

EL OCTOSILABO CASTELLANO *

por Julio Saavedra Molina

CAP. I. OJEADA HISTORICA

TAN espontáneas y naturales son las variadísimas cadencias del octosílabo que desde antiguo se ha reputado este metro como el verso castellano por excelencia. ARGOTE DE MOLINA decía, en su *Discurso* de 1575, que el octosílabo «tiene toda la gracia, lindeza y agudez, que es más propia del ingenio español que de otro alguno». Y abundó en el mismo sentir Juan CARAMUEL en su *Primus Calamus* de 1660, diciendo que «todos los versos son hijos del arte, menos el octosílabo, que lo es de la naturaleza». ** Por eso, no bien se destacó entre los varios metros usados por los antiguos poetas, se convirtió en el verso predilecto de las *Coplas*, de los *Romances* y del *Teatro*; vale decir, en un instrumento capaz de dar adecuadamente todos los tonos en cualquier tema, desde el heroico y trágico hasta el lírico, cómico, familiar, tierno o gracioso. Y es, por lo mismo, el metro en que versifica sin estudio previo cualquier persona, pues su rasgo primordial es la facilidad.

Su historia cabe en pocas palabras y se halla en los comentarios que sobre los romances hicieron MILÁ FONTANALS (*Obras*, t. VI y t. VII) y MENÉNDEZ PELAYO (*Antol. de poetas lír. cast.*, t. VIII). En la forma corriente hoy día, ocho sílabas,

* Este estudio es el primero de una serie de cinco sobre versificación, que aparecerán sucesivamente en los *Anales*. Trantan los restantes de *El verso de arte mayor*, *Otros tres grandes metros*, *Ojeada histórica a las teorías de la versificación castellana* y *Nueva teoría de la versificación*. Aunque son temas independientes, concurren los cuatro primeros estudios a la demostración del quinto.

** Véanse: Viñaza, *Bibl. hist. de filol. castellana*, p. 443; Milá Fontanals, *Obras*, t. VII, p. 12, *Poesía heroico-popular*; y J. Vicuña Cifuentes, *Est. de métrica española*, p. 191.

7 protónicas y 1 postónica, de las cuales las cinco primeras se acentúan muy variadamente y las tres restantes no - sí - no, se le usa sin interrupción desde el siglo XIV, en estrofas con rimas asonantes o consonantes, y en combinación con el verso agudo (de 7/0 sílabas) y más tarde también el esdrújulo (de 7/2 sílabas). Los pasajes del libro del Arcipreste de Hita que señala CEJADOR (coplas 1710 - 1719, 1720 - 1728, etc.; p. xxxiii del t. I de su ed. de 1937, Biblioteca «La Lectura») se leen sin tropiezos como octosílabos, a pesar de la irregularidad general de este poeta. También ciertas poesías líricas introducidas por el Canciller de AYALA en su *Rimado*. Y a este propósito es conveniente recordar una observación de MILÁ FONTANALS (citado por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, t. VIII, p. xviii): «los octosílabos usados anteriormente en la poesía lírica, acabaron por constituir el verso propio de los romances o poesía popular castellana.» En efecto, aunque se acepta generalmente que los romances empezaron a componerse quizá en el siglo XIV, los más antiguos entre los que se conservan datan sólo de fines del xv. Y en este empleo popular el octosílabo se usó como verso compuesto: dos octosílabos en un renglón, metro que ahora llamamos octonario (hexadecasílabo), y que al principio se construía con número irregular de sílabas, siguiendo una tradición que empieza con el *Poema del Cid*. En tanto que en el resto de la poesía del siglo xv se prefiere el verso sencillo al doble, y generalmente regularizado en cuanto al número de sílabas: siete hasta la última acentuada (V. el Cap. VIII). Además, se le combina frecuentemente con el tetrasílabo (quebrado) en muy variadas estrofas. Pero en el siglo xvi se encauzan todas las corrientes en un solo procedimiento, que perdura hasta hoy.*

El octosílabo de acentuación simétrica tiene algún asomo, no parejo ni total, en composiciones de Juan de MENA y de otros poetas del siglo xv, por ejemplo: *Razonamiento que faze Johan de Mena con la Muerte*, que tiene estrofas enteras de ritmo

* En un artículo de la *Hispanic Review*, Miss Dorothy Clotelle Clarke, hispanista de California, pasa revista con gran erudición a las teorías sobre el posible origen del octosílabo castellano, y llega a la conclusión de que «el gallego - portugués, que había copiado la forma del provenzal, suministró el octosílabo a la versificación española. Y se debe a los poetas españoles del siglo xv el haberlo aclimatado, desarrollado, pulido y presentado en acabada forma a la poesía castellana, donde adquirió la posición de metro nacional por excelencia durante los cinco siglos siguientes a su introducción en España». *The Spanish Octosyllable, Hispanic Review*, Enero 1942.

peónico, tercio xxáx xxáx * Pero, usado sin falla en poemas enteros, no aparece sino en el siglo XIX; a menos que composiciones como *La Urraca y la Mona* de IRIARTE, en tetrasílabos, se tengan por equivalentes. De ritmo trocaico (áx áx áx áx) o dactílico (áxx áxx áx) sólo conozco estrofas o pasajes cortos. Por ejemplo, los 19 primeros versos de *Frente a frente* de GUTIÉRREZ NÁJERA son todos dactílicos.**. Pero de ritmo peónico (xxáx xxáx) ofrecen bellos ejemplos J. E. CARO en *El Valse* (1838), R. POMBO en *El puente de los suspiros* (traducido de T. HOOD), M. GUTIÉRREZ NÁJERA en *A mi madre* (1878), *Cómo murió Magdalena* (1881), *Para el corpiño* (1887); J. M. GABRIEL Y GALÁN en *Las repúblicas* (1904?); Amado NERVO en *Esta niña dulce y grave* (1905); GONZÁLEZ PRADA en *Olvido* (1911), y otros (V. el Cap. VII).

De la época anterior al siglo XV no se puede hablar con seguridad del octosílabo, porque, aun cuando muchos hemistiquios o versos de diversos poemas tienen, si se les lee como versos silábicos, la estructura de un octosílabo, no se puede afirmar que lo fuesen, y hasta es más lógico negar que lo eran; dado que, aunque ahora se ignore en qué consistía la versificación castellana de entonces, se sabe a lo menos que no era silábica. El testimonio técnico que tenemos de aquellos remotos tiempos, inevitable de citar, es el pasaje siempre recordado del *Libro de Alexandre* (siglo XIII):

*Mester trago fermoso, non es de ioglaría,
Mester es sen peccado, cá es de clerezía,
Fablar curso rimado per la quaderna vía
A síllavas cuntadas, cá es grant maestría.* (v. 5 - 8)

Esta advertencia de que el poeta va a versificar de un modo nuevo, por sílabas contadas, envuelve la afirmación de que hasta entonces el procedimiento en uso era el de no con-

* *Cancionero castellano del siglo XV* de Foulché - Delbosc, t. 19 de la *Nueva Bibl. de Aut. Esp.*, pp. 206 - 208. El signo á representa una sílaba fuerte o acentuada, el signo x una débil o sin acento.

** *Poetas de Manuel Gutiérrez Nájera*, París, 1897, t. I, p. 126. Otros ejemplos, más breves, de octosílabos dactílicos pueden verse en *Nuestros poetas* de A. Donoso, Santiago, 1924 p. 392; *Prosodia y Versificación* de Benot, t. III, p. 110; *Estudios de métrica* de Vicuña Cifuentes, p. 190. Los poemas de Gutiérrez Nájera mencionados en seguida se hallan en el t. I, pp. 86 y 198, y t. II, p. 115; el de Nervo en *Los jardines interiores*.

tarlas. Y como el arte de los poetas letrados, o mester de clerecía, no hizo escuela entonces ni desterró los usos del mester de los juglares, es lógico suponer que las obras de éstos están concebidas en una técnica no silábica, cuyo código, aunque no nos fué legado, puede inferirse de las obras mismas, estudiando sin prejuicio silábico su estructura, como enseñaron a hacerlo don Federico Hanssen y otros.*

Otro testimonio que parece indicar lo mismo lo dejó el Marqués de Santillana, pero éste data sólo de la primera mitad del siglo xv. Escribe en su *Proemio*, hablando de los romances, que los juglares los componían «sin regla ni cuento», lo que significa *sin cuento de sílabas*, puesto que el Marqués generalmente las contaba, como lo hace notar indirectamente en el mismo *Proemio* cuando dice: «... escribieron... versos, que en el cuento de los pies e bordones discrepan, pero el peso y cuento de las sílabas... eguales son», y lo confirma en *La comedieta de Ponça*, cuando dice que el rey Alfonso de Aragón

*Las sílabas cuenta e guarda el acento
producto e correto;... ***

Hecho que se comprueba, además, considerando que la *Comedieta* misma está versificada tan regularmente que sus versos parecen más bien dodecasílabos que de arte mayor; y esto es tanto más sorprendente cuanto que Juan de MENA y el Marqués de SANTILLANA eran amigos, y bajo el mismo influjo del Dante compusieron *El Laberinto* y *La Comedieta*, obras que fueron publicadas casi simultáneamente en 1444.

En el siglo xv se usaron pues dos técnicas, que conocemos por testimonios contemporáneos y por el estudio de las obras: la *silábica* y la *rítmica*. El poema más característico ejecutado en «mester» rítmico es el *Laberinto* de Juan de MENA. Estos antecedentes pueden servir de presunción, ya que no de prueba, de que la técnica que se empleaba espontáneamente en la poesía castellana, desde el *Poema del Cid* hasta el *Laberinto*, era la *rítmica*, semejante a la que empleaban entonces y prefieren

* Véanse las obras que se citan en mi estudio sobre *El verso de arte mayor*, y además: Hanssen, *Miscelánea de versificación castellana*, en los *Anales de la Universidad*, Santiago de Chile, 1897.

** V. Viñaza, ob. cit., p. 394 y *Nueva Bibl. de Aut. Esp.*, t. 19, p. 464, estrofa 27.

hoy todavía los alemanes, y que se explicará en el estudio sobre *El verso de arte mayor*.

Nos interesa más por ahora, en el caso del octosílabo, el uso silábico de ese siglo, que, por razones que yacen ignoradas, cobra entonces predominio sobre el uso rítmico y se vuelve popular. Las «sílabas contadas» con que soñaban Berceo y sus colegas en el mester de clerecía, se hacen, así, realidad popular sólo dos siglos más tarde. Quizá, pues, si su influjo no se perdió totalmente, junto con su verso alejandrino; y por eso, el último cultivador de este verso medieval en el siglo XIV, el Canciller López de Ayala, es también uno de los primeros poetas que nos brindan octosílabos que parecen regulares, silábicos.* Desde entonces, los españoles han compuesto innumerables poemas en verso octosílabo, algunos de ellos joyas preciosas, pero nunca han logrado explicar satisfactoriamente la estructura del instrumento, ni han descrito siquiera todas sus formas. Algo se gana, empero, con recordar las explicaciones de los metricistas, y voy a revisarlas.

Entre los tratadistas anteriores al siglo XIX: NEBRIJA, ENCINA, RENGIFO, PINCIANO, CASCALES, LUZÁN y otros de menos cuenta, hay poco que espigar. En su *Gramática castellana*, Salamanca, 1492, libro II, el patriarca de la métrica y de la filología enseña valiosísimas cosas tocantes a los metros usados en el siglo XV; pero concede poco espacio al octosílabo. Aunque el nombre no hace la cosa, no está de más recordar que reinaba entonces gran disparidad en esto: Nebrija lo llama «dímetro yámbico», pero los poetas contemporáneos de él lo llamaban «pie de arte menor» o de «arte real»; y Santillana lo había llamado poco antes «arte común»; y en el siglo XVI se llamará erróneamente «pie de romance». Tiene regularmente, según Nebrija, ocho sílabas, de las cuales la penúltima es acentuada («luenga» dice él, pero sin atribuir duración al término) y está formado por cuatro pies disílabos («spondeos», dice él, sin atribuir longura a sus elementos). En el verso agudo hay que añadir una sílaba a la cuenta, y en el esdrújulo restar una. El octosílabo doble u octonario (que Nebrija llama «te-

* La seguridad no existe porque la cuenta de 7|1 sílabas exige frecuentes hiatos. Véanse, por ejemplo, los *Cantares a la Virgen*, I, en la *Antología* de Menéndez Pelayo, t. I, p. 81. De Juan Ruiz, que dejó ejemplos de todos los metros, he mencionado ya varios pasajes en octosílabos, y la inseguridad es mayor todavía a su respecto.

trámetro yámbico» y los poetas del siglo xv llamaban correctamente «pie de romances») tiene, según Nebrija, regularmente diez y seis sílabas, cuatro descansos («cuatro assientos», dice él) y ocho pies disílabos, como en el siguiente «romance antiguo», que él cita:

*Digas tú el ermitaño, que haces la santa vida,
aquel ciervo del pie blanco ¿dónde hace su manida?*

A estas rudimentarias nociones de Nebrija, RENGIFO añade en su *Arte poética española*, Salamanca, 1592, que los demás acentos del octosílabo (que él llama «verso de redondilla mayor») pueden caer en las sílabas

3 y 7:	<i>Azucénas olorósas</i>
2 y 7:	<i>Cogidas en la mañana</i>
2, 4 y 7:	<i>En una espesa montaña</i>
2, 3 y 7:	<i>Servid hój a mi contento</i>
1, 3, 5 y 7:	<i>Véredes prados, claras fuentes</i>
1, 2, 3, 4 y 7:	<i>Diós és juez récto y sevéro</i>
1, 2, 3, 4, 5 y 7:	<i>Es miél dólce, és pán sabroso</i>

Esta observación de Rengifo implica una estructura más compleja que la de Nebrija y sus cuatro pies disílabos, pero Rengifo no la puntualizó.

CASCALES, en sus *Tablas poéticas*, Murcia, 1617, añade una noción digna de recuerdo tocante a los pies que forman el octosílabo. Analiza algunos versos midiéndolos por pies métricos binarios de naturaleza acentual (dinámicos), que él llama «mensuras» y que son de dos especies: equivalentes a yambos para el endecasílabo, a troqueos para el octosílabo, y a yambos y troqueos para el arte mayor.

LUZÁN, en su *Poética*, Zaragoza, 1736, no va más lejos en lo tocante al octosílabo, salvo su consabida atribución de cantidad a la latina a las sílabas y a los pies métricos.

La posibilidad de dividir el octosílabo en pies de variada acentuación y composición estaba, pues, flotante, y a tal noción llegaron, por diversos caminos, primero MASDEU, en su *Arte poética fácil*, Valencia, 1801, y después S. de MAS, en su *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, 1832.

El octosílabo, que Masdeu llama «verso de ocho pies», adopta, según él, cuatro formas de composición:

1) Con dos versos de cuatro sílabas, de los cuales el primero tiene acentuación llana:

*Avecillas — que voláis,
Vientos fríos — que sopláis.*

2) Con dos versos de cuatro, de los cuales el primero tiene acentuación esdrújula:

*Al cándido — corderillo
Famélico el — lobo opríme.*

3) Con tres «versitos» (nombre que Masdeu da a los «pies métricos»), dos de tres sílabas y uno de dos, en cualquier orden:

*Fuéra — del puérto — la náve
Imíta el — cúrso — del áve:
Tiénde — las álas — de téla
Y léve — con éllas — vuéla.*

4) Con un versito de tres sílabas de acentuación aguda, otro cualquiera de tres sílabas y otro de dos; o bien al revés: de dos sílabas con acentuación aguda y otro de tres:

*Ni al terrór — de horrénda — guérra,
Cederá — ni en már — ni en tiérra.*

Como se ve, mal que mal, estaba en germen en las explicaciones de Nebrija, Rengifo, Cascales, Masdeu la teoría que don Andrés Bello elaboró, más bien trasladándola del inglés al castellano, que perfeccionando las nociones que se acaban de recordar.

Según BELLO, en sus *Principios de Ortología y Métrica*, Santiago de Chile, 1835, el octosílabo se construye de dos modos:

1) Como verso *trocaico*, es decir, con acentos en las sílabas 1, 3, 5, 7; por ejemplo:

Bráma, búfa; escárva, huéle.
Oye, pués, los tiérnos vótos. (p. 131 de la 3.ª ed.)

y 2) Como verso *dactílico*, con acentos en las 1, 4, 7; por ejemplo:

Muéstra tu luz, Dios Eitérnol
Vuélve la páz a los hómbrés! (p. 139)

Advierte él mismo que algunos de estos acentos pueden faltar, y de ahí que haya versos acentuados sólo en las sílabas:

- 1, 3, 7: *Hóy lo mácho que te débo.*
- 1, 5, 7: *(Dónde no encontráse géntes).*
- 3, 5, 7: *Se prepára, amádo pádre.*
- 1, 7: *(Cérca de la Travesáña).*
- 3, 7: *(En mi triste corazón).*
- 5, 7: *A solemnizár la fiésta.*
- 4, 7: *En soledád y sosiégo.*
- 7: *(Y de la continuación).*

Cuando un verso tiene acentos en las sílabas 2, 4, o 6, en el modo *trocaico*, como por ejemplo:

- 2, 4, 7: *Con álgo quiéro pagárte.*
- 1, 2, 5, 7: *(Már, móntes y guárdas tiénes).*
- 2, 6, 7: *(El áma que me dió léche)*

o en las sílabas 2, 3, 5, o 6, en el modo *dactílico*, como ser:

- 1, 2, 4, 7: *(Díme: ¿és que ciégo deltro?).*
- 1, 2, 4, 6, 7: *(Es nuéstro témplo; allí ondéa).*
- 1, 4, 5, 7: *Muéstra tu luz, Díós Eitérnol*
- 1, 3, 4, 5, 7: *(Míra ¡qué bién te hé servídol)*

ello acontece porque estos acentos son «accidentales o anti-rítmicos», dice Bello (p. 122 de la 3.ª y última edición que él

hizo, en 1859, a la cual he suplido los ejemplos que van entre paréntesis).

La separación sin mezcla que él hizo de los dos modos del octosílabo (y de los demás metros) parece indicar que, en su pensamiento, no fuese correcto mezclar en la misma composición versos trocaicos y dactílicos, o que el arte fuese más perfecto al separar los ritmos, puesto que al verso

Yá tu familia gozosa

no le señala como acento rítmico sino el de *Yá* (p. 131), y más adelante insinúa la idea de hacer composiciones en octosílabos dactílicos exclusivamente (p. 139); lo cual es también muy del gusto de ingleses, italianos y alemanes, que él tenía presentes al redactar sus *Principios*, pero abominado por castellanos, portugueses y franceses.

Los españoles Milá Fontanals y Coll Vehí (para no mentar sino a dos de los más ilustres) no miraron con buenos ojos esta doctrina que les llegaba de Sudamérica. MILÁ, en un artículo, *Arte métrica*, de 1855, habla desdeñosamente de «otro sistema (de explicación rítmica) que anda algo válido», sin nombrar a Bello, pero aludiendo claramente a él.* COLL, en sus agudos *Diálogos literarios*, Barcelona, 1866, valiosos sobre todo por su análisis de las tres dimensiones de las sílabas (fuerza, duración, altura), hace reparos inmotivados a las definiciones de Bello, olvidando que el venezolano no pudo conocer los progresos de la física que más tarde conoció Coll, y vuelve a las explicaciones superficiales de Nebrija y Rengifo, a quienes, no obstante, vapulea también, con tanta injusticia como a Bello.

Resuelto a mofarse de «la diferencia de la longitud de sílabas, vocablos, cortes y pausas» (p. 448 de la 2.^a ed., 1882), empieza por reducir el octosílabo a ocho sílabas cualesquiera con tal que tengan un acento en la penúltima, el cual «sujeta el ritmo a la unidad» (p. 445). Pero luego vuelve sobre sus pasos y estrecha las condiciones declarando que «antes del acento de la penúltima suele tener otro preponderante, que indistintamente puede recorrer desde la primera sílaba hasta la quinta inclusive» (p. 445); «y en alguno que otro verso puede

* V. *Obras de Milá Fontanals*, t. IV, pp. 437-441. V. también el t. I, pp. 336-337.

decirse que no se percibe más acento que el de la penúltima»; y que, en fin, «en muchos predominan dos y a veces tres acentos, notándose entre ellos mayor o menor diferencia en su intensidad» (p. 446).

Pone, al mismo tiempo, abundantes ejemplos de cada caso, sacados «algunos de Lope de Vega y la mayor parte del Romancero». He aquí unos pocos; con la acentuación indicada en cifras:

- Sólo en 7: *Con la su caballería.
Para el Miramamolín.*
- 1, 7: *Túvo-se por denostá-do.
Dád-se-le de buena gána.*
- 2, 7: *Las lágrimas que despí-de.
Que llóra por ir contí-go.*
- 3, 7: *Con suspi-ròs consumí-dos.
Acallád, dulce Señó-ra.*
- 4, 7: *El alma a Diòs ofrecía.
Y otro un puñál acerá-do.*
- 5, 7: *En la encarnación junté.
De allende la már al réy.*
- 1, 3, 7: *Gló-ria y lúmb-re de mi ví-da.
De hártos móros principá-les.*
- 1, 4, 7: *Yér-bas del mú-ro pacía.
Bú-sco la ové-ja perdí-da.*
- 1, 5, 7: *Mú-cho le pesá-ba al réy.
Sá-len a cogér guirná-das.*
- 2, 4, 7: *Templád con tó-do la pé-na.
Gimiéndo está-ba y lloró-so.*
- 2, 5, 7: *Aquí perderé la ví-da.
Las cué-rdas de amór hiriéndo.*
- 3, 5, 7: *La que tú-vo un réy por sú-yo.
De palá-cio sá-le el Cíd.*
- 1, 3, 5, 7: *Lut-go mál les vié-ne cé-rca.
Bró-tan fué-go y ví-vas llám-as.*

Prescindamos de algún ejemplo dudoso, y retengamos lo útil. Sin decirlo, Coll distingue, como Bello, dos clases de acentos: rítmicos y no, puesto que señala sólo dos acentos en varios de los primeros ejemplos que tienen tres:

*Dádsele de buena gana,
Que llóra por ir contigo,
Acallád, dulce Señóra,*

y otros. Además, su comprobación de que hay variedad de tipos de octosílabos pedía una interpretación, que, de haberla hecho, no habría podido ser otra que la que Coll impugnaba en Masdeu ò en Bello; esto es: que las acentuaciones diversas llevan aparejada la posibilidad de descomponer el verso en partecillas con un acento cada una.

Aunque don Eduardo de la Barra escribió varios libros y folletos sobre métrica, no se detuvo a examinar en detalle el octosílabo, metro en que siguió las enseñanzas de Bello, sin aportar novedades, como trajo a otros temas de la versificación. Tampoco adelantó el estudio del octosílabo don Eduardo BENOT; pero su voluminoso libro *Prosodia castellana y versificación*, Madrid, 1891 - 92, contiene las objeciones más serias que se han formulado a la teoría de Bello.

No haré caudal de las partes en que Benot repite, con acopio de ejemplos y gran aparato científico, las observaciones ya formuladas por Nebrija, Rengifo, Masdeu o Coll. Fija para todos los versos la regla de que deben terminar en «inacentuada - acentuada - inacentuada», regla falsa cuando no se circunscribe a los acentos rítmicos, puesto que los octosílabos, por ejemplo, tienen a menudo acento lógico en la sexta sílaba. Falta de una plumada un asunto tan litigioso como el siguiente: «Cada verso de por sí, y puesto aparte de los demás de su estrofa o de su serie, carece de ritmo interno en la versificación española. En ella no hay ritmo métrico. Sólo hay ritmo de estrofa. No hay ritmo en cada línea; sólo hay ritmo en cada serie... La versificación común española consiste en el ritmo de las series; no en el ritmo de cada metro. A ningún pequeño grupo elemental (de dos sílabas o tres, acentuadas y sin acentuar) le es dado, por su reaparición a intervalos iguales, constituir siempre y en toda ocasión verso ninguno de la ver-

sificación común (a no ser por esporádico capricho del azar)» (pp. 65 - 66 del t. III). Rechaza, pues, de plano, sin más pruebas, la teoría de Bello.

Analizando un romance entero del *Romancero morisco* (el segundo de *Zaida*, p. 57 del t. III), señala algunas de las acentuaciones ya catalogadas por Coll, y añade otras dos:

1, 3, 4, 7: *Fuiste el más triste y gallardo,*

3, 6, 7: *No te pése que sea honrada,*

tildando este último de «mal verso», de acuerdo con su repudio del acento en sexta. Resume, después, sus observaciones tocantes a este romance, como sigue: «De los 44 versos que lo forman, 16 tienen acentuadas las sílabas pares, 16 las impares, y 12 a la vez acentuadas sílabas pares e impares.» (t. III, p. 58.)

Más adelante (pp. 111 - 117), comprueba con largos poemas de acentuación simétrica la facilidad con que el octosílabo se adapta al ritmo uniforme de sólo terceras y séptimas sílabas acentuadas, y para capear la contradicción de esta parte con la que he citado más arriba, declara como «no común» esta acentuación, que es la de ritmo peónico tercio.

Pobre sería, pues, nuestra cosecha en las dilatadas siembras de Benöt si no fuese porque en un *Apéndice* hace reparos fundados a la teoría de Bello. En efecto, dice allí en carta a De la Barra (pp. 426 - 436 del t. III): «Jamás se ha versificado sistemáticamente por pies métricos en español. Se trata de hechos. Ud. afirma que *siempre*... En la plenitud de mi derecho, exijo que Ud. me entresaque de todo el *Romancero* un solo romance... en que sistemáticamente se vea la factura trocaica; es decir: en que jamás ni nunca existan acentos en las sílabas pares... Jamás se han hecho composiciones cuyos versos *todos*... resulten formados por la repetición de un solo elemento rítmico, bisílabo o trisílabo...

»Yo no pude encontrar en el estudio de ningún verso de los comunes de la métrica española, ley ninguna rítmica perfecta y absoluta, porque los versos corrientes no tienen ritmo: cada uno posee sólo una factura especial en sus últimas sílabas: *inacentuada - acentuada - inacentuada*, que, cuando viene otro verso de la misma factura, y luego otro, y otro después...

es suficiente para que todos ritmen entre sí; es decir, constituyan el ritmo de las series.

»Esto es lo que la observación me ha enseñado: yo no he visto jamás en español octosílabos sistemáticamente trocaicos; quiero decir, tiradas de versos, todas cuyas sílabas impares estén acentuadas, e inacentuadas las pares. Yo no he visto nunca en español endecasílabos sistemáticamente formados con cinco sílabas acentuadas, una para cada uno de los cinco sitios pares, y seis sílabas inacentuadas, una para cada uno de los seis sitios impares: . . . y, como no he visto que ningún verso corriente (no hablo de los exceptuados por corresponder a otra clase) esté integrado por la repetición de un solo elemento rítmico cualquiera, bisílabo o trisílabo, no he podido deducir ley ninguna que ellos no tienen. . .

»¡Qué fatigas no pasaba el insigne don Andrés Bello para darse razón de los acentos en sílabas impares de los heptasílabos de Lope a las barquillas; y, sobre todo, del endecasílabo, al cual siempre llamaba yámbico sin serlo nunca! . . .

»Los versos españoles comunes y corrientes no se miden por pies. ¿Cómo han de ser yámbicos los endecasílabos donde no hay yambos? ¿Cómo han de ser trocaicos los octosílabos donde no hay troqueos? ¿Cómo ha de haber rítmica con acentos anti - rítmicos? . . .

»¡Cuánto no pasa Ud. para explicar lo anti - rítmico! Pero, ¿no le fuera más fácil el reconocer lo que es; quiero decir, que no hay en español versos corrientes yámbicos, ni trocaicos, etc.? Podrá la casualidad depararnos un horrible

que blandas rompe y tiende el Ponto en Chío;

(RIOJA, *Al clavel*)

podrá el azar regalarnos un precioso

brazos, cuello, pecho y alma;

(*Romance II de Zaidā*)

pero de ahí a suponer la existencia de endecasílabos siempre hechos con yambos, y de octosílabos siempre contruídos con

troqueos, media el abismo interpuesto entre el creer en fantasmas hermosísimos o comulgar con la escueta realidad»...*

De la Barra no desvirtuó los reparos de Benot en su hábil réplica del mismo año 1891. Tocó otros puntos, se escabulló por la tangente y no exhibió el romance que le pedía el español; lo que, por lo demás, era imposible.**

Y, como los reparos de Benot, aunque demasiado absolutos en la forma, no admiten vuelta en el fondo, no trepidó entonces el boliviano JAIMES FREYRE en repudiar a fardo cerrado las doctrinas de Bello y de De la Barra, y en proponer, para reemplazarlas una teoría de su amaño, en *Leyes de la versificación castellana*, 1912 (2.ª ed. en La Paz, 1919). Mas, como según Jaimes Freyre el verso octosílabo está formado por un solo «período prosódico» (nombre que el boliviano da a los elementos o particillas que él recorta en los versos), huelga en esta reseña histórica entrar en mayores detalles sobre esta nueva teoría.

Los manuales de Méndez Bejarano y de Pérez Curis no patrocinan ninguna teoría genética ni general; el de Vicuña Cifuentes sigue las enseñanzas de Bello, cuyo punto débil se ha visto ya en la crítica de Benot. Si ciertos acentos son rítmicos porque convienen a la teoría, y otros no porque no convienen, sin por esto dejar de ser necesarios al verso, es claro que la teoría no explica sino en parte la distribución de los acentos y los hechos observables. Pero esta insuficiencia teórica no es prueba de que toda la teoría sea mala. Puesto que explica algunos hechos, algo ha de tener de bueno. En versos como éstos:

*¡Pero bien le pintan niño,
poca vista y muchas alas!
Si Filis te ha dado celos,
el tiempo te desengaña;*

(LOPE DE VEGA, XVI, 35 - 39; en Cap. IX)

* Milá Fontanals había expresado opiniones semejantes a las de Benot en sus *Principios de literatura general*, a mediados del siglo XIX: *Obras completas*, Barcelona, 1888, t. I, pp. 336-338. Y en Chile había objetado la teoría de Bello don José T. Matus en sus *Elementos de métrica castellana*, 1887, en *Certamen Varela* t. II, pp. 76-83. Replicóle De la Barra (con el pseudónimo José López Villaseñor) en el folleto *Examen crítico del jallo que dió el jurado Varela...*, Santiago de Chile, 1888.

** Ver: Barrá, *Nuevos estudios sobre versif. cast.*, Santiago, 1891-92, *Apéndice*, que contiene las cartas de Benot y de De la Barra, pp. 285-367. Benot en su obra sólo publicó las que él había firmado.

es tan evidente que los dos primeros son trocaicos, compuestos de cuatro troqueos cada uno, como que los dos últimos no lo son y comienzan por un yambo o cosa parecida.

Del examen comparativo que se acaba de hacer de las observaciones y teorías de más de cuatro siglos, se pueden sacar algunas conclusiones:

1) Que hay una materia observable y clasificable en las variedades de acentuación del octosílabo;

2) Que todos los intentos de interpretación se han basado en la descomposición de los versos en particillas elementales: pies de Nebrija, mensuras de Cascales, versitos de Masdeu, cláusulas de Bello;

3) Que no obstante las rotundas negativas de Benot, la teoría de Bello explica, no todos, pero sí varios tipos rítmicos del octosílabo.

CAP. II. VARIEDADES ACENTUALES DEL OCTOSILABO

No se ha empleado nunca, según parece, en la averiguación de las leyes métricas del castellano el único método que debió emplearse siempre: la inducción científica. Y, seguro de que empleándolo, yo alcanzaría buen logro, me propuse indagar las leyes métricas que rigen el octosílabo. El resultado de esta no breve inquisición es lo que ahora expongo. Pero, abreviando el largo y penoso camino de lecturas infructuosas, tanteos, y vacilaciones de la efectiva indagación que hice, he elegido para la presente explicación un corto número de composiciones, sin otra idea preconcebida que la de su belleza, variedad y autoridad; y les he fijado un texto irreprochable; para luego examinarlas, compararlas, analizarlas, clasificar las observaciones, e inducir reglas. Porque las leyes que voy a declarar, tales como me las ha mostrado la inducción en grande escala, se ven lo mismo en un simple romance que en todo el *Romancero*.

Mi primer empeño consistió en indagar si los tipos de acentuación del octosílabo eran solamente los que habían señalado Rengifo, Masdeu, Bello, Coll, y Benot. Pero había que evitar las caprichosas interpretaciones, había que adoptar un criterio que justificase o no el desdén que Coll y Benot habían mostrado por ciertos acentos, como por ejemplo en:

*Dádsele de buena gana.
Que llora por ir contigo.
Dejadme vos derramar.
Gran llanto se hizo en Castilla.
Acallad, dulce Señora.
Su voz hiere mis oídos.
El alma a Dios ofrecta.
Y otro un puñal acerado.
Firieron recio los moros.
Mandó tocar atambores.
Como la manzana sano.
De allende la mar al rey.
Entre los robustos brazos.*

Pues, sin más motivo que la impresión acústica que yo recibía en una simple lectura, no estaba conforme con el parecer de ellos.

Por lo pronto, advertí que el acento prosódico es, como algunos metricistas lo habían dicho ya, tan débil en ciertas palabras, tales como el artículo *una*, los numerales *dos, tres, cuatro, primer, tercer*, las preposiciones *para, sobre, según*, muchos adverbios y conjunciones, etc., que a menudo en los versos estas palabras se conducen como las inacentuadas *el, la, un, a, de, con, mi, tu, su*, etc. Por consiguiente, había que proceder con suficiente elasticidad. Pero luego noté también que había otros motivos para titubear, entre los cuales: la inestabilidad de la dicción, las variaciones de mi propia lectura. Observación de Pero Grullo, pero que el dogmatismo de los tratadistas hacía y hace necesario ventilar. Por lo mismo, procedí como enseñó Descartes: prescindiendo de los conceptos recibidos, a fin de formarme una idea justa y adecuada. Y así fué cómo cobró relieve en mi espíritu la comprobación vulgar de que el lenguaje en verso es, como el lenguaje en prosa, algo sumamente elástico y fugaz: masa de sonidos variables de persona a persona y de una vez a otra, aun cuando se expresen los mismos pensamientos.

Poetas hay, empero, y hasta metricistas, que razonan como si el verso no fuese sino un renglón de escritura, con tan-

tas y cuantas sílabas, y, concediendo mucho, tales y cuales acentos, nada más. ¿Qué pensaríamos del músico que creyese que su arte no es más que la estampa de algunas notas, do re mi fa... sobre la pauta?

Pues bien, lo primero es razonar en la realidad; es decir, teniendo siempre presente que la escritura de un verso no es el verso, sino una imagen gráfica, simbólica, de algo que hay que crear; porque el verso consiste en sonidos pronunciados, en sílabas habladas, de substancia fugacísima, y a menudo en sonidos que nadie pronuncia, pero que uno oye, mediante el maravilloso proceso psíquico de la palabra interna.

De aquí viene también que, dado un renglón escrito que representa un verso, hay maneras y maneras de crear el verso real, tantas como lectores distintos, y aun tantas como circunstancias diferentes rodean a un mismo intérprete que lo lee o lo dice. Versos hay que uno leyó antes de una manera y lee después de otra, que no será tal vez la misma como los leerá mañana. Lector o recitador hay que ritma tal renglón como yo no lo hago ni lo haré. Ante tal diversidad, un dogmático opinará que leo mal si hay diferencia entre mi lectura y la suya o la que prefiere. Y todos los tratados de métrica que conozco son dogmáticos. En todos se habla del verso como de un objeto exterior o de un cuerpo geométrico; en muchos se trata aún de comprobar una teoría preconcebida, en vez de buscar, por inducción, un conocimiento, sea cual fuere.

Todos sabemos que los versos se leen, se dicen, se cantan; ora por uno mismo, ora por otro a quien oímos. Pero pocas personas han observado y medido la distancia que va del poema escrito, seco, muerto, al poema vivo que reproducimos al leerlo, decirlo o cantarlo. Hay grandes diferencias entre la lectura corriente, casi siempre *en silencio*, y la recitación *en voz alta*. Pero, por ahora, recordaré solamente que el verso cantado se subordina a menudo a la música; en tanto que declamado en la forma que algunos llaman «melopeas», la música le sirve tan sólo de acólito que toca la campanilla. Y en muchas «tonadas» en que la letra está llena de intención, pasa otro tanto. Mas, lo habitual es el primer caso, en que la «letra» del canto sigue los caprichos de la música y se convierte a veces en palabras sin enlace ni sentido. Aun en el segundo caso, en que el verso tiene mayor personalidad, sufre ciertas exigencias de la música, tales:

como cambios frecuentes de metro, regularidad en el ritmo, acentuación artificial, repeticiones. Por lo mismo, verso cantado y verso dicho o leído no pueden asimilarse el uno al otro sin reservas, ni tomarse como modelo el uno para el estudio de la técnica del otro.

Por otro lado, algunas personas de habla castellana habrán advertido, si han tenido ocasión de oír a alemanes decir sus versos, cómo en medio de matices y maneras variadas, predomina una tendencia a golpear las sílabas fuertes, a llevar el compás del ritmo. Tal costumbre no se debe a mal gusto, sino a que su sistema de versificar lo exige. Cuando un castellano hace algo parecido hallamos que su manera tiene resabio escolar.

Ingleses y franceses, ... tienen también por su parte maneras propias, adecuadas al fin de hacer musicales muchos versos que, sin tales subterfugios del arte de hablar, carecerían de musicalidad. El alejandrino de los clásicos franceses, sin el arte de los recitadores de Francia, es un verso claudicante, monótono, pesado. El metro heroico de los ingleses, de su Milton tan justamente alabado, sin el arte con que las escuelas británicas enseñan a decirlo, es simple prosa, ritmada con más cuidado que de ordinario. Versos sin rima y constantemente encabalgados unos sobre otros, si se escriben en renglones de prosa nadie sabe que son versos; pero el arte del recitador restablece las medidas y el ritmo adecuado; es decir, crea el verso al decirlo. Por esto, el verso leído, dicho, recitado, es la producción fugaz del momento de la lectura o del recital, la creación de un temperamento artístico. La letra escrita, como la música impresa, no es más que un *ayuda - memoria*, un esqueleto que hay que vestir. Por esto mismo, cuando en versificación se discurre acerca del poema escrito y se habla «para los ojos», es muy fácil extraviarse y se corre el riesgo de tocar el pito cuando se requería la flauta.*

Esta reflexión nos enseña, además, que debemos ser prudentes al considerar los versos alejados de nosotros, sea geográficamente por pertenecer a otras lenguas y otros hombres, con otras costumbres; sea históricamente por haber perteneci-

* V. mi artículo *¿Qué es poesía?* en la revista *Atenea* de Octubre de 1944. Está formado con algunas páginas extraídas de *Nueva teoría de la versificación* y contiene una justificación más detallada del tema que tocan los pasajes anteriores del presente estudio.

do a antepasados que pudieron animar la letra muerta del poema con otras inflexiones de la voz que las que ahora nosotros le damos. Pero también debemos ser prudentes con nosotros mismos. No producimos el poema igualmente cada vez que lo leemos o decimos. Prescindo del accidente diario y vulgar, que puede deberse a nuestro estado físico o psíquico del momento: salud, vejez, sufrimientos, . . . Me detengo, empero, en la honda y constante diferencia que media entre oír decir un poema, decirlo uno mismo en voz alta, y leerlo en silencio.

Pero el temperamento diferente es el distingo principal. Lectores y decidores hay de muchos tipos. Mientras unos marcan parejamente los acentos y hacen grandes pausas al fin de cada verso o hemistiquio, aunque no haya puntuación; otros modulan, ondulan. Refuerzan ciertos acentos, debilitan otros o los pasan por alto; incluso los finales, si están unidos por el sentido y acoplados por encabalgamientos; incluso si están rimados. Mientras otros señalan discretamente las rimas, dejando flotar un consonante en tanto llega su pareja. Entre el declamador que matraquea con las cadencias uniformes, que exagera las ondas como un artista peluquero, que se deleita con su propia voz en las rimas ricas, y el lector prosaico que nada valoriza, hay cabida para muchos gustos. Y, claro está, la impresión acústica y el análisis rítmico varían de un caso al otro, puesto que el verso es lenguaje auditivo antes que visual.

