BbÉ, Unamuno hizo intervenir indistintamente versos de 11, 9, 7, 5, 3, 8, 4 y 12 sílabas, en la poesía que empieza «Allá en los días de las noches largas», recogida en la antología de *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, por M. García Blanco, Salamanca, 1954, págs. 386-387. Los sextetos de *Dios las maldira*, de Martí, además de dejar sueltos los versos primero y tercero, reúnen las circunstancias de rimar el segundo y cuarto con asonancia y el quinto y sexto con consonancia. Se hallan en *Obras completas*, ed. González Quesada y Miranda, La Habana, 1942, vol. XLIII, 31-32.

<sup>7</sup> Ejemplo característico de los cuartetos de Díaz Mirón es el siguiente, de su poesía *Umbrá*, en el que la imagen descriptiva de la pri-

Los cuartetos de endecasílabos y heptasílabos con rimas consonantes no mantuvieron la preferencia de que habían disfrutado desde el siglo XVIII. El conocido tipo AbAb reapareció de cuando en cuando en composiciones como *Espíritu*, de Darío, anterior a 1885. La combinación opuesta, aBaB, ocurre también aisladamente en ejemplos como el de *A una tímida*, de Gutiérrez Nájera. Díaz Mirón utilizó en *Excelsior*, 1892, la forma aBAB, de la cual se sirvió asimismo Santos Chocano en *Pagana*. A. Machado solía mezclar cuartetos de diversos tipos en la misma poesía, como se ve en *El dios ibero*, *Un loco* y *Fantasia iconográfica*. La variedad ABCb, con impares sueltos y pares consonantes y con rima distinta en cada cuarteto, se encuentra en *Huyó el día*, traducción de Longfellow, por Darío.<sup>8</sup>

370. TERCETO Y PAREADO.—Aunque menos cultivado que en los períodos anteriores, el terceto clásico fue usado por Darío en varias ocasiones hasta *Visión*, de *Canto errante*, 1907. Valencia lo empleó en *Futuro* y otras poesías, y González Martínez en *Tarde de otoño* y *Meditación bajo la luna*. Lugones compuso su *Oda de amor* en tercetos de rima independiente, ABA: CDC: EFE, práctica anticipada por Lope y más recientemente por Juan María Gutiérrez. El mismo modelo, con heptasílabo inicial en cada terceto, aparece en algunos de los ensayos y adaptaciones de González Prada. González Martínez le dio forma variable dentro de la misma serie, con sólo dos asonancias sostenidas, aBA:BaB:abA: bAb:ABa, en *Tres rosas en el ánfora*, y lo enlazó con la rima aguda final, AAÉ:BBÉ:CCÉ, en *La muchacha que no ha visto el mar*. Unamuno los compuso en orden de 11-7-5:11-7-5, sin más rima que la asonancia uniforme de los de cinco sílabas, en la composición titulada *Música*, de su libro *Poesías*, 1907.<sup>9</sup> Hizo su

mera mitad se amplía metafóricamente en la segunda: «Las palmas gimen con solemne acento — formando un vago y religioso coro, — y son plumeros que oscilando al viento — barren el éter empolvado de oro». Darío cerró con un quinteto la serie de cuartetos de *Divagación*, en *Prosas profanas*; lo mismo hizo Guillermo Valencia en *Cigüeñas blancas*.

<sup>8</sup> Puede hacerse mención en este lugar del cuarteto de endecasílabos y pentasílabos alternos empleado por Unamuno en una poesía del *Romancero del destierro*, Buenos Aires, pág. 73: «Cuando llegue el invierno, la amarilla — flor de la argoma — me cantará recuerdos a la orilla, — cabe la loma».

<sup>9</sup> Del orden de los tercetos de *Música* da idea el siguiente ejemplo

entrada definitiva el terceto monorrímo, no ensayado después del ejemplo del *Cancionero de Évora* y resucitado ahora ante modelos franceses, AAA:BBB:CCC. Lo empleó Díaz Mirón en *El fantasma*; Julián del Casal, en *En el campo*; Darío, en *Rosas profanas*; Santos Chocano, en *Epístola a don Juan*, y González Martínez, en *Voces de soledad*. El pareado de endecasílabos, poco corriente, aparece en *Nocturno*, de Julián del Casal; el de endecasílabo y heptasílabo, algo más usado, se encuentra en *Oh, nave*, de Martí, y en *Presagio*, de González Martínez.

371. ROMANCE HEROICO.—La aplicación más extensa del romance endecasílabo la realizó Lugones en su poema *A los ganados y las mieses*, de unos 3.500 versos, y en sus cantos *Al Plata y A los Andes*. Unamuno lo utilizó en *Id con Dios, Nubes de misterio, Libertad final* y otras composiciones de su libro *Poesías*. Con más o menos frecuencia lo emplearon también Darío, Salvador Rueda, Nervo y otros.

Al lado del romance de endecasílabos plenos se desarrolló el de endecasílabos y heptasílabos, anticipado por Bécquer en varias de sus rimas. En unos casos los versos se suceden en cuartetos uniformes con la misma asonancia y otras veces los endecasílabos y heptasílabos se combinan de distintas maneras. La forma AbCb repetida en serie regular se halla en *Desde la cuna*, de Martí, y en varias de las poesías de *Teresa*, de Unamuno. El tipo aBcB aparece en *El rubí*, de Jaimes Freyre. En la introducción del *Libro de versos* de José Asunción Silva, la combinación es abCb. Darío, como ya se ha indicado, agrupó los versos en sextetos, abcbDB, bajo la misma asonancia, en la poesía *A Emilio Ferrari*, 1889.

La serie alterna de endecasílabos y pentasílabos con la misma asonancia en estos últimos, divulgada también por Bécquer con la rima «Si al mecer las azules campanillas — de tu balcón», XVI, adquirió desarrollo de romance en *Los ángeles de la guarda*, de

de otra composición análoga de Unamuno, *El aventurero sueña*, en *Poesías*, págs. 44-46: «Soñó la vida en la llanura inmensa, — bajo el cielo bruñido — como un espejo; — la soñó inacabable y reposada, — llevando el mundo todo — dentro del pecho». En los tercetos endecasílabos independientes, ABA: CDC: EFE, de la poesía *De la Thule lejana*, de Jaimes Freyre, el último verso de cada terceto es repetición del primero: «En la patria del mirto y los laureles — adornará los pórticos tu imagen: — en la patria del mirto y los laureles».

Unamuno, y en *Hoy he nacido*, de Nervo. Como romance ternario de grupos uniformes compuestos de endecasílabo, heptasílabo y pentasílabo en orden continuo, con asonancia en los pentasílabos, Abc:Dec:Fgc, puede considerarse la ya citada poesía *Música*, de Unamuno, y *El aventurero sueña*, del mismo autor. En *Peru y Marichu*, también de Unamuno, los versos forman cuartetos de 9-5-11-7, con asonancia corrida en los pares:

Recuerdo un cuento que de niño  
oí contar,  
cómo Peru y Marichu levantaron  
una casa de sal.

372. ENDECASÍLABO SUELTO.—Volvió a elevarse la representación del endecasílabo suelto, disminuida en la poesía romántica. Martí lo empleó en numerosas composiciones de *Versos libres y Flores del destierro*. Unamuno le dedicó su más extenso esfuerzo en las cuatro partes, con cerca de 3.000 versos, de *El Cristo de Velázquez*. Fue utilizado por Salvador Rueda en varios temas de su *Poema de la mujer*; por Darío, en su *Epístola a Juan Montalvo*, en la sátira de *Erasmus a Tulio* y en *Friso*, de *Prosas profanas*. Pueden añadirse ejemplos de Jaimes Freyre, González Prada, Santos Chocano y varios otros. Parece que los poetas que mostraron mayor inclinación por la asonancia fueron al mismo tiempo los que menos emplearon el verso suelto. No se encuentra entre las poesías de A. Machado ni en las de González Martínez.

La combinación de endecasílabos y heptasílabos sueltos sin orden de estrofas sirvió a Unamuno en *La flor tronchada* y *Alborada espiritual* y a Nervo en *El alud*. Unamuno hizo intervenir el pentasílabo al lado de los de once y siete sílabas lo mismo en las composiciones sueltas que en las rimadas. Entre las primeras, con mezcla de los tres metros indicados, sin rimas ni orden de estrofas, figuran *Aldebarán*, *Elegía en la muerte de un perro*, *Mano en la sombra*, *Puntual como el lucero* y *Para después de mi muerte*. En *Salmo a la mañana* hizo también entrar en el conjunto al alejandrino.

373. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Con la poesía *Pórtico*, de Darío, aparecida al frente del libro *En tropel*, de Salvador Rueda, 1892, el endecasílabo dactílico, que hasta ahora sólo había

hecho breves apariciones periódicas, alcanzó particular notoriedad en la métrica modernista. En las dos terceras partes del conjunto de los versos de esta composición la acentuación gramatical señala con regularidad los apoyos rítmicos sobre las sílabas primera, cuarta y séptima: «Libre la frente que el casco rehúsa». En los versos restantes el apoyo inicial descansa sobre sílaba débil en virtud de la habitual prosodia de los grupos de cuatro sílabas con acento sobre la última: «En el país de los cisnes de nieve», «Emperador de la barba florida». En cinco casos, el acento prosódico de la segunda sílaba necesita atenuarse para no aparecer en conflicto con el apoyo inicial: «Que lleva un claro lucero en la frente», «Al son triunfante que lanzan al viento». En dos ocasiones, el apoyo de la sílaba séptima recae también sobre palabra inacentuada: «Las muelles lanzas en las altarifas», «Que él daba al viento con su cornamusa». Repert. 36.

El ejemplo de Darío fue seguido por Salvador Rueda en pasajes de *Familia sublime*; por González Prada, en varias composiciones de *Minúsculas*; por Gabriela Mistral, en *Palabras serenas*, en partes del romance *Ausencia* y en los sonetos de *Ruth*; por Díez Canedo, en *Canción perdida*, y por Alfonso Reyes, en *Balada de los amigos muertos*. Empleó Marquina el endecasílabo dactílico como verso suelto en *Las hijas del Cid*, donde el ritmo de tal metro, si bien se acomoda con propiedad al tono épico de la obra, sostenido a través de sus largas escenas resulta fatigoso y monótono. Santos Chocano trató de evitar este efecto en *Los árboles de América* interrumpiendo de tiempo en tiempo las series endecasílabas mediante la intercalación de eneasílabos y pentasílabos.<sup>10</sup>

374. ESTROFA SÁFICA.—No obstante la relativa abundancia del

<sup>10</sup> Entre los endecasílabos dactílicos de *Logré morir*, de Unamuno, en *Romancero del destierro*, pág. 9, la mayor parte llevan acento en primera, además de los de cuarta y séptima, aunque algunos acentúan la segunda: «Logré morir con los ojos abiertos — guardando en ellos tus claras montañas». Termina con un endecasílabo sáfico y otro heroico. La aparición de *Pórtico* suscitó una polémica sobre si Darío era o no el inventor de este tipo de verso. En el prefacio de *El canto errante* manifestó el mismo Darío que por su parte no había tratado de presentarlo como invención propia y refirió que Menéndez y Pelayo lo había identificado acertadamente con el endecasílabo de gaita gallega. Reseña de varias referencias a tal verso en tratadistas antiguos, desde Cascales, se encuentra en Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 107-141.

verso suelto, la estrofa sáfica encontró escasa acogida en la poesía modernista. Ejemplos ajustados a la clásica estructura de esta forma métrica son el *Himno de las cigarras*, de Alfonso Reyes, y la oda *A Espronceda, poeta civil*, de Marquina. Fue Unamuno sin duda quien cultivó la estrofa sáfica con mayor amplitud; basta recordar sus poesías tituladas *Salamanca*, *La torre de Monterrey a la luz de la luna*, *La voz de la campana* y *La hora de Dios*. Se puede decir que fue también Unamuno quien trató esta estrofa con menos sujeción a las normas corrientes. En *Salamanca*, por ejemplo, mezclados con los sáficos regulares, acentuados en cuarta y octava: «Duerme el sosiego, la esperanza duerme», «Frías y oscuras en sus duros bancos», figuran en considerable proporción los endecasílabos con acentos en segunda y sexta: «Al pie de tus sillares, Salamanca», «Pregona eternidad tu alma de piedra», y asimismo los acentuados en tercera y sexta: «En silencio fray Luis quédase solo — meditando de Job los infortunios».<sup>11</sup>

Muchos testimonios demuestran el especial interés con que Unamuno se esforzó en multiplicar las variedades de la estrofa sáfica, con excepción precisamente del tipo normal. En *La basílica del Señor Santiago de Bilbao* y en *Las magnolias de la Plaza Nueva* hizo los pentasílabos esdrújulos. Enlazó estos versos finales con rima asonante en las estrofas de *En el desierto*. En *Castilla* y en *El mar de encinas* asoció bajo la misma asonancia los pentasílabos y los endecasílabos pares, ABCb. Aplicó a la estrofa rimas consonantes, ABAb, en *La huella de sangre de fuego*. Una mayor modificación introdujo al sustituir el tercer endecasílabo por un heptasílabo en las estrofas en versos sueltos, 11-11-7-5, de *El último héroe* y de *En la catedral de Salamanca*. Otra modificación consistió en añadir el heptasílabo sin suprimir ningún endeca-

<sup>11</sup> La misma libertad de los endecasílabos de *Salamanca* se encuentra en las demás poesías de Unamuno en estrofas sáficas, sin excluir sus traducciones de Carducci, en *Poesías*, pág. 348. Defendió la admisión accidental de la rima entre los versos sueltos en nota de la pág. 355, pero no aludió a la mezcla de variedades del endecasílabo entre los sáficos. La poesía más uniformemente sáfica de Unamuno, *Vendrá de noche*, en *Romancero del destierro*, pág. 15, no está compuesta en la estrofa que lleva ese nombre, sino en sextetos AAb:CCb. Darío modificó la estrofa sáfica en *Cleia Sol*, 1907, donde los endecasílabos son sáficos regulares, con sólo dos excepciones, pero el pentasílabo final de cada estrofa está sustituido por un tetrasílabo en varios casos y por un heptasílabo en otra ocasión.

silabo, como en las odas *Para el hogar* y *Al Nervión*. El eco de seguidilla de los dos últimos versos presta a las estrofas brevedad y sencillez; su aire, en cambio, no se acomoda a todos los temas. Los ejemplos que siguen corresponden respectivamente, a *En la catedral vieja* y *Al Nervión*:

Era al ponerse el sol en la llanura;  
pálida sombra inmensa proyectaba  
en las ruinas el humo  
subiendo espeso.

Una vez más, Bilbao, sobre tu seno  
maternal descansando mi cabeza  
vuelvo a soñar la vida de esperanzas  
y ensueños juveniles  
que me conservas.

375. ESTROFA DE LA TORRE.—No fue usada en su forma original de endecasílabos y heptasílabos sueltos. Se la encuentra bajo manifestaciones influidas por la estrofa sáfica y por el cuarteto quebrado. Martí utilizó la forma ABCb, con asonancia diferente en cada estrofa, en su poesía *En un campo florido*. El mismo esquema, con asonancia uniforme en todos los cuartetos, como en el romance, fue usado por Martí, como ya se ha indicado, en *Desde la cuna*, y por Unamuno en *A la libertad* y en otras poesías. Gabriela Mistral, en *Viernes Santo*, aplicó a la estrofa rimas consonantes, ABAb, haciendo alternar heptasílabos y pentasílabos en el verso final. Debió tener presente Unamuno el modelo en versos sueltos de esta estrofa al confeccionar algunas de sus modificaciones de la sáfica.

376. TENDENCIAS RÍTMICAS.—En la composición rítmica del endecasílabo, la poesía modernista continuó las proporciones establecidas en el período romántico. El elemento sáfico fue mantenido en primer lugar, algo por debajo del 50 por 100 del conjunto de las variedades que integran el tipo polirrítmico de este metro. Ocupó el segundo lugar el elemento melódico, acentuado en tercera y sexta, con proporción, aproximadamente, de un 30 por 100. Siguió en tercer lugar el elemento trocaico o heroico, con acentos en segunda y sexta, reducido por término medio a un 15 por 100.

Intervino como siempre en grado mínimo, no superior al 5 por 100, la modalidad enfática, acentuada en primera y sexta. Se ven representadas estas proporciones en la poesía dedicada por Darío a Rodó: «Yo soy aquel que ayer no más decía»; en *Cigüeñas blancas*, de Valencia; en *Estandarte de amor*, de Santos Chocano; en *El silencio del ave*, de González Martínez, y en *El viajero* y *Los sueños dialogados*, de A. Machado.

Sobre este fondo general, caracterizado por el predominio de los componentes de ritmo más lento, ocurren, por supuesto, diferencias particulares. Darío reforzó la proporción del sáfico en *A un poeta*, del libro *Azul*, ajustando a este tipo todos los versos de los nueve cuartetos, con excepción de cuatro solos casos. Rasgo visible en el endecasílabo de Unamuno es, aparte de ese mismo reforzamiento, la elevada medida en que interviene la variedad enfática, favorecida por la frecuencia del encabalgamiento; en las amplias estrofas de *La cigarra*, el nivel de esta última variedad sube al 12 por 100; en *El Cristo de Velázquez* se da también ordinariamente en grado superior a lo normal. Análogo efecto del encabalgamiento apoya la referida variedad de endecasílabo en varios de los *Sonetos espirituales*, de Juan Ramón Jiménez, como muestra el siguiente cuarteto del titulado *Arboles altos*:

Abiertas copas de oro deslumbrado  
sobre la redondez de los verdes  
bajos, que os arrobáis en los colores  
mágicos del poniente enarbolado.

Guillermo Valencia compuso enteras estrofas en tipo melódico en *Las cigüeñas blancas*. Darío resucitó la práctica de intercalar entre las modalidades comunes del endecasílabo la forma acentuada en cuarta, séptima y décima, correspondiente al tipo dactílico, y la acentuada en cuarta y décima, equivalente a un sáfico deficiente e impreciso. Ya se ha visto que esta antigua práctica italiana, admitida en español por los poetas del siglo XVI y restringida por los del XVII y XVIII, había sido desterrada desde principios del XIX. Hizo Darío reaparecer las indicadas formas en *Divagación*, en la poesía dedicada a Rodó, en *Balada en honor de las musas de carne y hueso* y en otras ocasiones. Aparecen en los dos últimos versos del siguiente cuarteto de la primera poesía citada:

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.

Al presentar su iniciativa en *Divagación*, 1894, Darío sólo introdujo tres de estos versos entre los 137 de la poesía. No son más de cinco los que hizo figurar entre los 116 de la poesía a Rodó, publicada once años después, 1905. El tipo de canción con estribillo de la *Balada*, aparecida en *El canto errante*, 1907, debió invitar a introducir hasta dos o tres dactílicos en cada una de sus estrofas de diez versos. Acogida la innovación favorablemente, el autor dio cabida a cuatro sáficos débiles y a ocho dactílicos en los veinte cuartetos de *La cartuja*, incluida en *Poema de otoño*, 1910.

El ejemplo de Darío fue seguido en efecto por la mayor parte de los poetas de su tiempo en España y América, no precisamente porque se le viese como restablecimiento de un sistema autorizado por los primitivos maestros del endecasílabo español, sino más bien por lo que significaba como liberación respecto a la preceptiva académica. Como era lógico, la forma acentuada en cuarta y décima, que se asimilaba al sáfico y no representaba ninguna nueva modalidad rítmica, fue la que encontró más fácil acogida. Por lo que se refiere al tipo dactílico, se prefirió tratarlo como metro independiente. Ni siquiera la variedad algo más usada, con acentos en cuarta y décima, pasó de una representación meramente esporádica. Se recorren centenares de versos de cualquier autor sin encontrar ningún ejemplo. En suma, la presencia eventual de tales variedades apenas afectó al carácter del endecasílabo que el romanticismo transmitió a sus sucesores.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> El trabajo que P. Henríquez Ureña dedicó a este asunto en *RFE*, 1919, VI, 132-157, fue reconstruido y ampliado por el mismo autor en "El endecasílabo castellano", *BAAL*, 1944, XIII, 725-824, donde aparece demostrada la difusión del endecasílabo acentuado en cuarta a partir de Darío con ejemplos de Nervo, Urbina, González Martínez, Lugones, Herrera Reissig, Unamuno, M. Machado, A. Machado, Valle-Inclán, Guillermo Valencia, Juan Ramón Jiménez, Santos Chocano, etc. La suma de estos ejemplos, dos o tres de cada autor y a veces uno solo, debe ser resultado de la revisión de varios millares de versos. Para darse cuenta de su relativa rareza, no obstante su mayor proporción con respecto al período romántico, conviene tener presente que no aparece ningún endecasílabo acentuado únicamente.

Como tentativas de especial interés, aunque particulares y aisladas, deben señalarse la imitación del viejo endecasílabo galaico acentuado en quinta, ensayado por Darío en su *Balada laudatoria* a Valle-Inclán: «Del país del sueño, tinieblas, brillos, — donde crecen plantas, flores extrañas, — entre los escombros de los castillos, — junto a las laderas de las montañas», *Repert.* 37, y la adaptación del endecasílabo a la francesa, con terminación de vocablo agudo en la cuarta sílaba y adición facultativa de una sílaba por cesura épica, antes ensayada por Lista y ahora por Juan Ramón Jiménez en *Mañana de luz*: «Dios está azul. La flauta y el tambor — anuncian ya la cruz de primavera. — Vivan las rosas, las rosas del amor — entre el verdor con sol de la pradera». González Prada ensayó otro tipo con acentos sobre tercera y séptima, el primero en palabra esdrújula: «Sol del trópico, mi sol adorado. — ¿Qué del vívido raudal de tu fuego?»

#### OCTOSÍLABO

377. TERCETO Y PAREADO.—El terceto octosílabo con rima trenzada a la manera del endecasílabo, ya ensayado en varias fechas, reapareció en *Las cimas*, de Ramón Bastera. El de rima independiente, con el segundo verso suelto, aba:cdc:efe, figura en *El Perú*, *Olvido* y *Por la rosa*, de González Prada. El de versos monorrimos fue usado por Darío en *Madrigal exaltado* y *A Goya*; por Salvador Rueda, en *La fiesta triste*, y por Nervo, en *Introito*. Menos representado en la lírica culta, el pareado ofrece ejemplos como *Creación*, de Juan Ramón Jiménez, y *Bendiciones*, de Martínez Sierra.

378. REDONDILLA.—Entre las poesías de Martí, Julián del Casal, Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera y en las obras de juventud de Darío, la redondilla octosílabo es relativamente frecuente. Su presencia disminuyó considerablemente en los libros de Nervo, González Martínez, Lugones, Valencia, A. Machado y Juan Ra-

tetos de *El silencio del ave*, de González Martínez; ni en los cuarenta y siete cuartetos y quinteto final de *Cigüeñas blancas*, de Guillermo Valencia; ni en la silva de 136 versos de *Flor de Hispania*, de Santos Chocano; ni en las treinta y una estrofas de *Salamanca*, de Unamuno; ni en los cuartetos de *Mañana de luz*, de Juan Ramón Jiménez.

món Jiménez. Fue más utilizada en el teatro que en la poesía. Al contrario que en el cuarteto endecasílabo, la variante abba, preferida desde el Siglo de Oro, dominó sobre abab. Darío empleó esta última en *Cámara oscura* y la primera en *Ingratitud*, *Desengaño*, *El arte*, *La copa de las hadas*, etc. Por su parte González Martínez, que dio preferencia en el cuarteto endecasílabo a la forma ABBA, adoptó la redondilla abab en *La cautiva*, *Soledad tardía* y en otras ocasiones.

379. QUINTILLA.—Las manifestaciones más frecuentes de la quintilla, como las de la redondilla, tuvieron lugar en la primera parte del período. Gutiérrez Nájera la empleó en *Monólogo del incrédulo*; Salvador Rueda, en *El caño de la alberca*; Darío, en *El poeta*, y Lugones, en *El solterón*. Nervo y González Martínez solían terminar con una quintilla las poesías compuestas en redondillas. La variante más común, en algunos casos exclusiva, fue abaab. A veces se mezclaba con otros tipos, especialmente con ababa, como ocurre en *Los boquerones*, de Salvador Rueda; *A María Guerrero*, de Nervo, y *A Mariano José de Larra*, de Marquina.

380. COPLA DE PIE QUEBRADO.—No se abandonó el cultivo de la copla de pie quebrado, aunque disminuyera su presencia en relación con el período romántico. La forma aab:ccb se halla en *Nostalgias*, de Casal. Darío empleó abc:abc en *La tristeza*, y Unamuno aaé:bbé, en *A sus ojos*. La redondilla abab, con el último verso de cuatro sílabas, aparece en *Canción de Carnaval* y *Versos de Año Nuevo*, de Darío, y con el verso final de cuatro o cinco sílabas, en *Circo de lona*, de Valle-Inclán. Este mismo autor utilizó la redondilla con segundo y cuarto quebrados, abab, en *Rosa de Job* y *Fin de Carnaval*. Darío imitó en un *Loor* y en un *Decir* combinaciones de pie quebrado a la manera de las trovas de la gaya ciencia. La sextilla de octosílabos plenos fue usada por Nervo, como abc:abc, en *Poetas místicos*; como aaé:bbé, en *Trieste*, y como abbaba, en *La lección*.

381. OCTAVILLA AGUDA.—A la octavilla aguda del romanticismo, desterrada como su pareja endecasílabo, rara vez se la encuentra, ni aun entre los poetas premodernistas. Ejemplos excepcionales son los de *La diosa* y *Última* de M. Machado. Baio forma

modificada, aaaé:bbbé, aparece, al lado de otras combinaciones agudas, en *La mal pagada canción*, de Nervo. González Prada se sirvió de la combinación abaa:abab, con rimas llanas, en la composición satírica titulada *Perinola*, y de la forma asonante, abcbdbeb, en *Última verba*.

382. DÉCIMA.—Salvador Rueda hizo uso de la décima clásica en *El pregón del pescado*, *El chocolate* y en algunas otras poesías. Darío la utilizó en su primera época en las leyendas *Alí* y *La cabeza del rabí*. Se encuentra también en composiciones de Valencia, Santos Chocano y Lugones; en *El abismo*, de Almafuerte; en *Desolación absurda*, de Julio Herrera Reissig, y en el libro *Décimas*, de Fernández Moreno. Alfonso Reyes la ha empleado en glosas y en poesías de ironía y cortesía; en la titulada *A los amigos mozos* sigue la pauta y rimas de las décimas de Segismundo en *La vida es sueño*, con los cambios obligados por la diferencia de estribillo; en otras poesías suyas aparece esta estrofa con mezcla de rimas consonantes y asonantes, a estilo popular. Desde el siglo XVIII, el cultivo de la décima ha venido mostrando en la poesía americana más vitalidad que en la española. Unamuno compuso *Quejas de la esposa* en décimas de semiestrofas agudas, con quebrados pentasílabos en los versos cuarto y noveno, ababé:cdcdé. Darío construyó décimas endecasílabas sobre el modelo de la octosílaba en la *Balada en honor de las musas de carne y hueso* y, con ligera modificación de la rima en los versos finales, en la *Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas*.

383. SILVA OCTOSÍLABA.—La serie de octosílabos, solos o con pies quebrados, rimados libremente sin orden de estrofas, ya ensayada en fechas anteriores, adquirió extensa representación con *La Rosa-Cruz*, de Martí; *Calicot*, de Gutiérrez Nájera; *Cristo*, de Jaimes Freyre, y *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido*, *Las encinas*, *Los olivos*, *Poema de un día* y otras poesías de A. Machado. Entre los versos de ocho y cuatro sílabas intercaló M. Machado algunos de seis y doce bajo la misma forma de silva en la poesía titulada *Pantomima*. La repetición insistente de las mismas rimas da a la silva octosílaba cierto tono de salmodia, buscado sin duda de propósito, en algunos pasajes de *El rey trovador*, de Marquina.



384. OVILLEJO.—El ovillejo de Cervantes, hecho reaparecer por Zorrilla, sirvió también de modelo a Darío en el epigrama *El Ateneo*, 1887. Más tarde fue recordado de nuevo con cuatro ejemplos en el tercer acto de *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina. Unamuno siguió las líneas del ovillejo en la composición que empieza: «¿Qué es tu vida, alma mía? ¿Cuál tu pago?» de su *Romancero del destierro*, 1928. Introdujo como novedad el endecasílabo en lugar del octosílabo, y el pentasílabo en los quebrados que contestan, respectivamente, a las tres preguntas sucesivas de la primera parte de la composición. Otra novedad consistió en repetir después de esta primera parte los tres pentasílabos indicados y en hacer que sus propios conceptos de *lluvia, viento y sombra* reaparezcan en el mismo orden en los tres endecasílabos siguientes, además de reunirse en el verso final.<sup>13</sup>

385. SONETILLO.—Se multiplicaron los ejemplos del soneto octosílabo, anticipado en *La pícaro Justina* y en las fábulas de Iriarte. Darío incluyó un sonetillo de esta clase en el libro de *Canto épico*, 1887, y dos más en *Prosas profanas*, 1896. El ejemplo fue repetido por Nervo, M. Machado, Villaespesa, Díez Canedo, etcétera.

386. CANCIÓN TROVADORESCA.—Dos poesías de Darío en *Prosas profanas*, sobre modelos trovadorescos, hicieron recordar la canción octosílabo de los siglos XV y XVI, formada por redondilla como tema y dos o más coplas sucesivas de ocho versos, de los cuales corresponden cuatro a la mudanza y otros cuatro a la terminación que repite las rimas del tema. La primera de ambas poesías, «Amor tu ventana enflora», muestra además una terminación de tres versos con los mismos consonantes del principio y la segunda, «Señora, amar es violento», termina con pie que-

<sup>13</sup> La estructura métrica del ovillejo se funda en elementos de paralelismo y correlación. En la poesía de Unamuno este fondo aparece reforzado con adición de nuevas correspondencias sobre las del ovillejo ordinario. La necesidad de mayor espacio para tales adiciones explica el cambio de metro. Sobre el tipo correlativo de esta composición, véase Dámaso Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, págs. 80-81.

brado el tema y las coplas. Fue también usado este tipo de canción por González Prada en *Minúsculas*, 1901.<sup>14</sup>

387. ECO.—La curiosidad métrica de Darío se interesó asimismo por el artificio del eco en que se ejercitaron algunos poetas del siglo XVI. Entre los distintos sistemas antiguos, adoptó el estrecho modelo de Juan del Encina en que a cada octosílabo sigue una breve palabra con la misma rima de tal verso. En la poesía de Darío, titulada *Eco y yo*, en *Canto errante*, 1907, los ecos se sostienen a lo largo de cuarenta versos.<sup>15</sup>

388. CABO ROTO.—Al lado de ejemplos de arte mayor, coplas mixtas, romances con estribillo, décimas en acróstico, pareados de estilo juglaresco y otras formas antiguas experimentadas por la destreza e ingenio de Alfonso Reyes, figuran de su mano también cuatro décimas octosílabas tituladas *En cabo roto*, con las terminaciones de los versos truncadas, según el modelo de las décimas de Urganda a don Quijote.

389. EPIGRAMA.—Continuó el cultivo del epigrama a base de redondillas y quintillas, simples o dobles; de pareados, tercetos o cuartetos endecasílabos, y de estas mismas formas métricas en alejandrinos, eneasílabos y otros tipos de versos. Martí reunió varias composiciones de esta especie bajo el título de *Polvo de alas de mariposa*. Al mismo orden corresponden varias de las designadas por Darío con los nombres de *Arranques* y *Abrojos* y de las in-

<sup>14</sup> Sobre las poesías de gaya ciencia de Darío, véase P. Henríquez Ureña, «Rubén Darío y el siglo XV», en *RHi*, 1920, L, 324-327, y «El modelo estrófico de los layes, decires y canciones de Rubén Darío», en *RFE*, 1932, XIX, 421-422. Comprueba Henríquez Ureña que Darío se sirvió del *Cancionero inédito del siglo XV*, publicado por A. Pérez Nieva, Madrid, 1884.

<sup>15</sup> Otra ocasión en que Darío aplicó parcialmente el eco fue al principio de sus *Ritmos íntimos*, en *Poema de otoño*: «María, en la primavera — era — como una divina flor. — En la primavera estamos — amos — de la vida y del amor». Es probable que Darío, lector de los poetas antiguos, recogiera la idea de este juego métrico de los conocidos ecos de los siglos XVI y XVII, aunque por otra parte sintiera también el estímulo de las *Rimas funambulescas*, de Banville, como ha indicado Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934, pág. 291.

cluidas por González Prada en la denominación de *Grafitos*. La mayor parte de las formas indicadas fueron utilizadas por Díez Canedo en su libro *Epigramas americanos*.

390. GLOSA.—Un fino ejemplo de esta composición presentó Alfonso Reyes en *Glosa de mi tierra*, con la forma tradicional de tema de redondilla y glosa en cuatro décimas. Nervo ensayó una adaptación endecasílabo de la glosa usando en el tema un cuarteto y desarrollando el comentario en cuatro quintetos, en su poesía sobre *La última página del Éxodo*.

391. OCTOSÍLABO SUELTO.—La aplicación del octosílabo a las estrofas endecasílabas, ya ensayada en el soneto, terceto y silva, fue extendida por Martí al verso suelto en la poesía XLV de sus *Versos sencillos* y por González Prada en una composición de *Minúsculas* formada por cuatro sextillas agudas, abé:cdí, en las cuales se observa además la circunstancia de hacer esdrújulos los versos primero y segundo de la primera semiestrofa y llanos los de la segunda.

392. OCTOSÍLABO TROCAICO.—Rara vez se encuentra el octosílabo trocaico como metro independiente en la poesía modernista. Nervo lo empleó en la canción *Flor de mayo*, compuesta en redondillas abab entre las cuales se intercala como estribillo un pareado decasílabo. Otra poesía en octosílabos trocaicos, con pies quebrados tetrasílabos, es *Figulinas*, de M. Machado.

393. TENDENCIAS RÍTMICAS.—Desempeñó el octosílabo en la poesía modernista papel menos importante que en la romántica. Se acentuó en el modernismo la preferencia por los metros largos, ya observada en el período anterior. Por otra parte, el desarrollo que adquirió el eneasílabo desde principios del siglo XX, lo consiguió principalmente a costa del octosílabo. La mayoría de las poesías octosílabas de Darío son anteriores a *Azul*, 1888; en los libros posteriores de este poeta, el octosílabo, aunque representado por algunas poesías, es uno de los metros menos usados. Ocupa asimismo lugar inferior, después del alejandrino, endecasílabo y eneasílabo, entre las poesías de Guillermo Valencia, Nervo y González Martínez. Se fue reduciendo en Juan Ramón Jiménez.

*Baladas de primavera*, 1902-1907. Los poetas menos inclinados al eneasílabo, como Unamuno y A. Machado, fueron los que cultivaron el octosílabo más extensamente.

Examinando la proporción de los componentes rítmicos en los primeros doscientos octosílabos de *La tierra de Alvar González*, de A. Machado, se observa un mayor reforzamiento del movido tipo mixto sobre el nivel que había alcanzado en los relatos románticos, y un relativo descenso del tipo dactílico que vuelve a aparecer en último lugar: mixto, 44 por 100; trocaico, 32,5 por 100; dactílico, 23,5 por 100. En los tres primeros romances del *Romancero del destierro*, de Unamuno, acomodados al estilo de relato cantado de estas composiciones, el elemento trocaico recupera el primer lugar, 51 por 100, a costa del mixto, 23 por 100. Los tres tipos se combinan en medidas más equilibradas en el exaltado tono lírico del romance *Primaveras*, de Darío: mixto, 37 por 100; trocaico, 36; dactílico, 27. En las primeras veinte décimas del poema *El libro*, del mismo Darío, de carácter más discursivo, gana terreno el tipo trocaico, 45 por 100, sobre el mixto, 37, y el dactílico, 18. Los resultados son menos uniformes entre sí que los relativos a otros períodos. Cálculos deducidos de poesías de Nervo, González Martínez, Juan Ramón Jiménez, Marquina, Villaespesa, Enrique de Mesa y otros con excepción de A. Machado, confirman en general la tendencia a restablecer en parte la superioridad que el indicado tipo trocaico había poseído hasta la época romántica.

#### ALEJANDRINO

394. MODIFICACIONES.—El desarrollo alcanzado en este período por el alejandrino, el dodecasílabo y el eneasílabo hace necesario tratarlos como metros principales, al lado del endecasílabo y del octosílabo. Como ya se ha visto, el alejandrino había sido extensamente empleado por los poetas del período anterior bajo sus formas trocaica y polirrítmica. La noticia del salvadoreño Francisco Gavidia de que en 1882, al llegar a sus manos un libro de versos de Víctor Hugo, empezó a ejercitarse en la imitación del alejandrino francés no se refería sino al propósito de modificar la correspondencia que ordinariamente se había observado entre el orden sintáctico

el erudito S. de Mas en su *Sistema musical de la lengua castellana*, 1832.<sup>16</sup>

Para romper esa relación gramatical que en cierto modo limitaba la libertad de la composición se acudió a los diversos recursos del encabalgamiento. Desde su traducción de *Los cuatro días de Elciis*, de Víctor Hugo, anterior a *Azul*, empezó Darío a practicar la referida división entre artículo y nombre o entre sustantivo y adjetivo: «De los magnates, de los ' felices de esta vida», «Que era sublime, de una ' sublimidad sombría», «Rodeaban el trono ' augusto cien arqueros»; a terminar el primer hemistiquio en partícula débil: «Príncipe oblicuo que ' estableció su corte», «Para las flores, para ' las zarzas, para el nido», «Y los recodos de ' palacios no habitados», y a dividir los hemistiquios dentro de una misma palabra: «Y su prudencia pa'recía una locura». De este último procedimiento, raro en la traducción citada, se sirvió Darío con más libertad desde *Cantos de vida y esperanza*, 1906: «Y tu paloma arrulladora y montañera», *Allá lejos*; «Cuando el clarín del al'ba nueva ha de sonar», *Los piratas*.

Antes del precedente de S. de Mas, el viejo rabí Santob de Carrión había hecho uso de estos mismos recursos en el acoplamiento de los heptasílabos de sus *Proverbios morales*. Los autores del Siglo de Oro los habían aplicado de manera semejante en la sucesión y enlace de los octosílabos en ocasiones especiales del diálogo del teatro. La aplicación del encabalgamiento que el modernismo desarrolló con respecto al alejandrino, no alteraba la tradicional estructura de este metro, fundada en la equivalencia cuantitativa entre los períodos interiores de sus hemistiquios y el período de enlace entre uno y otro. Sólo era necesario habituarse

<sup>16</sup> Las teorías y demostraciones métricas del innovador Sinibaldo de Mas fueron conocidas entre los modernistas. González Prada mencionó al autor del *Sistema musical de la lengua castellana*, 1832, en las notas de sus *Exóticas*, 1911. Parece que Darío no sólo conoció este trabajo, sino que lo estudió minuciosamente, según advierte Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934, pág. 299. Las combinaciones formales del alejandrino según el tipo llano, agudo o esdrújulo de los hemistiquios y según la acentuación prosódica que éstos presenten, suman 144 variedades en el estudio de Carlos Barrera, "El alejandrino español", en *BHi*, 1918, XX, 1-26. La historia de este metro hasta su plenitud modernista fue reseñada por Arturo Marasso, "Ensayo sobre el verso alejandrino", en *BAAL*, 1939, VII, 63-127, y por P. Henríquez Ureña, "Sobre la historia del alejandrino", en *RFH*, 1946, VIII, 1-11.

a sentir la validez del apoyo rítmico situado ocasionalmente sobre sílabas no acentuadas en su sentido prosódico o gramatical. El principal efecto de estas modificaciones consistió en atenuar la transición entre los hemistiquios en beneficio de la modulación y flexibilidad del verso, aunque no sin cierta violencia de la espontaneidad fonética.

395. ALEJANDRINO TROCAICO.—Continuó entre los poetas premodernistas la variedad trocaica del alejandrino, dominante en la poesía romántica. Es uniformemente trocaico el alejandrino de Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y Salvador Rueda. A este mismo tipo se ajustan los sonetos alejandrinos de Darío incluidos en *Azul* y las composiciones *Del campo* y *Margarita*, de *Prosas profanas*; pero ya en este mismo libro la uniformidad trocaica desaparece en *Coloquios de los centauros*, como ya había desaparecido en las traducciones e imitaciones que Darío hizo de Víctor Hugo. Una evolución semejante se observa en Nervo y González Martínez; uno y otro se fueron apartando gradualmente de la indicada variedad, utilizada en sus primeros libros. Con pocas excepciones, A. Machado se mantuvo fiel a la forma trocaica durante toda su obra. *Repert.* 51.<sup>17</sup>

396. ALEJANDRINO DACTÍLICO.—La modalidad alejandrina de período trisílabo con dos sílabas en anacrusis, iniciada por Rosalía de Castro, alcanzó resonante fama con la *Sonatina* de Darío, el cual parece que no volvió a emplear esta clase de alejandrino como forma independiente en ninguna otra ocasión. El verso de la *Sonatina* sirvió de modelo al dominicano José Joaquín Pérez en *La española en América*; a Salvador Rueda, en *Salamanca* y en el prelude de la *Procesión de la Naturaleza*; a Valencia, en *Voz*

<sup>17</sup> El tránsito del alejandrino trocaico al polirrítmico puede servir de indicio para calcular la fecha de algunas poesías. El soneto *Profanación*, de Casal, corresponde al tipo trocaico; los cuartetos de *Laus noctis*, del mismo autor, intercalan hemistiquios de otros tipos. Son trocaicos los cuartetos alejandrinos del poema *Claudia*, de Díaz Mirón; el soneto *Ejemplo*, en el mismo libro *Lascas*, 1901, del citado autor, está compuesto en alejandrino polirrítmico. El verso de *Los camellos*, de *Motivos a la manera moderna* y del soneto *A Erasmo*, composiciones alejandrinas de la primera época de Guillermo Valencia, sigue el molde trocaico; en las poesías posteriores...

muda; a Santos Chocano, en *El palacio de los virreyes* y en *La magnolia*, y a Nervo, en *El mayor de los bienes*, *La montaña*, *La novia*, etc. Repert. 52.<sup>18</sup>

397. ALEJANDRINO POLIRRÍTMICO.—Usado también, aunque con menos frecuencia que el trocaico, en la poesía romántica, el alejandrino polirrítmico contó entre sus cultivadores, desde la etapa premodernista, con Díaz Mirón y José Asunción Silva. Darío le dedicó atención principal desde el punto en que sus traducciones e imitaciones de Víctor Hugo le llevaron a ensanchar con los recursos del encabalgamiento la elasticidad de este metro; le dio amplia representación en *Prosas profanas*, 1896, y lo adoptó de manera definitiva en sus posteriores libros. Con el ejemplo de Darío, reforzado por la influencia directa de los modelos franceses sobre los demás poetas modernistas, la competencia entre las formas trocaica y polirrítmica del alejandrino se decidió en favor de esta última. El dominio de la modalidad polirrítmica adquirió carácter exclusivo en las poesías alejandrinas de Lugones, Jaimes Freyre, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral. Repert. 56.

398. ALEJANDRINO TERNARIO.—A base del encabalgamiento, la disposición de los elementos gramaticales del alejandrino se distribuye a veces en tres grupos silábicos en lugar del corriente orden binario de los hemistiquios. Bajo la influencia francesa, Darío intercaló algunos versos de esta especie entre los alejandrinos ordinarios: «Hace sonar ' un ruiseñor ' en lo invisible», *Elegía pagana*; «Del ruiseñor ' primavera ' y matinal», *Nocturno I*. Literalmente cada uno de tales versos sólo consta de trece sílabas. Sin embargo, el hallarse entre alejandrinos de tipo común, hace que se les acomode a este mismo molde como meros casos de encabalgamiento: «Hace sonar un ruiseñor en lo visible». «Del ruiseñor primavera y matinal». Su valor ternario se manifiesta con carácter propio si se suceden en serie regular. La poesía culta no ha des-

<sup>18</sup> El más asiduo cultivador del alejandrino dactílico fue Santos Chocano, quien además de *El palacio de los Virreyes*, en doce cuartetos agudos, AÉAÉ: "En el viejo palacio donde finos Virreyes — dan su brazo a las damas y su pecho al amor", compuso en el mismo metro el soneto *La magnolia*; los diez cuartetos llanos, ABAB, de *La Virreina del Sol*, y las ocho octavas de asonancia aguda, AÉBÉ: CÉDÉ, de *La epopeya del Pacífico*.

arrollado este metro tridecasílabo, al cual se vuelve a aludir en el lugar correspondiente. Repert. 54.<sup>19</sup>

399. ALEJANDRINO A LA FRANCESA.—El intento de adaptación del alejandrino francés llevó a Darío a repetir los ensayos de Iriarte, Moratín y Sinibaldo de Mas en el soneto *Los piratas* con que termina *El canto errante*, 1907. Los catorce versos ofrecen primer hemistiquio con terminación aguda, con sinalefa posible o con encabalgamiento:

Remacha el postrer clavo en el arnés. Remacha  
el postrer clavo en la fina tabla sonora.  
Ya es hora de partir, buen pirata, ya es hora  
de que la vela pruebe el pulmón de la racha.

Puso en práctica Unamuno el mismo propósito en los sonetos *Sueño final*, *La encina y el sauce*, *Siémbtrate* y *Noches de insomnio*, de su libro *Rosario de sonetos líricos*, 1910. El argentino Juan Francisco Ibarra repitió análogo ensayo en sus poesías tituladas *Paseo dominical* y *Elegía*. No es necesario repetir que, a pesar de la medida tridecasílaba que gramaticalmente presentan estos versos, la disposición de sus cláusulas, tiempos marcados y períodos coincide con la del alejandrino polirrítmico. La circunstancia de evitar en el primer hemistiquio la terminación llana en consonante o en vocal que no vaya seguida de otra vocal al principio del hemistiquio siguiente no afecta al ritmo del verso. Existen posibilidades rítmicas del alejandrino que no han definido su independencia métrica. La imitación española del alejandrino francés representa, por el contrario, una realización métrica sin propia individualidad rítmica.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Una larga lista de ejemplos de alejandrinos ternarios, dispersos en poesías de Darío y de otros poetas, se halla en J. Saavedra Molina, *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tridecasílabo y el endecasílabo*, Santiago de Chile, 1946.

<sup>20</sup> El alejandrino a la francesa incluye la variedad ternaria como uno de sus elementos menos frecuentes. En el soneto *Los piratas* sólo corresponde a este tipo el verso "Cuando el clarín del alba nueva ha de sonar". Otros tres representan la modalidad dactílica, como el siguiente, último de la composición: "Con el rojo pendón de los reyes del mar". Los diez restantes combinan hemistiquios trocaicos, dactílicos y mixtos.

400. ESTROFAS ALEJANDRINAS.—El desarrollo del alejandrino no trajo consigo la introducción de estrofas especiales; se aplicó este metro a las mismas combinaciones usuales en la tradición del endecasílabo. La mayor parte habían sido ya empleadas en las poesías alejandrinas del romanticismo.

Del soneto alejandrino existían los precedentes de la comedia *Dolería*, 1572; de *Dos tratados de Cipriano de Valera*, 1588; de Pedro de Espinosa, 1611, y de S. de Mas, 1832. Darío lo adoptó definitivamente con los cuatro de *La revolución francesa*, los cuatro de *Azul*, 1888, y los muchos otros que compuso después. Su ejemplo fue inmediatamente seguido por Julián del Casal, Salvador Díaz Mirón, Salvador Rueda y los poetas posteriores.<sup>21</sup>

El cuarteto AÉAAÉ había sido usado por Zorrilla en la plegaria *A María*, en *La azucena silvestre*, *Un testigo de bronce*, *Las nubes* y en otras poesías; por Echeverría, en su poesía *A la legión francesa* y en pasajes de *La guitarra* y de *El ángel caído*; por Gertrudis Gómez de Avellaneda, en las odas *Polonia* y *Al mar*. En la poesía modernista se hizo uso abundante de ese mismo cuarteto agudo de rimas cruzadas, del de rimas cruzadas y llanas, ABAB, y del de rimas abrazadas, ABBA. El cuarteto de alejandrinos y heptasílabos, AbAb, aparece en *Fiat voluntas*, de Gutiérrez Nájera; *A Mistral*, de Darío, y *Oda al Atlántico*, de Tomás Morales. Con alejandrinos monorrimos, AAAA, BBBB, CCCC, como en la cuaderna vía, lo emplearon Jaimes Freyre en *Desde la frágil barca*; González Martínez, en *A una estrella ignorada*; Pérez de Ayala, en *La paz del sendero*; Marquina, en *Las catedrales*, y Alfonso Reyes, en parte de su *Cuento alemán*.

