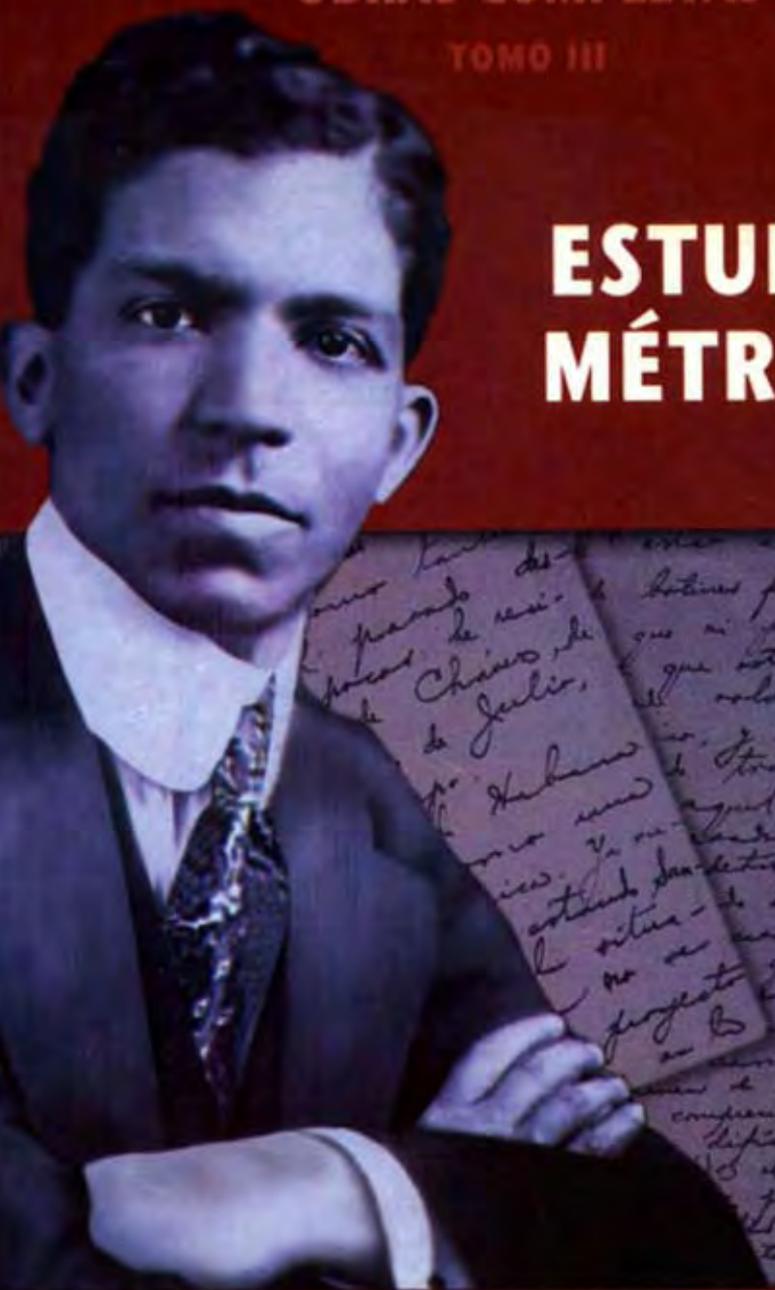


PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

OBRAS COMPLETAS

TOMO III

# ESTUDIOS MÉTRICOS



SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

EDITORA NACIONAL

*Pedro Henríquez Ureña*  
*Obras Completas*  
*Tomo III*  
*Estudios métricos*

*Pedro Henríquez Ureña*  
*Obras Completas*  
*Tomo III*

*Estudios métricos*

*Secretaría de Estado de Cultura*  
*Editora Nacional*

***Miembros de la comisión para la publicación de las  
Obras completas de Pedro Henríquez Ureña***

***Presidente***

DR. TONY RAFUL  
Secretario de Estado de Cultura

***Coordinador Técnico***

DR. ANDRÉS L. MATEO  
Subsecretario de Patrimonio Cultural

***Miembros***

DRA. CELSA ALBERT BATISTA  
Directora de Cultura de la Secretaría de Estado de Educación