En los primeros tiempos de la versificación medieval cada verso abarcaba un pensamiento completo y terminaba, en consecuencia, por una pausa más o menos larga. Esta práctica tenía que ver con el objeto de las canciones de gesta, el cual era cantarlas con acompañamiento de música. Pero la práctica sobrevivió a dichas canciones, lo mismo en Francia, donde nacieron, que en los países que imitaron su poesía, como ser España. De tal modo que en la época clásica de ambas literaturas se reputaba como «licencia» el acoplamiento de dos hemistiquios o dos versos. Y preceptistas de este siglo (como Robles Dégano) todavía reputan como un vicio el empleo de la zancada. Sea por fuerza de esta tradición o por mal gusto, el caso es que la declamación en los teatros se hacía hasta no hace mucho tiempo en la forma que todavía recuerda el término «declamación» o su derivado «declamatorio»; es decir: altisonante, con pausas, gritos, gestos exagerados. En la épo-

ca de don Andrés Bello no se conocía tal vez otra manera de decir versos, y esto hay que tenerlo en cuenta al juzgar algunas de sus opiniones.

Las cosas han cambiado; y hoy las dos maneras que he descrito antes son las principales, la «escolar» y la «artística», ambas no «declamatorias». En la primera se ponen de relieve más que en la otra los elementos corporales del verso: cadencias, ritmos, rimas; en la otra los elementos psíquicos: sentido, intención, evocaciones, melodía de las vocales. A menudo, en este modo, un verso se une a otro sin interrupción, o al revés se corta en cualquier sitio, sacrificando la cadencia al sentido. El ritmo resulta, así, no con las grandes ondas uniformes del metro, sino simplemente un ritmo menudo, y hasta heterogéneo como el de la prosa, con lo cual aun el verso métrico se siente como verso «libre». La rima misma, aun riquísima y rara, se diluye y desaparece en la corriente.

En resumen, el punto de partida de todo estudio métrico debe ser y es la lectura, recitación o declamación de alguien. Y ¿habrá persona en su juicio que se atreva a pretender que su manera de decir versos es la que debe tenerse por buena y debe servir de modelo a todo el mundo? La recitadora profesional Dalia Iñiguez presta vida, expresión e interés a versos muertos de suyo. Su voz maravillosa, en que nos hace percibir a voluntad los broncees épicos o los cristales de la ternura; su interpretación personalísima, subrayada por parlante mímica; prestan a los versos algo que no les pertenece de suyo y que nos impide tomar su recitación como tal punto de partida.* Y pasa lo mismo, en menor grado, con la dición de los demás; con la tuya, lector, o con la mía. Los métricitas aluden, empero, a cierta pronunciación, dición o declamación, cuya autoridad indiscutible ellos conocen; pero, claro está, no la justifican nunca, porque sólo es un mito en que creen. Tal verso, dicen ellos, es así: tiene tales tiempos, tales acentos, tales cesuras y tales pausas, y la escánsion de mi colega es falsa porque no ha tenido en cuenta tal detalle. Es posible, entre tanto, que ambos tengan razón, a causa de no leer ambos de la misma manera el mismo verso.

Es sabido que toda opinión o interpretación de hechos observables se alza sobre un cimiento personal, condicionado por el punto de vista del sujeto pensante, o factor subjetivo. Dos lecturas diferentes de un mismo verso pueden, pues, ser en rigor buenas las dos, si ambas realizan adecuadamente lo que cada uno de dos lectores percibe por su parte en el verso leído. Y si en un laboratorio, combinando diversos registradores, se pudiesen dibujar simultáneamente todas las *variantes* personales, se tendría una prueba experimental de las diferencias en cuestión. Sin embargo, acontece generalmente que la parte de igualdades es mayor que la de desigualdades, y por ende, las diferencias o «écart» entre dos personas no impiden que siempre haya un resto *constante*, en que se halla lo esencial y característico de la versificación.

Orillando, así, los primeros tropiezos, logré, pues, acentuar satisfactoriamente las composiciones que entonces estudiaba, y procedí a clasificar los versos según el número de sus acentos, en seis grupos que iban desde el verso de un acento (en la 7.^a sílaba) hasta el de seis acentos, en que las acentuaciones intermedias adoptaban las más variadas combinaciones, en desalentadora confusión, al parecer essenta de toda regla. Sin embargo, a fuerza de mirar y pensar, advertí que los acentos no eran todos de la misma naturaleza, y esto fué el eureka de la solución. En efecto, la percepción de que unos acentos desempeñaban papel en la formación de los ritmos y otros no, de que unos eran *rítmicos* y otros *simplemente lógicos* o de *puro sentido*, introdujo súbitamente enorme claridad ante mi vista.

Don Andrés Bello vislumbró dicha diferencia cuando distinguió, sin dar gran importancia al hecho, entre acentos rítmicos y anti-rítmicos; los primeros son los que coinciden con su sistema de cláusulas, y los otros los que no coinciden. Don Eduardo BENÓT vió más claramente la diferencia: «En la lengua castellana, las dicciones tienen dos clases de acento: uno por sí, y otro por el puesto que ocupan...

Vil he de ser con quien por vil me toma;
la voz *ser*... tiene más intensidad que el primer *vil*.

He de ser vil con quien por vil me toma;
ahora se han trocado los papeles...» (*Prosodia cast.*, III, 31).
«Así, pues, en todo verso hay: sílabas inacentuadas; sílabas

naturalmente acentuadas con el empuje común; sílabas, en fin, periódica y artificialmente reforzadas en la sílaba del acento con empuje superior al común y colocadas en lugares rítmicos. » (*Prosodia cast.*, II, 566).

Pero, las ideas preconcebidas de Benot le impidieron relacionar su visión con los atisbos del venezolano, y sacar provecho de su conocimiento. Sin esa venda, habría visto también que el nombre de «anti - rítmico» (mal elegido seguramente) indicaba algo más en la teoría de Bello que una simple negación de su sistema. En efecto, para éste, anti - rítmico es el acento que no desempeña papel en la formación del ritmo; o sea, en el caso de Bello, el que no cuadra con los ritmos regulares, binarios o ternarios, de su teoría. No es en modo alguno lo que Benot (quien negaba la existencia de ritmos en el verso aislado) se imaginó: acento que forma ritmos aparte o contrarios. Pero Bello tocó este asunto tan a la ligera, y sin ejemplos, que Benot no le cogió el pensamiento.

Versos octosílabos como los siguientes tienen, según la teoría de Bello, acentos rítmicos en las sílabas **negras** y anti - rítmicos en las *cursivas*:

Uno es Huécar y otro es Júcar .	(CALDERÓN, XXIV, 44)
¡Ay, Jesús , <i>qué luna clara!</i>	(CERVANTES, XV, 50)
Hijo hasta allí regalado.	(GÓNGORA, XII, 11)
Y te daré blancas plumas .	(ZORRILLA, XXVI, 45)
<i>Me bastan mis pensamientos</i> .	(LOPE, XVIII, 4)

Es decir: según Bello, predominan las sílabas **negras** y sólo ellas forman el ritmo del verso; las otras, supeditadas por las dominantes, se conducen como *no acentuadas*, tengan o nó acento de sentido (lógico, verbal, prosódico, gramatical, anti-rítmico, que todo es uno).

Que la teoría de Bello es buena en la parte positiva es cosa segura: los acentos señalados con tipo **negro** son rítmicos, ciertamente. Pero que su teoría sea buena en la parte negativa es dudoso. Cuando, aferrado a su sistema de ritmos trocaicos, yámbicos, etc., les niega valor rítmico a todos los acentos que no calzan con tal acentuación, se aparta, evidentemente, de la realidad. En el residuo de acentos despreciados por Bello, unos son rítmicos y otros no; algunos forman cadencias que él no consideró y otros son simplemente lógicos, ajenos al ritmo y al metro. Y es lo que importa precisar.

Es fácil decir cuáles acentos son rítmicos y cuáles no en los versos cuya ondulación es regular, como ser los decasílabos acentuados en las sílabas 3, 6, 9; y, por ejemplo, en éstos de nuestra *Canción Nacional*:

Dulce patria, recibe los votos
Con que Chile en tus aras juró
que o la tumba serás de los libres
o el asilo *contrá* la opresión.

El acento de la primera palabra: *Dúlce*, no es rítmico, sino de sentido simplemente. En la palabra *cóntra*, el acento rítmico cae en la sílaba *tra* y anula al de *con*, que es lógico.

Se ha podido declarar lo que precede porque aceptamos de antemano que la acentuación rítmica de este decasílabo se sucede cada tres sílabas en cada verso; luego, los acentos de otras sílabas no son rítmicos, y la falta de acento en las terceras se suple. Un hecho es correlativo del otro.

¿Cómo hacer otro tanto en el octosílabo?

Es obvio que la declaración de cuáles son y cuáles no son no podrá hacerse sin haber determinado antes cuáles son las cadencias del octosílabo. Y esto fué lo que intentó hacer Bello al encuadrar el octosílabo (y los demás metros) en la doble acentuación rítmica, binaria y ternaria.

Las comprobaciones precedentes tienen una consecuencia, a saber: que el acento, por sí solo; no determina la estructura rítmica del verso; que ésta no es creada por el acento a secas, sino por *el acento en posición rítmica*. O, como dijo MASDEU: «La armonía intrínseca del verso consiste toda en dos cosas solas: en el número de sus sílabas (Masdeu no se refería sino a los versos silábicos y tal vez no conocía otros) y en la *disposición de sus acentos*» (*Arte poética*, p. 55).

Si, pues, el acento no crea el ritmo del verso, sino la posición del acento, hay que buscar la causa que confiere a la posición este papel de primera importancia.

Daré en *Nueva teoría de la versificación* razones fundadas en nuestra sensibilidad y su aptitud para interpretar como ritmos los sonidos y movimientos, y para combinarlos y percibirlos como cadencias. Por ahora, para no detenernos, bastará recordar lo que enseñaba Aristóteles acerca del *ser en potencia* y el *ser en acto*. El verso es la existencia *actual, real*, de una cosa que preexiste *potencialmente* en nuestro oído. Esta cosa es *la posibilidad del ritmo*

y de las cadencias, o sea, dicho de otro modo: es el *metro, molde métrico, o cuadro musical*, a que se ajustan las palabras al versificar. Cuadro *medible*, de orden matemático, lo que motiva su nombre de *metro*. Y que abarca, no un renglón, sino una serie de renglones de medida semejante y movimiento armónico, como los compases en la música. Cada renglón de la serie se amolda a una *cadencia*, es decir, a cierta distribución de acentos y pausas que le imprimen un determinado movimiento de balanceo y cierta gracia característica, que decimos «movimiento cadencioso».

En un número limitado de tiempos, por ejemplo 7, nuestro sentido del ritmo y de las cadencias otorga la calidad de musicalmente hábiles a ciertas combinaciones de tiempos fuertes con tiempos débiles, a ciertas curvas, y no a otras. El conjunto de ondulaciones musicales de 7 tiempos es *el metro de 7 tiempos*, preexistente en nuestro oído. Una disposición de sílabas acentuadas e inacentuadas que se amolda a alguna de tales ondulaciones es *un verso de 7/1 sílabas*, o un octosílabo. Una disposición que no se amolda no es un verso, a menos que la fuerza métrica, el movimiento ondulatorio o cadencioso, moldeando de nuevo modo esa disposición, le imponga acentos donde no tiene o los borre donde son inútiles.

Cuando llegué a este resultado, que me iba a guiar como un hilo de Ariadna por el laberinto de las múltiples acentuaciones, procedí a clasificar. Una vez hecho un primer cernido y varios trasiegos, en que quedaron apartados los versos de «acentuación extraordinaria» o excesiva, como los que se examinan en el Capítulo V, y agrupados los restantes en las categorías de 1, 2, 3, y 4 acentos, llegué a la confección de un cuadro en que se resumían mis observaciones sobre unos veinte mil octosílabos. Abreviación de él es el que aquí presento, basado en los 2210 versos de las 30 composiciones que he elegido para esta declaración, y que van en el *Apéndice* o último capítulo.

Allí, los renglones van numerados a la izquierda, y acompañados a la derecha de una letra minúscula, desde *a* hasta *z*, para distinguir 30 tipos diferentes de octosílabos. No son, como queda dicho, los únicos tipos que he hallado, sino los treinta a que me referiré primeramente, a fin de introducir un poco de orden en materia tan intrincada.

Aquí, el *Cuadro II* muestra un resumen de la cantidad parcial de versos que de cada uno de dichos 30 tipos hay en los 30

poemas; y, además, la suma de ellos y algunos porcentajes. Estas cifras escuetas tendrían escaso sentido para un lector que ignorase el significado que atribuyo a las 30 letras minúsculas de la izquierda, y por esto, antes de explicarlas suficientemente, pondré este *Cuadro I* con los esquemas que dichas letras representan:

CUADRO I. ACENTUACIONES PRINCIPALES DEL 7/1

CON 4 ACENTOS	<i>a</i>	áx áx áx á	}	2.2.2.1
	<i>b</i>	xá áx áx á		
	<i>c</i>	áx xá áx á		
	<i>ch</i>	xá xá áx á		
	<i>d</i>	áx áx xá á		
	<i>e</i>	xá áx xá á		
	<i>f</i>	áx xá xá á		
	<i>g</i>	xá xá xá á		
	<i>h</i>	á xá áx xá	}	1.2.2.2.
CON 3 ACENTOS	<i>i</i>	áx áx xxá		
	<i>j</i>	xá áx xxá		
	<i>k</i>	áx xá xxá		
	<i>l</i>	xá xá xxá		
	<i>ll</i>	áx xxá xá		
	<i>m</i>	xá xxá xá		
	<i>n</i>	xxá áx xá		
	<i>ñ</i>	xxá xá xá		
	<i>o</i>	áxx xxá á		
	<i>p</i>	xxá xxá á		
	<i>q</i>	xxxá áx á		
<i>r</i>	xxxá xá á			
<i>s</i>	xá xxxá á	}	2.4.1	
CON 2 ACENTOS	<i>t</i>			áxx xxxá
	<i>u</i>	xxá xxxá		
	<i>v</i>	xxxá xxá		
	<i>w</i>	xá xxxxá		
	<i>x</i>	xxxxá xá		
	<i>y</i>	xxxxxá á		
CON 1 ACENTO	<i>z</i>	xxxxxxá	}	7

NOTA.—He puesto entre las extraordinarias las acentuaciones con más de 4 acentos y otras, como las siguientes:

<i>h'</i>	á áx xá xá	}	1.2.2.2
<i>h''</i>	á áx áx xá		
<i>s'</i>	á áx xxxá		

En los poemas analizados hay versos con 1, 2, 3, 4, 5, y hasta 6 acentos, como por ejemplo:

<i>Y de la continuación</i>	(IX, 32)
<i>Tóca en la meridional</i>	(XI, 18)
<i>En oro convertír debe</i>	(XXV, 43)
<i>Jamás tuvo dicha en náda</i>	(X, 10)
<i>Suéña el réy que és réy, y vive</i>	(XXII, 11)
<i>Pórque áun Diós, con sér Diós, búscá</i>	(XXIII, 10)

Si se les considera teórica y rígidamente, deberían leerse con todos los acentos que se han marcado y sin más que ellos; pero leídos prácticamente, es probable que los dos primeros transformen en acentuadas algunas sílabas ordinariamente débiles (*Y, con,* en el primero; *me,* en el segundo); y que los cuatro últimos debiliten los acentos siguientes: *útr* del tercero; *más* del cuarto; *és* del quinto; *Pór, sér,* del sexto, y quizá también *áun,* un tanto, en este último y extraordinario verso. Y es probable también que una vez se lean de una laya y otra de otra. Porque, voy a repétirlo: el verso no es la cosa rígida y congelada que describen los metricistas, sino la creación fugaz durante la audición de quien percibe el verso. No son raros, pues, los versos escritos que admiten dos ó más lecturas, dos o más acentuaciones o interpretaciones rítmicas.

Ahora bien, dado que *rítmicos* son los acentos que en una lectura se hacen valer como causantes de ritmos, y *no-rítmicos* ó de simple sentido los restantes del renglón, si los hay; puede suceder que, de acuerdo con mi lectura, yo haya considerado rítmicos o no en los poemas del Capítulo IX ciertos acentos que otro lector descalifique, en conformidad con su manera de leer. Ello no impedirá que en otros numerosos versos estemos de acuerdo, y esto bastará para justificar la teoría que expondré más adelante.

El examen de un breve poema como el de QUEVEDO *A Orfeo*, de 16 versos (XXI del Cap. IX), no ofrece ninguna duda en cuanto a acentuación: parece imposible que haya dos personas que puedan ritmarlo de modo diferente en una buena lectura. Pero el de CERVANTES *La buenaventura*, con sólo 64 versos (XV del Cap. IX), ¡qué de dudas presenta!, o mejor: ¡a cuánta variedad de lecturas se presta!

Cuando yo mismo en mis lecturas he percibido matices diferentes, que he desechado en otras lecturas, hasta quedarme con cierta acentuación preferida, he marcado mis posibilidades de variación mediante otras letras minúsculas, puestas entre paréntesis al lado de la letra elegida entre las 30 ya mencionadas y que indica la cadencia que prefiero. Así, por ejemplo, en el poema XXIII, el verso 91

Sólo aquélla primér náve (d)

lo he preferido con 4 acentos rítmicos, en las sílabas 1, 3, 6, 7, y con letra *d*, no obstante la vecindad de los dos últimos, por haberme parecido que ninguno está desprovisto de valor en mi lectura preferida. Pero puedo leer ese mismo verso, y de hecho lo he leído, con cuatro acentos *en otra posición*, o con sólo tres acentos, y hasta con sólo dos, así:

Sólo aquélla primér náve (a)

Sólo aquélla primér náve (ñ)

Sólo aquélla primér náve (u')

Sólo aquélla primér náve (u)

Una simple mirada a las márgenes del Cap. IX bastará para comprobar que los versos de esta especie, susceptibles de ser ritmados de varias maneras (por mí mismo), son menos numerosos que los otros. Legítima es, por lo tanto, una interpretación de al menos esta mayoría.

Pues bien, comparando y clasificando los 30 tipos principales, resulta que pueden agruparse, primeramente, en cuatro categorías, como queda indicado en ambos cuadros:

de 4 acentos, los 9 designados por *a* hasta *h*,
de 3 acentos, los 14 designados por *i* hasta *s*,
de 2 acentos, los 6 designados por *t* hasta *y*,
y de 1 acento, el que se designa *z*.

Los 9 tipos rítmicos de 4 acentos se pueden figurar esquemáticamente como lo indica el Cuadro I y voy a repetir aquí con ejemplos:

a	áx áx áx á	<i>Ésta suerte sólo el móro</i>	(XII, 69)
b	xá áx áx á	<i>Nací tarde porque el sól</i>	(XX, 9)
c	áx xá áx á	<i>Anda con Díos, súfre y ama</i>	(XIII, 157)
ch	xá xá áx á	<i>No sé de mí nuéva ciérta</i>	(XI, 36)
d	áx áx xá á	<i>Y ház cantándo tu afánl éve</i>	(XXV, 78)
e	xá áx xá á	<i>Por quién sóy y por quién éres</i>	(XIII, 92)
f	áx xá xá á	<i>Hásta que habiéndo sól nuévo</i>	(XI, 37)
g	xá xá xá á	<i>Que habrá cien años y aún más</i>	(XIX, 73)
h	á xá áx xá	<i>Múcho más que ánda la ntña</i>	(VI, 18)

Los ocho primeros de estos tipos de acentuación (desde *a* hasta *g*) están formados por tres elementos binarios, más una sílaba acentuada. Numéricamente, su fórmula es 2.2.2.1. Este 1 final corresponde a los versos agudos (oxítonos, masculinos); por lo mismo, cuando se trata de versos graves (paroxítonos, femeninos), el 1 se convierte en 2 con acento en la primera sílaba: *áx*; y cuando se trata de versos esdrújulos (preparoxítonos), el 1 se vuelve 3 con acento en la primera también: *áxx*. Esta es una observación general que omitiré en adelante.

El verso *a* es, el octosílabo de ritmo binario perfecto, que Bello llamó trocaico, con acentos en las sílabas 1, 3, 5, 7 y que, en los versos graves, se compone efectivamente de cuatro veces *tánta*, cuatro *áx*, o cuatro troqueos:

a	<i>Desde entonces fasta aquí</i>	(I, 19)
a	<i>Dios vos dé buen año entero</i>	(II, 2)
a	<i>¡Quién hubiera tal ventural</i>	(IV, 1)
a	<i>Viste saya sobre saya</i>	(V, 7)

De todos los octosílabos de 4 acentos, *a* es el más frecuente: 67 casos entre los 2210 versos, o sea, el 3,03%. Pero los otros ocho tipos de 4 acentos no son menos efectivos. Sería desconocer la realidad pretender analizarlos siempre como versos de tres acentos, mediante el truco de negarle la importancia a uno de los cuatro; cosa posible, empero, en una lectura calculada, lo que será particularmente del gusto de los lectores partidarios de evitar todo choque de acentos, y sobre todo de la sexta con la séptima sílaba (tipos *d* hasta *g*).

El verso *b*, con acentos en las sílabas 2, 3, 5, 7, no se compone, pues, de 4 troqueos, sino de un yambo y tres troqueos.

Se ha presentado 14 veces; a menudo con los acentos de 3.^a y 7.^a más fuertes que los otros dos:*

- b *Que dicê: «Estos són mis hiérrros»* (XII, 56)
- b *A vér cómo el már lē húrta* (XIV, 54)
- b *Que nô háy cósa, mála o buéna,* (XX, 34)
- b *Está yá de Diós que lluéva* (XX, 100)

pero otras veces con los acentos en 2.^a, 5.^a y 7.^a dominando al otro:

- b *Jamás túvo dicha en náda* (x, 10)
- b *Pincél; ¡quíera Diós que sálga!* (XXIV, 15)

Se verá más adelante que esto se debe a una regla general, de predominio variable de los acentos, que en los versos *a* favorece principalmente a las sílabas 3.^a y 7.^a

No es indispensable hacer reflexiones parecidas acerca de los versos de tipo *c*, *ch*, y restantes; pero pondré más ejemplos:

- c *Esta, españól, és la cáusa* (XIII, 133)
- c *Háy treinta mil cásas héchas* (XIX, 76)
- ch *Decíd ¿de qué señas és?* (VIII, 8)
- ch *Por quién el réy ánda muérto* (XII, 26)
- ch *En médio está el välle hermóso* (XIX, 33)

El verso *c* lleva un yambo en el segundo pie, *d* en el tercero. El hecho es interesante en este último caso, porque el sexto tiempo ha sido señalado por Benot y otros como necesariamente débil, en vista de que está seguido por el tiempo fuerte en que remata el metro. Pero los ejemplos no dejan lugar a dudas:

- d *Tál respúesta le fué a dár* (IV, 26)
- d *Véte en páz, que no vás sólo* (XII, 89)
- d *Cuándo célos te dán péna* (XVI, 13)
- d *Sólo aquélla primér náve* (XXIII, 91)

indica sinalefa. V. el Cap. IX.

* El signo *ˆ* sobre una vocal de los ejemplos

Sin embargo, una lectura en que el acento de la 6.^a sílaba se debilite y subordine al de la 7.^a o se traslade a la 5.^a, es quizá lo más corriente, tanto en estos versos *d* como en los *e*, *f*, *g*, según se verá más adelante.

Los versos *ch*, *e*, *f*, llevan dos yambos cada uno, en reemplazo de dos troqueos: *ch* en 1.^o y 2.^o pies, *e* en 1.^o y 3.^o, *f* en 2.^o y 3.^o. Por último, *g* lleva tres yambos. Su movimiento es el más curioso de los cuatro acentuados en 6.^a sílaba: *tatán tatán tatán tánta*. He aquí otros ejemplos:

- e* *Habrá vólles, habrá móntes*
e *Autór nuéstro, que nô há sido* (CALDERÓN, *El gran teatro del mundo*, v. 127 y 290)
f *¿Quién imagína, quién dúda?* (XXIV, 134)
f *Es nuestro témplo; allí ondéa* (XXIX, 6)
g *Sin dúda algúna que és muérta* (XIV, 30)
g *Pues hé vivído diéz años* (XIV, 33)
g *Bien sé que apénas sóy algo* (XX, 129)
g *La piérna es piérna y nó más* (XXIV, 73)

En estos dos *e*, predominan las 3.^a y 7.^a sílabas, en los *f* y *g* las 4.^a y 7.^a, salvo el penúltimo, en que predominan las 2.^a y 7.^a.

El esquema noveno, el de *h*, no tolera la fórmula numérica 2.2.2.1, y exige, si alguna fuese necesaria, la fórmula 1.2.2.2, siempre que cada elemento o pie rítmico no haya de llevar más que una sílaba fuerte.* El 2 final puede ser 3 o 4 en los casos de verso grave o esdrújulo. He aquí otros ejemplos de *h*:

- h* *Más, folgád hóra conmígo* (II, 31)
h *Ván a óír misa mayór* (v, 4)
h *Híja al fín déstas arénas* (XIII, 107)
h *Nô háy señór de hórca y cuchílla* (XXVIII, 39)

He dicho ya que hay octosílabos de 5 y de 6 acentos. Los hay también de 4 con fórmulas diferentes de las que he indica-

* Sin embargo, téngase presente que los antiguos metricistas griegos no vieron inconveniente en aceptar pies de dos y más sílabas largas, ya solas ya acompañadas de breves.

do. De todos ellos hablaré más adelante. Ahora mencionaré sólo uno, del cual se ha presentado un solo ejemplo en los poemas examinados. Lo he denominado *n, h, h'*, pues he vacilado en el análisis:

¡Oh, qué bien, ánte mis ojos (xxv, 1)

La primera sílaba: *¡Oh*, tiene intensidad más que mediana, pero menor que la de las tres que la siguen, y se diferencia de éstas sobre todo por su mayor longura. Es un hecho, en cambio, que las tres *qué bien an-*, aunque fuertes, se diferencian entre sí por medio de otros recursos de dicción: *qué* se dice en tono más alto, y entre *bien* y *an-* se hace una leve pausa, culminando la exclamación en *an-* que domina al resto. De mis diversas lecturas he preferido, pues, la que lo divide en tres pies, de 3.2.2 sílabas, con cadencia de *n*. Este verso de Meléndez es tan curioso como el de Calderón que se ha citado más atrás.

Los 14 tipos rítmicos de 3 acentos, desde *i* hasta *s*, se agrupan en 7 categorías en cuanto a la distribución numérica de los acentos, o sea, en cuanto a los pies que los forman. *i, j, k, y l*, están formados por dos pies binarios y uno ternario, cuya fórmula numérica es 2.2.3. *ll* y *m* por un binario, un ternario y un binario: 2.3.2. *n* y *ñ* por un ternario y dos binarios: 3.2.2. *o* y *p* por dos ternarios y una sílaba acentuada: 3.3.1. *q* y *r* por un pie cuaternario, un binario y una sílaba acentuada: 4.2.1. *rr* por un binario, un cuaternario y una sílaba acentuada: 2.4.1. En fin, *s* por una sílaba acentuada, un pie binario y otro cuaternario: 1.2.4. Helos aquí en esquemas y con ejemplos:

<i>i</i>	áx áx xxá	<i>Dándo voces con silencio</i>	(xii, 88)
<i>j</i>	xá áx xxá	<i>Sin vos, campo de batalla</i>	(xiii, 32)
<i>k</i>	áx xá xxá	<i>Présto, me dicen mis máles</i>	(xi, 46)
<i>l</i>	xá xá xxá	<i>Me suélen dár a comér</i>	(xi, 29)
<i>ll</i>	áx xxá xá	<i>¿Cómo vivirá la triste?</i>	(x, 41)
<i>m</i>	xá xxá xá	<i>Y quiere arrimár la vára</i>	(xv, 16)
<i>n</i>	xxá áx xá	<i>En el cuál ví por mis ojos</i>	(xix, 59)
<i>ñ</i>	xxá xá xá	<i>Que en lugar de tantas crúces</i>	(xviii, 83)

- o áxx xxá á *Esta declaración pruébe* (DURÁN, *Rom. Gen.*, en *B. A. E.*, I, 108)
- p xxá xxá á *Le bebió, y le pació el hêno* (XII, 40)
- q xxxá áx á *Enviudarás, y ótra vez* (XV, 27)
- r xxxá xá á *Que, con ventr de mí mismo* (XVIII, 7)
- rr xá xxxá á *No sábe responder náda* (X, 36)
- s á áx xxxá *¡Díós, cuánto te lloraría!* (VI, 50)

El verso *k* es el tipo perfecto del octosílabo que Bello llamó dactílico, con acentos en las sílabas 1, 4, 7, y que en los versos esdrújulos * se compone, cuando el movimiento rítmico es adecuado, de tres dáctilos, como en estos versos:

Hásta el extrém de pródiga. (CERVANTES, *La Gilanilla*)
Siémpre entusiásta y jóvenes. (J. A. SOFFIA, *Pedido*)

Si el verso es agudo o grave, puede tenersele por un dactílico truncado, si el movimiento le conviene:

Yó os lo diré en brevedád (XI, 5)
Lágrimas viérten ahóra (XII, 77).

Y, si el movimiento es inadecuado, sólo será un dactílico aparente, como veremos después (V. Cap. V). *k* no es la más abundante de las cadencias de tres acentos: figura 257 veces entre los 2210 versos, en la proporción de 11,62%; con muy poca mayor frecuencia que *m*: 11,04%, y con bastante menor que *l*: 13,80%.

Los ocho tipos rítmicos que van desde *i* hasta *ñ* tienen la misma realidad efectiva y evidente que he señalado para los cuatro *a*, *b*, *c*, *ch*: son intransformables. *q* y *s* les siguen en la misma calidad. Los cuatro restantes: *o*, *p*, *r*, *rr*, por tener la sexta sílaba acentuada, admiten transformación, en los mismos términos señalados ya para *d*, *e*, *f*, *g*; pero de hecho existen en la lectura usual y natural.

* Composiciones enteras en octosílabos esdrújulos son, por ejemplo, *¡Salgamos de Madrid!* y *Poesía* de Bretón de los Herreros, *El sastré*, y *el Avaro* de Hartzbusch, *Pedido* de Soffia.

o no se ha presentado ninguna vez en los 30 poemas aquí analizados; pero, aunque muy poco frecuente, se le halla de tarde en tarde en otros poemas. Góngora, Quevedo y M. Pidal ofrecen estos ejemplos:

Téngo para llorar causas (Obras compl., ed. Millé, p. 11)
Hómbres que se provéén ellos (Id. id. p. 43)

Mádrés, las que tenéis hijas (B. A. E., t. 69, p. 173)
Luégo me cansaré yó (Id. id. p. 43)

Míra que lo que el réy pide (Flor nueva, 2.^a ed., p. 55)

Los 6 tipos rítmicos de dos acentos, desde *t* hasta *y*, se agrupan en cuatro categorías en punto a la distribución numérica de los acentos, o pies de que están formados. *u* se compone de un pie ternario y otro cuaternario, cuya fórmula numérica es 3.4. *v* le hace pareja en sentido contrario: consta de un pie cuaternario y otro ternario: 4.3. *w* está formado por uno binario y uno quinario: 2.5; y *x*, al revés, por uno quinario y uno binario: 5.2. En cuanto a *t*, admite dos interpretaciones: si la palabra inicial es grave, puede tenersele por 2.5; si es esdrújula, por 3.4. Ello no altera su curiosa estructura: un acento al comienzo del período rítmico y otro al fin. *y* no es más que un *z* con un acento lógico en 6.^a sílaba, que el lector traslada a la 5.^a, con lo que se vuelve *x*. No lo consideraré pues como un tipo estable. Doy en seguida los seis esquemas acompañados de ejemplos:

t	áxx xxxá	<i>Hízosele en conclusión.</i>	(IX, 34)
u	xxá xxxá	<i>Me dejáron olvidádo</i>	(I, 12)
v	xxxá xxá	<i>El que cantába en el córo</i>	(V, 21)
w	xá xxxxá	<i>Encíma de Boxmediáno</i>	(II, 8)
x	xxxxá xá	<i>Y de carmesí al revés</i>	(VIII, 16)
y	xxxxxá á	<i>En lo que la pasión és</i>	(R. DARÍO, <i>La</i> [cabeza del rawí, verso penúlt.])

u es la más frecuente de las cadencias de dos acentos y de todas las del octosílabo: aparece 346 veces entre los 2210 versos, o sea, forma el 15,65% del total. Le sigue, entre las de dos acentos, *v*, con 205 casos y 9,27 de porcentaje. *y* no apareció ninguna vez.

Estos cinco tipos rítmicos (descontado y) tienen una estabilidad extraordinaria, mayor aún que la de los ocho *i, j, k, l, ll, m, n, ñ*, y los cuatro *a, b, c, ch*: son irreductibles. Otros pueden simplificarse mediante la atenuación de algún acento, y en tal caso, convertirse los de tres acentos en alguno de estos cinco de dos acentos; y los de cuatro acentos mudarse ya en alguno de tres, ya en alguno de dos; pero estos cinco *t, u, v, w, x*, existen en forma segura y estable.

Esquema rítmico de un acento no puede existir más que uno, naturalmente: *z*, cuya fórmula es *xxxxxxxá* y del cual aparecen sólo tres ejemplos entre los 2210 versos, a saber:

Y de su gran cobardía (VII, 38)
Y de la continuación (IX, 32)
Que, como caballero (XXIV, 141)

Su existencia es más aparente que real, pues cualquier lector tiende a reforzar alguna de las primeras sílabas sin acento lógico o con acento débil, y a transformar *z* en una cadencia de por lo menos dos acentos. Yo acentué el primero de los tres ejemplos como un *v*, y hasta como un *k*:

Y de su grán cobardía;

el segundo como un *u* o un *t*:

Y de lá continuación
Y de la cóntinuación;

el tercero como un *w* o como un *u*:

Que cómo caballero
Que comó caballero.

CAP. III. ACENTOS PREDOMINANTES Y TRASLADO DE ACENTOS SECUNDARIOS

Con la observación que precede llegamos a otro aspecto de la elasticidad de los ritmos, inverso al de los acentos de sentido que no entran en la categoría de rítmicos, a saber: el de las sílabas débiles que el movimiento de la cadencia eleva a la categoría de fuertes.

En efecto, el movimiento de las ondas rítmicas, como si tuviera existencia propia, independiente de las palabras, alza o baja ciertas partes de la curva que dibuja la acentuación lógica del verso. Si en el sitio de una cumbre no hay sílaba con acento suficiente, se lo presta, y la sílaba se vuelve rítmicamente acentuada; si al revés en el sitio de una sima la sílaba tiene exceso de fuerza, le debilita el acento. Y así, las palabras se transforman en el verso en una materia todavía más plástica que en la prosa: las sílabas se hinchan o adelgazan obedientes a las necesidades de la fuerza métrica y del movimiento cadencioso. Si alguien, guiado sólo por los ojos, reparando sólo en los acentos de la escritura, pretende crear el verso auditivo — substancia alada — sometiéndose con automatismo de sargento a todos los accidentes gráficos, y nada más que a ellos, el verso que produce es un pobre verso; porque el rico y bueno y gracioso y digno de Apolo es el que se pliega al movimiento cadencioso, a la danza de las curvas, que es la de las nueve musas.

Por eso es que la clasificación de las sílabas en sólo dos especies: acentuadas e inacentuadas, para explicar la estructura rítmica de los versos no podría ser más insuficiente. En verdad, todas las sílabas son acentuadas, como lo declaró el canónigo Sicilia hace ya más de un siglo; todas gozan de cierta intensidad, mayor en unas, menor en otras, en incontables grados. El oído burdo nota sólo dos, porque no advierte más que extremos: fuerte, débil; y no repara en matices. Pero el oído fino, y el instrumento del laboratorio, denuncian grados múltiples, que mezclados, en sucesión más bien ignorada que caprichosa, describen las curvas que piden las cadencias y el metro. Los vértices de esas curvas son los acentos rítmicos, que caen donde lo pide la cadencia y no donde las palabras muestran acentos lógicos.

Pues bien, en el verso octosílabo, la fuerza métrica o cadencial determina generalmente *dos vértices*: uno en la 7.^a sílaba y otro hacia una de las primeras sílabas del período, a menudo la 3.^a, pero también la 2.^a, o la 4.^a y hasta la 1.^a o la 5.^a Cuando la 3.^a es la favorecida, el verso fluye con máxima suavidad y gracia, como si éste fuese el octosílabo por excelencia, compuesto por dos grupos iguales de sílabas: *xxáx xxáx*. Cuando lo es la 2.^a o la 4.^a, la parte de sílabas menos fuertes corre más de prisa que el resto al describir más amplia curva; hecho que se vuelve mucho más sensible cuando la sílaba favorecida por la segunda fuerza rítmica es la 1.^a o la 5.^a. A menudo, cualquiera que sea la sílaba del segundo vértice, tiende el metro a intensificar otra sílaba distanciada, y entonces percibimos el verso con tres lomos, y hasta con cuatro. Pero, aun cuando la sensación nos revele tres y cuatro sitios de intensidad mayor, siempre, en todo octosílabo castellano, dos son y sólo dos los momentos en que se insinúa especialmente el ritmo, la cadencia o el metro, como decir se prefiera.

Si se lee en forma adecuada cualquier pasaje en que aparezcan versos de tres y cuatro acentos, tal como los he clasificado en el cuadro de la página 91, desde *a* hasta *s*, se notará que, por ejemplo, los versos *a* no describen una curva de cuatro lomos igualmente altos, ni siquiera en aquellos casos en que el verso está formado por cuatro palabras equivalentes:

Brama, búfa, escarva, huéle (Del romance *Aquel valeroso*
[*moro*])

en los cuales se hace más voluminosa y con mayor retardo la pronunciación de las palabras *bufa* y *huele*, *aceite* y *leña* que la de las otras. Acontece otro tanto en los siguientes:

Desde entónces fasta aquí (I, 19)

Dios vos dé buen año entéro (II, 2)

¡Quién hubiéra tal ventúra! (IV, 1)

Pero no acaece en los siguientes, que tienen acentuadas de preferencia las sílabas 1.^a y 5.^a, y sobre todo la 5.^a, que rivaliza con la 7.^a:

Díje:—Dios te sálve, hermana (III, 15)

Péro, poco impórta ¡váyal (XV, 26)

Tiéne desde allí Lisbóa (XIX, 63)

Esta variedad de fuerza en los acentos, en versos que todos tienen 4 en las mismas sílabas 1, 3, 5, 7, muestra que el metro admite, en la misma estructura rítmica, diversas curvas, diversas *cadencias*, determinadas por el sentido de las palabras. El acento lógico tiene pues también su papel en la formación de las cadencias; determina a veces la elección de curva entre las posibilidades que brinda el metro, elevando a la categoría de segundo vértice ya uno ya otro de los varios acentos lógicos que acaecen en las cinco primeras sílabas. Y, en consecuencia, hay 5 tipos principales de octosílabos, cualquiera que sea el número de acentos del verso, según cuál sea el sitio del primer vértice: el de 3.^a y 7.^a sílabas, el de 4.^a y 7.^a, el de 2.^a y 7.^a, el de 5.^a y 7.^a, y el de 1.^a y 7.^a. El orden en que enumero los 5 tipos es el de su mayor frecuencia e importancia.

Más bien que un verso de tantos y cuantos acentos, equivalentes y simétricamente dispuestos, el octosílabo es, por lo tanto, un verso cuyo metro tiene generalmente dos vértices, uno fijo en el 7.º tiempo y otro movable que surge en cualquiera de los cinco primeros tiempos y de preferencia en el 3.º. Esta definición es casi la misma que dió Coll Vehí (V. el Cap. I), hecha empero con otro espíritu.

He dicho «generalmente dos vértices» porque, no sólo el verso de dos vértices principales puede llevar, además, uno o dos vértices secundarios y subordinados a los principales, sino también porque sería muy correcta la dicción de un lector cuya sensibilidad pidiese fuerza igual en los tres o en los cuatro de cierto octosílabo: ya que el verso lo crea la sensibilidad personal de quien lo percibe. Pero *dos* de preferencia es lo que siento y discierno. Cada octosílabo castellano dibuja, así, una figura, como el bailarín en una danza; y en la serie del poema los octosílabos describen la curva de una figura primero, y la de otra diferente o igual en seguida, encantando de modo casi material nuestros sentidos.