Del sexteto agudo alejandrino, AAÉ:BBÉ, usado por Zorrilla en *Un testigo de bronce* y en *La leyenda de Al-Hamar*, se sirvieron Gutiérrez Nájera, en *Musa blanca*; Darío, en *Sonatina* y *Tutecotzimi*, y Valencia, en *Voz muda*. La variante con heptasílabos agudos,

AAé:BBé, usada por Zorrilla en el epílogo del poema *María*, reapareció en *Momotombo*, de Darío, y con eneasílabos agudos en lugar de los heptasílabos, en el *Responso a Verlaine*.

Ejemplos del quinteto alejandrino había dejado Zorrilla en *El cantar del romero* y en otras ocasiones, casi siempre bajo forma aguda, AÉAAÉ. Con variedad de combinaciones en rimas llanas se encuentra en *La tristeza de Goethe*, de Valencia, y en la terminación de *Lazo eterno* y *Paralelo de la inútil tarea*, de González Martínez.

Zorrilla había presentado el alejandrino en forma de romance en el poema *Colón*. Continuaron esta práctica, entre otros, Salvador Rueda en *Los pájaros de Cuba* y Santos Chocano en *La canción del camino*.

Después de los pareados alejandrinos de *La campana y el esquilón*, de Iriarte, es raro volver a encontrar esta forma métrica hasta el modernismo, en que reapareció con fuerte impulso en *Coloquios de los centauros*, de Darío; *Leyendo a Silva*, de Valencia; *A orillas del Duero*, de A. Machado; *La canción de las sirenas*, de González Martínez, etc.

Se halla el terceto alejandrino con rimas trenzadas en *Ruptura tardía*, de Nervo; el independiente, en *Otoñal*, de Jaimes Freyre, y el monorrimo, en *El Dorado*, de Santos Chocano, y en *La centauresa*, de González Martínez.

La silva de alejandrinos solos o mezclados con heptasílabos figura en *El reino interior*, de Darío; *Despedida de Héctor y Andrómaca*, de Lugones; *Melancolía*, de Santos Chocano, y *Canción de las horas*, de González Martínez.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Rara vez el alejandrino se empleó como verso no rimado. Ejemplo especial de esta práctica es la poesía *A las vidas perfectas*, de Salvador Rueda, *Poesías completas*, Barcelona, Maucci, 1911, págs. 389-390. La composición del mismo autor titulada *La caja de pasas*, en cuartetos alejandrinos con la misma rima asonante en todas las estrofas, es en el fondo un simple romance heptasílabo en que cada dos versos se representan en una sola línea. Varias composiciones heptasílabas aparecen escritas de este mismo modo en el *Cancionero* de Unamuno, núms. 115, 122, 124, etc.

<sup>21</sup> Se habían escrito en español sonetos alejandrinos anteriores a los de Darío, pero fueron en efecto los de *Azul*, como su autor dijo con referencia al de *Caupolicán*, los que iniciaron la entrada y aclimatación en nuestra lengua de sonetos compuestos en esta clase de verso. Sobre los precedentes indicados han escrito Arturo Marasso en *BAAL*, 1933, I, 177-181, 1939, VII, 63-127, y *Rubén Darío y su creación política*, La Plata, 1934, págs. 297-299, y E. K. Mapes, "Los primeros sonetos alejandrinos de Rubén Darío", en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, 1935, I, 241-259.

401. DODECASÍLABO DACTÍLICO.—La poesía romántica había destacado firmemente los rasgos del dodecasílabo dactílico. Con sus hemistiquios simétricos de 6-6 y con sus acentos invariables en las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio, fue usado por Gutiérrez Nájera en *A la corregidora, De blanco* y en otras poesías. Darío lo empleó en *Sinfonía en gris mayor* y en *La canción de los pinos*; Unamuno, en *Muere en el mar el ave que voló del buque*; A. Machado, en *Fantasia de una noche de verano*, y Nervo, en *Transmigración, Horas grises* y en otros casos, además de dedicarle expresamente la composición titulada *El metro de doce*. Repert. 41.

402. DODECASÍLABO TROCAICO.—Ocasionalmente la modalidad trocaica del dodecasílabo se había mezclado con la dactílica en el antiguo arte mayor, había seguido asociada a ésta en el dodecasílabo polirrítmico y había iniciado su papel independiente en cantables líricos del teatro romántico. Su estructura regular, caracterizada por los apoyos rítmicos de las sílabas impares, se definió en la métrica modernista con poesías como la titulada *Flirt*, en *El canto errante*, de Darío; *Las arañas y las estrellas*, de Salvador Rueda; *Pandereta*, de Santos Chocano, y *Más allá*, de Nervo. Repert. 40.<sup>23</sup>

403. DODECASÍLABO POLIRRÍTMICO.—Más que ninguna otra forma de este metro fue practicada la modalidad polirrítmica. Darío la empleó repetidamente en *Era un aire suave, El faisán, Letanía a nuestro señor don Quijote y La rosa y la niña*. Figura asimismo en composiciones de Valle-Inclán como *La pipa de Kif y El jaque de Medinilla*. En *Los motivos del lobo*, Darío hizo figurar varios versos con primeros hemistiquios agudos, cuyo efecto subraya los conceptos con que tales hemistiquios terminan: «El lobo tendió la pata al hermano — de Asís que a su vez le

<sup>23</sup> La familiar y predominante variedad dactílica del dodecasílabo se introdujo en cuatro hemistiquios de *Flirt*: “de luz sideral”, “merecen la ofrenda”, “florido de líricas”, “del Rey Sol francés”. Algunos hemistiquios dactílicos se deslizaron también en las estrofas dodecasílabas trocaicas de *Canción de la primavera*, de Jaimes Freyre.

alargó la mano». Tal recurso fue extendido por Darío a todos los primeros hemistiquios en *Libranos, Señor*: «El verso sutil que pasa y se posa — sobre la mujer o sobre la rosa». Alfonso Reyes lo aplicó a los primeros hemistiquios y a los segundos en *Viñas paganas*: «Viajero, detén el paso veloz; — la viña es aquí si quieres beber.» Repert. 42.<sup>24</sup>

404. DODECASÍLABO TERNARIO.—Consta este verso, como es sabido, de tres grupos tetrasílabos, 4-4-4. Existían indicios antiguos de su presencia diseminados en canciones populares y en poesías de versificación fluctuante. Había hecho una breve aparición en la lírica tonadillera del siglo XVIII. S. de Mas y Ruiz Aguilera lo habían tratado con especial atención en el período romántico. Adquirió considerable relieve en la poesía modernista: Unamuno lo empleó, en cuartetos ABCb con terminación octosílabo, en *No eres tuya y Credo poético*, de su libro *Poesías*, 1907. Salvador Rueda compuso en este metro, en cuartetos plenos, ABAB, su *Torre de las rimas*, incluida en *Poesías completas*, Barcelona, 1911.

Darío introdujo algunos versos de esta clase en la polimetría de *La canción de los osos*. En los cuartetos de *El camino de los cisnes*, de Jaimes Freyre, los tres primeros versos son dodecasílabos ternarios y el cuarto hexadecasílabo compuesto. Santos Chocano aplicó en *Añoranza* otros cuartetos en que los dos primeros versos son dodecasílabos ternarios y los dos siguientes dodecasílabos comunes, binarios, de ritmo trocaico. Repert. 43.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Bajo ninguna de sus formas era una novedad el dodecasílabo modernista. Del tipo polirrítmico, de acentuación variable, existían entre otros precedentes, los conocidos pasajes de *El estudiante de Salamanca*. Los dodecasílabos con primer hemistiquio agudo, aparte de su representación en el antiguo arte mayor, habían sido utilizados por Piferrer: “Allá en Montserrat vive el ermitaño”, y por Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel*: “Tres meses hará que en lecho de muerte”. El poeta que más extensamente empleó el dodecasílabo polirrítmico fue Salvador Rueda, en *Canción primaveral, La misa del alba, El deshielo, Los camellos, Los tigres*, etc.

<sup>25</sup> Forma parte el dodecasílabo ternario de las estrofas de *Las hadas*, de Jaimes Freyre: “Con sus rubias cabelleras luminosas”, y de la poesía *A Sara*, del mexicano López Velarde: “A mi paso y al azar te desprendiste”. Se hallan otros ejemplos en Vicuña Cifuentes, “El dodecasílabo de dos cesuras,” *Estudios*, 143-150.

405. DODECASÍLABO DE 7-5.—El amplio desarrollo alcanzado por este metro en el período romántico continuó sin descenso con el *Nocturno* de José Asunción Silva que empieza: «A veces, cuando en alta noche tranquila — sobre la tecla vuela tu mano blanca», y con la serenata del mismo autor: «La calle está desierta, la noche fría»; con el soneto de Díaz Mirón titulado *La canción del paje*, en el que las rimas de los cuartetos se extienden a los tercetos, y con *Virgen triste*, *Páginas de vida* y otras poesías de Julián del Casal. La inclinación de Darío por el referido verso se manifestó en sus sonetos a Walt Whitman y a Díaz Mirón, en las octavas de pareados con la misma rima final de *Unión Centro-Americana*, 1889, en los cuartetos de su oda *A Colón* y en los que dedicó precisamente a glosar este metro en *Elogio de la seguidilla*. Con profusión lo utilizó Salvador Rueda en *Cadena de rimas*, *Los claveles reventones*, *El mantón de Manila* y otras poesías. Entre sus cultivadores se cuentan además Jaimes Freyre, Nervo, González Martínez, M. Machado y Alfonso Reyes. Repert. 40.

Al ritmo de la seguidilla, que según Cervantes hacía cosquillas, se asocia la impresión del movimiento vivo y airoso de su música y baile. Alegraba los estribillos de los villancicos. Era la parte más movida y rasgueada de las tonadillas. La gracia de sus giros adquirió tono elegante y cortesano en las serenatas románticas. En la canción popular suena a veces con majeza y arrogancia. Se presta al relato ágil y ligero y a la anécdota humorística. El compás ternario de sus períodos rítmicos no se acomoda al ímpetu del himno patriótico o de la marcha marcial. Parece igualmente fuera de su campo en las disertaciones didácticas, alocuciones políticas y lamentaciones elegíacas en que el dodecasílabo de seguidilla ha sido a veces empleado por la poesía posromántica y modernista.

406. DODECASÍLABO DE 5-7.—El dodecasílabo compuesto de 5-7, incluido por Sinibaldo de Mas entre sus experiencias métricas, sirvió a Santos Chocano en *Momia incaica*, composición de noventa versos con asonancia uniforme en los pares. En algunos casos el ritmo vacila entre las variedades 5-7 y 7-5, pero en general los versos corresponden con regularidad al primer tipo: «Momia que duermes tu inamovible sueño — desde hace siglos, debes oír mi voz». Se mezcla este verso con otras medidas en una breve poesía de Unamuno: «Cuentos sin hilo de mi niñez dorada», *Cancionero*, núm. 133. Repert. 46.

407. ESTROFAS DODECASÍLABAS.—Entre los sonetos de Azul, 1888, Darío presentó dos, ya citados, en dodecasílabos de seguidilla: uno dedicado a Walt Whitman y otro a Díaz Mirón. Julián del Casal incluyó en *Nieve*, 1892, tres sonetos de la misma especie: *Una maja*, *Un torero* y *Un fraile*. Otros cinco, compuestos probablemente entre 1890 y 1900, se encuentran en *Lascas*, de Díaz Mirón. Salvador Rueda hizo figurar nueve en *Poema de la mujer* y tres en *Camafeos*. A éste mismo autor corresponden seis sonetos más en ordinarios dodecasílabos polirrítmicos: *La musa del Trópico*, *El libro de poesías* y los cuatro de *Canción primavera*.<sup>26</sup>

El sexteto agudo, AAÉ:BBÉ, en dodecasílabos polirrítmicos, sirvió a Gutiérrez Nájera en *La corregidora* y *De mis libros*; a Darío, en *Letanía de nuestro señor don Quijote* y en *Flirt*, y a Salvador Rueda, en *La Nautilus*, *Canción de los bosques*, *La risa de Grecia*, etc. Con hexasílabo al fin de cada semiestrofa, AAÉ:BBÉ, aparece en *De blanco*, de Gutiérrez Nájera; en *Muere en el mar el ave que voló del buque*, de Unamuno, y en poesías de Nervo y Valle-Inclán. Del sexteto agudo en dodecasílabos de seguidilla se sirvió Salvador Rueda en *Cartagena*.

Ejemplos del cuarteto dodecasílabo polirrítmico, de rimas cruzadas, en unos casos llano y en otros agudo, son *Cobardía*, de Gutiérrez Nájera; *Era un aire suave*, de Darío, y *Las lámparas del Océano*, de Salvador Rueda. Este mismo cuarteto, con consonancia monorrítmica, fue usado por Salvador Rueda en *El tablado flamenco*. Del cuarteto común, ABAB, en dodecasílabos de seguidilla, se sirvieron Darío en *Elogio de la seguidilla*, 1892, y Salvador Rueda en *La pandereta*, *El pavelo*, *La vendimia*, etc.

En forma de romance, con asonancia en los pares, se encuentra el dodecasílabo polirrítmico en *Sinfonía en gris mayor*, de Darío, y en *El acueducto de Segovia* y *La campana del idioma*, de Salvador Rueda. Este último empleó también el dodecasílabo de se-

<sup>26</sup> Al soneto de Salvador Rueda titulado *Bailadora*, en dodecasílabos de seguidilla, acompaña una nota que dice: «Primer soneto dodecasílabo que se escribió en España. Está creado con elementos españoles de nuestra popular seguidilla sevillana». *Poesías completas*, Barcelona, Maucci, 1911, pág. 68. No debe entenderse que fuera el primer ejemplo de esta clase escrito en español. Tampoco el metro era una creación nueva. En cambio, acaso correspondía el título de prioridad al soneto del mismo autor, *La musa del Trópico*, en dodecasílabos dactílicos, que aparece junto al de *Bailadora* en la obra citada: «Del Trópico vienes, oh musa, formada — con sal de torrentes, con sol y con heno».

guidilla bajo forma de romance en *La mantilla* y en *Cadena de rimas*. Las series de dodecasílabos polirrítmicos, en cuartetos o sin orden de estrofas, con todos los versos sujetos a la misma rima asonante, no consonante, usadas por Salvador Rueda en *La misa de alba*, *La caja de pasas* y en otras ocasiones, se pueden considerar como simples romancillos hexasílabos en que cada dos versos se escriben en una sola línea.

Entre otras combinaciones del dodecasílabo, menos frecuentes que las indicadas, pueden considerarse las octavas monorrimas de *Los Elfos*, de Jaimes Freyre; los tercetos monorrimos de *El faisán*, de Darío; los quintetos AABBE en dodecasílabo dactílico de *Fantasia de una noche de abril*, de A. Machado; los pareados de *Silabarios errantes*, de Salvador Rueda, y la silva de dodecasílabos y hexasílabos, con cuartetos y pareados ocasionales, de *Los motivos del lobo*, de Darío.<sup>27</sup>

#### ENEASÍLABO

408. ENEASÍLABO TROCAICO.—Desde el siglo XVIII venía cultivándose la variedad de eneasílabo acentuada en cuarta y octava a través de los ejemplos de Fray Juan de la Anunciación, Dionisio Solís, Echeverría, Joaquín María del Castillo, García Gutiérrez y Rosalía de Castro. Darío elevó el prestigio lírico de este verso con *El clavicordio de la abuela*; Salvador Rueda lo empleó en *Los insectos*; Santos Chocano, en los romances indios de *Quién sabe, señor, Así será, Otra vez será*; Valencia, en varias de sus traducciones orientales; González Prada, Nervo y González Martínez, en diversas poesías, y Gabriela Mistral, en el romance de *La flor del aire*: «Yo la encontré por mi destino — de pie en mitad de la pradera». Repert. 19.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> El hexasílabo como auxiliar del dodecasílabo, en serie arromanzada con asonancia en los pares, aparece en *La parranda triste*, de Salvador Rueda, y en la poesía de Antonio Machado: «Fue una clara tarde, triste y soñolienta». En *Himno matinal*, de González Martínez, de igual tipo de asonancia, el hexasílabo desempeña el papel dominante y el dodecasílabo pasa a ser elemento auxiliar.

<sup>28</sup> *El clavicordio de la abuela* apareció por primera vez en el *Diario del Comercio*, Costa Rica, 24 de diciembre, 1891. Darío no lo recogió después hasta *Poema de otoño y otros poemas*, 1910. El verso pudo llegar a sus manos a través de las poesías de Dionisio Solís: «A las

#### Eneasílabo polirrítmico

409. ENEASÍLABO DACTÍLICO.—No tuvo en el modernismo este tipo de eneasílabo el papel predominante que alcanzó con los ejemplos de Espronceda, Zorrilla, Avellaneda y Miguel Antonio Caro en el período precedente. Figura en *La parálitica*, de Salvador Rueda; en el romance de Unamuno: «Al pie del molino de viento — hilaba la vieja su rueca», *Cancionero*, 370; en *Serenidad*, de Lugones, y en *La santa discordia*, de Marquina. Lo utilizó Gabriela Mistral en varias de sus canciones de corro: «¿En dónde tejemos la ronda? — ¿La haremos a orillas del mar?» Repert. 20.<sup>29</sup>

410. ENEASÍLABO MIXTO.—La variedad de eneasílabo con acentos en tercera y quinta, ya tratada de manera independiente por Luzán, aparece en el soneto *Vivir y morir*, de González Prada, quien además sitúa regularmente acento complementario en la primera sílaba:

Humo y nada el soplo del ser;  
mueren hombre, pájaro y flor,  
corre a mar de olvido el amor,  
huye a breve tumba el placer.

Gabriela Mistral empleó la modalidad mixta de acentos en tercera y sexta, anticipada por Iriarte, en *La Virgen de la Colina*: «A mi puerta desnuda y fría — echa sombra tu mismo manto». Se sirvió de la misma forma Alfonso Reyes en la mayor parte de *Las hijas del rey de Amor*: «En la más diminuta isla, — donde nadie la descubrió». Repert. 22.

411. ENEASÍLABO POLIRRÍTMICO.—Había sido usado anteriormente en diferentes fechas. Sus representantes inmediatos habían sido Heredia, Bello y José Eusebio Caro. Con el modernismo, este tipo de eneasílabo, más semejante al francés que las variedades de ritmo uniforme, alcanzó lugar principal.<sup>30</sup> Lo prestó Darío deci-

orillas de este río», o de Echeverría: «A veces triste yo me digo», o de Rosalía de Castro: «Cuando en las nubes hay tormenta», o del mexicano Joaquín María del Castillo: «Pronto a partir en Occidente». Además, tal tipo de verso había sido ya explicado por Bello, *Métrica*, 296-297.

<sup>29</sup> De acuerdo con el modelo romántico, Darío empleó el eneasílabo dactílico en la escala métrica de *Tú y yo*: «Y el ronco mugir de las olas». Después no volvió a utilizar esta variedad de eneasílabo.

<sup>30</sup> No logró naturalizarse el eneasílabo en el grado en que lo con-



sivo apoyo con *Canción de otoño en primavera*, *Santa Elena de Montenegro* y otras poesías. Recibió asimismo la adhesión de Valle-Inclán con *Prosas de dos ermitaños*, *Estela de prodigio*, *Rosa de mi abril* y *Resol de verbena*, y se convirtió en la manifestación más frecuente de este metro con las contribuciones de Lugones, Nervo, González Martínez, Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes. Lo empleó Unamuno en sus semblanzas de ciudades: Ávila, Segovia, Burgos, Madrigal de las Altas Torres. Corresponden a este tipo los únicos enneasílabos que A. Machado escribió en una de sus *Soledades*, compuesta de parejas de dactílicos y mixtos:

El sol es un globo de fuego,  
la luna es un disco morado.  
Una blanca paloma se posa  
en el alto ciprés centenario.

412. ESTROFAS ENEASÍLABAS.—Sonetos enneasílabos se encuentran entre las poesías de José Asunción Silva, Valle-Inclán, M. Machado y Gabriela Mistral. Darío compuso en este metro su singular soneto de trece versos en *Cantos de vida y esperanza*, 1905.<sup>31</sup> El sexteto agudo, AAÉ:BBÉ, figura en partes de la *Oda a Mitre*, de Darío, y en *Hacia la Cruz del Sur*, de González Martínez. El mismo sexteto con rimas llanas sirvió a Darío en *El clavicordio de la abuela*.

siguió el alejandrino. En opinión de Vaz Ferreira, *Sobre la percepción métrica*, Barcelona, 1920, pág. 44, el esfuerzo del modernismo para adaptar este metro hubiera tenido más éxito si hubiera cultivado sus variedades específicas en lugar de dar preferencia al mezclado tipo francés. La orientación diferenciadora de tales variedades se había venido definiendo efectivamente desde el siglo XVIII. Es cierto que el tipo polirrítmico, particularmente apto para los cambios y reticencias de la expresión reflexiva, se aplicó en este período a temas líricos que podrían haber encontrado forma más conveniente en una determinada modalidad rítmica. En lo que respecta a la composición interior del verso, debe advertirse que las 28 combinaciones de acentos prosódicos registradas por Saavedra Molina en *Tres grandes metros*, págs. 11-23, se reducen simplemente a los tres tipos dactílico, trocaico y mixto.

<sup>31</sup> La omisión del verso catorce en el soneto de Darío se explica por el propósito de dejar en suspenso el cuento, perdido en la vaguedad del recuerdo. No sugiere este efecto, ni parece que Darío lo tuviera presente, el soneto de Calderón, de trece versos con sentido definido y completo, señalado por Regino Boti en *La vida literaria*, del cual informa A. Torres Rioseco, *Rubén Darío*, Cambridge, 1931, pág. 142.

La estrofa más frecuente fue el cuarteto ABAB, en el cual fueron compuestas muchas de las poesías mencionadas en los puntos anteriores. En *Mi musa*, de González Martínez, intervienen indistintamente el cuarteto cruzado y el de rimas abrazadas, ABBA.

En octavas enneasílabas con dos rimas llanas y aconsonantadas en los versos impares y una rima aguda y asonante en los pares, AÉAÉ:BÉBÉ, está compuesta la poesía *Cordura*, de González Martínez.

Composiciones corridas con la misma rima aguda y asonante en todos los versos pares y con consonancia particular entre los impares de cada cuarteto, AÉAÉ:BÉBÉ:CÉCÉ, son las poesías tituladas *La canción*, *Alegría*, *Jornada espiritual* y otras del mismo González Martínez.

Del quinteto enneasílabo se sirvieron Nervo y Santos Chocano en varias poesías. Valle-Inclán empleó esta misma estrofa en *La rosa del reloj* repitiendo al fin de cada estrofa su propio verso inicial.

En *Santa Elena de Montenegro*, Darío aplicó el terceto monorrimo. Al contrario, Juan Ramón Jiménez hizo uso del terceto en enneasílabos sueltos en una breve composición de *Eternidades*. Alfonso Reyes, en *Tentativa de lluvia*, trató el enneasílabo como mero verso suelto sin orden de estrofas.

A la variedad de estrofas indicada hay que añadir la décima enneasílabo de la *Balada de la bella niña del Brasil*, de Darío. La silva enneasílabo sin orden de estrofas y con algunos versos sueltos sirve de base a *Palas Athenea* y *Canto a la Argentina*, de Darío.<sup>32</sup>

#### METROS DIVERSOS

413. HEXÁMETRO.—Varios poetas modernistas recogieron la corriente de interés que la *Evangeline* de Longfellow y las *Odi*

<sup>32</sup> Puede desde luego aumentarse esta enumeración. Las traducciones orientales de Guillermo Valencia, *Mi alma se quedó en este palacio*, *La fiesta de las linternas* y *A una dama europea*, están compuestas en enneasílabos trocaicos en forma de romances. A la misma forma corresponde *Fiesta marina*, de Arturo Capdevila. En las redondillas de *Canción del bosque de laureles* ~~pero~~ además Jaimes Freyre las evoluciones y vueltas del rondel.

*barbare* de Carducci habían despertado respecto a la imitación de los metros clásicos. En la del hexámetro se siguieron procedimientos distintos. Uno consistió en la repetición de la cláusula dactílica como unidad uniforme hasta sumar el requerido número de acentos rítmicos. Otro tuvo por base la unión o acoplamiento de versos menores cuyos acentos correspondían asimismo al conjunto normal. En uno y otro caso los resultados ofrecen series silábicas que pueden considerarse como unidades definidas en el registro de metros regulares.

Al concepto de hexámetro responden de manera más próxima los versos que dentro de la misma composición, sobre la base predominante de los seis apoyos indicados, suelen diferir entre sí por el número de sílabas y por la agrupación de las mismas. Representa este procedimiento la *Salutación del optimista*, de Darío, cuyos versos, fluctuantes entre 13 y 18 sílabas, con predominio de los de 17, y abundantes en cláusulas dactílicas, se subdividen en hemistiquios variables, entre los cuales se destaca la combinación de heptasílabo y decasílabo.<sup>33</sup> Con raras excepciones la terminación de los versos se amolda al orden adónico de dáctilo y troqueo:

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,  
espíritus fraternos, luminosas almas, salve.  
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos  
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos.

Repitió Darío este mismo modelo en *Salutación al águila*, de

<sup>33</sup> En la *Salutación del optimista*, aparecida en *Cantos de vida y esperanza*, 1905, se registran hasta trece distintas combinaciones de hemistiquios, desde 5-8 a 8-10, el primer hemistiquio regularmente más corto que el segundo. Los versos correspondientes al tipo 7-10, "Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos", son tantos como la suma de todos los restantes. Este verso que forma el fondo rítmico de la composición y que Darío había empleado antes en el soneto *Venus*, 1888, procedía de las traducciones clásicas de Sinibaldo de Mas en su *Sistema musical de la lengua castellana*, 1832, de donde Darío recogió también probablemente los modelos del endecasílabo dactílico, del alejandrino a la francesa y del soneto alejandrino, como hizo notar Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934, páginas 88 y 299. Los versos de la *Salutación* fueron detenidamente analizados por J. Saavedra Molina, *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*, Santiago de Chile, 1935.

*Canto errante*. A igual tipo corresponden *Los Aeronautas*, del salvadoreño Francisco Gavidia; el poema *A Popayán*, de Guillermo Valencia, y *La hora de Anáhuac*, de Alfonso Reyes. En esta última composición las combinaciones de hemistiquios de 7-8 y 8-9 son más frecuentes que las de 7-10.<sup>34</sup>

414. PENTÁMETRO.—Como pentámetros se pueden considerar los versos de los cinco cuartetos asonantados que forman parte del poema *En la selva fervorosa*, de J. Moreno Villa. De los cinco apoyos rítmicos de cada verso, dos corresponden regularmente al primer hemistiquio de cinco, seis, siete u ocho sílabas, y tres al segundo, constituido generalmente por un eneasílabo o decasílabo dactílico. La frecuencia de núcleos silábicos de este género caracteriza el fondo rítmico de la composición:

Mujer, mariposa, en la puerta azul de la vida  
tocaste y, abriéndose, estás en regiones soñadas.  
Mujer, entorna tus ojos a la luz engañosa,  
rasga a la vez los tupidos telones del alma.

415. DÍSTICO.—En *Las plazas*, de Marquina, formada por diecinueve dísticos, el hexámetro de cada pareja es resultado ordinario del acoplamiento de un hemistiquio de siete u ocho sílabas y de otro, generalmente eneasílabo o decasílabo; el pentámetro por su parte reúne un hexasílabo o heptasílabo como primer hemistiquio y un pentasílabo o hexasílabo en segundo lugar:

Ancho recinto sin bóvedas, plazas de estrépito llenas,  
oh, golfos donde se abre la idea civil,  
ni utilidad ni bajo interés de descanso mezquino  
buscó en vosotras ávida la humanidad.

<sup>34</sup> La imitación del hexámetro que practicó Carducci sobre la misma base de hemistiquios distintos, anticipada por Villegas y Mas, fue seguida por H. Giner de los Ríos en su traducción del poeta italiano, como muestra el principio de *Una noche de San Pedro*: "Recuerdo que el sol aleonado entre rojos vapores y nubes, —cálido al mar descendía como un grande escudo de cobre, — que en bárbaras pugnas relumbra ondeando y se cae", en *Poesías de Giosué Carducci. I, Nuevas Rimas y Odas bárbaras*, Barcelona, 1915.

La poesía *Cuadro de salud*, del argentino Ernesto M. Barreda consta de dieciséis dísticos en que el primer verso, hexámetro, está formado por combinaciones de 6-7, 6-9, 6-10, 7-9, 7-8, con predominio de cláusulas dactílicas, en tanto que el segundo consiste uniformemente en un alejandrino:

Brillaba el arado. Los bueyes, enormes y lentos,  
iban abriendo el surco sobre la tierra buena.  
Un vuelo de pájaros, cual una corona de alas,  
oreaba la noble frente del labrador.

416. ESTROFA ALCAICA.—En la adaptación del modelo clásico realizada por Carducci, consta esta forma métrica de cuatro versos sueltos correspondientes a tres distintos ritmos: los dos primeros versos, decasílabos de 5-5 con terminación esdrújula; el tercero, eneasílabo dactílico, y el cuarto, decasílabo trocaico. Con ligeras discrepancias respecto al carácter trocaico o dactílico del verso final, la estrofa alcaica fue ensayada, entre otros, por Victorio Giner, Juan Luis Estelrich, González Prada, Díez Canedo, Marquina y Alfonso Reyes. La *Oda nocturna antigua*, de Reyes, empieza de este modo:

Pues que la noche sugiere cánticos,  
apresta, Lidia, la arcaica péctide;  
yo siento a los dioses antiguos  
que me inspiran no escuchados cármes.

417. VERSO DE VEINTE SÍLABAS.—La inclinación al verso largo, de extensión superior a los ordinarios endecasílabos, dodecasílabos y alejandrinos, promovida por el ejemplo del hexámetro y de los antiguos metros épicos, tenía precedentes en español en las poesías de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Rosalía de Castro. Díaz Mirón esforzó esta tendencia en el soneto *Gris de perla*, de su libro *Lascas*, 1901, cuyos versos están formados por la suma de dos decasílabos dactílicos, con apoyos rítmicos en las sílabas tercera, sexta y novena de cada hemistiquio. Las rimas cruzadas de los cuartetos se prolongan en los tercetos: ABAB:ABAB:ABA: BAB: «Siempre agujijo el ingenio en la lírica y él en vano al misterio se asoma». Repert. 72.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Versos de más de veinte sílabas se encuentran en las poesías modernistas intercaladas en la variable versificación de las composi-

418. OCTODECASÍLABO.—Los seis apoyos básicos del hexámetro se reflejan en los versos de dieciocho sílabas de *La tronada*, de Salvador Rueda. Cada verso consta de tres hexasílabos, con gran predominio del tipo dactílico. El autor evitó los encuentros de vocales en las dos cesuras del verso. El único caso en que tal encuentro ocurre es tratado con hiato. Repert. 70:

Oh, cómo gozosa su música oyendo se arroba la mente,  
y cómo adormida el alma a su encanto suspira indolente.  
Acentos de trueno que estallan bramando son ritmo sonoro,  
relámpagos vivos que incendian y brillan son luces de oro.

Darío obtuvo la misma medida, con diferente ritmo, juntando un heptasílabo y un endecasílabo en dos versos intercalados entre los alejandrinos de *El poeta pregunta por Stella*: «En tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras», «La hermana de Ligeia por quien mi canto a veces es tan triste». El octodecasílabo que usó Rosalía de Castro, formado por dos eneasílabos correspondientes a la variedad trocaica, sirve de base a una poesía del puertorriqueño Luis Lloréns Torres: «Tú eres la rosa trasplantada que al arraigar en este suelo — le da sus flores a mi cielo». Fue usado también por Tomás Morales en su *Salutación a Salvador Rueda*: «Noble señor del plectro de oro y el verso todo florecido». Repert. 71.<sup>36</sup>

419. HEPTADECASÍLABO DACTÍLICO.—Como variedad de hexámetro puede contarse el heptadecasílabo formado por cinco cláusulas dactílicas más la final, empleado por Salvador Rueda en los cuartetos de *Zumbidos del caracol*, *Mujer de heno* y *Los bárbaros*

ciones amétricas: de 21, «Sacude su rezago y como las corolas de extraños girasoles», Valencia, *La parábola del foso*; de 23, «La mole contumaz desafiante seguía en su torva mudez orgullosa», *Ibid.*; de 24, «Y la noche de sus alas a los ojos del guerrero resplandece como el día», Jaimes Freyre, *La muerte del héroe*.

<sup>36</sup> La poesía de Lloréns Torres combina octodecasílabos y eneasílabos trocaicos en sextetos agudos, AaÉ:BbÉ. En *Los atormentados*, de Rafael Arévalo Martínez, la primera estrofa es un quinteto en octodecasílabos del mismo tipo trocaico: «Vivo una vida miserable completamente artificial». Santos Chocano empleó el octodecasílabo, mezclado con los de 5 y 9 sílabas en forma de silva, en *Danza griega*: «Sus ojos brillan como piedras de un enigmático desdén».

en Roma, en el soneto de *La lámpara de la poesía*, y en los versos sueltos de *Mujer clásica* y *La espiga*. El siguiente ejemplo es el principio de *Mujer de heno*:

Entre el sopor de la siesta que duerme Galicia lozana,  
junto a la fuente que ronda zumbando clamante abejorro,  
medio entreabierta la boca encendida, de olor a manzana,  
bebe una moza las gotas del arco movable del chorro.

Se sirvió de este mismo verso Antonio de Zayas en su poesía *Con este signo vencerás*: «Tiemblan al rudo trotar de corceles las piedras sagradas». González Prada lo utilizó en una poesía de *Minúsculas*, combinado con el endecasílabo dactílico: «Sueño con ritmos domados al yugo del rígido acento — libres del duro cancán de la rima». Repert. 67.<sup>37</sup>

420. HEPTADECASÍLABO COMPUESTO.—El verso en que S. de Mas, a principios del período romántico, había traducido la *Eneida*, constituyendo una unidad rítmica mediante la unión de un heptasílabo, ordinariamente trocaico, y un decasílabo dactílico, fue resucitado por Darío en el soneto *Venus*, de *Azul*, 1888: «En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.» Repert. 68. El ejemplo de Darío fue seguido por González Martínez en otro soneto, *El espíritu del árbol*: «Ah, tú, quietud vibrante, tú, magnánima alma sonora», y por Tomás Morales, en una parte de *Balada del niño arquero*: «Cuatro veces fui muerto, cuatro veces, Amor, me has herido». De una variedad de este metro, en la que el decasílabo dactílico del segundo hemistiquio es sustituido por un decasílabo compuesto de dos pentasílabos, se sirvieron Santos Chocano en *Rudyard Kipling*: «Dios salve al rey del verso que con su canto de bronce impera», y Nervo, en su *Antífona*: «Oh, Señor, yo en tu Cristo busqué un esposo que me quisiera». Repert. 69.

<sup>37</sup> Según el paradigma rítmico que se tome por base, el heptadecasílabo dactílico se presta a ser interpretado como verso simple o como compuesto de varias maneras: 8-9, «Sueño con ritmos domados ' al yugo del rígido acento'»; 5-6-6, «Sueño con ritmos ' domados al yugo ' del rígido acento'». A esta última división se inclinaba Vicuña Cifuentes, *Estudios*, 157-159.

421. HEXADECASÍLABO DACTÍLICO.—El verso formado por cuatro cláusulas dactílicas y dos sílabas en anacrusis, más la cláusula final, incluido por Gertrudis Gómez de Avellaneda en su *Noche de insomnio y el alba*, forma parte de *Aeternum vale*, de Jaimes Freyre: «Es un dios silencioso que tiene los brazos abiertos». Figura asimismo como elemento principal en la *Balada del niño arquero*, de Tomás Morales: «El rapaz de los ojos vendados golpea mi puerta». Es posible considerar este verso como compuesto de 10-6 o de 7-9. Su unidad resulta a veces confirmada por la presencia de la sinalefa en la sílaba décima: «En el verso sonoro se advierte una rima brillante». En la poesía de Tomás Morales, sin embargo, junto al tipo regular acentuado en las sílabas 3, 6, 9, 12 y 15, se dan también casos en que el cuarto acento recae sobre la sílaba 13, convirtiendo la parte final del verso en un hexasílabo trocaico: «Con las rosas primeras de otoño te alfombré un camino». Otro testimonio de división de hemistiquios es la terminación esdrújula de la primera parte, como en el verso: «Las estancias recogen el ánimo de pulcras y olientes». Repert. 64.

422. HEXADECASÍLABO COMPUESTO.—Entre los versos extensos de medida uniforme empleados por el modernismo, el más repetido fue el hexadecasílabo formado por dos hemistiquios de ocho sílabas, imagen moderna del antiguo pie de romance, cuya reaparición se había ya iniciado entre las poesías de Rosalía de Castro. Aparece bajo tres modalidades distintas: trocaica, dactílica y polirrítmica.

La forma regularmente trocaica fue aplicada por Darío en los cuartetos con terminación tetrasílaba, ABAB, de *Año Nuevo*: «A las doce de la noche, por las puertas de la gloria». Salvador Rueda la utilizó en varios sonetos de animales de *Procesión de la Naturaleza*, en los sextetos AAÉ:BBÉ de *El entierro de notas*, *Cartagena* y *La bandera*, en los cuartetos ABAB de *Los reptiles* y en la serie monorrítmica de *Música bárbara*. Se halla también en los cuartetos AÉAÉ de *Siempre*, de Jaimes Freyre; en parejas de versos sueltos en *La nevada* y *Lluvia de sangre*, de González Prada, y en los sonetos y cuartetos de *Funambulescas*, *Policromías*, *Las cigüeñas* y otras poesías de Nervo. Repert. 63.

Formado por dos octosílabos dactílicos suma seis apoyos rítmicos que prestan al conjunto carácter de hexámetro. Es conocido el valor del octosílabo dactílico como recurso de expresión

reforzada en determinados pasajes de romances y comedias. El tono épico que tal metro adquiere en la duplicación uniforme y sostenida del hexadecasílabo fue adecuadamente empleado por Alfonso Reyes en la primera parte de su oda *En la tumba de Juárez*: «Manes del héroe cantado, sombra solemne y austera». Repert. 65.

De la variedad polirrítmica, con mezcla de hemistiquios se sirvieron Díaz Mirón en los dos sonetos de *La gigante*; Herrera Reissig, en los cuartetos ABAB de *Fiesta popular de ultratumba*; Marquina, en los sextetos AAÉ:BBÉ de *Italia*; Jaimes Freyre, en los romances de *Sombra* y *La noche*, y A. Machado, en la silva de hexadecasílabos y hexasílabos de *Orillas del Duero*: «Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.» Repert. 66.

423. PENTADECASÍLABO DACTÍLICO.—El verso de quince sílabas, con cuatro cláusulas dactílicas y una sílaba en anacrusis, además de la cláusula final, anticipado también por la Avellaneda en *Noche de insomnio y el alba*, reapareció en el soneto *A Francia*, de Darío: «Los bárbaros, Francia, los bárbaros, cara Lutecia», y en la poesía titulada *Liminaria*, de González Prada. Si se tratara de relacionar este verso con algún metro clásico, no podría pensarse en el hexámetro, sino en el pentámetro. En las composiciones mencionadas, la construcción sintáctica de los versos sugiere la colocación de una cesura después de la sílaba sexta, como probablemente concebidos a base de la suma de un hexasílabo y un eneasílabo, ambos dactílicos. Repert. 59.<sup>38</sup>

424. PENTADECASÍLABO COMPUESTO.—Aparte del tipo dactílico, otras variedades de este metro resultaron de diversas combinaciones de hemistiquios. Consta de un hexasílabo, ordinariamente trocaico, y de un eneasílabo mixto en el soneto de Nervo *A Paul Verlaine*: «Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones». Repert. 60. El mismo Nervo repitió esta experiencia en la poesía *Noche*, del libro *Elevación*, haciendo el hemistiquio eneasílabo

<sup>38</sup> Los primeros pentadecasílabos dactílicos de Darío fueron sin duda los del cuarteto que ocupa el centro de la escala métrica de *Tú y yo*: «¿No veis a la luna que brilla fulgente en el cielo?» El último verso presenta sinalefas en las sílabas sexta y novena, en testimonio de la unidad métrica con que debió ser concebido: «Pues eso que dice el arroyo en el bosque es amor».

regularmente dactílico: «Madre misteriosa de todas las génesis, madre». González Prada, en la composición en versos sueltos titulada *Ossiánica*, del libro *Exóticas*, construyó el pentadecasílabo mediante la unión de un verso de siete sílabas y otro de ocho: «¿En dónde los valientes que lucharon y vencieron?» Repert. 61. La modalidad ternaria, formada por la suma de tres pentasílabos, fue empleada por Salvador Rueda en los sextetos agudos, AAÉ:BBÉ, de *El enjambre*: «Colaborando cada cantora con su zum-bido». González Martínez se sirvió en el soneto *Soñé en un verso* de esta misma forma de pentadecasílabo ternario: «Soñé en un verso vibrante y prócer, almo y sonoro». Repert. 62. De esta clase es también el verso utilizado por Nervo en los sextetos de rima alterna, ABABAB, que aparecen al frente de sus *Jardines interiores*. Gabriela Mistral evocó este ritmo en algunos de los versos intercalados entre los alejandrinos de su poesía *In memoriam*, por la muerte de Nervo: «Que somos huérfanos, que vamos solos, que tú nos viste». <sup>39</sup>

425. TETRADECASÍLABO DACTÍLICO.—Sus apoyos rítmicos corresponden a las sílabas 1, 4, 7, 10 y 13. Los cuatro primeros recaen sobre cláusulas dactílicas. Equivale a un endecasílabo dactílico con adición de una cláusula. Puede asociarse con las interpretaciones modernas del pentámetro. Vicuña Cifuentes, presentando este verso como metro en potencia no ensayado al parecer por los experimentadores del ritmo ni en el período romántico ni en el modernista, lo ilustró con un cuarteto propio que empieza: «Dijo el Centauro meciendo sus crines hirsutas», *Estudios*, 217. Lo había usado antes la Avellaneda en *Soledad del alma*: «Sale la aurora risueña de flores vestida». Repert. 58.

426. TETRADECASÍLABO TROCAICO.—González Prada ensayó este tipo de verso de catorce sílabas, diferente del alejandrino trocaico. No consta de hemistiquios heptasílabos. Presenta tres apoyos rítmicos en las sílabas 1, 5 y 9, además del final. Se puede considerar como suma de un hexasílabo y un octosílabo, ambos trocaicos. La

<sup>39</sup> En la poesía *De viaje*, de Santos Chocano, el pentadecasílabo ternario lleva como auxiliares a los de cinco y diez sílabas bajo forma de silva asonante en los pares, con predominio del ritmo dactílico: «Ave de paso — fugaz viajera desconocida».

composición en que el citado autor empleó este metro es la titulada *La brisa*, de su libro *Exóticas*, la cual empieza: «Soplo de los mares, mensajera del verano, — tienes la dulzura de la miel y de los besos». Repert. 57.

427. TRIDECASÍLABO DACTÍLICO.—Había sido ya usado este metro por la Avellaneda y Ruiz Aguilera. Lo hizo reaparecer Jaimes Freyre en *El canto del mal*, de *Castalia bárbara*, 1889: «Canta Lok en la oscura región desolada — y hay vapores de sangre en el canto de Lok». Darío lo repitió en el soneto titulado *Urna votiva*, de *Cantos de vida y esperanza*, 1905. Se halla asimismo en una poesía de Unamuno en el libro *Teresa*, 1924, en la cual alterna con el hexasílabo en cuartetos AbAb: «Cada vez que pronuncio tu nombre, Teresa, — viviendo deshecho». Prestan apoyo a estos nuevos testimonios a la impresión anteriormente indicada respecto a la unidad rítmica de este metro, no obstante la posibilidad de interpretarlo también como alejandrino, sobre todo en el caso del soneto de Darío:

Sobre el caro despojo de una urna cincelo  
un amable frescor de inmortal siempre viva  
que decore la greca de la urna votiva  
en la copa que guarda el rocío del cielo.<sup>40</sup>

428. TRIDECASÍLABO TERNARIO.—Se ha registrado anteriormente el alejandrino ternario como variedad ocasional entre las distintas modificaciones del metro de 7-7. Aunque tal variedad no haya desarrollado enteramente su propio carácter, se pueden registrar varios casos que revelan el progreso de su reconocimiento. Como forma emancipada y definida, el tridecasílabo es un metro simple con apoyos rítmicos en las sílabas 4, 8 y 12. Cada

<sup>40</sup> La diferencia entre el tridecasílabo dactílico y el alejandrino de este mismo tipo rítmico consiste en que en el primero las cláusulas se suceden en serie continua mientras que en el segundo la línea del ritmo se prolonga en la sílaba sexta con la cesura correspondiente al período intermedio: «Canta Lok en la oscura región desolada». Por supuesto, no cabe confusión entre el tridecasílabo y el alejandrino por lírritmico a la francesa que aun constando literalmente de trece sílabas puede no ser de ritmo dactílico, como sucede en la mayor parte de los versos del soneto *Los piratas*, de Darío, anteriormente citado.

tridecasílabo ternario incluye un eneasílabo trocaico, prolongado con una tercera cláusula análoga a las dos de que tal eneasílabo se compone. El ritmo trocaico del eneasílabo continúa en la cláusula añadida. *La canción de la vida*, de González Martínez, combina precisamente dos eneasílabos y dos tridecasílabos en cada estrofa:

La vida está cantando afuera;  
la vida dice: — Ven acá.  
En el jardín hay un olor de primavera,  
himnos de zumbos en el viejo colmenar.<sup>41</sup>

429. TRIDECASÍLABO COMPUESTO.—La composición del tridecasílabo mediante la unión de un hexasílabo dactílico y un heptasílabo trocaico fue ensayada por González Prada en una de las poesías comprendidas bajo el título de *Ritmo sin rima* en su libro *Minúsculas*: «¿Sus dioses? El miedo, las sombras y la muerte. — ¿Sus odios? El arte, la vida y el placer». Repert. 49. De otra parte, el acoplamiento de un heptasílabo y un hexasílabo da por resultado un tridecasílabo con aire de seguidilla antigua, como el que empleó Góngora en su poesía a doña María Hurtado: «Háganme si muriere la mortaja verde». Fue desarrollada esta variedad en los catorce sextetos AAE:BBE de la poesía *Manos*, del argentino Alfredo Gómez Jaime. Repert. 48.<sup>42</sup>

430. VERSO DE ARTE MAYOR.—Reapareció el arte mayor, con sus hemistiquios fluctuantes entre cinco y siete sílabas, en el soneto *Gaita galaica*, de *Poema de otoño*, 1910, de Darío, construido probablemente bajo la influencia directa de la muiñeira.

<sup>41</sup> Santos Chocano empleó el tridecasílabo ternario, acompañado del pentasílabo y eneasílabo, en mezcla de silva con asonancia en los pares, en la poesía *Ante una vasija incaica*: «Te han encontrado — junto a una momia en una fría — concavidad envuelta en sombras y silencio — a la manera de litúrgica reliquia». Se ha hecho popular en letras de tangos argentinos: «Adiós muchachos, compañeros de mi vida», y en corridos mexicanos: «Quiero que escuchen de mis labios estas frases — ahora que estamos en un círculo de amigos; — también les ruego que se sirvan perdonarme — lo mal trovado que estuviese este corrido», Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939, pág. 609.

<sup>42</sup> La poesía *Manos*, de Alfredo Gómez Jaime, se publicó en *El nuevo tiempo literario*, Bogotá, 26 de marzo, 1905, según J. Saavedra Molina en *Tres grandes metros*, Santiago de Chile, 1946, pág. 36.

Los versos de tal composición corresponden al tipo auténtico del arte mayor, sobre todo en los cuartetos; los de los tercetos dan a la modalidad trocaica, «Tiempo de ganar, tiempo de perder», mayor representación de la que en el modelo antiguo solía tener:

Gaita galaica, sabes cantar  
lo que profundo y dulce nos es.  
Dices de amor y dices después  
de un amargor como el de la mar.

Del mismo género, con combinaciones de 6-6, 6-5, 5-6 y 5-5, son la mayor parte de los versos de *Los pobres de Dios* y *Son de muiñeira*, de Valle-Inclán. Como en el soneto de Darío, la proporción de los hemistiquios trocaicos es también en este caso mayor que en el viejo metro de *Las Trescientas*:

El vino alegre huele a manzana  
y tiene aquella color galana  
que tiene la boca de una aldeana.

La mezcla del dodecasílabo con el aparente endecasílabo dactílico, de cesura detrás de la cuarta, reproduce el arte mayor en poesías como *A mi hermana la monja*, *Estanque de lotos* y *El resto ¿qué es?*, de Nervo; en *El hada Manzana*, de Herrera Reisig; en *La hora*, de Juana de Ibarbourou, y en *¿Qué te diré?*, de Alfonso Reyes.