LIC. SOLEDAD ÁLVAREZ  
Escritora

DR. DIÓGENES CÉSPEDES  
Director General de la Biblioteca Nacional  
"Pedro Henríquez Ureña"

DR. MIGUEL ÁNGEL FORNERÍN  
Catedrático de la Universidad de Puerto Rico

LIC. FEDERICO HENRIQUEZ GRATEREAUX  
Ensayista

DR. BRUNO ROSARIO CANDELIER  
Director de la Academia Dominicana de la Lengua

DR. MANUEL MATOS MOQUETE  
Catedrático del Instituto Tecnológico de Santo Domingo

LIC. MANUEL NÚÑEZ  
Director General de CENTROMIDCA

Dra. Irene Pérez Guerra  
Miembro de la Academia Dominicana de la Lengua

LIC. GUILLERMO PIÑA CONTRERAS  
Director del Departamento de Español de UNAPEC

DR. VÍCTOR VILLEGAS  
Presidente del Consejo Editorial de la Editora Nacional

## ***Palabras liminares***

***Manuel Lara Hernández***  
***Administrador General del Banco de Reservas***  
***de la República Dominicana***

El Banco de Reservas se honra en auspiciar esta edición de las *Obras Completas* del gran humanista dominicano don Pedro Henríquez Ureña, por cuanto, además de contribuir a difundir su vasta obra, creamos conciencia entre la intelectualidad dominicana de hoy y del mañana acerca de la importancia que el maestro alcanzó como una de las voces más autorizadas de las letras hispanoamericanas y peninsulares.

Al conocer la propuesta que nos formulara el doctor Tony Rafal, Secretario de Estado de Cultura, en favor de esta importantísima colección, entendimos que era fundamental que el Banco de Reservas la acogiera, porque ha sido norma de esta institución ofrecer sus servicios ininterrumpidos al pueblo dominicano, siempre asociados a proyectos culturales como el XXXIV Concurso de Pintura Infantil, el III Concurso de Literatura Infantil, las XXIV Olimpiadas Matemáticas, las Colecciones de Acuarelas de Silvano Lora, y *Frases y refranes dominicanos*, con los cuales nos hemos propuesto devolver al pueblo dominicano parte de los beneficios que éste nos ha confiado en todos nuestros años de fructífera vinculación.

Además, reconocemos la deuda de gratitud que tiene el país con este hombre que, viajero de todos los caminos, esparció su apostolado en pro del engrandecimiento de la lengua común, siempre orgulloso don Pedro de haber nacido en esta Patria, a favor de la cual ofrendó los mejores años de su vida.

Intelectual de inmensa lucidez, dominicano ejemplar, prócer de la dignidad americana, don Pedro Henríquez Ureña sintetiza los valores que el Banco de Reservas entiende deben ser alcanzados por los dominicanos porque aún estamos a tiempo para, desde la grave columna de su pensamiento, construir el futuro.

## ***Desde el Pórtico de sus Obras Completas***

El acelerado proceso de desarrollo en las comunicaciones y la tecnología ha mundializado el conocimiento, lo que supondría un avance extraordinario que todos admiramos.

Sin embargo, un estudio ponderado de la realidad de las humanidades en nuestros centros de educación superior nos lleva a la conclusión de que la era del conocimiento adolece de deficiencias comprobables.

Basta sólo auscultar el desconocimiento de nuestros estudiantes acerca del aporte hecho por autores que forjaron las bases para sentar en nuestra América los criterios no sólo de sus fuentes originarias en el campo de la cultura; sino de nuestra propia identidad conformada por diversas fuentes y por un accidentado proceso cuyo desconocimiento impediría seguir sobreviviendo como culturas específicas.