Este principio del doble acento, uno fijo y otro movable, se aplica a todos los versos métricos castellanos; lo mismo a los mayores (eneasílabo, endecasílabo, tredecasílabo, ...) que a los menores (heptasílabo, hexasílabo, ...); y por consiguiente también a los hemistiquios de los mayores y de los compuestos. Pero, a medida que el verso crece en sílabas, los acentos subordinados, por parejas, lo son en mayor número de grados. La principal pareja de vértices de un alejandrino la forman los acentos finales de sus hemistiquios; pero a su vez cada uno de estos medios versos forma otra pareja con otro acento dentro del hemistiquio. (Véase *Nueva teoría de la versificación*). Y de ahí el balanceo de las cadencias.

En el caso del octosílabo, el principio del doble acento nos enseña que cuando un verso consta de palabras que tienen en conjunto más de dos acentos lógicos, sólo dos de ellos tienen calidad indiscutible de acentos rítmicos, y los demás pueden ser tenidos por acentos de simple sentido, o, según la posición, por acentos rítmicos de calidad complementaria, los cuales nunca pueden pasar de uno o, a lo sumo, dos más. Reside en este hecho la causa de por qué están emparentados, y en el fondo son una sola y misma cosa, ciertos octosílabos de diferente número de acentos: 4, 3, o 2, más o menos sensibles.

En efecto, forman una misma y primera familia, cualquiera que sea el número de acentos, todos los octosílabos en que predominan las sílabas 3.^a y 7.^a, a saber: *u*, y muchos *i*, *j*, *n*, *ñ*, *p*, *a*, *b*, *d*, *e*, *h*, a los cuales se puede añadir algún *z*. Para que el parentesco de estas acentuaciones se vea con claridad, léanse estos ejemplos:

u	xxá xxxá	<i>Tan galán como valiente</i>	(XII, 3)
i	áx áx xxá	<i>Ambas mános en el rémo</i>	(XIV, 3)
j	xá áx xxá	<i>Bebió górras y puñal</i>	(IX, 77)
n	xxá áx xá	<i>Descubrió blánca camisa</i>	(VI, 10)
ñ	xxá xá xá	<i>Se quejába al rónco són</i>	(XIV, 7)
p	xxá xxá á	<i>Pues en vez de decir léyes</i>	(XXIV, 111)
a	áx áx áx á	<i>Diéran más de cuátro bláncas</i>	(XV, 54)
b	xá áx áx á	<i>Algún tánto cuánto zámbo</i>	(XXIV, 75)
d	áx áx xá á	<i>Cuándo célos te dán péna</i>	(XVI, 13)
e	xá áx xá á	<i>Por quién sóy y por quién éres</i>	(XIII, 92)
h	á xá áx xá	<i>Me háce sér muy comedido</i>	(XXX, 40)
z	xxxxxxá	<i>Y de la continuación</i>	(IX, 32)

Son 12 acentuaciones distintas que, no obstante, pueden reducirse a una: *u*, porque los acentos que sobran o son rítmicos secundarios o simplemente lógicos, sobre todo los que caen en sílabas pares; y el que falta en *z* se suple en la sílaba 3.

Forman la segunda familia todos los octosílabos en que predominan las sílabas 4.^a y 7.^a, esto es: *v*, y muchos *k*, *l*, *n*, *q*, *r*, *c*, *ch*, *f*, *g*, y algunos *h* y *z*. Los ejemplos siguientes evidenciarán el parentesco:

v	xxxá xxá	<i>Tus sinrazónes me mátan</i>	(XVI, 4)
k	áx xá xxá	<i>Oigo tañér las campánas</i>	(XVIII, 81)
	áxx áxx á	<i>Pálido téngo el colór</i>	(XXIV, 49)
l	xá xá xxá	<i>E vino a mí como ráyo</i>	(II, 19)
n	xxá áx xá	<i>No os metáis mónja, señóra</i>	(VIII, 39)
q	xxxá áx á	<i>Y lo que yó más alábo</i>	(XIX, 51)
r	xxxá xá á	<i>Sabiduría, tú sábes</i>	(XXIII, 27)
c	áx xá áx á	<i>Esta, españól, és la cáusa</i>	(XIII, 133)
ch	xá xá áx á	<i>Buscárlos yó sólo básta</i>	(XX, 15)
f	áx xá xá á	<i>¿Quién imagína, quién dúda?</i>	(XXIV, 134)
g	xá xá xá á	<i>Sin dúda algúna que és muérta</i>	(XIV, 30)
h	á xá áx xá	<i>Cósas háy más que decirte</i>	(XV, 61)
z	xxxxxxá	<i>Y de su grán cobardía</i>	(VII, 38)

La tercera familia de octosílabos está formada por los que tienen predominantes las sílabas 2.^a y 7.^a, y que son: *w*, y algunos *j*, *l*, *m*, *rr*, *s*, *b*, *ch*, *e*, *g*, y hasta algún *z*. Ejemplos:

w	xá xxxá	<i>Humilde de condición</i>	(IX, 5)
j	xá áx xxá	<i>Hirió nuéstrs corazónes</i>	(XIII, 119)
l	xá xá xxá	<i>Su róstro, tódo inflamádo</i>	(IX, 24)
m	xá xxá xá	<i>El sól escondió sus ráyos</i>	(X, 5)
rr	xá xxxá á	<i>En óro convertír débè</i>	(XXV, 70)
s	á áx xxxá	<i>Nô háy páрте que no se cúbra</i>	(XXIII, 84)
b	xá áx áx á	<i>Pincél; ¡quiéra Diós que sálga!</i>	(XXIV, 15)
ch	xá xá áx á	<i>Dormído, sóy de ótro duéño</i>	(XI, 35)
e	xá áx xá á	<i>¿A qué entráda, si vóy muérto?</i>	(CALDERÓN, [<i>El alcalde de Zalamea</i> , I, 17])
g	xá xá xá á	<i>Bien sé que apénas sóy álgo</i>	(XX, 129)
z	xxxxxá	<i>Que, cómo caballérizo</i>	(XXIV, 141)

Está formada la cuarta familia por los octosílabos con 5.^a y 7.^a sílabas predominantes, a saber: x, y algunos ll, m, ñ, q, a, b, c, ch. Ejemplos:

x	xxxxá xá	<i>A que le condéna el réy</i>	(XII, 23)
ll	áx xxá xá	<i>Cóntra las cristiánas crúces</i>	(XIV, 47)
m	xá xxá xá	<i>Andádo a buscár la cáza</i>	(IV, 5)
ñ	xxá xá xá	<i>Preguntáros hé por nuévas</i>	(VIII, 5)
q	xxxá áx á	<i>De condicióñ dúra y tórva</i>	(XXVIII, 71)
a	áx áx áx á	<i>Díje:—Diós te sálve, hermana</i>	(III, 15)
b	xá áx áx á	<i>Jamás tívo dícha en náda</i>	(X, 10)
c	áx xá áx á	<i>Háy treinta mil casas héchas</i>	(XIX, 76)
ch	xá xá áx á	<i>La vénden. Más ¡qué me cánso?</i>	(XIX, 111)

Y finalmente, la quinta familia consta de los octosílabos con 1.^a y 7.^a predominantes, esto es: t, o, y uno que otro excepcional i, k, ll, s, a, c, d, f, h, lo cual parece más teórico que efectivo, pues en los 30 poemas analizados en el Capítulo IX no se presenta ningún caso evidente, salvo de t:

t	áx xxxá	<i>Tiémpo de la primavera</i>	(XXIX, 18)
	áxx xxxá	<i>Ríndese como tú esclávo</i>	(XVII, 62)
o	áxx xxá á	<i>Míra que lo que el réy píde</i>	(<i>Flor nueva de</i> [rom. viejos, p. 55])

Como se ve, varios versos del mismo tipo figuran dos veces y hasta tres en las listas anteriores, según que el sentido de

las palabras exija mayor fuerza en uno u otro de sus acentos. *j* puede pertenecer a la familia de *u* o a la de *w*; *n*, a la de *u* o a la de *v*; *b* a la de *u*, la de *w*, o la de *x*; etc. Pero a veces el lector podría igualar, o casi igualar, tres acentos y hasta cuatro, si el sentido le da margen para hacerlo, como acontece cuando el verso está formado por palabras equivalentes, en serie:

- a *Pan, aceite, vino, y leña* (XIX, 106)
 a *Roba, asuela, incendia, y mata* (XXVIII, 48)

Esta sumisión de unos acentos a otros, que varían correlativamente, nos muestra que la estructura numérica o de pies métricos es cosa superficial y fortuita, y que el hecho medular es la cadencia de dos vértices, el balanceo rítmico entre el vértice móvil y el vértice fijo. Las otras intensidades (todas de menor importancia) que el sentido de las palabras suscita en torno a esas dos mayores, pueden ser elementos rítmicos, pero secundarios; o bien son accidentes anti-rítmicos, como decía Bello; y esto es tan verdadero que la fuerza de la onda métrica anula a menudo el acento lógico de ciertas sílabas y crea acentos rítmicos en sílabas sin acento lógico.

En efecto, cuando en una lectura espontánea uno se abandona a la «invitación al vals» de las cadencias, más bien que a las solicitaciones de la lógica verbal, octosílabos hay que se leen con acentos contrarios a los que pide el sentido. Son éstos particularmente los que tienen acento lógico en alguna sílaba inmediata a la de los vértices. Entonces el acento lógico se desplaza hacia determinado sitio, huyendo de la vecindad de los acentos rítmicos predominantes y situándose en una posición rítmica secundaria. El de 6.^a sílaba se traslada al 5.^o tiempo, el de 2.^a sílaba al 1.er tiempo si el tercero es dominante, el de 3.^a sílaba al 2.^o tiempo si el dominante es el 4.^o, etc. Ejemplos:

De 6.^a a 5.^a sílaba

- d *Sólo aquélla primer náve* (XXIII, 91)
 d *Y ház cantándo tu áfan léve* (XXV, 78)
 f *Es nuestro témplo; álli ondéa* (XXIX, 6)
 f *Hásta que habiéndo sol nuévo* (XI, 37)

- o *Téngo para llórar cáusas* (GÓNGORA, *Obras*, ed. Mi-
llé, p. 11)
- o *Esta declaración pruébe* (DURÁN, *Romancero*, t. I,
[p. 108])
- p *Que por dónde salir búscá* (XXIII, 38)
- p *Me porté como quien sóy* (XXX, 45)
- r *Que, con venir dé-mi mismo* (XVIII, 7)
- r *Y su lintérná fue algúna* (XXIII, 98)
- rr *Y el cómitre mándo usár* (XIV, 39)
- rr *De Grécia te tráere vélos* (XXVI, 43)
- y *En lo que la pasión és* (R. DARÍO, *La cabeza del*
[rawí, verso antep.])

En los ejemplos *f* y *r* el traslado del acento es menos fácil y natural porque se produce una nueva contigüidad de acentos en 4.^a y 5.^a sílabas; más tolerable empero que la otra, sobre todo cuando hay una pausa de sentido entre dichas sílabas, como acontece en el primer verso *f* y en el primero *r*.

De 2.^a a 1.^a sílaba porque predomina la 3.^a

- b *Géntil hómbré y bién cortés* (VIII, 10)
- b *Jámas tiéne el róstro alégre* (X, 37)
- b *Náci tárde pórque el sól* (XX, 9)
- e *Sálio el óro y sálio el má* (R. DARÍO, *Abrojo V*)
- j *Aquel ráyo de la guérra* (XII, 1)
- j *Váliente éres, capitán* (XIII, 85)

De 3.^a a 2.^a sílaba porque predomina la 4.^a

- n *No os métais mónja, señóra* (VIII, 39)
- n *Encóntre móza lozána* (III, 8)

De 3.^a a 1.^a sílaba porque predomina la 4.^a

- n *Cón lo cual Bártulo y Báldo* (XXIV, 109)
- n *Príncipalménte de espáldas* (XV, 58)

De 1.^a a 2.^a sílaba porque predomina la 4.^a

- h *Tu no óiras nótas ñi trínos* (XXIX, 33)
- h *Cosás háy más que decírte* (XV, 61)

De 3.^a a 4.^a sílaba porque predomina la 1.^a

i *Pórq̄ue, pará - un enemígo* (XII, 67)

De 3.^a a 4.^a sílaba porque predomina la 2.^a

j *Hirió n̄ustrós corazónes* (XIII, 119)

e *¿A qué entradá, sí voy muérto?* (CALDERÓN, *El Alcalde*
[de Zalamea, I, 17])

De 4.^a a 3.^a sílaba porque predomina la 5.^a

q *De condición d̄ura y tórpa* (XXVIII, 71)

q *A recóger miél y arómas* (XXIX, 3)

En el mayor número de los casos anteriores se trata de versos en que concurren dos sílabas seguidas con acentos lógicos. La apetencia rítmica de nuestro oído debilita el menos necesario y traslada su fuerza a una sílaba más distanciada, que normalmente carece de acento lógico. Esta apetencia se confirma, con mayor motivo, cuando concurren tres o más sílabas seguidas con acento lógico: unidos el ritmo y el sentido de las palabras, eligen libremente, para levantar el segundo vértice, el sitio o tiempo que mejor resuelve la doble necesidad del sentido y de la cadencia, produciéndose o no traslados de acentos.

Acentos en 3.^a, 4.^a y 5.^a sílabas, con predominio de la 4.^a

Y el máyor bién es pequéño (XXII, 38)

Que séra réyna entre míl (XXVI, 19)

Montáñes sóy: algo déudo (XXIV, 21)

¡Mirá que bién te he servído! (IX, 92)

Lo mismo, pero con predominio de 3.^a y 5.^a

Y a engendrár mas híjos vuélvan (XX, 28)

Me quedé, y hoy más que núnca (XXVI, 19)

Sueña el réy que es réy, y vive (XXII, 11)

¡Ay, Jesús, que lína cláral (XV, 50)

CAP. IV. LEYES DE LA DISTRIBUCION RITMICA DE LOS ACENTOS

El traslado de los acentos secundarios en el octosílabo es una consecuencia de dos necesidades o principios del lenguaje: el principio rítmico y el principio lógico. Por el primero se alternan sílabas fuertes con débiles; por el segundo se allegan las débiles a las fuertes formando grupos de sentido. Las palabras no son otra cosa que algunos de estos grupos de sílabas unidas por el sentido y en que predomina una fuerte. Los grupos lógicos se pronuncian haciendo una separación entre unos y otros por medio de pausas leves y aun levísimas. Acentos y pausas son, por eso, materias que estudian con predilección los metricistas; porque, en efecto, estudiando las leyes rítmicas porque se rigen los grupos lógicos y las palabras se puede adelantar en la explicación de los versos.*

Las palabras del castellano tienen desde una sílaba: *ley*, hasta 10 o más: *desproporcionadísima*. Se puede distinguir en ellas dos porciones: la que va del comienzo hasta el acento principal, llamada parte *protónica*, y la que en muchas palabras viene después de dicho acento, o parte *postónica*. En las palabras agudas u oxítonas no hay parte postónica, puesto

* No conozco sino dos autores que han hecho algunas observaciones tocantes a las leyes rítmicas del castellano: el metricista chileno don Eduardo de la Barra en sus *Estudios sobre la versificación castellana*, Santiago de Chile, 1889, pp. 55 y sig.; y el fonetista español don Tomás Navarro Tomás en su *Manual de pronunciación española*, Madrid, 1926, pp. 189-190.

que el acento está en la última sílaba; en las graves o llanas o paroxítonas hay una sílaba postónica; en las esdrújulas o proparoxítonas hay dos.

Las palabras con una o con dos sílabas protónicas no tienen gran importancia en el asunto que trato de esclarecer, y empezaré por examinar las de tres. Las agudas, como por ejemplo: *repetir, comparar, contener, amistad, pesadez, aprendiz, general, tenedor, expresión, . . .* se pronuncian con tres intensidades diversas; que se pueden indicar por cifras, así: 2-1-3; es decir, que en ellas la sílaba primera es más fuerte que la segunda pero menos fuerte que la tercera; lo que equivale a decir que tienen dos acentos: uno fuerte en la última sílaba y otro menos fuerte en la primera. Las graves y las esdrújulas se ritman también 2-1-3 en la parte protónica y continúan con -1 y -1-2 en la postónica: *marinero, abadesa, cariñoso, amargura, . . .* y con mayor motivo las voces compuestas: *casaquinta, sotacura, rascarrabia, boquirrubio, ojizarco, . . .*; *aritmética, diplomático, benemérito, salútfero, archipiélago, . . .*; dando en total las intensidades que indican las cifras siguientes: 2-1-3-1 las graves y 2-1-3-1-2 las esdrújulas.

Las de cuatro sílabas protónicas vacilan entre dos usos. Unas, como ser: *apresurar, embellecer, reconvenir, encantador, intrepidez, serenidad, ministerial, afirmación, . . .*; *acorazado, capitalistas, dominicano, intemperancia, laurelcerezo, lugarteniente, . . .*; *etimológico, aristocrático, . . .*; *característico*, se pronuncian de preferencia en Chile con intensidades de grados alternantes: 1-2-1-3, 1-2-1-3-1, 1-2-1-3-1-2; pero otras palabras, y sobre todo aquellas en que los componentes conservan parte del sentido independiente, se ritman alejando las intensidades mayores, como indican las cifras siguientes: 2-1-1-3, 2-1-1-3-1, 2-1-1-3-1-2, por ejemplo: *emperador, satirizar, brutalidad, alcachofal, . . .*; *perseverante, palafrenero, conocimiento, literatura, . . .*; *arquitectónico, endecasílabo, . . .*; *entremeter, aguamanil, sobrepelliz, . . .*; *contralmirante, rompecabeza, perogrullada, boquifruncido, ojimoreno, décimoquinto, décimoséptimo, . . .**

Las de cinco sílabas protónicas, verbigracia: *descompaginar, desaparecer, domesticidad, recomendación, . . .*; *experimentado, significativo, incontrovertible, desembarcadero, . . .*; *exageradísimo, . . .*;

* Según el señor Navarro Tomás, esta segunda manera de ritmar sería la única usada en España: ob. cit., p. 190.

rara vez se ritman de otro modo que alternando intensidades de este modo: 2-1-2-1-3, 2-1-2-1-3-1, 2-1-2-1-3-1-2; y aún apartándolas por un reforzamiento de las sílabas extremas: 3-1-2-1-4, etc. Pero si se trata de palabras compuestas cuyos elementos conservan sentido independiente, la distribución de las intensidades varía de orden: *sargentomayor*, *cabeciagachado*, *vigésimonono*, *trigésimoséptimo*,...; las cuales se ritman en la parte protónica: 1-2-1-1-3 o bien 1-3-2-1-4.

En fin, las de seis sílabas protónicas,* tales como: *municipalidad*, *contemporización*, *Nabucodonosor*,...; *desnaturaliza-ba*, *individualizaron*,...; *desproporcionadísimo*,...; se pronuncian con los acentos 1-3-1-2-1-4 en la parte protónica, a menos que se trate también de palabras compuestas, como ser: *capitángeneral*, *sotocaballerizo*, *cuadragésimoséptimo*, cuya acentuación es la de los componentes; aun cuando exista a veces en unas y otras alguna vacilación, y sobre todo en las primeras, para ritmarlas 3-1-2-2-1-4.

Si, para abreviar, se representasen todas las palabras agudas de tres sílabas por 3/0, las graves por 3/1, y las esdrújulas por 3/2, y análogamente las palabras de mayor o menor número de sílabas, conviniendo en que la raya separe la parte protónica de la postónica, se podría hacer un cuadro de resumen que indicase el ritmo de las palabras, como sigue:

Sílabas	Ritmos
1/0	3
1/1	3-1
1/2	3-1-2
2/0	1-3
2/1	1-3-1
2/2	1-3-1-2
3/0	2-1-3
3/1	2-1-3-1
3/2	2-1-3-1-2
4/0	2-1-1-3- y 1-2-1-3
4/1	2-1-1-3-1 y 1-2-1-3-1
4/2	2-1-1-3-1-2 y 1-2-1-3-1-2
5/0	3-1-2-1-4 y 1-3-2-1-4

* Las de 7 y 8 son tan pocas que no merecen examen.

5/1	3-1-2-1-4-1- y 1-3-2-1-4-1
5/2	3-1-2-1-4-1-2 y 1-3-2-1-4-1-2
6/0	1-3-1-2-1-4- y 3-1-2-2-1-4
6/1	1-3-1-2-1-4-1 y 3-1-2-2-1-4-1
6/2	1-3-1-2-1-4-1-2- y 3-1-2-2-1-4-1-2

Las preferencias del instinto rítmico, comprobables en las palabras que acabo de examinar, se confirman plenamente en la composición de palabras; sea que se la examine en su desarrollo histórico o en su estado actual. Mencionaré sólo algunos hechos, para completar los ejemplos que ya he dado en las listas anteriores.

Conocida es la afición del castellano a formar adjetivos con nombres de las facciones del rostro o de las partes del cuerpo, y conocida también su golosería por las palabras graves: *boca, ojo, ceja, pelo, barba, pierna, mano, pata, ala, cara, . . .* dan: *boquiabierto, ojipelado, cejijunto, pelirrojo, barbilampiño, piernitendido, manirroto, patiestebado, alicaído, cariacontecido, etc.* Y ¡claro! *nariz* no da compuestos de complexión semejante, porque no son tales *narigón, narigudo* ni *narigueta*, aun cuando confirman la regla del traslado del acento de *ri* a *na*.*

Por esto, ilustra mejor el caso la composición de los adverbios en *-mente*, ya que los hay de todo número de sílabas y de las tres acentuaciones. Graves: *bueno, rico, amable, bondadoso, . . .*; agudos: *tenaz, feliz, singular, cabal, principal, gramatical, constitucional, febril, juvenil, estudiantil, . . .*; y esdrújulos: *pésimo, clarísimo, ridículo, libérrimo, aristotélico, desproporcionadísimo, . . .* Los adverbios que se forman con adjetivos graves o esdrújulos no ofrecen nada de particular; sus acentos siguen tales cuales: *buénamente, amáblemente, bondadosamente, pésimamente, clarísimamente, . . .* Pero los que se forman con voces agudas sufren traslado del acento: *felísimamente, cábalmente, principalmente, gramáticamente, . . .* De donde resulta que el acento gráfico que llevan algunos de ellos se marca por rutina en la sílaba que no tiene acento prosódico: ¡*comúnmente!* ¡*cortésmentel*, en vez de *cómunmente, córtésmente*. Se extiende esta regla a cualquier grupo de palabras compuestas o derivadas: *máyor-*

* En Chile se oyen de tarde en tarde composiciones improvisadas que, naturalmente, ningún diccionario registra: *narichueco, naricorvo*.

dómo, gñtilhómbre, cómerciante, póderóso, póderdante, ásimís-mo, ságactísimo,... en relación con *mayór, gñtil, comércio, póder, así, sagáz,...*

Estas leyes rítmicas que, según parece, se practican en todo el mundo castellano, se aplican también a los grupos de palabras unidas por el sentido, que los fonetistas llaman grupos fónicos o grupos de aliento. Para la acentuación, lo mismo da una palabra *repetir* que un grupo lógico *al partir* o *un clavel*; *abadesa* que *la condesa* o *mi bandera*; *recomendación*, que *su declaración* o *con tu devoción*; etc. Tiene, pues, también todo grupo lógico la ondulación rítmica correspondiente al número de sus sílabas, y esto que es ya uso cotidiano en la prosa, lo es con mayor motivo en los versos, que son el lenguaje rítmico por excelencia.

Están formados, por consiguiente, los versos por grupos rítmicos de sílabas unidas por el sentido, en que, si otras exigencias rítmicas provenientes del metro nos los contrarían, se ritman como las palabras ya estudiadas.

Aun cuando todo un verso puede estar ocupado por un solo grupo lógico, por ejemplo:

Que en los dos floridos meses (XIII, 112)
Como si compraran paño (XVII, 48)

y hasta por una sola palabra como *incompatibilidad* (1-3-1-1-2-1-4) o *misericordiosamente* (3-1-2-1-2-1-4-1), produciendo así un verso indivisible, lo corriente es que el octosílabo conste de dos o más grupos lógicos. Y, dado que 7 sílabas sólo pueden dividirse en grupos de 3+4, 4+3, 2+5, 5+2, o, lo que es igual: 3+2+2, 2+2+3, 2+3+2, son grupos como éstos los que vale la pena considerar. Bastará un ejemplo para comprobarlo:

Vuélveme, / vuélveme, / moro,
 3-1-2 3-1-2 2-1
a mis padres / y a mi patria, /
 2-1-3-1 2-1-3-1
que mis torres / de León /
 2-1-3-1 2-1-3
valen más / que tu Granada.
 2-1-3 1-2-1-3-1

Si las tres sílabas protónicas finales de cada octosílabo formasen siempre un grupo lógico, todo octosílabo terminaría siempre también en 2-1-3, o sea: con 5.^a y 7.^a acentuadas. Pero sucede a veces que no se agrupan tres sino dos sílabas solamente, y también que el verso inicia el ritmo apoyándose en las sílabas pares, o marcándolo cada tres sílabas, o en fin mezclando estas diversidades. Entonces, puede resultar un conflicto de acentos entre las sílabas 4.^a y 5.^a, o entre 3.^a y 4.^a, conflicto que se resuelve variadamente, con predominio de una u otra de las sílabas en pugna. Y tales versos son frecuentísimos.

De todo lo cual resulta un nuevo motivo para desplazar acentos. Versos como los siguientes:

<i>Una risica donosa</i>	(IX, 29)
Sobre un <i>peñón de la costa</i>	(XXVIII, 3)
<i>Déjalos para soldados</i>	(XVII, 14)
<i>Ríndese como tu esclavo</i>	(XVII, 62)
<i>Y perlas para el cabello</i> <i>y baños para el calor</i>	(XXVI, 49 y 50)

con acentos débiles en *una, sobre, para, como*, y con grupos lógicos de 4 sílabas protónicas al comienzo los dos primeros, al final los restantes, piden, por eso, en mi pronunciación, un traslado del acento en las palabras marcadas *uná, sobre-ún, pará, comó, para-él*.

Prueban los hechos que vengo examinando que el lenguaje obedece espontáneamente a las leyes rítmicas que he enunciado. Pero esta ley natural del castellano, de alternar grupos de dos, tres, y hasta cuatro sílabas, de las cuales una es fuerte en cada grupo y las otras débiles, no implica la necesidad de que los grupos de sílabas formen series homogéneas, uniformes. En efecto, los ritmos en castellano no son obligadamente, ni tienen por qué serlo, de acentuación siempre ascendente (yambos mezclados con anapestos) o siempre descendente (troqueos mezclados con dáctilos), como enseñan los metricistas ingleses para el inglés, o alemanes para el alemán; ni, mucho menos, siempre una serie de yambos, o de anapestos, o de troqueos, o de dáctilos, o de anfibracos, como quería Bello. Los ritmos del ver-

so castellano (y de los versos silábicos en general) son *heterogéneos*. Se forman con pies sueltos, no en serie, mezclados en todas formas: ascendentes con descendentes, binarios con ternarios y con cuaternarios. Y el resultado no es una ensalada, sino el magnífico verso castellano, con leyes musicales propias, que no son las de la rítmica musical de los músicos, pero tan aptas que a este verso le basta la sola asonancia, y aun puede prescindir de toda rima, sin dejar de ser magnífico.

Prueban, además, esos hechos que la colocación de los acentos lógicos no es tan indiferente en la buena constitución del octosílabo como lo han proclamado los metricistas, sin exceptuar a Benot, que no ponía otra regla (y sin justificarla) que la de omitir el acento de la 6.^a sílaba. Un buen octosílabo debe llevar inacentuada, además, para que su lectura sea fácil, la sílaba que precede al otro vértice; o sea: la 2.^a y la 6.^a cuando los vértices caen en 3.^a y 7.^a, la 3.^a y la 6.^a cuando caen en 4.^a y 7.^a, etc.

Pero no basta. Hay que observar también reglas tocantes a los acentos rítmicos secundarios. Entre uno y otro vértice quedan demasiadas sílabas débiles en los versos de tipo *t* o *w*, o antes del primer vértice en los de tipo *x* o *v*, para que el ritmo desdeñe un apoyo en esos largos trechos. Tales versos llevan acentos que el lector descuidado no advierte, que la escritura no marca, pero que las fuerzas métricas y cadenciales nos imponen, como ya lo he dicho acerca de los versos *z*, que ahora voy a considerar más detenidamente. He aquí algunos:

- Y de la continuación* (IX, 32)
Con la su caballería (COLL, *Diálogos*, 2.^a ed., p. 446)
A su representación (CALDERÓN, *El gran teatro del mundo*, v. 227)
Pues se te agradecería (MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva*, 2.^a ed. p. 63)
Para el Miramamolín (COLL, id. id.)

Cada uno forma un grupo lógico y termina, además, en una palabra larga, con 4 sílabas protónicas en los dos primeros versos y con 5 en los tres últimos. Con estos antecedentes, se explica por sí sola la acentuación con que tales versos se leen, esto es: con acentos en 3.^a, 5.^a y 7.^a sílabas, como versos *ñ*.

Pero no todos los versos *z* siguen la misma ondulación. Por ejemplo:

Y de su gran cobardía (VII, 38)

El de lo pardeguillete (GÓNGORA, *Obras*, ed. Millé, p. 96)

los leo de preferencia con acentos en 1.ª, 4.ª y 7.ª sílabas, como si fuesen versos *k*; cosa que también podrá ocurrirles a otros lectores con los dos primeros citados más arriba:

Y de la continuación

Con la su caballería.

ya que, como se ha visto, las palabras de cuatro sílabas protónicas se dicen con dos ritmos, a elección.

Pero con:

Que, comó caballerizo (XXIV, 141)

vuelvo al ritmo *ñ*, y aun desplazo el acento lógico de la palabra *cómo*.

Se puede aplicar el mismo método a los demás octosílabos. Conocido ya el movimiento rítmico de las palabras y grupos lógicos, bastará elegir un cierto número de versos que contengan palabras con tres y más sílabas protónicas para determinar cuál es el ritmo de los que he llamado *t, u, v, w, x*, que, como se recordará, son un resumen del octosílabo.

He aquí algunos del tipo *t*:

Cerca de la Travesaña (III, 6)

Llévesme en tu compañía (VII, 14)

Díjome con osadía (VII, 24)

Ríome del caballero (VII, 37)

Hízosele en conclusión (IX, 34)

¡Vete con tus caballeros! (XXVI, 72)

¡Tiempo de la primavera! (XXIX, 18)

Puesto que la primera sílaba es fuerte, las tres primeras de cada verso equivalen a una palabra esdrújula, cuyo símbolo es 1/2 en el cuadro de la página 112 y cuyo ritmo es 3-1-2. Por

otra parte, los finales de cada verso son de la especie 3/1 o de la 3/0; es decir, se ritman 2-1-3 en la parte protónica. En consecuencia, los siete ejemplos tienen acentos secundarios en 3.^a y 5.^a sílabas, como si fuesen del tipo *a*.

Cuando el octosílabo de tipo *t* termina en palabra de cuatro sílabas protónicas, será muy raro que ésta no adopte al fin del verso el ritmo 1-2-1-3, que la hace entrar en el mismo cuadro:

Toca en la meridional (XI, 18)
Y ellas al enamorado (XIII, 17)
Desde que me aconteció (XXIV, 51)
Yerta la naturaleza (XXV, 39)

Y con mayor motivo si la palabra final es de cinco sílabas protónicas:

Cierta descalabradura (XXIV, 34)

La duda de que los versos *t* son la expresión más sencilla de la familia *a* que pertenece *a* no se presenta, pues, en los casos anteriores. Puede acontecer sólo cuando al fin del verso haya voces de dos o de una sílabas protónicas, que son los casos menos frecuentes. Pues bien, en mi manera de leer, tiene el molde métrico tal tendencia a convertirse en *a* que trasladó el acento de ciertas palabras cuando no es favorable, como en los versos siguientes:

Ibase para París (VII, 3)
Déjalos para soldados (XVII, 14)
Ríndese como su esclavo (XVII, 62)
Viéndote como te veo (COLL, *Diálogos*, p. 445)

Por analogía, puede decirse, pues, que también tienen la misma ondulación los siguientes:

Porque lo-qué la mataba (IX, 48)
Guárdate-dé las caídas (XV, 57)
Fieras, porqué se confundan (XXII, 60)
Fieras, porque-sé confundan (XXII, 60)

Dada la tendencia de los versos *t* a seguir una ondulación binaria, con acentos en las sílabas impares, nada tiene de raro que los demás versos acentuados en la 1.ª sílaba, como los *i* o los *ll*, tiendan también, cuando en ellos predomina la 1.ª, a realizar un perfecto *a*, y que todos ellos constituyan en verdad una sola familia con el rasgo común de tener el vértice movible en 1.ª sílaba. Y es lo que parece advertirse al examinar ejemplos como los siguientes:

- i* *Dijo: — Yó no volvería* (VII, 46)
i *¿Quién pudiera imaginár?* (XIII, 145)
ll *Désde su éscarpáda róca*
ll *bája al indefénso lláno* (XXVIII, 61 y 62)

que son, tal como lo decía Bello, tan perfectos versos *a* como los siguientes:

Sólo el pié de mí te alábo;
sálvo que és de mála hechúra (XXIV, 77 y 78)

Pero hay casos en que el vértice en 1.ª sílaba no determina ondulación binaria sino ternaria, realizando un verso de tipo *k*, dactílico, como decía Bello:

Ancoras tiéne de pláta,
táblas de fino corál (IV, 11 y 12)
Nádie besállas meréce
síno tu sólo Belárdo (XVII, 75 y 76)
Síno a los mísacantános (XX, 51)

en que la fuerza del acento de 4.ª sílaba determina un final pro-tónico 2-1-1-3, y por consiguiente el verso entero podría considerarse ritmado en dos movimientos: 3-1-2 y 2-1-1-3, o mejor aún: 3-1-2-3-1-1-4.

Los octosílabos de tipo *x* ofrecen un cuadro semejante a los *t*. He aquí algunos con palabras largas:

A las otomanas lunas (XIV, 48)
En las principales damas (XV, 60)
A mis soledades voy (XVIII, 1)
De los poderosos grandes (XVIII, 91)
Que por entreabiertas grutas (XXIII, 34)
Y con su aguijón los hiere (XXV, 14)

Tienen éstos al centro del verso palabras con tres sílabas protónicas, cuya acentuación 2-1-3 revela un acento secundario en 3.^a sílaba y da para el grupo lógico el ritmo 2-1-2-1-3, que reduce éstos x al tipo $\tilde{n} > a$. Pero estos otros:

- Que su enamorada es* (VIII, 32)
Que el enflaquecido pulso (XI, 31)
Que a Guadalquivir el agua (XII, 39)
A la innumerable chusma (XXIV, 88)

tienen palabras con cuatro sílabas protónicas. Y, si todos en España las ritman 2-1-1-3, como dice el señor Navarro Tomás y yo no puedo contradecirle, los octosílabos de esta especie se identificarían allí con los de tipo m . No obstante, yo los ritmo en mi castellano de Chile 1-2-1-3, y por consiguientes los reduzco también a $\tilde{n} > a$. Y con mayor motivo a éstos:

- Religiosamente astuta* (XXIV, 94)
Misteriosamente ocultas (XXV, 57)

en que la duda ya no es posible, puesto que las cinco sílabas protónicas se ritman 2-1-2-1-3, y x se vuelve ll o \tilde{n} y aún a .

Y, como en el caso de los versos t , es tanta la apetencia de los x por el ritmo binario que, para lograrlo, desplaza a veces los acentos débiles que le son contrarios:

- Y para que veán los ciegos* (XX, 41)
Y para que cieguen todos (XX, 43)

Estos hechos muestran la relación de x con los demás octosílabos en que predomina la 5.^a sílaba, sean de tipo \tilde{n} , ll , m , o bien a . Los ejemplos siguientes lo muestran:

- ll *Para acrecentar sus bríos*
 ll *contra los piratas moros* (XXVIII, 41 y 42)
 \tilde{n} *Y te dé victoria siempre* (XIII, 170)
 \tilde{n} *El odioso imperio siente* (XXV, 104)
 a *Tú enterrarlo aquí podrías.*
 a *Yo con honra sí lo traigo* (VI, 58 y 59)

Aunque les falta acento lógico en 3.^a sílaba a los *ll*, y en 1.^a a los *ñ*, tienen acentos rítmicos secundarios en dichos sitios, y son, por lo tanto, tan versos *a* como los últimos. Y así como *t* ondula a veces el ritmo ternario de *k* en lugar del binario de *a*, así *x* se ritma a veces con un acento secundario en la 2.^a sílaba; originando octosílabos *m* con predominio de la 5.^a sílaba, como los siguientes:

*Que vuestro marido amado
delante de vos lo habéis* (VIII, 41 y 42)

A los cuales hay que añadir versos como este otro:

Que lós que no son dichosos (XVIII, 39)

que sin tener acento lógico se leen, sin embargo, con acento rítmico en la 2.^a sílaba.

Tales versos no siguen una ondulación pareja, ni binaria ni ternaria, sino mezclada, como la de ciertas palabras compuestas: 1-2-1--1-3--1-4.

Los octosílabos *u* son también una de las maneras como se manifiesta el ritmo binario: la de los versos en que predomina el tercer tiempo. He aquí algunos con palabras largas:

Respondióle el marinero (IV, 25)
Mantellín de tornasol (V, 8)
Y con esta inclinación (IX, 14)
Obediencia y religión (IX, 17)
*Encorvado y sometido
al espíritu del vino* (IX, 62 y 63)
El gallardo Abenzulema (XII, 21)

Todos dan el mismo ritmo: 2-1-3-1--2-1-3-(1), identificándose con los *a*. Por esto, los *ñ*, los *i*, y los *a* en que predomina la tercera sílaba no son más que formas aparentemente distintas de un mismo octosílabo:

ñ Al infierno el tracio Orfeo
ñ su mujer bajó a buscar (XXI, 1 y 2)
i Cuando el sol en mi ventana
i rojo brilla a la mañana (XXVII, 9 y 10)
a Vuelve, pues, los ojos tristes (XIV, 53)
a Poca vista y muchas alas (XVI, 36)

Pero con los octosílabos *v* la cosa cambia. Las palabras o grupos lógicos que ahora empiezan el verso son siempre de cuatro sílabas protónicas, que, como ya se sabe, se ritman 1-2-1-3 o bien 2-1-1-3; a las cuales siguen tres sílabas de la especie 2-1-3; y de aquí el parentesco de los versos *v* con los *l* y los *k*. He aquí varios *v*:

<i>Arregazó su brial</i>	(VI, 9)
<i>Solicitud y cuidado</i>	(IX, 121)
<i>La inclinación y apetito</i>	(IX, 123)
<i>Desamparando el imperio</i>	(XI, 27)
<i>Engendrados de sierpes</i>	(XIII, 108)
<i>Principalmente de espaldas</i>	(XV, 58)
<i>Universal movimiento</i>	(XVIII, 78)
<i>De victoriosos trofeos</i>	(XII, 14)
<i>El caballero decía</i>	(VI, 38)
<i>Por esperar compañía</i>	(VII, 8)
<i>Dichosamente padeces</i>	(XIII, 144)

De los once ejemplos, los siete primeros se ritman como *k*: 2-1-1-3--2-1-3, y los cuatro últimos como *l*: 1-2-1-3--2-1-3; y no de otro modo que los siguientes:

<i>k</i> <i>Qué entre los grandes es poca,</i>	
<i>k</i> <i>y entre los chicos es mucha</i>	(XXIV, 19 y 20)
<i>l</i> <i>Que tengo yo, mi sultana,</i>	
<i>l</i> <i>un nuevo edén para tí.</i>	(XXVI, 11 y 12)

En fin, los octosílabos *w* son, como quien dijera, lo mismo que los *v*, pero vueltos al revés; las palabras o grupos lógicos que terminan verso son siempre de cuatro sílabas protónicas, precedidas esta vez por un grupo 2/1, es decir, ritmado 1-3-1, como lo comprobarán los ejemplos siguientes:

<i>Bordada en el cabezón</i>	(v, 10)
<i>Que tanto la pretendía</i>	(VI, 16)
<i>Perdime por tu hermosura</i>	(VI, 39)
<i>Con ella se remediaba</i>	(IX, 66)

No cabe duda que el ritmo de éstos es: 1-3-1--1-2-1-3. Pero en estos otros:

<i>La sed, se le acrecentaba</i>	(IX, 47)
<i>Andaba siempre aturdido</i>	(IX, 61)
<i>En otra composición</i>	(IX, 106)
<i>Mi suerte desventurada</i>	(X, 4)
<i>Con toda puntualidad</i>	(XI, 8)
<i>De rayos acompañado</i>	(XI, 10)

es 1-3-1--2-1-1-3, como asimismo en éstos:

<i>Metiéraselo en el pecho</i>	(VI, 35)
<i>Con lágrimas de sus ojos</i>	(VI, 65)

Y estas variantes del ritmo se corresponden con los versos *m* y *l*, cuando en éstos predomina la segunda sílaba, por ejemplo:

<i>m Cual aguas de un manso río,</i>	
<i>m risueñas e iguales siempre.</i>	(xxv, 115 y 116)
<i>l De noche soy parecido</i>	
<i>l a todos cuantos esperan</i>	(xx, 53 y 54)

Para que se perciba con mayor claridad la larga explicación que precede, haré un resumen de los ritmos más corrientes del octosílabo, prescindiendo del sobrante postónico y dejando para después las excepciones:

Con vértices en 1.^a y 7.^a, versos t.