431. DECASÍLABO DACTÍLICO.—Continuó el cultivo del decasílabo dactílico con no menor impulso que en el período romántico. Se halla en poesías de Martí, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Salvador Rueda. Lo utilizó Darío en los cuartetos de *Himno de guerra* y de *Blasón*, en el soneto *Menéndez* y en los sextetos agudos *A una novia*; Guillermo Valencia, en los himnos *Al estudiante*, *A la frontera* y *A la raza*; Lugones, en el himno *A Buenos Aires*; Nervo, en los quintetos de *Un padre nuestro*, y Gabriela Mistral, en los nocturnos de *La Derrota* y *La consolación*. Repert. 27.

La antigua combinación de decasílabos y dodecasílabos alternos, recordada por Bécquer, fue repetida por Díaz Mirón en *Ritmos*, por Unamuno en varias poesías de *Teresa* y por González Mar-

tínez en *El forastero*. Más frecuentemente el decasílabo aparece acompañado por el hexasílabo, unas veces en cuartetos AbAb, como en el *Salmo III*, de Darío; otras en series asonantadas, como en *El coco, caballero*, de Unamuno, y otras en forma de silva, como en *Idilio*, de Díaz Mirón. Amado Nervo, en *Rincón florido*, hizo reaparecer el decasílabo dactílico con esdrújulo inicial de Sor Juana Inés de la Cruz: «Página primordial de la vida, — trémulos parpadeos del alba». Sin alterar la acentuación básica en tercera y sexta, González Prada añadió al verso una sílaba haciendo esdrújula la palabra correspondiente al primer apoyo rítmico: «Sol de Trópico, mi sol adorado», con lo cual el verso literalmente se convirtió en endecasílabo.

432. DECASÍLABO TROCAICO.—Un extraño metro que había iniciado su presencia entre las moralidades del infante don Juan Manuel en el *Conde Lucanor* y había reaparecido en un cántico de la Avellaneda, el decasílabo trocaico simple, con apoyos en las sílabas impares, atrajo la atención de varios experimentadores del verso en el presente período. González Prada lo empleó en la poesía *Ternarios*, formada por cuatro tercetos monorrimos: «Manos que sus manos estrechasteis», y en la titulada *Los pájaros azules*, en tercetos de versos sueltos: «Pájaros vinieron a cantarme». Fue tratado con mayor amplitud por Díez Canedo en la composición en versos sueltos *El juguete roto*: «Alegría del juguete nuevo, — sólo duras un fugaz instante». Lo ensayó en un quinteto, ABABa, con hexasílabo trocaico final, el argentino Roger D. Bassagola en *BAAL*, 1947, XVI, 74: «Cuando ya muy lejos del estío — sientas del invierno los rigores». Repert. 25.<sup>43</sup>

433. DECASÍLABO COMPUESTO.—El decasílabo polirrítmico de 5-5, con hemistiquios dactílicos y trocaicos, desarrollado por la poesía romántica, pasó al modernismo a través de *La duquesa Job* y *El hada verde*, de Gutiérrez Nájera; *Los parias*, *Cintas de sol* y *Vigilia y sueño*, de Díaz Mirón; *Las serpientes* y *El adiós de las*

<sup>43</sup> Una poesía de Unamuno, en *Teresa*, núm. 42, en decasílabos y octosílabos alternos con asonancia en los pares, al lado de los decasílabos dactílicos como «Se ha sorbido la tierra tu espejo», y de los compuestos como «Está ya seca, seca y sin hierba», hace figurar algunos de tipo trocaico: «Seca y agrietada mi memoria», «Te llevaste con mis aguas vivas», etc.

aves, de Salvador Rueda, y varias poesías de Martí y Casal. Darío compuso en este metro *Palimpsesto*, parte de *Los cisnes* y el soneto a *Montevideo*. Valle-Inclán lo utilizó en *Rosa hiperbólica*, *El crimen de Medicina*, *La tienda del herbolario*, etc. Figura en numerosas poesías de Nervo, Jaimes Freyre, Santos Chocano y otros autores contemporáneos. A veces lleva como auxiliar el pentasílabo, según puede verse en *Hacia tierra baja*, de A. Machado: «Rejas de hierro, rosas de grana. — ¿A quién esperas — con esos ojos y esas ojeras?» Repert. 31.

En la mayor parte de los casos el decasílabo compuesto muestra preferente inclinación por el elemento dactílico, acentuado en primera y cuarta de cada hemistiquio. Suelen registrarse estrofas enteras de ritmo dactílico, como la siguiente, de *La fantasía del horizonte*, de Salvador Rueda. Con frecuencia el apoyo inicial recae sobre sílaba inacentuada:

¿Quién cual tú forja? ¿Quién cual tú crea?

Ya en tus vapores relampaguea  
el de tus genios loco tropel;  
tus arquitectos, tus escultores,  
tus adornistas y tus pintores  
mueven paleta, metro y cincel.

Predomina en otros casos la variedad trocaica, acentuada en segunda y cuarta de cada hemistiquio. Se repiten los decasílabos de esta especie en la rima de Darío que dice: «Allá en la playa quedó la niña. — Arriba el ancla. Se va el vapor». Repert. 26. Se dan en gran mayoría en los trece cuartetos de *Adiós, España*, del *Romancero del destierro*, de Unamuno, 1928: «Adiós, mi Dios, el de mi España. — Adiós, España, la de mi Dios».

434. HEPTASÍLABO.—Siguiendo los cambios del alejandrino, el heptasílabo, que en la poesía romántica había adoptado principalmente el tipo trocaico, acentuado en segunda y sexta, recuperó su ordinaria forma polirrítmica tan pronto como el modernismo situó en primer lugar el alejandrino de esta misma especie. Aunque todo poeta lo empleara en alguna ocasión, el cultivo del heptasílabo en este período fue relativamente limitado. Su estrofa más corriente fue el romance, del cual pueden citarse ejemplos como *Sueño despierto*, de Martí; *El ciprés y la niña*, de Unamuno;

*El ídolo*, de Jaimes Freyre, e *Inventario galante*, de A. Machado. La redondilla, menos frecuente, aparece con mezcla de sus dos formas, abab y abba, en *La golondrina*, de Lugones, y con la primera de ambas formas y pie quebrado trisílabo en el tercer verso, abab, en *Ofrenda*, de Darío. Repert. 13.

Díaz Mirón compuso su *Ecce homo* en octavillas heptasílabas agudas a base de tres versos monorrimos en cada semiestrofa, aaaé:bbbé, forma empleada también por Darío en *Pequeño poema de carnaval*. En serie de tercetos independientes, aba:cdc:efe, aparece en *Los cuervos*, de González Prada y en *Milagro de la mañana*, de Valle-Inclán. Lugones lo utilizó en el sonetillo titulado *Luna maligna*. Como silva de versos rimados y sueltos figura en *Con el hijo en los brazos*, de Díez Canedo, y como mera serie de versos sueltos, sin agrupación regular, en *Sustitución y Propósito*, de Nervo. La composición de Guillermo Valencia, en lo que el autor llamaba «prosa amartillada», con ocasión del cuarto centenario de Bogotá, es una silva de heptasílabos que aparece impresa a plana y renglón sin separación de versos.

Restos propiamente románticos son las estrofas agudas de doce versos, con los impares sueltos y esdrújulos, abcbdé:fghgjé, de la *Alegoría*, de Darío, y de la poesía de Valencia *In memoriam de B. Malezieux*, ambas en el heptasílabo uniformemente trocaico, de apoyos rítmicos en las sílabas pares, divulgado por Zorrilla. El mixto, acentuado en primera y cuarta, se halla en pasajes de Salvador Rueda. Repert. 12.

435. HEXASÍLABO.—Se empleó principalmente en forma de romancillos. Darío compuso en este metro el sonetillo *Mía*. Valle-Inclán le hizo aparecer en redondillas en *Rosa de Belial*; en tercetos monorrimos, en *Vitrales*; en sextillas aaé:bbé, en *Rosa de mi romería*; en octavillas aaaé:bbbé, en *El circo de lona*, y en estrofas de nueve versos, aaé:bbé:ccé, en *Vista madrileña*. Bajo varias de estas mismas formas se encuentra en poesías de Salvador Rueda, Nervo, Santos Chocano, etc. Mezcla corrientemente las variedades dactílica y trocaica. El tipo dactílico uniforme aparece en el romancillo de *La danza macabra*, de Darío; en el de la *Canción de la india*, de González Prada, y en el de *Ojitos de pena*, del chileno Max Jara. La variedad trocaica se encuentra en pasajes de *La gaita*, de Salvador Rueda: «Dime, gaita dulce, — dime, tierna gaita, — ¿qué canciones lloras? — ¿qué canciones cantas?» Entre



los tercetos monorrimos de *Salmo*, de Darío, unos tercetos son dactílicos y otros trocaicos: «Un golpe fatal — quebranta el cristal — de mi alma inmortal, — ante el tiempo muda — por la espina aguda — de la horrible duda». Repert. 7, 8 y 9.<sup>44</sup>

436. PENTASÍLABO.—Fue usado de ordinario en forma polirrítmica. Martí lo empleó en numerosos romancillos sobre temas infantiles. Del mismo modo fue utilizado por Salvador Rueda en *La clueca* y por M. Machado en *Mutis*. Aparece en redondillas en *Nocturno*, de Lugones, y en sextillas ababcc en *Es la mañana*, de M. Machado. Nervo lo presentó en su *Sonetino* bajo la forma que el título indica y en cuartetos abca, con asonancia en los versos primero y cuarto, en *Panorama*. Repert. 4, 5 y 6.

437. TETRASÍLABO.—Aparte de su uso auxiliar como pie quebrado, el tetrasílabo fue aplicado como metro independiente por Darío en el romancillo «Una noche — tuve un sueño», y por M. Machado en varias composiciones, la mayor parte de ellas desarrolladas como silvas, con asonancia libre y con ocasional intercalación de algún octosílabo trocaico, como se ve en *Otoño*, *Encajes*, *El viento*, etc. Repert. 3.

438. TRISÍLABO.—Dejaron ejemplos de este mínimo verso González Prada en un rondel: «Son, niña, — amor — y bienes — un sueño — veloz»; Díez Canedo, en las redondillas de la poesía *Watteau*, donde se da entrada a algunos versos de dos sílabas junto a los trisílabos llanos y esdrújulos: «Crepúsculos — vagos, — minúsculos — lagos, — bateles — galantes, — amantes — rondeles». y M. Machado en el soneto *Verano*, cuyo primer cuarteto dice: «Frutales — cargados, — dorados — trigales». Repert. 2.

## VERSOS AMÉTRICOS

439. SILVA DE VERSOS DISTINTOS.—A la falta de normas sobre rimas y estrofas de la silva ordinaria, la poesía modernista añadió la libre mezcla de versos diferentes. Varía en estas nuevas silvas la diversidad de los versos y la mayor o menor estrechez del enlace de las rimas a que de ordinario se acomodan. Es corriente que en cada composición de esta especie se destaque un determinado verso como base rítmica del conjunto. Se observa igualmente la tendencia a asociar entre sí en unos casos las medidas silábicas pares y en otros las impares, aunque sin excluir de manera sistemática la interferencia de unas y otras. De cuando en cuando, la rima, asonante o consonante, da lugar, ocasional o intencionadamente, a conocidas combinaciones estróficas.

Como modalidad de movimiento variado y suelto se distingue la *Salutación a Leonardo*, de Darío, con su libre oscilación de versos consonantes entre 2 y 14 sílabas. Corresponden a este mismo género *La vida es limosna*, de Unamuno, en versos de 5, 6, 10 y 12, sueltos y asonantes, con predominio de los de 6 y 10; *La pesadilla*, de González Martínez, en versos de 5, 7, 9, 11 y 12, con rima asonante y preponderancia de los de 7 y 11; *Espacio y tiempo*, de Nervo, en versos de 4, 5, 7, 8 y 14, con asonancia y mayoría de los de 7 y 8, y *El mal confitero*, de Alfonso Reyes, en que alternan los de 6, 9, 10 y 12, con libre rima consonante y ágiles cambios y giros sobre fondo dactílico.

Forman un grupo de compás más grave y lento *Día de difuntos* y *Luz de luna*, de José Asunción Silva, con versos desde 4 a 20 sílabas; *La canción de los osos*, de Darío, abundante en versos de 12, 14 y 16, entre otros más breves; *La parábola del foso*, de Guillermo Valencia, con versos de 11, 14, 16 y 18; *Iglesia de pueblo*, de González Martínez, en que se mezclan medidas de 14, 11, 7, 5 y 3, sobre fondo de las dos primeras, y *A un imposible*, de Nervo, con variedad de versos entre 3 y 15 sílabas y con mayoría de endecasílabos.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> El orden alterno de los tercetos dactílicos y trocaicos de *Salmo* no se mantiene de manera enteramente regular. Los de rimas llanas son más numerosos que los agudos. La rima aguda se cumple sin excepción, según la norma antigua, en los hexasílabos de las sextillas 666:666 del lay que Darío compuso a la manera de Juan de Torres.

<sup>45</sup> Fue muy general la combinación libre de versos de 12, 10 y 6 sílabas en serie de silva con los pares asonantes. La utilizó Salvador Rueda en numerosas composiciones desde la de *Inri*, 1898. Adquirió popularidad en la poesía regional con *Cansera*, de Vicente Medina, y *El Cristu benditu*, de José María Gabriel y Galán.

440. VERSO AMÉTRICO TROCAICO.—Producto característico de la métrica modernista fueron los versos formados mediante la repetición en número variable de un determinado núcleo silábico. Sirvió principalmente a este efecto el grupo tetrasílabo, de trocaico ritmo binario. Ruiz Aguilera había anticipado el uso de este elemento, bajo forma simple, doble y triple, en las estrofas de *El otoño*, 1883. Sobre este grupo construyó José Asunción Silva los desiguales versos de su nocturno *Una noche*, en el que, sin orden de estrofas, con simple asonancia en los pares, pasando de los versos más breves a los más extensos, o al contrario, según los cambios de la honda emoción del recuerdo, añadió a las medidas de 4, 8 y 12, las de 16, 20 y 24, y aun las de 6 y 10 que de cuando en cuando rompen el compás con su composición fraccionaria. Siguieron el ejemplo métrico del famoso nocturno Darío en *Desde la Pampa*; Salvador Rueda, en *El escudo de Castilla*; Jaimes Freyre, en *El hospitalario*; Valencia, en *Palemón el Estilita*, y Santos Chocano, en *Los caballos de los conquistadores* y *La elegía del ógano*. Repert. 74.<sup>46</sup>

441. VERSO AMÉTRICO DACTÍLICO.—Tiene por base la repetición de una cláusula trisílaba de acentuación uniformemente llana, aguda o esdrújula. En la serie de cláusulas trisílabas llanas, con acento en el centro del grupo, queda una sílaba en anacrusis delante del primer tiempo marcado. El verso adquiere ritmo dactílico, a pesar del tipo anfibráquico, oóo, que la cláusula individualmente representa. La Avellaneda, y después Darío y González Prada, habían sumado cuatro de estas unidades en la composición de sus pentadecasílabos dactílicos. Prescindiendo de la igualdad de medida y del orden de estrofas, Darío construyó sobre la citada cláusula los versos aconsonantados a modo de silva de su *Marcha triunfal*. Los más numerosos son los que reúnen dos, tres, cuatro o cinco núcleos trisílabos; son escasos los de seis y siete y no

<sup>46</sup> La cláusula oooó es elemento constitutivo de los versos de 5, 9, 13, 17 y 21 sílabas que aparecen, junto a algunos de 9-9, en la poesía de Santos Chocano titulada *En una casa colonial*. A la suma de cláusulas de cada verso se añade la sílaba final de las terminaciones llanas. Son predominantes los tridecasílabos ternarios: "Vetusta casa — hay en tu pompa un misterioso no se qué... — En tu anacrónica elegancia — mézclanse hastío y altivez — con que disuenas en la urbana arquitectura — por tu actitud de melancólico desdén".

hay más que uno con una sola cláusula. El más extenso, de ocho cláusulas con veinticuatro sílabas, es el que cierra con nota sonora y prolongada el brillante desfile de la composición: «Saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan la marcha triunfal». Repert. 75.

La variedad ternaria con cláusula aguda fue empleada por Santos Chocano en los desiguales versos de su poesía *Sol y sombra*. Quedan al principio de cada verso dos sílabas en anacrusis. El movimiento rítmico, como en la variedad anterior, se desarrolla en forma dactílica, no obstante la disposición anapéstica, ooó, a que la cláusula literalmente corresponde. Los versos se suceden con asonancia aguda en los pares. Son principalmente abundantes los que constan de tres o cinco cláusulas; dos se reducen a una sola; los más extensos suman hasta seis. La composición empieza con las dos medidas más frecuentes: «El clarín ululó, y a lo lejos, — fue a perderse en el aire, alargándose, el trémulo son». Repert. 76.<sup>47</sup>

442. VERSO SEMILIBRE.—La versificación semilibre no se desliga enteramente de los paradigmas tradicionales. Mantiene en considerable proporción los metros conocidos y se sirve ordinariamente de la rima. Su peculiaridad consiste en introducir versos cuya acentuación no concuerda con los habituales tipos rítmicos de sus respectivas medidas. Se distingue la versificación semilibre de la silva de metros distintos por la admisión de los referidos casos de acentuación irregular. Los versos de *Augurios*, de Darío, en *Canto de vida y esperanza*, 1905, oscilan entre tres y catorce sílabas, pero la mayor parte, 53 de los 67 del conjunto, corresponden a medidas comunes, inferiores a diez sílabas. Sirve de fondo el ritmo homogéneo de los versos impares de 3, 5, 7, 9 y 11, los cuales representan más del 80 por 100 de la composición. Se acomodan al mismo compás los de diez y doce sílabas de acentuación amorfa que aparecen en algunos pasajes. La poesía se divide en

<sup>47</sup> Se extendió este procedimiento a base del elemento pentasílabo, presentado en versos de 5, 10 y 15 sílabas en la ya citada poesía *De viaje*, de Santos Chocano, y del hexasílabo, multiplicado en medidas de 6, 12, 18, 24 y 30, en *El correr del cielo* y *A la República Argentina*, de Salvador Rueda. En la fluctuación de las composiciones amétricas se produjeron ocasionalmente versos de 21 sílabas, equivalentes a 7-7-7, y de 24, iguales a 8-8-8.

siete períodos de estructura semejante, con distinta asonancia en los versos pares de cada uno de ellos; en el primer período son también asonantes los impares:

Hoy pasó un águila  
sobre mi cabeza,  
lleva en sus alas  
la tormenta,  
lleva en sus garras  
el rayo que deslumbra y aterra.

Composiciones en versos cortos, variables y asonantes, con intercalación de algunos otros versos mayores de acentuación heterodoxa, como en el caso de *Augurios*, son *La blanca soledad* y *Canto a la angustia*, de Lugones, y *Eran dos hermanas*, de González Martínez. En otras composiciones, la versificación semilibre se produce a base de medidas más extensas, entre las cuales, al lado de las de ritmo impreciso o discrepante, figuran regulares eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, etc. Bajo forma de silva consonantada, el *Himno a la luna*, de Lugones, mezcla versos de todas las medidas entre cuatro y quince sílabas, con predominio de las de 7, 9, 10 11 y 12. Muchos de estos versos corresponden a sus ordinarios tipos rítmicos. Entre el primer centenar de la composición, 20 son endecasílabos comunes; 3, endecasílabos dactílicos; 16, heptasílabos; 9, eneasílabos; 8, octosílabos, y 6, alejandrinos. En suma, más del 60 por 100 de los versos corresponden a tipos métricos normales. Una clara armonía de elementos rítmicos identificables domina sobre la ametría del conjunto, como se ve en la siguiente muestra del principio de la composición:

Luna, quiero cantarte,  
oh, ilustre anciana de las mitologías,  
con todas las fuerzas de mi arte.  
Deidad que en los antiguos días  
imprimiste en nuestro polvo tu sandalia,  
no alabaré el litúrgico furor de tus orgías  
ni su erótica didascalía.

Se observa este mismo tipo de versificación semilibre en *Musa helénica*, *La gran familia* y otros poesías de González Prada en su libro *Exóticas*, 1911. *La lágrima*, del mexicano López Velarde,

contiene versos de forma amétrica enlazados por la rima y dirigidos por la presencia en proporción superior de endecasílabos y heptasílabos normales. Eneasílabos y endecasílabos sueltos constituyen el fondo rítmico de la tragedia *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, ejemplo notable de versificación equilibrada dentro de la libertad de sus movimientos. En el compás lento y patético de *Un hombre*, de Porfirio Barba Jacob, de versos variables desde cuatro a diecinueve sílabas, se destaca la repetida nota del alejandrino. Grupos homogéneos en la línea impar de 5, 7, 9 y 11 sílabas sirven de base a la ondulación encubierta bajo la externa desigualdad métrica de *Separación*, de José Moreno Villa.

443. VERSO LIBRE.—Diversos precedentes habían venido conduciendo a la introducción del verso libre. Contaba con hondas y permanentes raíces la tradición de la poesía amétrica. Los largos y desiguales versos de las imitaciones del hexámetro participaban en cierto modo del prestigio de su modelo clásico. Un importante paso contra las restricciones usuales habían consistido en las múltiples mezclas de metros ensayadas por los poetas románticos. Desde antes de terminar el romanticismo, varios escritores se habían liberado en gran parte de la preocupación de la rima y la estrofa. La idea del verso libre como aspiración a la expresión pura de la conciencia poética, sin trabas de medidas, consonancias ni acentos, había sido puesta en práctica por el norteamericano Walt Whitman, 1819-1892. Desarrollaron este movimiento y expusieron sus principios, bajo la denominación de versolibrismo, los simbolistas franceses Émile Verhaeren, 1855-1916; Gustave Kahn, 1859-1936 y Jules Laforgue, 1860-1887.<sup>48</sup>

Antes que tal corriente definiera su carácter, recogió su eco Rosalía de Castro en la poesía que empieza «No subas tan alto, pensamiento loco», de *En las orillas del Sar*, 1884. Martí había realizado experiencias análogas en *Jadeaba espantado* y *Cómo me has de querer*, a las cuales se refería en el prefacio de *Flores del*

<sup>48</sup> La innovación del verso libre se extendió por varios países desde que en el último cuarto del siglo XIX se incorporó al movimiento del simbolismo francés. Suscitó artículos de controversia como el de T. S. Eliot, "Reflections on vers libre", en *The New Statesman*, 1917, VIII, 518-519. Un estudio de sus precedentes, de sus elementos esenciales y de las opiniones de sus principales introductores se encuentra en Mathurin M. Dondo, *Vers libre, a logical development of French verse*, París, 1922, 87 págs.

destierro, hacia 1887, defendiendo el derecho a respetar «la forma natural y sagrada en que, como la carne del espíritu, envía el alma los versos a los labios». Más que verso libre, lo que Darío presentó en la composición titulada *En el país del sol*, de *Prosas profanas*, 1896, fue un ejemplo de prosa rítmica con abundantes consonancias y con repetición de algunas unidades propiamente métricas. Otro intento análogo fue el de *Heraldos*, del mismo libro, formado por una serie correlativa de nombres, seguidos por sus respectivas evocaciones.

La práctica del verso libre, según el modelo de Walt Whitman, con amplias medidas oscilantes entre quince y veinte sílabas, aparece en *Música orgullosa de la tempestad*, de Nervo, y en *La última novia*, de Ramón Pérez de Ayala. Siguió Santos Chocano este mismo género de composición en *Oda salvaje* y *Oda continental*, si bien en una y otra encerró la extensión de los versos entre cinco y dieciséis sílabas concentrando la mayoría de ellos hacia el punto medio de esas cifras. Desde la terminación de la primera guerra europea, la corriente del versolibrismo adquirió pleno desarrollo en España y América. Juan Ramón Jiménez adoptó resueltamente esta forma desde la publicación de su *Diario de un poeta recién casado*, 1917.

El único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo. Por lo menos en este punto, se reconoce que el verso libre no es enteramente libre. No se trata, sin embargo del mero ritmo acentual y silábico producido por la proporcionada regularidad de los tiempos marcados. En el verso libre el factor que coordina artísticamente las palabras en sus grupos respectivos se funda en la sucesión de los apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía en la creación de su obra. Por su propio sentido individual, esta clase de ritmo exige de parte del autor una fina sensibilidad expresiva y un perfecto dominio del material lingüístico. Con mayor riesgo que cualquier metro de forma definida y corriente, el verso libre pierde su virtud si sus cambios, divisiones y movimientos carecen de ritmo perceptible o resultan vanos e injustificados en el desarrollo de la composición.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Entre las opiniones contradictorias suscitadas por el verso libre se destaca la ponderada actitud de Vaz Ferreira, quien en su ensayo *Sobre la percepción métrica*, Barcelona, 1920, págs. 7-9, fundamenta una

Debe advertirse que la versificación libre no excluye de manera sistemática la presencia ocasional de cualquier metro común ni aun la de la rima o la estrofa, cuando por accidente se produzcan o la ocasión las requiera. No hay en realidad composición versolibrista que no ofrezca casos de esta especie identificables con versos y estrofas regulares. La proporción de tales casos, que en la versificación semilibre actúa como tónica dominante, se reduce aquí, por el contrario, a manifestaciones escasas y aisladas. Verso propiamente libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica y sin la afectación de un hermetismo limitado estrictamente a la intimidad del poeta.

#### FORMAS TRADICIONALES

444. COSANTE.—Un eco del antiguo cosante se percibe en *La vieja canción de los cintillos del hada*, de González Martínez, cuyos tercetos endecasílabos, ABB, empiezan con variantes del mismo verso: «Diome el hada un cintillo de topacios», «Diome el hada un cintillo de esmeraldas», etc. Después de cada terceto se repiten también variantes del mismo estribillo: «Oh, buena hada, que Dios multiplique — el tesoro de vuestra alegría». Análoga impresión sugiere *El mar lejano*, de Juan Ramón Jiménez, en cuartetos eneasílabos, ABAB, donde los conceptos de la primera estrofa se repiten y enlazan en las siguientes con modificaciones paralelas, como «Mar de la aurora, mar de plata». «Mar de la siesta, mar de oro», «Mar de la tarde, mar de rosa».

445. ZÉJEL.—El zéjel, con su exacta forma antigua, figura entre los ensayos estróficos de González Prada, unas veces con el nombre italiano de *lauda* y otras con el provenzal de *triolet*. La mayor parte de los ejemplos corresponden al metro octosílabo, pero aparecen también en versos de nueve, once y doce sílabas. El siguiente se encuentra en el libro de *Mimúsculas*, 1901:

práctica siempre que se ejercitara además y no en lugar del verso medido y rimado, y con la condición de que sus manifestaciones no brotaran de simples principios de escuela, sino de la pura espontaneidad del sentimiento creador.

Algo me dicen tus ojos,  
mas lo que dicen no sé.

Entre misterio y sonrojos,  
algo me dicen tus ojos.

¿Vibran desdenes y enojos  
o hablan de amor y de fe?

Algo me dicen tus ojos,  
mas lo que dicen no sé.

446. VILLANCICO.—La poesía *Verde verderol*, de Juan Ramón Jiménez, reproduce una de las variedades más puras del villancico: pareado de versos desiguales como estribillo, redondilla en el cuerpo de la estrofa, y dos versos de enlace, uno rimado con la redondilla y otro con el estribillo. Con su primor artístico y su propiedad métrica, la citada poesía es ejemplo aislado de esta antigua forma de canción en el presente período:

Verde verderol,  
endulza la puesta del sol.

Palacio de encanto  
el pinar tardío,  
arrulla con llanto  
la huida del río.

Allí el nido umbrío  
tiene el verderol:

Verde verderol,  
endulza la puesta del sol.

447. LETRILLA.—Fue relativamente abundante la letrilla bajo varias modalidades métricas. *Regreso del concilio*, de González Prada, es una letrilla satírica en sextillas octosílabas, cuyos versos tercero y sexto, quebrados, repiten alternativamente, como en una composición análoga de Cadalso, los estribillos «Ya lo veo», «No lo creo». La canción de *Flor de mayo*, de Nervo, en redondillas octosílabas, intercala después de cada estrofa: «Las olas vienen, — las olas van; — cantando vienen, cantando irán». Nervo compuso varias poesías en endecasílabos, dodecasílabos y eneasílabos, sobre temas de sentimiento religioso, con los estribillos «¿Cuál es tu fe?» «Oremos», «Anatema sea», etc. Entre las poesías de Juan Ramón Jiménez figuran letrillas como las de *Mañana de luz*, *Lo que Vos*

*queráis* y *El poeta a caballo*. Gabriela Mistral empleó la letrilla en canciones de cuna. *La balada de los tres naipes*, de Díez Canedo, consta de tres octavas eneasílabas, cuya terminación, así como la del envío, repite uniformemente como estribillo: «El rey, el caballo y la sota». *La amenaza de la flor*, de Alfonso Reyes, en redondillas y quintilla final, lleva como tema: «Flor de las adormideras, — engáñame y no me quieras».

448. ROMANCE.—Aplicado principalmente a temas líricos, el romance ofrece varios ejemplos entre las poesías de Julián del Casal, Díaz Mirón y Martí. Salvador Rueda reunió una extensa colección en su *Romancero*, sobre temas domésticos, aparte de otros muchos acerca de diversos asuntos. Fue poco cultivado por Darío; en el de *El ala del cuervo* siguió el modelo de las leyendas románticas; *Primaveral*, de tono lírico, apareció al frente de *Azul*; en el titulado *Por el influjo de la primavera*, de *Cartos de vida y esperanza* modificó la forma común con cambios de asonancia y pies quebrados. Forman series numerosas los *Romances de Río Seco*, de Lugones, y las *Baladas peruanas*, de González Prada. Como obra maestra se destaca el conjunto de romances de *La tierra de Alvar González*, de A. Machado. Manifestó Unamuno constante inclinación por esta forma métrica, en la cual compuso muchas de las poesías del diario de su *Cancionero* y de su *Romancero del destierro*. Son conjuntos de romances los libros de *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*, de Juan Ramón Jiménez. Una colección ejecutada con especial esmero forman las once composiciones, de once cuartetas cada una, de los *Romances de Río de Enero*, de Alfonso Reyes. En la mayor parte de las composiciones citadas es norma predominante la división en cuartetas.<sup>50</sup>

Abundantes testimonios muestran la continuidad del romance con estribillo. El de Nervo, *En la roca más hostil*, repite a intervalos: «Luengos años duró el castillo, — las ruinas duran ya mil». El de Juan Ramón Jiménez, *Tristeza del campo*, intercala de tiempo en tiempo: «Cómo lloran las carretas — camino de Pueblo

<sup>50</sup> A la ruptura en secciones distintas de la asonancia uniforme del romance tradicional, señalada con respecto al titulado *Por el influjo de la primavera*, de Darío, siguieron, de manera coincidente con tendencias populares, *Las siete hijas de Orlamunda*, de González Martínez; *La espera inútil*, de Gabriela Mistral, y *Don Carnaval*, de M. Machado, todos con distinta asonancia en cada cuarteta.

Nuevo». En el de Alfonso Reyes, *Blanda, pensativa zona*, a cada diez versos reaparece: «Las mañanitas de abril — buenas son de dormir». El antiguo uso de insertar en el romance estrofas compuestas en metro distinto del octosílabo se observa en *El dios del huerto*, de Alfonso Reyes, donde se incluyen octavillas hexasílabas. Otro romance del mismo autor sobre la muerte de Nervo, en el que además de la ordinaria asonancia de los versos pares figura otra en los impares, introduce de cuando en cuando una redondilla.<sup>51</sup>

449. CUARTETA.—Obtuvo la cuarteta amplia representación en las obras literarias de este tiempo, junto con otros tipos de coplas populares. Encontró principal acogida entre los escritores andaluces. Una colección de cuartetos abcb, acompañadas de algunas seguidillas, figura en *Bajo la parra*, de Salvador Rueda, 1877. Se hallan en gran número diseminadas en las comedias y sainetes de los hermanos Álvarez Quintero. Bajo el título de *malagueñas* presentó M. Machado en *Cante hondo*, 1916, una serie de cuartetos octosílabos de la ordinaria forma asonante. Otra colección del mismo autor en que además de las cuartetos aparecen algunas quintillas formadas por cuartetos con adición de un verso asonante del terceto, abcbc, lleva el título de *tonás y livianas*. Las coplas clasificadas por M. Machado como *polos y cañas* son en su mayor parte quintillas análogas a las indicadas, pero suelen llevar una sola asonancia sin orden fijo. Las que reunió bajo la denominación de *soleares* constan de tres octosílabos, con asonancia en los impares y el segundo suelto. Dedicó a esta clase de coplas una poesía titulada *Elogio de la solear*. La mayor parte de las canciones reunidas en *Proverbios y cantares*, de A. Machado, son soleares del referido tipo. Ejemplo de ellas es la siguiente:

<sup>51</sup> Con mayor complejidad que la ordinaria, *Las golondrinas*, de José Asunción Silva, es un romance dividido en estrofas de doce versos, de las cuales los cuatro primeros son una cuarteta de asonancia variable de una en otra estrofa, los seis siguientes mantienen la asonancia general de la composición, y los dos últimos, bajo esta misma asonancia, forman un estribillo que repite variedades del mismo concepto: abcb: defegeHE. Otras variedades ofrecen el romance de Unamuno, que termina cada cuarteta con el verso "Lento, lento", y el del mismo autor en que aparece el nombre de "Salamanca" como segundo de las cuartetos a lo largo de la composición.

Se miente más de la cuenta  
por falta de fantasía:  
también la verdad se inventa.

Diferentes de las soleares son las *soleariyas*, de las cuales figura también una sección entre las coplas flamencas de M. Machado. La soleariya, según tal testimonio, consta de tres versos: primero y tercero hexasílabos, asonantes, y el segundo, de diez, once o doce sílabas, suelto. Más comúnmente esta estrofa es llamada *playera*:

Eres como el sol;  
cuando tú vienes se hace de día  
en mi corazón.

450. SEGUIDILLA.—Se cultivó como copla simple, de cuatro versos, y como compuesta, de siete. Gutiérrez Nájera intercaló seguidillas de ambos tipos en *La cena de Noche Buena*. De una y otra clase son también las presentadas por M. Machado con los nombres de *sevillanas*, *serranas* y *alegrías*. La seguidilla compuesta, 7-5-7-5:5-7-5, ofrece algunos ejemplos entre las composiciones juveniles y sociales de Darío; en *Ingenua*, de Nervo, y en *Canción de mozas*, de A. Machado. La seguidilla simple en serie continua con asonancia uniforme en los pares, como romance, fue usada por Martí en *Príncipe enano*, *Brazos fragantes*, *Musa traviesa* y otras poesías. Del mismo modo la emplearon José Asunción Silva en *Mariposas* y Salvador Rueda en *Hojas rodando*. Unamuno, en *Duerme, alma mía*, introdujo después de cada cuatro versos, como estribillo, la exclamación «Duerme». En *El abuelo y Venecia*, de Alfonso Reyes, en seguidillas simples, los versos de siete y cinco son sustituidos a veces por el de seis, como en las seguidillas antiguas.

Una sección de coplas de M. Machado representa las *seguidillas gitanas*, en las que el primero, segundo y cuarto versos son hexasílabos y el tercero generalmente endecasílabo, con asonancia en los pares; en algunos casos el tercero consta de diez o doce sílabas:

Las que se publican  
no son grandes penas;  
las que se callan y se llevan dentro  
son las verdaderas.

Se hallan algunas seguidillas de esta clase entre las coplas de *Bajo la parra*, de Salvador Rueda. El autor solía intercalar este mismo tipo de estrofa en algunas de sus composiciones en versos de seis, diez y doce sílabas, en forma de silva asonantada, como *Grito de misericordia* y *La parranda triste*.<sup>52</sup>

#### ACCIDENTES DEL VERSO

451. MEZCLA DE VERSOS EN LA ESTROFA.—La combinación de versos diferentes fue practicada principalmente por la poesía modernista, como se ha visto, en el libre campo de la silva. Dentro del orden de la estrofa, el ejercicio de esta mezcla se redujo a límites menos extensos de los que había alcanzado en el período romántico.

La asociación del verso de ocho sílabas con el de seis, en redondillas quebradas, aéaé, aparece en *Eheu*, de Darío: «Aquí junto al mar latino — digo la verdad». Repitió la misma forma en *A un pintor* y en *Danza elefantina*. Las tres composiciones aparecieron en *El canto errante*. González Martínez empleó la misma combinación en *El infiel*. Unamuno sustituyó la rima aguda por la llana, abab, en *Vizcaya*: «Las montañas de mi tierra — en el mar se miran». González Prada, en *Las mimosas*, juntó el octosílabo con el decasílabo compuesto, 8-8-10-10. La *Balada* de Guillermo Valencia sobre Almohajed el Califa es un romance en cuartetos de octosílabos y endecasílabos, 8-8-11-11. La unión del octosílabo con los de once y siete sílabas, 8-8-11-7, fue usada por Martí en *El ángel* y por González Prada, bajo la forma 7-7-8-8-11-11, en una composición de *Minúsculas*. El octosílabo, combinado con los de doce y seis sílabas en el orden 8-8-12-6-6, aparece en *Las tres cosas del romero*, de González Martínez.

El eneasílabo forma cuartetos con el pentasílabo en la dedicatoria del *Poema de otoño*, de Darío: «Tú que estás la barba en

<sup>52</sup> Además de las numerosas coplas de estilo popular que los Álvarez Qintero introdujeron en muchas de sus obras, las aplicaron especialmente a su poema dramático *Cancionera*, cuyas escenas se desarrollan en seguidillas de siete versos, romances, pareados de pentasílabos y decasílabos, redondillas, soleares, cuartetos, seguidillas gitanas, seguidillas simples en serie de romance y soleares quebradas o *soleariyas*: «Los celos — se gozan en abatir — los castillos por los suelos».

la mano — meditabundo». Las redondillas de *Coro de insectos*, de Alfonso Reyes, constan de dos primeros versos de nueve sílabas y de otros dos de ocho. González Martínez construyó los cuartetos de *Canción de los naufragos* con dos versos de nueve seguidos de dos de catorce. Los quintetos de *Nupcial*, de Guillermo Valencia, hacen intervenir versos de 9-9-9-5-14 en el orden de rimas ABABB.

Aparte de la compañía de sus auxiliares ordinarios de siete y cinco sílabas, el endecasílabo recibe el complemento del hexasílabo en los cuartetos 6-6-11-11 de *Con la primavera*, de Martí; del eneasílabo, 11-9-11-9, en una poesía de *Minúscula*, de González Prada; del dodecasílabo, 11-12-12-12, en *Canto de la sangre*, de Darío; del alejandrino, 11-14-11-14, en *Elegía de un madrigal*, de A. Machado, y de versos de diferentes medidas en los sextetos AaÉ: BbÉ de la poesía de Unamuno que empieza «Allá en los días de las noches largas», en M. García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, 1954, pág. 386.<sup>53</sup>

Entre las combinaciones formadas a base del alejandrino se puede recordar el sexteto 14-14-9: 14-14-9, del *Responso a Verlaine* y del *Elogio del obispo de Córdoba*, de Darío. En los sextetos análogos de *Momotombo*, Darío sustituyó los versos de nueve por decasílabos fluctuantes de 5-5. González Martínez, en *La plegaria de la roca estéril*, empleó el cuarteto 14-9-14-9 con los eneasílabos agudos. El mismo autor, en *La campana mística*, puso en contraste los alejandrinos de sus cuartetos y quintetos con las breves terminaciones trisílabas de tales estrofas. Los quintetos de *Colaboración*, de Neruo, reúnen tres alejandrinos, un pentasílabo y un trisílabo, 14-14-14-5-3.

452. ESTROFA.—Mucho menor que el interés demostrado en este período por la exploración rítmica del verso fue el que se dedicó a las combinaciones de la estrofa. Continuaron en primer término los tipos tradicionalmente establecidos: sonetos, sextetos,

<sup>53</sup> Hizo Unamuno intervenir en los sextetos de «Allá en los días de las noches largas», 1908, versos de 12, 11, 8, 7, 5 y 4 sílabas indistintamente mezclados. La mezcla de versos en la estrofa y en las silvas rimadas o sueltas es uno de los rasgos modernistas más salientes en la versificación de Unamuno. Otros rasgos son los sonetos de rimas cruzadas, las dobles octavas endecasílabas, las modificaciones de la estrofa sáfica, los alejandrinos polirrítmicos y a la francesa, los eneasílabos polirrítmicos, los dodecasílabos ternarios y los endecasílabos dactílicos.

cuartetos y tercetos. La influencia del francés desarrolló el pareado alejandrino. A la misma causa obedecieron los ejercicios de varios autores en tercetos, cuartetos y octavas monorrimas, especialmente en versos de nueve, once y catorce sílabas. La composición «¿Que de qué sirve la rima?», de Unamuno, *Cancionero*, núm. 129, sostiene la misma consonancia en su dieciséis octosílabos. Juan Ramón Jiménez transfirió este mismo papel a la asonancia en poesías como la de *Francina en el jardín*: «Con lilas llenas de agua — le golpeé las espaldas — y toda la carne blanca — se enjoyó de gotas claras».

Tentativas particulares, algunas con claro dejo romántico, son las estrofas de *Muertos*, de José Asunción Silva, constituidas por dos cuartetos endecasílabos asonantes y un terceto octosílabo, ABCB:DEFE:ghg; los quintetos de *Mis enlutadas*, de Gutiérrez Nájera, formados por versos de 11-7-11-5-5, rimados AbCab, y las combinaciones de siete octosílabos en el orden ab:ccb:db de *No digas dolor y Lirio franciscano*, de Valle-Inclán.

Darío puso un pasajero interés en la evocación de antiguos modelos trovadorescos de lays y decires. González Prada, además de sus indirectas representaciones del zéjel, ensayó la adaptación de la balata, el rispetto, el estornelo y la villanela italianos, la spenserina inglesa, el cuarteto persa y el pantum malayo. La atención de Unamuno recayó principalmente sobre la reelaboración de la estrofa sáfica. Tuvo cultivadores la estrofa alcaica con el ejemplo de Carducci.

Dentro de esta limitada corriente se repitió bajo varias formas la imitación del rondel francés en *Tres rondeles*, de Julián del Casal, compuestos a base de redondillas y quintillas; en varios, de distintas formas, de González Prada; en los cuatro *Rondós vagos*, de Nervo, en cuartetos de hexadecasílabos y dodecasílabos; en el *Rondel de los pozos de nieve*, de Alfonso Reyes, en dos redondillas y una quintilla, y en el *Rondel flamenco*, de M. Machado, en tercetos de soleares. Jaimes Freyre puso en el soneto endecasílabo *Siempre* las peculiares repeticiones de conceptos y rimas del rondel.

La preferencia por la rima asonante iniciada por Bécquer y Rosalía de Castro halló acogida principalmente de parte de Martí, Unamuno, A. Machado, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral. Bajo esta inclinación la asonancia sustituyó a la rima consonante en los tercetos de endecasílabos y heptasílabos de *Tres rosas en*

*el ánfora*, de González Martínez; en *El corro luminoso*, de Gabriela Mistral, en quintillas hexasílabas con dos versos asonantes y los demás sueltos, abcdc, abcdb, y en *Adiós*, de Juan Ramón Jiménez, en heptasílabos asonantes dispuestos de este modo, aa:bbb:cc. José Asunción Silva mezcló consonancia y asonancia en los cuartetos dodecasílabos de *Crepúsculo* y en las octavas de *La voz de las cosas*. Análoga libertad se observa en los cuartetos eneasílabos de *Futuro*, de Gabriela Mistral, con asonancia o consonancia indistintamente en los versos pares y con los impares sueltos.

453. POLIMETRÍA.—Como restos de métrica romántica deben considerarse la escala ascendente y descendente de *Tú y yo*, de Darío, del mismo tipo que la de *El estudiante de Salamanca*; *La cena de Noche-Buena*, de Gutiérrez Nájera, en redondillas, quintillas, coplas de pie quebrado y seguidillas, y la composición *A Altamirano*, del mismo autor, donde a las estrofas indicadas se añaden cuartetos, romances y romancillos. Otras poesías en que intervienen estrofas diversas son *Las voces*, *Vieja llave* y *Canto a Morelos*, de Nervo. Cuartetos y redondillas en metros distintos se asignan a las varias aves a que se refiere la composición *Alas*, de Lugones, y a los instrumentos comprendidos en *Quinteto de la luna y el mar*, del mismo autor. La tradición polimétrica fue disminuyendo posteriormente en los mismos poetas citados y en sus contemporáneos. En general el modernismo dio preferencia a la uniformidad de la estrofa dentro de cada poema. Darío, que en la leyenda de *La cegua* había aplicado polimetría semejante a la usada por Zorrilla en esta clase de obras, se redujo solamente al empleo de la décima en el cuento oriental de *Alí* y en *La cabeza del rabí*.

En sus obras dramáticas, Valle-Inclán modificó profundamente la versificación tradicional del teatro. A su *Cuento de abril* lo presentó con el subtítulo de «Escenas rimadas en una manera extravagante». Aparte del prelude, en cuartetos eneasílabos, y de algunas escenas en alejandrinos, la versificación de esta obra se desarrolla en silvas de versos fluctuantes en que predominan los ritmos de la muiñeira y del arte mayor. Este mismo tipo de verso, dilatado a veces por medio de medidas compuestas, domina en *Voces de gesta*, al lado de acotaciones en metros regulares y de una escena en pentadecasílabos ternarios: «Por los senderos ha-



ciendo el rapto van en gavilla. — Van como alanos sobre la huella del jabalí. Más ajustada al ordinario repertorio modernista, *La Marquesa Rosalinda* ofrece un variado conjunto de cuartetos, silvas y pareados en eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos, octosílabos con pie quebrado, dodecasílabos polirrítmicos, dodecasílabos de seguidilla, hexasílabos, etc.

Junto al fondo general de romances, redondillas, quintillas y décimas, Marquina utilizó con frecuencia el octosílabo rimado libremente en forma de silva en *La alcadesa de Pastrana*, *Las flores de Aragón*, *Por los pecados del rey* y *En Flandes se ha puesto el sol*. Para el tema épico de *Las hijas del Cid* adoptó el endecasílabo dactílico y el extenso hexadecasílabo. La obra en que aplicó más ampliamente la métrica modernista fue *El rey trovador*, donde sin abandonar los romances ni las redondillas, hizo intervenir eneasílabos dactílicos, eneasílabos trocaicos, decasílabos compuestos, dodecasílabos y series mezcladas de hexasílabos, eneasílabos y dodecasílabos con rimas repetidas e insistentes a modo de salmodia.

Los hermanos Álvarez Quintero construyeron la variada polimetría de su *Cancionera* a base de las formas populares más corrientes en la lírica andaluza. Los Machado se sirvieron de una austera versificación de redondillas, quintillas y romances en *La Lola se va a los puertos*, *Las Adelfas*, *El seductor Mañara* y *Desdichas de la fortuna*.

454. COMPLEMENTOS RÍTMICOS.—Requeriría un extenso capítulo el estudio metódico de los materiales relativos a este período con respecto a los efectos de armonía de vocales, repercusión de rimas, concordancias fónico-semánticas, simetrías, paralelismos, correlaciones y demás recursos complementarios del ritmo del verso. En un sentido más libre, refinado y personal se produjo un renacimiento de gaya ciencia parecido al del siglo XV. Ejemplo característico es la *Sonatina* de Darío, donde las combinaciones de vocales, correspondencia de cláusulas y ordenadas disposición de los conceptos contribuyen armoniosamente a la acción del metro y de la rima. El autor imprimió un claro movimiento musical a las rimas finales e interiores en *Libranos, Señor*: «En la fresca flor el verso sutil, — el triunfo de amor en el mes de abril». En algunos casos el efecto vocálico de la rima es resultado de una modulación que abraza todas las cláusulas del verso, como en el siguiente

ejemplo de *Cabecita rubia*: «Boca soñadora de rosa y de mora».

En el grave y reposado ritmo de la oda a Salamanca de Unamuno un recurso que reaparece en varios casos es la represa del fin de una estrofa en el primer verso de la siguiente, no por mero enlace formal, sino como regreso buscado para subrayar una emoción o paladear un recuerdo: «La voluntad le enhechizaste y quiso — volver a verte. — Volver a verte en el reposo quieta». Del mismo modo, al servirse de la rima interior, Unamuno prescindió del carácter regular y mecánico de esta antigua práctica, aplicándola con mayor libertad y eficacia expresivas, como se ve en el siguiente pasaje de *La cruz*, en la antología de *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, por M. García Blanco, pág. 394:

Cambiamos nuestras cruces;  
de bruces sobre el suelo de mi pena,  
llena el alma de duelo,  
interrumpo mi vía de amargura,  
dura y larga,  
y te veo abatido,  
rendido de tu cruz bajo la carga.<sup>54</sup>

Bajo la sobria métrica de A. Machado se percibe un fino sentido musical de la palabra y del verso. Una melodía suave en que el canto de la fuente del parque solitario se enlaza con resonancias de recuerdos y melancolías envuelve la composición de *Soledades* que empieza: «Fue una clara tarde triste y soñolienta». Con breves trazos y sencillo estilo, en la poesía «Yo voy soñando caminos», de la misma colección citada, las notas de una honda y solitaria canción son evocadas en la quietud del atardecer, mientras los pinos se oscurecen y suena el viento en los álamos del río. Una vieja gala de versos enlazados se llena de sentido reflexivo en la simple forma de una cuarteta:

<sup>54</sup> De la rima interior se había servido Darío con virtuosismo parnasiano en la primera estrofa de su *Sinfonía*: «Es la tarde gris y triste, — viste el mar de terciopelo — y el cielo profundo viste — de duelo». Su ejemplo tuvo repercusiones como la del soneto dactílico, *Sensación de madrugada*, de Eugenio d'Ors: «Hoy la luna persiste y se viste — de un oro que el día le envía». Nervo dio a la rima interior especial valor armonioso y melancólico en su *Viejo estribillo*: «¿Quién es esa sirena de la voz tan doliente, — de las carnes tan blancas, de la trenza tan bruna? — Es un rayo de luna que se baña en la fuente, — es un rayo de luna».