La publicación de las obras completas de Pedro Henríquez Ureña por la Editora Nacional, editadas antes por la Universidad "Pedro Henríquez Ureña" por iniciativa de don Jacobo de Lara viene a constituir un aporte en la era del conocimiento, en razón de que Pedro Henríquez Ureña, José Martí, Eugenio María de Hostos, José Enrique Rodó y Alfonso Reyes, para mencionar sólo algunos nombres, deben estar en nuestra América como el insumo esencial de nuestras bibliotecas, para nuestras computadoras, la Internet y las nuevas tecnologías que garanticen un verdadero saber cuyo contenido ético-humanístico oriente los nuevos senderos en nuestra América.

El carácter universal de la obra de Pedro Henríquez Ureña nunca contrasta con lo que llamó don Emilio Rodríguez Demorizi, con acierto, *La dominicanidad en Pedro Henríquez Ureña*.

Sus estancias en Estados Unidos, Cuba, España, las dos jornadas de México y los más de 20 años en Argentina, permitirán captar evolución de su conocimiento y la multiplicidad de las disciplinas que abordó.

Sus reflexiones sobre figuras de nuestra literatura como Rubén Darío, sor Juana Inés de la Cruz, Eugenio María de Hostos, José Enrique Rodó y Ruiz de Alarcón son determinantes. Acerca de este último elaboró una tesis sumamente original que transformó toda la visión de la intelectualidad hispanoamericana y peninsular sobre este dramaturgo de primera dimensión.

Su admiración desde la juventud por la cultura griega y el rigor de su estudio, sumados a sus profundos conocimientos sobre las literaturas inglesa, alemana, francesa y norteamericana le llevó a pensar en un mensaje a todos los estudiosos: "El ansia de perfección es la única norma, pero no una perfección intelectual al margen de la justicia". Y por eso dirá: "El ideal de justicia está antes que el ideal de cultura: es superior al hombre apasionado de justicia el que sólo aspira a su propia perfección intelectual (...) Si nuestra América no ha de ser sino una prolongación de Europa, si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre por el hombre (y por desgracia esa es hasta ahora nuestra única realidad), si no nos decidimos a que esta sea la tierra de promisión para la humanidad cansada de buscarla en todos los climas, no tenemos justificación (...) Nuestra América se justificará ante la humanidad del futuro cuando se constituya en magna patria, fuerte y próspera por los dones de la naturaleza y por el trabajo de sus hijos, de el ejemplo de la inteligencia".

Lo que confiere la condición de maestro, es decir de paradigma, de influencia bienhechora, de irradiación espiritual, no es la sumatoria de palabras o de hechos que expone un disertante. Los diccionarios también cumplen esa función. Diríamos ahora, que la Internet y las diversas formas de comunicación moderna, tecnológicas, también.

La mejor expresión de su figura nos la ofrece Jorge Luis Borges, cuando dijo que maestro no es quien enseña hechos aislados o quien se aplica a la tarea mnemónica de aprenderlos y repetirlos, ya que en tal caso, una enciclopedia sería mejor maestro que un hombre. "Maestro es quien enseña con el ejemplo, una manera de tratar las cosas, un estilo genérico de enfrentarse con el incesante y vario

universo... ideas que están muertas en el papel, fueron estimulantes y vividas para quienes las escucharon y conservaron porque detrás de ellas, y en torno a ellas, había un hombre. Aquel hombre y su realidad las bañaban. Una entonación, un gesto, una cara, les deben la virtud que hoy hemos perdido...”.