Tiene acentos secundarios en 3.^a o 5.^a, o bien en 3.^a y 4.^a

3-1-2-1--2-1-3,	versos <i>i</i> , <i>a</i> .
3-1-2--1-2-1-3,	versos <i>ll</i> , <i>a</i> .
3-1-2--2-1-1-3,	versos <i>k</i> .

Con vértices en 5.^a y 7.^a, versos x.

Tiene acentos secundarios en 1.^a o 3.^a, o bien en 2.^a y 3.^a

2-1--2-1-3--1-3,	versos <i>ll</i> , <i>a</i> .
2-1-2-1-3--1-3,	versos <i>ñ</i> , <i>a</i> .
1-2-1--1-3--1-3,	versos <i>m</i> .

Con vértices en 3.^a y 7.^a, versos u.

Tiene acentos secundarios en 1.^a o 5.^a, o bien en 1.^a y 5.^a

2-1-3--1-2-1-3, versos ñ, i, a.

Con vértices en 4.^a y 7.^a, versos v.

Tiene acentos secundarios en 1.^a y 5.^a, o bien en 2.^a y 5.^a

2-1-1-3--2-1-3, versos k.

1-2-1-3--2-1-3, versos l.

Con vértices en 2.^a y 7.^a, versos w.

Tiene acentos secundarios en 4.^a, o bien en 5.^a

1-3-1--2-1-1-3, versos l.

1-3-1--1-2-1-3, versos m.

Con acentos en las mismas posiciones, con el mismo ritmo, ciertos versos se diferencian pues considerablemente, *cadencialmente*, por ser diversa la intensidad de los acentos. Los mismos acentos de *a*, de *i*, de *ll*, etc. producen cadencias distintas, según cuál sea la posición del vértice movable. El efecto es tan diferente para un oído sensible que basta leer dos versos seguidos que se distinguen en sólo ese detalle para notarlo. Muchos ejemplos hay en los poemas del Capítulo IX, y me limitaré a citar aquí algunos en que dos versos *m-w* van seguidos de dos *m-x*, y dos *k-v* de dos *k-l*:

m-w *En mí lo picado es roto,*

m-w *ahorro cualquier limpieza;*

m-x *cualquiera bostezo es hambre,*

m-x *cualquiera color vergüenza. (xx, 105 a 108)*

k-v *Que he de decirte un romance*

k-v *para quitarte la duda.*

k-t *Va de retrato, primero;*

k-t *luego, si quiere la musa, . . . (xxiv, 7 a 10)*

La diferencia cadencial de unos y otros no consiste sólo en la mayor intensidad de sílabas en distinta posición, consiste también en una leve pausa o alargamiento del tiempo en que cae el vértice movable, todo lo cual determina que una cadencia no sea igual a la otra.

Las cadencias más sensibles del octosílabo son, empero, las que se producen con las acentuaciones que reparten los versos en grupos de 3 más 4 sílabas y 4 más 3. Entonces aparece, a menudo, un retardo en el movimiento que es ya un prelude de cesura. Se parece en esto el octosílabo al endecasílabo. Así como éste se mueve generalmente describiendo curvas con dos vértices cada 4 y 6 o cada 6 y 4 sílabas, así el octosílabo se mueve de preferencia describiéndolas cada 3 y 4 o 4 y 3; pero las curvas de éste son menos pronunciadas que las del endecasílabo, y las cadencias resultan más suaves y sutiles, tanto que a nadie se le ha ocurrido llamar cesura al deslinde entre los dos miembros del octosílabo. Sin embargo, cuando en un poema se suceden con regularidad versos acentuados en las sílabas 3 y 7, la cesura se hace patente, como puede apreciarse en una lectura del ejemplo que sigue:

*Montañesa, entré a cazar
en tu bosque y me perdí.
Por tres noches no dormí,
caminando sin cesar
y pensando sólo en tí.*

(J. S. CHOCANO, *Cinegética*,
[en *Alma América*, 1906])

Esta es la primera de las seis estrofas del poema, todas en la misma cadencia *u*, lo que es un caso raro. Sin embargo, cada cadencia del octosílabo, cultivada sistemáticamente en un poema, podría originar un verso simétrico (V. el Cap. III de *Nueva Teoría*); pero en castellano, si se exceptúan ciertos pasajes breves, no se ha adoptado como verso simétrico sino la que muestran el ejemplo de Chocano y los otros poemas que se nombran en el Capítulo VII.

CAP. V. ACENTOS EXTRAORDINARIOS: SU CARACTER LOGICO

Ahora será más fácil interpretar los octosílabos de acentuación extraordinaria, que, como he dicho en el Capítulo II, los hay de muy variadas fórmulas.

No aparece en los poemas examinados en el presente estudio ningún verso con todas las sílabas acentuadas. La esperanza de hallar semejante verso no parecerá demasiado absurda si se considera que han aparecido dos octosílabos de Calderón, ya citados, con seis sílabas acentuadas, siendo débil solamente la cuarta. Los he llamado *e'* (*e prima*) por darles algún nombre, y son éstos:

á á á x á á á (e')

Pórque áun Diós, con sér Diós, búscá (XXIII, 10)

Uno és Huécar y ótro és Júcar (XXIV, 44)

He aquí otro de Góngora:

Tú ên sér dúra, yó ên sér firme (Obras, ed. Millé, p. 20)

Particularmente en el primero de Calderón, cada sílaba ha de ser martillada en la lectura, y el conjunto se dice a un nivel dinámico mucho más alto que el de los versos ordinarios, y so-

bre todo que los que se podrían oponer a éste por su escasa acentuación, verbigracia éste de Cervantes:

Guárdate de las caídas (xv, 57)

el cual se escabulle rápido y como en un suspiro. El énfasis y vigor de un verso como el primero de Calderón es único, y hay que convenir en que el poeta estuvo acertadísimo al darle a tan grande imagen categoría de supremo nivel; tanto como Cervantes lo estuvo también al darle el ínfimo nivel de un suspiro al consejo que entre dientes debió de pronunciar la Gitanilla en el último verso citado.

Pero, no porque el nivel sea tal, deja de haber diferencia de fuerza entre los seis acentos. Las sílabas 3 y 7 dominan a las 2 y 6, y éstas se dicen, según el humor del que lee, con menos o con más fuerza que las 1 y 5, y éstas con más que la 4. Habrá, pues, en la lectura cuatro grados de fuerza, cuatro niveles de acentuación; y el verso, al fin de cuentas, se dirá como *a*, como *e*, o como *u*; en el cual habrá dos acentos rítmicos principales, dos secundarios, y dos simplemente lógicos. Yo he preferido considerarlo *e* en mi análisis al margen del poema.

Pero el segundo verso de Calderón lo he considerado *a*, porque en mi lectura preferida son simplemente lógicos los acentos de las sílabas 2 y 6: *és*.

Se resuelven de modo semejante los casos de cinco acentos, mucho más frecuentes que los de seis. Indicaré la acentuación con los signos ya explicados, y entre paréntesis, el nombre que he dado a cada acentuación, nombre que nada expresa, fuera de la comodidad de poder referirse al grupo abreviadamente. Indicaré también antes del verso, por medio de dos cifras, cuáles son las dos sílabas predominantes, o los vértices, en mi lectura.

á x á á á x á (a')

- | | | |
|-----|---|------------|
| 1.7 | <i>Salvo que es muy ancho, y salvo...</i> | (xxiv, 79) |
| 3.7 | <i>¡Ay, Jesús, qué luna clara!</i> | (xv, 50) |
| 4.7 | <i>Mira qué bien te he servido</i> | (ix, 92) |
| 4.7 | <i>¿Ves aquel nido? Hay un ave</i> | (xxix, 75) |
| 5.7 | <i>Sueña el rey que es rey, y vive...</i> | (xxii, 11) |

á á á x á x á (b')

- 3.7 ¡Ay Dios! ¿cuál seré a la tuya? (XXIV, 84)
3.7 Sé bien qué papel hará (CALDERÓN, *El gran teatro*
[del mundo, v. 330]
3.7 Haz tú el Rey. Honores gano. (Id. Id., v. 333)

á á x á á x á (ch')

- 2.7 Es corto; que él manda desde... (XXIV, 67)
4.7 ¡Oh, amada mía, es el dulce... (XXIX, 17)
5.7 Hay treinta mil casas hechas (XIX, 76)

á á x á x á á (f')

- 2.7 Es largo; mas, si no gusta, (XXIV, 66)
4.7 Es nuestro templo; allí ondea... (XXIX, 6)

x á á á x á á (g')

- 4.7 La pierna es pierna y no más (XXIV, 73)

x á á á á x á (b'')

- 3.7 Y sobre él tres plumas presas (XII, 59)

á á á á x x á (h')

- 3.7 ¡Oh, qué bien, ante mis ojos! (XXV, 1)

Además de los acentos principales, indicados a la izquierda, tienen estos versos, claro está uno o dos acentos rítmicos más, de orden secundario, en los sitios que les corresponden en conformidad con el resumen del capítulo anterior (pág. 112 y 113). Los acentos sobrantes son de simple sentido, puesto que el ritmo los reduce a posiciones débiles.

Abundan más todavía los octosílabos de cuatro acentos, de los cuales uno está desprovisto de valor rítmico. Me limitaré a citar unos pocos ejemplos:

á á á x x x á (i')

3.7 *Y es más bárbaro pirata* (xxviii, 49)

á á x á x x á (k')

- 1.7 *Hijo hasta allí regalado* (xii, 11)
 1.7 *Que hay' quien intente reinar* (xxii, 18)
 1.7 *Si es que hay lector que discúrria* (xxiv, 126)
 1.7 *Ved: cuán fecunda la tierra* (xxv, 61)
 2.7 *Aunque antes era bien chico* (ix, 105)
 2.7 *¡Qué sol, que allá en las antípoda...* (xv, 51)
 2.7 *Son dos: el macho y la hembra* (xxix, 76)
 4.7 *Porque es contar las estrellas* (xix, 112)
 4.7 *¡Oh, quién gozarte alcanzara!* (xxv, 117)
 4.7 *Dimè: ¿es que el viento en sus giros?* (xxvii, 6)

x á á á x x á (l')

- 2.7 *No sé qué tiene el aldea* (xviii, 5)
 2.7 *Bordó mil hierros de lanzas* (xii, 53)
 3.7 *Le dijô éste a una mujer* (xxvi, 7)
 4.7 *Llamar yo néctar divino* (xi, 14)
 4.7 *Ni bien es necia ni aguda* (xxiv, 54)

á á x x á x á (ll')

- 1.7 *Quién vive pared por medio* (xviii, 96)
 1.7 *Es porque lo dicen ellos* (xviii, 32)
 1.7 *Yo voy a decirte rimas* (xxix, 27)
 1.7 *tú vas a escuchar risueña* (xxix, 28)
 2.7 *Más clara que sale en mayo* (ii, 11)
 2.7 *Ser vieja la casa es esto* (xi, 41)
 2.7 *Mar, montes y guardas tienes* (xvi, 27)
 2.7 *Dan luego de mano al plato* (xvii, 52)
 2.7 *Quien nunca lo tuvo sano* (xvii, 54)
 5.7 *Sobre uná marlota negra* (xii, 49)
 5.7 *Cuando entre la sombra oscura* (xxvii, 1)

x x á á á x á (ñ')

- 3.7 *Y a engendrar más hijos vuelvan* (XX, 28)
 3.7 *Me quedé, y hoy más que nunca* (XXIV, 138)
 4.7 *Y el mayor bien es pequeño* (XXII, 38)
 4.7 *Montañés soy: algo deudo* (XXIV, 21)
 4.7 *Que será reina entre mil* (XXVI, 19)

x á x x á á á (m')

- 2.7 *No puedo venir más lejos* (XVIII, 8)
 2.7 *No turba el rumor más leve* (XXVIII, 13)
 5.7 *He sido y seré: ¡oh suma...* (XXIV, 130)

x x á á x á á (n')

- 3.7 *O el amor, que es lo más cierto* (XII, 24)
 3.7 *Me porté como quien soy* (XXX, 45)
 4.7 *Un lunar tienes ¡qué lindol!* (XV, 49)
 4.7 *Les dará el cielo mil hijos* (XX, 39)

á x x x á á á (o')

- 1.7 *¡Cómo las haré yo, triste!* (MENÉNDEZ PIDAL, *Flor*
 [nueva, p. 242])

á á x x x á á (rr')

- 2.7 *Más ciertos en sus dos labios* (XIII, 111)

Y, para completar y poner término a esta ya extensa lista, cuya prolijidad era necesaria para justificar varias observaciones de este estudio, diré que también hay octosílabos de tres acentos lógicos de los cuales uno carece de valor rítmico; pero no pondré más que un ejemplo, para no alargar la lista:

x x x x á á á (x')

- 5.7 *De la religión seis velas* (XIV, 38)

Al mencionar algunos de estos versos al fin del Capítulo III, y a propósito del traslado de acentos, dije que en ellos «el

ritmo, unido al sentido de las palabras, eligen libremente el sitio que mejor resuelve la doble necesidad del sentido y de la cadencia para levantar el segundo vértice». En efecto, la mayor importancia de esta clase de versos, en el caso del presente estudio, es la confirmación que aportan a la interpretación rítmica que he desarrollado en los capítulos anteriores. Si al pronunciarlos el lector no apoya la voz en cada sílaba que lleva acento lógico, si adopta unos y desecha otros, ha de ser porque la percepción del sentido y de las cadencias exigen sumisión a ciertas curvas, adaptación a cierto molde; molde variable dentro de unas mismas acentuaciones. Y, por consiguiente, el octosílabo no tiene cualesquiera posibilidades de acentuación. La distribución de los acentos, aunque muy flexible y variada, tiene límites y sigue un orden, el mismo por el cual se desplazan los acentos cuando el azar de las combinaciones verbales trae contigüidad de dos de ellos.

CAP. VI. LAS PAUSAS: SU INFLUJO EN LOS RITMOS Y GADENCIAS

Hay dos medios de conocer los versos: el medio espontáneo y común de «sentir» el halago de las cadencias y «adivinar empíricamente» su estructura; y el medio voluntario de «discernir» las causas de aquellas impresiones observando y analizando el mecanismo. Este segundo medio de conocer es el que Juan del Encina, bajo cuyos manes he puesto el presente trabajo, recomendó en su *Arte*. Si la costumbre de conocer por intuición no tornase vulgar un acto tan maravilloso, nos pasaría la facilidad con que, en el primer caso, sentimos los versos. Al revés, nuestra inteligencia discierne las causas y el mecanismo tras esfuerzos tan penosos de la reflexión que deberíamos avergonzarnos. Por esto, para no acumular dificultades sobre dificultades, he dejado para este lugar una reserva que debo hacer a las conclusiones de los capítulos III a V. He mostrado primero, en el Capítulo II, 30 tipos diferentes de octosílabos, que he bautizado con las letras *a* hasta *z*, y he descontado después gran número de ellos por tres motivos (la contigüidad de los acentos, la excesiva separación, y la abundancia) que contrarían las tendencias rítmicas del metro y traen transformaciones en que unos tipos se convierten en otros, reduciendo la cifra 30 a no más de 11, y aún de 5. Pues bien, hay otras causas que, actuando en sentido contrario, tienden a restablecer algunos de los tipos suprimidos anteriormente, y a crear

otros por subdivisión. Factor de esta especie son las *pausas* entre las sílabas.

La voz *pausa* tiene dos sentidos: el de *descanso* o *interrupción* de un movimiento y el de *retardo* sin suspensión total de la marcha. Las pausas del lenguaje se ciñen al distingo. En la ortografía, el *punto* señala interrupción del sentido, mayormente el *punto final*. La *coma*, el *punto y coma*, los *dos puntos*, señalan retardos.

Las interrupciones *del sentido* y los retardos coinciden en la prosa con interrupciones y retardos *en el ritmo*. También ocurre esto a menudo en los versos, pero a veces no, y de esta falta de coincidencia entre las pausas *lógicas* y las pausas *rítmicas* surgen hechos que conviene examinar, como en el caso ya visto de los acentos lógicos y rítmicos.

Pausas rítmicas equivalentes a *interrupciones* hay naturalmente al fin de un poema o de cada una de sus secciones regularmente separadas; pero no siempre al fin de las secciones llamadas estrofas, ya que el capricho de los poetas, sobre todo modernos, liga a veces dos o más estrofas formando un todo. Pausas rítmicas equivalentes a *retardos* hay al fin de las ondas métricas (generalmente cada verso), y a retardos todavía más breves (o con depresión menos profunda) en las *cesuras*, y a retardos brevísimos después de cada acento rítmico.

La pausa rítmica del fin de un verso se llama *pausa métrica*, porque este retardo en la marcha de la dicción pone término a una *onda métrica*, a un compás del ritmo amplio que es el metro.

En el interior de cada verso no hay, pues, pausas rítmicas que alcancen el grado de interrupción; todas son simples retardos. Cuando dentro de un verso se marca un punto en la ortografía, incluso un punto aparte, la interrupción es del sentido, no del ritmo.

En el octosílabo son particularmente interesantes las pausas rítmicas que siguen a cada uno de los dos vértices, en especial cuando el vértice movible cae en la 3.^a o 4.^a sílaba. Si las grandes pausas de sentido caen también en esos sitios la musicalidad del verso no sufre mengua; en el caso contrario pueden deformar las cadencias. Pero no hay que olvidar que los versos no son pura música, sino una feliz combinación de sentido y música, de lógica y acústica, de intelecto y sentimiento. No

ignoro que hay escuelas y poetas que han pretendido reducir el verso a pura impresión auditiva, o a «poesía pura» y de sentido cabalístico. Pero éstas son generalidades que pasan como las modas; tal como pasó la de los otros que creían que a los versos les bastaba la lógica y la hinchazón oratoria.*

Y como los versos son una adecuada combinación de pensamiento y de música, han de reflejar esto mismo en su estructura, combinando adecuadamente acentos y pausas, tanto lógicos como rítmicos. No se puede repudiar, por lo tanto, un acento ni una pausa de puro sentido por la sola razón de no tener papel rítmico o de deformar un tanto la cadencia. El todo está en hacerlo artísticamente.

Las grandes pausas rítmicas toleran bien una mengua si en ello hay ventaja. El octosílabo del *Teatro clásico* hizo gran uso, y también abuso, de ese recurso, empleando la *zancada* o *encabalgamiento* con tal frecuencia que los versos, deformados en una de sus calidades esenciales, son a menudo pura prosa escrita en renglones cortos. Pero lo que en el teatro es tolerable, y hasta plausible en los diálogos al acrecer la naturalidad del lenguaje, fué aplicado también a la poesía lírica, donde las cadencias son elemento indispensable del arte. Y algunos modernos han extremado el procedimiento. Por ejemplo, don Daniel DE LA VEGA, medurado en esto si se le compara con otros poetas de su estirpe, tales como Lugones o Herrera Reissig, comienza así, empero, un poema de su manojo *Las montañas ardientes* (1919):

*Siento la vida como una
batalla. Quiero estar solo.
Brutalmente, ásperamente,
me he despedido de todos
esos horizontes fáciles
y amables que hay en nosotros.
Quiero romper las palabras
atenuantes, los elogios
frívolos, las amistades
banales, el pensar cómodo
de la mayoría, el vago
afán de hallar en los otros*

* V. mi ensayo *¿Qué es poesía?*, ya citado.

alivio para esta sorda
melancolía...

(El coloso)

Y continúan así los encabalgamientos hasta el fin del poema. ¿Quién pensaría que se trata de versos octosílabos si la composición se escribiese así?:

Siento la vida como una batalla. Quiero estar solo. Brutalmente, ásperamente, me he despedido de todos esos horizontes fáciles y amables que hay en nosotros. Quiero romper las palabras atenuantes, los elogios frívolos, las amistades banales, el pensar cómodo de la mayoría, el vago afán de hallar en los otros alivio para esta sorda melancolía...

Pero cuando la zancada es parca y oportuna, cuando el poeta dispara el final de un grupo lógico al verso siguiente, o al hemistiquio siguiente, para destacar ese final y vigorizarlo, es un recurso de arte plausible, que compensa del daño que sufre el ritmo:

*La regalé un costurero
grande, de raso pajizo.* (xxx, 46 y 47)

*Su aliento nos da en un soplo
fecundo la madre tierra,* (xxix, 71 y 72)

Este *grande* en el poema de García Lorca y este *fecundo* en el de Rubén Darío no son palabras cualesquiera en la intención de sus obras; requerían ser subrayadas, y la manera de obtener ese efecto era aislarlas, elevarlas, lo que se obtuvo llevándolas al verso siguiente, donde lucen con luz especial. La pausa final del verso anterior, en una buena lectura de ambos poemas, se ve amagada, disminuída; el movimiento métrico tiene un quebranto, pero en fin de cuentas el poema gana. No acontece lo mismo en los dos ejemplos siguientes, y no son de los peores:

*Pasma, al mirar su serena
faz y su blondo cabello,* (xxviii, 51 y 52)

*Que desiertos mi salones
están, mi harén sin mujeres,* (xxvi, 38 y 39)

En la postergación de *faz* y de *están* no percibo arte consciente ni subconsciente, sino inadvertencia o pereza.

Las pequeñas pausas rítmicas del interior de un verso pueden también sufrir la modificación inversa, la de ser aumentadas por una gran pausa de sentido; y siempre que se proceda también con tino artístico no tendrá el efecto pernicioso que se advierte en la versificación del *Teatro clásico* y entre los poetas modernistas de la primera hora, cuando era moda quebrantar las cadencias. Y, claro está, el aumento de retardo que menos daño hace al octosílabo es el de la semi cesura de la 3.^a o 4.^a sílaba. En los ejemplos siguientes las pausas ortográficas dan variedad a las cadencias en compensación del leve quebranto que sufrén:

Mes de rosas. Van mis rimas...

*Amada, ven. El gran bosque
es nuestro templo; allí ondea...*

Como a un alba; y las encinas...

¿Ves aquél nido? Hay un ave.

El nido es cántico. El ave... (XXIX, 1, 5, 6, 11,
[75, 83])

Peró en los siguientes el efecto no es tan plausible:

De amor. El pájaro vuela...

Oye: canta la cigarra...

Son dos: el macho y la hembra... (XXIX, 8, 67, 76)

Ahora bien, todas estas variaciones que el sentido de los vocablos hace sufrir al ritmo se traducen en modificaciones a las reglas que se han establecido en los capítulos III a V.

Peró la estructura de los vocablos puede tener parte también en dichas modificaciones, ya que pausas de sentido no son solamente las que se marcan con la puntuación, sino las de

grados más pequeños que no se marcan: desde el imperceptible retardo que separa una sílaba cualquiera de otra, por cambio de posición de los órganos fonadores, hasta los retardos bien sensibles que se establecen entre los grupos lógicos de cualquier especie. Y de éstos hay que hablar.

Para que las sílabas expresen el sentido que han de tener, se amontonan las débiles en torno a las fuertes, las sin acento en torno a las acentuadas. Y entonces, para deslindar los límites de cada grupo, sobre todo cuando uno termina con una o dos sílabas débiles (comúnmente: palabra grave o esdrújula) y el otro comienza con otras tantas de la misma especie, se marca en el deslinde un leve retardo que aclara el sentido. Estas pausas tienen importancia en la versificación porque determinan matices del movimiento rítmico, que diferencian levemente versos del mismo tipo acentual. No da lo mismo para el oído que las sílabas débiles entre dos fuertes cuelguen de la fuerte anterior o se alleguen a la fuerte siguiente. La circunstancia de ser agudo, grave, o esdrújulo el vértice final del verso ha sido apreciada sobre todo por los poetas de la época clásica, los cuales generalmente no mezclaban esas terminaciones y hacían de cada una un metro aparte, con distinto empleo. No es necesario recordar los géneros poéticos o las estrofas diferentes a que dió lugar ese distingo, que otras lenguas, como el inglés particularmente, mantienen todavía en forma radical.

Lo que no siempre se ha apreciado, empero, es que rigen razones semejantes para distinguir los finales agudos, graves, o esdrújulos, en los vértices internos de los versos. Se ha apreciado y reglamentado la diferencia en el endecasílabo cesurado en 4.^a (V. *Otros tres grandes metros*), pero no en otros casos. Y, sin embargo, el efecto es muy distinto cuando en el octosílabo, por ejemplo, el grupo lógico del primer vértice (movible) termina de un modo o de otro. Léanse repetidamente los versos de tipo *k* que siguen y se notará la diferencia.

Con uno o dos esdrújulos y movimiento dactílico perfecto:

áxx áxx áx

Vuélveme, vuélveme, moro (xxvi, 57)
Luego esta máquina insigne (xix, 29)

Con un esdrújulo y movimiento dactílico imperfecto:

áxx áx xáx

Lágrimas vierten ahora (XII, 77)

Ancoras tiene de plata (IV, 11)

Con voz grave al comienzo y un pie de movimiento coriámbico o ciprio (el más frecuente entre los de tipo k):

áxxá xxá(x)

áxxáx xá(x)

Crecen al pie del castillo (XXVI, 32)

Entre los sueltos caballos (XIII, 53)

Sobre las aguas del mar (IV, 2)

Con voz aguda al comienzo y movimiento rítmico ascendente (yámbico o anapéstico):

á xxá xxá(x)

á xxáx xá(x)

Fué menester enviär (IX, 71)

Yo el cinturón con revólver (XXX, 23)

Tal la pusieron los hombres (XVIII, 51)

Y las diferencias se ahondan cuando todavía media en los deslindes una pausa mayor, de grado ortográfico:

Pláceme, dijo, señora (VII, 15)

Yéndose, pues, a morir (IX, 82)

El esquema acentual es, sin embargo, el mismo en todos los ejemplos: una fuerte seguida de dos débiles. Pero el de las pausas no, y las cadencias son otras; confirmándose así la diferencia que va de ritmo a cadencia; porque mientras toda cadencia es un ritmo, cualquier ritmo no es una cadencia, y son éstas las que dan su sello al verso silábico.

Pasa otro tanto con los octosílabos de cualquier otro tipo:

ll	<i>Súbito sintió mudarse</i>	(IX, 102)	áxx xá xáx
ll	<i>Quando el luminoso vaso</i>	(XI, 17)	áx xxáx áx
ll	<i>Hoy el arador se afana</i>	(XXV, 53)	á xxxá xáx
ll	<i>Nunca, como yo, firmaron</i>	(XVIII, 107)	áx xxá xáx
i	<i>Ancha torre secular</i>	(XXVIII, 6)	áx áx xxá
i	<i>Fué la noche de Santiago</i>	(XXX, 1)	á xáx xxáx
i	<i>Yo, me voy, y no te dejo</i>	(XII, 94)	á xá xxxáx

Pero las pausas propiamente rítmicas tienen también su papel. He dicho antes que el octosílabo apetece una pausa rítmica después de la 3.^a o 4.^a sílabas, pausa que los metricistas no estiman como cesura porque no es constante ni grande. De ahí que las pausas de sentido caigan mejor en esos sitios que en otros y que el tetrasílabo se haya usado desde el siglo xv como verso quebrado del octosílabo, cual si fuera un hemistiquio. Tanto mejor caen que, cuando las hay, rara vez se produce el desplazamiento del acento, de que ya se habló en el Capítulo III. Por ejemplo, en los siguientes versos, con pausas de sentido entre las sílabas 3.^a y 4.^a o 4.^a y 5.^a, no hay traslado del acento contiguo en octosílabos de los tipos *h*, *n*, *c*, *ch*, *q*:

h	<i>Hija, al fin, destas arenas</i>	(XIII, 107)
h	<i>Tuvo el sól, pörque le ocupan</i>	(XXIII, 88)
h	<i>Cúdles són, pára seguidos</i>	(XXIV, 127)
h	<i>Que hasta amór pása penuria</i>	(XXIV, 152)
n	<i>Con su andár siéga la tierra</i>	(VI, 3)
n	<i>Que a París lléva la guía</i>	(VII, 10)
c	<i>Ánda con Diós, súfre y ama</i>	(XIII, 157)
c	<i>¿Ves aquel nidó? Háy un ave</i>	(XXIX, 75)
ch	<i>La venden. Más, ¿qué me canso?</i>	(XIX, 111)
ch	<i>Se vió otra vez. Y ótra vez...</i>	(XXIII, 105)
ch	<i>Por quien el réy ánda muerto</i>	(XII, 26)
ch	<i>Que bate el már nóche y día</i>	(XXVIII, 4)
ch	<i>Pues eres tú el mismo mar</i>	(XIV, 13)
q	<i>Por no morir qué beber</i>	(IX, 40)
q	<i>Enviudarás y ótra vez</i>	(XV, 27)
q	<i>Montañés sóy: algo deudo</i>	(XXIV, 21)
q	<i>A la pöestía únos viejos</i>	(XXIV, 119)

El titubeo entre la acentuación rítmica y la lógica se produce, sin embargo, cuando las pausas de sentido caen en las otras posiciones. El lector que se incline más al sentido de las palabras que a las cadencias se apoyará en cualquier pausa lógica para valorizar los acentos, aunque estén contiguos, y restablecerá los tipos *b*, *e*, *j*, *o*, *p*, *rr*, *s*; etc. Los ejemplos que siguen, leídos según sus signos ortográficos, tienen efectivamente los acentos que se marcan:

- | | | |
|----|--|-------------|
| b | <i>Pincél; ¡quiera Dios que salga...</i> | (XXIV, 15) |
| b | <i>Pasé; y, viéndo cuánto acusan...</i> | (XXIV, 118) |
| e | <i>Porque aún Dios, con ser Diós, búscá</i> | (XXIII, 10) |
| j | <i>Señór, mónja me veréis</i> | (VIII, 38) |
| j | <i>Sin vós, cámpo de batalla</i> | (XIII, 33) |
| o | <i>Tengo, para llorar, •cáusas</i> (GÓNGORA, <i>Obras</i> , ed. Mi-
llé, p. 11) | |
| p | <i>En los Gelves nació, él año...</i> | (XIII, 93) |
| p | <i>En que, dueño de sí, él hombre...</i> | (XXV, 107) |
| rr | <i>No aciertan respondér, nón</i> | (V, 26) |
| s | <i>¡Diós, cuánto te lloraría!</i> | (VI, 50) |

Las pausas de sentido tienen, además, la virtud de reforzar el acento que las precede, determinando así, a veces, el predominio de cierta sílaba que, en caso contrario, sería dominada por la vecina:

- | | | |
|--|--|--------------|
| | <i>Y, como aquel que se ahoga...</i> | (XXIII, 73) |
| | <i>Más, tan callada que ya...</i> | (XXIV, 55) |
| | <i>Véd: cuán fecunda la tierra...</i> | (XXV, 61) |
| | <i>Más, cuándo en recia batalla...</i> | (XXVIII, 21) |

Domina la primera sílaba en los anteriores versos, aún en el tercero. Pero en los dos siguientes domina la segunda:

- | | | |
|--|--|------------|
| | <i>¡Oh, quién gozarte alcanzará!</i> | (XXV, 117) |
| | <i>Dimê: ¿és que el viento en sus giros?</i> | (XXVII, 6) |

CAP. VII. LOS «NUMEROS» Y EL RITMO PEONICO

El análisis de los 30 poemas elegidos muestra que el octosílabo no ha cambiado de estructura rítmica en su largo y continuo uso de seis siglos. Pero, como nunca los poetas han tenido conocimiento razonado de los hechos que acabo de exponer, y sí solamente conocimiento práctico, en que se han adunado la intuición de la belleza poética, la impresión e imitación de ciertos detalles técnicos desconectados, y lo que se llama «instinto poético», consistente en un agudo sentido rítmico y melódico, acontece que siempre han versificado un tanto a la diabla, cuidando tan sólo de que las sílabas fuesen siete hasta el último acento, y confiando el resto al oído y al gusto. Los acentos del verso han caído, pues, donde y como podían, a la buena de Dios, la cual no es otra que las posibilidades de división numérica de la cifra 7.

La reunión de 7 unidades, puede descomponerse en los grupos siguientes:

Con 4 acentos: 2-2-2-1, 1-2-2-2, etc.

Con 3 acentos: 2-2-3, 2-3-2, 3-2-2, 3-3-1, 1-3-3, 4-2-1,
2-4-1, 1-2-4, 1-4-2, etc.

Con 2 acentos: 3-4, 4-3, 2-5, 5-2, 1-6, 6-1.

Por su parte, las palabras y grupos de sentido tienen 1, 2, 3, 4, o más sílabas, con predominio de una que se llama acentua-

da. Cualesquiera que hayan sido las palabras elegidas para el verso, han debido, pues, adaptarse a una combinación numérica como las anteriores, y por lo tanto formar grupos de sílabas de 1, 2, 3, 4, o más unidades, de las cuales una más fuerte que las otras. Las sílabas inacentuadas se apegan a las acentuadas, por delante o en seguida, separadas por pausas. Todo esto determina una complejión y permite un análisis por pies rítmicos: binarios, ternarios, y demás; estructura aparente, por encima de la cual se organizan las cadencias, imprimiendo a cada verso curvas caprichosas y movimiento de danza. Como la estructura rítmica o numérica es más visible que la de las cadencias, no es extraño que la virtud oculta del halago haya sido atribuída a los números visibles. Y, desde antiguo, los números pitagóricos gozaron del prestigio de producir la armonía métrica o música poética, tal como la de los astros producía la música celeste. Un númen se ocultaba tras la coincidencia de los números aritméticos o de las figuras geométricas, y la voz «número» sirvió de clave para explicar el misterio musical, que hoy se llama prosaicamente sentido del ritmo y se localiza en el oído. Por eso, «numeroso» fué hasta nuestros días equivalente a musical, armonioso, sinfónico, sublime; y se dió la explicación aparente del secreto encanto de los versos mediante los números.

Números son, en efecto, y no otra cosa las particillas en que han descompuesto los versos los metricistas de todas las épocas. Los pies métricos de los antiguos griegos y romanos eran simples combinaciones aritméticas, de dos o más sílabas, largas y breves. Los de varias teorías modernas, extranjeras o castellanas, no son también más que combinaciones aritméticas de dos o más sílabas, fuertes y débiles. Pero estas combinaciones no se han imaginado siempre del mismo modo. En castellano existen, por lo menos, tres sistemas:

1.º El de Masdeu, reformado por Jaimes Freyre, consistente en recortes hechos en los versos según el sentido de las palabras, en las grandes pausas lógicas. Esta teoría y las que se mencionan en seguida serán descritas en la *Ojetada histórica a las teorías de la versificación castellana*.

2.º El de S. de Mas, imitado del de Scoppa, Saint-Leu, y otros extranjeros, y seguido después por el poeta belga Van Hasselt, que lo puso por obra en francés, y por el poeta peruano

González Prada, que lo aplicó al castellano; sistema consistente en recortes heterogéneos de 2, 3, 4, 5 sílabas, hasta encontrar un acento rítmico, y en la reagrupación homogénea de los elementos así encontrados.

3.º El de Bello, De la Barra, y los metricistas ingleses y alemanes, consistente en recortes homogéneos, uniformes, cada 2, 3, 4 sílabas, con una acentuada, al comienzo, al medio o al fin del grupo.

La fascinación aritmética es tan obsesionante en algunos metricistas que, por ejemplo, don Eduardo de la Barra, hombre dos veces numérico: por ingeniero y por poeta, terminó uno de sus mejores estudios con esta exclamación: «La aritmética es la clave de la lira universal», mostrando así su agradecimiento a esta ciencia, que lo había conducido con su juego mecánico al hallazgo de los pies de cuatro y de cinco sílabas. Por la tiranía aritmética, Bello se negó (y los ingleses se niegan todavía) a aceptar pies de 4 o de 5 sílabas, en vista de que 4 es divisible por 2, y de que 5 se compone de 2 más 3. Sin embargo, la realidad del ritmo ofrece en castellano, como en casi todas las lenguas, pies de cuatro sílabas, que Bello había observado.

Sé ha visto que, cuando se examina el octosílabo espontáneamente, sin el prejuicio tradicional formado por las antiguas teorías de las versificaciones griega y latina, se halla que su estructura consiste en el juego de dos acentos rítmicos de primera importancia, fijo el uno en el 7.º tiempo del metro, y móvil el otro; que son las cadencias de dos «asientos» de que habló ya Nebrija en 1492. El movimiento rítmico juega sobre esos dos vértices; y las sílabas, aunque «contadas» y cabales en cada octosílabo, es decir, en cada uno de los grandes compases métricos, no son contadas ni dan números iguales en los pequeños compases rítmicos: dos en cada verso; los cuales danzan, retardándose cuando son de pocas sílabas, acelerándose cuando son de muchas, y buscando siempre una relativa equivalencia de tiempo, a fin de que las curvas del movimiento conserven distancias adecuadas para dar al oído la impresión de ritmo. Por consiguiente, los «números» capitales a que mi análisis me conduce no son homogéneos, si bien son armónicos, y bajo este aspecto equivalentes.

3 y 4, 4 y 3, 2 y 5, 5 y 2, 1 y 6, 6 y 1, se balancean como platillos sobre un fiel, y las palabras que los forman se someten

a los ritmos parciales que indican las figuras siguientes; en las cuales las separaciones indican los límites de los elementos componentes, las pausas, que tanto influyen en las curvas cadenciales, determinando los límites efectivos de los pequeños compases:

3 y 4	xxá xxxá(x)	versos	u	
	xxá xáxá(x)		ñ	
	xxá áxxá(x)		n	
	áxá xxxá(x)		i	
	áxá xáxá(x)		a	
	áxá áxxá(x)		h	
	áxx xxxá(x)		t	
	áxx xáxá(x)		ll	
	áxx áxxá(x)		k	
4 y 3	xxxá xxá(x)	versos	v	
	xxxá áxá(x)		q	
	xáxá xxá(x)		l	
	xáxá áxá(x)		ch	
	áxxá xxá(x)		k	(segunda fórmula)
	áxxá áxá(x)		c	
2 y 5	xá xxxxá(x)	versos	w	
	xá xáxxá(x)		l	(segunda fórmula)
	xá xxáxá(x)		m	
	xá áxxxá(x)		j	
	xá áxáxá(x)		b	
	áx xxxxá(x)		t	(segunda fórmula)
	áx xáxxá(x)		k	(tercera fórmula)
	áx xxáxá(x)		ll	(segunda fórmula)
	áx áxxxá(x)		i	(segunda fórmula)
	áx áxáxá(x)		a	(segunda fórmula)
5 y 2	xxxxá xá(x)	versos	x	
	xáxxá xá(x)		m	(segunda fórmula)
	xxáxá xá(x)		ñ	(segunda fórmula)
	áxáxá xá(x)		a	(tercera fórmula)

1 y 6	á xxxxxá(x)	versos	t	(tercera fórmula)
	á áxxxxá(x)		s	
	á xxáxxá(x)		k	(cuarta fórmula)
	á xáxxxá(x)		i	(tercera fórmula)
	á xxxáxxá(x)		ll	(tercera fórmula)
	á xáxáxxá(x)		a	(cuarta fórmula)
	á áxáxxá(x)		k'	

6 y 1	xxxxxá á(x)	versos	y
	xáxxxá á(x)		rr
	xxáxxá á(x)		p
	xxxáxxá á(x)		r
	áxxxxá á(x)		o
	áxáxxá á(x)		d
	áxxáxxá á(x)		f
	xáxáxxá á(x)		g

Falta el verso *e*, que sólo puede suponerse formado de tres pies, con 2, 4 y 1 sílabas, y cuya fórmula sería *xá áxxá á(x)*; o bien de dos pies «antíspastos»: *xááx xáá(x)*. Y faltan otras fórmulas, fáciles de hallar mezclando sistemáticamente hasta agotamiento los grupos de sílabas ya indicados.