Todo pasa y todo queda,  
pero lo nuestro es pasar,  
pasar abriendo caminos,  
caminos para la mar.

Maestro en los resortes musicales del idioma, Valle-Inclán poseyó el dominio del tono noble y señoril del mismo modo que el de las rimas agrias y los ritmos discrepantes. Aplicó con eficaz efecto los recortados contrastes y giros de las variedades del eneasílabo a pintar los rasgos del abigarrado festejo popular de *Resol de verbena*. Con los quiebras rítmicos de los hemistiquios dactílicos y trocaicos del dodecasílabo y con las ásperas consonancias del *jarro* y el *guitarro*, la *cuca* y la *nuca*, el *tolondrón* y el *figón* puso de relieve la desgarrada figura de *El jaque de Medinica*. Un completo cambio de registro llena de notas frescas y rimas luminosas los breves tercetos de *Milagro de la mañana*: «Tañía una campana — en el azul cristal — de la santa mañana».

En la pureza de líneas de los versos de Guillermo Valencia es parte principal su preferencia por las variedades rítmicas más claras y definidas de cada metro. Predomina en su endecasílabo el tipo sáfico, de regular acentuación en cuarta y octava, con proporción superior al ordinario promedio. Es el modelo en que expresó su irrealizable ideal métrico: «Oh, si supiesen que el soñado verso, — el verso de oro que les dé la palma ... oculto muere sin salir del alma». Fue partidario en el alejandrino de la variedad uniformemente trocaica, con acentos en segunda y cuarta de cada hemistiquio. Más del 60 por 100 de los alejandrinos de *Leyendo a Silva* pertenecen a esta clase. Su uniformidad se refuerza a veces con efectos de paralelismo: «Que llore su caída, que cante su belleza, — que cifre sus ensueños, que diga su tristeza». De la predilección de Guillermo Valencia por los ritmos puros son testimonio elocuente el verso amétrico binario de *Palemón el Estilita* y el hexámetro de *Popayán*.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> En contraposición a la concurrencia de vocales idénticas, que si en determinadas circunstancias refuerzan la armonía y el efecto expresivo del verso en otras ocasiones le restan movimiento y variedad, Díaz Mirón se esforzó en evitar la repetición de cualquier vocal tónica dentro de la misma línea, como ha hecho notar A. Méndez Plancarte, "El verso heterotónico de Díaz Mirón", en *Las letras patrias*, México, 1954, I, 18-52.

455. RESUMEN.—En lo que respecta al tipo general de los metros principales, el modernismo continuó fiel al legado de la versificación romántica.

El endecasílabo y el octosílabo redujeron su representación, pero continuaron en el primer rango. No significó innovación rítmica el hecho de que se admitiera con más libertad que en el período anterior el vago sáfico acentuado en cuarta y décima.

Bajo la influencia parnasiana y simbolista, el alejandrino y el eneasílabo, ya extendidos por el romanticismo, se elevaron a nivel equivalente al del endecasílabo y octosílabo. Los tipos polirrítmicos correspondientes a los metros franceses dominaron sobre las modalidades específicas que anteriormente habían prevalecido. Se produjo además una importante modificación en el tratamiento del alejandrino al aplicar toda especie de encabalgamiento entre sus hemistiquios.

Desarrollo semejante al del alejandrino y eneasílabo adquirió el dodecasílabo compuesto, en sus variedades dactílica, trocaica y polirrítmica, y sobre todo en esta última, de todas las cuales se encontraban precedentes entre los poetas del siglo XIX. No fue corriente extender a los hemistiquios del dodecasílabo, verso de antigua tradición castellana, los encabalgamientos practicados en el alejandrino. Hizo considerable progreso el dodecasílabo trimembre, de 4-4-4, sólo anticipado por aislados y breves precedentes. El de 7-5, naturalizado por el romanticismo, aumentó su renombre con el *Elogio de la seguidilla*, de Darío. No fue acogido de manera general; algunos poetas, como Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez lo utilizaron rara vez o se abstuvieron de practicarlo.

Entre los metros dactílicos ya conocidos, de seis, nueve, diez, once y doce sílabas, destacó su figura el de la muiñeira gallega, de los minués del siglo XVIII y de las fábulas de Iriarte, puesto de actualidad por el *Pórtico* de Darío. Los dactílicos de quince y dieciséis sílabas, anticipados por la Avellaneda, y el de trece, practicado por ésta y por Ruiz Aguilera, fueron repetidos por Jaimes Freyre, González Prada, Darío, Tomás Morales, etc. Sobre análoga base construyó Salvador Rueda sus dactílicos de diecisiete y dieciocho sílabas y Díaz Mirón el de veinte.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> El lugar de Salvador Rueda en la avanzada de los renovadores de la versificación modernista se funda principalmente en la invención de los largos versos dactílicos de 18 y 17 sílabas con que trató de

Fueron varios los poetas que realizaron imitaciones del hexámetro, del dístico y de la estrofa alcaica. El heptadecasílabo compuesto que S. de Mas había dado a conocer en su versión de la *Eneida* halló refinada elaboración en manos de Darío, González Martínez y Tomás Morales. Otros intentos semejantes, así como los largos dactílicos mencionados, se produjeron bajo la sugestión del noble metro de la épica clásica.

La corriente simbolista empujó hacia la liberación del verso de toda preceptiva formal. Una manifestación de este impulso consistió en la ilimitada mezcla de versos distintos en amorfa serie de silva. Otro resultado fue el verso amétrico de variable número de unidades repetidas y de sostenido ritmo trocaico o dactílico. El último esfuerzo, productor del verso propiamente libre, tuvo por objeto romper la disciplina del acento, sustituyendo con apoyos sicosemánticos, dictados por el ritmo interior, el papel usual de los tiempos marcados.

En el campo de la estrofa, el soneto y la silva fueron las formas a que el modernismo imprimió modificaciones más importantes. Al primero se le compuso en toda clase de metros y se le dio mayor libertad en la disposición de las rimas; en la segunda se abrió el más amplio margen a la mezcla de versos de distintas medidas, al arbitrio del poeta. Se desterró la octava aguda de la poesía romántica, pero continuó usándose el sexteto de este mismo tipo, especialmente en dodecasílabos y en alejandrinos. La décima se mantuvo en la poesía hispanoamericana con más firmeza que en la peninsular.

Ensanchó la poesía modernista el cuadro de la métrica hasta límites que en ningún otro período se habían alcanzado. Sus experiencias descubrieron aspectos del verso que obligaron a reelaborar este concepto con mayor flexibilidad y amplitud. La influencia de sus obras enriqueció el sentido rítmico de la lengua haciendo gratos y familiares tipos de versos y efectos de combina-

imitar el hexámetro. Fue, además, divulgador del hexadecasílabo de 8-8; del dodecasílabo ternario de 4-4-4; de las silvas asonantes en versos de 12, 10 y 6 sílabas; de los versos amétricos de cláusulas repetidas, y de los sonetos en diversos metros. Siguió ligado a la métrica romántica por otros varios rasgos: tipo trocaico de su alejandrino, inclinación por el dodecasílabo de seguidilla, resistencia al eneasílabo polirrítmico, rima abrazada de los sonetos y predilección por el sexteto agudo dodecasílabo o alejandrino.

ciones métricas que al principio fueron mirados con extrañeza y desafecto. Después del énfasis romántico, la nueva poesía extendió el atractivo del verso matizado, suave y musical. La corriente alcanzó su mayor desarrollo en Hispanoamérica bajo el signo de Darío, gran jerarca del culto a la diosa Armonía.

## POSMODERNISMO

456. RENUNCIACIÓN.—Después del período modernista, la actitud de los poetas respecto al verso reaccionó en sentido de restricción y sobriedad. Fue rasgo general la renunciación a muchos de los tipos métricos que en años anteriores se habían practicado. Se advierte este cambio no sólo entre los escritores que se dieron a conocer en la etapa comprendida entre las dos grandes guerras, sino en los mismos poetas cuya actividad abarcó por entero o en su mayor parte la primera mitad del presente siglo. La versificación empleada por Unamuno en su *Cancionero*, 1928-1936, reducida de ordinario a series asonantes de versos de once, nueve, ocho y siete sílabas, dista mucho de la variedad métrica de sus composiciones anteriores. Análoga diferencia se observa entre las poesías de Juan Ramón Jiménez correspondientes a las dos primeras décadas de esta centuria y las que figuran en los libros publicados después.

Se habían delimitado dentro del modernismo las formas de la versificación regular y de la amétrica. Entre los nuevos grupos poéticos, los escritores a quienes se suele aplicar la denominación de ultraístas, cultivadores de la expresión estética en estilo depurado y desnudo, se han servido en general de tipos métricos simples y regulares, junto a aplicaciones moderadas del verso libre. Los representantes del llamado movimiento creacionista, impulsados por la aspiración a revelar el mundo del subconsciente, mediante formas genuinamente espontáneas que pueden llegar hasta la expresión desintegrada y amorfa, se han acogido de manera decidida a la versificación amétrica. No es de sorprender que en el fervor del creacionismo versolibrista se produjeran a veces extremos de combativa originalidad.

Además de los grupos indicados se puede notar la posición de algunos poetas en quienes ha dominado el propósito de expresar sus reacciones interiores utilizando un modo de verso llano y fluctuante, como reflejo de los giros y movimientos del soliloquio

reflexivo o de la comunicación corriente. Otros por su parte han tratado de exteriorizar efectos especiales de refinada sensibilidad tomando por modelo la suelta y ágil composición rítmica de las canciones de cuna, de los corros infantiles y de otros ejemplos semejantes de la lírica popular.

El conjunto de estas tendencias favorecía el desarrollo de la versificación amétrica. Contaba ésta además con el principio de independencia individual practicado sin barreras en todos los campos del arte moderno. Se produjo un rápido movimiento de desvío respecto al cultivo de la métrica regular. Hubo poeta que se lamentó del tiempo que había malgastado en componer endecasílabos y alejandrinos. Pareció en algún momento que el versolibrismo acabaría por arrollar metros, rimas y estrofas como accesorios de una secular disciplina destinada a pasar a la historia. Las siguientes páginas reseñan las peripecias de la competencia entre las corrientes indicadas y dan idea de las posiciones que permiten prever el resultado final.<sup>1</sup>

#### ENDECASÍLABO

457. SONETO.—Aumentó el soneto la consideración que había recuperado en la poesía modernista. Apenas se puede señalar poeta alguno de este tiempo que no se haya ejercitado en el cultivo de tal forma métrica. Se dio señalada preferencia al modelo clásico de cuartetos abrazados, ABBA: ABBA. No se prescindió de la variedad de cuartetos cruzados, pero se le retiró la especial inclinación con que el modernismo la había distinguido. Una sección de *Cántico*, de Guillén, está formada por sonetos ajustados al esquema clásico ABBA: ABBA: CDE: CDE. El mismo tipo aparece en sonetos de Aleixandre, Dámaso Alonso, Alberti,

<sup>1</sup> Se hace referencia especialmente a Pedro Salinas, Madrid, 1892-1951; César Vallejo, Perú, 1893-1937; Jorge Guillén, Valladolid, 1893; Vicente Huidobro, Chile, 1893; Gerardo Diego, Santander, 1896; Carlos Pellicer, México, 1897; Federico García Lorca, Granada, 1898-1936; Ricardo E. Molinari, Argentina, 1898; Jorge Luis Borges, Argentina, 1900; Vicente Aleixandre, Sevilla, 1900; José Gorostiza, México, 1901; Rafael Alberti, Cádiz, 1902; Jorge Carrera Andrade, Ecuador, 1903; Eugenio Florit, Cuba, 1903; Xavier Villaurrutia, México, 1904; Luis Cernuda, Sevilla, 1904.

Leopoldo Panero, Miguel Hernández y otros muchos. Con igual forma o con leve variación en las rimas de los tercetos, aparece cultivado en Hispanoamérica por Carlos Pellicer, Francisco Luis Bernárdez, Eugenio Florit, etc. El recuerdo de recursos antiguos se acentúa en un soneto de Bernárdez de rimas derivativas e iguales en cuartetos y tercetos: «Si para recobrar lo recobrado — debí perder primero lo perdido», y en el de Florit, *Elegía de mayo*, con adición de un cuarteto final como estrambote. Un poema en sonetos es *Senda y siembra de amor*, de José Méndez Herrera.

458. SILVA.—De la silva en endecasílabos plenos, sueltos y rimados, es ejemplo *Ausencia*, de Santiago Magariños, y de la de endecasílabos y heptasílabos libremente rimados, *Sino sangriento*, de Miguel Hernández. Se extendió el uso de la silva predilecta de Unamuno, formada por metros impares en los que además de los de once y siete sílabas intervienen los de tres, cinco y nueve y el alejandrino, 7-7. Los versos se enlazan en unos casos con rimas consonantes sin orden definido, como en *Paso a la aurora* y *Las cuatro calles*, de Guillén; otras veces se mezclan rimados y sueltos, como en *Otoño* y *Noche de Reyes*, de Gerardo Diego, y en *Esquema para una oda tropical*, de Pellicer.

459. DÉCIMA.—Varias composiciones de Guillén constan de diez versos endecasílabos y heptasílabos combinados de distintas maneras. A veces entra también en la combinación algún alejandrino. No obstante la variedad de sus combinaciones, la repetición de tal estrofa revela la consistencia de su unidad en el propósito del autor. En *La vocación* forma dos quintetos; en *Celinda*, dos cuartetos separados por un pareado; en *La hierba entre las tejas*, una estancia de 6-4, y en *El mar en el viento*, otra estancia de 4-6. Las divisiones de la estrofa reflejan la disposición del sentido. Los alejandrinos suelen limitar su intervención a la parte final.<sup>2</sup>

460. SÉPTIMA.—Una estrofa endecasílabo de antigua tradición

<sup>2</sup> Emplea Guillén numerosas combinaciones en las rimas de esta clase de décimas: *La vocación*, AbabA: cDdCD; *Hija pequeña*, aBaBa: cDdDc; *Celinda*, abaB: cCDeDE, etc. No utiliza el ordinario esquema de la décima octosílabo, usado por Darío en metro endecasílabo en *Balada en honor de las musas de carne y hueso*.



riores se distingue *La caricia*, de Enrique Azcoaga, en estrofas de seis versos, de los que el primero es un heptasílabo que con variantes de sentido se repite en todos los sextetos.

467. ENDECASÍLABO DACTÍLICO.—Ejemplos de este metro, casi abandonado después de su fulgor modernista, ofrecen los cuartetos de la tercera sección de *Anillo* y el quinteto suelto de *Noche encendida*, de Guillén; la poesía titulada *Madrid por Cataluña*, de Alberti, en cuartetos con la misma asonancia, y *Viejos versos de hoy*, de Florit, en cuartetos agudos, AÉAÉ. Se combina con el heptasílabo en los cuartetos AbAb de *El cisne*, de Guillén, y forma pareados asonantes con el pentasílabo en *Interior*, del mismo autor. Lo empleó Miguel Hernández, en cuartetos ABAB, en *Eterna sombra*: «Yo que creí que la luz era mía». <sup>6</sup>

468. ESTROFAS CLÁSICAS.—La semejanza con la estrofa sáfica, en las composiciones *Ángela Adónica* y *Alberto Rojas Jiménez*, de Neruda, se limita a la reunión de tres endecasílabos y un pentasílabo sueltos en cada estrofa, sin que los primeros se ajusten al tipo sáfico ni el último al adónico. Análogas circunstancias se observan en las aparentes estrofas sáficas de la poesía de Florit titulada *Canción*. La estrofa de Francisco de la Torre, en su auténtica forma de tres endecasílabos y un heptasílabo polirrítmicos y sueltos, ofrece un ejemplo reciente en *Cementerio de Soller*, de Ignacio Agustí.

469. TENDENCIAS RÍTMICAS.—En el análisis rítmico de *Sol en la boda*, de Guillén, las proporciones de los tres tipos básicos del endecasílabo, heroico, melódico y sáfico, resultan más próximas y equilibradas entre sí que en las poesías modernistas examinadas con este mismo objeto. La variedad sáfica, que es la predominante, apenas pasa del 40 por 100; la melódica se mantiene en el 30 por 100, y la heroica no desciende del 24 por 100. La modalidad enfática se limita, como de ordinario, a una cifra no superior al 5 por 100. La aproximación de proporciones es aún mayor en doce sonetos de Francisco Luiz Bernárdez: sáficos, 38 por 100; me-

<sup>6</sup> La poesía *Pequeño vals vienés*, de García Lorca, en estrofas asonantadas de versos fluctuantes, intercala algunos endecasílabos dactílicos: «Toma este vals de dolida cintura», «Toma este vals que agoniza en mis brazos».

lódicos, 28 por 100; heroicos, 28 por 100; enfáticos, 6 por 100. Otros testimonios, con mayor o menor margen de diferencia entre los tipos indicados, confirman en general el descenso relativo de la forma sáfica, con la consiguiente reducción de distancias entre esta forma y las restantes. Sin duda esta modificación, aunque poco marcada, significa cierta atenuación del tono lírico del verso en beneficio de su rapidez y variedad.

En el tipo sáfico se suman la variedad normal acentuada en cuarta y octava; la variedad auxiliar, acentuada en cuarta y sexta; la variedad reforzada, con acentos en cuarta, sexta y octava, y la variedad incompleta o deficiente, sólo acentuada en cuarta. Las tres primeras formas son las más frecuentes; la cuarta, admitida con relativa libertad desde Rubén Darío, no llega a desprenderse de su carácter restringido y excepcional. Se registran en total 69 sáficos en *Sol en la boda*, de Guillén; a la variedad normal corresponden 25: «Las ilusiones del sonido mismo»; a la auxiliar, 27: «Entre reflejos ávidos de tierra»; a la reforzada, 13: «Sólo en el alma ahincando está su estribo»; a la deficiente, 4: «Como ternura y como cortesía», «De suerte en suertes hacia su destino», «Se los reserva con prerrogativa», «Del gravitar de las constelaciones».

Del repaso de algunas poesías de los autores más jóvenes parece deducirse que de nuevo se vuelve a restringir esta débil y vaga modalidad de endecasílabo sólo acentuado en cuarta. No ofrece más de dos ejemplos en cinco sonetos de Luis Guarner; presenta cuatro solos casos entre los 380 versos de la *Égloga* de Alfonso de la Torre, y carece de representación en siete sonetos de Leopoldo Panero; en la oda *Cementerio de Soller*, de Ignacio Agustí; en la *Elegía por la muerte de Miguel Hernández*, de Fernando Gutiérrez, y en las estrofas en versos sueltos de *La caricia*, de Enrique Azcoaga. <sup>7</sup>

<sup>7</sup> Endecasílabos de composición anómala: acento en tercera: «De sus tigres ni la delicadeza», Borges; acentos en segunda y séptima: «Sus cándidas mariposas de escarcha», Gorostiza; adición de una sílaba: «Socavos el horizonte con tu ausencia», Neruda. Estos y otros ejemplos fueron registrados por P. Henríquez Ureña. *Endecasílabos*, BAAL, 1944, XIII, 800.

470. PAREADO.—Como ejemplo de la actitud de Guillén respecto a la expresión lírica en formas concisas se destacan sus pareados octosílabos con rima consonante en *Sábado de gloria*, *Noche del gran estío* y *Aquel jardín*. Hallaron eco en *Momentos de paisaje*, de Fernando González, aunque la rima de éstos admitió asonancia y consonancia y el metro mezcló octosílabos y versos menores.<sup>8</sup>

471. REDONDILLA.—No ha vuelto a recuperar la redondilla octosílaba la popularidad que alcanzó en el Siglo de Oro y en el romanticismo. Parece, sin embargo, estar ganando mayor representación que la que tuvo en la poesía modernista. Su forma más frecuente, abab, aparece en *Jardín de convento*, de Bacarisse, y en *Las piedras*, de César Vallejo; la variedad abba se halla en *Josefíto en su gloria*, de Alberti, y en *Nocturno*, de José Méndez Herrera. Se mezclan las dos variedades en *Pluma curvada*, de Francisco Escribá de Romaní, y en *Elogio de la vida sencilla*, de José María Pemán.

472. DÉCIMA.—El cultivo de la décima no decae entre los poetas hispanoamericanos. Entre sus manifestaciones baste citar *Campo y mar*, de Florit, y *Décima muerte*, de Villaurrutia. Está renaciendo en España con visible vigor. García Lorca la empleó en una escena de *Doña Rosita la Soltera*, y Gerardo Diego en *Reconvención amistosa*. Más de cuarenta décimas forman parte de la sección «El pájaro en la mano» de *Cántico*, de Guillén. La mitad aproximadamente se ajustan al modelo clásico, abba:ac:cddc; la otra mitad modifica el orden de las rimas con arreglo al esquema abab:cc:deed. Otros casos, aparte de la indicada sección, muestran diferencias que hacen notar el interés con que Guillén

<sup>8</sup> Después de larga ausencia reaparece el antiguo *perqué*, no en su ordinario metro octosílabo, sino en endecasílabos, en una poesía de la poetisa mexicana Guadalupe Amor: «¿Por qué quise quitarme de las cosas — del mismo modo como las tomaba? — ¿Por qué nunca fijé yo la mirada — en materia que tiene que morir?» Consta de diez pareados contrapuestos y uno regular que cierra la serie repitiendo la última rima. Se halla en *Poesías completas* de la citada autora, México, 1951, pág. 4.

ha tratado de dar variedad a esta estrofa. Las décimas tituladas *Fe y Ciudad en luz* no siguen ninguno de los modelos indicados; otras dos, *Hacia el nombre* y *Acción de gracias*, presentan mera asonancia en los versos pares, y otras dos más, *El más claro* y *Dama en su coche*, están compuestas en octosílabos sueltos. Al estímulo de Guillén responden probablemente las décimas de Manuel Granell, Luis Rosales Camacho, etc.

473. SILVA OCTOSÍLABA.—El octosílabo rimado libremente, con intercalación ocasional de versos de dos o cuatro sílabas, figura en *Amistad de la noche* y *Los balcones de oriente*, de Guillén. Una forma semejante, con adición de coplillas trisílabas repetidas a manera de estribillo, se observa en *Las hogueras*, del mismo autor. Varias composiciones de Salinas, como *Far West*, *La distraída* y *Amada exacta*, son breves silvas de octosílabos, en su mayoría sueltos o con vaga y libre asonancia, entre los cuales se intercala algún quebrado. García Lorca empleó en *La cigarra* esta misma clase de silva asonantada, con inclusión de versos de tres, cinco y seis sílabas sobre el fondo octosilábico. La asonancia se atenúa hasta quedar prácticamente como versificación suelta en la poesía de Salinas que empieza: «La luz lo malo que tiene — es que no viene de ti». De manera análoga aparece tratado el octosílabo en *Las alegrías*, *Víspera* y otras composiciones de Emilio Ballagas.

474. ESTROFAS VARIAS.—La quintilla parece olvidada; más que como quintillas, las estrofas de *A la poesía*, de Carlos Pellicer, pueden considerarse como cuartetos abcb en las que delante del último verso se intercala un pie quebrado asonante con el tercero. No se registran ejemplos de octavillas ni sextillas agudas; tampoco de las tradicionales coplas de pie quebrado. Las redondillas de *Canción de hombre*, de Carrera Andrade, de tipo abab, hacen algunos versos quebrados con sólo dos, tres, cuatro o cinco sílabas. Cuartetos asonantes, aébé, con los pares quebrados y agudos, forman la composición *Tarde muy clara*, de Guillén. El recuerdo de la vieja copla mixta, abab:cdc, registrado en relación con el endecasílabo, se repite en forma octosílaba en la poesía *Velero*, de Fernando González. Alberti siguió las líneas del rondel en «Si Garcilaso viviera — yo sería su escudero». Al mismo concepto responde la canción «Río que buscas el mar — entre tus riberas verdes», de Luis Guarner.



475. TENDENCIAS RÍTMICAS.—No es fácil reducir a una simple definición los rasgos de conjunto del octosílabo actual. Su cultivo es relativamente escaso en estrofas orgánicas, pero es abundante en romances. Hubo gran producción de romances durante la guerra civil. Sería necesario tratar de descubrir la corriente dominante en esa extensa masa de materiales. En el *Romance sonámbulo*, de García Lorca, sobresale con gran relieve el elemento trocaico; su proporción representa más del 55 por 100. En el de *La luna, luna*, del mismo poeta, la proporción del trocaico es aún más alta. El predominio de este tipo rítmico responde probablemente en estos casos al carácter esencialmente lírico de las citadas composiciones. Debe obedecer a la misma causa el hecho de que el equilibrado ritmo trocaico constituya la nota dominante en los romances titulados *Mundo en claro* y *El aire*, de Guillén.

Ofrecen aspecto diferente los romances gitanos del *Prendimiento de Antoñito el Camborio* y de *La casada infiel*, de García Lorca. En éstos, el papel principal lo desempeñan las cambiantes variedades mixtas. Aumenta asimismo a su lado la rápida modalidad dactílica. El elemento trocaico, desplazado tal vez por la viveza emocional de las escenas que se describen, desciende hasta por debajo del 35 por 100. Tal modo de combinación rítmica se observa en términos aproximados en poesías de análogo temple dramático, como las redondillas de *Joselito en su gloria*, de Alberti, y los romances de *Joaquina Márquez*, de Leopoldo Panero, y *Vientos del pueblo me llevan*, de Miguel Hernández. El precedente más semejante al carácter del octosílabo usado en estas composiciones es el de *La tierra de Alvar González*, de Antonio Machado.

## METROS DIVERSOS

476. VERSO DE VEINTIDÓS SÍLABAS.—Apenas han tenido continuadores los extensos metros dactílicos y compuestos del modernismo ni las imitaciones del hexámetro. Como restos de tal corriente pueden señalarse los versos de veintidós sílabas de las décimas monorrimas de *La ciudad sin Laura y Estar enamorado*, del argentino Francisco Luis Bernárdez, donde cada verso consta de un eneasílabo trocaico y un tridecasílabo ternario: «En la ciudad callada y sola, mi voz despierta una profunda resonancia». Repert. 73.

477. HEXADECASÍLABO.—Como principal manifestación de este verso en la métrica contemporánea se destaca el haber sido empleado en la versión modernizada del *Poema del Cid*, por Pedro Salinas. Aparte de la igualación de los versos, Salinas conservó las mismas asonancias y extensión de las series monorrimas del texto original. Ha sido aplicado este mismo verso en *Letanía*, de Fernández Ardavín, y en *Canto a los villanos de Castilla antigua*, del Marqués de Lozoya. Repert. 66.

478. ALEJANDRINO.—Ha descendido el alejandrino del nivel principal de frecuencia que compartió con el endecasílabo en la poesía modernista. Se advierte sobre todo su disminución bajo forma de sonetos, sextetos y pareados. Sus combinaciones suelen limitarse actualmente al cuarteto cruzado, a la serie arromanzada y al verso suelto. En cuartetos ABAB aparece, por ejemplo, en varias composiciones de *Colores en el mar*, de Pellicer, y de *Poema mío*, de Florit. Como romance en cuartetos o en serie continua figura en *Elegía a doña Juana la Loca*, de García Lorca, y en pasajes de *Mariana Pineda*, del mismo autor. Se le encuentra como verso suelto sin orden de estrofas en *Una ventana* y otras poesías de Guillén, y en grupos de cuatro versos en *Oda al Santísimo Sacramento* y en parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de García Lorca. De cuando en cuando aparece con el heptasílabo en forma rimada de quintetos, cuartetos o tercetos. Guillén lo asoció con el tetrasílabo en pareados de 4-14, en *Vocación de ser*, *Arroyo claro*, *Preferida a Venus*, etc.

La composición rítmica de este verso es en general la misma del alejandrino polirrítmico establecido por el modernismo. Se observan, sin embargo, a tal efecto dos modificaciones importantes. En primer lugar, se rehúye el encabalgamiento que solía terminar los primeros hemistiquios con partícula débil o con palabra partida. De otra parte, en numerosos casos puede advertirse señalada tendencia en favor del tipo uniformemente trocaico, de hemistiquios acentuados en segunda y sexta. En los cuartetos de *El Escorial*, de Carmen Conde, por ejemplo, la representación de tal modalidad rítmica se aproxima al 85 por 100 del conjunto de la composición, y en los de *La piedra solitaria*, de Enrique Azcoaga, la forma trocaica apenas ofrece excepción. Reaparece en realidad en estos casos el alejandrino anterior a la reforma modernista. La variedad dactílica uniforme, de hemistiquios acentuados en ter-

cera y sexta, ha sido empleada por Dictinio del Castillo en los cuartetos monorrimos a estilo de cuaderna vía de sus *Tetrástrofos a nuestro señor Santiago*:

Oh, señor Santiago, celestial peregrino,  
que a la atlántica tierra del castaño y del pino,  
mi Galicia lejana, ofreciste un camino  
que de estrellas corona su verdor campesino.

479. TETRADECASÍLABO DACTÍLICO.—La poesía *¿Ocaso?*, de Guillén, incluida en la cuarta edición de *Cántico*, 1950, da realidad efectiva al verso dactílico de catorce sílabas con apoyos en 1, 4, 7, 10 y 13. Vicuña Cifuentes, como ya se ha indicado, había concebido la posibilidad de este metro. La Avellaneda había anticipado su práctica. No empiezan con apoyo rítmico los versos tercero y cuarto de la composición de Guillén. Los últimos acentos de los cinco versos ofrecen uniformemente disposición adónica. Domina sobre el conjunto un tono de pentámetro, subrayado especialmente por los cambios rítmicos del cuarto verso, dentro de sus cinco apoyos básicos. Repert. 58.

Íntima y dúctil, la sombra aguardando aparece  
sobre las piedras y sobre las brañas. Lo oscuro  
se junta. ¿Fin? El silencio recibe en su alfombra  
los sonos menguantes del mundo. Pozo de ocaso,  
nada se pierde. La tierra en su ser profundiza.

480. TRIDECASÍLABO TERNARIO.—Francisco Luis Bernárdez, que en los versos de veintidós sílabas de otras poesías suyas había hecho entrar como componente el tridecasílabo ternario, empleó con carácter propio este verso, ya ensayado por la métrica modernista en su *Alabanza didáctica de un toro*, citada por Henríquez Ureña, *RFH*, 1946, VIII, 10-12: «Para cantarte, dictador de la llanura, — hincha sus líricos pulmones cada verso». Repert. 50.

481. DODECASÍLABO.—Del dodecasílabo se registran escasos testimonios. La modalidad polirrítmica fue usada por García Lorca en forma de romance en *Elegía e Invocación al laurel*, y como pareados asonantes en *Gacela de la terrible presencia*. A la misma modalidad corresponden los cuartetos de *Parroquia* de Carrera

Andrade. El tipo dactílico ocurre en una danza antillana de José Méndez Herrera: «La negra bambara se trenza su pelo». La primera escena de *Mariana Pineda*, de García Lorca, muestra el dodecasílabo ternario, de unidades tetrasílabas, en forma de romance: «Parecía el hilo rojo entre sus dedos — una herida de cuchillo sobre el aire». Repert. 41-43.<sup>9</sup>

482. DECASÍLABO.—Se reduce igualmente a contados ejemplos la representación del decasílabo dactílico. García Lorca lo empleó en la *Balada de Santiago* y en algunos pasajes de *Espigas e Idilios*. César Vallejo evocó la tradición marcial de este metro en los tercetos de su *Redoble fúnebre a los escombros de Durango*: «Padre polvo que subes de España». Se intercala en pareados entre las redondillas de *Trópico*, de José Méndez Herrera: «Que me tapen las ramas el cuerpo». El decasílabo compuesto, aún menos frecuente, se registra en la canción de García Lorca titulada *Zarzamora*: «Sangre y espinas. Acércate, — si tú me quieres, yo te querré», y en la poesía afroantillana monorríma *Majestad negra*, de Luis Palés Matos: «Por la encendida calle antillana — va Tembadumba de la Quimbamba». Repert. 27.

483. ENEASÍLABO.—Tampoco ha conservado el eneasilabo el lugar a que se había elevado en el período precedente. El tipo polirrítmico aparece en los sextetos aab:aab de *La Florida* y *Estación del Norte*, de Guillén; en los cuartetos de *Familia* y *A la intemperie*, del mismo autor; en el soneto *Abril*, de Alberti, y en los pareados de *Baco* y *Suicidio*, de García Lorca, donde los eneasilabos se mezclan con algunos de ocho y diez sílabas. La variedad trocaica, acentuada en cuarta y octava, fue empleada por García Lorca en *Corazón nuevo*, por Florit en los romances cortos *Soledad* y *Canción de amor* y en la octava de la *Canción de seis pétalos*: «Vive lejana de tu patria»; por Ignacio Romero Raizábal,

<sup>9</sup> Se encuentra con frecuencia el dodecasílabo polirrítmico en la moderna poesía negra, con marcada inclinación por el ritmo trocaico: «Es la raza negra que ondulante va — en el ritmo gordo del mariyandá», Luis Palés Matos, *Danza negra*; «La comparsa negra va con su clamor — por la calle estrecha de San Juan de Dios», Emilio Ballagas, *Comparsa habanera*. El dodecasílabo de seguidilla es recordado en los cuartetos ABAB de *Junto al pesebre*, del granadino Luis Rosales: «San José, varón justo si carpintero — tiene rameras con llorosa fiebre».

santanderino, en los cuartetos satíricos de *Montemolín, enamorado*, y por Carlos Bousoño, asturiano, en el romance *Pequeña oda celeste*.

484. HEPTASÍLABO.—Entre los versos regulares, el heptasílabo se destacó con florecimiento semejante al que había tenido en la poesía neoclásica. Salinas cultivó intensamente este metro dando preferencia a la simple serie de versos sueltos en que no se excluyen las asonancias o consonancias ocasionales. En las poesías de Guillén el tratamiento del heptasílabo es objeto de rigurosa elaboración. Redondillas abab, en las que las rimas consonantes están sustituidas por asonancias, aparecen en *Los nombres, Advenimiento* y *Luz diferida*. La variante abba, con análoga sustitución de rimas, figura en *Esfera terrestre, Naturaleza viva* y *Cima de la delicia*. Otra variedad nueva es la redondilla heptasílabo usada en *He aquí la persona* y en *Tu realidad*, con versos pares tetrasílabos y rimas consonantes, abab. La cuarteta asonante, en series de rima independiente en cada estrofa, abcb, aparece en *Más allá, Todo en la tarde* y en otras poesías.

En la poesía *Nosotros* Guillén empleó una quintilla con los impares asonantados y los pares sueltos. En *Las sombras, Las llamas* y *Mecánica celeste* organizó el heptasílabo en tercetos separados, aba:cdc:efe. La forma ordinaria del romance se manifiesta entre otros casos en *Tierra y tiempo* y *Nivel del mar*. Otras veces el autor se sirvió del heptasílabo suelto, como muestran *El durmiente, Ciudad de los estíos, La estrella de Venus*, etc. En estos casos la ausencia de rima va suplida por una estrecha disciplina en que los versos de cada composición se agrupan en cinco tercetos que se alinean tipográficamente bajo diversas formas simétricas. Como parte de este orden ni se da entrada a la rima ocasional entre los heptasílabos sueltos ni se mezclan asonancia y consonancia entre los rimados.

También García Lorca puso especial variedad en el heptasílabo, aunque no lo empleara con tanta abundancia ni con tan estricto método. En el romance titulado *Mañana* utilizó una asonancia en la primera mitad y otra en la segunda. En *Elegía del silencio* situó la asonancia a modo de silva, sin orden definido. Introdujo varios versos de tres y cinco sílabas entre los de siete en *El lagarto viejo. Árbol de canción* consta de una serie de versos sueltos independientes.

ocho tercetos abb:cbb:dbb, etc. Son breves poesías en heptasílabos sueltos *La luna asoma* y *Canción del día que se va*.

Numerosas aplicaciones de este metro en cuartetos, redondillas, silvas, romances y versos sueltos se encuentran entre las poesías de Carrera Andrade, Florit, Torres Bodet, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, etc. Se trata del heptasílabo polirrítmico, con la ordinaria mezcla de sus variedades trocaica, dactílica y mixta. En la extensa poesía *Más allá*, de Guillén, el elemento trocaico predomina con marcado relieve. Algunas cuartetos, acaso por efecto accidental o intuitivo, combinan las indicadas variedades rítmicas en condiciones de uniformidad, contraste o armonía. Nadie como el autor de *Cántico* para añadir la utilización metódica de estos recursos a la precisión de su técnica.

485. HEXASÍLABO.—Desempeña papel importante al lado del heptasílabo en la poesía posmodernista. Salinas lo trató de ordinario en series sueltas o semirrimadas. En las poesías de Guillén figura principalmente en redondillas asonantes y en series de cuartetos de asonancia individual. Ejemplos de redondillas asonantes abab son *El sediento* y *Tornasol*; de redondillas asonantes abba, *El prólogo, Relieves* y *Escalas*, y de cuartetos abcb, *Tiempo perdido, Con o sin nieve* y *Mayo nuestro*. La silva de hexasílabos asonantes y sueltos sin orden definido aparece en *Dédalo* y *Gozo*, de Torres Bodet, y en *Nocturno sueño*, de Villaurrutia. Se juntan por lo común sin distinción las variedades dactílica y trocaica de este metro. El tipo uniformemente dactílico se encuentra en *Para dormir a un negrito*, de Ballagas, romancillo en cuartetos de asonancia independiente.<sup>10</sup>

486. PENTASÍLABO.—Fue empleado el pentasílabo por García Lorca en el romancillo *Canción para la luna*, con intercalación de algún trisílabo bajo la misma asonancia, y en *Canción china en Europa*, romancillo en cuartetos individuales: «La señorita — del abanico — va por el puente — del fresco río». En ambas composi-

<sup>10</sup> Entre las manifestaciones actuales del hexasílabo parece volver a ganar preferencia el tradicional romancillo, como muestran los *Países* de Cernuda; la nana de *La madre*, de Luis Gallego Fernández; *Anhelos imprecisos*, de Antonio Perea, y *Romancillo de los enterradores*, de José Antonio Rodríguez Batúa; *Patio*, de Joaquín Romero Murube, el hexasí-

ciones se juntan las dos variedades rítmicas del pentasílabo. Esto mismo se observa en el romancillo de Ricardo E. Molinari: «Tristes memorias — bajan los ríos».

487. TRISÍLABO.—Dos poesías de Guillén en verso trisílabo constituyen los ejemplos más extensos y notables de este metro. La titulada *Tras el cohete* consta de seis estrofillas de siete versos cada una con dos asonancias alternas, abababa. *Otoño, pericia*, comprende tres series de cinco pareados que repiten también desde el principio al fin dos solas asonancias, aa:bb:aa:bb:aa. Las sinalefas entre versos están cuidadosamente evitadas. El ritmo de conjunto es dactílico, aunque cada verso aisladamente represente el tipo anfibráquico.

#### VERSOS AMÉTRICOS

488. MEZCLA DE VERSOS.—La combinación de octosílabos y eneasílabos ha sido practicada por Carrera Andrade en el breve romance de *Canción de la manzana* y en el soneto asonantado *Faena del alba*. El mismo autor, en *Niña de Panamá*, hizo alternar en cuartetos asonantes el eneasílabo y el decasílabo compuesto, 5-5. A la unión ordinaria del endecasílabo y el heptasílabo añade José Gorostiza la del tetrasílabo en los cuartetos de *Pescador de luna* y en la silva de *La casa del silencio*. Sobre el mismo fondo de los de once y siete sílabas hace Guillén intervenir el trisílabo en *El diálogo*, *El concierto* y *Tiempo libre y suelto*. Mezcla de los de 11, 7, 14 y 9, con predominio de los dos primeros, se observa en *Milagro*, de Carrera Andrade. A éstos se juntan algunos de seis, ocho o diez sílabas, sin abandonar la base de los de once y siete, en numerosas poesías de Salinas, Guillén, Florit, Vallejo y otros autores.

489. VERSO AMÉTRICO DACTÍLICO.—De las varias formas de ametría usadas en el período anterior, las menos frecuentes en la poesía posmodernista fueron las de los versos contruidos mediante la repetición de una determinada cláusula o grupo. No parece haber contado con continuadores el verso amétrico binario a la manera del empleado por Silva en su *Nocturno* de «Una noche». De la utilización de la cláusula dactílica como base de esta clase de verso se encuentran ejemplos en el *Nocturno* in-

cluido al final de *Recinto*, de Carlos Pellicer: «En vano los siglos cargados de historias y estatuas — tendieron tapices de tiempo a mis ojos brotantes de fuentes eternas». Otro testimonio ofrece *Segador*, también de Pellicer, sobre el mismo modelo de la *Marcha triunfal* de Darío. Guillén aplicó una modalidad de verso semejante en pasajes de los rápidos y quebrados cuartetos de *Viento saltado*: «Cuerpo en el viento y con cuerpo la gloria. — Soy — del viento, soy a través de la tarde más viento, — soy más que yo». El heptasílabo como unidad simple, doble o triple, con el endecasílabo y el eneasílabo como auxiliares, constituye el elemento básico de la *Oración de la carne*, de Luis Felipe Vivanco: «El Verbo era la luz, y la carne fue sombra sorprendida por el albor de su llegada. — Y en el rubio aposento fue bendita la espuma del agua fugitiva».

490. VERSO SEMILIBRE.—El verso semilibre, de breves medidas variables, que Darío había iniciado en *Augurios*, pasó en el posmodernismo por una intensa reelaboración que recortó sus líneas y definió más claramente su carácter. En el fondo se trata del simple grupo rítmico-semántico elevado a la calidad de verso por la insistencia en determinadas medidas, por la rima voluntaria y frecuente y por la relativa regularidad de sus apoyos rítmicos. Empleó García Lorca este modo de versificación en breves composiciones que evocan la gracia y soltura de las canciones populares. Las hizo constar de ordinario de versos menores de ocho sílabas; en muchas de ellas combinó los de cinco, seis y siete, y a veces los de tres y cuatro. Estas pequeñas poesías llevan en algunos casos rima libre a modo de silva, como en *Chopo muerto*; la mayor parte hacen asonantes los pares, como se ve en *Cancioncilla sevillana*; en *La veleta yacente* son asonantes los impares y sueltos los pares; a veces intercalan estribillos, según ocurre en *Noviembre* y *Balada interior*. Del mismo tipo son varias poesías de Alberti en *Marinero en tierra* y *El alba del alhelí*. Otras aplicaciones del verso indicado a poesías de distinto tono lírico se encuentran en ejemplos como *Cuando cierras los ojos*, de Salinas; *Más vida*, de Guillén, y *Nocturna rosa*, de Villaurrutia.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> La medida de la cantidad silábica en una inscripción de la *Cancioncilla sevillana*, de García Lorca, dio por resultado un orden de grupos trisílabos de tipo dactílico, con algunas excepciones.

491. VERSO LIBRE.—No se ha dedicado aún al verso libre español el estudio objetivo y metódico que su carácter requiere. Tampoco ha sido considerado en otras lenguas con el detenimiento necesario. Como creación de carácter individual, debería registrarse ante todo la lectura de cada poesía de labios de su propio autor. Sin duda se han de producir discrepancias de interpretación rítmica entre otros lectores. El papel principal del elemento subjetivo en el verso libre constituye su mayor diferencia respecto a la fluctuación de los antiguos versos épico y lírico. En todo caso, la determinación del orden y circunstancias de su ritmo no puede quedar fuera de los medios de análisis que la moderna técnica posee.<sup>12</sup>

Aparte del verso semilibre, generalmente breve y en el fondo semejante, como se ha visto, a la silva de mezclados versos cortos, en la abundante producción versolibrista del posmodernismo, es posible diferenciar dos modalidades distintas con sólo atender al efecto visible de sus unidades predominantes. En una de estas modalidades, la de límites menos dilatados, la versificación tiene por base unidades que insisten con relativa frecuencia en las medidas de siete, nueve y once sílabas; corresponden a este tipo composiciones como *Poema pródigo*, de Carlos Pellicer; *Amanecer*, de Jorge Luis Borges, y *Soliloquio del farero*, de Luis Cernuda. La modalidad de cuadro más amplio abunda en unidades de más de quince y aun de veinte sílabas, aunque a veces descienda a medidas menos extensas; se dan estas circunstancias en extensos pasajes de *Altavoz*, de Huidobro; en *Noche sinfónica*, de Aleixandre; en *Oda a Walt Whitman*, de García Lorca, y en *Singladura*, de Borges.

Desde el punto de vista de la composición interior de los versos, la diferencia es sólo aparente entre las dos modalidades indicadas. Los versos de mayor extensión suelen ser conglomerados de las mismas medidas que caracterizan la modalidad menos amplia. El primer verso de *Singladura* está formado por una parte

Amane ' cía en ' el naran ' jel. Abe ' jitas de ' oro bus ' caban la ' miel.  
88 115 91 134 91 138 98 150

<sup>12</sup> Esperan continuación y ampliación los estudios experimentales iniciados sobre el verso libre francés por Robert de Souza, *Du rythme en français*, París, 1912, y sobre el inglés, en referencias complementarias de William M. Patterson, *The rhythm of prose*, Nueva York, 1916.

endecasílabo y otra eneasílabo: «El mar es una espada innumerable ' y una plenitud de pobreza»; el segundo se subdivide en tres grupos, de los cuales el primero y el tercero son endecasílabos regulares: «La llamarada es traducible en ira, ' todo manantial en fugacidad, ' cualquier cisterna en clara aceptación», el tercer verso es un simple endecasílabo: «El mar es solitario como un ciego».

A través del extenso poema *Altazor*, de Huidobro, la pauta rítmica la señala el grupo heptasílabo, que unas veces solo y otras doble o combinado con sus congéneres de nueve y once, se destaca sobre toda otra unidad. Ese mismo grupo básico, en *Unidad en ella*, de Aleixandre, además de entrar en la composición de varios alejandrinos: «Deja, deja que mire teñido del amor, — enrojecido el rostro por tu purpúrea vida». En el variado conjunto sinfónico de la *Oda al rey de Harlem*, de García Lorca, los principales elementos constitutivos son los grupos de cinco, siete, nueve y once sílabas que se repiten, mezclan y combinan de las maneras más diversas, al lado de pasajes de fondo octosilábico: «No hay angustia comparable ' a tus ojos oprimidos, — a tu sangre estremecida ' dentro del eclipse oscuro».<sup>13</sup>

A reserva de detalles más precisos se puede advertir que la unidad rítmica intuida por el poeta versolibrista no es siempre igualmente visible ni necesita ser la misma en toda la composición. En la libertad de su ondulación, la línea de apoyos psico-semánticos en que el ritmo se funda llega en ocasiones a desvanecerse en giros vagos, hasta que la reaparición de aquella unidad vuelve a hacer sentir el oscurecido compás. En suma, aun en los casos en que el verso libre parece más alejado de toda relación

<sup>13</sup> La frecuente presencia del alejandrino en el verso libre de Neruda fue señalada por Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940, pág. 71. En el verso libre de Aleixandre, el núcleo fundamental es el endecasílabo, con libertad de asociación de otros ritmos, según ha observado, con referencia especial a *Sombra del Paraíso*, el profesor Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, 1950, páginas 111-128. León Felipe, en poesías de su segunda época, como *Está muerta, miradla*, suele servirse de la amplia sentencia rítmica, a lo Whitman. El verso onírico, en su concepto de unidad elemental y fluctuante, conduce a la indiferenciación de verso y prosa sobre el fondo común del grupo fónico, como se ve en P. Henríquez Ureña, «En busca del verso puro», en *Homenaje a Enrique José Varona*, La Habana, 1935, páginas 29-43.

métrica, se le ve ligado en el fondo al mismo principio esencial del metro ordinario. Actúa de manera más suelta que éste en la colocación de sus apoyos rítmicos, abarca más amplio margen en la oscilación de sus períodos, describe con menos regularidad el perfil de sus movimientos, pero no parece mostrar ningún indicio de poseer naturaleza diferente ni de proceder de fuente distinta.<sup>14</sup>

#### FORMAS TRADICIONALES

492. COSANTE.—Los modernos estudios de historia literaria sobre temas y formas de la lírica tradicional han atraído a algunos autores a rejuvenecer el casi olvidado cosante. Un ensayo de esta especie realizó García Lorca en una de las canciones comprendidas bajo el título de *Palimpsestos*. La denominación particular de *corredor* dada a la referida poesía fue probablemente propuesta como equivalente a la menos familiar de *cosante*. El ritmo de la vieja canción se representa con propiedad en el avance y retroceso de los pareados octosílabos, tras de los cuales se repite el estribillo con análogas modificaciones:

Por los altos corredores  
se pasean los señores.