Cuando hablamos de sus ideas tenemos que destacar, como lo hace Emilio Carrilla, en su obra *Pedro Henríquez Ureña, signo de América*, que su pensamiento se asienta en raíces liberales, que defiende la democracia y las libertades, que pide respeto por los pueblos pequeños, que señala su repudio al totalitarismo y al imperia- lismo, que defiende la paz justa, que en lo social aboga por la necesidad de reformas sociales y la rehabilitación de los oprimidos, que postula un mejor reparto de tierra y explotación de los recursos naturales. Que en instrucción pública aconseja la expansión del alfabetismo y la enseñanza técnica. En niveles superiores, el desarrollo de la Universidad y los centros de investigación. Plantea salvaguardar los valores auténticos que hemos producido en artes y letras, una expresión americana como resultado armónico de lo propio y lo adaptado. Importancia de lo culto sin desmedro de lo popular, pero eso sí, reacción contra lo populachero, confluencia de lo tradicional y lo moderno. Pedro Henríquez Ureña dice en su ensayo publicado en *El Heraldo de la Raza*, en México, en 1922: “Ninguna nación tiene derecho a pretender civilizar a otra. ¿Estamos seguros de que hay grados de civilización? ¿O son tipos, clases de civilización? Hay quienes dicen que es una fortuna que no se haya pretendido civilizar al indio de los Estados Unidos: así ha conser- vado su civilización propia, por ejemplo, su arte... El ideal de civilización no es la unificación completa de todos los hombres y todos los países, sino la consideración de todas las diferencias dentro de una armonía”.

Pedro Henríquez Ureña trabajó la crítica filosófica y privilegió tres condiciones que constituyen base firme de cualquier método o sistema de crítica: conocimiento, intuición y sensibilidad. Sereno, equilibrado, exigente. Distinguió con claridad dos Américas en *Caminos de nuestra historia literaria, Seis ensayos en busca de nuestra expresión*: la América buena y la América mala. La América buena está erigida sobre la cultura, la estabilidad y el desarrollo. La América mala, en el atraso y la flaqueza. La América buena la identifica con la democracia; la mala, con las tiranías ignorantes o ilustradas, o la anarquía.

El renacimiento de sus ideas no es la validez exacta de todas sus innumerables investigaciones o puntos de vista sobre la cultura. Nunca pretendió esa certidumbre. Podemos decir que renunció constantemente a la tentación de involucrar su pensamiento en las corrientes inapelables del juicio excluyente o maniqueo.

Para la Secretaría de Estado de Cultura y la Editora Nacional, la edición de las *Obras Completas* de Pedro Henríquez Ureña, es el acontecimiento capital de la cultura dominicana de cara al siglo XXI. Ningún evento o acción en plano trascendente de la formación y uso consciente de las herramientas teóricas y la visión práctica del proceso de creación de los valores de la lengua y la identidad y la cultura, está por encima de este aporte. Su voz es actual y su pensamiento es inagotable. Al actuar bajo el mandato del honorable señor presidente Hipólito Mejía, quien nos encomendó este trabajo ciclópeo, en edición popular para que llegue a todas las bibliotecas, escuelas y clubes del país, con la colaboración del Banco de Reservas de la República Dominicana, puntal de apoyo a la cultura nacional, nos sentimos realizados y comprometidos con la regeneración moral y espiritual del pueblo dominicano. Delante de nosotros, su efigie, su rostro sobrio y su palabra rigurosa y estricta; pero sobre todo, marchan sus palabras, su enorme cultura y su fundamental sabiduría y, sobre todo, camina el pueblo liberado por la cultura, el país exorcizado de sus demonios de oscurantismo y envilecimiento. Desde algún cielo de amor y magisterio, llueven sus ideas, como abono fértil, sobre un nuevo ser nacional, mejores dominicanos para una Patria de hombres y mujeres cultos, de hombres y mujeres libres, como dijera Martí.

Dr. Tony Rafal  
Secretario de Estado de Cultura  
24 de abril del 2003

## ***Pedro Henríquez Ureña y la versificación fluctuante***

Manuel Matos Moquete

En años recientes, un estudiante de letras se propuso analizar un soneto de Lope de Vega. Pero bajo el prejuicio de que esa forma de versificación era anticuada, el candidato a licenciado se limitó a contornear el poema con teorías modernas sobre el ritmo poético, evadiendo finalmente el tema.