Las figuras apuntadas corresponden a los versos graves: los agudos no tendrían la *x* final (entre paréntesis), y los esdrújulos tendrían dos: *xx*. Los acentos indicados *á* no son sino los principales; pero no todos son de fuerza mayor. Se sabe ya, además, que en cualquier grupo *xxá* o *áxx* existe un acento secundario *àxá*, *áxà*, y con mayor motivo en los *xxxá*, *xxxxá*, *xxxxxá* y otros análogos, que pueden llevarlos alternando dos o tres sílabas débiles con una acentuada (ritmos binarios y ternarios).

Prescindiendo de todo esto, los elementos diferentes que, en las diversas figuras del cuadro podrían aislarse como pies métricos, son los siguientes:

xá	yambo
áx	troqueo
xx	pirriquio

xxá anapesto
 áxx dáctilo
 xáx anfibraco
 áxxá crético
 xxx tribraquio.

A menos que se prefiriese no descomponer los elementos de cuatro, cinco y seis sílabas, ni olvidar las sílabas hipermétricas de los versos graves y esdrújulos, y entonces hubiese que añadirle al cuadro anterior pies de cuatro, cinco y más sílabas, tales como:

áxxx peón primero
 xáxx peón segundo
 xxáx peón tercero
 xxxá peón cuarto
 áxáx ditroqueo o dicoreo
 xáxá diyambo
 áxxxá coriambo
 xááx antístasto

xxáxx mesómacro,
 etc.

Algo de razón tenía, pues, Benot cuando dijo que los versos corrientes no tienen ritmo, pero sí las series de versos formadas por varios de la misma factura, que ondulan uno en pos de otro, dibujando curvas amplias de igual largo y medida. No tienen ritmo en el sentido estrecho de serpenteo de ondas homogéneas, simétricas; pero sí lo tienen en el más amplio de ondas heterogéneas. Porque el ritmo de las series no impide que cada sección de él (verso o renglón, en tal caso) pueda, a su turno, serpentear describiendo curvas más pequeñas; las cuales no por ser unas diferentes de otras dejan de ser secciones de un ritmo o de varios.

¿Cuál es, entonces, la interpretación adecuada que deba darse de los octosílabos que pueden descomponerse en cuatro troqueos, o en tres dáctilos?

Una interpretación (y la que yo prefiero) es que los versos así ritmados, no muy numerosos, no son más que dos de los

muchos casos que pueden presentarse por la reunión libre de cualesquiera pies: binarios, ternarios, cuaternarios, quaternarios, de acentuación simétrica o no. Cuando un verso excepcional tiene acentuación simétrica, no es porque el metro o el poema sean trocaico o dactílico, sino porque ha tocado la casualidad de que se juntaron en ese o esos versos 4 troqueos o 3 dactilos, tal como en otros se juntan dos yambos y un anapesto, etc. Y esto no es rasgo del octosílabo solamente, sino de todos los versos contruidos por el procedimiento «silábico», en oposición al «rítmico», como se verá en mi *Nueva teoría de la versificación*.

Pero otra interpretación es posible también: la de que troqueos y dactilos son pura coincidencia de acentos con las formas modificadas de otro ritmo, el *peónico*. Cuando se tiene presente el resultado estadístico que presenta el Cuadro de la página 91, donde se muestra que el octosílabo predominante es el de fórmula *xxáx xxáx*, que he llamado *u*; y que, si se complementa esta fórmula con el *principio de substitución*, conocido y aplicado ya por los antiguos griegos, consistente en la posibilidad de variar el ritmo mediante el reemplazo de unos pies por otros; se comprueba, en efecto, que todos los octosílabos, y no solamente los trocaicos y dactílicos, pueden ser explicados por el ritmo cuaternario, cuyo caso fundamental es el *peónico* tercio del verso *u*; y que los demás son transformaciones de éste debidas a reemplazos de un pie, o de los dos, por otros pies cuaternarios. Y como ningún octosílabo escapa a esta interpretación, no tiene cabida ni siquiera el reparo de Benot de «versos sin ritmo». Los reemplazantes corrientes de cada pie son:

Primer pie, por

áxxx peón primero
 xáxx peón segundo
 xxxá peón cuarto
 áxáx ditroqueo o dicoreo
 xááx antíspasto
 xáxá diyambo
 áxxx coriambo

Segundo pie, por

áxáx ditroqueo o dicoreo
 xááx antíspasto
 (Y los pies trisílabos equivalentes, si el verso es agudo; y los de cinco sílabas, si es esdrújulo)

Explicado así, como verso de ritmo cuaternario, con substituciones, el octosílabo es trocaico o dactílico solamente cuando el azar de las posiciones de acentos y pausas hace coincidir a éstos con el esquema trocaico o dactílico, casos en que algunos acentos secundarios se refuerzan gracias a la coincidencia.

Pero, aun cuando ningún octosílabo deje de ajustarse a dicho cuadro, la explicación, al ser simplemente rítmica, es insuficiente; pues la descomposición numérica no logra dar razón del fenómeno que percibe nuestra sensibilidad al gozar las cadencias de los versos. Y no insistiré nuevamente sobre este asunto. Peónico o no, el octosílabo es ante todo un juego de cadencias sobre dos vértices.

La teoría de que los versos constan de pies, como quiera que éstos estén formados, es semejante pues a la teoría de la numeración en la aritmética: puede ser verdadera y hasta filosófica, pero no enseña nada práctico. No se calculan ni resuelven problemas conociendo las diferencias entre la numeración decimal y la duodecimal u otra. No se versifica tampoco gracias a la descomposición del verso en pies.

El ritmo formado por el pie peónico xxáx fluye en castellano con tanta facilidad como el que se forma con el pie anfibráquico xáx (V. el Cap. VI de *El verso de arte mayor*). Una frase cuyo ritmo tiene el movimiento pertinente: xxáx xxáx xxáx, es decir, tarareándola, *tatatánta tatatánta tatatánta* . . ., goza de esa mayor naturalidad que el oído castellano concede a las palabras graves sobre las agudas o sobre las esdrújulas. Este ritmo puede acompañarse, o no, cada uno, dos, tres, cuatro, o más pies, produciendo en cada caso metros diferentes sobre los cuales se amoldan versos distintos.

Si en una composición se mezclan versos diferentes en el número de pies, resultan poemas en versos «libres», es decir, sin medida uniforme, pero con acentuación simétrica. Ejemplos de esta mezcla de versos son: el famoso *Nocturno* de J. A. SILVA (1895):

*Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de música
[ca de alas; . . .*

en que los versos varían de uno a seis pies; el no menos bello poema de Isafas GAMBOA, *Ante el mar* (1901):

*A mis ojos vacilantes, vagos, húmedos y tristes,
que reflejan tus destellos áureos, lívidos y rojos,
a mis ojos,
bajo el cielo, contra el cual furioso insistes
con tu rabia de Satán,
otra vez en mi camino,
cual te he visto tantas veces,
apareces,
en mi ruta de cansado peregrino,
turbio mar...;*

en que varían de uno a cuatro pies; varios poemas de J. S. CHOCANO (1906): *Los caballos de los conquistadores, La elegía del órgano, En la Armería Real, Lo que dicen los clarines, El alma primitiva, Fuga* (1908). Y otros.

Si, al revés, el poema se desarrolla en versos de igual número de pies, el tipo del verso es «métrico»; no precisamente porque puede medirse cada renglón contando dichos elementos, que también puede hacerse otro tanto con aquellos llamados libres y amétricos; sino porque cada verso se convierte en onda de un nuevo ritmo, más amplio, que encierra a los otros ritmos elementales, y, entonces, cada verso es medida común para todos los de la serie. El cuadro abstracto que estas ondas mayores forman y que se repite con ligeras variaciones internas, de verso en verso, es el *metro*.

Se han usado en castellano versos métricos de uno, dos, tres, cuatro, y hasta cinco pies peónicos en el mismo renglón, y tanto con acentuación regular (simétrica) como irregular. Los examinaré brevemente y en orden.

El de un pie o tetrasílabo ha sido poco usado como verso único de toda una composición, y esas pocas veces, con substituciones frecuentes del peón tercero por un dicoreo; o sea, dicho en términos menos presuntuosos: sin o con un acento secundario en la primera sílaba. Ejemplos: la fábula XLVII de IRIARTE, *La Urraca y la Mona* (1782); *Paseo por el Betis* de la AVELLANEDA (1839); la fábula XCV de HARTZENBUSCH, *La Mariposa y la Efémera* (1840?); *Rima V* de R. DARÍO (1887). He aquí ocho versos de este último:

*Una noche
tuve un sueño.
Luna opaca,
cielo negro,
yo en un triste
cementerio
con la sombra
y el silencio.*

En cambio, ha tenido gran uso como quebrado del octosílabo, particularmente en el siglo xv, habiendo sido factor principal en la formación de muchas estrofas, como se verá en el Capítulo VIII.

El de dos pies u octosílabo ha sido la materia de los capítulos precedentes y no es necesario repetir aquí que ha sido profusamente usado con acentuación irregular o, substitutiones de pies. La gran frecuencia con que entre ellos aparece el verso de ritmo puro, sin substitutiones, o tipo *u*, denuncia empero la instintiva necesidad que han sentido los poetas de retornar a menudo al verso fundamental, para no despistar al lector.

El ritmo puro, sin substitutiones y con acentuación simétrica, origina el *octosílabo péonico*. Su empleo es más bien reciente, aun cuando varios poemas del siglo xv muestran ya pasajes o estrofas enteras de ritmo regular, y por ejemplo, el de J. de Mena que he citado en el Capítulo I. Mencioné allí también algunos otros enteramente regulares. J. S. Chocano escribió uno que he citado en el Capítulo III: *Cinegética*, que tiene la particularidad de que todos los octosílabos son agudos: *xxáx xxá*. He aquí la estrofa final de *Cómo murió Magdalena* de GUTIÉRREZ NÁJERA (1881):

*Repicaban, repicaban
las campanas a lo lejos
cuando el féretro clavaban:
padre y madre sollozaban...
¡Pobre niña! ¡Pobres viejos!*

En cambio, en otras lenguas, como el inglés y el alemán, es, según parece, el único octosílabo (7 tiempos protónicos y 1 postónico ocasional) que se ha cultivado. La traducción del *Romancero del Cid* que hizo HERDER en alemán (1805) está casi to-

da en octosílabos *u*, sin rimas; y asimismo todo el largo poema *The Song of Hiawatha* de LONGFELLOW (1855). Los octosílabos de este poema tienen final grave (femenino); los de *Songo River*, breve composición del mismo poeta, terminan en agudos (masculinos o truncados), y los del tan conocido y alabado *Psalm of Life* en graves y agudos alternados. Así los hizo también Th. CAMPBELL en *The Turkish Lady*, poema que por su asunto parece, además, unido de tantos romances moriscos (V. el Cap. VIII). Los nombres que ingleses o alemanes dan a tales metros nada cambian del hecho en sí.

Del siglo xv data también cierto dodecasílabo compuesto de tres pies cuaternarios, y que fué muy poco usado. Reproduciré en el Cap. VIII un ejemplo que puso NEBRIJA en su *Gramática castellana*, en el cual se ven las substituciones que el verso sufría, tal como si en un mismo renglón se hubiesen escrito un octosílabo corriente, de acentuación irregular, y un quebrado. Pues bien, en tiempos recientes se ha usado con alguna frecuencia este dodecasílabo, pero con acentuación simétrica. Así lo emplean, por ejemplo, J. S. CHOCANO en *El nuevo dodecasílabo* (de *Selva Virgen*, 1896), J. M. GABRIEL Y GALÁN en *Desde el campo*; Augusto WINTER en algunas secciones de *El arroyo*, etc. De Gabriel y Galán son los versos siguientes:

*Luz ingrávida, hija blanca de la nada,
que te ciernes en los ámbitos del cielo;
ancho círculo de brumas taciturnas,
horizontes de los días cenicientos;...*

J. S. Chocano fué más lejos todavía, pues lo mezcló con el dodecasílabo anfibráquico, dando así al dodecasílabo de una cesura, conocido desde el siglo xv, un compañero de dos cesuras, un trimetro; tal como R. DARÍO dió un compañero de dos cesuras al alejandrino de una (V. mi opúsculo *El verso que no cultivó Rubén Darío*, Santiago, 1933, y *Nueva teoría de la versificación*). He aquí una estrofa del poema *Añoranza*, del manojito *Alma América* (1906):

*Yo delante | de un azogue | te detuve
a que vieses | las figuras | de los lienzos:
tus ojos miraron | golas en las damas
y casacas verdes | en los caballeros...*

De cuatro pies peónicos es el octonario o hexadecasílabo en que fueron compuestos los «romances viejos». Piensan unos que el octonario no es un verso sino dos, acoplados en un renglón, *para la vista*. Otros al revés (V. *Nueva teoría de la versificación*). Cuestión es ésta de «punto de mira», es decir, de disposición del ánimo para mirar o no el tiempo de unión de los hemistiquios con el mismo criterio del tiempo final del metro. Y se aplica tanto al octonario 7/1-7/1 como al alejandrino 6/1 - 6/1, o al dodecasílabo 5/1 - 5/1, o al decasílabo 4/1 - 4/1, o al dodecasílabo 6/1 - 4/1 o al 4/1 - 6/1, etc. Puesto que en todos ellos el tiempo final puede ser ocupado por una, cero o dos sílabas, a voluntad del versificador, al hacer terminar el verso con palabra grave, águda o esdrújula, sin que por esto el verso pierda la medida ni sea otro, ¿por qué ha de ser forzosamente otro y de medida diversa el que tenga un segundo sitio de oscilación silábica?

El lector que responda aceptando la posibilidad de dos o de varios sitios de oscilación, donde quiera que estén, prepará su ánimo para leer el octonario, el alejandrino, etc. como *un* verso, y lo produce simple. El otro lo produce doble. Cuestión de ánimo, subjetiva, como tantas otras de la versificación.

Es evidente, empero, que la dificultad de aceptar como simples los dichos versos crece con el largo del renglón y de las pausas. Y este puede ser otro «punto de vista». Lector puede haber para quien el alejandrino sea verso simple y no el octonario. Para mí son ambas cosas, ya que puedo adaptar mi ánimo a ambas disposiciones. En cambio, la dificultad disminuye cuando el octonario se compone simétricamente de cuatro pies peónicos iguales, como acontece en composiciones de varios poetas modernos, por ejemplo, en la de R. DARÍO *Año Nuevo* (1894), o de J. S. CHOCANO *Viernes Santo y Ultratumba* (1895), o de GABRIEL Y GALÁN *La Virgen de la Montaña y Los pastores de mi abuelo*, o de A. NERVO *Lo recuerdas?* y *Condenación del libro* (1905), o las traducciones del *Cuervo de Poe* por J. A. PÉREZ BONALDE (1887) y por R. LOZANO (1922), etc. He aquí el comienzo de *Condenación del libro*:

*Condenamos este libro por exótico y perverso,
porque enciende sacros nimbos en las testas profanadas,
porque esconde, bajo el oro leve y trémulo del verso,
la dolosa podredumbre de las criptas blanqueadas.*

Todos estos poemas castellanos son posteriores al uso semejante en inglés, por TENNYSON en *Locksley Hall* y por POE en *The Raven* (V. mi opúsculo *Los hexámetros castellanos*, Santiago, 1935).

En fin, la dificultad llegará quizá al máximo cuando, aparte de las oscilaciones silábicas del fin de ambos hemistiquios, los octonarios tengan oscilación silábica al comienzo, cosa en que me ocuparé con mayor detenimiento en el capítulo siguiente.

El ritmo peónico es pues el movimiento de gran número de poemas en versos métricos y amétricos o libres, y no sólo una particularidad del octosílabo.

CAP. VIII. EL OCTOSILABO RITMICO Y SU QUEBRADO. EL OCTOSILABO EN OTRAS LENGUAS

He examinado hasta aquí el octosílabo «silábico».

Si se compara su estructura con la del hexasílabo y la del adónico sencillo, que forman pareja (V. *El verso de arte mayor*), se advertirá que le bastaría al octosílabo, para tener un compañero «rítmico», que algunos poetas se hubiesen salido del marco severo de contar siempre siete sílabas hasta el último acento. Pues bien, no uno ni dos, sino muchos prescindieron de la regla de las «sílabas contadas», y es la causa de que en no pocas de las piezas más antiguas del *Romancero* aparezcan *octosílabos largos* o *cortos*. Quienquiera que haya leído el *Romancero* lo ha advertido. Y si no lo ha leído, puede contentarse con el testimonio contemporáneo de Juan del Encina, quien escribió: «¡O, a cuántos vemos en nuestra España estar en reputación de trovadores, que no se les da más por echar una sílaba y dos demasiadas que de menos...!» (*Arte de poesía castellana*, Cap. III, en *Antología de poetas líricos castellanos* de M. PELAYO, t. v, p. 38). Testimonio que nada pierde de su validez porque el propósito del canónigo Encina fuese de censura, ni porque él no lo refiriese precisamente al octosílabo.

Los editores de los últimos siglos, en sus reimpressiones, ejecutadas bajo el prejuicio silábico, han procurado enmendar esas «fallas»; pero las hay que han resistido a la enmienda, y aparecen como lunares en las tiradas de versos bien medidos.

Yo mismo me he permitido la libertad de retocar algunos, aunque con otro fin, y así lo he hecho constar al pie de los romances *La hija del rey de Francia* y *La esposa fiel* (trozos VII y VIII del Cap. IX), en que tuve que transformar algunos eneasílabos en octosílabos.

En ciertos romances viejos, sobre todo, la oscilación silábica puede calificarse hasta de frecuente y amplia. Para comprobarlo, lo mismo da el romance *En Castilla está un castillo* que *Estábase el conde Dirlos*, o que muchos otros fáciles de señalar; pero me atengo al primero de los nombrados, por su brevedad: 21 octonarios o doble - octosílabos, que es la forma legítima, y la que viene en la *Antología* de MENÉNDEZ PELAYO (t. IX, pp. 102 - 103). Los textos que traen los *Romanceros* de DURÁN o de OCHOA, en octosílabos, están retocados en parte. He aquí el

ROMANCE DE ROSAFLORIDA

*En Castilla está un castillo, — que se llama Rocafrida;
al castillo llaman Roca, — y a la fonte llaman Frida.
El pie tenía de oro, — y almenas de plata fina;
entrê almena y almena — está una piedra zafira;
tanto relumbra de noche — como el sol a mediodía.
Dentro estaba una doncella — que llaman Rosaflorida:
siete condes la demandan, — tres duques de Lombardía;
a todos les desdenaba, — tantâ es su lozanía.
Enamoróse de Montesinos, — de oídas, que no de vista.
Una noche, estando así, — gritos da Rosaflorida:
oyérala un camarero, — que en su cámara dormía.
— «¿Qué és aquesto, mi señora? — ¿Qué és esto, Rosaflorida?
O tenedes mal de amores, — ô estáis loca sandía.»
— «Ni yo tengo mal de amores, — ni estoÿ loca sandía;
mas, lleváesme estas cartas — a Francia la bien guarnida;
diéselas a Montesinos, — la cosa que yo más quería;
dile que me venga a ver — para la Pascua Florida;
darle he yô esté mi cuerpo, — el más lindo quê hay en Castilla,
si nô es él de mi hermana, — que de fuego sea ardida;
y si de mí más quisiere — yo mucho más le daría:
darle he siete castillos, — los mejores quê hay en Castilla.»*

Son 42 hemistiquios. Los 35 que van en tipo cursivo son octosílabos; los 7 en tipo redondo son: 3 heptasílabos, 1 decasílabo (*Enamoróse de Montesinos*),* y 3 eneasílabos. Y no cuento los versos dudosos: dos o tres con hiato que también podrían ser heptasílabos y dos o tres con sinalefa que podrían ser eneasílabos.

Nótese que en los cuatro versos largos las sílabas de exceso son débiles, y que en dos de los tres cortos el choque de dos sílabas contiguas acentuadas pide un tiempo de silencio intermedio:

*o estáis ^ loca sandía,
ni estóy ^ loca sandía.*

Y en suma, que los 21 octonarios del poema se mueven sobre *cuatro vértices*, que es lo esencial para las cadencias.

En presencia de estos hechos, no cabe duda de que la estructura silábica que le conocemos ahora exclusivamente al octosílabo no es más que una de las dos formas que podía adoptar el metro respectivo; tal como la estructura regular del hexasílabo es una de las dos direcciones en que se desarrolló el metro de seis tiempos. Todo concurre a confirmar tal sospecha y particularmente el tratamiento que algunos poetas cortesanos dieron entonces al quebrado del octosílabo, como veremos en seguida. Pero no dejemos el tema sin haber invitado al lector a que compare los versos del *Cid* que se copiarán en el Capítulo I de *El verso de arte mayor* con éstos de *Rosaflorida*. Si compara, advertirá semejanzas de estructura y diferencias que acaso le sugerirán cierto aire de familia, cual los rasgos y facciones de dos descendientes distanciados de una misma raza.

El octosílabo mezclado con el tetrasílabo se usó en variadísimas estrofas durante el siglo xv. Una de ellas es la que alterna cuatro veces un octosílabo y un quebrado, con rimas *abbaacca*, y que usó SANTILLANA en sus *Proverbios*:

*Fijo mío mucho amado,
para mientes
e non contrastes las gentes
mal su grado;
ama e serás amado,
e podrás
fazer lo que non farás
desamado.*

tesinos, y añadirse a los eneasílabos.

* Tal vez deba corregirse: *Namoróse de Mon-*

(*Cancionero*, en *N. B. A. E.*, t. 19, p. 449, estr.
[1 del Cap. I])

Si sólo se rimasen los quebrados entre sí y se escribiesen en el mismo renglón de los octosílabos, resultaría un cuarteto en el verso dodecasílabo 7/1 - 3/1 que señala Nebrija:

*Pues tantos son los que siguen / la pasión,
y sentimiento penado / por amores;
a todos los namorados / trovadores,
presentando, les demando / tal quisióñ:...*

(*Antología* de M. PELAYO, t. v, p. 64)

Otra estrofa, la más célebre, es la que ahora se llama «copla de Jorge Manrique», en atención a que este poeta la ilustró mejor que nadie en su famoso poema *Coplas por la muerte de su padre* (1476); pero que había sido usada mucho antes por Juan de Mena, y también, con ligera diferencia de rimas, por Juan Ruiz en las coplas 34 - 43 de su *Libro de buen amor*. Se compone la de Mena y Manrique de dos grupos de seis versos, a saber: dos octosílabos seguidos de un quebrado y un segundo grupo igual, rimados *abcabc*; y otros seis de igual distribución, pero con nuevas rimas:

*Recuerde el alma dormida,
abive el seso y despierte,
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
quán presto se va el plazer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo a nuestro parescer,
qualquiera tienpo passado
fué mejor.*

(*Cancionero de Jorge Manrique*, en *N. B. A. E.*,
[t. 22, p. 228; estr. 1])

No tienen interés para mí ahora ni estas estrofas ni las demás, en cuanto estrofas, y sí solamente la medida de sus versos. Los octosílabos rara vez pasan de las 7/1 o 7/0 sílabas reglamentarias; pero los tetrasílabos se presentan con cierta frecuencia como *pentasílabos* y una que otra vez como *trisílabos*, en composiciones en que predomina el quebrado regular. Y no cuento ciertos versos más irregulares todavía.

Don Julio Vicuña Cifuentes explicó la hipermetría de manera vagá cuando dice: «La sinalefa, violenta, por cierto, y la compensación, que explican la sílaba de exceso que a veces tiene el hemistiquio, en las coplas de Jorge Manrique se realizan siempre:

*Por cuantas vías e modos
se pierde su gran alteza
en esta vida!...*

*La cual no puede ser una
ni ser estable ni queda
en una cosa...*

*Las mañas y ligereza
y la fuerza corporal
de juventud,*

*todo se torna gravezã
quando llega al arraval
de senectud.»*

(*Estudios de métrica española*, Santiago, 1929, pp. [243-244])

Es decir, el señor Vicuña supone que la sílaba de exceso forma parte del verso anterior, compensando el final agudo de un octosílabo o elidiéndose por sinalefa; y, dando por establecido que siempre el quebrado pentasílabo empieza y el octosílabo anterior termina de manera que pueda haber sinalefa o compensación, sienta una regla falsa. En efecto, en muchos casos, la primera sílaba del quebrado pensasílabo está acentuada, y por lo tanto es inapta para terminar el octosílabo anterior; en

otros empieza por consonante y no puede elidirse por sinalefa y en otros el octósílabo grave termina en consonante que también impide la sinalefa. Citaré sólo algunos de los muchos ejemplos que he anotado:

Con acento:

De GÓMEZ MANRIQUE (*Cancionero*, ed. A. Paz y Méliá, Madrid, 1885, 2 t. Iguales en el de Foulché-Delbosc):

*que no se puede sofrir
siénpre penar...* (I, 33)

*pues no pueden reposar
nóche ninguna...* (II, 82)

*por quien dixo Salomón:
Púra donzella...* (II, 85)

*que según la condición
suélo tener,
no bastara la razón
para comer.* (II, 103)

*que dixo desque nació
mísas rezadas...* (II, 107)

*Otras tachas recobré
d' ésta manera...* (II, 108)

De JORGE MANRIQUE (*Cancionero*, ed. de R. Foulché-Delbosc, [t. 22 de la *N. B. A. E.*):

*conocerás luego qual
és el leal...* (II, 242)

*aunque ya diga verdad,
no és de creer...* (II, 247)

*quanto ha que comencé
vuestro servicio...* (II, 248)

*ante el mundo ni ante Dios
aunque queráys:
y aunque yo sufra paciente
la muerte, y de voluntad
mucho lo (he) hecho...* (II, 248)

*que aun teniendo buena vida,
era razón...* (II, 249)

De Juan ALVAREZ GATO (*Obras completas*, vol. IV de *Los Clásicos Olvidados*, Madrid, 1928, p. 156):

*y el morir será nasçer
para bevir.*

Con consonante inicial:

De Jorge MANRIQUE (la misma edición y también: *Antología* [de M. PELAYO, t. V]):

*a su esmerada presencia
que resplandesce...* (II, 235)

*que no puede ser tomada
a fuerza mi fortaleza,
ni a traición.* (II, 241)

*señora, ninguna falta
ni fealdad...* (II, 242)

De Fray Iñigo de MENDOZA (*Cancionero*, en *N. B. A. E.*, t. 19; y en *Antología* de M. PELAYO, t. IV. Sólo el primero de los cuatro ejemplos es igual en ambas ediciones):

*no con gana apassyonada
de ver vengada...* (C., I, 73; A., IV, 347)

*que la razón determina
ser cosa di(g)na...* (C., I, 74; A., IV, 349;
ver cosa dina)

*en tal son fortalecida
y establescida . . .* (C., I, 74; A., IV, 349: y
[bastécida])

*e desdeñando lo ufano,
por punto llano . . .* (A, IV, 355; C., I, 76: y
[desdeñado lo ufano, a punto llano])

Con consonante final en el octosílabo:

De Manuel de URREA (*Antología de M. PELAYO*, t. IV):

*donde muchos se destierran
si no despiertan . . .* (IV, 213)

*múchos más son los que yerran
que los que aciertan . . .* (IV, 213)

*gana fama en los estados
con estrangeros . . .* (IV, 214)

*pues no convienen enmiendas
en tal mujer . . .* (IV, 219)

Si a la hipermetría evidente que muestran estos ejemplos se añaden los de hipometría notoria también, como ser:

— *¿Por qué queréys desir mal?*
— *¿De quién? . . .*

— *¿En qué manera desís?*
— *En ésta . . .*

*Por lo qual, si vos pluguiese,
mandat . . .*

(Fernán Mojica, en *Antología de M. PELAYO*,
[t. II, pp. 154, 155 y 156])

se acumula una masa de hechos difíciles de explicar como simples errores de silabeo, versificación o copia. Si estos casos

podían producirse en composiciones en que el quebrado corriente era tetrasílabo, pierde mucho de su crédito la circunstancia de ser más frecuentes los casos en que la explicación del señor Vicuña se verifica; tanto, que ahora no podemos saber si muchos de los casos de compensación posible sean obra de la casualidad; mayormente cuando son también muchos los casos de no compensación deliberada, o sea, de octosílabos agudos seguidos de quebrado tetrasílabo, como éstos, por ejemplo, de Jorge Manrique (*Coplas*, 4):

*aquel sólo invoco yo
de verdad.*

*el mundo no conosció
su deydad.*

Sea como fuere, es un hecho que el octosílabo y su quebrado ofrecen oscilación silábica en el siglo xv; tal como el hexasílabo, y estos hechos, sumados a los que se verán en *El verso de arte mayor*, forman un respetable conjunto de pruebas que acreditan la doble dirección de la técnica versificatoria de ese siglo.

Y también, por excepción, en el nuestro.

En efecto, sin hacer caudal de numerosas coplas cantables, como aquel pasaje de TIRSO DE MOLINA en *Don Gil de las calzas verdes*, comentado por BELLO (*Principios de Ort. y Mét.*, Apéndice VII), por ROBLES DÉGANO (*Ortología clásica*, p. 96), y por don Pedro HENRÍQUEZ UREÑA (*La versificación irregular*), y que comienza:

*Al molino del amor
alegre la niña va...*

y en que luego se introducen versos de 8/1 sílabas, y hasta de 10/1:

*Borbollicós hacen las aguas
cuando ven a mi bien pasar;*

porque esta hipermetría, en una «letra» para canto y baile, no es comparable a la de los poemas destinados a ser leídos;

y sin hacer caudal tampoco de excepciones, como los quebrados de 4/1 sílabas que ZORRILLA introdujo en *La margen del arroyo*, que no son más que un calco de lo que se hacía en el siglo xv:

Con vocal al comienzo:

Y como crece...

Y gritaría...

Con consonante:

Salpica y mece...

La voz impía...

Pintada tropa...;

(*Florilegio* de J. VALERA, t. III, pp. 21 - 23)

hay que recordar aquí la oscilación métrica en composiciones modernas destinadas a la lectura. Por ejemplo; el comentario de Bello a Tirso es hoy aplicable, con pleno fundamento, al *Canto a la Argentina* de R. DARÍO.

Se asombraba Bello del placer que le producía «la modulación acentual» de los mencionados versos de Tirso, a pesar de no ser isosilábicos. Se substituye en ellos «el dáctilo al troqueo, acelerando las dos sílabas inacentuadas del primero de manera que cantadas ocupen igual espacio de tiempo que el que ocuparía la sola sílaba inacentuada del segundo» (p. 217 de la 3.ª ed. de los *Principios*). Y la explicación de su agrado cree hallarla en la circunstancia de que subsiste el mismo ritmo; y aunque no aprueba el procedimiento de alterar el número de sílabas, hace constar que en inglés se emplea frecuentemente, y hasta pone un ejemplo tomado de Byron.

Compasión, más bien que asombro, sintió, en cambio, Blanco Fombona, según su irónico relato (Ver *Rubén Darío* por TORRES ROSECO, p. 83), al oírle leer al Nicaragüense su *Canto a la Argentina*: «Al principio no cogí bien el ritmo. Me pareció que se trataba de endecasílabos. Luego creí que los versos eran de ocho. Pero a los diez o doce versos ya comprendí el trezado de las nueve y las ocho sílabas, con un ritmo vago, monótono, que parecía a veces, al cambiar de metro, cojear».

—El poema empezaba como la ola concluye: espuma blanca sobre arena de oro... Después la ola henchíase en gráciles y mórbidas curvas; después, el alboroto de las aguas hirvientes, azules; después, la calma, la fuerza, lo inmensurable, el mar.»

Pues bien, en este «mar» el metro varía desde el heptasílabo hasta el tredecasílabo, siendo frecuentes el octo, enea y decasílabos. No es fácil, pues, decidir cuál sea el metro central, si el 7/1 o el 8/1; pero, sin error, puede declararse que el *Camto a la Argentina* es un poema de factura rítmica.

Ejemplós menos dudosos de octosílabos rítmicos ofrece don Daniel de la VEGA en varios poemas, y, por ejemplo, en *Un grito en la sombra* (del manójo *La música que pasa*, 1915, pp. 66-67) del cual he aquí un pasaje con análisis marginal:

<i>¡Oh, el dolor de no cantarse!</i>	7/1
<i>¡Oh, el dolor de no encontrar</i>	7/0
<i>la cifra, el número, la nota,</i>	8/1
<i>el alarido, el ademán,</i>	8/0
<i>que desgarré el alma para</i>	7/1
<i>poder vaciarla en un cantar!</i>	8/0
<i>He de hallar la música cálida</i>	8/2
<i>que transparente mi emoción,</i>	8/0
<i>y mis paisajes interiores</i>	8/1
<i>y mi desorientación...</i>	7/0
<i>Mi cantar tendrá un espasmo</i>	7/1
<i>como de ansiosa posesión,</i>	8/0
<i>y después quedaré mudo</i>	7/1
<i>con la única ambición</i>	7/0
<i>de convertirme en una cosa —</i>	8/1
<i> piedra o cerro —</i>	3/1
<i>y dormirme bajo el sol...</i>	7/0

El metro de 7 tiempos protónicos, en que se moldea nuestro octosílabo, se emplea desde antiguo en todas las lenguas neo-latinas y germánicas. Se debe esta amplitud del uso a que antes lo empleó la poesía acentual latino-eclesiástica, cal-

cándolo sobre metros cuantitativos aun anteriores.* En portugués, catalán y francés produce los versos «de siete sílabas» que se construyen exactamente como el octosílabo castellano, salvo naturalmente que en francés los versos son siempre agudos (oxítonos), ya que los llamados «femeninos» no se pueden considerar ahora como graves (paroxítonos). Llevan acentos predominantes en dos tiempos: el 7.º y otro variable, que cae de preferencia en el 3.er tiempo, pero también en el 4.º o el 2.º, y aún en el 1.º o el 5.º No se le ha usado empero con la flexibilidad que es usual en español; y en francés particularmente no ha sido cultivado con la predilección de que ha gozado el *octosyllabe*, equivalente a nuestro eneasílabo. He aquí breves ejemplos en portugués y en francés:

<i>Tudo é paz; tudo repousa,</i>	h
<i>A propria luz, merencorea,</i>	l
<i>Parece querer fugir . . .</i>	m
<i>A cada passo uma lousa.</i>	l
<i>E em cada lousa uma historia</i>	l
<i>E um coração a dormir . . .</i>	v
<i>Quantos mundos de ventura,</i>	i
<i>Quantos aureos paraizos,</i>	i
<i>Quanta illusão, quanto amor.</i>	c
<i>Não devora a sepultura:</i>	u
<i>Livro de prantos é risos,</i>	k
<i>Sem leitores, sem auctor.</i>	u

(Primeras estrofas de *Visita a um tumulo* por
[Valentín MAGALHÃES, 1859-1903, brasileiro])

Trad. *Todo es paz; todo reposa;*
la propia luz, melancólica,
parece querer huir . . .
A cada paso una losa,

* Véanse: Milá Fontanals, *De la poesía heroico popular castellana* en *Obras*, t. VII, pp. 408 y 435; Menéndez Pelayo, *Tratado de los romances viejos* en *Antología*, t. XI, pp. 107, 119, 124 y s.; L. Quicherat, *Traité de versification française*, Paris, 1850, pp. 191 y 536; P. E. Guarnerio, *Manuale de versificazione italiana*, Milano, 1913, p. 37 y s.; F. Flamini, *Notizia storica dei versi e Metri Italiani*, Livorno, 1919, p. 8.

*y en cada losa una historia
y un corazón que duerme.*

*Cuántos mundos de ventura,
cuántos áureos paraísos,
cuánta ilusión, cuánto amor
(no) devora la sepultura:
libro de llantos y risas,
sin lectores, sin autor.*

<i>C'est l'extase languoureuse,</i>	i
<i>C'est la fatigue amoureuse,</i>	k
<i>C'est tous les frissons des bois</i>	ll
<i>Parmi l'étreinte des brises,</i>	l
<i>C'est, vers les ramures grises,</i>	ll
<i>Le choeur des petites voix.</i>	m

<i>O le frêle et frais murmure!</i>	a
<i>Cela gazouille et susurre,</i>	l
<i>Cela ressemble au cri doux</i>	l
<i>Que l'herbe agitée expire</i>	m
<i>Tu dirais, sous l'eau qui vire,</i>	ñ
<i>Le roulis sourd des cailloux.</i>	v

(Primeras estrofas de *Ariettes oubliées*, I,
[por Paul VERLAINE].)

Trad. *Es el éxtasis lánguido,
es la fatiga amorosa,
son todos los calofríos del bosque
en el abrazo de las brisas,
es, en los rámajes grises,
el coro de las voces humildes.*

*¡Oh murmullo tenue y fresco!
(que) gorgea y (que) susurra,
y semeja el dulce suspiro
que la hierba exhala al moverse.
Dirías (que es), bajo el agua que fluye,
el sordo balanceo de las guijas.*

El análisis, indicado al margen, muestra que la acentuación en estos versos portugueses y franceses de «siete sílabas» es la misma que en castellano; y, por consiguiente, que las observaciones que he hecho en el presente estudio les son aplicables.

En italiano (*ottonario*), en inglés (*trochaic tetrameter* o *four-foot, four-stress, four-beat trochaic*), y en alemán (*vierfüssige, vierhebige trochäische Vers*), el metro de 7 tiempos protónicos no ha gozado de gran favor entre los poetas, ni ha producido en general sino versos acentuados en 3.^a y 7.^a sílabas. Sin embargo, como ya he dicho en el capítulo anterior, Herder y Longfellow lo usaron en grandes poemas y tanto estos poetas como los italianos Pascoli, D'Annunzio y otros modernos han roto de vez en cuando la monotonía de la dicha acentuación introduciendo versos con acentos predominantes en la 4.^a sílaba, o en la 2.^a, o en la 2.^a y 5.^a He aquí breves ejemplos de versos usuales:

<i>Libertà, indipendenza,</i>	u
<i>Paganissima utopia</i>	u
<i>Offendevan la decenza.</i>	u
<i>De la santa teoria,</i>	u
<i>Ora stabile e fondata</i>	i
<i>Su l'Europa incatenata.</i>	u

(CARCUCCI, *Al beato Giovanni della Pace*, estr.
[6, en *Juvenilia*].)

Trad.: *Libertad, independencia,*
paganísima utopía,
ofendían la decencia
de la santa teoría,
ahora estable y fundada
en la Europa encadenada.

<i>Now in Heaven's blue ex pánsion</i>	a
<i>Rose the midnight star to víew,</i>	a
<i>When to quit her father's mánsion</i>	a
<i>Thrice she wept, and bade a diéu!</i>	a

(Th. CAMPBELL, *The Turkish Lady*, estr. 9.)

Trad.: *Ya en el espacio azul del cielo
alzábase el astro de la media noche
cuando, al dejar la mansión paterna,
tras de llorar tres veces, ella se despidió.*

Wie die / Wellen/schaumge/bórene,	a
— Strahlt mein / Lieb im / Schönheits/glánz,	a
Denn sie / ist das / áuser/kórene	a
Bräutchen / eines / fremden / Mánnns.	a

(H. HEINE, *Lyrisches Intermezzo*, estr. 1 del
[poema 17, en *Buch der Lieder*].)

Trad. de T. Llorente:

*Como al nacer del mar Venus gloriosa,
hoy, con todo el fulgor de su hermosura,
brilla mi dulce amada: tierna esposa,
amor a otro hombre jura.*

La preferencia de una sola acentuación simétrica, en todo un poema, es costumbre de ingleses y de alemanes, y en gran modo también de italianos. Por consiguiente, no debe sorprender que tal ocurra en el verso «trocaico de cuatro acentos» en que están ritmadas las estrofas que he copiado. Lo curioso es que, siendo también costumbre de ingleses y alemanes combatir la monotonía del ritmo uniforme, no sólo por el uso de «cesuras movibles» (es decir: pausas lógicas en diversos pies del metro), sino por el reemplazo de algunos pies básicos por otros (que en el presente caso sería troqueos por dáctilos, anfibracos, etc.), son escasísimos los poemas en versos trocaicos de cuatro acentos que ofrezcan alguna hipermetría o reemplazo no dudoso. Uno de tal especie es, por ejemplo, el poema de SHELLEY titulado *Lines written among the Euganean Hills* (Versos escritos en las colinas eugáneas, en Lombardía, en Octubre de 1818), el cual ha sido señalado por un competente metrista inglés, y su análisis de algunos versos prueba fehacientemente que está en lo cierto.*

* J. B. Mayor, *A Handbook of Modern English Metre*, Cambridge, 1933, p. 39.