Cielo  
nuevo;  
cielo  
azul.

Se pasean los señores  
que antes fueron blancos monjes.

<sup>14</sup> Se han inscrito, como ensayo, los cuatro primeros versos, de 10, 15, 14 y 6 sílabas, de la parte de La Muerte, en *Poema elemental*, de Carlos Pellicer. El primero es un decasílabo dactílico, el segundo consta de un heptasílabo y un octosílabo, el tercero de un octosílabo y un hexasílabo y el cuarto es un hexasílabo dactílico. La medida de las sílabas muestra que los versos se han ajustado al compás regular de unos períodos oscilantes entre 200 y 225 centésimas de segundo. Cada período consta de dos cláusulas entre las cuales se reparte la duración indicada. Las pausas completan y equilibran los períodos de enlace: "Seme ' jante a la ' sombra de ' Dios, — cir ' cula entre no ' sotros ' impone ' rable y fe ' cunda. — ' Es el sa ' grado ele ' mento, el ' fluido del ' tránsito, ' la in ' mensa fe ' muda.

Cielo  
medio;  
cielo  
morado.

Otra poesía de García Lorca, titulada *Galán*, repite el mismo modelo en el modo de encadenamiento de sus pareados. Se entiende que el estribillo, situado al principio y al fin, debe tenerse presente después de cada pareado:

Galán, galancillo,  
en tu casa queman tomillo.  
Ni que vayas ni que vengas,  
con llave cierra la puerta.  
Con llave de plata fina,  
atada con una cinta.

La canción de Alberti, *Al puente de la golondrina*, aunque no conste de pareados sino de parejas de octosílabos de rimas correlativas, responde asimismo al tipo del cosante por la repetición entrelazada de los octosílabos y del estribillo. En análogo caso se encuentra la *Canción de la paloma*, del mismo autor. Ejemplo cabal de cosante es *Se alegra el mar*, del mexicano José Gorostiza, en pareados de versos fluctuantes que empiezan como sigue:

Iremos a buscar  
hojas de plátano en el platanar.  
Se alegra el mar.  
Iremos a buscarlas en el camino  
padre de las madejas de lino.  
Se alegra el mar.<sup>15</sup>

493. ZÉJEL.—A los mismos estímulos indicados debe atribuirse el renacimiento del zéjel, fielmente representado en las estrofas de *El pescador sin dinero*, de Alberti:

<sup>15</sup> El peculiar enlace, a la vez progresivo y regresivo del cosante, se refleja en varios de los tercetos de seguidilla, 5-7-5, de la *Canción de las trenzas*, de Joaquín Romero Murube: "Mis trenzas duras, — bajan desde las sienes — a la cintura" y en los pareados de *El silbo del dale*, de Miguel Hernández.

Pez verde y dulce del río,  
sal, escucha el llanto mío.

Rueda por el agua, rueda,  
que no me queda moneda;  
sedal tampoco me queda,  
llora con el llanto mío:

Pez verde y dulce del río,  
sal, escucha el llanto mío.

Otro ejemplo no menos típico, con estribillo de tres versos, el último de los cuales se repite al fin de cada estrofa, es el *Zéjel de la niña de Carril*, de Dictinio del Castillo:

De Carril vino la niña  
con canciones de la mar.

Quién pudiéralas cantar.

Trajo el ámbar de las eras,  
ritmo y gracia de traineras,  
voz de alondras marineras  
y fragancia de pomar:

Quién pudiéralas cantar.

494. VILLANCICO.—La forma clásica del villancico fue practicada por García Lorca en su *Gacela del mercado matutino*. El estribillo es una cuarteta heptasílaba, el cuerpo de la canción consiste en una redondilla octosílaba, un verso de enlace repite la última consonancia de la redondilla y otro vuelve a la rima del estribillo:

Por el Arco de Elvira  
quiero verte pasar,  
para saber tu nombre  
y ponerme a llorar.

¿Qué luna gris de las nueve  
te desangró la mejilla?

¿Quién recoge tu semilla  
de llamarada en la nieve?

¿Qué alfiler de cactus breve  
asesina tu cristal?

Por el Arco de Elvira  
quiero verte pasar, etc.

493  
Se encuentra el mismo modelo, con el estribillo reducido a uno o dos versos, en *El Niño de la Palma* y en el *Autorretrato burlesco*, de Alberti. Algunas otras canciones de Alberti, como las que empiezan: «Pirata de mar y cielo», y «No quiero barca, corazón barquero», de *Marinero en tierra*, siguen también las líneas del villancico, continuadas más recientemente en *Canciones del llamamiento a los pastores*, de Luis Rosales Camacho, y en *Mira la niña dormida*, de José María Alonso Gamo.

495. LETRILLA.—Como letrilla de estructura de villancico a la manera antigua puede considerarse la poesía *A la orilla del mar*, de José Gorostiza. Consta de tres estrofas de ocho hexasílabos dactílicos. Los cuatro primeros versos, mudanzas, tienen rima independiente; los últimos, después del de vuelta, repiten el estribillo:

No es agua ni arena  
la orilla del mar.

El agua sonora  
de espuma sencilla;  
el agua no puede  
formarse la orilla.

Y porque descanse  
en muelle lugar,  
no es agua ni arena  
la orilla del mar.<sup>16</sup>

496. ROMANCE.—Entre los testimonios que continúan la secular historia del romance, sobresale el *Romancero gitano*, de García Lorca; el mismo autor escribió además otros romances, como *Encrucijada*, *Canción otoñal*, *Canción de las palomas oscuras*, etc. La última parte de *Cántico*, de Guillén, consta totalmente de romances, aparte de varios otros incluidos en las anteriores secciones del libro, como *Mundo claro*, *Caminante de puerto* y *Del alba a la aurora*. Demuestran la vitalidad con que se mantiene este

<sup>16</sup> Como letrillas se pueden considerar la *Loa de la lima y el limón*, de Antonio Oliver, en redondillas octosílabas, abab, las cuales terminan alternativamente con los versos "de la lima y el limón" y "sobre el limón y la lima", y la *Canción de hormiga*, de Joaquín Romero Murube, en cuartetas hexasílabas de asonancia independiente, con estribillo pareado en el mismo metro, después de cada cuarteta, abcb:dd.

género de poesía otros muchos testimonios de Alfredo Marqueríe, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Rafael Laffón, Miguel Hernández, Luis Guarner, Leopoldo Panero, etc. Ejemplos notables hispano-americanos son *Diálogo del río y el puente*, de Francisco Luis Bernárdez, y *Romance de Tilantongo*, de Carlos Pellicer.

Al lado de la forma en cuartetos, se practica la composición del romance en serie de unidades de dos versos. En *El lagarto está llorando*, de García Lorca, los versos se agrupan en parejas, con definida individualidad sintáctica de la proposición correspondiente a cada dos versos. Este mismo modo de composición se observa en el romance titulado *Ruta*, de Ginés de Albareda, en gran parte dialogado; en *Cádiz*, de Joaquín Romero Murube, y en *El soldado solitario*, *Canción de la suerte* y varios otros de José Suárez Carreño.

Varias composiciones de Guillén, como *Alborada* y *Tarde muy clara*, son romances formados por cinco cuartetos en que los versos impares son octosílabos y los pares tetrasílabos, con asonancia en estos últimos. En otras composiciones del mismo autor, dos de las cuartetos son quebradas y tres plenas o viceversa, formando las cinco un conjunto de arquitectura simétrica. Las veinte cuartetos de *Las horas* forman cuatro secciones de esta especie con la misma asonancia. En *Sabor a vida* y *Cerco del presente*, los quebrados son pentasílabos.

Son numerosos los romances con estribillos compuestos por García Lorca, en octosílabos, heptasílabos y hexasílabos. Entre los primeros figura el llamado *Baladilla de los tres ríos*, en el que después de cada cuatro versos alternan los estribillos «Ay, amor, que se fue y no vino», y «Ay, amor, que se fue por el aire». En el de *La sangre derramada*, del *Llanto por la muerte de Sánchez Mejías*, se intercala a intervalos la exclamación «Que no quiero verla». La *Loa del Tajo*, de Antonio Oliver, es un romance octosílabo, interrumpido de cuando en cuando por el estribillo «Pero el Tajo — es un cuchillo templado». Romances octosílabos con principio lírico de versos cortos y con adición de cancioncillas semejantes en el cuerpo y final de la composición son *Las canciones de Peñíscola*, de Carlos Pellicer. El modelo antiguo del romance terminado en serie lírica de seguidillas reaparece en el *Villancico y canción de la divina pobreza*, de Luis Rosales Camacho. García Lorca compuso romancillos en versos breves y fluctuantes con estribillos, de los cuales es ejemplo el *Canto*

495  
*nocturno de los marineros andaluces*, en cuartetos de versos mezclados de cinco, seis, siete y ocho sílabas y con intercalación después de cada estrofa del estribillo: «Ay, muchacha, muchacha, — cuánto barco en el puerto de Málaga».<sup>17</sup>

497. CUARTETA.—De la presencia de la cuarteta en composiciones de elaboración literaria se registran ejemplos como *La casa de los siete pisos*, de José María Pemán, y *Poesía menor*, de César González Ruano. La penetración de esta estrofa en el romance, convirtiéndolo en serie de cuartetos con asonancias individuales, se manifiesta en *Luna de miel*, de Mauricio Bacarisse, y en *Siesta de la albahaca y el adolescente*, de Joaquín Romero y Murube.

La representación que la solear andaluza ganó en el período anterior continuó con la colección de coplas de esta clase de Jorge Luis Borges; con la poesía *Las alamedas de la Alhambra*, de Luis Guarner, compuesta en soleares, y con *Acuarela marina*, de Manuel Altolaguirre, en la que después de cada copla se repite un estribillo pareado. Al elogio de esta copla por Manuel Machado añadió García Lorca el de su *Poema de la soleá*.

498. SEGUIDILLA.—Ofrecen asimismo las poesías de García Lorca ejemplos abundantes del cultivo de la seguidilla. *Balada de un día de julio* es una serie de seguidillas 7-5-7-5 con una sola asonancia. Dos composiciones llamadas *Ribereñas* están formadas por seguidillas como las indicadas, con un breve estribillo después de cada copla. Constan de seguidillas en serie arromanzada las canciones tradicionales de *Las tres hojitas*, *Los cuatro muleros* y *Los peregrinitos*, recogidas y reelaboradas por García Lorca. Cuatro seguidillas simples incluyó Guillén en su villancico *Navidad*, con el estribillo «Alegría» a continuación de cada estrofa. Una serie de seguidillas, con estribillo después de cada tres coplas, forma la parte quinta de *Muerte sin fin*, de Pellicer. Entre los

<sup>17</sup> Puede añadirse como variedad del romance con estribillo la poesía *Luna de miel*, de Bacarisse, en cuartetos octosílabos de asonancia independiente a cada una de las cuales sigue un terceto hexasílabo de una serie paralela y complementaria, abcb:ded. *Trópico*, de José Méndez Herrera, en redondillas octosílabas, intercala entre la primera y segunda mitad de cada redondilla un pareado decasílabo dactílico, combinando la poesía en forma paralela, ab:CC:ab.



testimonios más recientes se registra el romancillo en seguidillas, *Nana*, de Luis Rosales Camacho. Es de notar la ausencia de la seguidilla de siete versos. La de tres, 5-7-5, aparece empleada por Joaquín Romero y Murube en *La canción de las trenzas* y en *Compas de Sevilla en el Guadalquivir*.

#### ACCIDENTES DEL VERSO

499. ESTROFA.—El posmodernismo ha reducido aún más que el modernismo el repertorio de la estrofa. En lo que se refiere a los versos mayores de tipo regular, se observa que, aparte del soneto, sólo se han mantenido con relativa firmeza el cuarteto endecasílabo o alejandrino y el terceto de elegía o epístola. De las estrofas octosílabas, las únicas que en cierta medida se han hecho frecuentes han sido la redondilla y la décima. Se ha dado preferencia general a la silva, al romance y al verso suelto. La rima asonante ha dominado sobre la consonante; en algunos casos la asonancia ha sustituido a la consonancia en las redondillas y tercetos y hasta en el soneto. Queda un resto de la tradición de la estrofa en la disposición en grupos uniformes con que el endecasílabo y el alejandrino sueltos suelen aparecer en algunas poesías.

500. POLIMETRÍA.—La reducción de tipos de estrofa se refleja en la limitación de la polimetría. El posmodernismo ha cultivado con preferencia el poema breve y uniforme cuando se ha servido del verso regular. Composiciones de mayor extensión en endecasílabos, como la *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego, y *Sol en la boda*, *Anillo* y *El infante*, de Guillén, se ajustan también al uso de la estrofa sostenida e invariable.

Sin apenas utilizar los recursos de la rima ni de la estrofa, García Lorca continuó la tradición polimétrica en su *Llanto por la muerte de Sánchez Mejías*, donde las transiciones del verso determinan fuertes contrastes, desde el endecasílabo, entrecortado por la repetición de la hora fatal, al octosílabo, conmovido de recuerdo, y desde éste al alejandrino exaltado de admiración y al combinado desajuste de tiempos del abatimiento final.

Más que en las composiciones líricas, García Lorca empleó en el teatro su sentido del verso en conjuntos de diversos efectos. En

el desarrollo del poema dramático de *Mariana Pineda*, las escenas se suceden entre romances, redondillas y series de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos que siguen los cambios de tono de las situaciones de la obra. El diálogo en prosa de *Bodas de sangre* es interrumpido en varios momentos por canciones de nana, de boda y de devanadoras, compuestas en su mayor parte en romancillos hexasílabos y en series de breves versos mezclados. En las escenas de mayor tensión lírica el diálogo mismo se transporta al plano del verso.<sup>18</sup>

501. COMPLEMENTOS RÍTMICOS.—Por intuición artística, sin duda, más que por simbolismo intencional, la poesía *Los aires*, de Guillén, breve romancillo heptasílabo, en *Cántico*, 1950, página 462, muestra una íntima correspondencia entre la clara sonoridad de la vocal *a* que aparece uniformemente en los dobles apoyos rítmicos de todos los versos pares, en varios de los impares y en muchas sílabas inacentuadas, «Damas altas, calandrias», «Gracias a la mañana», «Ah, para la mirada», y la sensación de la hora de la mañana serena y transparente que los versos sugieren. Con análoga eficacia evocativa, la tensión de insomnio febril reflejada en *Noche del gran estío*, *Ibid.*, pág. 184, se condensa en la nota aguda de la *i* que insiste en los pareados octosílabos de la composición: «Que toda la noche brilla — con calentura amarilla, — ay, amarilla, amarilla, — ay, amarilla, amarilla».

En otro orden de efectos la compenetración entre verso y concepto se observa en el proceso creativo que describe el soneto *Hacia el poema*, del mismo autor, *Ibid.*, pág. 263. Los dos cuartetos, en que la idea y el ritmo se enlazan en la vaguedad de un indefinido propósito, están dominados por el lento endecasílabo sáfico; el primer terceto, donde las palabras iluminan su volumen y apresuran su floración, se sirve de la variedad melódica, de movimiento más acelerado; cuando la idea, el sonido y la forma se perfilan y concretan en el segundo terceto, el endecasílabo adopta su firme y seguro tipo trocaico.

Podrían mencionarse numerosos ejemplos del refinado arte

<sup>18</sup> En algunas obras del teatro romántico, se había hecho alternar prosa y verso en escenas distintas. García Lorca dio a la transición desde una forma a otra un sentido más libre y espontáneo, practicándola en los momentos oportunos sin subordinarla a los cambios de escena.

con que García Lorca utilizaba en sus poesías los efectos líricos del ritmo y del color y sonido de las palabras. En la *Canción de jinete*, el último verso de cada estrofa termina evocando con eco de presentimiento el nombre de oscuras resonancias de la ciudad anhelada. La exclamación «A las cinco de la tarde» redobla con ahogo obsesionante en la introducción del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. En otra ocasión es la evocación viva y angustiada del llanto mismo con la repetición paralela de los versos la que sobrecoge el ánimo:

Pero el llanto es un ángel inmenso,  
el llanto es un perro inmenso,  
el llanto es un violín inmenso;  
las lágrimas amordazan al viento  
y no se oye otra cosa que el llanto.

Como muestra este mismo ejemplo, el verso libre emplea como complementos rítmicos recursos de carácter verbal que la versificación ordinaria, asistida por los efectos del metro, de la rima y de la estrofa, utiliza con menos frecuencia. Acaso el más usado entre tales recursos es el que aprovecha el natural fondo rítmico que la enumeración lleva consigo. Enumeraciones de interpretaciones metafóricas de los aspectos de cada elemento constituyen las partes dedicadas al aire, agua, fuego y tierra en el *Poema elemental*, de Pellicer. Una doble enumeración cuyos miembros se subdividen simétricamente en torno al tema simbólico del poema es la *Nocturna rosa*, de Villaurrutia. Análogo efecto de armonía sintáctica resulta del conjunto de grupos sucesivos organizados en regulares proposiciones paralelas, como se observa en *Plenitud*, de Aleixandre. Se hace uso abundante de la reiteración anáfora de un determinado elemento al principio de versos inmediatos o separados a distancias uniformes, según puede verse en numerosos pasajes de *Altazor*, de Huidobro. El enlace eslabonado por represa en cada verso de algún vocablo situado en cualquier lugar del anterior, aparece en *Alegoría pausada*, de Francisco Luis Bernárdez: «Este poema tiene un día dormido entre los brazos. — Este día se vuelve poniente al oeste del pecho».<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Amado Alonso trató detenidamente del empleo de la enumeración, el encabalgamiento, la sucesión en cadena y el tema con variaciones como elementos rítmicos de la poesía de Neruda, *Op. cit.*, págs. 71-97. Abun-

502. RESUMEN.—De los cinco metros principales que el modernismo había cultivado, los que han mostrado mayor resistencia han sido el octosílabo y el endecasílabo. Ha descendido notoriamente la representación del alejandrino, y aún en mayor grado la del eneasílabo. El de doce sílabas ha sido casi abandonado.

Con raras excepciones han quedado interrumpidas la imitación de metros y estrofas clásicas y la práctica de los varios tipos de versos compuestos que el modernismo ensayó por inspiración del hexámetro. Ha caído asimismo en desuso el cultivo de los extensos versos dactílicos del período anterior y el de los formados por la repetición en número variable de una determinada unidad rítmica.

Frente a estas restricciones, el verso de siete sílabas y en inmediato lugar el de seis, han refinado su breve y dúctil forma y han elevado su frecuencia.

Aunque reducido en cuanto a la variedad de sus estrofas, se mantiene con firme consistencia el octosílabo, sobre todo bajo la forma del romance, donde de acuerdo con la más antigua tradición de este verso, sus modalidades mixta y dactílica compiten en proporción de frecuencia con la variedad trocaica.

El hecho que se destaca con mayor relieve en la métrica del presente período es el desarrollo alcanzado por la versificación libre, fundada de una parte en la sucesión de apoyos psicosemánticos con amplio margen de fluctuación y de otra en el reforzado empleo de recursos de correlación léxica o gramatical.

Las series libres de medidas inferiores a diez sílabas se identifican de ordinario con la simple mezcla de metros regulares, correspondiendo propiamente, por la natural coordinación de sus proporciones rítmicas, al concepto de versificación semilibre. Se han producido ejemplos de exquisito efecto artístico en este modo de versificación, renovadora del espíritu de viejas canciones y estribillos.

La asonancia ha predominado sobre la consonancia y la silva libre sobre la estrofa organizada. El dominio de la asonancia se ha extendido a veces a estrofas ordinariamente aconsonantadas,

dantes observaciones sobre la adecuación del ritmo, de los sonidos y de la sintaxis a la representación poética en los versos de Aleixandre, se hallan en el estudio de Carlos Bousoño sobre este autor, págs. 129 y siguientes.

como la redondilla, la décima, el soneto y el terceto. El verso libre ha prescindido en general de la rima y la estrofa.

Dentro de la dificultad de obtener una visión de conjunto de la producción métrica de los últimos años en España y América, parece notarse entre los poetas jóvenes definida inclinación por el cultivo del soneto, del terceto endecasílabo, de la lira, del endecasílabo suelto y de la décima clásica.

Una renovada corriente de interés por la lírica tradicional ha producido abundantes manifestaciones del cosante, del zéjel y del villancico, al lado de los romances, seguidillas y soleares.

El repertorio de metros había venido aumentando gradualmente de un período a otro hasta el gran descenso del posmodernismo: Juglaría, 5; Clerecía, 8; Gaya Ciencia, 10; Renacimiento, 11; Siglo de Oro, 13; Neoclasicismo, 21; Romanticismo, 37; Modernismo, 42; Posmodernismo, 16.

Se han mantenido, frente a la corriente del verso libre, los metros regulares de historia más antigua y arraigada. Es de creer que la renuncia a algunos de los omitidos ha de ser sólo transitoria. La actitud actual sobre el verso libre ofrece indicios expresivos: Guadalupe Amor, en la presentación de sus *Poesías completas*, México, 1951, declara: «En cuanto a la forma, comencé guiándome únicamente por el ritmo y la rima, pero sentí que las formas clásicas se acoplaban a mi modo de sentir... El soneto, la décima, la lira, el terceto, en lugar de limitar mi expresión, me la facilitan». El mismo sentimiento manifiesta Vicente Gaos en un verso de sus *Sonetos apasionados*, en el que, dirigiéndose a la forma métrica utilizada en su libro, dice: «No me encadenas, me desencadenas». Dato interesante es que el profesor, poeta y crítico Dámaso Alonso, audaz practicante en otro tiempo del verso libre, lo mencione ahora como «forma que no se sabe aún (que yo no sé aún) si amar o aborrecer», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pág. 356. Sin duda el verso libre, tan de acuerdo con antiguas tendencias nacionales, ha de quedar definitivamente naturalizado. Se acentuará probablemente el equilibrio ya iniciado entre la versificación libre y la métrica regular.

## RESUMEN DE CONJUNTO

503. REPERTORIO DE VERSOS.—Figuran a continuación, en serie de conjunto por número de sílabas, los versos registrados en los capítulos que preceden. Al final se enumeran los tipos amétricos. En las indicaciones que acompañan a cada ejemplo, el concepto de acento se usa como equivalente a apoyo rítmico, el cual, como es sabido, no necesita corresponder siempre, de manera indispensable, a sílaba prosódicamente acentuada. Los capítulos en que cada verso se encuentra se señalan con las siguientes abreviaturas: Jug.—Juglaría; Cler.—Clerecía; Gaya.—Gaya Ciencia; Ren.—Renacimiento; Sig.—Siglo de Oro; Neo.—Neoclasicismo; Rom.—Romanticismo; Mod.—Modernismo; Pos—Posmodernismo. A la indicación del período se añade la del párrafo correspondiente. Los números en tipo más grueso denotan el lugar en que se halla el análisis especial del verso correspondiente.<sup>1</sup>

1. Bisílabo. Acento en primera; ritmo trocaico; auxiliar en ecos, ovillejos y escalas métricas; independiente en poesías románticas; ejemplo de la Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba*. Rom. 351:

Noche  
triste  
viste  
ya  
aire,  
cielo,  
suelo,  
mar.

<sup>1</sup> Se registran los metros comprendidos bajo los siguientes conceptos: 1, Versos regulares de uso general. 2, Versos regulares de uso limitado, aunque sólo figuren en una determinada composición. 3, Variedades métricas que, siendo de ordinario componentes de versos polirrítmicos, se destacan con su propio carácter en pasajes uniformes. No se incluyen como versos definidos los que figuran, con mayor o menor extensión, en las variables composiciones amétricas, de cuyos tipos de versificación sólo se dan ejemplos de conjunto.

2. Trisílabo. Acento en segunda: literalmente, anfibráquico; rítmicamente, dactílico; auxiliar en circunstancias semejantes al bisílabo; independiente en poesías neoclásicas, románticas y posmodernistas; ejemplo de Jorge Guillén, *Tras el cohete*. Neo. 272; Rom. 350; Mod. 438; Pos. 487:

Yo quiero  
peligros  
extremos,  
delirios  
en cielos  
precisos  
y tercos.

3. Tetrasílabo. Acentos en primera y tercera; ritmo trocaico; abundante en coplas caudatas; auxiliar del octosílabo como pie quebrado; independiente en poesías neoclásicas y románticas. Ejemplo de Espronceda, *Canción del pirata*. Cler. 47; Gaya. 89; Neo. 271; Rom. 349; Mod. 437:

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

4. Pentasílabo trocaico. Acentos en segunda y cuarta; alterna con el dactílico como auxiliar del endecasílabo; uniforme en algunos pasajes. Ejemplo anónimo, *Endecha de Guillén Peraza*. Gaya. 88:

o óo óo  
Llorad las damas,  
si Dios os vala,  
Guillén Peraza  
murió en La Palma,  
la flor marchita  
de la su cara.

5. Pentasílabo dactílico. Acentos en primera y cuarta; forma propia del adónico; auxiliar del endecasílabo en la estrofa sáfica y en otros casos; independiente en el neoclasicismo. Ejemplo de L. Fernández Moratín, *Los padres del Limbo*. Ren. 142; Neo. 270; Rom. 348:

óoo óo  
Ven, prometido  
jefe temido,  
ven y triunfante  
lleva adelante  
paz y victoria.

6. Pentasílabo polirrítmico. Combina las variedades dactílica y trocaica; más frecuente que estas variedades separadas. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*. Gaya. 88; Ren. 142; Sig. 209; Neo. 270; Rom. 348; Mod. 436; Pos. 486:

Música triste,  
lánguida y vaga,  
que a par lastima  
y el alma halaga;  
dulce armonía  
que inspira al pecho  
melancolía.

7. Hexasílabo trocaico. Acentos en las sílabas impares; variante del hexasílabo polirrítmico, menos frecuente que la dactílica; ocurre en pasajes uniformes. Ejemplo de Arriaza, *La ausencia*. Jug. 29; Gaya. 85; Neo. 269:

óo óo óo  
Ya se acerca el día  
de volverte a ver,  
luz de mi alegría,  
flor de mi querer.

8. Hexasílabo dactílico. Acentos en segunda y quinta; variedad predominante en el polirrítmico; independiente en poesías neoclásicas, románticas y modernistas. Ejemplo de Lista, *Domini est terra*. Jug. 29; Gaya. 85; Ren. 141; Neo. 269; Rom. 347; Mod. 435; Pos. 485:

o óoo óo  
 Dominio es la tierra  
 del Dios soberano;  
 fundóle su mano  
 sobre ondas del mar,  
 y el orbé que encierra  
 naciones sin cuento  
 su rayo violento  
 aprende a temblar.

9. Hexasílabo polirrítmico. Combina las variedades trocaica y dactílica; más frecuente que éstas como formas separadas. Ejemplo de Meléndez Valdés, *Rosana en los fuegos*. Jug. 29; Gaya. 85; Ren. 141; Sig. 208; Neo. 269; Rom. 347; Mod. 435; Pos. 485:

Linda zagaleja  
 de cuerpo gentil,  
 muérome de amores  
 desde que te vi.

Tu talle, tu aseo,  
 tu gala y donaire,  
 tus dones no tienen  
 igual en el valle.

10. Heptasílabo trocaico. Acentos en las sílabas pares; variedad principal del polirrítmico; independiente en poesías románicas. Ejemplo de Zorrilla, *La azucena silvestre*. Cler. 46; Gaya. 84; Ren. 140; Neo. 267; Rom. 345; Mod. 434; Pos. 484:

o óo óo óo  
 Quedóse el penitente  
 al borde de la roca,  
 sentado, sin aliento,  
 sin voz ni voluntad,  
 sumido en la amargura,  
 y por su mente loca  
 rodaban las ideas  
 en ronca tempestad.

11. Heptasílabo dactílico. Acentos en tercera y sexta; varie-

dad frecuente del polirrítmico; aparece en pasajes uniformes. Ejemplo de Jorge Guillén, *Salvación de la primavera*. Cler. 46; Neo. 267; Pos. 484:

oo ó oo óo  
 Ajustada a la sola  
 desnudez de tu cuerpo,  
 entre el aire y la luz  
 eres puro elemento.

12. Heptasílabo mixto. Acentos en primera, cuarta y sexta; variedad del polirrítmico; uniforme en algunos pasajes. Ejemplo de Salvador Rueda, *Qué viejecita eres*. Mod. 434:

óoo óo óo  
 Madre del alma mía,  
 qué viejecita eres,  
 ya los ochenta años  
 pesan sobre tus sienes.

13. Heptasílabo polirrítmico. Combinación de las variedades trocaica, dactílica y mixta; más frecuente que las variedades separadas. Ejemplo de Meléndez Valdés, *La nieve*. Cler. 46; Gaya. 84; Ren. 140; Sig. 205; Neo. 267; Rom. 346; Mod. 434; Pos. 484:

Dame, Dorila, el vaso  
 lleno de dulce vino,  
 que sólo en ver la nieve  
 temblando estoy de frío.  
 Ella en sueltos vellones,  
 por el aire tranquilo,  
 desciende y cubre el suelo  
 de candidos armiños.

mixto  
 mixto  
 trocaico  
 trocaico  
 mixto  
 mixto  
 trocaico  
 trocaico

14. Octosílabo trocaico. Acento en las sílabas impares; variedad del polirrítmico; independiente en poesías neoclásicas, románicas y modernistas. Ejemplo de L. Fernández Moratín, *Los padres del Limbo*. Jug. 26; Neo. 251; Rom. 316; Mod. 392:

óo óo óo óo  
 Virgen madre, casta esposa,  
 sola tú la venturosa,  
 la escogida sola fuiste  
 que en tu seno recibiste  
 el tesoro celestial.

15. Octosílabo dactílico. Acentos en primera, cuarta y séptima; variedad del polirrítmico; ocurre en pasajes uniformes. Ejemplo de Zorrilla, *Príncipe y rey*. Jug. 26; Rom. 317:

óoo óoo óo  
 Es un estrecho camino  
 do entre la arena menuda  
 brota a pedazos un césped  
 que el caminar dificulta,  
 y por entrambos sus lindes  
 mecen sus ásperas puntas  
 zarzas que guardan con ellas  
 frutos que nunca maduran.

16. Octosílabo mixto a). Acentos en segunda, cuarta y séptima; variedad del polirrítmico; se halla en pasajes uniformes. Ejemplo del Duque de Rivas, *Romance de don Alvaro de Luna*. Jug. 26; Rom. 317:

o óo óoo óo  
 Se acerca gran cabalgada  
 y vese claro y distinto  
 que Diego Estúñiga el joven  
 es de ella jefe y caudillo.

17. Octosílabo mixto b). Acentos en segunda, quinta y séptima; variedad del polirrítmico; aparece en pasajes uniformes. Ejemplo de Zorrilla, *A buen juez mejor testigo*. Jug. 26; Rom. 317:

o óoo óo óo  
 Calzadas espuelas de oro,  
 valona de encaje blanca,  
 bigote a la borgoñona,  
 melena desmelenada.

18. Octosílabo polirrítmico. Combina las variedades anteriores; forma ordinaria del metro octosílabo. Ejemplo, *Romance de Abenámar*. Jug. 26; Cler. 41; Gaya. 79; Ren. 121; Sig. 195; Neo. 251; Rom. 317; Mod. 393; Pos. 475:

Abenámar, Abenámar,  
 moro de la morería,  
 el día que tú naciste  
 grandes señales había.

19. Eneasílabo trocaico. Acentos en cuarta, sexta y octava; variedad incluida en el polirrítmico. Independiente desde el período neoclásico. Ejemplo de Rubén Darío, *El clavicordio de la abuela*. Gaya. 83; Neo. 263; Rom. 341; Mod. 408:

ooo óo óo óo  
 En el castillo, fresca, linda,  
 la marquesita Rosalinda,  
 mientras la blanda brisa vuela,  
 con su pequeña mano blanca  
 una pavana grave arranca  
 al clavicordio de la abuela.

20. Eneasílabo dactílico. Acentos en segunda, quinta y octava; componente del polirrítmico; independiente desde el neoclasicismo. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*. Gaya. 83; Neo. 264; Rom. 342; Mod. 409:

o óoo óoo óo  
 Y luego el estrépito crece  
 confuso y mezclado en un son  
 que ronco en las bóvedas hondas  
 tronando furioso zumbó.

21. Eneasílabo mixto a). Acentos en tercera, quinta y octava; componente del polirrítmico; independiente en el neoclasicismo y modernismo. Ejemplo de González Prada, *Vivir y morir*. Gaya. 83; Sig. 204; Neo. 265; Mod. 410:

oo óo óoo óo  
 Humo y nada el soplo del ser;  
 mueren hombre, pájaro y flor;  
 corre a mar de olvido el amor;  
 huye a breve tumba el placer.

22. Eneasílabo mixto b). Acentos en tercera, sexta y octava; variedad del polirrítmico; independiente en poesías neoclásicas y modernistas. Ejemplo de Alfonso Reyes, *Las hijas del rey de Amor*. Gaya. 83; Neo. 265; Mod. 410:

oo óoo óo óo  
 En la más diminuta isla,  
 donde nadie la descubrió,  
 habitada por bellas formas  
 diminutas que nadie vio.

23. Eneasílabo mixto c). Acentos en segunda, sexta y octava; variedad del polirrítmico; independiente en poesías románticas. Ejemplo de Gumersindo Laverde, *Madrigal*. Gaya. 83; Rom. 343:

o óooo óo óo  
 ¿No ves en la estación de amores,  
 pintada mariposa breve,  
 que al soplo de las auras leve,  
 rondando las gentiles flores  
 Leda se mueve?

24. Eneasílabo polirrítmico. Combina las variedades indicadas; predominante en la lírica antigua y en la poesía modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Canción de otoño en primavera*. Cler. 45; Gaya. 83; Ren. 139; Sig. 204; Neo. 266; Rom. 344; Mod. 411; Pos. 483:

Juventud, divino tesoro,  
 ya te vas para no volver,  
 cuando quiero llorar no lloro  
 y a veces lloro sin querer.

25. Decasílabo trocaico simple. Acentos en las sílabas impa-

res. Vacilante en el *Conde Lucanor*. Ensayado principalmente en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de González Prada, *Ternarios*. Gaya. 44; Rom. 388; Mod. 432:

óo óo óo óo óo  
 Manos que sus manos estrechasteis,  
 ojos que en sus ojos os mirasteis,  
 labios que en sus labios suspirasteis.

26. Decasílabo trocaico compuesto. Consta de dos pentasílabos trocaicos; acentos en segunda y cuarta de cada hemistiquio; variedad del polirrítmico correspondiente. Ejemplo de Rubén Darío, *Rima IV*. Rom. 340; Mod. 433:

o óo óo : o óo óo  
 Allá en la playa quedó la niña.  
 Arriba el ancla; se va el vapor...  
 Vistió de negro la niña hermosa.  
 Las despedidas tan tristes son.

27. Decasílabo dactílico simple. Acentos en tercera, sexta y novena; frecuente en canciones antiguas en compañía de los de nueve y doce sílabas; independiente desde el siglo XVII; abundante en los períodos posteriores. Ejemplo de Gabriela Mistral, *Nocturno de los tejedores viejos*. Sig. 201; Neo. 261; Rom. 337; Mod. 431; Pos. 482:

oo óoo óoo óo  
 Se acabaron los días divinos  
 de la danza delante del mar  
 y pasaron las siestas del viento  
 con aroma de polen y sal.

28. Decasílabo dactílico compuesto. Consta de dos pentasílabos dactílicos; acentos en primera y cuarta de cada hemistiquio; se halla en pasajes uniformes del decasílabo polirrítmico compuesto. Ejemplo de Bécquer, *Rima XI*. Gaya. 82; Sig. 202; Neo. 262; Rom. 340:

óoo óo : óoo óo

Yo soy ardiente, yo soy morena,  
yo soy el símbolo de la pasión;  
de ansia de goces mi alma está llena.  
¿A mí me buscas? —No es a ti, no.

29. Decasílabo dactílico esdrújulo. Acentos en primera, sexta y novena; se forma sobre el dactílico simple con vocablo inicial trisílabo esdrújulo; usado en estribillos antiguos y en poesías del Siglo de Oro y del modernismo. Ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz, *Loa de la Condesa de Paredes*. Sig. 201; Mod. 431:

óoo óo óoo óo

Lámina sirva el cielo el retrato,  
Lísida, de tu angélica forma;  
cálamos forme el sol de sus luces  
sílabas las estrellas compongan.

30. Decasílabo mixto. Acentos en segunda, sexta y novena; tiene precedentes entre los versos de don Juan Manuel; es ensayado de nuevo en el período romántico. Ejemplo de Sinibaldo de Mas. Cler. 44; Rom. 339:

o óooo óoo óo

Destruye una tormenta la calma,  
al sol roba la noche su brillo  
y pierde con el fuego de julio  
sus rosas rubicundo el abril.

31. Decasílabo compuesto polirrítmico. Combina las variedades compuestas dactílica y trocaica; iniciado en el siglo XV; frecuente desde el neoclasicismo. Ejemplo de Rubén Darío, *Los cisnes*. Gaya. 82; Sig. 202; Rom. 340; Mod. 433; Pos. 482:

De orgullo olímpico sois el resumen,  
oh, blancas urnas de la armonía.  
Ebúrneas joyas que anima un numen  
con su celeste melancolía.

32. Endecasílabo enfático. Acentos en primera, sexta y décima; componente menor del endecasílabo polirrítmico; se halla en pasajes uniformes. Ejemplo de Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales*. Ren. 104; Mod. 376:

óoo oo óo oo óo

Eres la primavera verdadera,  
rosa de los caminos interiores,  
brisa de los secretos corredores,  
lumbre de la recóndita ladera.

33. Endecasílabo heroico. Acentos en segunda, sexta y décima; variedad comprendida en el tipo polirrítmico; frecuente en pasajes uniformes. Ejemplo de Garcilaso, *Égloga tercera*. Ren. 104:

o óo oo óo oo óo

Aquella voluntad honesta y pura,  
ilustre y hermosísima María,  
que en mí de celebrar tu hermosura,  
tu ingenio y tu valor estar solía.

34. Endecasílabo melódico. Acentos en tercera, sexta y décima; variedad del polirrítmico; frecuente en pasajes uniformes. Ejemplos de Guillermo Valencia, *Las cigüeñas blancas*, Ren. 104; Mod. 376:

oo ó oo óo oo óo

Y en reposo silente sobre el ara,  
con su pico de púrpura encendida,  
tenue lámpara finge de Carrara  
sobre vivos colores sostenida.

35. Endecasílabo sáfico. Acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima; variante del polirrítmico; independiente en la estrofa sáfica. Ejemplo de Esteban Manuel de Villegas, *Al Céfiro*. Ren. 104; Sig. 172; Neo. 238; Rom. 301; Mod. 374:

ooo ó o oo óo óo

Dulce vecino de la verde selva,  
huésped eterno del abril florido,  
vital aliento de la madre Venus,  
céfiro blando.



36. Endecasílabo dactílico. Acentos en cuarta, séptima y décima; variedad ocasional en el endecasílabo renacentista; presente entre los elementos formales del arte mayor; independiente desde el siglo XVII. Ejemplo de Rubén Darío, *Pórtico*. Gaya. 55; Ren. 106; Sig. 171; Neo. 237; Rom. 300; Mod. 373; Pos. 467:

ooo óoo óoo óo

Libre la frente que el casco rehúsa,  
casi desnuda en la gloria del día,  
alza su tirso de rosas la musa  
bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

37. Endecasílabo galaico antiguo. Acentos en quinta y décima; equivale a la suma de un hexasílabo y un pentasílabo, ambos polirrítmicos; usado por Rubén Darío en *Balada en loor de Valle-Inclán*. Mod. 376:

Cosas misteriosas, trágicas, raras,  
de cuentos oscuros de los antaños,  
de amores terribles, crímenes, daños,  
como entre vapores de solfataras.

38. Endecasílabo a la francesa. Acento en cuarta sobre palabra aguda, y otro acento en sexta u octava, además del de la décima. Ensayado en los períodos neoclásicos y modernista. Ejemplo de Lista, *El retrato*. Neo. 238; Mod. 376:

No, no das tú consuelo a mi quebranto,  
muda ilusión, ni al largo padecer;  
y al recordar mi rápido placer,  
copia cruel, me arrancas largo llanto.

39. Endecasílabo polirrítmico. Combina las variedades enfática, heroica, melódica y sáfica; forma regular del endecasílabo ordinario. Ejemplo de Lope de Vega, *El pajarillo*. Cler. 43; Gaya. 81; Ren. 105; Sig. 175; Neo. 241; Rom. 303; Mod. 376; Pos. 469:

Daba sustento a un pajarillo un día  
Lucinda, y por los hierros del portillo  
fuésele de la jaula el pajarillo  
al libre viento en que vivir solía.

40. Dodecasílabo trocaico. Consta de dos hexasílabos trocaicos; acentos en las sílabas impares; variedad comprendida en el dodecasílabo polirrítmico; independiente en composiciones románticas y modernistas. Ejemplo de Salvador Rueda, *Las arañas y las estrellas*. Rom. 332; Mod. 402:

óo óo óo : óo óo óo

Sus curvados dedos al mover ligeras,  
como leves armas de traidores filos,  
tejen las arañas cual las hilanderas  
sus hamacas tenues de irisados hilos.

41. Dodecasílabo dactílico. Suma de dos hexasílabos dactílicos; acentos en segunda y quinta de cada hemistiquio; elemento principal del verso de arte mayor; independiente en la poesía romántica y modernista. Ejemplo de Amado Nervo, *El metro de doce*. Gaya. 55; Neo. 258; Rom. 331; Mod. 401:

o óoo óo : o óoo óo

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

42. Dodecasílabo polirrítmico. Combina las variedades trocaica y dactílica; frecuente desde el período neoclásico. Ejemplo de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*. Gaya. 55; Neo. 259; Rom. 333; Mod. 403; Pos. 481:

Las luces, la hora, la noche, profundo  
infernual arcano parece encubrir,  
cuando en hondo sueño yace muerto el mundo,  
cuando todo anuncia que habrá de morir.

43. Dodecasílabo ternario. Consta de tres tetrasílabos; acentos en tercera, séptima y undécima; ritmo trocaico; registrado desde el período neoclásico; frecuente en el modernismo. Ejemplo de Salvador Rueda, *La torre de las rimas*. Neo. 260; Rom. 334; Mod. 404:

ooóo ooóo ooóo

Como raya onduladora de una anguila  
que se tuerce y se destuerce en su girar,  
es el verso luminoso que encandila  
y el espíritu en su llama hace temblar.

44. Dodecasílabo de 8-4. Primer hemistiquio, polirrítmico; segundo, trocaico; usado en el siglo XV, según testimonio de Nebrija. Gaya. 80:

Pues tantos son los que siguen la pasión  
y sentimiento penado por amores,  
a todos los enamorados trovadores  
presentando les demando tal quistión.

45. Dodecasílabo de 7-5. Ensayado en el siglo XVII; desarrollado en los periodos romántico y modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Elogio de la seguidilla*. Sig. 200; Rom. 335; Mod. 405:

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

46. Dodecasílabo de 5-7. Ensayado brevemente en el romanticismo; con más extensión, en el modernismo; el primer hemistiquio, generalmente dactílico; el segundo, trocaico. Ejemplo de Santos Chocano, *Momia incaica*. Rom. 336; Mod. 406:

Guerrero fuiste con que Yupanqui un día  
hacia el Arauco sin descansar marchó,  
y con tu lanza, con tu broquel de cuero,  
entraste en filas, del tamboril al son.

47. Tridecasílabo dactílico. Acentos en tercera, sexta, novena y duodécima; usado en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de la Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba*. Rom. 330; Mod. 427:

oo óoo óoo óoo óo

Yo palpito tu gloria mirando sublime,  
noble autor de los vivos y varios colores.  
Te saludo si puro matizas las flores,  
te saludo si esmaltas fulgente la mar.

48. Tridecasílabo compuesto de 7-6. Corresponde al ritmo de la seguidilla antigua; ensayado por Góngora; repetido en el modernismo. Ejemplo de Alfredo Gómez Jaime, *Manos*. Sig. 200; Mod. 429:

Hay manos alevosas que de sus retiros  
se apartan en la noche como los vampiros  
que hieren en la sombra con velo sutil.

Las garras del salvaje con furia que espanta  
oprimen del vencido la débil garganta  
cual pliega sus anillos potente reptil.

49. Tridecasílabo compuesto de 6-7. Primer hemistiquio dactílico, con acentos en segunda y quinta; segundo, trocaico, con acentos en segunda y sexta. Ejemplo de González Prada, *Ritmos sin rima*. Mod. 429:

o óoo óo : o óo óo óo

¿Sus dioses? El miedo, las sombras y la muerte.

¿Sus odios? El arte, la vida y el placer.

La jónica gracia maldice de los hombres

y cubre al Eurotas el limo del Jordán.

50. Tridecasílabo ternario. Consta de tres núcleos tetrasílabos más la sílaba débil final; acentos en cuarta, octava y duodécima; equivale a un eneasílabo trocaico prolongado. Ejemplo de González Martínez, *La canción de la vida*. Mod. 428; Pos. 480:

ooo óo oo óo oo óo

En el jardín hay un olor de primavera,  
himnos de zumbos en el viejo colmenar...

Ven a fundirte en las plegarias del paisaje  
y en los milagros de la luz crepuscular.

51. Alejandrino trocaico

labos trocaicos; acentos en segunda, cuarta y sexta de cada hemistiquio; variedad comprendida en el alejandrino polirrítmico; independiente en poesías del siglo XVI y posteriores, especialmente en el romanticismo. Ejemplo de Zorrilla, *La leyenda de Al-Hamar*. Cler. 34; Ren. 137; Sig. 198; Neo. 255; Rom. 326; Mod. 395:

o óo óo óo : o óo óo óo

Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,  
ganando a saltos locos la tierra desigual,  
salvando de los brezos el áspero ramaje  
a riesgo de la vida de su jinete real.

52. Alejandrino dactílico. Suma de dos heptasílabos dactílicos; acentos en tercera y quinta de cada hemistiquio; variedad del alejandrino polirrítmico; independiente desde el romanticismo. Ejemplo de Rubén Darío, *Sonatina*. Cler. 34; Rom. 327; Mod. 396; Pos. 478:

oo ó oo óo : oo ó oo óo

La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?  
Los suspiros se escapan de su boca de fresa  
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.

53. Alejandrino mixto. Suma de dos heptasílabos con acentos en primera y sexta de cada hemistiquio. Ocurre como componente del alejandrino polirrítmico. Ejemplos de E. González Martínez correspondientes a *Luna materna*, *Bajo el huerto solemne*, *Iba por el camino* y *Doux pays*. Cler. 34; Mod. 397:

óoo oo óo : óoo oo óo

Ráfaga repentina... Pálida e ilusoria.  
Pájaro esquivo y noble, ave que eres la mía.  
Crea, mas con tu sangre. Marca tu huella honda.  
Sueño con una vida bella como un paisaje.

54. Alejandrino ternario. Es el mismo tridecasílabo ternario, número 50, mezclado entre las variedades binarias del alejandrino y acomodado a éstas mediante el encabalgamiento de los hemistiquios. Ejemplo de Rubén Darío, *Nocturno*. Mod. 398 (segundo verso):

Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino  
del ruiseñor prima' veral y matinal,  
azucena tronchada por un cruel destino,  
rebusca de la dicha, persecución del mal.

55. Alejandrino a la francesa. Primer hemistiquio con terminación aguda o con sinalefa o encabalgamiento respecto al segundo. Ensayado en repetidas ocasiones desde el siglo XVIII. Ejemplo de Iriarte, *La campana y el esquilón*. Neo. 256; Rom. 329; Mod. 399:

En cierta catedral una campana había  
que sólo se tocaba algún solemne día;  
con el más grave son y sonoro compás  
cuatro golpes o tres solía dar no más.

56. Alejandrino polirrítmico. Combinación de los distintos tipos indicados; forma predominante en la cuaderna vía, modernismo y posmodernismo. Ejemplo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Cler. 34; Sig. 198; Neo. 254; Rom. 328; Mod. 397; Pos. 478:

Daban olor sobeio las flores bien olientes,  
refrescaban en omne las caras e las mientes,  
manaban cada canto fuentes claras corrientes,  
en verano bien frías, en invierno calientes.