En mi condición de jurado examinador, mi atención se acercó al asunto, y entonces formulé al estudiante la siguiente observación:

- Puedes teorizar acerca del soneto, si lo prefieres, pero ese poema está escrito en verso medido. Así está escrita la mayor parte, y quizás la mejor, de la poesía en lengua castellana.
- Debes decidir –proseguí– si te dispones a estudiar ese soneto de los Siglos de Oro, irremediablemente tienes que comenzar por analizar y conocer su estructura, así como la de los demás versos regulares de nuestra lengua.

Es comprensible la actitud del estudiante. Ya no suelen escribirse versos medidos. La mención de la palabra “métrica” es acogida hoy por la crítica literaria y por los poetas con una mezcla de ignorancia y menosprecio.

Pedro Henríquez Ureña nos ha enseñado, a través de sus estudios sobre la versificación, que ante las formas antiguas de la literatura y de la cultura, el problema no ha de plantearse en términos de ser o

no anticuado, ser o no moderno. Y que por tanto, la inclinación al rechazo de temas y formas anteriores de la literatura, debe ser reemplazada por la curiosidad de desentrañar los aportes, los valores de obras que, por los tiempos de los tiempos, se colocan en la cima de la cultura humana, cuando adquieren la dimensión de literatura universal.

En los tiempos de Pedro Henríquez Ureña, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, tampoco se escribían versos medidos, con la tranquilidad de otros siglos. El poeta que los escribía ya tenía conciencia de que su práctica se resistía a los aires en boga de renovación poética. Se vivía la revolución de las formas y de los esquemas ideológicos que dio lugar a la literatura, el arte y las ciencias contemporáneas.

Pedro Henríquez Ureña fue un pensador de vanguardia en su tiempo. No hubo manifestación del arte y del pensamiento que en el siglo XX marcara el paso de la renovación, en el que él no ejerciera su espíritu crítico para apoyarla y alentarla. Piénsese en su participación en el movimiento renovador en México, entre los ideólogos de la Revolución Mexicana de 1910.

Siendo esta su actitud, ¿por qué, entonces, le dedicó tanto tiempo a los temas que, al parecer, eran anticuados como el de la versificación?

Hubo condiciones del momento, personales e históricas, científicas y artísticas, que obraron para que el más notable grupo de humanistas de España y de América se dedicara en su época al estudio de temas olvidados.

Hay temas que suelen limitarse a un momento—los más concretos y cotidianos—; otros, los más generales y fundamentales de una cultura, adquieren trascendencia y rebasan los gustos y las épocas.

El conocimiento exigía volver sobre la Edad Media. La versificación, enmarcada dentro de los estudios de los géneros y las formas poéticas, es uno de esos grandes temas que, desde los griegos y los latinos, se ha mantenido en la agenda de los estudiosos de las humanidades. Es que a partir de la versificación se ha venido planteando—erróneamente— el problema del ritmo y el sentido del lenguaje.

Los grandes humanistas de habla hispánica de los siglos XIX y XX, entre los cuales figura Pedro Henríquez Ureña, ejemplifican con sus obras su preocupación por el estudio del lenguaje y la poesía.

Los temas de ese ayer eran como grandes ventanas cerradas al entendimiento de la cultura de España y de América. La búsqueda

de la identidad y el deseo de conocer, hacían aflorar interrogantes que hoy no tienen vigencia.

Se discutía sobre la España medieval. La historia del castellano apenas era conocida. El origen y el valor literario de los cantares de gesta y los romances estaban pendientes de hacerse a la luz.

Los mismos textos eran en gran parte desconocidos, y el hecho de que en 1917 Ramón Menéndez Pidal redescubriera otro cantar de gesta, Roncesvalles, fue un hallazgo trascendental.

Ni siquiera se tenía seguridad y conciencia de qué era ser español o hispanoamericano.

El planteamiento de si la literatura hispanoamericana y la española eran las mismas, fue tema del siglo XIX en España y América. Marcelino Menéndez y Pelayo, Miguel Antonio Caro, Andrés Bello, Martí, Rodó, entre otros, eran pensadores de ese problema.