Shelley pone con frecuencia una y hasta dos sílabas de anacrusis o hipermetría inicial; es decir: reemplaza el primer troqueo por un anfibraco o por un peón tercero. A menudo substituye también el primero o segundo troqueos por un dáctilo; y rara vez el tercero; y nunca el cuarto, que siempre va truncado, porque todos los versos del poema son de final agudo. No creo necesario dar ejemplos, pero sí traducir algunas frases del profesor Mayor que confirman lo que dejo dicho: «Tenemos aquí ejemplos de dáctilo, de espondeo y de yambo en el primero y segundo pie; y frecuentes anacrusis, que dos veces llevan dos sílabas superfluas al principio del verso, tal como en un capítulo anterior hemos visto dos sílabas superfluas al fin de los versos yámbicos» (Mayor hace alusión a ciertos versos que nosotros llamaríamos esdrújulos).

En resumen: sílabas sobrantes al comienzo y al fin. Reemplazos de troqueos por otros pies, cualquiera que sea el nombre que se les dé. Eso es justamente lo que también se ha visto acontecer en castellano, en este capítulo y los anteriores. La consecuencia es inevitable.

Puede servir también de ejemplo el *Song of Hiawatha* de LONGFELLOW, no obstante el empeño del poeta en disimular las hipermetrias, atenuando las substituciones de troqueos mediante la elección de palabras en que la sílaba de exceso es casi siempre muy débil. Versos como los siguientes y muchísimos otros lo prueban:

Bury your | wár-clubs | and your | wéapons
(Ocultan sus asonadas y sus armas)

Blood of my | béating | héart, be|hóld me . . .
(Sangre de mi palpitante corazón, contéplome...)

Into the | vást and | vácant | fórest
(Dentro de la vasta y solitaria selva)

Beautiful | is the | sún, O | stránger!
(Bello es el sol, ¡oh extranjeros!)

Héard the | rívulet | ríppling | néar him
(Oía al riachuelo rumoreando cerca de él)

Sóns of / médecine / ánd of / mágic
(Cantos médicos y mágicos)

Sóft the / Spírit of / Sleép des|cended
(Blandamente el Espíritu del Sueño bajó)

And the / désolate / Híawátha
(Y el desolado Hiawatha = Hayə/wocə)

Bréathed up|ón the / néighboring / fórest
(Respiraba: cabe la vecina selva)

«Tales versos sonarían descuidadamente si al pronunciarlos se omitiesen las vocales que van en tipo redondo», me dice en una carta Miss Dorothy Clotelle Clarke (V. la nota de la p. 66), confirmando una consulta que le hice para mayor seguridad. Por consiguiente, en una lectura normal del poema habrá muchos versos de 8 y hasta 9 sílabas protónicas, pero todos de cuatro acentos rítmicos en ondas descendentes, pues Longfellow no pone nunca en este poema, según parece, sílabas en anacrusis. El primero o segundo troqueo, más raramente el tercero, y nunca el cuarto, son reemplazados solamente por dáctilos.

Un ejemplo de Swinburne se puede invocar con menos seguridad, debido a la substitución constante del segundo troqueo por un dáctilo, hecho que imprime a la serie de versos una cadencia regular que podría calificarse como la seña de otro ritmo que el trocaico. He aquí los cuatro primeros versos de una estrofa:*

All the / strength of the / wáves that / pérish
Swélls be|néath me and / láughs and / síghs,
Síghs for / love of the / lífe they / chérish,
Láughs to / knów that it / líves and / díes, . . .

* Es la tercera de la parte I del poema *A Swimmer's Dream* (Sueño de un nadador), publicado el 4 de Nov. 1889. V. la p. 212 de *Poems of Algernon Charles Swinburne*, The Modern Library, New York, s. a. Forman las partes I, II y V, del poema diez estrofas de ocho versos cada una, de igual movimiento rítmico al de estos cuatro versos; pero en seis de ellas hay versos con otras substituciones además.

Trad.: *Toda la pujanza de las olas que perecen
se dilata a mis pies y ríe y suspira,
suspira por amor a la vida que ellas sustentan,
ríe al saber que vive y que muere...*

Evidentemente, la música es otra: *tánta tántata tánta tánta* no es exactamente la danza del octosílabo de GUTIÉRREZ NÁJERA en *Cómo murió Magdalena* (Ver el capítulo anterior); sobre todo repetida uniformemente en cada verso. La del octosílabo consta de dos tetrasílabos graves: 3/1-3/1; y ésta de Swinburne consta de uno esdrújulo y uno grave o agudo: 3/2-3/1, 3/2-3/0.*

Ahora, empero, nos importa otra cosa: el reemplazo del segundo troqueo por un dáctilo en los cuatro versos de Swinburne. Estos dáctilos valen, para el oído inglés, *dos* tiempos cada uno; y, por lo tanto, los cuatro versos se ajustan al metro de *siete*, con cuatro acentos rítmicos en los impares.

Ejemplo excelente en alemán de octosílabos rítmicos es la plegaria de Ifigenia a Diana que forma la escena final del acto I de la *Iphigenie auf Tauris* de GOETHE. Son 23 versos no rimados, con frecuentes substituciones de troqueos por dáctilos. He aquí los seis primeros: **

*Du hast / Wolken, / gnädige / Retterin,
Einzu / hüllen un / schuldig Ver / folgte,
Und auf / Windem dem / ehren Ge / schick sie*

* Es la misma diferencia que hay entre el ritmo formado por 4/1 - 4/1, que usaron L. Moratín, Gutiérrez Nájera, R. Darío, A. Neruo, etcétera:

*En dulce charla de sobremesa,
mientras devoro fresa tras fresa
y abajo ronca mi perro Bob,
le haré el retrato de la duquesa
que adora a veces el duque Job;* (G. NAJERA)

y el que inventó J. S. Chocano en *Anfora* (1908), formado por 4/2 - 4/1:

*Mi verso es ánfora de poeta,
en cuya cóncava sonoridad
entra una ráfaga de fantasía
y hace una música de tempestad.* (CHOCANO)

Ambos son quinarios, pero el tiempo débil postónico del primer pie o hemistiquio es tratado de distinto modo.

** Véanse las pp. CXXXIX y 17 de la edición bilingüe: Goethe, *Iphigenie auf Tauris*—*Iphigénie en Tauride*, París, éd. Montaigne, 1931, con trad. y estudio de H. Loiseau.

*Aus den / Armen, / über das / Meer,
Ueber der / Erde / weisteste / Strecken,
Und wo/hin es dir / gut dünkt, zu / tragen...*

Trad.: *Oh, Libertadora piadosa, tú tienes nubes para
ocultar a los inocentes perseguidos sin justicia,
y puedes arrebatarlos a los férreos brazos del
Destino, y llevarlos adonde te place, en alas
del viento, por sobre el mar y por encima de las
mayores comarcas de la tierra...*

En la buena lectura de estos versos ¿qué predomina: el simple ritmo de cuatro acentos más o menos parejos y equidistantes, o las cadencias con dos vértices, en el segundo y cuarto pies? Si acontece esto último, como me parece, se trata, entonces, de una simple variante del mismo arte que florece en el octosílabo castellano.

Un extranjero corre siempre gran riesgo de equivocarse cuando se aventura a opinar en asuntos de métrica ajena, a causa de la naturaleza íntima de los versos, que, como se ha dicho, son una creación del lector en presencia de la escritura; y la creación o interpretación de un extranjero puede pecar por falta de esos factores sutiles del conocimiento, espontáneos y sentidos antes que estudiados, y que el nativo sorbe del ambiente en que se educa. No me arriesgaré, pues, más lejos. Pero una cosa debe quedar dicha, y es: mi convicción de que la métrica es *una* para todas las lenguas, y, por consiguiente, que es muy probable que nuestro octosílabo, y los demás metros castellanos, tengan su equivalente, de tipo silábico o de tipo rítmico, en las demás lenguas. Lo dijo antes el poeta, aunque con otras palabras:

*Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos
y en diferentes lenguas es la misma canción.*

(R. Darío, *Los Cisnes*.)

CAP. IX. APENDICE A LOS CAPITULOS II A VI

Como se ha dicho en el Capítulo II, las treinta composiciones que siguen han sido elegidas entre las mejores de todas las épocas del cultivo del octosílabo: siglos XIV al XX, y suman 2.210 versos cuyas cadencias han sido analizadas y clasificadas en las variedades que indican las letras minúsculas puestas a la derecha de cada verso, y en el resumen de cantidades que va al fin de cada composición.

Observando las letras, su distribución y frecuencia, pueden advertirse algunas circunstancias que no he mencionado en los capítulos anteriores; como ser: la armonía entre ciertas situaciones de fondo y los ritmos elegidos para expresarlas, al repetirlos o no; al hacer seguir uno más amplio a otro menos amplio, por grados; o al variarlos o cortarlos bruscamente; todo lo cual es más sensible en unos poetas que en otros. Exámínese, por ejemplo, el comienzo del poema XIII, y particularmente los versos 9 a 20, y se advertirá la maravillosa adaptación de las cadencias a la gradación y crecimiento del cuadro. Los efectos de armonía, por estos recursos, son sorprendentes en Góngora, en general, como asimismo en Calderón, por la variedad y capricho de sus combinaciones.

La observación de estos rasgos sugiere la idea de que pueda haber cierta constancia en las preferencias rítmicas de los poetas, constancia que podría utilizarse, mediante la estadística, para establecer índices con que identificar al autor de ciertas obras anónimas o de atribución dudosa: romances, comedias;

tal como ha ideado hacerlo el profesor de la Universidad de California Mr. S. Griswold MORLEY, utilizando las preferencias en punto a estrofas y rimas. Véanse sus *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto*, Univ. of Calif. Publ. in Modern Philology, October 8, 1918; y *Objective Criteria for judging Authorship and Chronology in the Comedia*, Hispanic Review, October, 1937. Y también el estudio de las *Calderón's Silvas* publicado en la revista *PMLA* de Nueva York, Marzo de 1943, por el profesor Harry W. Hilborn, de la Universidad de Acadia (Wolfville, Nueva Escocia, Canadá).

Siendo el silabeo que el lector haga la base primera de cada ritmo, me parece oportuno señalar los hiatos (ó diéresis) y las sinalefas (ó sinéresis) en algunos casos que podrían prestarse a duda. En los *hiatos* lo hago mediante el signo usual de una *crema* (˘) sobre cualquiera de las dos vocales en contacto; en las *sinalefas*, mediante un *circunflejo* (^). La crema tiene el defecto de que se usá también para indicar que la *ü* se pronuncia después de *g*; por ejemplo, en el verso 28 del trozo II: *magüer me vedes señero*, donde la primera palabra tiene dos sílabas, no más. Benot empleó el *subpunto* para el hiato y De la Barra el *sub-arco* para la sinalefa; signos excelentes, pero que no se hallan en las imprentas.

He modernizado un poco la ortografía de ciertos trozos en detalles sin valor para la pronunciación: *í* en vez de *y*, *u* en vez de *v*, *ñ* en vez de *ññ*, *z* en vez de *ç*, *c* en vez de *q*, *f* en vez de *ff*, etc.

I. CANTAR

	La tristura e gran cuidado	ñ
	son conmigo todavía,	i (u)
	pues placer e alegría	u
	así m'han desamparado.	j (w)
5.	<i>Así m'han desamparado</i>	j (w)
	<i>sin los nunca merecer,</i>	u
	<i>ca siempre amé placer,</i>	m
	<i>de alegría fui pagado.</i>	ñ
	<i>E agota, por mi pecado,</i>	w
10.	<i>contra mí tomaron saña;</i>	ñ
	<i>en esta tierra extraña</i>	l
	<i>me dejaron olvidado.</i>	u

La tristura e gran cuidado...

- | | | |
|-----|----------------------------------|-------|
| | <i>Me dejaron olvidado</i> | u |
| | <i>en una prisión oscura;</i> | m (x) |
| 15. | <i>de cuidado e tristura</i> | u |
| | <i>me fallaron muy penado;</i> | u (ñ) |
| | <i>pues me viejon apartado,</i> | u |
| | <i>nunca se parten de mí;</i> | k |
| | <i>desde entonces fasta aquí</i> | a (u) |
| 20. | <i>dellos ando acompañado.</i> | i |

La tristura e gran cuidado...

- | | | |
|-----|-------------------------------------|-------|
| | <i>Dellos ando acompañado</i> | i |
| | <i>en mi triste corazón;</i> | u |
| | <i>siempre e en toda sazón</i> | k |
| | <i>me tienen muy bien guardado;</i> | m (w) |
| 25. | <i>e veo que, a su grado,</i> | w |
| | <i>de mí no se partirán,</i> | w |
| | <i>e conmigo morarán</i> | u |
| | <i>en cuánto fuere cuidado.</i> | l |

La tristura e gran cuidado...

Pedro López de Ayala, en *Antología* de M. PELAYO, t. I, pp. 68 - 69. Pero restaurado con las indicaciones que sugiere el mismo texto y el de otros «cantares». Varios versos no logran la medida sino gracias a los hiatos. Si realmente se tratase de una «letra para canto» habría que dejar de mano este *cantar*.

Resumen: 1 verso a, 3 i, 2 j, 2 k, 2 l, 3 m, 3 ñ, 9 u, 3 w.

II. SERRANILLA 1.*

- | | | |
|-----|--------------------------------------|---------|
| | <i>Serranillas de Moncayo,</i> | u |
| | <i>Dios vos dé buen año entero,</i> | a (u) |
| | <i>ca de muy torpe lacayo</i> | v |
| | <i>faríades caballero.</i> | w |
| 5. | <i>Ya se pasaba el verano.</i> | k |
| | <i>Al tiempo que (h)ome s'apaña,</i> | l |
| | <i>con la ropa a la tajaña,</i> | u |
| | <i>encima de Boxmediano,</i> | w |
| | <i>vi serrana sin argayo</i> | i |
| 10. | <i>andar al pie del otero,</i> | l |
| | <i>más clara que sale en mayo</i> | m (ll') |
| | <i>el alba nin su lucero.</i> | w |

- Díjete: —Dios vos mantenga,
serrana de buen donaire.—*
15. *Respondió como en desgaire:
—¡Ay! que en hora buena venga
aquel que para San Páyo
desta irá mi prisionero.—
E vino a mí como rayo*
20. *diciendo: —Preso, montero.—
Díjete: — Non me matedes,
serrana, sin ser oído,
ca yo non soy del partido
desos, por quien vos lo habedes.*
25. *Aunque me vedes tal sayo,
en Agreda soy frontero
e non me llaman Pelayo,
magüer me vedes señero.—
Desque oyó lo que decta*
30. *dijo: —Perdonad, amigo;
mas, folgad hora conmigo,
e dejad la montería.
A éste zurrón que trayo
quered ser mi parcionero,*
35. *pues me falleció Mingayo,
quê era conmigo ovejero.
Entre Torellas e el Fayo
pasaremos el febrero. —
Díjete: —De tal ensayo,*
40. *serrana, soy placentero.*

k
w
u (n)
ll (a)
w (l)
l
l
k
m
f
k
k
ñ
l
l
i
ll
h (n)
u
m
j (u)
x
k
k
u
ll
l

*Marqués de Santillana, en Antología de M. PELAYO, t. II,
pp. 132-133; y en Cancionero de FOULCHÉ - DELBOSC,
t. I, p. 571.*

*Resumen: 1 verso a, 1 h, 3 i, 1 j, 7 k, 8 l, 3 ll, 3 m, 1 ñ, 5
u, 1 v, 5 w, 1 x.*

III. SERRANILLA 2.*

- En toda la su montaña
de Trasmoz a Veratón,
non vi tan gentil serrana.
Partiendo de Conejares,*
5. *allá susso en la montaña
cerca de la Travesaña,
camino de Trasovares,
encontré moza lozana
poco más acá de Añón,*

w
u
m
w
j (u)
t
w
n
ll

10. *riberas de una fontana.*
Trata saya apretada
muy bien presa en la cintura;
a guisa d'Extremadura,
cinta e collera labrada.
15. *Dije: —Dios te salve, hermana,*
aunque vengas d'Aragón,
desta serás castellana.—
Respondiome: —Caballero,
non penséis que me tenedes,
20. *ca primero provaredes*
este mi dardo pedrero;
ca después desta semana
fago bodas con Antón,
vaquerizo de Morana.
- w. (l)
l
u (i)
w
a (ll)
i
k
u
u
u
k
n
i
u

Marqués de Santillana, en Antología de M. PELAYO, t. II,
 pp. 133-134; y en *Cancionero de FOULCHÉ-DELBOSC,*
 t. I, pp. 571-572.

Resumen: 1 verso a, 2 i, 1 j, 3 k, 1 l, 1 ll, 1 m, 2 n, 1 t, 6 u, 5 w.

IV. EL INFANTE ARNALDOS

- ¡Quién hubiera tal ventura*
sobre las aguas del mar
comô hubo el infante Arnaldos
la mañana de San Juan!
5. *Andando a buscar la caza*
para su falcón cebar,
vió venir una galera
que a tierra quiere llegar;
las velas trae de sedas,
10. *la ejarcia de ôro torzal,*
âncoras tiene de plata,
tablas de fino coral.
Marinero que la guta,
diciendo vienè un cantar,
15. *que la mar ponta en calma,*
los vientos hace amainar;
los peces què andan al hondo,
arriba los hace andar;
las aves que van volando,
20. *al mástil vienen pasar.*
Allí habló el infante Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
— Por tu vida, el marinero,
dígame ôra êse cantar.
- a (i)
k
m
u
m
x (l)
i (h)
l
l
k
k
u
l
ñ
l
l
m
m
l
ñ (b)
u
u
i

25. *Respondióle el marinero,* u
tal respuesta le fué a dar: d (i, p, u)
 —*Yo no digo mi canción* i (u)
sino a quien conmigo va a (t)

En *Flor nueva de romances viejos* de MENÉNDEZ PIDAL, pp. 247-248; en *Romancero* de DURÁN, t. I, p. 153; en *Romancero* de OCHOA, p. 2; y en *Antología* de M. PELAYO, t. VIII, pp. 270-271.—Las versiones de Durán y de Ochoa son casi iguales (*jarcia* en una, *ejarcia* en la otra). La de M. Pelayo es tan breve como la de M. Pidal, pero diferente sobre todo por sus versos irregulares:

Eneasílabo

Las velas trafa de seda
 Por Dios te ruego, marinero

Decasílabo

en el mástel las face posar

Heptasílabo

lá ejarcia dé un cendal (*ejercia*, en el texto)

Resumen: 2 versos a, 1 d, 3 i, 3 k, 7 l, 4 m, 2 ñ, 5 u, 1 x.

V. LA MISA DE AMOR

- Mañanita de san Juan,* u
mañanita de primor, u
cuando damas y galanes i
van a otr misa mayor. h (k)
 5. *Allá va la mi señora,* j (u)
entre todas la mejor; i
viste saya sobre saya, a (u)
mantellín de tornasol, u
 10. *camisa con oro y perlas* m
bordada en el cabezón. w
En la su boca muy linda v
lleva un poco de dulzor; i
en la su cara tan blanca, v
un poquito de arrebol, u
 15. *y en los sus ojuelos garzos* x
lleva un poco de alcohol; i
así entraba por la iglesia j (u)
relumbrante como sol. i (u)
Las damas mueren de envidia, l

20. *y los galanes de amor.* v
El que cantaba en el coro, v
en el credo se perdió; u
el abad que dice misa ñ
ha trocado la lición; u
25. *monacillos que le ayudan* u
no aciertan responder, non: rr
por decir amén, amén, ñ
decían amor, amor. m

En *Flor nueva de romances viejos* de MENÉNDEZ PIDAL, pp.
 251 - 252.

Resumen: 1 verso a, 1 h, 4 i, 2 j, 1 l, 2 m, 2 ñ, 1 rr, 8 u, 4 v,
 1 w, 1 x.

VI. UNA FATAL OCASION

- Por aquellos prados verdes* ñ
¡qué galana va la niña! a (u)
Con su andar siega la yerba, n
con los zapatos la trilla, v
5. *con el vuelo de la falda* u
a ámbos lados la tendía. i
El rocto de los campos u
le daba por la rodilla; w
arregazó su briäl, v
10. *descubrió blanca camisa;* n
maldiciendo del rocto u
y su gran descortesa, u (y)
miraba a un lado y a otro l
por ver si álguien la veta. j
15. *Bien la vía el caballero* i
que tanto lá pretendía; w
mucho andaba el de a caballo, i
mucho más quê anda la niña; h (n, k)
allá se la fué a alcanzar m
20. *al pie dê una verde oliva,* m
¡amargo que lleva el fruto, m
amargo para la linda! l (w)
— ¿Adónde por estos prados m
camina sola mi vida? l
25. *— No me puedo detener,* u
que voy a la santa ermita. m
— Tiempo es de hablarte, la blanca, k
escúchesme aquí, la linda. m
Abrazóla por sentarla u
30. *al pie de la verde oliva;* m

	dieron vuelta sobre vuelta, derribarla no podía; entre las vueltas que daban la niña el puñal le quita, 35. metiéraselo en el pecho a la espalda le salta. Entre el hervor de la sangre el caballero decía: — Perdíme por tu hermosura; 40. perdóname, blanca niña. No te alabes en tu tierra ni te alabes en la mía que mataste un caballero con las armas que trata. 45. — No alabarme, caballero, decirlo, bien me sería; donde no encontrase gentes a las aves lo diría; mas, con mis ojos morenos, 50. ¡Dios, cuánto te lloraría! Puso el muerto en el caballo, camina la sierra arriba; encontró al santo ermitaño a la puerta de la ermita: 55. — Entierramé este cadáver por Dios y Santa María. — Si lo trajeras con honra tú enterrarlo aquí podrías. — Yo con honra sí lo traigo, 60. con honra y sin alegría. Con el su puñal dorado la sepultura le hacía; con las sus manos tan blancas de tierra el cuerpo cubría; 65. con lágrimas de sus ojos le echaba el agua bendita.	a (u) u k m w u k v w m u u u u u l l u k s i m n u l l v a a w x v v l w l
--	--	--

En *Flor nueva de romances viejos* de M. PIDAL, pp. 75-77.

Resumen: 4 versos a, 1 h, 4 i, 4 k, 8 l, 1 ll, 10 m, 3 n, 1 ñ,
1 s, 15 u, 6 v, 6 w, 1 x.

VII. LA HIJA DEL REY DE FRANCIA

<i>De Francia partió la niña, de Francia la bien guarnida; íbase para París, do padre y madre tenía.</i>	m w (m) t (k) l (k')
--	-------------------------------

5. *Errado lleva el camino,
errada lleva la guía;
arrimárase a ün roble
por esperar compañía.
Vió venir un caballero,
que a París lleva la guía.*
10. *La niña, desde lo vido,
dê esta suerte le decia:
— Si te place, caballero,
llévesme en tu compañía.*
15. *— Pláceme, dijo, señora,
pláceme, dijo, mi vida.—
Apôse del caballo
por, hacelle cortesia;
puso la niña en las ancas,
y él subiérase en la silla.*
20. *En el medio del camino,
de amores la requería.
La niña, desde lo oyera,
dijole con osadía:*
25. *— Tate, tate, caballero,
no hãgáis tal villanía;
hija soy de ün malato
y de üna malata;
el hombre que a mí llegase
malato se tornaría.—*
30. *Con temor el caballero
palabra no respondía.
A la entrada de París
la niña se sonreía.*
35. *— ¿De qué vos reís, señora?
¿De qué vos reís, mi vida?
— Ríome del caballero,
y de su gran cobardía:
¡tener la niña en el campo,
y catarle cortesia!—*
40. *Con vergüenza el caballero,
estas palabras decia:
— Vuelta, vuelta, mi señora,
quê una cosa se me olvida.—*
45. *La niña, como discreta,
dijo: — Yo no volvería,
ni personã, áunque volviere,
en mi cuerpo tocaria:
hija soy del rey de Francia
y la reina Constantina,
al hombre que a mí llegase
muy caro le costaria.—*

l
l
u
v
i (u)
n
l
i
u
t
k
k
u
u
k
i
u
w
l
t
i
i (n)
i
u
m
w
u
w
u
w
m
m
t
z (v)
l
u
u
k
i
u (i)
w (l)
i
n
u
a
u
m
w

En *Primavera y flor de romances* de WOLF y HOFMANN, ed. de M. Pelayo, *Antología*, t. VIII, p. 272. Pero se han adoptado dos enmiendas de las varias de Durán, *Romancero general*, t. I, p. 152; a fin de dar medida de octosílabos a los dos eneasílabos siguientes:

El caballero con temor

y de la reima Constantina.

En el penúltimo verso ambas versiones traen, además, *el hombre*; he corregido *al*.—Verso 27, *malato*=leproso.

Resumen: 1 verso a, 7 i, 4 k, 6 l, 5 m, 2 n, 4 t, 14 u, 1 v, 1 z.

VIII. LA ESPOSA FIEL

	—Caballero de otras tierras,	ñ
	llegaos acá y paréis,	m
	hinquedes la lanza en tierra,	m
	vuestro caballo arrendéis;	k
5.	preguntaros he por nuevas	ñ
	si mi esposo conocéis.	u
	— Vuestro marido, señora,	k
	decid: ¿de qué señas es?	ch
	— Mi marido es mozo y blanco,	ñ
10.	gentil hombre y bien cortés,	u (b)
	muy gran jugador de tablas	m
	y también del ajedrez.	u
	En el pomo de su espada	u
	armas trae de un marqués,	i
15.	y un ropón de brocado	v
	y de carmesí al envés.	x
	Cabe el fierro de la lanza	i
	trae un pendón portugués,	k
	que lo ganó en unas justas	v (q)
20.	a un valiente francés.	v
	— Por esas señas, señora,	l
	vuestro esposo muerto es:	a
	en Valencia le mataron,	u
	en casa de un ginovés:	w
25.	sobre el juego de las tablas	i
	lo matara un milanés.	u
	Muchas damas lo lloraban,	i
	caballeros con arnés,	u
	sobre todos lo lloraba	u

- | | | |
|-----|---|--------------------------------|
| 30. | <i>lã hija del ginovés.
Todos dicen á una voz
que su enamorada és...
Si habéis de tomar amores,
por otro a mí no dejéis.</i> | w
i
x
m
l |
| 35. | <i>— No me lo mandéis, señor;
señor, no me lo mandéis:
que ántes que eso híciése,
señor, monja me veréis.
— No os metáis monja, señora,</i> | x (ll)
w (j)
l
j
n |
| 40 | <i>pues hacello no podéis:
que vuestro marido amado
delante de vos lo habéis.</i> | u
m
m |

Romance viejo anónimo, recogido a fines del s glo XVI por Juan de Ribera, o falsificado por él; en DURÁN, *Romancero general*, t. I, p. 175; y en M. PELAYO, *Antología*, t. VIII, p. 276 y t. IX, p. 238. He preferido la versión de Durán, que es más artística. En las dos versiones el primero y el último verso son eneasílabos:

caballero de lejas tierras

delante de vos lo tenéis.

Los he retocado para regularizarlos, no por defectuosos, que «rítmicamente» son correctos, sino por la naturaleza del presente trabajo. De la versión de M. Pelayo se han preferido: *que lo ganó*, en el v. 19; y *sobre todos*, en el 29. Además, se ha enmendado *su marido*, de la una, y *tu marido*, de la otra, por *vuestro esposo*, para armonizar el tono del lenguaje.

Resumen: 1 verso a, 1 ch, 5 i, 1 j, 3 k, 3 l, 6 m, 1 n, 3 ñ, 9 u, 3 v, 3 w, 3 x.

IX. TRANSGURACION DE UN VIZCAINO

- | | | |
|----|--|---|
| 5. | <i>Hubo un hombre vizcaíno,
por nombre llamado Juan,
peor comedor de pan
qué bebedor de buen vino.
Humilde de condición
y de bajos pensamientos;
de corta disposición
y de flaca complexión,
pero de grandes alientos.</i> | i
m
m
v (r)
w
u
w
u
k |
|----|--|---|

10. *Fué devoto en demasia,
especial de San Martín
y de los montes del Rin
y valle de Malvasía;
y con esta inclinación,*
15. *aunque delicado y flaco,
prometió con devoción
obediencia y religión
al poderoso dios Baco;*

i
u
v
w
u
ll
u
u
v (r)

20. *en la cual fué tan constante
que, el fervor de la niñez
creciendo con la vejez,
iba contino adelante;
y con el fuego de amor
su rostro, todo inflamado*
25. *de aquel divino licor,
mudó su propia color
en moreno y colorado.*

n
u
w
k
v
l
l
l
u

30. *Tuvo con esto a la par
una risica donosa
de María la Piadosa,
dispuesta para colar;
y de la continuación
del estrecho coladero
hízosele en conclusión*
35. *sed perpetua en el pulmón
y callos en el gargüero.*

k
k
w
w
z
u
t
i
w

40. *Por lo cual fué menester,
sin que excusar se pudiese,
que siempre siempre tuviese
por no morir, qué beber;
pero junto al paladar
tuvo una esponja por vena,
que, acabada de mojar,
se le tornaba a secar*
45. *como el agua en el arena.*

n
v (k)
l
q (ch)
u (i)
k
u
v
u (i)

50. *De suerte que todavía
la sed se le acrecentaba,
porque lo que la mataba
eso mismo la encendía;
y las ganas le crecían
como llamas en la fragua,
que se avivan y se crían
cuanto más más las rocián
los herreros, con el agua.*

w
w
t
i
u
u (i)
u
n (h)
u

55. *Y con esta sed devota,
hecha natural costumbre,
no lè era más una azumbre
que si bebièra una goia;
y de estar así embebido*
60. *en el beber de continuo
andaba siempre aturdido,
encorvado y sometido
al espíritu del vino...*
65. *Mientras monedas había
que la bolsa lo bastaba,
con ella se remediaba
lo que la gana pedía;
pero no pudiendo dar
fin a tan larga demanda*
70. *a luego luego pagar,
fué menester enviār
sus prendas a Peñaranda...*
75. *Bebió calzas y jubones,
y en veces ciertas espadas,
camisas dè oro labradas,
bolsas, cintas y cordones;
bebió gorras y puñal,
y papahigo y sombrero,
y el sayo, qué era el caudal,*
80. *y el ajüar principal,
que fué: las botas y cuero...*
85. *Yéndose, pues, a morir
porque el beber fallecía,
y si siempre no bebía
era imposible vivir,
arrimado a la pared,
hincó en tierra los hinojos
por pedir a Dios merced,
y dijo, muerto de sed,*
90. *llorándole entrambos ojos:*
- *¡Oh dios Baco poderoso,
mira qué bien tè he servido,
y no mè echés en olvido
en trance tan peligroso!*
95. *Mira que muero por tí
y por seguir tu bandera,
y hãz siquiera por mí,
sî es fuerza morir aquí,
que al menos de sed no muera.—*

fi

ll

l

v

ñ

v

w

u

u

k

u

w

v

ll (x)

k

l

k

w

j

l

l

i

j

v

l

v

l

k

k

u

k

u

j

ñ

l

m

i

h (a')

u

w (l)

k

v

l

m (ll')

m

100.	<i>Acabada esta oración, sin del lugar menearse, súbito sintió mudarse en otra composición. El corpezuelo se troca,</i>	u (n) v ll w v
105.	<i>aunque antes era bien chico, en otra cosa más poca, y la cara con la boca se hicieron un rostrico.</i>	l (k') l (g) u u
110.	<i>Las piernas se le mudaron en unas zanguitas chicas; los brazos, en dos alicas, que encima dél asomaron. Cobró más el dolorido:</i>	w m m l j
115.	<i>dos cornecicos por cejas, por voz un cierto sonido a manera de ruido enojoso a las orejas.</i>	k l u u
120.	<i>En fin, fué todo mudado y en otro ser convertido; pero no mudó el sentido, solicitud y cuidado, quedándole entera y sana la inclinación y apetito;</i>	l (l') l ll v m v
125.	<i>sin mudársele la gana, mudó la figura humana y quedó hecho un mosquito.</i>	u m n

Cristóbal de Castillejo (†1550); *Obras*, en *Bibl. de Aut. Esp.*, t. 32, p. 172. Se han suprimido tres novenas y se han retocado dos versos:

61. *andaba tan aturdido*

112. *encima dél asomaron*

lo cual parecerá menos irreverente si se tiene en cuenta la adulteración que sufrieron las poesías de Castillejo antes de ser dadas a luz.

Resumen: 1 verso h, 6 i, 4 j, 13 k, 18 l, 5 ll, 9 m, 4 n, 3 ñ, 1 q, 2 t, 28 u, 16 v, 15 w, 1 z.

X. ROMANCE DE DIANA

	<i>Cuando yo, triste, naet,</i>	k (h)
	<i>luego naet desdichada,</i>	k
	<i>luego los hados mostraron</i>	k ¹
	<i>mi suerte desventurada;</i>	w
5.	<i>el sol escondió sus rayos,</i>	m
	<i>la luna quedó eclipsada;</i>	m
	<i>murió mi madre en pariendo</i>	l
	<i>(moza hermosa y mal lograda);</i>	i (a)
	<i>el ama que me dió leche</i>	rr
10.	<i>jamás tuvo dicha en nada;</i>	b
	<i>ni menos la tuve yo,</i>	m
	<i>soltera ni desposada.</i>	w
	<i>Quise bien y fui querida,</i>	a
	<i>olvidé i fui olvidada;</i>	ñ
15.	<i>esto causó un casamiento</i>	k
	<i>que a mí me tiene cansada;</i>	l
	<i>¡casara yo con la tierra,</i>	l
	<i>no me viera sepultada</i>	u
	<i>entre tanta desventura</i>	i
20.	<i>que no puede ser contada!</i>	u (ñ).
	<i>Moza me casó mi padre,</i>	ll
	<i>de su obediencia forzada;</i>	v
	<i>puse a Sireno en olvido,</i>	k
	<i>que la fe me tenía dada;</i>	p (ñ)
25.	<i>pago tan bien mi descuido</i>	k
	<i>cual no fué cosa pagada.</i>	n (h)
	<i>Celos me hñcen la guerra,</i>	k
	<i>sin ser en ellos culpada;</i>	l
	<i>con celos voy al ganado,</i>	l
30.	<i>con celos a la majada;</i>	w
	<i>y con celos me levanto</i>	u
	<i>continuo, a la madrugada.</i>	w
	<i>Con celos cómo a su mesa,</i>	l
	<i>y en su cama só acostada:</i>	ñ
35.	<i>si le pido de qué hñ celos,</i>	p
	<i>no sabe responder nada;</i>	rr
	<i>jamás tiene el rostro alegre,</i>	b
	<i>siempre la cara inclinada,</i>	k
	<i>los ojos por los rincones,</i>	w
40.	<i>la habla triste y turbada.</i>	l
	<i>¡Cómo vivirá la triste</i>	ll
	<i>que se ve tan mal casada?</i>	ñ

Montemayor, *La Diana*, 1559?, en *Orígenes de la novela* de MENÉNDEZ PELAYO, *N. B. A. E.*, t. VII, p. 320; y en *Romancero general* de Durán, *B. A. E.*, t. XVI, p. 443.

—En el v. 24 hay que leer *tenid*, acentuación corriente en Garcilaso y los demás poetas de la escuela italiana.—El texto de Durán dice *pagué también*. . . en el v. 25.

Resumen: 1 verso a, 2 b, 2 i, 8 k, 7 l, 2 ll, 3 m, 1 n, 3 ñ, 2 p, 2 rr, 3 u, 1 v, 5 w.

XI. SU MODO DE VIVIR EN LA VEJEZ

- | | | |
|-----|--|--------|
| | <i>Desëáis, señor Sarmiento,</i> | ñ |
| | <i>saber en estos mis años,</i> | l |
| | <i>sujetos a tantos daños,</i> | m |
| | <i>cómo me portó y sustento.</i> | k |
| 5. | <i>Yô os lo diré en brevedad,</i> | k |
| | <i>porque la historiã es bien breve,</i> | k |
| | <i>y el daros gusto sê os debe</i> | l |
| | <i>con toda puntualidad.</i> | w |
| 10. | <i>Salido el sol por oriente,</i> | l |
| | <i>de rayos acompañado,</i> | w |
| | <i>me dan un huevo pasado</i> | l |
| | <i>por agua, blando y caliente,</i> | l |
| 15. | <i>con dos tragos del que suelo</i> | u (j) |
| | <i>llamar yo néctar divino,</i> | n (l') |
| | <i>y a quien otros llaman vino</i> | ñ (b) |
| | <i>porque nos vino del cielo.</i> | k |
| 20. | <i>Cuando el luminoso vaso</i> | ll |
| | <i>toca en la meridional,</i> | t |
| | <i>distante por un igual</i> | w |
| | <i>del oriente y del ocaso,</i> | u |
| | <i>me dan asada y cocida</i> | l |
| | <i>dê una gruesa y gentil ave,</i> | p (a) |
| | <i>con tres veces del suave</i> | u (j) |
| | <i>licor que alegrã la vida.</i> | l |
| 25. | <i>Después que cayendo viene</i> | m |
| | <i>a dar en el mar hesperio,</i> | m |
| | <i>desamparando el imperio</i> | v |
| | <i>que en este horizonte tiene,</i> | m |
| 30. | <i>me suelen dar a comer</i> | l |
| | <i>tostadas en vino mulso,</i> | m |
| | <i>que el enflaquecido pulso</i> | x |
| | <i>restituyen a su ser.</i> | u |

35. *Luego me cierran la puerta;
yo me entrego al dulce sueño.
Dormido, soy de otro dueño;
no sé de mí nueva cierta.* k
ñ
ch
ch
40. *Hasta que, habiendo sol nuevo,
me cuentan cómo he dormido.
Y así, de nuevo les pido
que me den néctar y huevo.* f
l
l
n
45. *Ser vieja la casa es esto;
veo que se va cayendo;
voile puntales poniendo,
porque no caiga tan presto.* m (ll')
ll
k
v
45. *Mas, todô es vano artificio:
presto, me dicen mis males
quê han de faltar los puntales
y allanarse el edificio.* l
k
k
u

Baltasar del Alcázar († 1606), *Poestas*, en *B. A. E.*, t. 32,
p. 406.

Resumen: 2 versos ch, 1 f, 8 k, 11 l, 2 ll, 6 m, 2 n, 3 ñ, 1 p,
1 t, 5 u, 2 v, 3 w, 1 x.

XI. ABENZULEMA

5. *Aquel rayo de la guerra,
alférez mayor del reino,
tan galán como valiente
y tan noble como fiero,
de los mozos envidiado,
admirado de los viejos,
y de los niños y el vulgo
señalado con el dedo;
el querido de las damas
por cortesano y discreto,
10. hijô hasta allí regalado
de la fortuna y del tiempo;
el que vistió las mezquitas
de victoriosos trofeos,
15. el que pobló las mazmorras
de cristianos caballeros;
el que dos veces armado
más de valor que de acero,
a su patria libertó* u (j)
m
u (n)
u (ñ)
u
u
v
u
u
v
k (k')
v
v
v
u
v (n)
k
u

- | | | |
|-----|---|--|
| 20. | <i>de dos peligrosos cercos;
el gallardo Abenzulema
sale a cumplir el destierro
a que le condena el rey,
o el amor, que es lo más cierto.</i> | m
u
k
x
p (n') |
| 25. | <i>Servía ſi una mora el moro
por quien el rey anda muerto,
en todo extremo hērmosa,
y discreta en todo extremo.
Diolē unas flores la dama,</i> | m
ch
l
ñ
k (k') |
| 30. | <i>que parā él flores fueron,
y para el celoso rey
hierbas de mortal veneno;
pues, de la hierba tocado,
le manda desterrar luego,</i> | q (ch)
x (m)
ll
v (k) |
| 35. | <i>culpando su lēaltad
para disculpar sus celos.
Sale, pues, el fuērtē moro
sobre su caballo overo,
que a Guadalquivir el agua</i> | rr
w
ll (x)
a
ll
x |
| 40. | <i>le bebió, y le paciō el heno;
con un hermoso jaez,
rica labor de Marruecos;
las piezas de filigrana,
la mochila dē oro y negro.</i> | p
v
k
w
ñ
n |
| 45. | <i>Tan gallardō iba el caballo
que, en grave y airoso huello,
con ambas manos media
lo quē hay de la cincha al suelo.
Sobrē una marlotā negra</i> | m
l
m
ll (ll') |
| 50. | <i>un blanco albornoz sē ha puesto,
por vestirse los colores
de su inocencia y su duelo.
Bordō mil hierros de lanzas
por el capellar, y en medio,</i> | m
u
v
l (l') |
| 55. | <i>en arābigō, una letra
que dicē: «Estos son mis hierros».*
Bonete lleva turquē,
derribado al lado izquierdo,
y sobrē él tres plumas presas</i> | x
u (ñ)
b (m)
l
ñ
ñ (b'') |
| 60. | <i>de un precioso camafeo.
No quiso salir sin plumas
por que vuelen sus deseos
si quiēn le quita la tierra
tambiēn no le quita el viento.</i> | u
m
u
l
m |

* Retruécano de «yerros».