57. Tetradecasílabo trocaico. Suma de siete cláusulas trocaicas, divisibles en un hemistiquio hexasílabo y otro octosílabo. Ejemplo de González Prada, *La brisa*. Mod. 426:

óo óo óo : óo óo óo óo

Soplo de los mares, mensajera del verano,  
tienes la dulzura de la miel y de los besos;  
tú con la invencible seducción de lo escondido  
vienes de parajes ignorados por el hombre.

58. Tetradecasílabo dactílico. Acentos en primera, cuarta, séptima, décima y decimacuarta. Admite cesura después de la quinta. Ejemplo de la Avellaneda, *Soledad del alma*. Rom. 324; Mod. 423; Pos. 479:

Sale la aurora risueña de flores vestida,  
dándole al cielo y al campo variado color;  
todo se anima sintiendo brotar nueva vida,  
cantan las aves, y el aura suspira de amor.

59. Pentadecasílabo dactílico. Acentos en segunda, quinta, octava, undécima y decimacuarta. Tratado en poesías románticas y modernistas. Ejemplo de la Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba*. Rom. 324; Mod. 423:

o óoo óoo óoo óoo óo

Qué horrible me fuera brillando tu fuego fecundo  
cerrar estos ojos que nunca se cansan de verte,  
en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,  
cuajada sintiendo la sangre por miedo de muerte.

60. Pentadecasílabo compuesto a). Consta de un hexasílabo y un eneasílabo, ambos polirrítmicos. Ejemplo de Amado Nervo, *A Verlaine*. Mod. 424:

Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones,  
son en mi camino focos de una luz enigmática  
tus pupilas mustias, vagas de pensar abstracciones,  
y el límpido y noble marfil de tu «testa socrática.»

61. Pentadecasílabo compuesto b). Consiste en un hemistiquio heptasílabo y otro octosílabo, ambos trocaicos; ensayado en los períodos romántico y modernista. Ejemplo de González Prada, *Ossiánica*. Rom. 325; Mod. 424:

o óo oo óo : oo óo oo óo

¿En dónde los valientes que lucharon y vencieron?  
No blanden las espadas, no aperciben los escudos;  
inmóviles reposan en el lecho de la muerte.

62. Pentadecasílabo ternario. Suma de tres pentasílabos polirrítmicos; usado por varios poetas modernistas. Ejemplo de E. González Martínez, *Soñé en un verso*. Mod. 424:

Soñé en un verso vibrante y prócer, almo y sonoro,  
diáfano y vasto como los mares que agita el viento,  
y en cuyas calmas, si duerme dócil, el firmamento  
refleja estrellas, lívidas lunas, soles de oro.

63. Hexadecasílabo trocaico compuesto. Consta de dos hemistiquios octosílabos con acentos en las sílabas impares. Muy cultivado por el modernismo. Ejemplo de Rubén Darío, *Año Nuevo*. Mod. 422:

oo óo oo óo : oo óo oo óo

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.

64. Hexadecasílabo dactílico simple. Acentos en tercera, sexta, novena, duodécima y decimaquinta; practicado en los períodos romántico y modernista. Ejemplo de la Avellaneda, *Noche de insomnio y el alba*. Rom. 322; Mod. 421:

Y encendida mi mente, inspirada con fervido acento,  
al compás de la lira sonora, tus dignos loores  
lanzará fatigando las alas del rápido viento  
a doquiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores.

65. Hexadecasílabo dactílico compuesto. Formado por dos hemistiquios octosílabos, con acentos en primera, cuarta y séptima de cada hemistiquio. Ejemplo de Alfonso Reyes, *En la tumba de Juárez*. Mod. 422:

óoo óoo óo : óoo óoo óo

Manes del héroe cantado, sombra solemne y austera,  
hoy que de todos los vientos llegan los hombres en coro,  
echan la sal en el fuego y al derramar la patera  
rezan el texto sagrado de gratitud, y el tesoro  
de sus ofrendas esparcen entre licores y mieles...

66. Hexadecasílabo polirrítmico. Suma de dos hemistiquios en que se combinan las distintas variedades del octosílabo; seme-

jante al antiguo pie de romance. Ejemplo de Antonio Machado, *Orillas del Duero*. Rom. 323; Mod. 422; Pos. 477:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.  
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,  
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno  
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.

67. Heptadecasílabo dactílico. Acentos en primera, cuarta, séptima, décima, decimatercera y decimasexta; suma de cinco cláusulas dactílicas más la final. Ejemplo de Salvador Rueda, *Los bárbaros en Roma*. Mod. 419:

óoo óoo óoo óoo óoo óo

Viene el turbión de corceles corriendo con ímpetus hondos,  
como banderas las trágicas crines en giro violento,  
como el zumbar de las trompas de guerra los cascos redondos,  
como espirales de lumbre los largos relinchos al viento.

68. Heptadecasílabo compuesto a). Consta de un hemistiquio heptasílabo trocaico y otro decasílabo dactílico. El primero admite terminación llana, aguda o esdrújula. Usado en los períodos romántico y modernista. Ejemplo de Rubén Darío, *Venus*, soneto. Rom. 321; Mod. 420:

o óo oo óo : oo óoo óoo óo

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.

69. Heptadecasílabo compuesto b). Suma de un heptasílabo y dos pentasílabos, uno y otros polirrítmicos. Ejemplo de Amado Nervo, *Antífona*. Mod. 420:

Oh, Señor, yo en tu Cristo busqué un esposo que me quisiera,  
le ofrendé mis quince años, mi sexo núbil; violó mi boca,  
y por él ha quedado mi faz de nácar como la cera,  
mostrando palideces de viejo cirio bajo mi toca.

70. Octodecasílabo dactílico. Acentos en segunda, quinta, octava, undécima, decimacuarta y decimaséptima; suma de una sílaba en anacrusis y cinco cláusulas dactílicas más la final; equivalente a tres hexasílabos dactílicos. Ejemplo de Salvador Rueda, *La tronada*. Mod. 418:

o óoo óoo óoo óoo óoo óo

El nido amoroso de granzas y plumas del árbol colgado,  
deshecho se mira del viento al empuje y al suelo lanzado;  
las hojas que fueron vestido oscilante del ramo pomposo,  
perdidas se alejan en giros revueltos del mar proceloso.

71. Octodecasílabo compuesto a). Consta de dos hemistiquios eneasílabos trocaicos, con acentos en cuarta y octava de cada hemistiquio. Ejemplo de Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*. Rom. 320; Mod. 418:

ooo óo oo óo : ooo óo oo óo

Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo,  
tal como arrastra las arenas el huracán por el desierto;  
y cual halcón que cae herido en la laguna pestilente  
cayó en el cieno de la vida, rotas las alas para siempre.

72. Verso de veinte sílabas. Suma de dos hemistiquios decasílabos dactílicos; acentos en tercera, sexta y novena de cada hemistiquio. Ejemplo de Salvador Díaz Mirón, *Gris de perla*, soneto. Mod. 417:

oo óoo óoo óo : oo óoo óoo óo

Siempre aguijo el ingenio a la lírica y él en vano al misterio se  
a buscar a la flor del deseo vaso digno del puro ideal. [asoma

Quién hiciera una trova tan bella que al espíritu fuese un  
[aroma,

un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical.

73. Verso de veintidós sílabas. Consta de un hemistiquio eneasílabo trocaico con acentos en cuarta y octava y de un tridecasílabo ternario o acentuado en cuarta, octava y duodécima. Ejemplo de Francisco Luis Bernárdez, *La ciudad sin Laura*. Pos. 476:

ooo óo oo óo : ooo óo oo óo oo óo  
 En la ciudad callada y sola mi voz despierta una profunda  
 [resonancia.  
 Mientras la noche va creciendo pronuncio un nombre y este nom-  
 [bre me acompaña.  
 La soledad es poderosa, pero sucumbe ante mi voz enamorada.

## VERSOS AMÉTRICOS

74. Amétrico trocaico. Se funda en la libre repetición en cada verso del núcleo tetrasílabo, ooóo, a veces reducido al bisílabo, óo. Ejemplo de José Asunción Silva, *Nocturno*. Mod. 440:

Una noche,  
 una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de  
 una noche [alas;  
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fan-  
 por la senda florecida que atraviesa la llanura [tásticas,  
 caminabas.

75. Amétrico dactílico a). Tiene por base la cláusula prosódica anafibráquica, la cual adquiere ritmo dactílico en la variable serie de cada verso. Ejemplo de Rubén Darío, *Marcha triunfal*. Mod. 441; Pos. 489:

Ya viene el cortejo.  
 Ya viene el cortejo. Ya se oyen los claros clarines.  
 La espada se anuncia con vivo reflejo.  
 Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

76. Amétrico dactílico b). Su base prosódica es la cláusula anapéstica, transformada en dactílica en la sucesión del verso. Ejemplo de José Santos Chocano, *Sol y sombra*. Mod. 441:

Trepidaron las gradas del circo;  
 puesta en pie la fanática turba clamaba a una voz;  
 y en un signo de gracia,  
 de divina expresión,  
 un clavel arrojado por dedos de rosa  
 en el céntrico punto del circo cayó.

77. Base de pentasílabo polimétrico. Consiste en la repetición en número variable de la unidad pentasílaba en sus dos variedades trocaica y dactílica. Ejemplo de José Santos Chocano, *De viaje*. Mod. 441:

Ave de paso,  
 fugaz viajera desconocida;  
 fue sólo un sueño, sólo un capricho, sólo un acaso;  
 duró un instante de los que duran toda una vida.

78. Verso épico juglaresco. Series monorrimas de versos compuestos, cuyos hemistiquios, de variable extensión, constan predominantemente de siete u ocho sílabas. Ejemplo del *Cantar de Mio Cid*. Jug. 16:

La oración fecha, la misa acabada la han;  
 salieron de la iglesia, ya quieren cabalgar.  
 El Cid a doña Ximena íbala abraçar;  
 doña Ximena al Cid la manol' vâ a besar,  
 llorando de los ojos, que non sabe que se far.

79. Verso lírico juglaresco. Pareados de versos de medida fluctuante, con predominio de los de siete, ocho y nueve sílabas; forma común de los debates y poemas líricos de juglaría. Ejemplo de *Razón de amor*. Jug. 18:

Qui triste tiene su corazón  
 benga oyr esta razón.  
 Odrá razón acabada,  
 feyta de amor e bien rimada.  
 Un escolar la rimó  
 que siempre dueñas amó.

80. Pie de romance. Verso compuesto de dos hemistiquios generalmente octosílabos, con fluctuación menor que la del verso épico; usado en los romances antiguos. Ejemplo del *Romance del Palmero*. Jug. 25:

No se humilla a Oliveros, no se humilla a don Roldán,  
 porque un sobrino que tienen en poder de moros está,  
 y pudiéndolo hacer no le van a rescatar.

Desde aquesto vio Oliveros, desde aquesto vio Roldán,  
sacan ambos las espadas, para el palmero se van.  
El palmero con su hordón su cuerpo va a mamparar.

81. Verso de arte mayor. Consta de dos hemistiquios que tienen por base el pentasílabo dactílico, al cual se le antepone con predominante frecuencia una sílaba débil y a veces dos. Ejemplo de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*. Cler. 42; Gaya. 54; Ren. 138; Sig. 199; Neo. 237; Mod. 430:

Entrando tras él por el agua decían:  
—Magnífico conde ¿y cómo nos dexas?  
Nuestras finales y últimas quejas  
en tu presencia favor nos serían.

82. Verso semilibre menor. Combinación de metros cortos, de ordinario entre cuatro y siete sílabas, sueltos o rimados, cuyo ritmo se armoniza sobre un mismo compás. Ejemplo de García Lorca, *Naranja y limón*. Mod. 442; Pos. 490:

Naranja y limón.  
Ay la niña  
del mal amor.  
Limón y naranja.  
Ay la niña,  
de la niña blanca.

83. Verso semilibre medio. Combinación de metros con predominio de los de siete, ocho y nueve sílabas, ordinariamente rimados. Ejemplo de Góngora, *No son todos ruiseñores*. Sig. 218; Mod. 442:

No son todos ruiseñores  
los que cantan entre flores,  
sino campanitas de plata  
que tocan al alba,  
sino trompéticas de oro  
que hacen la salva  
a los soles que adoro.

84. Verso semilibre mayor. Combinación de medidas que en

gran parte fluctúan entre nueve y catorce sílabas, con frecuencia rimadas y coincidentes con metros regulares. Ejemplo de Leopoldo Lugones, *Luna campestre*. Mod. 442:

A medida que asciende por el cielo tardío,  
la luna parece que incienso  
un sopor mezclado de dulce estío,  
y el sueño va anulando el albedrío  
en una horizontalidad de agua inmensa.

85. Verso libre medio. Tiene por base unidades que oscilan predominantemente entre ocho y doce sílabas. Sus medidas discrepan con frecuencia de la acentuación de los respectivos metros regulares. De ordinario prescinde de la rima. Ejemplo de Jorge Luis Borges, *La vuelta*. Mod. 443; Pos. 491:

Después de muchos años de ausencia  
busqué la casa primordial de la infancia  
y aún persevera forastero su ámbito.  
Mis manos han tanteado los árboles  
como quien besa a un durmiente  
y he copiado andanzas de antaño  
como quien practica un verso olvidado.

86. Verso libre mayor. Puede emplear desde las medidas más breves a las más extensas. Estas últimas, con frecuencia superiores a quince y aun a veinte sílabas, suelen comprender dos o más grupos fónicos, equivalentes a metros normales. Rara vez se sirve de la rima. Ejemplo de Vicente Huidobro, *Altazor*. Mod. 443; Pos. 491:

Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad?  
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa  
con la espada en la mano?  
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el  
[adorno de un dios?  
¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?

87. Imitación del hexámetro. Suma cada verso seis cláusulas de dos o tres sílabas, con predominio de las dactílicas; cada verso

suele dividirse en dos partes de distinta extensión; desde su penúltimo apoyo, todos regularmente terminan con acentuación de pentasílabo adónico. Imitación ensayada en numerosas ocasiones desde el siglo XVI. Ejemplo de Esteban Manuel de Villegas, *Lícidas y Coridón*. Sig. 196; Neo. 253; Rom. 318; Mod. 413:

Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis,  
pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas,  
ambos a dos tiernos mozos, árcades ambos,  
viendo que los rayos del sol fatigaban el orbe  
y que vibrando fuego feroz la canícula ladra,  
al puro cristal que cría la fuente sonora,  
llevados del son alegre de su blando susurro,  
las plantas veloces mueven, los pasos animan  
y al tronco de un verde enebro se sientan amigos.

504. METROS Y PERÍODOS.—Atendiendo a la duración o persistencia de su uso, algunos de los versos registrados en el repertorio que precede se pueden considerar como permanentes, otros como intermitentes y otros como transitorios. Se advierten varias circunstancias en relación con cada uno de estos grupos.

Como metros permanentes figuran el octosílabo, elaborado durante los siglos XII y XIII y cultivado intensa e ininterrumpidamente desde entonces; el hexasílabo, usado en serranillas, villancicos, endechas y romancillos desde el siglo XIV, y el tetrasílabo, primero como auxiliar del octosílabo en coplas caudatas y de pie quebrado y después como metro independiente. A estos vino a unirse el endecasílabo, ensayado por Imperial y Santillana en el siglo XV y sostenido de manera regular desde su adopción definitiva en la siguiente centuria.

Entre los metros de fortuna accidentada se cuenta el alejandrino, dominante en el período de clerecía, casi ausente desde el siglo XV al XVIII y restablecido con gradual desarrollo desde el neoclasicismo al modernismo. Análogo proceso se observa en el eneasílabo, frecuente en la fluctuante versificación juglaresca, muy disminuido en los períodos siguientes y repuesto de nuevo por los poetas modernistas, y en el heptasílabo, destacado en los primeros textos de clerecía, en la *Historia troyana* y en los *Proverbios* de Santob, poco usado por la gaya ciencia y resucitado por las endechas y anacreónticas del Siglo de Oro.

De existencia limitada y temporal, aunque con distinto grado de representación, han sido el verso de arte mayor, elevado al nivel máximo en el siglo XV y sólo recordado como forma arqueológica por los poetas posteriores; el dodecasílabo, de actuación concentrada en el romanticismo y modernismo, y los versos dactílicos de diez, once o más sílabas, empleados con mayor o menor frecuencia en estos mismos períodos.

Dentro de estas alternativas se manifiesta un crecimiento constante de un período a otro en cuanto al número de tipos comprendidos en sus respectivos cuadros métricos, con excepción de la voluntaria renuncia posmodernista, y al mismo tiempo una actitud uniforme en lo que se refiere al empleo para la poesía grave de un verso más extenso que el octosílabo. Ha sido precisamente en este rango superior donde se han producido los principales cambios. El antiguo alejandrino fue sustituido por el arte mayor y el arte mayor por el endecasílabo, el cual finalmente ha venido a compartir su dominio con otros metros mayores. Defendidos por su arraigo popular, el octosílabo y el hexasílabo apenas han sido afectados por tales cambios.

En la escala ascendente del desarrollo del verso, la tendencia a la experimentación de nuevos tipos se hace visible entre los escritores de fines del siglo XVIII y principios del XIX, aumenta durante el romanticismo y alcanza su mayor amplitud en la poesía modernista. El impulso explorador se manifestó con libertad desde el punto en que el sentimiento de la expresividad del verso se sobrepuso a la influencia de la preceptiva tradicional. Un esfuerzo por el dominio del ritmo de la palabra versificada como el que el precedente repertorio representa no parece que haya sido superado en ninguna otra lengua.

Como tendencia peculiar que ha servido de base a varias de las formas señaladas, se destaca el interés dedicado a individualizar separadamente las modalidades comprendidas en la movible estructura de los metros polirrítmicos. Al lado del alejandrino común, correspondiente de manera general al tipo francés, el español ha utilizado con carácter independiente el tipo trocaico de este mismo metro, usado con preferencia en la poesía romántica, y el dactílico, cultivado asimismo con personalidad propia por el modernismo. De igual modo, junto al eneasílabo a la francesa, de ritmo mezclado y variable, la poesía española desde el siglo XVIII ha diferenciado los eneasílabos uniformemente dactí-



licos, trocaicos y mixtos. El endecasílabo ha individualizado las variedades sáfica y dactílica, el octosílabo, la trocaica. En cuanto a los versos compuestos de diez y doce sílabas y a los simples heptasílabos, hexasílabos y pentasílabos, no sólo se han tratado como tipos polirrítmicos, sino también bajo sus formas específicamente trocaicas y dactílicas.

Fácil es de advertir el propósito de precisión y claridad de la indicada tendencia. Con la uniformidad de su movimiento, las modalidades monorrítmicas acusan limpiamente su particular efecto expresivo. Sirven con eficacia en poesías breves y en determinados pasajes y escenas. Resultarían monótonas si se prolongaran con exceso. El metro polirrítmico posee la ventaja de su flexibilidad y variedad. La diferenciación de sus componentes no ha venido a competir con los metros polirrítmicos sino a completar y matizar el papel que éstos desempeñan.

En el conjunto del repertorio, los metros trocaicos y dactílicos son los más numerosos. Unos y otros figuran aproximadamente en igual cantidad. Es claro que su representación efectiva no consiste tanto en su número como en la frecuencia con que cada uno ha sido empleado en el campo poético. Los metros de ritmo trocaico, considerados en la extensión de sus manifestaciones, significan sin duda un volumen mayor que el de los dactílicos. Tienen de su parte el considerable papel de la variedad trocaica en el octosílabo polirrítmico, sobre el cual ejerció durante algún tiempo influencia predominante. Les favorece asimismo la intervención de esa variedad en el alejandrino, al cual absorbió casi por completo durante el período romántico. Cuentan con el peso de su presencia como base común de la segunda mitad del verso en todas las variedades del endecasílabo polirrítmico. Debe relacionarse la inclinación que estos hechos demuestran con la notoria superioridad de palabras bisílabas y tetrasílabas de acentuación trocaica en el léxico de la lengua corriente.

En cuanto a los metros de tipo dactílico, después del apogeo del arte mayor, sólo han tenido actuación limitada, tanto en letras de danzas e himnos como en imitaciones del hexámetro o en composiciones especiales. La misma eficacia de las variedades dactílicas para hacer resaltar la expresión en la mezcla de formas distintas se funda en gran parte en el hecho de no producirse como efecto ordinario, espontáneo y familiar. Aparecen en línea secun-

daria las palabras esdrújulas y trisílabas llanas que apoyan esta clase de ritmo en el material del idioma.

Son escasos en número los metros mixtos en la serie del repertorio. Sus variedades sólo intervienen en la composición de los tipos polirrítmicos de siete, ocho y nueve sílabas. Se usan poco en forma independiente. El decasílabo mixto no se registra sino como forma excepcional. Sin embargo, estos pocos tipos mixtos adquieren especial desarrollo en los últimos períodos. Su crecimiento se acentúa a medida que los respectivos metros se aplican con mayor esfuerzo a reflejar la complejidad de los movimientos del ánimo y del pensamiento. Desde el neoclasicismo, la variedad mixta empieza a sustituir a la trocaica en la supremacía que ésta había venido ejerciendo en la composición del octosílabo polirrítmico. Al intensificar el cultivo del eneasílabo, el modernismo destaca el papel de las modalidades mixtas de este metro, relegando a segundo término las formas trocaicas y dactílicas que anteriormente habían predominado. Del mismo modo, la variedad mixta del heptasílabo eleva modernamente su proporción frente a la dominante tendencia trocaica a que este metro había estado sometido.

Como combinaciones mixtas cabe considerar las modalidades enfática, melódica y sáfica del endecasílabo; en todas ellas, una cláusula dactílica de posición variable figura en la primera parte del verso, delante del común fondo trocaico de la segunda mitad. En un sentido más amplio que el que se refiere a la confinada estructura del período rítmico, pueden ser asimismo mirados como mixtos todos los metros compuestos de diez, doce o catorce sílabas en que se combinan hemistiquios de diferente disposición acentual. En realidad, a pesar de la ventaja que el fondo prosódico de la lengua presta al ritmo trocaico, la versificación española moderna se caracteriza por la múltiple y flexible variedad con que las formas mixtas alternan entre las de ritmo uniforme.

A la pregunta sobre el origen de los metros registrados en la larga serie del repertorio habría que responder que todos consisten en elementos del general patrimonio románico elaborados a la manera española. Se ha aludido en los lugares oportunos a las circunstancias especiales en relación con este asunto. Ni el endecasílabo, de inmediata procedencia italiana, ni el alejandrino o el eneasílabo, adaptados del francés, presentan en español los mismos rasgos y tendencias de sus respectivos modelos. Aunque

extensamente conocido dentro y fuera del campo neolatino, el octosílabo hispánico ofrece caracteres diferentes de los que presenta esta misma especie de verso en cualquier otro idioma. El arte mayor, descendiente del gallegoportugués, determinó en Castilla sus normas y en castellano desarrolló su historia.

505. ÍNDICE DE ESTROFAS.—Se aplica el concepto de estrofa en el sentido de grupo de versos bajo un determinado orden, el cual depende de ordinario de la correspondencia de las rimas. Entran en este concepto la serie épica, el romance y la silva, como estrofas primarias y amorfas. Junto a las estrofas simples, como la redondilla, la quintilla, la lira o el cuarteto, se cuentan las compuestas, en las que dos o más unidades menores se ajustan a una disposición regular, ejemplo: la canción trovadoresca, el villancico, la glosa o el soneto. Quedan fuera del propósito de este índice, como composiciones formadas por conjuntos de estrofas independientes, el decir medieval, la canción renacentista, la ensaladilla del Siglo de Oro, la cantata neoclásica, la escala métrica del romanticismo y las endechas, cantinelas y anacreónticas cuando no consisten en simples romances.

Entre las estrofas simples y compuestas, sólo se hace mención de los tipos generales y de sus variedades más corrientes. No se registran las múltiples combinaciones particulares que aparecen en las cantigas trovadorescas del siglo XV, en las estancias de las canciones clásicas, en las leyendas románticas, en los sonetos modernistas, etc. Las estrofas se representan en forma esquemática ante la imposibilidad de disponer del extenso espacio que requerirían sus ejemplos. Se indican los períodos y párrafos en que se trata de cada una de ellas en los capítulos del texto.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Ejemplos abundantes de las estrofas corrientes en el Siglo de Oro se encuentran en el *Arte métrica*, de Rengifo, 1592, y en el *Arte grande de la lengua castellana*, de Correas, 1626. Sobre las correspondientes a períodos posteriores se hallan ejemplos en José María Aguado, "Tratado de las diversas clases de versos castellanos y de las más frecuentes combinaciones métricas", en *BAE*, 1923, X, 425-452, y 1925, XII, 97-116. La terminología métrica de la gaya ciencia fue tratada especialmente por H. R. Lang, "Las formas estróficas y términos métricos del *Cancionero de Baena*", en *Estudios "in memoriam" de A. Bonilla y San Martín*, I, 485-523.

Alcaica. V. Estrofa alcaica. Mod. 416.

Aquelindo. Nombre asignado al *perqué* en *El rufián dichoso*, de Cervantes. Sig. 176.

Bermudina. V. Octava aguda. Rom. 288.

Canción paralelística. V. Cosante. Jug. 19.

Canción trovadoresca. Consta generalmente de una redondilla inicial como tema, de una segunda redondilla como mudanza y de una tercera que repite las rimas del tema, abba:cdcd:abba. En algunos casos las redondillas eran sustituidas por quintillas. Otras veces el tema y la parte final de la copla sólo constaban de tres versos. Se empleaba el octosílabo o el hexasílabo. Fue una de las variedades de la cantiga de maestría. Hubo canciones múltiples en que el tema iba seguido por varias coplas en el orden indicado. La canción de coplas múltiples fue frecuente en las serranillas. Se propagó como danza provenzal y como virelai francés. Cler. 40; Gaya. 71; Ren. 133; Sig. 186; Mod. 386.

Cantiga de estribillo. Canción antigua gallegoportuguesa y castellana compuesta por estribillo de tres o más versos, mudanza de una redondilla o quintilla y versos de enlace y vuelta. Su forma fue heredada por el villancico. Ejemplo de López de Ayala, abab:cdcd:fggb. Jug. 20.

Cantiga de maestría. Canción antigua gallegoportuguesa y castellana en cuya forma métrica se ejercitaba libremente la iniciativa y el ingenio del poeta. Ejemplo de Juan Ruiz, a8 b7 a8 b7 :c4 c4 c8 b7. Cler. 40.

Copla castellana. Pareja de redondillas con cuatro rimas, abba:cddc. Gaya. 63; Ren. 127; Sig. 181.

Copla caudata. Estrofa en versos tetrasílabos repartidos en dos partes simétricas, cada una de las cuales termina en un octosílabo que rima con el de la otra mitad. Ejemplo de la *Historia troyana*: ababc:ddec. Cler. 47; Gaya. 70; Rom. 338.

Copla de arte mayor. Consta de dos cuartetos en versos de arte mayor con sólo tres rimas, generalmente en forma abrazada, ABBA:ACCA; otras veces, uno abrazado y otro cruzado. Cler. 42; Gaya. 57; Ren. 138.

Copla de arte menor. Consiste en dos redondillas octosílabas con tres rimas, en forma abrazada o cruzada como en la copla de arte mayor. Cler. 40; Gaya. 64; Ren. 126; Sig. 180.

Copla de pie quebrado. Estrofa octosílabas en que interviene algún tetrasílabo. Entre sus numerosas formas, la más antigua y consistente es la sextilla de semiestrofas simétricas, en unos casos con dos rimas, *aab:aab* y *aab:aab*, y en otros con tres, en disposición paralela, *aab:ccb*, o correlativa, como en la llamada copla de Jorge Manrique, *abc:abc*. En el siglo XV fue corriente agrupar las sextillas de dos en dos. Cler. 39; Gaya. 68; Ren. 130; Sig. 184; Neo. 244; Rom. 307; Mod. 380.

Copla mixta. Se compone de semiestrofas octosílabas de distinta extensión, 4-3, 4-5, 5-6. Combina dos, tres o cuatro rimas. Cler. 40; Gaya. 67; Ren. 129; Sig. 183. Alguna vez ha sido construida en arte mayor o en endecasílabos. Gaya. 57; Pos. 460.

Copla real. Conjunto de diez octosílabos ordenados en dos grupos, 4-6, con dos o tres rimas, o más comúnmente como dos quintillas rimadas de manera independiente, *ababa:cdcdc*, *abaab:cdccd*, etc. Gaya. 66; Ren. 128.

Cosante. Canción gallegoportuguesa y castellana formada por una serie de pareados, generalmente en versos fluctuantes, en la que cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún nuevo concepto. Figura además un breve estribillo que se repite después de cada pareado, *aab:ccb:ddb*. Se le ha llamado también canción paralelística. Jug. 19; Gaya. 91; Ren. 143; Sig. 210; Rom. 353; Mod. 444.

Cuaderna vía. Cuarteto alejandrino monorrímo usado en los poemas de clerecía, AAAA:BBBB, etc. Cler. 33. Se ha usado también en la poesía moderna. Mod. 407; Pos. 478.

Cuarteta. Combinación de cuatro octosílabos con asonancia en los pares, *abcb*. Aparece atestiguada desde las jarchyas hispano-hebreas del siglo XI. Es designada comúnmente, por antonomasia, copla o cantar. Se compone también en versos menores. Jug. 15 y 23; Gaya. 95; Ren. 148; Sig. 215; Neo. 277; Rom. 356; Mod. 449.

Cuarteto. Estrofa de cuatro versos de más de ocho sílabas, con rimas abrazadas, ABBA, o cruzadas, ABAB. A esta última se le suele llamar *serventesio*. Ren. 112; Sig. 163; Neo. 232; Rom. 296; Mod. 369; Pos. 463.

Cuarteto-lira. Combinación de cuatro versos de once y siete sílabas, *AbAb*, *aBaB*, *ABaB*, *AbBA*, etc. Ren. 112; Sig. 163; Neo. 232; Rom. 296; Mod. 369; Pos. 463.

Décima. Conjunto de diez octosílabos dispuestos en el orden de dos redondillas y dos versos de enlace, *abba:ac:cddc*. Se le ha llamado *espinela* por el nombre de Vicente Espinel a quien se le atribuyó su invención. Ha sido compuesta a veces en otros metros. Sig. 185; Neo. 246; Rom. 310; Mod. 382 y 412; Pos. 472.

Desfecha. Composición breve en forma de copla, canción o villancico, en octosílabos o hexasílabos, que ofrecía una versión condensada y lírica de algún romance o decir al que servía de terminación. El nombre aparece a veces en la forma modernizada, *deshecha*, y en la aragonesa, *desfeyta*. Gaya. 87.

Discor. Canción breve de queja amorosa en versos cortos y fluctuantes y con rimas predominantemente agudas en combinaciones variadas. Gaya. 90.

Dístico. Pareja de hexámetro y pentámetro a imitación de la estrofa elegíaca de la poesía latina. Sig. 197; Neo. 253; Rom. 319; Mod. 415.

Eco. Estrofa o serie de versos en que las sílabas correspondientes a la rima de cada verso o de algunos de ellos son repetidas por un vocablo bisílabo o monosílabo, a modo de resonancia, a continuación del verso respectivo. El eco figuraba a veces dentro

del verso como núcleo silábico que se repetía en la terminación. Otras veces se utilizaba para encadenar el final de un verso con el principio del siguiente. Ren. 135; Sig. 191; Mod. 387.

Endecha. Composición de duelo, generalmente en forma de romancillo pentasílabo, hexasílabo o heptasílabo, y a veces en redondillas o en versos sueltos. Gaya. 88; Ren. 140; Sig. 205 y 208; Neo. 267 y 269.

Endecha real. Romance heptasílabo en que el último verso de cada cuarteta es endecasílabo, abcB:dbdB, etc. En algunos casos las estrofas llevan rimas cruzadas, abaB. Jerónimo Bermúdez y Cervantes las compusieron en versos sueltos. Sor Juana Inés de la Cruz aplicó otras modificaciones. Sig. 207; Neo. 268.

Epigrama. La forma regular del epigrama consiste en dos redondillas con rimas independientes. Se ha compuesto también en dobles quintillas, décimas, cuartetas y redondillas o quintillas simples. Fernando de la Torre, siglo XV, daba a sus epigramas el nombre de *repullones*. Gaya. 92, nota 42; Ren. 132; Sig. 190; Neo. 248; Rom. 313; Mod. 389.

Escaleruela. V. Guirnardilla, Ren. 114, nota.

Esparza. Composición breve de varias formas, equivalente al epigrama moderno. Se escribía también esparsa. Gaya. 75.

Espinela. V. Décima. Sig. 185.

Estancia. Conjunto de endecasílabos combinados con heptasílabos en determinada disposición y orden de rimas que el poeta fijaba en cada composición. Servía principalmente como unidad estrófica en las canciones renacentistas. Ren. 108; Sig. 157; Neo. 224; Rom. 285.

Estrambote. Apéndice de variable número de versos añadido a una estrofa regular, especialmente al soneto. Sig. 156.

Estríbillo. Breve grupo de versos que sirve de cabeza o tema en el zéjel, villancico y letrilla y que se repite total o parcialmente

después de cada copla. A veces se intercala también en los romances. Jug. 20; Gaya. 93; Ren. 145; Sig. 212.

Estribote. Nombre que solía aplicarse en el siglo XV al zéjel, sobre todo cuando se empleaba esta estrofa en composiciones de carácter satírico. Gaya. 90.

Estrofa aguda. Conjunto de seis, ocho, diez o más versos ordenados en semiestrofas simétricas, con la misma rima aguda en la terminación de las semiestrofas, aaé:bbé, abbé:cddé, aabbé:ccddé, etcétera. Neo. 245; Rom. 309; Mod. 381 y 434.

Estrofa alcaica. Forma métrica del poeta griego Alceo, usada por Horacio, renovada por Carducci e imitada por el modernismo. Consta de cuatro versos sueltos; los dos primeros, decasílabos compuestos de 5-5; el tercero, eneasílabo, y el cuarto, decasílabo simple. Mod. 416.

Estrofa de la Torre. Introducida por el bachiller Francisco de la Torre, siglo XVI. Consta de cuatro versos sueltos: tres endecasílabos seguidos de un heptasílabo, todos de acentuación variable, polirrítmica. Ren. 120; Sig. 173; Neo. 240; Rom. 302; Mod. 375; Pos. 468.

Estrofa sáfica. Cultivada desde el siglo XVI siguiendo la iniciativa italiana. Consiste en tres endecasílabos sáficos y un pentasílabo adónico; los cuatro, sueltos. Desde el neoclasicismo se ha compuesto también con los versos rimados. Ren. 119; Sig. 172; Neo. 239; Rom. 301; Mod. 374; Pos. 468.

Finida. Verso o versos que forman la conclusión, tornada o envío de una cantiga o decir. Generalmente se enlazaba con las rimas finales de la última estrofa de la composición a que se refería. Gaya. 73.

Glosa. Composición formada por un tema inicial y una serie de estrofas en que se comentan y de ordinario se repiten las partes del indicado tema. En la forma más corriente el tema es una redondilla y el comentario se desarrolla en cuatro décimas, cada

una de las cuales termina con uno de los versos de la redondilla. Gaya. 76; Ren. 136; Sig. 194; Neo. 250; Rom. 315; Mod. 390.

Guirnardilla. Octava endecasílabo de rima encadenada en que el final de cada verso se repite dentro del siguiente avanzando gradualmente hacia la terminación. Se llamó también escalerueta. Ren. 114, nota.

Jarchya. Estrofa de dos, tres o cuatro versos de medidas variables, en dialecto mozárabe, que se usaba como terminación o finida en las muwaxahas hispanohebreas, siglos XI y XII. Jug. 15.

Lay. Breve canción amorosa de origen francoprovenzal en sextillas hexasílabas con insistentes rimas agudas. Ejemplo de don Álvaro de Luna, ááá:ááé. Gaya. 86.

Letrilla. Composición octosílabo o hexasílabo, de asunto ligero o satírico, en forma de villancico o de romance con estribillo. Ren. 146; Sig. 213; Neo. 275; Rom. 354; Mod. 447.

Lira. Combinación de dos endecasílabos y tres heptasílabos, aBabB, anticipada en italiano por Bernardo Tasso e introducida en español por Garcilaso con su canción *A la flor de Gnido*. Ren. 111; Sig. 162; Neo. 231; Rom. 295; Mod. 368; Pos. 368.

Madrigal. Composición breve en endecasílabos y heptasílabos libremente dispuestos y rimados en que se expone un pensamiento suave y delicado. Ren. 116; Sig. 168.

Mote. Lema expresado en un verso, generalmente octosílabo. Fue objeto el mote de un especial tipo de glosa. Gaya. 76; Ren. 136.

Octava aguda. Conjunto de ocho versos de nueve o más sílabas dispuestos en forma de estrofa aguda, ABBÉ:CDDÉ. A la octava aguda endecasílabo, cultivada especialmente por Salvador Bermúdez de Castro, se le llamó también *bermudina*. Neo. 227, 261 y 265; Rom. 288 y 342.

Octava real. Estrofa formada por ocho endecasílabos de los

cuales los seis primeros riman en orden alterno y los dos últimos aconsonantan entre sí, ABABABCC. Llamada también octava rima y octava heroica. Ren. 109; Sig. 159; Neo. 225; Rom. 287; Mod. 366.

Octavilla aguda. Combinación de ocho versos octosílabos o menores en forma de estrofa aguda, abb:cddé. El calificativo de italianas que suele darse a la octava y octavilla agudas no las distingue de la octava real, también de origen italiano. Neo. 245, 269, 270 y 272; Rom. 309; Mod. 381 y 434.

Ovillejo. Suma de diez versos en que figuran tres pareados, cada uno formado por un octosílabo y un quebrado a manera de eco, a los cuales sigue una redondilla que continúa la rima del último pareado y termina reuniendo los tres breves quebrados en el verso final, aa:bb:cc:cddc. Sig. 192; Neo. 249; Rom. 314; Mod. 384.

Pareado. Dos versos rimados entre sí. Fluctuantes, Jug. 18. Heptasílabos, Cler. 32 y 46. Octosílabos, Cler. 35; Gaya. 57; Mod. 377. Endecasílabos o endecasílabos y heptasílabos, Sig. 165; Neo. 324; Rom. 297. Alejandrinos, Mod. 400. Trisílabos, Pos. 487.

Pavana. Estrofa de canto en versos de arte mayor y hexasílabos. Ejemplo de Rodríguez Florián, s. XVI, ABAB:ccC. Ren. 138.

Perqué. Serie de pareados octosílabos contrapuestos, generalmente precedidos de una redondilla o quintilla, con la cual enlaza el primer pareado, abba:ac:cd:de:ef, etc. Fue empleado por Cervantes en *El rufián dichoso*, primera jornada, con el nombre de *aqueindo*. Cler. 36; Gaya. 59; Ren. 122; Sig. 176; Pos. 470, nota.

Quinteto. Combinación de cinco versos de nueve o más sílabas, rimados a la manera de la quintilla. A veces en el quinteto endecasílabo se sustituyó por un heptasílabo alguno de los versos. Neo. 230; Rom. 294; Mod. 368, 400 y 412.

Quintilla. Estrofa de cinco versos octosílabos o menores, con dos rimas combinadas corrientemente ababa, abbab, abaab, y con menos frecuencia aabab, abba y ababb. Gaya. 62; Ren. 124; Sig. 177; Neo. 212; Rom. 286; Mod. 379.

Recuesta. Composición breve, generalmente reducida a una sola estrofa octosílaba o de arte mayor, en que se proponía alguna pregunta en forma de adivinanza o enigma. Gaya. 74.

Redondilla. Estrofa de cuatro versos octosílabos o menores, con rimas consonantes cruzadas, abab, o abrazadas, abba. En alguna ocasión la redondilla octosílaba ha sido compuesta con los pares quebrados, abab. Cler. 37; Gaya. 61; Ren. 123; Sig. 178; Neo. 242; Rom. 305; Mod. 378; Pos. 471. De práctica reciente es la redondilla en que las rimas consonantes son sustituidas por asonantes. Pos. 484.

Repullón. V. Epigrama. Gaya. 92.

Rima encadenada. Enlace de los versos en serie sucesiva mediante la repetición del final de cada uno en un determinado punto interior del verso siguiente; en italiano, *rima al mezzo*. Ren. 114; Sig. 166. En algún caso se ha hecho uso libre, sin disposición regular, de la rima encadenada. Mod. 454.

Romance. Serie más o menos extensa de octosílabos, con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos. Los versos pueden sucederse en serie continua u ordenarse en cuartetos. Ha sido frecuente intercalar en los romances estribillos o canciones en el mismo verso octosílaba o un metro diferente. Jug. 24; Gaya. 94; Ren. 147; Sig. 214; Neo. 276; Rom. 355; Mod. 448; Pos. 496.

Romance heroico. Composición en endecasílabos asonantados en la misma forma del romance octosílaba. No se da nombre especial a las poesías arromanzadas en versos de nueve, diez, doce o catorce sílabas. Sig. 169; Neo. 235; Rom. 298; Mod. 371; Pos. 465.

Romancillo. Romance en verso corto, inferior a ocho sílabas. Los de seis y siete sílabas sirvieron en endechas y anacreónticas clásicas y neoclásicas y en composiciones posmodernistas. Cler. 88; Ren. 166; Sig. 208; Neo. 267 y 276; Rom. 347 y 355; Mod. 437; Pos. 484 y 496.

Rondel. Breve composición amorosa, generalmente en redondillas octosílabas, en que se repiten armoniosamente conceptos y rimas. Gaya, 72; Mod. 488 y 452; Pos. 474.

Seguidilla simple. Copla de cuatro versos: primero y tercero, heptasílabos sueltos; segundo y cuarto, pentasílabos asonantes. Estas medidas eran fluctuantes en la seguidilla antigua, atestiguada desde las jarchyas de los siglos XI y XII. Jug. 15; Gaya. 96; Ren. 149; Sig. 216; Mod. 450; Pos. 498.

Seguidilla compuesta. Añade a la seguidilla simple una segunda parte de tres versos, 5-7-5, con asonancia en el primero y tercero, distinta de la correspondiente a la primera parte. Sig. 216; Neo. 279; Rom. 357; Mod. 450.

Seguidilla chamberga. A la seguidilla simple la chamberga le añade tres pareados de trisílabo y heptasílabo, con distinta asonancia en cada uno de ellos. Sig. 216.

Seguidilla gitana. Consta de cuatro versos con asonancia en los pares; los dos primeros hexasílabos; el tercero, generalmente de once sílabas y a veces de diez; el cuarto, hexasílabo. Mod. 450.

Seguidilla real. Copla de cuatro versos: primero y tercero, decasílabos dactílicos; segundo y cuarto, hexasílabos; asonantados los pares. Usada por Sor Juana Inés de la Cruz. Sig. 216.

Serie épica juglaresca. Conjunto más o menos extenso de versos monorrimos, compuestos, de medida fluctuante. Forma métrica de los cantares de gesta castellanos. Jug. 16.

Serranilla. Composición breve sobre el encuentro y cortejo de un caballero con una serrana, en verso hexasílabo u octosílabo, bajo forma de romance, villancico o canción trovadoresca. Gaya. 71, 85.

Serventesio. Nombre con que se designa a veces a la redondilla y cuarteto de rimas cruzadas. Cler. 37, nota.

Sexta rima. Estrofa de origen italiano formada por cuatro

endecasílabos de rimas alternas y un pareado final, ABABCC. Sig. 160; Neo. 228; Rom. 280; Mod. 367; Pos. 461.

Sexteto agudo. Consta de seis versos de más de ocho sílabas en dos semiestrofas terminadas en rima aguda, AAÉ:BBÉ o ABÉ:ABÉ. A veces figuran versos menores que se corresponden en las dos semiestrofas, ABé:ABé, AbÉ:AbÉ. Rom. 292; Mod. 367, 400, 407, 412, 433.

Sexteto-lira. Estrofa formada por seis versos de once y siete sílabas combinados según la manera que el poeta adopta libremente para cada composición, aBaBcC, ABbACC, AbbAcC, abC abC, etc. Ren. 110; Sig. 161.

Sexteto llano. Presenta las mismas combinaciones del sexteto agudo, con rima llana en los versos tercero y sexto, ABB:CCB, ABC:ABC, ABc:ABc, AaB:CcB. Rom. 293; Mod. 367.

Sextilla. Conjunto de seis versos de ocho sílabas o menores bajo diversas formas: alterna, ababab; paralela, aab:aab, correlativa, abc:abc; aguda, aaé:bbé, etc. Jug. 22; Cler. 38; Gaya. 63; Ren. 125; Neo. 264; Rom. 308.

Sestina. Composición formada por seis estrofas de seis endecasílabos sueltos cada una, en las que se repiten como terminación de los versos las mismas seis palabras bajo seis combinaciones distintas. La composición se cierra con un terceto en que cada verso contiene en medio y al fin dos de las palabras citadas. Ren. 115; Sig. 167.

Silva. Serie más o menos extensa de endecasílabos solos o combinados con heptasílabos rimados libremente y de ordinario con algunos versos sueltos. Suele practicarse la misma forma con versos de otras medidas. A la sucesión alterna de heptasílabos y endecasílabos pareados, aAbBcC, se la ha llamado silva de consonantes. La poesía modernista introdujo la silva arromanzada, en la que se mezclan distintos metros con uniforme asonancia en los pares. Gaya. 79; Sig. 158, 189 y 206; Neo. 225; Rom. 286, 312 y 349; Mod. 365, 383, 407 y 434; Pos. 458.

Soneto. Breve poema en catorce versos, de los cuales los ocho primeros componen dos cuartetos iguales con dos solas rimas consonantes y los seis siguientes forman dos tercetos iguales o distintos con dos o tres consonancias. En el modelo tradicional, los cuartetos se han ajustado al tipo de rimas abrazadas, ABBA:ABBA, y los tercetos han usado preferentemente las combinaciones CDE:CDE y CDC:DCD. El metro regular ha sido el endecasílabo. Por alarde de ingenio se han compuesto a veces sonetos de arteificio en acróstico, encadenados, continuos, con eco, etc. El modernismo ha practicado junto al modelo clásico el de cuartetos cruzados, ABAB:ABAB, y ha compuesto el soneto en toda clase de metros. Gaya. 57 y 81; Ren. 156; Sig. 187 y 198; Neo. 223 y 247; Rom. 284; Mod. 364, 385, 400, 407, 412, 436 y 438; Pos. 457.

Terceto. Grupo de tres versos, ordinariamente endecasílabos, repetido en serie encadenada de rima consonante, ABA:BCB: CDC, etc. Se ha compuesto también sin enlace de rimas, ABA: CDC:EFE, y asimismo con consonancia monorríma, AAA:BBB: CCC. Ren. 113; Sig. 164; Neo. 233; Rom. 297; Mod. 370; Pos. 464. Ha sido practicado además en varios otros metros inferiores y superiores al de once sílabas. Gaya. 60; Sig. 177; Neo. 247; Rom. 304; Mod. 377, 407, 412 y 435.

Tornada. V. Finida. Gaya. 73.

Villancico. Canción tradicional, generalmente en octosílabos o hexasílabos, formada por un estribillo de dos, tres o cuatro versos; un cuerpo de copla o mudanza que consiste de ordinario en una redondilla, y dos o más versos de enlace con la mudanza y de llamada o vuelta al estribillo. Una de sus variedades más corrientes es abba:cdcd:deea. Gaya. 93; Ren. 145; Sig. 212; Neo. 274; Rom. 352; Mod. 446; Pos. 494.

Zéjel. Forma métrica de origen mozárabe, regularmente octosílabo, cuyos rasgos esenciales son: estribillo de uno o dos versos, cuerpo o mudanza de tres versos monorrimos y verso de vuelta al estribillo, aa:bbba. En la larga práctica de esta forma métrica, cada una de las partes indicadas ha pasado por algunas modificaciones. Jug. 14; Gaya. 57 y 92; Ren. 144; Sig. 211; Neo. 273; Mod. 445; Pos. 493.

506. ESTROFAS Y PERÍODOS.—Existe un desarrollo paralelo entre metros y estrofas a través de los períodos reseñados. El concepto de la estrofa se define tan pronto como el del verso en la unidad musical de la frase cantada. La cuarteta asonante, *abcb*, y la seguidilla, de disposición análoga, *abcb*, aparecen entre las primeras manifestaciones líricas de la lengua, junto a las breves y variables formas de los estribillos. Cuartetos y seguidillas se registran sin interrupción de un siglo a otro, aun cuando la humildad de su representación les haya hecho vivir al margen de la poesía culta. Su próximo parentesco con el romance hace suponer igual antigüedad en esta forma métrica, ligada además estrechamente con las viejas series monorrimas de los cantares de gesta.