Así, en 1926, en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Pedro Henríquez Ureña tuvo que abordar ese tema en estos términos: tenemos, los hispanoamericanos, el derecho a la cultura hispánica, en igualdad de condiciones que los españoles.

Eran éstos temas relativamente recientes, y sin embargo no estaban asegurados con la evidencia de hoy, cuando podemos distinguir autores, obras, enseñanzas, y estudios literarios netamente latinoamericanos.

Esa indefinición con respecto a saber qué era español y qué era hispanoamericano, explica el hecho de que no hubiese separación entre los estudiosos españoles y los americanos, acerca de los mismos temas. Tanto podría Andrés Bello escribir un tratado de ortología castellana como otro acerca de la poesía en América. O tanto podría Marcelino Menéndez y Pelayo especializarse en los estudios medievales y clásicos de la literatura y la lengua castellanas como escribir la primera antología de poetas hispanoamericanos.

Del mismo modo, Pedro Henríquez Ureña se dedicó con igual ahínco a los problemas de la cultura, la literatura y la lengua tanto de España como de América. Para él, en grados distintos, eran los mismos temas: estudios en lengua castellana, que él reivindica así, como una unidad dentro de la diversidad.

El libro *Esplendor de España* y los estudios métricos del castellano, tienen su explicación en la continuidad de letras de España y América hispánica.

Sin un capítulo reservado a esos humanistas, la historia de nuestra cultura quedaría incompleta. Han sido grandiosos sus trabajos dedicados a descubrir, revisar y divulgar la tradición literaria hispánica.

Hasta las investigaciones de Andrés Bello, Marcelino Menéndez y Pelayo y Ramón Menéndez Pidal en un primer momento; de Tomás Navarro, Pedro Henríquez Ureña, y Dámaso Alonso entre otros, en época posterior, esa tradición era desconocida. La Edad Media era un caos que ellos se dieron a la tarea de ordenar, elaborando los criterios, en base a minuciosos estudios, para la justa apreciación de aquellos siglos.

Los temas de estudio y reflexión generalmente son propios de épocas determinadas. Y en cada época, apasionan a los investigadores, constituyendo el centro de los grandes hallazgos en el conocimiento.

Los trabajos de Pedro Henríquez Ureña sobre versificación no tendrían justificación, y no podrán ser comprendidos si no se sitúan en el conjunto de los estudios realizados por otros antes que él y por sus contemporáneos. En cada uno de sus temas él permite rastrear el recorrido que ha tenido a partir de otros autores.

Son cuantiosas las notas en las que destaca el aporte de Andrés Bello en la gramática y la métrica, el hispanoamericano que en el siglo XIX renovó esos estudios. Con gran aprecio recibe Henríquez Ureña el hallazgo de Bello: había metros castellanos que no cabían dentro del principio silábico y acentual, como por ejemplo, los del *Cantar del Mío Cid*.

Marcelino Menéndez y Pelayo fue un autor indispensable para todo cuanto se relacionara con literatura y cultura clásica y medieval, quien a pesar de sus lucubraciones sobre temas poco conocidos es, en la opinión de Pedro Henríquez Ureña, "el único crítico que puede servir de guía para toda la literatura española y representar el criterio más amplio de nuestro siglo".<sup>1</sup>

Las huellas de Ramón Menéndez Pidal —el gran medievalista— están presentes en los temas y los enfoques de Pedro Henríquez Ureña sobre versificación. La teoría acerca de la existencia de una

---

<sup>1</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*, México. Fondo de Cultura Económica. 1960, p. 228.

variedad de metros en la literatura medieval, y hasta en una misma obra, tuvo antes que Pedro Henríquez Ureña, a Ramón Menéndez Pidal su más conspicuo defensor.