- | | | |
|------|---|--------------------------------|
| 65. | <i>No lleva más de un alfanje
que le dió el rey de Toledo,
porque, para un enemigo,
él le basta, y su derecho.
Esta suerte sale el moro</i> | l
n
i (t)
i
a |
| 70. | <i>con animoso denuedo,
en medio de dos alcaides,
de Arjona y del Marmolejo.
Caballeros le acompañan
y le siguió todo el pueblo,</i> | v
m
w
u
ñ |
| 75. | <i>y las damas, por do pasan,
se asoman llorando a verlo.
Lágrimas vierten ahora
de sus tristes ojos bellos
las que desde sus balcones</i> | p
m
k
ñ
u |
| 80. | <i>aguas de olor le vertieron.
La bellísima Balaja
que, llorosa en su aposento,
las sinrazones del rey
le pagaban sus cabellos,</i> | k
u
u
v
u |
| 85. | <i>como tanto estruendo oyó,
a un balcón salió corriendo,
y enmudecida le dijo;
dando voces con silencio:
— Vete en paz, que no vas solo,</i> | ñ (a)
ñ
v
i
d (a) |
| 90. | <i>y en tu ausencia ten consuelo;
que quien te echa de Jaén
no te echará de mi pecho.—
El con el mirar responde:
— Yo, me voy y no te dejo;</i> | ñ
j (u)
k
ll
i (a) |
| 95. | <i>de los agravios del rey
para tu firmeza apelo.—
Con esto pasó la calle,
los ojos atrás volviendo
cien mil veces, y de Andújar</i> | v
x (ll)
m
m
i (j) |
| 100. | <i>tomó el camino derecho.</i> | l |

Góngora, 1584, en *B. A. E.*, t. 32, p. 508; y en *Obras completas*, ed. Millé, p. 31.—Se ha retocado el verso 38: *sobre un caballo overo*, para que conste de siete sílabas protónicas. Los textos de Góngora no son más dignos de fe que los de Castillejo.

Resumen: 2 versos a, 1 b, 1 ch, 1 d, 5 i, 1 j, 8 k, 7-1, 5 ll, 12 m, 2 n, 9 ñ, 3 p, 1 q, 1 r, 19 u, 14 v, 3 w, 5 x.

XIII. EL ESPAÑOL DE ORAN

I

	<i>Servía en Orán al rey</i>	m
	<i>un español, con dos lanzas,</i>	v (r)
	<i>y con el alma y la vida</i>	v
	<i>á una gallarda africana,</i>	k (v)
5.	<i>tan noble como hermosa,</i>	w (l)
	<i>tan amante como amada,</i>	u (ñ)
	<i>con quien estaba una noche</i>	l
	<i>cuando tocaron al arma.</i>	k
	<i>Trescientos cenetes eran</i>	m
10.	<i>deste rebato la causa:</i>	k
	<i>que los rayos de la luna</i>	u
	<i>déscubrieron sus adargas,</i>	u
	<i>las adargas avisaron</i>	u
15.	<i>a las mudas atalayas,</i>	v
	<i>las atalayas los fuegos,</i>	w
	<i>y éllas al enamorado,</i>	t
	<i>que en los brazos de su dama</i>	u
	<i>oyó el militar estruendo</i>	m
20.	<i>de las trompas y las cajas.</i>	u
	<i>Espuelas de honor le pican,</i>	m
	<i>y freno de amor le pára:</i>	m
	<i>no salir es cobardía,</i>	u (n)
	<i>ingratitude es dejalla.</i>	v (q)
25.	<i>Del cuello pendiente élla,</i>	m
	<i>viéndole tomar la espada,</i>	ll
	<i>con lágrimas y suspiros</i>	w
	<i>le dice aquestas palabras:</i>	l
	<i>— Salid al campo, señor;</i>	l
30.	<i>bañen mis ojos la cama;</i>	k
	<i>quê ella me será también,</i>	ll
	<i>sin vos, campo de batalla.</i>	j
	<i>Salid y marchad apriesa,</i>	m
	<i>que el general os aguarda;</i>	v
35.	<i>yo os hago a vos mucha sobra,</i>	l (ch)
	<i>y vos á él mucha falta.</i>	l (ch)
	<i>Bien podéis salir desnudo,</i>	ñ
	<i>pues mi llanto no os ablanda:</i>	u
	<i>que tenéis de acero el pecho</i>	ñ
40.	<i>y no habéis menester armas.—</i>	p
	<i>Viendo el español brioso</i>	ll
	<i>cuánto le deliène y habla,</i>	ll
	<i>le dice así: — Mi señora,</i>	l
	<i>tan dulce como enojada,</i>	w (l)

45. *por que con honra y amor
yo me quede, cumpla y vaya,
vaya a los moros el cuerpo
y quede con vos el alma!*
Concededme, dueño mío,
50. *licencia para que salga
al rebato, en vuestro nombre,
y en vuestro nombre combata.* —

v
ñ
k
m
ñ
w (l)
ñ
l

II

- Entre los sueltos caballos
de los vencidos cenetes,
55. *que por el campo buscaban
entre la sangre lo verde,
aquel español de Orán
un suelto caballo prende,
por sus relinchos lozano
y por sus cernejas fuerte,*
60. *para que le llevè à él,
y a un moro captivo lleve,
un moro que ha captivado,
capitán de cien jinetes.*
65. *En el ligero caballo
suben ambos, y él parece,
de cuatro espuelas herido.
que cuatro alas le mueven.
Triste camina el alarbe,
y lo más bajo que puede
70. *ardientes suspiros lanza
y amargas lágrimas vierte.
Admirado el español
de ver, cada vez que vuelve,
que tan tiernamente llore
75. *quien tan duramente hiere,
con razones le pregunta,
comedidas y corteses,
de sus suspiros la causa,
si la causa lo consiente.*
80. *El captivo, como tal,
sin excusas, le obedece,
y a su piadosa demanda
satisface desta suerte:*
85. — *Valientê eres, capitán,
y cortés como valiente;
por tu espada y por tu trato
me has captivado dos veces.
Preguntádomê has la causa***

k
v
v
k
m
m
v
x
x (ll)
m
w
ñ
v
a
l
l
k
n
m
u
m
x
x (ll)
u
u
v
u
u (ñ)
u
v
ñ
j (u)
u (n)
u
r (e, k, v)
u (ñ)

90.	<i>de mis suspiros ardientes, y débote la respuesta por quién soy y por quién eres. En los Gelves nació el año que os perdistéis en las Gelves,</i>	v w e (u) p u ll (x)
95.	<i>dé una berberisca noble y de un turco matasiete. En Tremecén me crié con mi madre y mis parientes después que perdí a mi padre,</i>	u v u m w k v (n) u u
100.	<i>cosario de tres bajeles. Junto a mi casa vivía, por que más cerca muriese, una dama del linaje de los nobles melioneses,</i>	w i h v i v w (s, rr')
105.	<i>extremo de las hermosas, cuando no de las crueles, hija al fin destas arenas engendradoras de sierpes. Era tal su hermosura</i>	ñ u l l k k l j u j a k u m u v x l
110.	<i>que se hallaran claveles más ciertos en sus dos labios que en los dos floridos meses. Cada vez que la miraba salta un sol por su frente, de tantos rayos ceñido cuantos cabellos contiene.</i>	ñ u l l k k l j u j a k u m u v x l
115.	<i>Juntos, así, nos criamos, y amor en nuestras niñeces hirió nuestros corazones con arpones diferentes. Labró el oro en mis entrañas dulces lazos, tiernas redes, mientras el plomo en las suyas libertades y desdenes.</i>	l k k l j u j a k u m u v x l
120.	<i>Mas ya, la razón sujeta, con palabras me requiere que su crueldad le perdone y de su beldad me acuerde. Apenas vide irocada</i>	l ñ u (i) k c (k) l ll i (a) u
125.	<i>la dureza desta sierpe cuando tú me captivaste; ¡mira si es bien que lamentel Esta, español, es la causa que a llanto pudo moverme;</i>	ñ u (i) k c (k) l ll i (a) u
130.	<i>¡mira si es razón que llore tantos males juntamente— Conmovido el capitán</i>	ñ u (i) k c (k) l ll i (a) u

	<i>de las lágrimas que vierte,</i>	ü
	<i>parando el veloz caballo</i>	m
140.	<i>que paren sus males quiere.</i>	m
	<i>— Gallardo moro, le dice,</i>	l
	<i>si adoras como refieres</i>	w (l)
	<i>y si como dices amas,</i>	x (ñ)
	<i>dichosamente padeces.</i>	v (l)
145.	<i>¿Quién pudiera imaginar,</i>	i
	<i>viendo tus golpes trüeles,</i>	k
	<i>que cupierä alma tan tierna</i>	n
	<i>en pecho tan duro y fuerte?</i>	m
	<i>Si eres del amor captivo,</i>	ll
150.	<i>desde aquí puedes volverte;</i>	x (h)
	<i>que me pedirán por robo</i>	n
	<i>lo que entendí que era suerte.</i>	q (v)
	<i>Y no quiero por rescate</i>	u
	<i>que tu dama me presente.</i>	ü
155.	<i>ni las alfombras más finas</i>	r (v)
	<i>ni las granas más alegres.</i>	ñ
	<i>Anda con Dios, sufre y ama;</i>	c
	<i>y vivirás si lö hicieres;</i>	v
	<i>con tal que cuando la veas,</i>	l
160.	<i>pido que de mí te acuerdes.—</i>	ll
	<i>Apööse del caballo,</i>	u
	<i>y el morö tras él descieude;</i>	m
	<i>y por el suelo postrado</i>	v
	<i>la boca a sus pies ofrece.</i>	m
165.	<i>— Vivas mil años, le dice,</i>	k
	<i>noble capitán valiente,</i>	ll
	<i>que ganas más con librarne</i>	l
	<i>que ganaste con prenderme.</i>	u
	<i>Aläh se quede contigo</i>	l
170.	<i>y te dé victoria siempre,</i>	ñ
	<i>para que extiendas tu fama</i>	k (v)
	<i>con hechos tan excelentes.</i>	w

Góngora, 1585 y 1587, en *B. A. E.*, t. 32, pp. 506 - 507 y *Obras completas*, ed. Millé, pp. 55 y 37.— El verso 33 se ha retocado para armonizarlo con el 37. El original dice: *vestios y salid aprisa*, en que *vestios* tiene dos sílabas y acento en *ös*, según la práctica intröducida por Boscán.—En el v. 101, *melioneses*, habitantes de Meliona

Resumen: 2 versos a, 2 c, 1 e, 1 h, 4 i, 4 j, 16 k, 16 l, 9 ll, 20 m, 3 n, 11 ñ, 2 p, 1 q, 2 r, 1 t, 34 u, 21 v, 12 w, 7 x.

XIV. EL FORZADO DE DRAGUT

I

	<i>Amarrado al duro banco</i>	ñ
	<i>de una galera turquesca;</i>	k
	<i>ambas manos en el remo</i>	i
	<i>y ambos ojos en la tierra,</i>	i
5.	<i>un forzado de Dragut</i>	u
	<i>en la playa de Marbella</i>	u
	<i>se quejaba al ronco són</i>	ñ
	<i>del remo y de la cadena:</i>	w
	<i>—¡Oh sagrado mar de España,</i>	ñ
10.	<i>famosa playa serena,</i>	l
	<i>teatro donde se han hecho</i>	l
	<i>cien mil navales tragedias!</i>	k (l)
	<i>Pues eres tú el mismo mar</i>	ch
	<i>que con tus crecientes besas</i>	x
15.	<i>las murallas de mi patria,</i>	u
	<i>coronadas y soberbias,</i>	u
	<i>tráeme nuevas de mi esposa</i>	i
	<i>y dime si han sido ciertas</i>	m (ch)
	<i>las lágrimas y suspiros</i>	w
20.	<i>que me dice por sus letras.</i>	u
	<i>Porque, si es verdad que llora</i>	ll (a)
	<i>mi captiverio en tu arena,</i>	v
	<i>bien puedes al Mar del Sur</i>	m
	<i>vencer en lucientes perlas.</i>	m
25.	<i>Dame ya, sagrado mar,</i>	a (ñ)
	<i>a mis demandas respuesta;</i>	v
	<i>que bien puedes, si es verdad</i>	ñ
	<i>que las aguas tienen lenguas.</i>	ñ
	<i>Pero, pues no me respondes,</i>	i
30.	<i>sin duda alguna que es muerta;</i>	g (l)
	<i>aunque no lo debe ser,</i>	ll
	<i>pues que yo vivo en su ausencia;</i>	n
	<i>pues he vivido diez años</i>	g (l)
	<i>sin libertad y sin ella,</i>	v
35.	<i>siempre al remo condenado,</i>	i
	<i>¡a nadie matarán penas!—</i>	rr
	<i>En esto se descubrieron</i>	w
	<i>de la religión seis velas,</i>	x (x')
	<i>y el cómitre mandó usar</i>	rr
40.	<i>al forzado de su fuerza.</i>	u

II

<i>La desgracia del forzado,</i>	u
<i>y del cosario la industria,</i>	v

	<i>la distancia del lugar</i>	u
	<i>y el favor de la fortuna,</i>	u
45.	<i>que, por las bocas del viento,</i>	v
	<i>les daba a soplos ayuda</i>	l
	<i>contra las cristianas cruces</i>	ll
	<i>a las otomanas lunas,</i>	x
	<i>hicieron que de los ojos</i>	w
50.	<i>del forzado a un tiempo hüyan</i>	ñ
	<i>dulce patria, amigas velas,</i>	a
	<i>esperanzas y ventura.</i>	u
	<i>Vuelve, pues, los ojos tristes</i>	a
	<i>a ver cómo el mar le hüria</i>	b
55.	<i>las torres y le da nubes,</i>	rr
	<i>las velas y le da espumas...</i>	rr

Góngora, 1583, en *B. A. E.*, t. 32, p. 518; y *Obras completas*, ed. Millé, pp. 26-27. Se ha suprimido el final del romance II, por contener endecasílabos.

Resumen: 3 versos a, 1 b, 1 ch, 2 g, 5 i, 2 k, 3 l, 3 ll, 3 m, 1 n, 6 ñ, 4 rr, 10 u, 5 v, 4 w, 3 x.

XV. LA BUENAVENTURA

	<i>Hermosita, hërmosita</i>	u
	<i>la de las manos de plata,</i>	v
	<i>más te quiere tu marido</i>	i
	<i>que el rey de las Alpujarras.</i>	w
5.	<i>Eres paloma sin hiel,</i>	k
	<i>pero a veces eres brava</i>	a (ñ)
	<i>como leöna de Orán,</i>	k (v)
	<i>o como tigre de Ocaña;</i>	l (v)
	<i>pero en un trás, en un tris,</i>	k (v)
10.	<i>el enojo se te pasa</i>	u
	<i>y quedas como alfinique,</i>	l (w)
	<i>o como cordera mansa.</i>	m (x)
	<i>Riñes mucho y comes poco;</i>	a (u)
	<i>algo celosita ändas,</i>	ll
15.	<i>que es juguetón el tiniente</i>	v (k)
	<i>y quiere arrimar la vara.</i>	m
	<i>Cuando doncella te quiçó</i>	k
	<i>uno de una buena cara:</i>	ll (a)
	<i>¡que mal hayan los terceros</i>	u (j)
20.	<i>que los gustos desbaratan!</i>	u
	<i>Si, a dicha, tú fueras monja,</i>	m (ch)
	<i>hoy tu convento mandarás,</i>	k

	<i>porque tienes de abadesa</i>	i
	<i>más de cuatrocientas rayas.</i>	ll
25.	<i>No te lo quiero decir . . . ;</i>	k (v)
	<i>pero, poco importa ¡vaya!</i>	a (ñ)
	<i>enviudarás, y otra vez,</i>	q (v)
	<i>y otras dos, serás casada.</i>	a (ñ)
	<i>No llores, señora mía,</i>	m
30.	<i>que no siempre las gitanas</i>	u
	<i>decimos el Evangelio;</i>	w
	<i>no llores, señora; acaba.</i>	m
	<i>Como te mueras primero</i>	k (v)
	<i>que el señor tiniente, bástaa</i>	ñ
35.	<i>para remediar el daño</i>	x (ll)
	<i>de la viudez que amenaza.</i>	v
	<i>Has de heredar, y muy presto,</i>	k
	<i>hacienda en mucha abundancia;</i>	l
	<i>tendrás un hijo canónigo</i>	l
40.	<i>—la iglesia no se señala—;</i>	w (l)
	<i>de Toledo no es posible.</i>	ñ (u)
	<i>Una hija rubia y blanca</i>	ñ (a)
	<i>tendrás, que, si es religiosa,</i>	l
	<i>también vendrá a ser perlada.</i>	m (ch)
45.	<i>Si tu esposo no se muere</i>	ü
	<i>dentro de cuatro semanas,</i>	k
	<i>verásle corregidor</i>	w
	<i>de Burgos o Salamanca.</i>	w
	<i>Un lunar tienes, ¡qué lindo!</i>	r (n')
50.	<i>¡Ay, Jesús, qué luna clara!</i>	a (a')
	<i>¡Qué sol, que allá en los antípodas</i>	l (k')
	<i>oscuros valles aclara!</i>	l
	<i>Más de dos ciegos por verle</i>	h
	<i>dieran más de cuatro blancas . . .</i>	a
55.	<i>¡Agora sí és la risical</i>	l
	<i>¡Ay, que bien haya esa gracia!</i>	k (h)
	<i>Guárdate de las caídas,</i>	t
	<i>principalmente de espaldas,</i>	v (k)
	<i>que suelen ser peligrosas</i>	l
60.	<i>en las principales damas.</i>	x
	<i>Cosas hay más que decirte;</i>	h
	<i>si para el viernes me aguardas</i>	v (l)
	<i>las pírras; que son de gusto,</i>	ñ
	<i>y algunas hay de desgracias.</i>	l

Cervantes, *Novelas ejemplares, La Gitanilla*, 1613, folios 8
vuelta a 9 vuelta.

Resumen: 6 versos a, 2 h, 2 i, 10 k, 10 l, 3 ll, 6 m, 4 ñ,
1 q, 1 r, 1 t, 6 u, 5 v, 5 w, 2 x.

XVI. BELARDO Y BELISA

(Lope e Isabel de Ampuero)

	— <i>Amada pastora mía,</i>	m
	<i>tus descuidos me maltratan,</i>	u
	<i>tus desdenes me fatigan</i>	u
	<i>tus sinrazones me matan:</i>	v
5.	<i>a la noche me aborreces,</i>	u
	<i>y quiéresme a la mañana;</i>	w
	<i>ya te ofendo a mediodía,</i>	u
	<i>ya por la tarde me llamas.</i>	v
	<i>Agora dices que quieres,</i>	l
10.	<i>y luego, que te burlabas;</i>	w
	<i>ya ríes mis tibias obras,</i>	m
	<i>ya lloras por mis palabras.</i>	w
	<i>Cuando celos te dan pena</i>	d
	<i>estás más contenta y cantas,</i>	m (b)
15.	<i>y cuando estoy más seguro</i>	l (ch)
	<i>parece que te desgracias.</i>	w
	<i>A mi amigo le maldices,</i>	u
	<i>y a mi enemigo le alabas;</i>	v
	<i>si no te veo, me buscas;</i>	v (l)
20.	<i>y si te busco te enfadas.</i>	v
	<i>Partime una vez de tí,</i>	m
	<i>lloraste mi ausencia larga;</i>	m
	<i>y agora que estoy contigo,</i>	m
	<i>con la tuya me amenazas.</i>	u
25.	<i>Sin mar, sin montes en medio,</i>	l
	<i>sin peligro ni sin guardas,</i>	u
	<i>mar, montes y guardas tienes</i>	m (ll')
	<i>con una palabra airada.</i>	m (x)
	<i>Las paredes de tu choza</i>	u
30.	<i>me parecen de montaña;</i>	u
	<i>un mar en llegar a vellas,</i>	m
	<i>y mil gracias tus desgracias.</i>	u
	<i>¿Cómo tienes en un punto</i>	i
	<i>el amor y la mudanza?</i>	u
35.	<i>¡Pero bien le pintan niño,</i>	a
	<i>poca vista y muchas alas!</i>	a (u)
	<i>Si Filis te ha dado celos,</i>	m
	<i>el tiempo te desengaña;</i>	w
	<i>que comô ella quiere a üno,</i>	ñ (b)
40.	<i>puedo por otra dejalla.</i>	k
	<i>Si el aldea lo mormura,</i>	u
	<i>siempre la gente se engaña;</i>	k
	<i>y es mejor que tú me quieras,</i>	ñ
	<i>aunque ella tenga la fama.</i>	l (k')

45. *Con esto me pones miedo,* m
y me celas y amenazas; u
si lloras, ¿cómo aborreces? l
y si burlas, ¿cómo ñmas?— ñ
Esto Belardo dectá k
50. *hablando con una carta,* w
sentado al pie de un olivo l
que el dorado Tajo baña. ñ

Lope de Vega, en DURÁN, *Romancero general*, t. II, pp. 462-463, ed. de B. A. E.

Resumen: 2 versos a, 1 d, 1 i, 3 k, 6 l, 11 m, 4 ñ, 13 u, 5 v, 6 w.

XVII. BELARDO A BELISA

- No tengas, dulce Belisa,* l
en poca cuenta a Belardo, l
por las abarcas que lleva v
y porque viste de pardo; v (l)
5. *porque no lleva garzolas,* k (v)
ni va con puntas gallardo; l
porque no huella tu calle k (v)
con un brioso caballo; v
porque no va guarecido k (v)
10. *de pages ni de lacayos;* w
porque no tiene riquezas k (v)
que pagan los hombres bravos. m
Los bravos hombres, Belisa, l
déjalos para soldados; t (k)
15. *deja los que van de noche* ll
con mil Guzmanes armados; l
y las garzolas y puntas v
déjalas a cascós vanos, ll
para fantasmas de bobos, v (k)
20. *y para duendes y trasgos.* v (l)
Deja los caballos fieros ll
para las guerras y bandos, v (k)
porque agüesa tu deidad i
y aquesos tus verdes años m
25. *no piden gente de guerra,* l
ni bienes de duendes vanos; m
mas piden sólo un galán l
harto discreto y lozano, k
que tenga en mucho tus prendas l
30. *y se precie de prendado;* u
que tenga de tus mercedes w

	<i>el pecho por relicario,</i>	w
	<i>donde las guarde y adore,</i>	k
	<i>y tenga en callarlo callos.</i>	m
35.	<i>Piensa en esto, y mucho más</i>	i
	<i>en tratar con hombre llano.</i>	ñ
	<i>Pero si quieres, Belisa,</i>	k
	<i>dejar tu cortijo y prado,</i>	m
	<i>y entregarte a los que viven</i>	u
40.	<i>en los reales palacios,</i>	v
	<i>te cansarán sus riquezas</i>	v
	<i>y aquel peso del brocado,</i>	u (j)
	<i>pues por éste vale mucho</i>	ñ (a)
	<i>quien por sí no vale un clavo.</i>	ñ (a)
45.	<i>A las damas solicitan</i>	u
	<i>a peso de sus ducados,</i>	w
	<i>comprándolas por dinero,</i>	w
	<i>como si compraran paño,</i>	ll
	<i>sabiendo que una belleza</i>	w (l)
50.	<i>no tiene precio ni pago;</i>	l
	<i>y a dos días que la gozan</i>	j (u)
	<i>dan luego de mano al plato,</i>	m (ll')
	<i>buscándose nuevo gusto</i>	m
	<i>quien nunca lo tuvo sano.</i>	m
55.	<i>Pero, Belardo, Belisa,</i>	k
	<i>camina por otro vado,</i>	m
	<i>que precia el ser tuyo, mucho,</i>	m (ch)
	<i>por ser él pastor, y bajo,</i>	ñ
	<i>ni tener merecimiento</i>	u
60.	<i>de estar en lugar tan alto.</i>	m
	<i>Si le castigas y malas,</i>	v
	<i>ríndese como tu esclavo,</i>	t (k)
	<i>mas; si le halagas y miras</i>	v (k)
	<i>con unos ojos humanos,</i>	v (l)
65.	<i>hace fiesta del favor</i>	i
	<i>como cosa de milagro.</i>	u (i)
	<i>Adora tus bellos ojos,</i>	m
	<i>adora tus blancas manos,</i>	m
	<i>que por besallas revientan</i>	v
70.	<i>los señores titulados;</i>	u
	<i>pero tus manos, Belisa,</i>	k
	<i>no son para labios falsos</i>	m
	<i>que dan la paz con la boca</i>	l
	<i>y tienen de dentro un diablo.</i>	m
75.	<i>Nadie besallas merece</i>	k
	<i>sino tu sólo Belardo,</i>	k
	<i>que, para dejarte el pecho</i>	m
	<i>bien libre y desocupado,</i>	w
	<i>ha pasado el corazón</i>	u

80. *de su lugar a los labios:* v
de do podrás conocer l
no ser fingido su trato. l

Lope de Vega, en DURÁN, Romancero general, t. II, pp. 467-468, ed. de B. A. E.

Resumen: 3 versos i, 1 j, 11 k, 12 l, 4 ll, 16 m, 4 ñ, 2 t, 8 u, 14 v, 7 w.

XVIII. LOPE, AMARGADO Y VIDENTE

- A mis soledades voy,* x
de mis soledades vengo, x
porque para andar conmigo ll (a)
me bastan mis pensamientos. w
5. *No sé qué tiene el aldea* j (l, l')
donde vivo, y donde muero, a
que, con venir de mí mismo, r (v)
no puedo venir más lejos. m (m')
10. *Ni estoy bien ni mal conmigo;* ñ (b)
mas dice mi entendimiento w
que un hombre que todo es alma m
está cautivo en su cuerpo. l
Entiendo lo que me basta, w
y solamente no entiendo v (l)
cómo se sufre en sí mismo k
15. *un ignorante soberbio.* v
De cuantas cosas me cansan l
fácilmente me desfiendo, u (i)
pero no puedo guardarme k
de los peligros de un necio. v
20. *El dirá que yo lo soy,* a
pero con falso argumento; k
que humildad y necedad u
no caben en un sujeto. w
25. *La diferencia conozco,* v
porque en él y en mí contemplo: ñ (a)
su locura en su arrogancia, u
mi humildad en mi desprecio. u
O sabe naturaleza w
30. *más que supo en este tiempo,* a
o tantos que nacen sabios m
es porque lo dicen ellos. ll (m, ll')
«Sólo sé que no sé nada»; p (d)
dijo un filósofo, haciendo k

35. *la cuenta con su humildad,
adonde lo más es menos.
No me precio de entendido,
de desdichado me precio;
que los que no son dichosos*
40. *¿cómo pueden ser discretos?
No puede durar el mundo,
porque dicen, y lo creo,
que suena a vidrio quebrado,
y que ha de romperse presto.*
45. *Señales son del juicio
ver que todos le perdemos:
unos por carta de más,
otros por carta de menos.
Dijeron que antiguamente*
50. *se fué la verdad al cielo:
tal la pusieron los hombres
que desde entonces no ha vuelto.
En dos edades vivimos
los propios y los ajenos:*
55. *la de plata los extraños,
y la de cobre los nuestros:
¿A quién no dará cuidado,
si es español verdadero,
ver los hombres a lo antiguo,*
60. *y el valor a lo moderno?
Todos andan bien vestidos,
y quéjense de los precios:
de medio arriba romanos,
de medio abajo romeros.*
65. *Dijo Dios que comería
su pan el hombre primero
con el sudor de su cara,
por quebrar su mandamiento;
y algunos, inobedientes*
70. *a la vergüenza y al miedo,
con las prendas de su honor
han trocado los efetos.
Virtud y filosofía
peregrinan como ciegos:*
75. *el uno se lleva al otro,
llorando van y pidiendo.
Dos polos tiene la tierra,
universal movimiento:
la mejor vida el favor,*
80. *la mejor sangre el dinero.
Oigo tañer las campanas,
y no me espanto — aunque puedo —*
- w
m
u
v
x
a
m
i
l
m
l
i
k
k
w
m
k
l
l
w
ú
v
m
k
i
u.
i
w
l
l
i
l
v
u
w
v
u
u (i)
w
u (ñ)
m
l
l (k)
v
n
n
k
l (ch)

	<i>que en lugar de tantas cruces haya tantos hombres muertos.</i>	ñ a
85.	<i>Mirando estoy los sepulcros cuyos mármoles eternos están diciendo sin lengua que no lo fueron sus dueños.</i>	l i l v
	<i>¡Oh, bien haya quien los hizo, porque solamente en ellos de los poderosos grandes se vengaron los pequeños!</i>	i (a) ll (a) x u
	<i>Fea pintan a la envidia; yo confieso que la tengo</i>	i u
95.	<i>de unos hombres que no saben quién vive pared en medio.</i>	i ll (m, ll')
	<i>Sin libros y sin papeles, sin tratos, cuentas, ni cuentos, cuando quieren escribir piden prestado el tintero.</i>	w l i k
100.	<i>Sin ser pobres ni ser ricos, tienen chimenea y huerto; no los despiertan cuidados ni pretensiones ni pleitos;</i>	u (i) ll v (k) v
105.	<i>ni murmuraron del grande, ni ofendieron al pequeño; nunca, como yo, firmaron parabién, ni Pascuas dieron.</i>	v u ll (a) ñ
110.	<i>Con esta envidia que digo y lo que paso en silencio, a mis soledades voy, de mis soledades vengo.</i>	l v x x

Lope de Vega, *La Dorotea*, Acto I, esc. IV. Ed. de Am. Castro, pp. 18 - 21.

Resumen: 5 versos a, 10 i, 1 j, 10 k, 16 l, 6 ll, 9 m, 2 n, 4 ñ, 1 p, 1 r, 15 u, 14 v, 12 w, 6 x.

XIX. LISBOA

	<i>De las entrañas de España, que son las tierras de Cuenca, nace el caudaloso Tajo que media España atraviesa.</i>	v l ll l
5.	<i>Entra en el mar Océano en las sagradas riberas de esta ciudad, por la parte del sur; más, antes que pierda su curso y su claro nombre,</i>	k v k l m

10. *hace un puerto entre dos sierras,* i (d)
donde están de todo el orbe a
barcas; naves, carabelas. i
Hay galeras y saétas i
tantas, que desde la tierra k
15. *parece una gran ciudad* m
adonde Neptuno reina. m
A la parte del poniente u
guardan el puerto dos fuerzas: k
de Cascaes y Sangián, u
20. *las más fuertes de la tierra.* u (j)
Está, desta gran ciudad j (b)
poco más de media légua, ñ
Belén, convento del santo l
conocido por la piedra u
25. *y por el león de guarda,* x
donde los reyes y reinas k
católicos y cristianos w
tienen sus casas perpetuas. k
Luego esta máquina insigne k
30. *desde Alcántara comienza* i
una gran legua a tenderse k (n)
al convento de Yobregas. u
En medio está el valle hermoso ch
coronado de tres cuevas, p (u)
35. *que quedara corto A peles* ñ
cuando pintarlas quisiera; k
porque, miradas de lejos, k
parecen piñas de perlas l
que están pendientes del cielo, l
40. *en cuya grandeza inmensa* m
se ven diez Romas cifradas l (l')
en conventos y en iglesias, u
en edificios y calles, v
en solares y encomiendas, u
45. *en las letras y en las armas,* u
en la justicia tan recta, v
y en una Misericordia w
que está honrando su ribera w
y pudiera honrar a España; ñ
50. *y áun enseñar a tenerla.* k
Y lo que yo más alabo q
desta máquina soberbia i
es que, del mismo castillo, k
en distancia de seis leguas, u (p)
55. *se ven sesenta lugares* l
que llega el mar a sus puertas, l
uno de los cuales es ll

- el convento de Olivelas,
 en el cual vi por mis ojos
 60. seiscientas y treinta celdas,
 y entre monjas y beatas
 pasan de mil y doscientas.
 Tiene desde allí Lisboa,
 65. en distancia muy pequeña,
 mil y ciento y treinta quintas,
 que en nuestra provincia Bética
 llaman cortijos, y todas
 con sus huertos y alamedas.
 En medio de la ciudad
 70. hay una plaza soberbia
 que se llama del Rucío,
 grande, hermosa y bien dispuesta,
 que hará cien años y aún más
 que el mar bañaba su arena,
 75. y ahora della a la mar
 hay treinta mil casas hechas,
 que perdiendo el mar su curso
 se tendió a partes diversas.
 Tiene una calle que llaman
 80. Rua Nova, o calle Nueva,
 donde se cifra el Oriente
 en grandezas y riquezas,
 tanto, que el rey me contó
 que hay mercader en ella
 85. que, por no poder contarlo,
 mide el dinero a fanegas.
 El terreno donde tiene
 Portugal su casa regia
 tiene infinitos navíos,
 90. varados siempre en la tierra
 de sólo cebada y trigo
 de Francia y Ingalaterra...
 Y lo que desta ciudad
 te cuento por excelencia
 95. es, que estando sus vecinos
 comiendo, desde las mesas
 ven los copos del pescado
 que junto a sus puertas pescan,
 que, bullendo entre las redes,
 100. vienen a entrarse por ellas;
 y sobre todo, el llegar
 cada tarde a su ribera
 más de mil barcos cargados
 de mercanctas diversas

t
 n
 n
 i
 k
 a
 u
 a
 m
 k
 w
 k
 u
 a
 g
 l
 l
 c (ch')
 ñ
 n
 k
 a
 k
 u
 k
 ll
 ñ (x)
 k
 ñ
 ñ
 k
 l
 m
 w
 v
 w
 i
 l
 i
 m
 n
 k
 v
 i
 k
 v

105. *y de suslento ordinario:*
pan, aceite, vino y leña,
frutas de infinita suerte,
nieve de Sierra de Estrella,
que por las calles a gritos,
 110. *puesta sobre las cabezas,*
la venden. Mas ¿qué te canso?
porque es contar las estrellas?
querer contar una parte
de la ciudad opulenta . . .
- v
a
ll
k
v
i
ch
v (l, k, k')
l
v

Tirso de Molina, Fragmento de *El Burlador de Sevilla*, Jörn.
 I, esc. XIV. Ed. Cotarelo, en *N. B. A. E.*, t. 9, pp.
 631-632; y ed. Hartzenbusch, en *B. A. E.*, t. 5, p. 576.
 Los textos difieren en 9 versos, por lo menos.

Resumen: 6 versos a, 1 c, 2 ch, 1 g, 10 i, 1 j, 23 k, 14 l;
 4 ll, 8 m, 3 n, 7 ñ, 1 p, 1 q, 15 u, 11 v; 5 w; 1 x.

XX. LA MALA SUERTE

- Pariome adrede mi madre,*
¡ojalá no me pariera!
Aun estaba cuando mē hizo
de gorja naturaleza:
 5. *dos maravedís de luna*
alumbraban a la tierra,
que, por ser yo el que nacta,
no quiso que un cuarto fuera.
Nact tarde porque el sol
 10. *tuvo de verme vergüenza,*
en una noche templada,
entre clara y entre yema.
Un miércoles con un martes
tuvieron grande revuelta
 15. *sobre que ninguno quiso*
que en sus términos naciera.
Nact debajo de Libra,
tan inclinado a las pesas
que todo mi amor lo fundo
 20. *en las madres vendederas.*
Dióme el León su cuartana,
dióme el Escorpión su lengua,
Virgo el deseo de hallarle,
y el Carnero su paciencia.
 25. *Murieron luego mis padres,*
¡Dios en el cielo los tenga,
- l
u
a
w
ll
u
v (n)
m
b
k
l (v)
a
w
l
ll
u
l
k
m
u
k
ll
k
u
l
k

- por que no vuelvan acá,
 y a engendrar más hijos vuelvan!
 Tal ventura desde entonces
 me dejaron los planetas
 que puede servir de tinta,
 según ha sido de negra;
 porque es tan feliz mi suerte
 que no hay cosa, mala o buena,
 que, aunque la piense de tajo,
 al revés no me suceda.
 De estériles soy remedio,
 pues, con mandarme su hacienda,
 les dará el cielo mil hijos
 por quitarme las herencias.
 Y para que veán los ciegos
 pónganme a mí a la vergüenza;
 y para que cieguen todos
 llévenme en coche o litera.
 Como a imagen de milagros
 me sacan por las aldeas:
 si quieren sol, abrigado,
 y desnudo, por que llueva.
 Cuando alguno me convida
 no es a banquetes ni a fiestas,
 sino a los misacantanos
 para que yo les ofrezca.
 De noche soy parecido
 a todos cuantos esperan
 para molerlos a palos,
 y así, inocente, me pegan.
 Aguardá hasta que yo pase
 si ha de caerse una teja;
 aciértanme las pedradas;
 las curas sólo me yerran.
 Si a alguno pido prestado
 me responde tan a secas
 que, en vez de prestarme a mí,
 me hace prestar la paciencia.
 No hay necio que no me hable,
 ni vieja que no me quiera,
 ni pobre que no me pida,
 ni rico que no me ofenda.
 No hay camino que no yerre,
 ni juego donde no pierda,
 ni amigo que no me engañe,
 ni enemigo que no tenga.
 Agua me falta en el mar
 y la hállo en las tabernas.

v
 ñ (ñ')
 a
 u
 m
 l
 ll
 b (ñ)
 k
 u
 m
 k
 n (n')
 u
 x (m)
 k
 x (m)
 k
 i
 w
 l
 u
 i
 k
 t
 k
 l
 l
 k (v)
 l
 j
 k
 w
 l
 l
 ñ
 m
 k
 w (s)
 w
 w
 w
 u (i)
 l
 w
 u
 k
 u

75. *que mis contentos y el vino
son aguados dondequiera.
Dejo de tomar oficio
porque sé por cosa cierta
que, en siendo yo el calcetero,*
80. *andarán todos en piernas.
Si estudiara medicina,
aunque es socorrida ciencia,
por que no curara yo
no hubiera persona enferma.*
85. *Quise casarme estotro año
por sosegar mi conciencia,
y dábanme en dote al diablo
con una mujer muy fea.
Si intentara ser cornudo*
90. *por comer de mi cabeza,
según soy de desgraciado,
diera mi mujer en buena.
Siempre fué mi vecindad
mal casados que vocean,*
95. *herradores que madrugan,
herreros que me desvelan.
Si yo caminó con fieltro
se abraza en fuego la tierra,
y en llevando guardasol*
100. *está ya de Dios que llueva.
Si hablo a alguna mujer
y la digo mil ternezas,
o me pide o me despide,
que en mí és una cosa mesma.*
105. *En mí lo picado es roto,
ahorro cualquier limpieza;
cualquiera bostezo es hambre,
cualquiera color, vergüenza.
Fuera un hábito en mi pecho*
110. *remiendo sin resistencia,
y peör que besamános
en mí, cualquier encomienda.
Para que no estén en casa
los que nunca salen della,*
115. *buscarlos yo sólo basta,
pues con eso estarán fuera.
Si alguno quiere morirse
sin ponzoña o pestilencia,
ponga hacerme algún bien*
120. *y no vivirá hõra y media.
Ya tanto vino a llegar
la adversidad de mi estrella*

v
u
ll
ñ
ñ
l
n
u
m. (ll')
ñ
m
k
v
m
m (v)
ñ
u
j
ll
i
u
u
w
l
l
u
b (ñ)
l
ñ
u
m
m (m')
m
m (m')
m
i
w
u
l
ll
ñ
ch
p
l
u
l (g)
m
l
v

	<i>que me inclinó que adorase</i>	v
	<i>con mi humildad tu soberbia;</i>	v
125	<i>y viendo que mi desgracia</i>	w
	<i>no dió lugar a que fuera,</i>	l
	<i>comô otros, tu pretendiente,</i>	w
	<i>vine a ser tu pretenmuela.</i>	i
	<i>Bien sé que apenas soy algo;</i>	g (l)
130.	<i>mas tú, de puro discreta,</i>	l
	<i>viéndome con tantas faltas,</i>	ll
	<i>que estoy preñado sospechas.—</i>	l
	<i>Aquesto Fabio cantaba</i>	l
	<i>a los balcones y rejas</i>	v
135.	<i>de Aminta, quê aun de olvidar</i>	l
	<i>le han dicho que no se acuerda.</i>	w

Quevedo, en *B. A. E.*, t. 69, pp. 164-165. Pero se han enmendado los versos: 3. *Aunque estaba*; 79, *que, siendo*; 87, *dábanme un dote*; según p. 241 de *Cien romances escogidos* por Solalinde. En el v. 41, *vean* tiene una sflaba, con diptongo.