Antes del siglo XII hicieron su aparición combinaciones de mayor progreso artístico, como la redondilla románica de rimas cruzadas, *abab*, que había de quedar para siempre en la versificación española, y el zéjel mozárabe, *aa:bbba*, que después de su extensa difusión medieval dejaría un eco constante en los siglos sucesivos. Otras dos invenciones semejantes al zéjel, sobre la misma base métrica del octosílabo o del hexasílabo, el villancico, *abba:cdcd:deea*, y la canción trovadoresca, *abba:cdcd:abba*, definidas y divulgadas por las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, siglo XIII, enriquecieron la lírica antigua, nacional y extranjera, y mantuvieron prolongadamente su prestigio.<sup>3</sup>

La poesía cortesana del siglo XV desarrolló la tradición provenzal, reelaborada a través de Galicia, Aragón y Cataluña, de las estrofas de dobles unidades métricas. Durante mucho tiempo im-

<sup>3</sup> Toda estrofa supone un orden de rimas. Bajo cada tipo básico se producen modalidades diferentes. Ninguna estrofa es propiamente libre ni invariablemente fija. Suelen dividirse, sin embargo, en libres o fijas, según se empleen en series de unidades independientes, como por ejemplo la redondilla, la copla de arte mayor y la octava real, o bien se compongan con sujeción a un determinado tema o estribillo, como la canción trovadoresca, el zéjel y el villancico. La deficiencia de esta división consiste en no poder aplicarse a los pareados del cosante, métricamente libres y semánticamente ligados, con o sin estribillo; ni al romance, con su asonancia corrida y, a veces, con estribillos intercalados bajo igual o distinta rima; ni al *perqué*, de pareados eslabonados y contrapuestos, sin estribillo ni tema; ni a los *decires* de coplas unísonas o encadenadas; ni a las glosas de refranes o lemas en que cada estrofa corresponde a diferente cuestión; ni a la epístola, sin tema ni estribillo, pero de tercetos trenzados, etc.

peraron las coplas de arte menor, las reales, las de pie quebrado y otras combinaciones octosílabas, fundadas en el principio de elementos adicionados y compuestos. Un ponderado sentido de armonía evitó llegar dentro de este sistema a la imitación de extremados modelos extranjeros. Bajo la práctica de las coplas compuestas definió sus rasgos la quintilla, compañera más tarde de la redondilla en el amplio campo del teatro del Siglo de Oro. Otras dos formas octosílabas más propiamente originales, que habían venido pasando por lento proceso, fijaron su estructura regular a la salida del siglo XVI: la décima y la glosa. Un siglo después impuso su dominio la octavilla aguda italiana, popularizada por las canciones y leyendas románticas. En todo momento, el octosílabo aparece como instrumento esencial de la lengua en sus invenciones o adaptaciones métricas.

Entretanto, en los géneros graves o heroicos de la poesía culta, la desaparición de cada metro arrastró consigo las respectivas estrofas. Con el eclipse del alejandrino se borró la memoria de su cuarteto monorrímo y con la sustitución del arte mayor por el endecasílabo se olvidó la amplia y sonora copla hecha famosa por Juan de Mena. Trajo el endecasílabo en su brillante cortejo el soneto, la octava real, el terceto, la estancia, la sexta rima y la alambicada sextina. Sólo las tres primeras de estas formas resistieron con relativa firmeza la crisis neoclásica. La contribución española en relación con las estrofas endecasílabas se había limitado al desarrollo de la lira, de los sextetos alirados, de los cuartetos y de la silva, sobre iniciativas recogidas de particulares ejemplos italianos que habían pasado casi desapercibidos en su propio país. Acaso la silva debió a la libre y amorfa trabazón de sus versos la especial acogida que encontró en la poesía conceptista y culterana. Debe notarse en cambio el hecho de que la décima y la glosa vinieran a regularizar su clara simetría en este mismo período, en lugar de seguir insistiendo en sus profusas y recargadas manifestaciones anteriores.

Fueron las estrofas endecasílabas de constitución más simplificada, y en especial el cuarteto y la silva, las más cultivadas en el siglo XVIII, juntamente con la forma sáfico-adónica, el endecasílabo suelto y el romance heroico. A fines del neoclasicismo, con Iriarte, Moratín, Sánchez Barbero, Arjona y Arriaza, los intentos de renovación métrica no se dirigieron a la estrofa con igual interés que el que dedicaron al verso, aunque se produjera en este



tiempo, como queda dicho, la introducción del tipo de estrofa aguda, el cual se aplicó al endecasílabo lo mismo que al octosílabo y a los demás metros.

Continuó el romanticismo utilizando las mismas estrofas practicadas en el período anterior. Su preferencia por las octavas, sextetos y cuartetos de mitades agudas dio lugar a que estas estrofas fueran notadas como formas especialmente representativas de la versificación romántica. Entre otras combinaciones pasajeras logró relativa popularidad el sexteto AaB:CcB, empleado sobre todo por Núñez de Arce. En todo caso, la mayor eficacia de la poesía romántica en este terreno consistió en la incorporación del alejandrino, dodecasílabo y decasílabo como versos comunes y en el ejemplo de sus escalas métricas como sugestión y estímulo de inexploradas experiencias. El ensayo de nuevos versos y la atenuación de las trabas de la estrofa se fundían en el alarde de novedad, de maestría técnica y de independencia antipreceptista.

Dentro de las mismas líneas, el modernismo readaptó unos metros, desarrolló otros y multiplicó los intentos de nuevas modalidades rítmicas en versos regulares y amétricos, pero no dejó estrofa alguna de tipo propiamente definido y orgánico que pueda señalarse como producto característico de este período. Se realizaron en tal sentido modificaciones que, aunque abundantes y variadas, sólo afectaron a circunstancias particulares de las estrofas ordinarias: composición del soneto en toda clase de metros; imitación de algunos modelos de estrofas antiguas; aplicación de la consonancia monorríma, especialmente en tercetos y cuartetos; combinación en la misma estrofa de versos que de ordinario no se emplean juntos; mezcla de consonancia y asonancia donde se ha acostumbrado usar sólo la primera, etc. Podría decirse que la forma métrica más peculiar de la versificación modernista es en realidad, en contraposición con el propio sentido de la estrofa, la silva libre y abierta en que se admiten los versos más variados y distintos.

Después de estas modificaciones, la desintegración versolibrista de la rima y del metro significó para la estrofa la pérdida de sus apoyos esenciales. Su decadencia ha seguido un lento proceso desde que cambió el concepto de su papel en relación con el del verso. Hasta el Siglo de Oro la variedad de estrofas, adscritas al servicio que a cada una se le asignaba, superaba al número de metros en que se componían. A partir del neoclasicismo, su pro-

porción se fue reduciendo a medida que la atención se inclinó hacia las cualidades rítmicas del verso. El número de metros cultivados por el modernismo superó considerablemente al de las estrofas. Continúa contando la estrofa con la adhesión de decididos partidarios, aparte de su invariable alianza con la lírica cantada. Su permanencia se puede tener por segura mientras exista el sentido de armonía entre los versos en que se expresa un pensamiento y entre las partes que componen un poema.

507. MÉTRICA POPULAR.—Se han publicado en España y en los países hispanoamericanos numerosas colecciones de cantos populares. No corresponde al objeto del presente libro el estudio de la versificación de estos materiales, aparte de aquellas formas cuyas manifestaciones han alcanzado de algún modo al campo de la métrica literaria. Se ofrecen, sin embargo, las siguientes indicaciones a título de breve y provisional información.<sup>4</sup>

Cosante: La técnica del cosante sirve de base a la conocida danza prima asturiana: «Ay, un galán de esta villa, — ay, un galán de esta casa». Señala otros ejemplos de este tipo de canción E. Martínez Torner, «Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna», en *Symposium*, 1950, IV, 141-154. La forma típica antigua, en pareados de avance y retroceso con estribillo, aparece en «Molo molondrón», entre las canciones del norte de Castilla registradas por Martínez Hernández, *Antología*, 104. Los judíos han conservado la tradición del cosante en canciones rituales. No parece haberse transmitido a la lírica popular hispanoamericana. Un raro ejemplo se encuentra en una canción ecuatoriana: «La campana está avisando — que la muerte está llegando», con repetición del estribillo «Tan tan tan», en Mera, *Antología*, 177.

<sup>4</sup> Se hace referencia a las colecciones siguientes: Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, 1934; el mismo, *Cancionero popular de la Rioja*, Buenos Aires, 1942; Dámaso Ledesma, *Folk-lore o cancionero salmantino*, Madrid, 1907; Antonio Martínez Hernández, *Antología musical de cantos populares españoles*, Barcelona, 1930; Vicente Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939; T. Mendoza, *Cancionero mexicano*, Nueva York, 1948; Juan León Mera, *Antología ecuatoriana*, Quito, 1892; Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, Valls [1918-1922], 4 vols.; Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, Nueva York, 1941; Alberto Sevilla, *Cancionero popular murciano*, Murcia, 1921.

**Zéjel:** Más olvidado parece el zéjel que el cosante en la tradición folklórica, aunque su técnica no sea más difícil que la del cosante, el villancico y otras formas conservadas. Se encuentra representado con siete coplas, AÉ:BBBÉ, en versos asonantes de medidas variables entre seis y diez sílabas, con el estribillo «No hay tal andar como buscar a Cristo, — no hay tal andar como a Cristo buscar», en una canción asturiana incluida en Martínez Hernández, *Antología*, 68. Tal canción, conocida en otros lugares de España, es ejemplo único de esta especie, a juicio de Martínez Torner, *Symposium*, 1950, IV, 154. Indicio de resucitada popularidad es la poesía de sátira política en zéjeles octosílabos aparecida en 1933 en un periódico madrileño y reproducida por A. R. Nykl, *Cancionero de Aben Guzmán*, Madrid, 1933, pág. LII.

**Villancico:** Alguna vez el villancico se canta en su plena forma antigua, con estribillo, mudanzas, enlace y vuelta, abba:cddc:ca, como se ve en *Milagros de San Antonio*, entre las canciones castellanas coleccionadas por Schindler, *Folk music*, pág. 95. El enlace es sustituido por un verso suelto en un villancico hexasílabo asonante, con el estribillo «Antes de la noche — a Belén llegar», de la misma colección, pág. 88. Una variante análoga, con el estribillo «Pues los gallos cantan, — cerca está el lugar», se encuentra en el repertorio argentino de Carrizo, *La Rioja*, II, 384. La forma más general del villancico moderno se reduce a una cuarteta octosílabo, a la cual sigue sin enlace ni vuelta el estribillo, formado por otra cuarteta hexasílabo. Abundan los ejemplos de esta especie en cualquier colección española o hispanoamericana.

**Romance:** Continúa firmemente la tradición popular del romance en versiones antiguas y textos modernos. Al lado del modelo común de asonancia sostenida, sin definida división en cuartetas, se practica el romance formado por una serie de cuartetas con cambio de rima de una a otra. Esta modalidad, común en los corridos mexicanos, se da también con abundancia en la Península y en los demás países de lengua española. Otra variedad de romance moderno consiste en el relato desarrollado en cuartetas alternas octosílabas y hexasílabas, con rimas independientes; pertenecen a esta especie el romance de la *Iluminada*, en Ledesma, *Folk-lore*, 166, y los de *La huida a Egipto*, *El niño perdido* y otros de Schindler, *Folk music*, 49, 67, 69, etc. Son también numerosos los romancillos hexasílabos como los de *Don Bueso*, *Las tres cautivas* y *Las tres bordadoras*. Los corridos mexicanos se com-

ponen en octosílabos y en otros metros, en cuartetos y en estrofas más extensas, en forma simple y con estribillos; enumera treinta y dos variedades Vicente T. Mendoza, *Romance y corrido*, página 132.

**Cuarteta octosílabo:** Es la más corriente de las estrofas populares. Se cuentan por millares en las colecciones folklóricas. Puede decirse que su abundancia compite con la de los refranes. Se canta en la jota aragonesa, en la charrada salmantina, en la ronda manchega, en la cueca chilena, en la mañanita mexicana, etc. Figura en el canto andaluz con los nombres de saeta, petenera, mala-gueña, rondeña, granadina y varios otros enumerados por Manuel Machado en su *Cantaora*. A veces se componen en serie encadenada repitiendo la última palabra o todo el verso final de cada cuarteta al principio de la siguiente; ejemplos de cuartetos encadenados se hallan en Schindler, *Folk music*, pág. 6, núm. 78, y en Carrizo, *La Rioja*, II, 143. El enlace y repetición ofrecen rasgos de rondel asonante y popular en «Alégrate, corazón», y «El toro tenía seis meses», en Schindler, *Ibid.*, págs. 10 y 14. Dos cuartetos octosílabos con dos solas rimas alternas y con trabada repetición de conceptos constituyen el ejemplo de valona mexicana notado por Mendoza, *Romance y corrido*, pág. 18.

**Cuarteta hexasílabo:** Se emplea especialmente como estribillo. Participa de la abundancia de la cuarteta octosílabo, a la cual acompaña en villancicos, jotas y romances alternos. La *vidalita* argentina es una cuarteta hexasílabo en la que la exclamación «vidalita», con apoyo sobre la última sílaba, se intercala después de los versos primero y tercero; ejemplos en Carrizo, *Jujuy*, página CXVIII. De análoga composición es el *caramba* mexicano, citado por Mendoza, *Cancionero*, pág. 2. Hexasílabos y octosílabos suelen combinarse en cuartetos, 6-8-6-8 y 6-6-8-8. Se encadenan entre sí las cuartetos hexasílabas en canciones como la de «El carbonero — que está en la esquina», Schindler, *Folk music*, pág. 4. La seguidilla gitana, algunas veces llevada al campo literario en el período modernista, es una cuarteta hexasílabo en la que el tercer verso es sustituido por un endecasílabo, 6-6-11-6. Esta misma copla, con supresión de un hexasílabo, 6-11-6, es conocida en Andalucía con el nombre de *playera*: «Yo no sé qué tiene — la hierba buena de tu huertecito — que tan bien me huele». F. Rodríguez Marín, *La copla*, Madrid, 1910, págs. 11-15.

**Sextilla:** Numerosas canciones populares castellanas se sirven

de la sextilla de semiestrofas simétricas, con rima asonante generalmente aguda en los versos tercero y sexto. Se combinan de ordinario dos metros distintos: «Al lado de mi cabaña — tengo una huerta — y un madroñal; — con mi cabaña y mi huerta — y mis madroños — ¿qué quiero más?» Martínez Hernández, *Antología*, 160. Otros ejemplos presentan las combinaciones 8-8-6:8-8-6, 8-6-6:8-6-6 y 7-6-6:7-6-6, Schindler, *Folk music*, núms. 11, 298 y 532.

Quintilla: La copla popular formada por cinco octosílabos asonantes ofrece varios ejemplos en el *Cancionero murciano* de Alberto Sevilla. Consta ordinariamente de dos asonancias alternas, ababa; en algunos casos queda suelto el primer verso, abcbc. Quintillas de esta especie, a las que se añade la variante abaca, forman las secciones de *tonás, livianas, polos y cañas* del libro *Cante hondo*, de Manuel Machado, Madrid, 1916, págs. 69-71.

Terceto: Tiene su campo principal en los estribillos. El terceto octosílabo, aba, es además, como se sabe, forma característica de la *solear* andaluza. Una serie de tercetos de esta clase compone la canción murciana *Coro de aguinaldo*, recogida por Sevilla, *Cancionero*, 164. El mismo terceto, con el primer verso reducido a tres sílabas, representa el molde de la *soleariya*: «Los celos — se gozan en abatir — castillitos por los suelos». S. y J. Álvarez Quintero, *Cancionera*, II. Bajo otra variedad figura la *soleariya*, como se vio antes, §449, en *Cante hondo*, de M. Machado.

Pareado: Aparte de su ordinario papel en estribillos y aleluyas, el pareado aparece en canciones de corro y en juegos dialogados. Uno de los ejemplos más conocidos es el de «¿Quién dirá que no es una — la rueda de la fortuna?» E. Martínez Torner, *Cancionero asturiano*, núm. 286. La *alegría* andaluza es un pareado de 5-10 o de 6-11: «Vente conmigo — a la retamas de los caminos», «Sale de la alcoba — coloradita como una amapola», F. Rodríguez Marín, *La copla*, págs. 11-12. Aparece incorporado a la poesía popular el perqué de pareados contrapuestos; ejemplos en Ledesma, *Cancionero salmantino*, núm. 28, y Mendoza, *Romance y corrido*, pág. 708. Una extensa colección de pareados y tercetos argentinos de distinto tipo y carácter, 8-8, 8-7, 8-5-5, 8-7-5, etc., se halla en Carrizo, *La Rioja*, III, 379-389.

Décima y glosa. Décimas y glosas pertenecen en los países hispanoamericanos al dominio de la poesía popular. Ocupan amplio espacio entre el material anónimo reunido en los cancioneros ar-

gentinos; muchas se refieren a personajes y sucesos de la historia nacional. La décima es el molde en que compone sus guajiras el jíbaro de las Antillas. Representa la glosa papel especialmente importante en el folklore mexicano. Ni una ni otra figuran sino de manera excepcional en los repertorios de cantos populares españoles. En la glosa predomina el tipo de cuarteta como tema y cuatro décimas como texto. Entre las glosas argentinas, el texto se desarrolla a veces en redondillas, quintillas o sextillas. Se procede con relativa libertad respecto al orden de las rimas y a la distinción entre consonancia y asonancia.

Seguidilla: Una parte principal de los cancioneros populares españoles corresponde a las seguidillas simples y compuestas. Son menos abundantes en los repertorios hispanoamericanos. A la copla compuesta, 7-5-7-5:5-7-5, considerada como peculiar de España, se le añade en Jujuy después del cuarto verso otro de siete sílabas para igualarla con dos simples, Carrizo, *Jujuy*, CXXIII. Su antigua fluctuación sigue practicándose en numerosos ejemplos: 5-5-7-5, «Zapato blanco, — media de seda, — veinticinco estudiantes — con su bandera», Schindler, *Folk music*, pág. 36; 6-6-7-5, «Una cinta verde — y otra colorada, — dicen que tengo dueño, — no tengo nada», Carrizo, *Jujuy*, 364. La variedad clásica, 7-6-7-6, se encuentra con relativa frecuencia: «Una abeja en los labios — le picó a mi bien; — siempre van las abejas — donde está la miel», Sevilla, *Cancionero*, 538. De la seguidilla chamberga, con su apéndice de pareados de tres y siete sílabas, 7-5-7-5:3-7:3-7:3-7, se registran ejemplos en Castilla y Murcia; se aplica en general a temas religiosos, Ledesma, *Folk-lore*, 162. La seguidilla se emplea en serie de coplas con asonancia independiente, en romancillos como el de *Los peregrinitos*: «Para Roma caminan — dos peregrinitos, — hijos de dos hermanos, — carnales primos», Schindler, *Ibid.*, págs. 102-104.

Estribillos: En la poesía antigua el estribillo fue elemento principal del villancico; en la canción popular moderna sirve sobre todo como complemento a cuartetas y seguidillas. De ordinario no se sujeta a la rima de la estrofa a que acompaña ni tampoco en muchos casos a sentido. La copla encierra un pensamiento; el estribillo añade una nota lírica. Con frecuencia el mismo estribillo se aplica a distintas coplas. Sorprende la abundancia de los estribillos y la variedad de sus formas y temas. Tienen su campo más fértil en las provincias del norte de España; el canto andaluz,

fundamentalmente lírico por sus propias modulaciones, rara vez utiliza el estribillo. Constan en general de cuatro versos, aunque puedan ser más extensos o más breves. Como en los siglos XVI y XVII, ofrecen amplio margen a los efectos rítmicos. Sólo en el libro de Schindler, aparte de los que aparecen compuestos en versos de seis y ocho sílabas, se registran estribillos pentasílabos: «Que no la llares — que ya no viene, — que tiene otro — que la entretiene», núm. 37; heptasílabos: «Al olivo, al olivo, — al olivo subí, — por cortar una rama — del olivo caí», núm. 70; enneasílabos: «Qué serenita cae la nieve, — y el aire cierzo la detiene», número 377; decasílabos: «Ay, sí, sí, que me ha dicho Manolo, — ay, sí, sí, que no vaya a los toros», núm. 31; endecasílabos dactílicos: «La serranita que va por el monte — no puede andar que la coge la noche», pág. 25, núm. 467.

Metros diversos: En el relato de *El corregidor y la molinera*, la estrofa tiene por base una cuarteta octosílabo: «En cierto lugar de España — había un molinero honrado — que ganaba su sustento — con un molino alquilado»; la cuarteta va seguida por una serie de pentasílabos que se agrupan generalmente en tercetos: «Y era casado — con una moza — como una rosa»; terminan estas series con apéndice de seguidilla: «Hasta que un día — le declaró el intento — que pretendía», Schindler, *Folk music*, pág. 104. A este mismo tipo de elaboración semipopular pertenece la canción del *Rosario de la Aurora*, resto persistente de la combinación de versos de diez, doce y seis sílabas antiguamente usada en letras de danza: «Si la Aurora entrara en tu cuarto», Sevilla, *Cancionero*, 121-152; en canciones de la Pasión: «Lo primero después de la cena — Cristo con los suyos se fue a consolar», Ledesma, *Folk-lore*, pág. 143, y en alboradas de mayo: «Tu garganta tan clara y tan bella — todo lo que bebes se aclara con ella», Pedrell, *Cancionero*, II, 1. Análoga combinación se observa en corridos mexicanos como el de *Clarín de campaña*: «Mientras tengan licor las botellas — hagamos con ellas más dulce el vivir», Mendoza, *Cancionero*, pág. 89.

En resumen, romances y cuartetas abundan en todos los países hispánicos. Las seguidillas, bajo varias formas, son frecuentes sobre todo en España. Décimas y glosas tienen especial arraigo en América. El canto andaluz, poco variado en metros y estrofas, se distingue principalmente por la riqueza de sus recursos melódicos. Se observa escaso recuerdo del cosante y del zéjel y decidida sim-

plificación métrica del villancico. Formas modernas desarrolladas con predilección son los romances en cuartetas independientes, los de cuartetas octosílabas y hexasílabas alternas, las cuartetas que combinan estos mismos metros y las sextillas simétricas de asonancia aguda. Junto al imperio general del verso de romances, cuartetas y seguidillas, resalta en la canción castellana la policromía de los estribillos.

## ÍNDICE DE MATERIAS <sup>1</sup>

- acento prosódico y apoyo rítmico, 36.  
 adónico doblado, 121.  
 alegría, copla, 548.  
 alejandrino, 83, 84, 225, 323, 371, 372, 418, 419, 421, 422, 423, 481, 517.  
 alejandrino a la francesa, 324, 373, 423, 517.  
 alejandrino, análisis rítmico, 85-88.  
 alejandrino dactílico, 86, 371, 421, 516.  
 alejandrino mixto, 86, 516.  
 alejandrino oscilante, 105-108.  
 alejandrino polirrítmico, 85, 372, 422.  
 alejandrino ternario, 422, 516.  
 alejandrino trocaico, 86, 225, 277, 323, 371, 421, 515.  
 alimetría, 188.  
 ametría, 80, 105, 184, 242, 295, 341, 389.  
 anacreóntica, 282, 332.  
 anacrusis, 35.  
 anáfora, 189, 191, 498.  
 anapéstico, 26.  
 anapesto, 26.  
 anfibraco, 26.  
 anfibráquico, 26.  
 antítesis, 190, 191.  
 apoyo mudo, 181.  
 aquelindo, 264, 531, 538.  
 armonía vocálica, 245, 298.  
 arte mayor, 95, 115, 196, 225, 277, 325, 443, 524.  
 arte mayor, análisis rítmico, 115-118.  
 arte mayor, modalidades implícitas, 119.  
 arte mayor, origen, 121-122.  
 arte mayor, precedentes, 95, 111.  
 asonancia, 41.  
 bailada, zéjel, 50.  
 baile, letra de, 241, 294.  
 bermudina, 352, 531, 536.  
 bisílaba, verso, 501.  
 cabo roto, verso de, 150, 273, 417.  
 cachucha, copla, 339.  
 canción paralelística, 531.  
 canción trovadoresca, 140, 222, 269, 416, 531.  
 cancioneros, 82, 113, 115.  
 cantar de gesta, 79.  
 cantata, 318, 343.  
 cantidad, en la sílaba; cláusula y período rítmico, 37-38.

<sup>1</sup> En este índice y en el de autores las cifras se refieren a las páginas.

- cantiga de estribillo, 66, 531.  
 cantiga de maestría, 92, 531.  
 cantinela, 332.  
 canto granadino, zéjel, 51.  
 caña, copla, 458, 548.  
 caramba, copla, 547.  
 cesura, diferente de pausa, 40.  
 cielito, copla, 339.  
 cláusula gramatical: yámbica, anapéstica y anfibráquica, 36-37.  
 cláusula rítmica: trocaica y dactílica, 36-37.  
 clerecía, período de, 81.  
 «coblas unisonans» provenzales, 189.  
 complementos rítmicos, 42, 109, 153, 298, 344, 394, 464, 497.  
 copla castellana, 129, 218, 267, 531.  
 copla caudata, 139, 531.  
 copla de arte mayor, 122, 532.  
 copla de arte menor, 128, 218, 266, 532.  
 copla de pie quebrado, 91, 133, 219, 267, 317, 362, 414, 532.  
 copla mixta, 132, 219, 532.  
 copla real, 130, 218, 267, 532.  
 correlación, 189, 246, 300.  
 cosante, 64, 167, 232, 286, 385, 455, 490, 532, 545.  
 cosaute y cosante, 64.  
 cuaderna vía, 84, 532.  
 cuarteta, 68, 176, 240, 291, 339, 388, 458, 495, 526, 533.  
 cuartete, 208.  
 cuarteto, 208, 257, 310, 355, 404, 474, 533.  
 cuarteto-lira, 533.  
 cuarteto monorrímo, 79, 82, 84.  
 dactílico, 26.  
 dáctilo, 26.  
 dansa provenzal, 142.  
 decasílabo dactílico compuesto, 509.  
 decasílabo dactílico esdrújulo, 280, 445, 510.  
 decasílabo dactílico simple, 280, 327, 378, 444, 483, 509.  
 decasílabo mixto, 379, 510.  
 decasílabo, precedentes, 99.  
 decasílabo trocaico compuesto, 509.  
 decasílabo trocaico simple, 378, 445, 508.  
 decidior y trovador, 113.  
 décima, 268, 319, 364, 415, 473, 478, 533, 548.  
 décima aguda, 364.  
 décima a la francesa, 351.  
 décima de pie quebrado, 134.  
 décima endecasílabo, 351, 473.  
 decir, poema, 144.  
 decir con tema inicial, 145.  
 decir de estribillos, 147.  
 decir de refranes, 147.  
 decir unisonante, 145.  
 desfecha, 162, 169, 175, 235, 238, 533.  
 dexa-prende, 190.  
 dímetro trocaico u octosílabo, 81, 93.  
 discor, 164, 533.  
 dístico, 276, 322, 368, 435, 533.  
 doble sextilla, 133.  
 dodecasílabo dactílico, 119, 325, 374, 426, 473, 505.  
 dodecasílabo de 5-7, 377, 428, 514.

- dodecasílabo de 7-5, 279, 376, 428, 482, 506, 514.  
 dodecasílabo de 8-4, 153, 519.  
 dodecasílabo polirrítmico, 119, 326, 375, 426, 482, 483, 513.  
 dodecasílabo ternario, 326, 376, 427, 513.  
 dodecasílabo trocaico, 375, 426, 513.  
 duodécima, 365.  
 eco, 222, 271, 417, 533.  
 encabalgamiento, 42.  
 encadenado, 110, 189.  
 endecasílabo, 153, 196, 252, 306, 350, 400, 472, 511, 512.  
 endecasílabo agudo y esdrújulo, 261.  
 endecasílabo a la francesa, 313, 512.  
 endecasílabo, análisis rítmico, 198-203.  
 endecasílabo bímembre, 344, 395.  
 endecasílabo, coordinación de variantes, 200.  
 endecasílabo dactílico, 120, 153, 155, 203, 260, 312, 358, 407, 476, 512.  
 endecasílabo enfático, 198, 511.  
 endecasílabo galaico antiguo, 413, 512.  
 endecasílabo heroico, 198, 511.  
 endecasílabo melódico, 198, 511.  
 endecasílabo, precedentes, 98.  
 endecasílabo sáfico, 81, 199, 511.  
 endecasílabo suelto, 211, 259, 312, 358, 407, 475.  
 endecasílabo, tendencias rítmicas, 263, 315, 360, 410, 476.  
 endecasílabo trimembre, 247, 299, 344, 395.  
 endecha, 237, 239, 534.  
 endecha real, 283, 333, 534.  
 eneasílabo, 157, 227, 330, 381, 431, 483, 507, 508.  
 eneasílabo dactílico, 330, 358, 380, 431, 507.  
 eneasílabo mixto, 38, 281, 330, 431, 500, 507, 508.  
 eneasílabo, precedentes, 83, 100, 111.  
 eneasílabo trocaico, 329, 379, 430, 507.  
 enlace, verso de, 173, 235.  
 ensaladilla, 235, 244, 295, 297.  
 enumeración, 498.  
 epigrama, 221, 271, 320, 365, 417, 527.  
 escala métrica, 393, 463.  
 escaleruela, 210, 534.  
 esparza, 146, 534.  
 espinela, 268, 533, 534.  
 estampida, 164.  
 estancia endecasílabo, 205, 253, 307, 350, 534.  
 estancia octosílabo, 222, 270.  
 estrambote, apéndice del soneto, 253, 534.  
 estrambote, octava, 256.  
 estribillo, 50, 51, 66, 170, 172, 235, 534.  
 estribote, 147, 169, 170, 535.  
 estrofa aguda, 308, 317, 356, 363, 535.  
 estrofa alcaica, 436, 535.  
 estrofa en el modernismo, 460.  
 estrofa en el posmodernismo, 496.

- estrofa de La Torre, 261, 314, 359, 410, 476, 529, 535.  
 estrofa sáfica, 212, 260, 313, 359, 408, 476, 529.  
 estrofas, índice de, 530-541.  
 estrofas alejandrinas, 424.  
 estrofas aliradas, 256, 309.  
 estrofas clásicas, 476.  
 estrofas de arte mayor, 123.  
 estrofas dodecasílabas, 429.  
 estrofas encadenadas, 110.  
 estrofas eneasílabas, 432.  
 estrofas enlazadas, 220.  
 estrofas varias, 479.  
 estrofas y períodos, 542.  
 expresividad vocálica, 245, 465, 497.  
 expresividad métrica, en el octosílabo, 72; en el alejandrino, 87; en la rima, 109, 394, 464, 466; en el discor, 165; en la seguidilla, 181; en el arte mayor, 181; en el endecasílabo, 198, 199, 393, 396, 497; en otros metros, 345; en la escala métrica, 393.  
 fatrasie, poema, 245.  
 finida, 145, 533.  
 fluctuación silábica, en romances, 75; en cantigas, 78; en seguidillas, 241.  
 galas del trovar, 188.  
 gaya ciencia, 113.  
 glosa, 147, 224, 273, 321, 366, 418, 535, 543, 548.  
 glosa de romances, 149.  
 glosa de motes, 149.  
 grupos vocálicos, 104, 183.  
 guirnardilla, 210, 536.  
 hemistiquio, en el *Cantar de Mio Cid*, 56; en el alejandrino, 85; en el verso de arte mayor, 116-117.  
 heptadecasílabo compuesto, 369, 438, 520.  
 heptadecasílabo dactílico, 437, 520.  
 heptasílabo, 83, 101, 111, 158, 196, 227, 282, 332, 382, 446, 484, 504, 505.  
 heptasílabo, análisis rítmico, 101-103.  
 heptasílabo dactílico, 102, 504.  
 heptasílabo mixto, 102, 505.  
 heptasílabo trocaico, 102, 382, 504.  
 hexadecasílabo dactílico compuesto, 439, 519.  
 hexadecasílabo dactílico simple, 369, 439, 519.  
 hexadecasílabo polirrítmico, 370, 439, 481, 519.  
 hexadecasílabo trocaico compuesto, 439, 519.  
 hexámetro, 275, 322, 368, 433, 525.  
 hexasílabo, 77, 160, 230, 284, 333, 383, 447, 485, 503, 504.  
 hexasílabo, análisis rítmico, 77, 78.  
 hexasílabo dactílico, 77, 503.  
 hexasílabo fluctuante, 160, 230.  
 hexasílabo trocaico, 77, 503.  
 hiato y sinéresis, 104, 105.  
 índice de estrofas, 530.

- influencia italiana, 195.  
 inframetría, 42.  
 isosilabismo, 82, 84.  
 isosilabismo y ametría, 104, 111.  
 jarchya, 53, 536.  
 juglares, 49.  
 juglaría, 49.  
 lay, canción, 162, 536.  
 letra, poema, 237, 239.  
 leixaprende y lexapren, 189, 190.  
 letrilla, 236, 239, 288, 338, 386, 456, 493, 536.  
 lira semínima, 296.  
 liviana, copla, 458, 548.  
 machofembra, 189.  
 madrigal, 210, 259, 536.  
 maestría mayor, 190.  
 maestría media, 190.  
 maestría menor, 190.  
 maior dobre, 190.  
 malagueña, copla, 458.  
 mansobre y manzobre, 189, 190.  
 markaz, estribillo, 170.  
 maroma métrica, 394.  
 media caña, copla, 389.  
 media rima, 228.  
 medio pie perdido, 121.  
 métrica cortesana, 113.  
 métrica popular, 545.  
 metros y períodos, 526.  
 mezcla de metros, en discor y estribillos, 185; en letras de baile, 245; en diversas estrofas, 460, 486.  
 modernismo, 399.  
 monorrimos, versos de la mudanza en el zéjel, 51; de es-  
 tribillos en cantigas, 67; en tercetos, 126, 433; en cuartetos, 84, 424; en la octava, 403.  
 mordobre y mosdobre, 190.  
 mote, 536.  
 mudanza, cuerpo de la copla, 50, 173, 235.  
 muñeira, endecasílabo de, 120.  
 muwaxaha, canción, 50, 53.  
 nenia, poema, 256.  
 neoclasicismo, 305.  
 novena, copla de 4-5, 132.  
 novena de pie quebrado, 134.  
 nunque, perqué, 216.  
 octava aguda, 308, 352, 403, 536.  
 octava asonante, 403.  
 octava de pie quebrado, 134.  
 octava llana, 352.  
 octava monorrima, 403.  
 octava nueva, 210.  
 octava real, 206, 255, 307, 352, 402, 536.  
 octava real modificada, 206.  
 octava real octosílabo, 320.  
 octava rima, 206, 537.  
 octavilla aguda, 317, 363, 414, 537.  
 octodecasílabo compuesto, 369, 437, 521.  
 octodecasílabo dactílico, 437, 521.  
 octonario latino, 70, 81.  
 octosílabo, 71, 89, 124, 214, 264, 316, 361, 413, 478, 499, 505, 506, 507.  
 octosílabo, análisis rítmico, 71, 72.  
 octosílabo bimembre, 299.

- octosílabo dactílico, 72, 506.  
 octosílabo, evolución, 151.  
 octosílabo fluctuante, 75-77.  
 octosílabo mixto *a*, 72, 506.  
 octosílabo mixto *b*, 72, 506.  
 octosílabo románico y juglaresco, 110, 111.  
 octosílabo suelto, 418.  
 octosílabo, tendencias rítmicas, 93, 94, 151, 274, 366, 418, 480.  
 octosílabo trocaico, 71, 72, 321, 366, 418, 505.  
 oncena, copla de 5-6 y de 6-5, 133, 135.  
 oncena de pie quebrado, 135.  
 ovillejo, 272, 320, 366, 416, 537.
- paralelismo, 110, 190.  
 pareado amétrico, 79, 82.  
 pareado contrapuesto, *perqué*, 89.  
 pareado endecasílabo, 258, 311, 357, 405, 475, 537.  
 pareado enlazado, 64, 79.  
 pareado octosílabo, 89, 124, 413, 478, 537.  
 pasmarota, 333.  
 pausa, diferente de cesura, 39.  
 pavana, letra de baile, 226, 241, 537.  
 pentadecasílabo compuesto, 440, 518.  
 pentadecasílabo compuesto de 7-8, 370, 441, 518.  
 pentadecasílabo dactílico, 370, 440, 518.  
 pentadecasílabo ternario, 441, 511, 518.  
 pentámetro, 435.
- pentasílabo, 163, 231, 285, 333, 383, 448, 485, 502, 503.  
 pentasílabo dactílico, 231, 285, 503.  
 pentasílabo polimétrico, 450, 523.  
 pentasílabo trocaico, 163, 502.  
 período rítmico, 35.  
 período rítmico de dos, tres o cuatro tiempos, 36.  
 período rítmico de enlace, 36.  
 período rítmico interior, 35.  
 período rítmico mixto, 37.  
 período rítmico uniforme, 37.  
*perqué*, 89, 124, 215, 264, 478, 537, 548.  
 pie, 26.  
 pie cortado, 273.  
 pie de romance, 70, 523.  
 pie forzado, 344.  
 pie perdido, 121.  
 pie quebrado, nivelación cuantitativa, 138.  
 pie quebrado, regla de su uso, 136.  
 playera, copla, 459, 547.  
 poeta y trovador, 113.  
 polimetría, 108, 186, 244, 296, 342, 391, 463, 496.  
 polo, copla, 458.  
*porqué* (*perqué*), 125, 215.  
 posmodernismo, 471.  
*pya-ha*, tono popular, 216.
- quinteto, 309, 354, 404, 537.  
 quinteto monorrímo, 84.  
 quintilla, 127, 217, 266, 316, 362, 414, 479, 531, 537.  
 quintilla, tipos más frecuentes, 127.

- recuesta, 146, 538.  
 redondilla, 90, 126, 216, 265, 316, 361, 413, 478, 538.  
 redondilla abrazada, 90.  
 redondilla cruzada, 90.  
 renacimiento, 195.  
 repertorio de versos, 501.  
 represa, en la glosa, 149; en el villancico, 174, 235; en el verso, 498.  
 repullón, epigrama, 147, 169, 221, 534.  
 rima, reglas de su uso, 40.  
 rima asonante, 40.  
 rima con repercusión, 344.  
 rima consonante, 40.  
 rima encadenada, 209, 258, 538.  
 rima intencionada, 109.  
 rima interior, 110.  
 rima provenzal, 211.  
 rima redoblada, 272.  
 rima reflejada, 272.  
 romance, 69, 175, 238, 288, 338, 387, 457, 493, 538, 546.  
 romance con desfecha, 175, 238.  
 romance con estribillo, 175, 239, 338, 387.  
 romance de doble octosílabo, 69.  
 romance heroico, 259, 311, 357, 406, 473, 538.  
 romance hexasílabo, 239.  
 romance noticiero, 69.  
 romance y cantar épico juglaresco, 69.  
 romanticismo, 349.  
 rombo, poema, 394.  
 rondel, 143, 462, 539.
- sáfico, 196, 199, 201, 511.
- seguidilla, 177, 240, 292, 340, 388, 459, 495, 539, 549.  
 seguidilla, análisis rítmico, 181, 182.  
 seguidilla compuesta, 292, 539.  
 seguidilla con eco, 293.  
 seguidilla chamberga, 293, 539, 549.  
 seguidilla de tres versos, 179, 292.  
 seguidilla fluctuante, 241.  
 seguidilla gitana, 459, 539, 547.  
 seguidilla real, 293, 539.  
 seguidilla simple, 539.  
 seguidilla y arte mayor, 180.  
 senario yámbico, 196.  
 septilla aguda, 363.  
 séptima o septilla de 4-3, 132, 473.  
 serie épica juglaresca, 57, 539.  
 serventesio, 208, 539.  
 serranilla, 539.  
 sevillana, 459.  
 sexta rima, 256, 308, 353, 403, 539.  
 sexteto, 474.  
 sexteto agudo, 353, 403, 540.  
 sexteto-lira, 207, 353, 540.  
 sexteto llano, 354, 540.  
 sextilla, 128, 363, 540.  
 sextilla aguda, 363.  
 sextilla alterna, 68, 128, 217.  
 sextilla octosílaba, 79, 128.  
 sextilla octosílaba doble, 133.  
 sextilla octosílaba doble de pie quebrado, 135.  
 sextilla simétrica, 82, 90, 128.  
 sextina, poema, 210, 259, 540.  
 siglo de oro, 251.  
 sílabas contadas, 81.



- silva endecasílaba, 254, 307, 351, 401, 473, 540.  
 silva de consonantes, 254.  
 silva heptasílaba, 283.  
 silva octosílaba, 150, 270, 365, 415, 479.  
 silva polimétrica, 449.  
 simetría, 190.  
 sinalefa y compensación en el pie quebrado, 138.  
 solear, copla, 458, 459, 460, 495.  
 soleariya, 459, 460.  
 sonetillo, 416.  
 soneto, 153, 205, 252, 306, 350, 400, 472, 541.  
 soneto octosílaba, 270, 319.  
 supermetría, 42.  
 terceto endecasílaba, 208, 258, 310, 356, 405, 475, 541.  
 terceto monorrímo, 67, 82, 84, 126, 243.  
 terceto octosílaba, 125, 265, 361, 413.  
 tetradecasílaba dactílico, 441, 482, 517.  
 tetradecasílaba trocaico, 441, 517.  
 tetrámetro trocaico, 81.  
 tetrasílaba, 103, 111, 164, 335, 384, 448, 502.  
 tiempo débil, 36.  
 tiempo marcado, 36.  
 tirana, copla, 339, 340.  
 tonadilla, 327, 330, 339.  
 tornada, 145, 541.  
 tridecasílaba compuesto de 6-7, 443, 515.  
 tridecasílaba compuesto de 7-6, 443, 515.  
 tridecasílaba dactílico, 374, 442, 514.  
 tridecasílaba ternario, 442, 482, 515.  
 trinada, 126.  
 trisílaba, 335, 384, 448, 486, 502.  
 trístico, 243.  
 trocaico, 26.  
 troqueo, 26.  
 verso, concepto del, 34.  
 verso amétrico dactílico, 450, 486, 522.  
 verso amétrico trocaico, 450, 522.  
 verso compuesto, 36.  
 verso de veinte sílabas, 436, 521.  
 verso de veintidós sílabas, 480, 521.  
 verso épico juglaresco, 56, 523.  
 verso épico juglaresco, análisis rítmico, 59, 60.  
 verso fluctuante, 79.  
 verso libre, 453, 488.  
 verso libre mayor, 525.  
 verso libre medio, 525.  
 verso lírico juglaresco, 62, 523.  
 verso lírico juglaresco, análisis rítmico, 62, 63.  
 verso semilibre, 451, 487, 524.  
 verso semilibre mayor, 524.  
 verso semilibre medio, 524.  
 verso semilibre menor, 524.  
 versos agudos y esdrújulos, 261.  
 verso y prosa, 35.  
 vidalita, copla, 547.  
 villancico, 171, 235, 287, 336, 385, 456, 492, 541, 546.  
 virelai francés, 53, 142.  
 vuelta, verso de, 50, 52, 66, 235.

- yámbico, 26.  
 yambo, 26.  
 zarabanda, baile, 235.  
 zéjel, 50, 168, 233, 286, 336, 455, 491, 541, 546.

## INDICE ONOMÁSTICO

- Aben Abd-el-Rabihi de Córdoba, 50. 252, 257, 259, 260, 261, 265, 271, 272.
- Aben Bassam de Santarem, 50. Alceo, 535.
- Aben Guzmán de Córdoba, 50, 51. Aleixandre, Vicente, 472, 484, 488, 489, 498, 499.
- Aben Hazan de Córdoba, 50. Alfieri, Vittorio, 31, 318, 343.
- Aben Jaldún de Túnez, 50. Alfonso el Sabio, 51, 66, 67, 68, 82, 98, 100, 103, 111, 39, 141, 142, 172, 178, 180, 192, 381, 387, 542.
- Aben Said, 50-51.
- Abréu Galindo, Juan, 163.
- Acosta, Cecilio, 356.
- Acuña, Hernando de, 196, 208, 212. Alfonso XI, 68, 78, 90, 93, 94, 141, 142, 192.
- Acuña de Figueroa, Francisco, 320. Alfonso, Gregorio, 125.
- Aeropagita, San Dionisio, 82. Alighieri, Dante, 195, 205, 210.
- Agraz, Juan, 145, 147, 152. Almafuerde (Pedro B. Palacios), 415.
- Aguado, José María, 530.
- Aguado, Simón, 291.
- Aguirre, Juan Bautista, 319.
- Agustí, Ignacio, 476, 477.
- Agustín, Antonio, 212, 213, 257.
- Agustín, San, 81.
- Alarcón, Pedro Antonio de, 395.
- Alarcos Llorach, Emilio, 84.
- Alba, Duque de, 148.
- Albareda, Ginés, 494.
- Alberti, León Battista, 276-277.
- Alberti, Rafael, 472, 474, 475, 476, 478, 479, 480, 483, 484, 487, 491, 493.
- Alcaraz, Ramón Isaac, 355.
- Alcázar, Baltasar del, 221, 224, 252, 257, 259, 260, 261, 265, 271, 272.
- Alonso, Amado, 489, 498.
- Alonso, Dámaso, 42, 53, 54, 208, 233, 258, 299, 300, 335, 396, 416, 472, 489, 494, 500.
- Alonso Cortés, Narciso, 276.
- Alonso Gamo, José María, 493.
- Al-Ramalfí, 50.
- Altamira, Vizconde de, 174.
- Althaus, Clemente, 355.
- Altolaquirre, Manuel, 485, 495.
- Álvarez Cienfuegos, Nicasio, 311, 312, 315, 318, 322, 327, 338, 341, 342, 344.
- Álvarez Gato, Juan, 125, 131, 133, 134, 135, 136, 147, 150,

- 158, 160, 161, 168, 169, 180,  
184, 188, 189, 191, 221, 235,  
237, 284.
- Álvarez Lozano, Rafael, 316.
- Álvarez Quintero, S. y J., 458,  
460, 464, 548.
- Álvarez de Soria, Alfonso, 273.
- Álvarez de Toledo, Gabriel, 333.
- Álvarez de Villasandino, Alfon-  
so, 50, 113, 115, 117, 123, 129,  
130, 132, 134, 135, 136, 137,  
139, 140, 141-142, 144, 145,  
146, 147, 151, 152, 157, 160,  
165, 166, 168, 169, 170, 171,  
172, 173, 183, 185.
- Amador de los Ríos, J., 114,  
190.
- Ambrosio, San, 70.
- Amor, Guadalupe, 474, 478, 500.
- Andrade, Olegario Víctor, 356.
- Anglade, J., 210.
- Anunciación, Juan de la, 312,  
313, 316, 329, 430.
- Appel, C., 164.
- Aragón, Enrique de, 43, 113.
- Arboleda, Julio, 353, 371.
- Arcipreste de Hita, véase Ruiz,  
Juan, Arcipreste de Hita.
- Arévalo Martínez, Rafael, 437.
- Argensola, B. y L. Leonardo de,  
263.
- Argote de Molina, Gonzalo, 43,  
251, 265.
- Ariosto, Ludorico, 195, 206.
- Aristóteles, 305.
- Arjona, Manuel María de, 305,  
306, 307, 308, 313, 314, 315,  
318, 332, 334, 336, 337, 342,  
343, 346, 352, 543.
- Arnold, H. H., 71, 84, 104, 108.
- Aroca, Jesús, 270.
- Arolas, Juan, 350, 353, 354, 357,  
361, 362, 364, 367.
- Arriaza, Juan Bautista, 305, 306,  
307, 308, 309, 310, 311, 312,  
315, 316, 318, 319, 325, 332,  
333, 336, 338, 343, 356, 503,  
543.
- Arteaga Alemparte, Domingo,  
365.
- Artes, Jerónimo de, 123.
- Artiles, Jenaro, 151.
- Ascasubi, Hilario, 363, 364, 389.
- Asenjo Barbieri, F., 115, 245.
- Asensio, Eugenio, 64, 167.
- Astrana Marín, Luis, 290.
- Aubrun, Charles V., 46, 58.
- Azcoaga, Enrique, 476, 477, 481.
- Azcúenaga, Domingo de, 315,  
321, 366.
- Bacarisse, Mauricio, 475, 478,  
495.
- Baena, Juan Alfonso de, 70, 113,  
134, 135, 139, 143, 144, 146,  
147, 151, 160, 164, 165, 166,  
169, 170.
- Baist, G., 121.
- Bal, Jesús, 115.
- Balaguer, Joaquín, 46, 115.
- Balart, Federico, 377.
- Balbuena, Bernardo, 255, 263.
- Ballagas, Emilio, 475, 479, 483,  
485.
- Bances Candamo, Francisco,  
291.
- Banville, Theodore de, 417.
- Barahona de Soto, Luis, 195,  
209, 210, 211, 219, 224, 240.
- Baralt, Rafael María, 355.