La práctica consciente y el pensamiento sobre la literatura y la lengua formaron parte del conjunto de experiencias familiares de Pedro Henríquez Ureña. Los temas sobre la versificación no fueron contenidos académicos aprendidos en la universidad. Él los traía desde su hogar, a partir del ejemplo de su madre, la egregia poeta dominicana del siglo XIX, Salomé Ureña de Henríquez, y del contacto permanente con el mundo de las letras de su época.

Bullía la ciencia en él, ciertamente, como en los demás filólogos de su tiempo. Pero él apela a conocimientos y recuerdos infantiles sobre fábulas y poesías, que luego mencionará en sus estudios sobre versificación.

En 1908, el Gastón F. Deligne que él describe es casi íntimo, familiar: "observad la maestría ingeniosa de su versificación... desaparecen los clichés, desaparecen los conocidos moldes, desaparece hasta el espíritu viejo y flotante de la vieja poesía".<sup>2</sup>

A partir de esos ensayos de críticas literarias, comienza en Pedro Henríquez Ureña el tema de la versificación. Tres años antes, en 1905, su *Rubén Darío* le habrá dado la ocasión de observar y admirar, entre las grandes innovaciones del poeta nicaragüense, la variedad de metros que usa el insigne creador del Modernismo. Romances, villancicos y canciones populares son evocados por Henríquez Ureña. En *La versificación castellana de versos fluctuantes* apela a un ejemplo personal de versificación acentual: "o bien estos versos encadenados de danza coral que oí cantar en mi infancia en Santo Domingo (indico los acentos del canto):

Abejón del ábejon  
Muerto lo llévan en ún serón.  
El serón erá de pája;  
Muerto lo llévan en ún cájon"<sup>3</sup>

Otro estudio, *Romances en América*, 1913, en el que propone, al igual que Ramón Menéndez Pidal, Alfonso Reyes, José María

<sup>2</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 146.

<sup>3</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1961. p. 54.

Chacón, y otros, recoger y comentar los vestigios de romances españoles en América, Pedro Henríquez Ureña se acerca a esa manifestación de la poesía popular recurriendo a sus experiencias de infancia. Dice él:

En mi infancia, transcurrida en la capital (ciudad romántica que con tanta fuerza de color, describe en su novela Tulio Manuel Cestero), oí cantar muchos romances y contar muchos cuentos cuyo abolengo español he reconocido después<sup>4</sup>

Y refiriéndose al romance *Delgadina*, dice: “El terrible romance *Delgadina* lo oí docenas de veces, en boca de amigas y sirvientes, a pesar de las prohibiciones maternas”<sup>5</sup>. Así como se dedicó al estudio del romance, “fruto genuino y prolífico de la musa española desde el siglo XV”, sus estudios anteriores y posteriores forman parte de un mismo programa compartido con los intelectuales contemporáneos, tendente al conocimiento de la cultura española clásica y medieval, en el que la versificación era sólo un tema, aunque quizás, el más importante.

Pedro Henríquez Ureña está fascinado por todo lo que es español, sin descuidar la cultura hispanoamericana. Así lamenta en *La otra orilla. Mi España*, no haber podido dedicarle más tiempo al estudio del Renacimiento:

Desde hace años, desde que comencé a estudiar con atención la literatura española de los tiempos pasados, concebí el proyecto de escribir una serie de estudios sobre el Renacimiento en España. Los años pasan y sólo dos estudios he podido escribir: uno sobre Rioja; uno extenso sobre Hernán Pérez de Oliva<sup>6</sup>.

El interés de Pedro Henríquez Ureña por la versificación castellana se explica por el lazo cultural que, como hispanoamericanos, nos une a la cultura española, y a toda Europa. El está consciente de pertenecer a la misma comunidad cultural. En *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, 1928, expresa ese sentir, que luego aplicará a la herencia latina en la versificación. “No sólo escribimos

<sup>4</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*, ya citada p. 580

<sup>5</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 580.

<sup>6</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 234.

el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una unidad cultural<sup>7</sup>.

Esa unidad cultural parte de Grecia, a la cual los romanos tuvieron que ceder el *Carmen Sатурium* por el verso de pies cuantitativos de los griegos.<sup>8</sup> Y en esa experiencia de transculturación, toda Europa queda envuelta.