Resumen: 3 versos a, 3 b, 1 ch, 1 g, 5 i, 2 j, 16 k, 26 l, 8 ll, 15 m, 2 n, 7 ñ, 1 p, 1 t, 21 u, 8 v, 14 w, 2 x.

XXI. A ORFEO

	<i>Al infierno el tracio Orfeo</i>	ñ
	<i>su mujer bajó a buscar:</i>	ñ
	<i>que no pudo a peor lugar</i>	ñ
	<i>llevarle tan mal deseo.</i>	m
5.	<i>Cantó, y al mayor tormento</i>	m
	<i>puso suspensión y espanto,</i>	ll
	<i>más que lo dulce del canto</i>	k
	<i>la novedad del intento.</i>	v
	<i>El dios adusto ofendido,</i>	l
10.	<i>con un extraño rigor,</i>	v
	<i>la pena que halló mayor</i>	m
	<i>fué volverle a ser marido;</i>	a
	<i>y aunque su mujer le dió</i>	ll
	<i>por pena de su pecado,</i>	w
15.	<i>por premio de lo cantado</i>	w
	<i>perderla facilitó.</i>	w

Quevedo, en el *Arte de hablar en prosa y verso* por J. Gómez Hermosilla, Madrid, 1826, t. I, pp. 17-18, y en *Tesoro*

del *Parnaso Español*, por M. J. Quintana, París, 1838, p. 359. Hay diferencias en tres versos. He preferido la versión de Quintana. Este poema no se halla en el t. 69 de la *B. A. E.*

Resumen: 1 verso a, 1 k, 1 l, 2 ll, 3 m, 3 ñ, 2 v, 3 w.

XXII. LA VIDA ES SUEÑO

- | | | |
|-----|---|---------|
| | <i>Es verdad. Pues, reprimamos</i> | n |
| | <i>esta fiera condición,</i> | ú (i) |
| | <i>esta furia, esta ambición,</i> | ú (h) |
| | <i>por si alguna vez soñamos.</i> | ñ |
| 5. | <i>Y sí hãremos; pues estamos</i> | j |
| | <i>en mundo tan singular</i> | w |
| | <i>que el vivir sólo es soñar;</i> | n |
| | <i>y la experiencia me enseña</i> | v |
| 10. | <i>que el hombre que vive, sueña</i> | m |
| | <i>lo quẽ es, hasta despertar.</i> | j |
| | <i>Sueña el Rey que es rey, y vive,</i> | a (a') |
| | <i>con este engaño, mandando,</i> | l |
| | <i>disponiendo y gobernando;</i> | ú |
| 15. | <i>y este aplauso, que recibe</i> | ú (i) |
| | <i>prestado, en el viento escribe,</i> | m |
| | <i>y en cenizas le convierte</i> | u |
| | <i>la muerte. ¡Desdicha fuerte</i> | m |
| | <i>que hay' quien intente reinar</i> | k (k') |
| 20. | <i>viendo que ha de despertar</i> | i |
| | <i>en el sueño de la muerte!</i> | u |
| | <i>Sueña el rico en su riqueza</i> | i |
| | <i>que más cuidados le ofrece;</i> | l |
| | <i>Sueña el pobre que padece</i> | í |
| | <i>su miseria y su pobreza;</i> | u |
| 25. | <i>sueña el que a medrar empieza;</i> | ll |
| | <i>sueña el que afana y pretende;</i> | k |
| | <i>sueña el que agravia y ofende;</i> | k |
| | <i>y en el mundo, en conclusión,</i> | u |
| 30. | <i>todos sueñan lo que son,</i> | i |
| | <i>aunque ninguno lo entiende.</i> | k |
| | <i>Yo sueño que estoy aquí</i> | m (ll') |
| | <i>destas prisiones cargado,</i> | k |
| | <i>y soñé que en otro estado</i> | ñ |
| | <i>más lisonjero me ví.</i> | k |

- | | | |
|-----|--|-------------------------------------|
| 35. | <i>¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.</i> | i
i
u (i)
v (ñ')
m
ñ |
| 40. | | |

CALDERÓN, Fragmento de *La vida es sueño*, Jorn. II, ed. J. J. Keil, t. I, p. 17.—En el verso 18, se ha escrito, *hay'* en vez de *haya*.

Resumen: 1 verso a, 6 i, 2 j, 6 k, 2 l, 1 ll, 5 m, 2 n, 3 ñ, 9 u, 2 v, 1 w.

XXIII. EL DILUVIO

- | | | |
|-----|---|---|
| 5. | <i>Cubrióse el cielo de nubes
densas, opacas y turbias;
que, como estaba enojado,
por no revocar la justa
sentencia, no quiso ver
de su venganza sañuda
su mismo rigor; y así,
entre tinieblas se oculta,
entre nubes se enmaraña
porque áun Dios, con ser Dios, busca,
para mostrar su rigor,
ocasión, si no disculpa.
El principio fué un rocío
de los que a la aurora enjuga
con cendales d'el oro el sol;
luego, una apacible lluvia
de las que a la tierra dan
el riego con que se pula;
luego fueron lanzas de agua
que nubes y montes juntan
teniendo el cuento en los montes
cuando en las nubes las puntas;
luego fueron desatados
arroyos. Creció la furia:
luego fueron ríos; luego
mares de mares. ¡Oh suma
sabiduría, tú sabes
los castigos que procuras!
Bebiendo sin sed el orbe,
hecho balsas y lagunas,
pádecio tormento de agua</i> | l
k
v (l)
m
m
v
m
k
i
e (e')
k
ñ
ñ
x
ñ
ll
x
w
a
m
l
k
i
m
a
k
r
u
m
i
ñ |
| 10. | | |
| 15. | | |
| 20. | | |
| 25. | | |
| 30. | | |

	<i>por bocas y por roturas.</i>	w
	<i>Los bostezos de la tierra,</i>	u
	<i>que por entreabiertas grutas</i>	x
35.	<i>suspiran, cerrado ya</i>	m
	<i>en prisión ciega y oscura</i>	n
	<i>tuvieron al aire; y él,</i>	m
	<i>que por donde salir busca,</i>	p'
	<i>brama encerrado, y al fiero</i>	k
40.	<i>latido que dentro pulsa,</i>	m
	<i>las montañas se estremecen</i>	u
	<i>y los peñascos caducan.</i>	v
	<i>Aqueste freno de arena</i>	l
	<i>que pára a raya la furia</i>	l
45.	<i>de ese marino caballo,</i>	k
	<i>siempre argentado de espuma,</i>	k
	<i>le soltó todas las riendas;</i>	n
	<i>y él, desbocado, procura,</i>	k
	<i>corriendo alentado siempre,</i>	m
50.	<i>no parar, cobarde, nunca.</i>	ñ
	<i>Las fieras, desalojadas</i>	w
	<i>de sus estancias incultas,</i>	v
	<i>ya en las regiones del aire</i>	k
	<i>no es mucho que se presuman</i>	w
55.	<i>aves; las aves, nadando,</i>	k
	<i>no es mucho que se introduzcan</i>	w
	<i>a ser peces; y los peces,</i>	u (j)
	<i>viviendo las espeluncas,</i>	w
	<i>no es mucho que piensen ser</i>	m
60.	<i>fieras, por que se confundan</i>	t
	<i>las especies; de manera</i>	u'
	<i>que en la deshecha fortuna,</i>	v
	<i>entre dos aguas (que así</i>	k (h)
	<i>se dice que está el que duda),</i>	m
65.	<i>el pez, el bruto y el ave</i>	l
	<i>discurren (sin que discurren)</i>	l (w)
	<i>dónde tiene su mansión</i>	i
	<i>la piel, la escama y la pluma.</i>	l
	<i>Ya al último parasismo,</i>	s (w)
70.	<i>el mundo se desahucia,</i>	w
	<i>y en fragmentos desatados</i>	u
	<i>se parte y se descoyunta;</i>	w
	<i>y, como aquel que se ahoga,</i>	v (k')
	<i>a brazo partido lucha</i>	m
75.	<i>con las ondas, y ellas hacen</i>	ñ
	<i>que aquí salga, allí se hunda.</i>	b
	<i>Así, el mundo, agonizando,</i>	j
	<i>entre sus ansias se ayuda.</i>	k
	<i>Aquí un edificio postra,</i>	m

80.	<i>allí descubre una punta;</i> <i>hasta que, rendido ya</i> <i>entre lástimas y angustias,</i> <i>de cuarenta codos dê agua</i> <i>no hay parte que no se cubra,</i>	l ll i ñ s (w)
85.	<i>siendo a su inmenso cadáver</i> <i>todo el mar su pequeña tumba.</i> <i>Cuarenta auroras de duelo</i> <i>tuvo el sol, porque le ocupan</i> <i>las nubes la faz, a exequias</i>	k a l h m
90.	<i>desta máquina difunta.</i> <i>Sólo aquella primer nave,</i> <i>a todo embate segura,</i> <i>elevada sobre el agua,</i> <i>a todas partes fluctúa.</i>	i d (a, ñ, u) l ñ l
95.	<i>Tan vecina a las estrellas</i> <i>y a los luceros tan junta,</i> <i>que fué alguno su farol</i> <i>y su linterna fué alguna.</i> <i>En ésta, pues, las reliquias</i>	u (i) v (r) j r l
100.	<i>del mundo salvó la industria</i> <i>de Noé, depositando</i> <i>todas sus especies juntas;</i> <i>hasta que el mar reducido</i> <i>a la obediencia que jura</i>	m u ll k v
105.	<i>se vió otra vez. Y otra vez</i> <i>la tierra, pálida y mustia,</i> <i>desmelenada la greña,</i> <i>llena de grietas y arrugas</i> <i>la faz; de la luz apenas</i>	ch l v k m
110.	<i>tocada, pero no enjuta;</i> <i>asomó entrê ovas y lamas</i> <i>la diforme catadura;</i> <i>y en retórico silencio,</i> <i>agradecida, saluda</i>	rr (g) ñ u n v
115.	<i>del arco de paz la seña</i> <i>pajiza, lëonada y rubia.</i>	m m

Calderón, Fragmento de *La cena del rey Baltazar*, en B. A. E.
t. 58, pp. 298-299, con las variantes de *La torre de Babilonia*.

Resumen: 3 versos a, 1 b, 1 ch, 1 d, 1 e, 1 h, 6 i, 2 j,
16 k, 13 l, 3 ll, 19 m, 3 n, 8 ñ, 1 p, 2 r, 1 rr, 2 s, 1 t,
10 u, 10 v, 8 w, 3 x.

XXIV. CARTA A UNA DAMA

	<i>Curiosísima señora,</i>	u
	<i>tú, que mi estado preguntas</i>	k
	<i>y de móribus et vita</i>	u
	<i>examinarme procuras;</i>	v
5.	<i>quienquiera qué eres, atiende</i>	l
	<i>y en cómico estilo escucha,</i>	m
	<i>qué he de decirte un romance</i>	k
	<i>para quitarte la duda.</i>	k
	<i>Va de retrato, primero;</i>	k
10.	<i>luego, si quiere la musa,</i>	k
	<i>irá de costumbres, bien</i>	m
	<i>que habré de callar alguna.</i>	m
	<i>Sea lámina el papel;</i>	i
	<i>matiz, lá tinta; la pluma,</i>	l
15.	<i>píncel; ¡quiera Dios que salga</i>	b
	<i>parecida mi pintura!</i>	u
	<i>Yo soy un hombre de tan</i>	k (k', l)
	<i>desconversable estatura</i>	v
	<i>que, entre los grandes, es poca,</i>	k
20.	<i>y, entre los chiscós, es mucha.</i>	k
	<i>Montañés soy; algo deudo</i>	q (ñ')
	<i>allá, por chismes de Asturias,</i>	l
	<i>de dos jueces de Castilla:</i>	j
	<i>Láin Calvo y Nuño Rasura.</i>	l (k')
25.	<i>Hablen mollera y copele:</i>	k
	<i>¡mira, qué de cosas juntas</i>	a
	<i>te he dicho en cuatro palabras,</i>	l (k')
	<i>pues dicen: calva y alcornial</i>	l (k')
	<i>Preñada tengo la frente,</i>	l
30.	<i>sin llegar al parto nunca,</i>	ñ
	<i>teniendo dolores todos</i>	m
	<i>los crecientes de la luna.</i>	u
	<i>En la sien izquierda tengo</i>	ñ
	<i>cierta descalabradura,</i>	t
35.	<i>que al encaje de unos celos</i>	ñ
	<i>vino pegada esta punta.</i>	k
	<i>Las cejas van luego, a quien</i>	ch
	<i>desalñadas arrugas</i>	v
	<i>de un capote mal doblado</i>	ñ (u)
40.	<i>suelen tener cejijuntas.</i>	k
	<i>No më hallan los ojos todos</i>	m (ll')
	<i>si atentos no me los buscan,</i>	l (w)
	<i>que allá en dos cuencas, si lloran,</i>	l (l')
	<i>uno es Huécar y otro es Júcar.</i>	a (e)
45.	<i>A ellos suben los bigotes</i>	i
	<i>por el tronco hasta la altura,</i>	n

- cuervos que los he criado,
y sacármelos procuran.
Pálido tengo el color;*
50. *la tez, macilenta y mustia,
desde que me aconteció
el espanto de unas bubas.
En su lugar, la nariz,
ni bien es necia ni aguda;*
55. *mas, tan callada que ya
ni con tabaco estornuda.
La boca es de espuerta rota,
que vierté por las roturas
cuanto sabe; sólo guarda .*
60. *la herramienta de la gula.
Mis manos son pies de puerco,
con su vello y con sus uñas,
que, a comérmelas tras algo,
el algo fuera grosura.*
65. *El taller, si gusta el sastre,
es largo; mas, si no gusta,
es corto; que él manda desde
mi golilla a mi cintura.
De aquí a la liga no häy*
70. *cosa ni estéril ni oculta,
sino cuatro faltriqueras
que no tienen plus ni ultra.
La pierna es pierna y no más,
ni jarifa ni robusta,*
75. *algún tanto cuando zamba,
pero no zamba-cañuta.
Sólo el pie, de mí, te alabo;
salvo que es de mala hechura,
salvo que es muy ancho, y salvo*
80. *que es largo, y salvo que suda.
Este soy, pintiparado,
sin lisonja hacerme alguna;
y si así soy a mi vista,
¡ay Dios! ¿cuál seré a la tuya?*
85. *Dejemos en este estado
mi levantada figura;
y vamos, de mis progresos
a la innumerable chusma . . .
Nací en Madrid, y nací*
90. *con suerte tan importuna
que hasta un Ventura de Tal
conoció: ¡no más ventural!
Crecí; y mi señora madre,
religiosamente astuta,*

ll
u
k
m
t
u (ñ)
v
n (l')
k (l')
v
m
w
a
u
ch
u
u
l
m
l (g, f')
ch. (ch')
u
l
k
i
ñ
g (g', l)
u
b
h (n)
a
a (t)
a (a', ll)
l (k')
i
ñ
n
b (b')
m
v
w
x
l
l
k
ñ
m
x

95. como había en otra cosa,
dió en que había de ser cura.
El de Troya me ordenó
de la primera tonsura;
de cuyas órdenes sólo
100. la coronilla me dura.
Bachiller por Salamanca
también me hizo luego, cuya
bachillería es licencia
que en mis actos me disculpa.
105. La codicia de un bolsico
en la literaria justa
de Isidro me hizo poeta:
(¿quién no ha pecado en pecunia?);
con lo cual Bártulo y Baldo
110. se me quedaron a oscuras;
pues en vez de decir leyes
hice coplas en ayunas.
La cómica inclinación
me llevó a la farandula:
115. comedias hice; si malas
o buenas, tú te las juzgas.
Desde letrado a poeta
pasé; y, viendo cuánto acusan
a la poesía unos viejos
120. de impertinencia machucha,
traté de mudar de estado;
y por más estrecha y justa
religión, la de escudero
me recibió en su clausura.
125. Aquí discurra el lector
(si es que hay lector que discurra)
cuáles son, para seguidos,
los pasos de mi fortuna;
gorrón, poeta, escudero,
130. he sido y seré: ¡oh suma
paciencia de Job, tuviste
más calamidades juntas?
Con estas tres profesiones,
¿quién imagina, quién duda
135. que habré sido el no en mis días
de cualquier suegra futura?
Y así, soltero hasta hoy
me quedé, y hoy más que nunca
por razones de que el duque,
mi señor, tiene la culpa;
140. que, como caballero
me hizo su excelencia augusta,

a
i
u
v
l
v
u.
b
q
u
u
v
l
k
n (l̄)
v
p (d)
i
w
u
l
l
k
b
q (v)
v
m
ñ
u
v
l
k (k', l)
h (i)
w
l
m (m')
m
ll
l
f (k)
j (b)
n
ch
n (ñ, ñ')
u
n
z (w)
ll

	<i>huyen todas, por no ser caballeriza ninguna.</i>	i
145.	<i>De este desaire de todas me despico con algunas que me sufren mis defectos por que los suyos les sufra; si bien el día de hoy</i>	v k u u v l
150.	<i>está, con las grandes lluvias, el tiempo tan apurado qué hasta amor pasa penuria...</i>	m l h

Calderón en *Poestas de D. Pedro Calderón de la Barca no coleccionadas hasta hoy*, Veracruz-Puebla, 1883; pp. 30-35. Se ha suprimido el final.—Verso 69. El texto dice: *De aquí a la ligua no hay*.—Verso 120. La voz *macuco, macuca*, de Chile, ¿vendrá de *machucho, machucha*, por evitar estas dos últimas sílabas?—Compárese con el retrato que Quevedo hizo de sí mismo: *B. A. E.*, t. 69, p. 484.

Resumen: 7 versos a, 5 b, 4 ch, 1 f, 1 g, 3 h, 7 i, 2 j, 19 k, 24 l, 3 ll, 14 m, 7 n, 8 ñ, 1 p, 3 q, 2 t, 20 u, 14 v, 4 w, 2 x, 1 z.

XXV. LOS ARADORES

	<i>¡Oh, qué bien, ante mis ojos por la ladera pendiente sobre la esteva encorvados los aradores parecen!</i>	n (h, h')
5.	<i>¡Cómo la luciente reja se imprime profundamente cuando en prolongados surcos el tendido campo hienden!</i>	v k v ll w ll ñ v
10.	<i>Con lentitud fatigosa los animales pacientes, la dura cerviz alzada tiran del arado fuerte. Animálos con su grito</i>	v m ll w x
15.	<i>y con su aguijón los hiere el tosco gañán, que en medio su fatiga canta alegre. La letra y pausado tono con las medidas convienen del cansado lento paso</i>	m ñ m v ñ
20.	<i>que asientan los tardos bueyes. Ellos, las anchas narices</i>	m k

	abren a su aliento ardiente,	ll
	que por la frente rugosa	v
	el hielo en aljófara vuelve;	m
25.	y el gañán aguija y canta,	ñ
	y el sol que alzándose viene,	l
	con sus vivíficos rayos	v
	le calienta y esclarece.	u
	¡Invierno! ¡invierno! aunque triste,	ch
30.	aun conservas tus placeres;	i
	y entre tus lluvias y vientos	k
	halla ocupación la mente.	ll
	Aun agrada ver el campo	a
	todo alfombrado de nieve,	k
35.	en cuyo cándido velo	l
	sus rayos el sol refleje.	m
	Aun agrada con la vista	i
	por sus abismos perderse,	v
	yerta la naturaleza	t
40.	y en un silencio elocuente;	v
	sin que halle el mayor cuidado	m
	ni el lindero de la suerte,	u
	ni sus desiguales surcos,	x
	ni la mies que oculta crece...	ñ
45.	Estos hielos erizados,	i
	estas lluvias, estas nieves,	a
	y nieblas y roncós vientos,	m
	que hoy el ánimo estremecen,	i
	serán las flores de mayo,	l
50.	serán de julio las mieses,	l
	y las perfumadas frutas	x
	con que octubre se enriquece.	u
	Hoy el arador se afana,	ll
	y en cada surco que mueve	l
55.	miles encierra de espigas	k
	para los futuros meses.	ll
	Misteriosamente ocultas	x
	en esos granos, que extiende	l
	do quier, liberal su mano,	m
60.	y en los terrones se pierden,	v
	ved: cuán fecunda la tierra	l (k')
	sus gérmenes desenvuelve,	w
	para abrírnos sus tesoros	u (i)
	profusa y risueñamente;	w
65.	ved: cómo ya retoñando	l (k')
	la rompe la hojilla débil,	m
	y cómo el rojo sombrío	l
	realza su intenso verde;	m
	verde que el tostado julio	ll

70. *en oro convertir debe,
y en una selva de espigas,
esos cogollos nacientes.
Trabaja, arador, trabaja
con ánimo y pecho fuerte,*
75. *yá en tu esperanza embriagado
del verano en las mercedes.
Cumple tu noble destino
y haz cantando tu afán leve
mientras insufrible abruma*
80. *el fastidio al ocio muelle,
què entre la pluma y la holanda
sumido en sueño y placeres,
jamás vió del sol la pompa
cuando lumbroso amanece.*
85. *Tu esposa al hogar humilde
apacible te previene
sobria mesa, grato lecho, /
y cariño y fe perennes;
que, oficiosa compañera*
90. *de tus gozos y quehaceres,
su ternura cada día
con su diligencia crece;
y tus pequeñuelos hijos,
anhelándote impacientes,*
95. *corren al umbral, te llaman,
y tiemblan si te detienes.
Llegas, y en torno apiñados,
halagándote enloquecen;
la mano el uno te toma,*
100. *de tu cuello el otro pende. . . .
¡Vida ignorada y dichosa!
que ni alcanza ni merece
quien de las ciegas pasiones
el odioso imperio siente. . . .*
105. *Vida de fácil llaneza,
de libertad inocente,
en que dueño de sí el hombre
sin orgullo se ennoblece;
en que la salud abunda,*
110. *en que el trabajo divierte,
el tedio se desconoce,
y entrada el vicio no tiene;
y en que un día y otro día
pacíficos se suceden,*
115. *cual aguas de un manso río,
risueñas e iguales siempre.
¡Oh, quién gozarte alcanzara!*

rr
v
k
m
m
k
u
k
d
ll
ñ
k
l
b
k
m
u
a
ñ
u
u
ñ
x
x
u
ll
w
k
u
l
ñ
k
u
k
ñ
k
v
p
u
x
v
w
l
ñ
w
m
m
l (k')

	<i>¡Oh, quién, tras tantos vaivenes</i>	l (k')
	<i>de la inclemente fortuna,</i>	v
120.	<i>un pobre arador viviese!</i>	m
	<i>Uno, cual estos que veo,</i>	k
	<i>que ni codician, ni temen,</i>	v
	<i>ni esclavitud los humilla,</i>	v
	<i>ni la vanidad los pierde:</i>	x
125.	<i>¡lejos de la envidia torpe</i>	ll
	<i>y de la calumnia aleve,</i>	x
	<i>hasta que a mi aliento frágil</i>	ll
	<i>cortase el hilo la muertel</i>	l

Meléndez Valdés, *Poetas*, Barcelona, 1838, pp. 159-162. Se han suprimido pasajes.

Resumen: 3 versos a, 1 b, 1 ch, 1 d, 4 i, 15 k, 15 l, 12 ll, 17 m, 1 n, 11 ñ, 1 p, 1 rr, 1 t, 12 u, 16 v, 7 w, 9 x.

XXVI. ORIENTAL

	<i>Corriendo van por la vega</i>	l
	<i>a las puertas de Granada</i>	u
	<i>hasta cuarenta gomeles</i>	k
	<i>y el capitán que los manda.</i>	v
5.	<i>Al entrar en la ciudad,</i>	u
	<i>parandó su yegua blanca,</i>	m
	<i>le dijo éste a una mujer</i>	j (l')
	<i>que entre sus brazos lloraba:</i>	k
	<i>— Enjuga el llanto, cristiana,</i>	l
10.	<i>no me atormentes así,</i>	k
	<i>que tengo yo, mi sultana,</i>	l
	<i>un nuevo Edén para tí.</i>	l
	<i>Tengo un palacio en Granada,</i>	k
	<i>tengo jardines y flores,</i>	k
15.	<i>tengo una fuente dorada</i>	k (k')
	<i>con más de cien surtidores.</i>	l
	<i>Y en la vega del Genil</i>	u
	<i>tengo parda fortaleza,</i>	i
	<i>que será reina entre mil</i>	q (ñ')
20.	<i>cuando encierre tu belleza.</i>	u
	<i>Y sobre toda una orilla</i>	l (ch)
	<i>extiendo mi señorío;</i>	w
	<i>ni en Córdoba ni en Sevilla</i>	w
	<i>hay un parque como el mto.</i>	a
25.	<i>Allí la altiva palmera</i>	l
	<i>y el encendido granado,</i>	v

- junto a la frondosa higuera,
 cubren el valle y collado.
 Allí el robusto nogal,
 allí el nópalo amarillo,
 allí el sombrío moral,
 crecen al pie del castillo.
 Y olmos tengo en mi alameda
 que hasta el cielo se levantan,
 y en redes de plata y seda
 tengo pájaros que cantan.
 Y tú mi sultana eres;
 que desiertos mis salones
 están, mi harén sin mujeres,
 mis oídos sin canciones.
 Yo te daré terciopelos
 y perfumes orientales;
 de Grecia te traeré velos,
 y de Cachemira, chales.
 Y te daré blancas plumas
 para que adornes tu frente,
 más blancas que las espumas
 de nuestros mares de Oriente;
 y perlas para el cabello,
 y baños para el calor,
 y collares para el cuello;
 para los labios... ¡amor!
 —¿Qué me valen tus riquezas,
 respondióle la cristiana,
 si me quitas a mi padre,
 mis amigos y mis damas?
 Vuélveme, vuélveme, moro,
 a mis padres y a mi patria,
 que mis torres de León
 valen más que tu Granada.—
 Escuchóla en paz el moro,
 y, manoséando su barba,
 dijo, como quien medita,
 en la mejilla una lágrima:
 — Si tus castillos, mejores
 que nuestros jardines son,
 y son más bellas tus flores,
 por ser tuyas, en León;
 y tú diste tus amores
 a alguno de tus guerreros,
 hurí del Edén, no llores:
 ¡vete con tus caballeros!—
 Y dándola su caballo
 y la mitad de su guardia,

ll
 k
 l
 j
 l
 k
 i
 i
 m
 i
 m
 u
 l
 u
 k
 u
 rr
 x
 q
 k
 w (s)
 l
 w (l)
 w (l)
 u (ñ)
 k
 i
 u
 u
 u
 k
 u
 u
 i
 ñ
 v
 a
 q
 v
 m
 l
 u (j)
 j
 w
 m
 t
 w
 v

75. *el capitán de los moros* v
volvió en silencio la espalda. l

Zorrilla, *Poetas*, Valparaíso, 1843; t. I, pp. 52-54.

Resumen: 2 versos a, 6 i, 3 j, 12, k, 13 l, 1 ll, 5 m, 1 ñ,
 3 q, 1 rr, 1 t, 14 u, 6 v, 7 w, 1 x.

XXVII. RIMA XXVIII

- Cuando entre la sombré obscura* m (ll')
perdida una voz murmura m
turbando su triste calma, m
si en el fondo de mi álma u
 5. *lâ oigo dulce resonar,* i
dimê: ¿es que el viento en sus giros l (k')
se queja, o que tus suspiros w
mê hablan de amor al pasar? k

- Cuando el sol en mi ventana* i
 10. *rojo brilla a la mañana,* i
y mi amor tu sombra evoca, ñ
si en mi boca, dê otra boca ñ
sentir creo la impresión, j
dimê: ¿es que ciego deliro, l (k')
 15. *o que un beso en un suspiro* u
me envía tu corazón? w

- Si en el luminoso día* x
y en lâ alta noche sombría, l
si en todo cuanto rodea l
 20. *al alma que te desea* w
te creo sentir y ver, m
dimê: ¿es que toco y respiro, l (k')
soñando, o que en un suspiro w
me das tu aliento a beber? l

Bécquer, *Rimas*, ed. E. Carrere, pp. 82-83.

Resumen: 3 versos i, 1 j, 1 k, 6 l, 4 m, 2 ñ, 2 u, 4 w, 1 x.

XXVIII. EL VERTIGO

- Guarneciendo de una ría* ñ
la entrada, incierta y angosta, l
sobre un peñón de la costa k (l)
 que bate el mar noche y día, ch

5.	<i>sê alza, gigante y sombría, ancha torre secular que un rey mandó edificar a manera de atalaya, para defender la playa contra los riesgos del mar.</i>	k i l u ll k
15.	<i>Cuando viento borrascoso sus almenas no conmueve, no turba el rumor más leve la magestad del coloso. Queda en profundo reposo largas horas sumergido, y sólo se escucha el rûido con que los aires azota alguna blanca gaviota que tiene en la peña el nido.</i>	i ñ (u) m (m') v k i m v l m
25.	<i>Mas, cuando en recia batalla el mar rebramando choca contra la empinada roca que allí le sirve de valla; cuando en la enhiesta muralla ruge el huracán violento; entonces, firme en su asiento, el castillo desafía la salvaje sinfonía de las olas y del viento.</i>	l (k') m ll l k ll l u u u
35.	<i>Dió magnánimo el monarca en feudo a Juan de Tabares las seis villas y lugares de aquella agreste comarca. Cuanto con la vista abarca desde el alto parapeto a su yugo está sujeto, y en los reinos de Castilla no hay señor dê horca y cuchilla que no le tengâ respeto.</i>	i l j (u) l ll i ñ u h v
40.	<i>Para acrecentar sus brtos contra los piratas moros, colmóle el rey de tesoros, mercedes y señortos.</i>	ll ll l w
45.	<i>Mas, cediendo a su imptos pensamientos de Luzbel, desordenado y cruël, roba, asuela, incendia, y mata;</i>	i u v a

50.	<i>y es más bárbaro pirata que los vencidos por él.</i>	i (i') v
	<i>Pasma, al mirar su serena faz y su blondo cabello, que encubra rostro tan bello los instintos de una hiena.</i>	k k l u
55.	<i>Cuando en el monte resuena su bronca trompa de caza, con mudo terror, abraza la madre al niño inocente, y hálle medrosa la gente del turbión que la amenaza.</i>	k l m l k u
	<i>Desde su escarpada roca baja al indefenso llano con el acero en la mano y la blasfemia en la boca.</i>	ll ll v v
65.	<i>Excita, con rabia loca, el ardor de su mesnada, y no cesa la algarada con que a los pueblos castiga sino cuando se fatiga,</i>	m u u v i
70.	<i>más que su brazo, su espada.</i>	k
	<i>De condición dura y torva, no acierta a vivir en paz, y, como incendio voraz, destruye cuanto le estorba.</i>	q m v (l) l
75.	<i>Todo a su paso se encorva. La súplica le exaspera. Goza en la matanza fiera, y, con el botín del robo, vuelve, como hambriento lobo,</i>	k w ll x
80.	<i>a su infame madriguera...</i>	ll (a) u

Núñez de Arce, El vértigo, 1879, estr. I a VIII, pp. 11-15.—El poema consta de 57 décimas.

Resumen: 1 verso a, 1 ch, 1 h, 8 i, 1 j, 11 k, 13 l, 10 ll, 7 m, 3 ñ, 1 q, 11 u, 9 v, 2 w, 1 x.

XXIX. PRIMAVERAL

<i>Mes de rosas. Van mis rimas en ronda a la vasta selva, a recoger miel y aromas en las flores entréabiertas.</i>	a m q u
--	------------------

5. *Amada, ven. El gran bosque
es nuestro templo; allí ondea
y flota un santo perfume
de amor. El pájaro vuela
de un árbol a otro y saluda*
10. *tu frente rosada y bella
como a un alba; y las encinas
robustas, altas, soberbias,
cuando tú pasas agitan
sus hojas verdes y trémulas,*
15. *y enarcan sus ramas como
para que pase una reina.
¡Oh, amada mía, es el dulce
tiempo de la Primavera!*
20. *Miren tus ojos los míos;
da al viento la cabellera,
y que bañe el sol esê oro
de luz salvaje y espléndida.
Dame que aprieten mis manos
las tuyas de rosa y seda,*
25. *y ríe, y muestren tus labios
su púrpura húmeda y fresca.
Yo voy a decirte rimas,
tú vas a escuchar risueña;
si acaso algún ruiseñor
viniese a posarse cerca,*
30. *y a contar alguna historia
de ninfas, rosas o estrellas,
tú no dirás notas ni trinos,
sino, enamorada y regia,
escucharás mis canciones
fija en mis labios que tiemblan.
¡Oh, amada mía, es el dulce
tiempo de la primavera!*
40. *Allá háy una clara fuente
que brota de una caverna,
donde se bañan desnudas
las blancas ninfas que juegan.
Ríen al són de la espuma,
hienden la linfa serena,*
45. *entre polvo cristalino
esponjan sus cabelleras,
y saben himnos de amores
en hermosa lengua griega,
que en glorioso tiempo antiguo
Pan inventó en las florestas.*
50. *Amada, pondré en mis rimas*

l (g)
f (f')
l
l
l
m
i
l
h
l
m
k
ch (ch')
t

k
w
ñ
l
k
m
l
l
m (ll')
m (ll')
l
m
ñ
l
h
ll
v
k
ch
t

m
l
k
l
k
k
i
w
l
ñ
ñ
k
m

55. *la palabra más soberbia
de las frases, de los versos,
de los himnos de esa lengua;
y te diré esa palabra
empapada en miel hiblea . . .
joh, amada mîl en el dulce
tiempo de la primavera.*
60. *Van en sus grupos vibrantes
revolando las abejas
como un áureo torbellino
que la blanca luz alegre;
y sobre el agua sonora
pasan radiantes, ligeras,
con sus alas cristalinas
las irisadas libélulas.*
65. *Oye: canta la cigarra
porque ama al sol, que en la selva
su polvo dê oro tamiza
entre las hojas espesas.
Su aliento nos da en un soplo
fecundo la madre tierra,
con el alma de los cálices
y el aroma de las yerbas.*
70. *¿Ves aquel nidô? Hay un ave.
Son dos: el macho y la hembra.
Ella tiene el buche blanco,
él tiene las plumas negras.
En la garganta el gorjeo,
las alas blandas y trémulas;
y los picos que se chocan
como labios que se besan.
El nido es cántico. El ave
incuba el trinô, joh poetas!*
75. *De la lira universal
el ave pulsa una cuerda.
Bendito el calor sagrado
quê hizo reventar las yemas,
joh, amada mîl, en el dulce
tiempo de la primavera!*
80. *Mi dulce musa Delicia
me trajo un ánfora griega
cincelada en alabastro,
de vino de Naxos llena;
y una hermosa copa dê oro
la base henchida de perlas.*
85. *90.*

ñ
u
ñ
v
ñ
ch
t

k
u
u (i)
ñ
l
k
u
v
i
l (k')
l
k
m
m
u
u

c (a')
l (k')
a
m (ll')
v
l
u
u (i)
l (l')
l
ù
l
m
ll
ch
t

l
l
u
m
a
l

	<i>para que bebiese el vino</i>	ll
	<i>que es propicio a los poetas.</i>	u
	<i>En el ánfora está Diana,</i>	p
100.	<i>réal, orgullosa y esbelta,</i>	m
	<i>con su desnudez divina</i>	x
	<i>y en su actitud cinegética.</i>	v
	<i>Y en la copa luminosa</i>	u
	<i>está Venus Citerea</i>	j
105.	<i>tendida cerca de Adonis,</i>	l
	<i>que sus caricias desdeña.</i>	v
	<i>No quiero el vino de Naxos</i>	l
	<i>ni el ánfora de ansas bellas,</i>	m
	<i>ni la copa donde Cipria</i>	ñ
110.	<i>al gallardo Adonis ruega.</i>	ñ
	<i>Quiero beber el amor</i>	k
	<i>sólo en tu boca bermeja,</i>	k
	<i>¡oh, amada mía, en el dulce</i>	ch
	<i>tiempo de la primavera!</i>	t

Rubén Darío, *Obras escogidas*, t. I, pp. 305-309, Santiago, 1939.

Resumen: 3 versos a, 1 c, 5 ch, 1 f, 2 h, 3 i, 1 j, 13 k, 27 l, 3 ll, 16 m, 10 ñ, 1 p, 1 q, 5 t, 13 u, 6 v, 2 w, 1 x.

XXX. LA CASADA INFIEL

	<i>Fué la noche de Santiago</i>	i
	<i>y casi por compromiso.</i>	w
	<i>Se apagaron los faroles</i>	u
	<i>y se encendieron los grillos.</i>	v
5.	<i>En las últimas esquinas</i>	u
	<i>toqué sus pechos dormidos,</i>	l
	<i>y se me abrieron de pronto</i>	v
	<i>como ramos de jacintos.</i>	u (i)
	<i>El almidón de su enagua</i>	v
10.	<i>me sonaba en el oído</i>	u
	<i>como una pieza de seda</i>	v (k)
	<i>rasgada por diez cuchillos.</i>	m
	<i>Sin luz de plata en sus copas</i>	l
	<i>los árboles han crecido,</i>	w (m)
15.	<i>y un horizonte de perros</i>	v
	<i>ladra muy lejos del río.</i>	k
	<i>Pasadas las zarzamoras,</i>	w
	<i>los juncos y los espinos,</i>	w
	<i>bajo su mata de pelo</i>	k

20.	<i>hice un hoyo sobre el limo.</i>	a
	<i>Yo me quité la corbata.</i>	k
	<i>Ella se quitó el vestido.</i>	ll
	<i>Yo el cinturón con revólver.</i>	k
	<i>Ella sus cuatro corpiños.</i>	k
25.	<i>Ni nardos ni caracolas</i>	w
	<i>tienen el cutis tan fino;</i>	k
	<i>ni los cristales con luna</i>	v (k)
	<i>relumbran con ese brillo.</i>	w
	<i>Sus muslos se me escapaban</i>	w
30.	<i>como peces sorprendidos,</i>	u (i)
	<i>la mitad llenos de lumbre,</i>	n
	<i>la mitad llenos de frío.</i>	n
	<i>Aquella noche corrí</i>	l
	<i>el mejor de los caminos,</i>	l
35.	<i>montado en potra de nácar</i>	l
	<i>sin bridas y sin estribos.</i>	w
	<i>No quiero decir, por hombre,</i>	m
	<i>las cosas que ella me dijo.</i>	l
	<i>La luz del entendimiento</i>	w
40.	<i>mé hace ser muy comedido.</i>	h (i)
	<i>Sucia de besos y arena,</i>	k
	<i>yo me la llevé del río.</i>	ll
	<i>Con el aire se batían</i>	u
	<i>las espadas de los lirios.</i>	u
45.	<i>Me porté como quien soy:</i>	p (n')
	<i>como un gitano legítimo.</i>	v (k)
	<i>La regalé un costurero</i>	v
	<i>grande, de raso pajizo.</i>	k
	<i>Y no quise enamorarme</i>	u
50.	<i>porque, teniendo marido,</i>	k
	<i>me dijo que era mozueta</i>	l
	<i>cuando la llevaba al río.</i>	ll

Federico García Lorca, Romancero gitano, en Antología de la poesía española e hispanoamericana, por Federico de Onís, Madrid, 1934, pp. 1109 - 1111. Se han omitido tres versos al comienzo, de los cuales el primero es un eneasílabo.

Resumen: 1 verso a, 1 h, 1 i, 9 k, 6 l, 3 ll, 2 m, 2 n, 1 p, 9 u, 8 v, 9 w.

ERRATA IMPORTANTE

En el Cuadro de la p. 90, el esquema s debe llevar letra rr, y el s' de la Nota debe llevar simplemente s y trasladarse al sitio pertinente: 23 del abecedario. Compárese con las pp. 97-98.