- Barba Jacob, Porfirio, 453.
- Barra, Eduardo de la, 45.
- Barreda, Ernesto M., 436.
- Barrera, Carlos, 477.
- Barros, Alonso de, 264.
- Bassagola, Roger D., 445.
- Basterra, Ramón, 403, 413.
- Bataillon, Marcel, 228.
- Batres y Montúfar, José, 355.
- Baxter, Arthur H., 277.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, 350,  
356, 357, 359, 360, 361, 364,  
367, 377, 378, 379, 383, 384,  
387, 388, 389, 395, 396, 398,  
402, 403, 406, 444, 462, 509.
- Belmonte Bermúdez, Luis, 256.
- Bellay, J. du, 228.
- Bello, Andrés, 25, 26, 36, 37,  
40, 41, 44, 45, 47, 72, 199, 305,  
306, 307, 310, 311, 314, 316,  
324, 325, 328, 329, 331, 333,  
340, 342, 349, 393, 394, 399,  
431.
- Bembo, Pietro, 206.
- Benegasi, José, 292.
- Benio (tratadista italiano), 305.
- Benot, Eduardo, 44.
- Berceo, Gonzalo de, 45, 65, 79,  
84, 86, 88, 105, 106, 170, 323,  
517.
- Bermúdez, Jerónimo, 205, 206,  
207, 208, 210, 212, 213, 223,  
228, 229, 231, 245, 248, 257,  
260, 271, 282, 283, 534.
- Bermúdez, Pedro P., 387.
- Bermúdez de Castro, Salvador,  
350, 352, 353, 355, 357, 359,  
362, 364, 371, 374-375, 378,  
536.
- Bernárdez, Francisco Luis, 473,  
476, 480, 482, 494, 498, 521.
- Berney, Alexandre de, 84.
- Blecua, José María, 208.
- Bocanegra, Francisco, 188.
- Boccaccio, Giovanni, 206.
- Boileau, Nicolás, 305.
- Bolseyro, Julyão, 122, 123.
- Bonilla y San Martín, Adolfo,  
163, 190, 530.
- Borges, Jorge Luis, 472, 475,  
477, 488, 495, 525.
- Born, Bertrán de, 129.
- Boscán, Juan, 156, 195, 196, 198,  
199, 202, 204, 205, 206, 209,  
211, 212, 214, 218, 219, 222,  
224, 255.
- Boti, Regino, 432.
- Bousoño, Carlos, 300, 396, 484,  
489, 499.
- Boyardo, Matteo María, 206.
- Bretón de los Herreros, Tomás,  
351, 361, 362, 363, 365, 386,  
387.
- Brocense (Francisco Sánchez de  
las Brozas), 209, 213, 257, 261.
- Bruerton, Courtney, 46, 252,  
254, 255, 256, 258, 263, 266,  
267, 268, 269, 284, 290, 296,  
297.
- Bruna, José C., 351.
- Buceta, Erasmo, 253, 262.
- Burgos, Javier de, 359.
- Bustamante, Ricardo José, 352.
- Byron, Lord, 356.
- Cabanyes, Manuel, 314, 328.
- Cairasco de Figueroa, 262.
- Cadalso, José, 306, 308, 309,  
310, 311, 313, 314, 320, 332,  
338, 339, 342, 456.

Calcaño, José Antonio, 384.  
Calderón de la Barca, Pedro, 42,  
252, 253, 262, 266, 268, 269,  
289, 290, 291, 294, 299, 432.  
Caltraviesa, 137.  
Camacho, Juan V., 364.  
Campoamor, Ramón de, 350,  
351, 352, 365.  
Cáncer, Jerónimo de, 267.  
Canellada de Zamora, María  
Josefa, 73, 138.  
Cano, José Luis, 474.  
Cano, Juan, 305.  
Cañete, Manuel, 380.  
Cañazares, Ginés de, 147.  
Capdevila, Arturo, 433.  
Caramuel, Juan, 41, 44, 251, 306.  
Cardona (siglo xv), 150.  
Carducci, Giosué, 409, 434, 435,  
436, 462, 535.  
Caro, Aníbal, 211.  
Caro, José Eusebio, 350, 355,  
366, 368, 381, 388, 431.  
Caro, Miguel Antonio, 329, 355,  
380, 394, 431.  
Caro, Rodrigo, 26, 252, 254, 255,  
263, 298-299.  
Cartagena (siglo xv), 127, 134,  
147, 188.  
Carvajales (siglo xv), 152, 164,  
168, 175, 184, 188.  
Carvallo, Alfonso de, 44, 271,  
272, 277.  
Carrera Andrade, Jorge, 472,  
474, 479, 482-483, 485, 486.  
Carrillo, Alonso, 277.  
Carrillo, Luis, 277.  
Carrizo, Juan Alfonso, 545, 546,  
547, 548, 549.  
Casal, Julián del, 400, 403, 406,  
413, 414, 421, 424, 428, 429,  
446, 457, 462.  
Casalduero, Joaquín, 297.  
Cascales, Francisco, 42, 44, 251,  
266, 408.  
Casini, T., 210.  
Castellanos, Juan de, 255.  
Castilla, Francisco de, 219.  
Castillejo, Cristóbal de, 195,  
196, 214, 215, 217, 218, 219,  
220, 221, 222, 224, 226, 227,  
236, 239, 240, 243, 247.  
Castillo, Dictinio del, 482, 492.  
Castillo, Hernando del, 115, 140,  
140, 226.  
Castillo, Joaquín María del, 380,  
430, 431.  
Castro, Adolfo de, 163.  
Castro, Guillén de, 252, 265.  
Castro, Rosalía de, 350, 356,  
364, 369, 370, 372, 377, 388,  
390, 391, 397, 398, 421, 430,  
431, 436, 437, 439, 453, 462,  
521.  
Cejador, Julio, 272, 291.  
Cernuda, Luis, 472, 485, 488.  
Cervantes, Miguel de, 251, 252,  
253, 255, 256, 257, 258, 259,  
260, 263, 264, 266, 267, 268,  
269, 272, 273, 274, 277, 283,  
286, 287, 290, 294, 296, 298,  
300, 302, 303, 309, 320, 366,  
401, 416, 428, 531, 534, 537.  
Céspedes, Pablo de, 255.  
Cetina, Gutierre de, 195, 204,  
205, 209, 210, 211, 228, 229,  
248, 262, 282.  
Ciot, George, 84.  
Clarke, Dorothy Clotelle, 46, 90,

*Índice onomástico*

104, 122, 127, 131, 134, 181,  
253, 262, 268, 309, 345.  
Codax, Martín, 64, 177, 178.  
Coester, Alfred, 319.  
Colunga, Diego de, 146.  
Coll y Vehí, José, 44, 350, 369,  
373, 374.  
Conde, Carmen, 481.  
Conde, José Antonio, 333.  
Córdoba, Matías de, 311.  
Corneille, Pierre, 31, 311, 343.  
Corominas, Juan, 170.  
Cortés, Diego, 269.  
Correas, Gonzalo de, 25, 36, 44,  
251, 267, 268, 292, 306, 530.  
Cossío, José María de, 268.  
Costana (siglo xv), 148, 149.  
Cota, Rodrigo de, 126, 127, 133,  
147, 153, 154, 190.  
Cotarelo, Emilio, 272, 282, 291,  
294, 295, 297, 298, 320.  
Covarrubias, Sebastián de, 281.  
Crawford, J. P. W., 230.  
Cristo, Teresa Magdalena de,  
321.  
Cruz, Ramón de la, 340, 343.  
Cruz, San Juan de la, 195, 203,  
207, 208, 222, 233, 246, 257,  
279.  
Cruz, Sor Juana Inés de la, 252,  
259, 265, 272, 274, 277, 278,  
279, 280, 281, 283, 285, 288,  
290, 291, 292, 293, 294, 295,  
297, 298, 300, 301, 303, 327,  
341, 376, 445, 510, 534, 539.  
Cuello, Pero, 173.  
Cueva, Juan de la, 210, 251, 252,  
257, 259, 262, 267, 269, 296.  
Chamard, Henri, 228.  
Chatelain, Henri, 128, 129, 132,  
136.  
Chiabrera, Gabriello, 282, 317.  
Chocano, José Santos, 400, 403,  
405, 407, 408, 411, 412, 413,  
415, 422, 425, 426, 427, 428,  
430, 433, 437, 438, 441, 443,  
446, 447, 450, 451, 454, 514,  
522, 523.  
Dacier, Bon-Joseph, 305.  
Damian, Pierre, 81.  
Daniel, Arnaut, 210.  
Dante, véase Alighieri, Dante.  
Darío, Rubén, 31, 42, 399, 400,  
401, 402, 403, 404, 405, 406,  
407, 408, 409, 411, 412, 413,  
414, 415, 416, 417, 418, 419,  
420, 421, 422, 423, 424, 425,  
426, 427, 428, 429, 430, 431,  
432, 433, 434, 437, 438, 439,  
440, 442, 443, 444, 445, 446,  
447, 448, 449, 450, 451, 454,  
457, 459, 460, 461, 462, 463,  
464, 467, 468, 469, 473, 477,  
487, 507, 508, 509, 510, 512,  
514, 516, 519, 520, 522.  
Delius, N., 61.  
Deschamps, Eustache, 74.  
Día, Condesa de, 129.  
Díaz Mirón, Salvador, 400, 403,  
404, 405, 406, 413, 421, 422,  
424, 428, 429, 436, 440, 444,  
445, 447, 457, 466, 467, 521.  
Díaz Rengifo, Juan, 25, 41, 44,  
90, 127, 208, 210, 223, 251,  
253, 260, 262, 265, 267, 268,  
271, 272, 276, 292, 293, 320,  
530.

- Diego, Gerardo, 472, 473, 474, 478, 496.  
 Diéguez, Juan, 352, 357.  
 Díez Canedo, Enrique, 408, 416, 418, 436, 445, 447, 448, 457.  
 Díez Echarri, Emilio, 46, 251.  
 Dondo, Mathurin M., 453.  
 Donoso Cortés, Juan, 349.  
 Dreps, Joseph A., 392.  
 Dueñas, Juan de, 136, 147, 148, 152, 188.  
 Durán, Diego, 216, 234.  
 Echeverría, Esteban, 350, 352, 353, 354, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 365, 367, 372, 375, 379, 380, 382, 383, 384, 387, 388, 424, 430, 431.  
 Eliot, T. S., 453.  
 Encina, Juan del, 43, 113, 177, 190, 195, 215, 218, 219, 220, 223, 224, 226, 227, 234, 235, 238, 240, 245, 247, 248, 271, 284, 296, 417.  
 Enríquez, Alfonso, 124, 125.  
 Ercilla, Alonso de, 206, 230, 255, 263, 271.  
 Escobar, Arcesio, 355.  
 Escribá de Romaní, Francisco, 478.  
 Espinel, Vicente, 252, 268, 269, 302, 533.  
 Espinosa, Aurelio M., 46, 83, 137, 220.  
 Espinosa, Diego de, 228.  
 Espinosa, Pedro de, 259, 277, 282, 424.  
 Espronceda, José de, 350, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 375, 378, 380, 382, 383, 388, 392, 393, 394, 396, 404, 431, 502, 503, 507, 513.  
 Esquilache, Príncipe de, 282.  
 Estelrich, Juan Luis, 436.  
 Estella, Diego de, 143.  
 Estuñiga, Diego de, 143.  
 Faidit, Uc de, 43.  
 Faría y Sousa, Manuel, 256, 474.  
 Felipe Camino, León, 400, 489.  
 Fernández, Lucas, 230, 245, 247.  
 Fernández de Andrada, Andrés, 263, 360.  
 Fernández Ardavín, Luis, 481.  
 Fernández y González, Manuel, 358.  
 Fernández Grilo, Antonio, 388.  
 Fernández de Heredia, Juan, 216.  
 Fernández Madrid, José, 325.  
 Fernández de Moratín, Leandro, 305, 306, 309, 312, 313, 314, 315, 318, 321, 324, 325, 328, 332, 333, 342, 343, 346, 373, 423, 503, 505, 543.  
 Fernández de Moratín, Nicolás, 305, 307, 308, 315, 316, 317, 333, 334, 342, 474.  
 Fernández Moreno, 415.  
 Fernández Palazuelos, Antonio, 308, 317, 318.  
 Fernández del Rincón, Lucas, 316.  
 Fernández de Jerena, Garcí, 50, 141, 157, 160, 163, 173.  
 Ferreira, Antonio, 229.  
 Ferrús, Pero, 152.

- Figarola-Caneda, D., 380.  
 Figueroa, Francisco de, 257.  
 Fitz-Gerald, John D., 45, 84.  
 Fitzmaurice-Kelly, J., 207.  
 Florit, Eugenio, 472, 473, 474, 475, 476, 478, 481, 483, 485, 486.  
 Forner, Juan Pablo, 306, 309, 312, 320, 338, 339, 346.  
 Foulché-Delbosc, R., 45, 115, 116, 119, 216.  
 Fratoni, Orestes, 253.  
 Frenk Alatorre, Margit, 235.  
 Fuenllana, Miguel de, 233, 241.  
 Fuensanta del Valle, Marqués de la, 115.  
 Gabriel y Galán, José María, 449.  
 Galvany, Pere, 273.  
 Gálvez de Cabrera, María Rosa, 331.  
 Gallardo, Bartolomé José, 123, 124, 160, 162, 180, 186, 241.  
 Gallego, Juan Nicasio, 306, 307, 309, 315, 328, 344.  
 Gallego Fernández, Luis, 485.  
 Gamillscheg, E., 61.  
 García, Diego, 216.  
 Gaos, Vicente, 500.  
 García, Diego, 216.  
 García Blanco, Manuel, 403, 404, 461, 465.  
 García Gómez, Emilio, 53.  
 García Goyena, Rafael, 311, 316.  
 García Gutiérrez, Antonio, 350, 351, 361, 362, 366, 375, 380, 387, 388, 389, 389, 391, 392, 430.  
 García de la Huerta, Vicente, 305, 306, 309, 311, 339, 342, 344, 346, 357.  
 García Lorca, Federico, 472, 475, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 524.  
 García Nieto, José, 476.  
 García de Quevedo, Heriberto, 353, 380, 386.  
 García Tassara, Gabriel, 351, 361, 363.  
 García de Vinuesa, Juan, 164.  
 Garcilaso, véase Vega, Garcilaso de la.  
 Gauberte, Fray, 136.  
 Gauthier, M. (Foulché-Delbosc), 223, 253, 256, 272.  
 Gavidia, Francisco, 419, 435.  
 Geers, G. J., 61.  
 Gentil, Bartolomé, 205.  
 Gentil, Pierre Le, 46, 53, 67, 115, 121, 129, 131, 142, 149, 151, 163, 166, 181, 185, 188, 245.  
 Gil Carrasco, Enrique, 355.  
 Gili Gaya, Samuel, 37.  
 Giner, Victorio, 436.  
 Giner de los Ríos, Hermenegildo, 435.  
 Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 31, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 364, 366, 367, 369, 370, 372, 374, 375, 376, 378, 380, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 397, 424, 431, 436, 439, 440, 441, 442, 450, 467, 482, 501, 514, 517, 518, 519.  
 Gómez de Castro, Alvar, 43.

- Gómez Hermosilla, José, 25, 44, 306, 308, 312, 339, 349.  
 Gómez Jaime, Alfredo, 443, 515.  
 Gómez Pérez, 147, 186.  
 Gómez de Tejada, 286.  
 Gonçalves Guimarães, A. J., 125.  
 Góngora y Argote, Luis de, 42, 201, 254, 256, 257, 262, 263, 267, 268, 270, 271, 274, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 295, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 443, 524.  
 González, Diego Tadeo, 307, 309, 311, 344.  
 González, Fernando, 478, 479.  
 González, Juan Gualberto, 322, 328.  
 González Camargo, Joaquín, 356.  
 González Martínez, Enrique, 42, 400, 401-402, 404, 405, 460, 407, 412, 413, 414, 418, 419, 421, 424, 425, 428, 430, 432, 433, 438, 441, 443, 444-445, 449, 452, 455, 457, 460, 461, 463, 468, 515, 516, 518.  
 González de Mendoza, Pero, 123, 168, 170.  
 González Prada, Manuel, 45, 329, 399, 400, 405, 407, 413, 415, 417, 418, 420, 430, 431, 436, 438, 439, 440, 441, 443, 445, 447, 448, 450, 452, 455, 456, 457, 460, 461, 462, 467, 507, 509, 515, 517, 518.  
 González Ruano, César, 495.  
 Gorostiza, José, 472, 477, 486, 491, 493.  
 Granell, Manuel, 479.  
 Grazzini, Anton Francesco, 255.  
 Griera, Antonio, 155.  
 Gröber, Gustav, 40, 46.  
 Guarner, Luis, 477, 479, 494, 495.  
 Guevara (siglo xv), 134, 136, 137, 148.  
 Guidi, Alessandro, 255.  
 Guillaume de Aquitania, 52.  
 Guillén, Jorge, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 493, 494, 495, 496, 497, 502, 505.  
 Guillén de Segovia, Pero, 43, 113, 134, 137, 152, 184.  
 Gutiérrez, Fernando, 475, 477, 478.  
 Gutiérrez, Juan María, 356, 357, 365, 372, 405.  
 Gutiérrez González, Gregorio, 355, 357.  
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 400, 401, 405, 413, 414, 415, 421, 424, 426, 429, 444, 445, 459, 462, 463.  
 Hall, Jr., Robert A., 61.  
 Hanssen, Federico, 45, 67, 70, 104, 108, 115, 121, 181, 241.  
 Hardung, Eugene, 243.  
 Hartzenbusch, Juan Eugenio, 350, 358, 361, 375, 391, 392, 427.  
 Heine, Enrique, 396.  
 Henríquez Ureña, Pedro, 46, 47, 58, 90, 97, 121, 181, 196, 197, 204, 227, 241, 260, 313, 324, 361, 373, 374, 380, 389, 391,

- 392, 412, 417, 420, 477, 482, 489.  
 Heredia, José María de, 306, 307, 309, 311, 313, 326, 327, 331, 431.  
 Hernández, José, 363, 364.  
 Hernández, Miguel, 473, 475, 476, 477, 480, 491, 494.  
 Herrera, Fernando de, 42, 43, 195, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 246, 247, 251, 252, 254, 257, 259, 262.  
 Herrera Reissig, Julio, 412, 415, 440, 444.  
 Hidalgo, Bartolomé, 339, 387.  
 Hilborn, Harry W., 252, 263.  
 Hills, Elijah C., 46.  
 Hojeda, Diego de, 255.  
 Horacio, 207, 208, 209, 213, 214, 257, 261, 262, 305, 359, 370, 535.  
 Horozco, Juan de, 267.  
 Horozco, Sebastián de, 221, 224, 231, 241.  
 Horrent, J., 56, 61.  
 Hugo, Víctor, 31, 331, 351, 372, 393, 394, 419, 420, 421, 422.  
 Huidobro, Vicente, 472, 475, 488, 489, 498, 525.  
 Hurtado de Mendoza, Diego (siglo xiv), 66, 79, 89, 124, 152, 167, 184, 209, 216, 221, 280.  
 Hurtado de Mendoza, Diego (siglo xvi), 195, 196, 202, 204, 205, 206, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 227, 228, 230, 237, 239, 240, 256, 262, 278, 284.  
 Hurtado de Vera (o de Faria), Pedro, 225.  
 Ibarbourou, Juana de, 444.  
 Ibarra, Juan Francisco, 423.  
 Iglesias de la Casa, José, 309, 320, 333, 336, 338, 341.  
 Imperial, Francisco, 115, 117, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 168, 183, 193, 204, 526.  
 Iriarte, Tomás de, 31, 306, 313, 318, 320, 321, 323, 324, 326, 327, 328, 331, 333, 335, 341, 345, 346, 361, 372, 373, 380, 416, 423, 425, 431, 467, 517, 543.  
 Jaimes Freyre, R., 45, 399, 402, 406, 407, 415, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 433, 437, 439, 440, 442, 446, 447, 450, 462, 467.  
 Janner, Hans, 149, 274.  
 Jara, Max, 447.  
 Jáuregui, Juan de, 257, 259.  
 Jeanroy, A., 64, 104, 142, 166.  
 Jiménez, Juan Ramón, 400, 401, 402, 411, 412, 413, 414, 418, 419, 422, 432, 433, 454, 455, 456, 457, 462, 463, 467, 471, 511.  
 Jörder, Otto, 46, 253.  
 Jovellanos, Melchor Gaspar de, 306, 311, 312, 313, 315, 328, 344, 346.  
 Juan II de Castilla, 113, 115, 128, 135, 143, 155, 168.  
 Juan Manuel, Infante don, 43, 68, 78, 82, 90, 95, 98, 99, 108, 111, 204, 445, 509, 510.  
 Kahn, Gustave, 453.  
 Kelly, Edith, 395.

- Keniston, Hayward, 46, 208, 212, 222.  
 Kipling, Rudyard, 438.  
 Kohler, Eugen, 215.
- Laffón, Rafael, 494.  
 Lafontaine, Jean de, 31, 345.  
 Laforgue, Jules, 453.  
 Lamartine, Alphonse Marie de, 331.  
 Laínez Alcalá, Rafael, 475.  
 Lang, H. R., 46, 151, 163, 166, 190, 273, 530.  
 Lapesa, Rafael, 155.  
 Larra, Mariano José de, 392.  
 Latino, Bruneto, 82.  
 Lavardén, Manuel de, 317.  
 Laverde Ruiz, Gumersindo, 359, 381, 508.  
 Le Gentil, véase Gentil, Pierre Le.  
 Le-Bossu, Jacques, 305.  
 Lecoy, F., 67, 84, 97, 99, 106, 107.  
 Ledesma, Alonso de, 266, 269, 270, 284, 287, 290.  
 Ledesma, Dámaso, 545, 546, 549, 550.  
 Leite de Vasconcelos, J., 260.  
 León, Fray Luis de, 195, 198, 199, 202, 203, 207, 208, 212, 246, 247, 256, 257, 355, 474.  
 Leonard, Irving A., 311, 317.  
 Leonard, William E., 61.  
 Leví, Judá, 54, 55, 56, 90, 100, 182.  
 Lida de Malkiel, María Rosa, 191.  
 Lista, Alberto, 35, 44, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 313, 314, 316, 319, 323, 324, 329, 331, 333, 338, 339, 340, 341, 342, 346, 349, 386, 371, 413, 503, 512.  
 Lobeira, Juan de, 103, 139.  
 Lobo, Eugenio Gerardo, 306, 317, 319, 335, 343.  
 Lobo Lasso de la Vega, Gabriel, 238.  
 Longfellov, Henry W., 405, 433.  
 López, Íñigo, 142.  
 López, Luis Carlos, 404.  
 López de Ayala, Pero, 67, 70, 79, 84, 85, 90, 93, 98, 105, 111, 123, 128, 141, 142, 172, 192, 531.  
 López García, Bernardo, 364.  
 López Pinciano, Alonso, 25, 42, 44, 228, 251, 275, 276, 277, 280, 322.  
 López de Sedano, J. J., 213.  
 López de Úbeda, Juan, 210, 269, 270.  
 López Velarde, Ramón, 400, 427, 452.  
 López de Yanguas, Hernán, 226.  
 Lozoya, Marqués de, 481.  
 Luaces, Joaquín Lorenzo, 356.  
 Lucano, 259.  
 Lugones, Leopoldo, 400, 403, 404, 405, 406, 412, 413, 414, 415, 422, 425, 431, 432, 444, 447, 448, 452, 457, 463, 525.  
 Luna, Alvaro de, 162, 173, 536.  
 Luzán, Ignacio, 25, 44, 305, 306, 307, 310, 313, 330, 346, 380, 431.  
 Llana, Diego de la, 216.

- Llavia, Ramón de, 168.  
 Lloréns Torres, Luis, 437.
- Macías el Enamorado, 132, 137, 142, 147, 173, 277, 474.  
 Machado, Antonio, 400, 401, 402, 404, 405, 407, 412, 413, 415, 419, 421, 425, 426, 430, 432, 440, 446, 447, 457, 458, 459, 461, 462, 464, 465, 480, 520.  
 Machado, Manuel, 400, 401, 412, 414, 415, 416, 418, 428, 432, 448, 457, 458, 459, 462, 464, 495, 547, 548.  
 Magariños, Santiago, 473, 475.  
 Mal Lara, Juan de, 268, 302.  
 Manrique, Gómez, 113, 126, 131, 133, 134, 135, 147, 149, 153, 168, 169, 183, 187, 188, 192.  
 Manrique, Jorge, 113, 133, 136, 137, 147, 150, 153, 183-184, 190, 224, 267, 362, 532.  
 Manuel, Ferrant, 140.  
 Manuel, Johan, 125.  
 Mapes, E. K., 424.  
 Marasso, Arturo, 417, 420, 424, 434.  
 Marcabré, 52.  
 Marino, 259.  
 Mármol, José, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 361, 362, 364, 371, 375, 378, 382.  
 Marquerié, Alfredo, 494.  
 Marquina, Eduardo, 400, 403, 408, 409, 411, 412, 414, 415, 419, 424, 431, 435, 436, 440, 464.  
 Martelli, Ludorico, 212.  
 Martí, Bernart, 74.  
 Martí, José, 400, 402, 404, 406, 407, 410, 413, 415, 417, 418, 444, 446, 448, 453, 457, 459, 461.  
 Martín, Luis, 259.  
 Martínez Hernández, Antonio, 545, 546, 548.  
 Martínez de Medina, 135, 142.  
 Martínez de la Rosa, Francisco, 305, 307, 310, 311, 317, 337, 342, 396.  
 Martínez Sierra, Gregorio, 413.  
 Martínez Torner, Eduardo, 72, 545, 546, 548.  
 Martínez Villegas, Juan, 365.  
 Mas, Sinibaldo de, 44, 358, 368, 369, 370, 372, 373, 376, 377, 381, 390, 397, 420, 423, 424, 427, 428, 434, 438, 468, 510.  
 Masdeu, Baltasar, 392.  
 Matiedo, Manuel María, 354.  
 Maury, Juan María, 42, 305, 306, 309, 319, 338, 343, 346, 354.  
 Mayans y Siscar, Gregorio, 43.  
 McPheeters, Dean W., 216.  
 Mediano Flores, Eugenio, 474.  
 Medina, Vicente, 449.  
 Medrano, Francisco de, 257, 259, 261, 314.  
 Meendinho (siglo XIII), 64, 177, 178.  
 Megía (siglo XV), 149.  
 Mejía de la Cerda, Reyes, 233.  
 Meléndez Valdés, Juan, 306, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 318, 322, 332, 333, 338, 339, 344, 346, 504, 505.  
 Mena, Juan de, 45, 113, 115, 117, 119, 120, 122, 123, 128, 130, 131, 132, 133, 135, 136,

- 142, 151, 152, 156, 168, 183,  
185, 187, 188, 189, 191, 192,  
271, 524, 543.  
Méndez Bejarano, Mario, 45.  
Méndez Herrera, José, 473, 478,  
483, 495.  
Méndez Plancarte, Alfonso,  
258, 264, 273, 280, 285, 295,  
301, 313, 316, 321, 329, 466.  
Mendive, Rafael María de, 354,  
355.  
Mendoza, Íñigo de, 131, 133,  
135, 136, 153.  
Mendoza, Pedro de, 50.  
Mendoza, Vicente T., 443, 545,  
547, 548, 550.  
Menéndez y Pelayo, Marcelino,  
40, 44, 47, 53, 69, 97, 121,  
163, 196, 212, 213, 244, 253,  
308, 318, 322, 328, 354, 357,  
358, 359, 381, 390, 408.  
Menéndez Pidal, Ramón, 45,  
47, 49, 51, 52, 53, 56, 58, 63,  
69, 70, 84, 91, 106, 108, 109,  
170, 171, 176, 233.  
Mera, Juan León, 356, 359, 381,  
545.  
Méril, E. du, 81, 121, 157.  
Mesa, Enrique de, 419.  
Mesonero Romanos, Ramón,  
365.  
Metastasio, Pietro, 317, 318,  
319, 321, 327, 343, 346.  
Mexía, Hernán, 133, 190.  
Michaëlis de Vasconcellos, Ca-  
rolina, 121.  
Milá y Fontanals, M., 43, 44,  
58, 69, 204.  
Milanés, José Jacinto, 361, 379,  
386.  
Millás y Vallicrosa, J. M., 53.  
Mira de Mescua, Antonio, 299.  
Mirella, José Antonio, 310.  
Mistral, Gabriela, 400, 404, 408,  
410, 422, 430, 431, 432, 441,  
444, 457, 462, 463, 509.  
Mitjana, Rafael, 115.  
Molina, Tirso de, 254, 258, 265,  
268, 269, 270, 278, 281, 299,  
342.  
Molinari, Ricardo E., 472, 474,  
486.  
Moncayo, Mosén, 188.  
Montagne, E., 399.  
Monte, Diego del, 135.  
Monte, Lope del, 156, 157, 328.  
Montemayor, Jorge de, 195, 206,  
208, 210, 219, 221, 222, 224,  
235, 238, 244, 255.  
Montesino, Ambrosio, 177, 184,  
235, 293, 341.  
Montiano, Agustín, 307.  
Montoro, Antón de, 166, 168,  
173, 221.  
Mor de Fuentes, José, 310.  
Mora, Cándido Bonifacio, 344.  
Morales, Tomás, 424, 437, 438,  
439, 467, 468.  
Morel-Fatio, A., 121.  
Moreno, Miguel, 271.  
Moreno de la Rea, Pedro, 286.  
Moreno Villa, José, 435, 453.  
Moreto, Agustín, 252, 254, 258,  
269.  
Morley, S. Griswold, 46, 212,  
217, 222, 229, 238, 245, 251,  
252, 254, 255, 256, 258, 260,  
263, 266, 267, 268, 269, 270,  
284, 290, 296, 297.  
Morrera, Pedro, 139.

- Muccádam ben Muafa de Ca-  
bra, 50, 51, 52, 170.  
Muñoz de Castro, Pedro, 321.  
Mussafia, Adolfo, 75, 92, 96, 97,  
121, 181, 185.  
Narváez, Luis, 69.  
Navagiero, Andrea, 195.  
Navarro Tomás, Tomás, 35, 39,  
59, 72, 198.  
Nebrija, Antonio de, 25, 36, 41,  
43, 44, 69, 70, 113, 143, 144,  
153, 190, 251, 257, 306, 514.  
Neruda, Pablo, 475, 477, 489,  
498.  
Nervo, Amado, 400, 401, 403,  
404, 407, 412, 413, 414, 415,  
416, 418, 419, 421, 422, 425,  
426, 428, 429, 430, 432, 433,  
438, 439, 440, 441, 444, 445,  
446, 447, 448, 449, 454, 456,  
457, 458, 459, 462, 463, 513,  
518, 520.  
Noroña, Conde de, 307, 309,  
310, 314, 353.  
Nunes, J. J., 74, 142.  
Núñez, Nicolás, 123, 148.  
Núñez de Arce, Gaspar, 350,  
351, 352, 353, 354, 355, 356,  
358, 364, 365, 382, 395, 544.  
Núñez de Quirós, Diego, 125.  
Núñez Reinoso, Alonso, 215.  
Nikl, A. R., 51, 546.  
Obligado, Rafael, 364.  
Obregón, Antonio de, 214.  
Ocampo, Gabriel, 319.  
Ochoa, Eugenio de, 115.  
Olesa, Jaume de, 69.  
Olivra, Conde, 123.  
Oliver Belmás, Antonio, 493,  
494.  
Olmedo, José Joaquín, 307.  
Onís, Federico de, 47.  
Oña, Pedro de, 256, 263.  
Ors, Eugenio d', 465.  
Ortiz, José Joaquín, 351.  
Otero Núñez, Gustavo, 316.  
Othón, Manuel José, 375, 388.  
Ottolini, A., 208.  
Ovidio, 322.  
Ovidio, Francesco d', 101.  
Owen, John, 271, 291.  
Oyuela, Calixto, 47, 254, 314.  
Pacheco, Elza, 190.  
Pacheco, Francisco, 259.  
Padilla, Juan de, 120, 123, 135,  
187.  
Padilla, Pedro de, 229-230, 258,  
269, 334.  
Páez de Rivera, Ruy, 151, 152.  
Pagès, A., 142.  
Palafox Mendoza, Juan de, 258,  
264.  
Palés Matos, Luis, 483.  
Palma, Ramón, 366.  
Pamones, Francisco, 258.  
Panero, Leopoldo, 473, 480, 493.  
Pardo Aliaga, Felipe, 352, 383.  
Paris, Gaston, 176.  
Parker, Jack H., 252.  
Pastor Díaz, Nicomedes, 349,  
350, 352.  
Patterson, William M., 488.  
Paulina, Mary, 236.  
Paz y Melia, Antonio, 144, 149,  
161, 170.  
Pedraza, García de, 148, 188.  
Pedrell, Felipe, 545, 550.



- Pellicer, Carlos, 472, 473, 474, 475, 479, 481, 487, 488, 490, 494, 495, 498.  
 Pemán, José María, 478, 495.  
 Per Abbat, 58.  
 Peralta Barnuevo, Pedro, 31, 306, 308, 311, 312, 316, 317, 325, 327, 341, 343, 344.  
 Peraza, Guillén, 163, 231, 502.  
 Perea, Antonio, 485.  
 Pérez, José Joaquín, 421.  
 Pérez de Ayala, Ramón, 424, 454.  
 Pérez Bonalde, Juan Antonio, 370.  
 Pérez Clotet, Pedro, 474.  
 Pérez y González, Felipe, 391.  
 Pérez de Guzmán, Fernán, 115, 117, 122, 126, 128, 132, 134, 146, 151, 156, 168, 183, 187, 209, 243.  
 Pérez de Herrera, Cristóbal, 246.  
 Pérez de Montalbán, Juan, 252, 256, 265.  
 Pérez de Montoro, José, 293.  
 Pérez Nieva, A., 417.  
 Pérez Patiño, Gómez, 123.  
 Pesado, José Joaquín, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 362.  
 Petrarca, Francesco, 195, 205, 206, 207, 210, 214, 254.  
 Pífferrer, Pablo, 375, 385, 389, 427.  
 Pinar (siglo xv), 148.  
 Poe, Edgar Allan, 370.  
 Polo, Gil, 206, 210, 211, 218, 219, 222, 224, 225, 235, 244, 249, 277, 324, 371.  
 Polo de Medina, Salvador Jacinto, 289.  
 Pombo, Rafael, 350, 352, 364.  
 Ponte, Pero da, 74.  
 Porcel, José Antonio, 307, 308, 310, 344.  
 Porta Mencos, Humberto, 316.  
 Portugal, Infante Pedro de, 178, 179, 180.  
 Pozo, Pedro del, 215, 220, 224, 226.  
 Prados, Emilio, 494.  
 Prieto, Guillermo, 357, 361.  
 Príncipe, Miguel Agustín, 385, 386.  
 Proaza, Alonso de, 226.  
 Puertocarrero (siglo xv), 150.  
 Puig, Juan de la Cruz, 315, 321.  
 Puyol, Julio, 259, 270, 278, 296.  
 Querol, Vicente W., 355, 395.  
 Quesada y Miranda, Gonzalo, 404.  
 Quevedo, Francisco de, 252, 253, 255, 258, 262, 263, 271, 275, 288, 289, 290, 300.  
 Quintana, Manuel José, 306, 307, 308, 311, 315, 338, 342, 344, 346.  
 Quintana Roo, Andrés, 307.  
 Quiñones de Benavente, Luis, 293, 327.  
 Quirós (siglo xv), 135, 149, 150, 216.  
 Quirós, Pedro de, 284.  
 Rajna, Pío, 69.  
 Ramírez de Vargas, Alonso, 285.  
 Reed, Frank O., 72.

- Reid, John T., 262.  
 Reinoso, Félix José, 334, 344, 346.  
 Remón, Alonso, 255.  
 Rengifo, véase Díaz Rengifo, Juan.  
 Renier, Rodolfo, 163.  
 Renieri da Colle, Antonio, 277.  
 Resende, García de, 131.  
 Rey de Artieda, 257, 296.  
 Reyes, Alfonso, 400, 401, 402, 403, 404, 408, 409, 415, 417, 418, 424, 427, 428, 431, 432, 433, 435, 436, 440, 444, 449, 453, 457, 458, 459, 461, 462, 508, 519.  
 Ribera, Diego de, 280.  
 Ribera, Julián, 51.  
 Ribera, Suero de, 128, 133, 137, 148, 173, 188.  
 Ridruejo, Dionisio, 474, 475.  
 Rioja, Francisco de, 252, 259, 302.  
 Riquer, Martín, 74, 129.  
 Rivadeneyra, Manuel, 47.  
 Rivas, Duque de, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 359, 360, 362, 364, 365, 367, 382, 383, 386, 387, 388, 391, 392, 395, 506.  
 Robles Dégano, Felipe, 45.  
 Robortello, Francesco, 305.  
 Rodó, José Enrique, 411.  
 Rodríguez de la Cámara, véase Rodríguez del Padrón, Juan.  
 Rodríguez Florián, Juan, 226, 537.  
 Rodríguez Galván, Ignacio, 358, 372.  
 Rodríguez Marín, Francisco, 210, 258, 262, 268, 547, 548.  
 Rodríguez Moñino, Antonio, 224.  
 Rodríguez del Padrón, Juan, 127, 130, 131, 143, 149, 173, 186, 188.  
 Rojas, Agustín de, 212, 256.  
 Rolli, Pablo, 328.  
 Román, Comendador, 148, 149.  
 Romero y Murube, Joaquín, 485, 491, 493, 494, 495, 496.  
 Romero Raizábal, Ignacio, 483.  
 Romeu Figueras, J., 167, 236.  
 Rosales Camacho, Luis, 479, 483, 493, 494, 496.  
 Ros de Olano, Antonio, 387.  
 Rosario, Rubén del, 196, 201.  
 Rosas Moreno, José, 351.  
 Rouanet, L., 216, 217, 221.  
 Rueda, Lope de, 214, 217, 220, 223, 226, 245, 271, 296.  
 Rueda, Salvador, 400, 401, 402, 403, 407, 408, 413, 414, 415, 421, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 437, 439, 441, 444, 446, 447, 448, 450, 451, 457, 458, 459, 460, 467, 505, 513, 520, 521.  
 Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, 49, 51, 66, 67, 68, 70, 75, 77, 79, 84, 86, 87, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 106, 109, 110, 111, 128, 132, 133, 135, 136, 137, 160, 172, 189, 217, 284, 531.  
 Ruiz Aguilera, Ventura, 365, 374, 376, 386, 388, 427, 442, 450, 467.  
 Ruiz de Alarcón, Juan, 252, 254, 258, 269.

- Ruiz de Toro, Álgvar, 134, 139, 160, 166.
- Saavedra Molina, Julio, 45, 72, 115, 116, 160, 196, 335, 374, 423, 432, 434, 443.
- Sablonara, Claudio de la, 270.
- Sainte Maure, Benoit de, 108.
- Salas, Francisco Gregorio de, 320, 339, 343.
- Salazar, Ambrosio de, 277.
- Salazar, Eugenio de, 227.
- Salazar y Torres, Agustín de, 281.
- Salcedo, 136.
- Saldaña, Diego de, 148, 149.
- Salinas, Francisco, 44, 69, 277.
- Salinas, Juan de, 272.
- Salinas, Pedro, 472, 479, 481, 484, 485, 486, 487.
- Salvá, Vicente, 42.
- Samaniego, Félix María de, 309.
- Sánchez, Tomás Antonio, 323.
- Sánchez de Badajoz, Garcí, 216, 220, 227, 235, 244.
- Sánchez Barbero, Francisco, 31, 306, 318, 319, 321, 330, 333, 334, 335, 339, 392, 543.
- Sánchez de Calavera, Ferrant, 115, 120, 146.
- Sánchez de Lima, Miguel, 43, 251.
- Sánchez y Escribano, Federico, 268.
- Sancho Rayón, J., 115.
- Sanfuentes, Salvador, 352, 359, 363.
- Sannazaro, Jacopo, 209, 210.
- Santa Fe, Pedro de, 131, 145, 147, 157, 168, 173.
- Santa María, Pablo de, 117, 120.
- Santillana, Gabriel de, 280.
- Santillana, Marqués de, 43, 50, 113, 114, 119, 120, 122, 123, 125, 128, 130, 132, 133, 134, 142, 143, 147, 151, 152, 153, 155, 156, 160, 163, 168, 171, 172, 183, 185, 188, 190, 192, 193, 204, 205, 224, 284, 326, 401, 526.
- Santob de Carrión, 101, 102, 106, 111, 158, 420, 526.
- Sanz, Eulogio Florentino, 356, 396.
- Schindler, Kurt, 545, 546, 547, 458, 549, 550.
- Segundo, Juan, 322.
- Selgas, José, 372, 375, 385.
- Sellès, Eugenio, 391.
- Serís, Homero, 151.
- Setanti, Joaquín, 259-260.
- Sevilla, Alberto, 545, 548, 549, 550.
- Sicilia, Mariano José, 44.
- Sierra, Junto, 379.
- Silió, Evaristo, 390.
- Silva, Diego de, 272.
- Silva, José Asunción, 399, 400, 406, 422, 425, 428, 432, 449, 450, 458, 459, 462, 463, 486, 522.
- Silvestre, Gregorio, 196.
- Snell, Ada L. F., 40.
- Soares, Pay, 142.
- Solís, Antonio de, 271.
- Solís, Dionisio, 321, 328, 329, 332, 338, 430.
- Somoza, José, 317.
- Soria (siglo xv), 150.
- Sosa, Lope de, 270.

- Souza, Roberto de, 488.
- Spanke, E., 41.
- Stampurch, Rodolfo, 219.
- Stengel, E., 40, 43, 46, 121.
- Stern, S. M., 53.
- Stúñiga, Lope de, 126, 131, 149, 188.
- Suárez Carreño, José, 494.
- Subirá, José, 327, 330, 339, 341.
- Tallante, Juan, 134, 136, 168.
- Tamayo y Baus, Manuel, 351.
- Tañedor (siglo xv), 168.
- Tapia, Juan de, 133, 134, 135, 136, 148, 149, 187.
- Tasso, Bernardo, 207, 208, 536.
- Tasso, Torcuato, 195, 207, 259.
- Tavani, Giuseppe, 63.
- Tejada de los Reyes, 286, 287.
- Tejeda, Luis, 256.
- Teresa, Santa, 215, 227, 231, 234, 235, 236, 240.
- Teurbe Tolón, Miguel, 366.
- Timoneda, Juan de, 209, 214, 218, 221, 222, 230, 235, 238, 241, 242, 245.
- Tiscornia, Eleuterio F., 364.
- Todi, Jacopone da, 74.
- Tolomei, Claudio, 277.
- Toro, Arcediano de, 123, 158, 173.
- Torquemada, Gonzalo de, 137, 148, 150, 188, 255.
- Torre, Alfonsa de la, 475, 477.
- Torre, Fernando de la, 143, 144, 147, 161, 167, 168, 170, 187, 221, 534, 535.
- Torre, Francisco de la (s. xvi), 195, 206, 208, 212, 214, 229, 230, 246, 247, 248, 261, 271, 282, 284, 291, 314, 315, 320, 476.
- Torre, Francisco de la (s. xvii), 271.
- Torres, Juan de, 124, 125, 137, 141, 162, 448.
- Torres, Rodrigo de, 150, 255.
- Torres Arnat, Félix, 377.
- Torres Bodet, Jaime, 485.
- Torres Naharro, Bartolomé, 205, 214, 217, 218, 221, 222, 226, 238, 265, 270.
- Torres Ríoseco, Arturo, 432.
- Torres Villarroel, Diego, 306, 309, 313, 316, 333, 338, 340.
- Tors, Lambert de, 84.
- Triadú, Joan, 74.
- Trigueros, Cándido María, 323, 372.
- Trillo y Figueroa, Francisco de, 252, 267, 271, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 290.
- Trissino, Giam Giorgio, 211, 222.
- Trueba, Antonio de, 388.
- Ubada ben Ma Al-Samá, 50.
- Unamuno, Miguel de, 42, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 419, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 442, 444, 445, 446, 449, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 465, 467, 471, 473.
- Urbina, Luis G de, 412.
- Urrutia de Luis, Leopoldo, 474.
- Vaca de Guzmán, José María,

- 307, 310, 312, 314, 332, 333, 357.  
 Valdaura, Crespí de, 210, 259.  
 Valdivielso, José de, 284, 286, 292.  
 Valencia, Diego de, 117, 123, 139, 144, 155, 160, 164, 168, 170, 173.  
 Valencia, Guillermo, 399, 400, 404, 405, 411, 412, 413, 415, 418, 421, 424, 425, 430, 433, 435, 437, 444, 447, 449, 460, 461, 466, 511.  
 Valencia, Nicolás de, 156.  
 Valenzuela, Fernando, 259.  
 Valera, Cipriano de, 225, 424.  
 Valverde (siglo xv), 227.  
 Valle-Inclán, Ramón del, 400, 412, 413, 414, 426, 429, 432, 433, 444, 446, 447, 462, 463, 466, 467.  
 Vallejo, César, 472, 478, 483, 486.  
 Valls, 545.  
 Vaqueiras, Raimbaut de, 164.  
 Varela, Juan Cruz, 326.  
 Vargas Ponce, José, 308, 356.  
 Varona, Enrique José, 489.  
 Vaz Ferreira, Carlos, 45, 432, 454.  
 Vázquez, Juan, 227, 241.  
 Vega, Garcilaso de la, 28, 156, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 221, 222, 245, 246, 247, 252, 255, 262, 302, 309, 511, 536.  
 Vega, Lope de, 201, 229, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 274, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 320, 405, 512.  
 Vega, Ventura de la, 353, 357, 359, 361, 376, 387.  
 Vegas, Damián de, 212, 245.  
 Velasco, Antonio de, 171, 234, 235.  
 Vélez de Herrera, Ramón, 387.  
 Vendrell de Millás, Francisca, 115.  
 Veragüe, Pedro de, 67, 79, 137, 209, 249.  
 Verdugo, Alfonso, 307, 312.  
 Verhaeren, Émile, 453.  
 Verlaine, Paul, 399, 461.  
 Vicente, Gil, 195, 214, 216, 222, 226, 227, 230, 232, 234, 235, 238, 240, 241, 245, 247, 248, 284, 296.  
 Viciña Cifuentes, Julio, 35, 40, 45, 47, 204, 324, 341, 374, 408, 427, 438, 441, 482.  
 Vidal de Besalú, Ramón, 43.  
 Viena, Juan de, 131.  
 Villaespesa, Francisco, 416, 419.  
 Villalba y Estaña, Bartolomé, 258.  
 Villalpando, Francisco, 148.  
 Villalpando, Juan de, 123, 205.  
 Villamediana, Conde de, 253, 266, 296, 298.  
 Villanueva, Joaquín Lorenzo, 317.  
 Villasandino, véase Álvarez de Villasandino, Alfonso.

- Villaurrutia, Xavier de, 472, 478, 485, 487, 498.  
 Villegas, Esteban Manuel de, 201, 229, 252, 256, 257, 260, 261, 276, 282, 302, 322, 332, 435, 511, 526.  
 Viñaza, Conde de la, 36, 46.  
 Virgilio, 322.  
 Virués, Cristóbal de, 255, 256, 296, 298.  
 Vivanco, Luis Felipe, 487.  
 Vivero, Luis, 147.  
 Whitman, Walt, 428, 429, 453, 454, 489.  
 Withers, Alfred M., 228.  
 Xartosse, Mahomat el, 117, 156.  
 Ximénez de Urrea, Pedro Manuel, 215, 217, 219, 222, 224, 226, 235.  
 Yepes, José Ramón, 379.  
 Zafra, Esteban de, 234.  
 Zaldumbide, Julio de, 351, 356.  
 Zamora, Antonio de, 291, 295.  
 Zamora Vicente, Alonso, 209.  
 Zapata, Marcos, 391.  
 Zayas, Antonio de, 438.  
 Zequeira, Manuel de, 314, 359.  
 Zerolo, Elías, 262.  
 Zorrilla, José, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 371, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 390, 391, 392, 393, 394, 397, 416, 424, 425, 431, 447, 463, 474, 504, 506, 516.  
 Zorro, Juan, 68.



Es de notar que aunque la percepción más o menos precisa del efecto del verso es experiencia de dominio común, no es de ningún modo corriente que el que lee u oye los versos, ni aun los poetas que los componen, tengan idea clara de los elementos que imprimen a cada metro su propio carácter ni de las combinaciones con que esos mismos elementos multiplican las modalidades específicas que la mayor parte de los metros incluyen. Se ha practicado la versificación en español desde el principio del idioma, y ha sido objeto de constante estudio y comentario por parte de numerosos preceptistas antiguos y modernos. Como último resultado, acogido con amplia adhesión en la poesía contemporánea, al verso se le considera, en su estructura sonora, mero producto del ritmo, independiente del papel accesorio y omisible de la medida silábica, de la rima y de la estrofa.

Las opiniones han estado divididas, sin embargo, respecto a la naturaleza del elemento que actúa como base rítmica del verso español.