Por eso, en sus trabajos sobre versificación toma las referencias de un país europeo a otro. Aquí afirma el papel céntrico que ocupaba Francia en la Edad Media, y la razón por la cual era el modelo a imitar. Las normas de las canciones de gesta, como la *Chanson de Roland*, el arte de trovar y los metros de la versificación española estaban influidos por la Francia del Norte, en particular Provenza.

En el marco de la revaloración de la Edad Media en España y de la definición de la cultura hispanoamericana desde el rescate de la herencia española, los trabajos de Pedro Henríquez Ureña sobre versificación surgieron y fueron recibidos como un impulso vigoroso a esos legados. La profundidad y la originalidad, junto al espíritu inductivo con que acompañó sus juicios y conclusiones, fueron atributos raros que lo hicieron merecedor de un crédito inigualable.

Sus inicios en el tema indicaban un norte, un pensamiento central que encontramos en todos sus trabajos. Existía la idea de que la versificación española era isosilábica, es decir que se regía por el número de sílabas iguales en los versos.

Dentro de la orientación ya trillada por Ramón Menéndez Pidal en trabajos como: *Notas a Elena y María, Roncesvalles y Poesía juglaresca y juglares*, Pedro Henríquez Ureña se dedicó a demostrar en forma recurrente, que el isosilabismo de la versificación española constituyó una manifestación posterior a otro período y a otras manifestaciones anteriores dominadas por la versificación irregular.

El gran mérito de Pedro Henríquez Ureña fue el haber contribuido a demostrar en forma terminante —cerrando, por así decir, ese tema— que lo propio, lo originario de la versificación española, era el carácter fluctuante de ésta, bajo diversas formas irregulares: versos amétricos, versos acentuales, etc.

El primer eslabón de esta idea coherentemente desarrollada en sus trabajos fue su estudio *Rubén Darío*, publicado en 1905 con

<sup>7</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 250.

<sup>8</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 243.

apenas 21 años de edad. Al publicar este estudio, Pedro Henríquez Ureña elaboró los elementos conceptuales sobre la versificación, que en trabajos posteriores, en particular en 1920 en su tesis doctoral, desarrolló magistralmente.

El poeta nicaragüense Rubén Darío le sirvió de ensayo para reconocer la variedad de los metros de la versificación española. Tras reconocer el valor del Modernismo en la literatura de habla hispana, Henríquez Ureña hurga y precisa las principales innovaciones de Rubén Darío y el movimiento que él encabezaba:

Rubén Darío —en cuya obra mejor que en otra alguna puede estudiarse la evolución de la nueva métrica— emplea constantemente versos eneasílabos, decasílabos (dos formas), dodecasílabos (tres formas), alejandrinos, pentámetros, exámetros, y versos de quince, diez y seis y más sílabas. Con tal variedad de elementos ha realizado innumerables combinaciones estróficas, desde los pareados y el terceto monorrímo, que también usó Casals, hasta llegar a la versificación que los franceses llaman libres<sup>9</sup>.

He ahí el gran hallazgo en Rubén Darío y el gran aporte de éste a la versificación y la poesía, en términos formales: el haber rescatado los diferentes modelos de versificación de la Edad Media como ningún otro poeta moderno, culto, renovándolos a partir de combinaciones diversas, hasta llegar al verso libre.

Otros antes que él, que experimentaron variedad de metros, no fueron tan lejos en ese principio (Villegas, Moratín, Bello, Zorrilla, etc.) limitándose a ser, por lo general, como los más de los poetas de la lengua castellana, “poetas de endecasílabo y octosílabo”.

La importancia de Rubén Darío en el rescate, con originalidad y fuerza innovadora, de la métrica irregular de la poesía española de la Edad Media es un hallazgo que Pedro Henríquez Ureña aportó al conocimiento y la apreciación del Modernismo, hasta hoy no suficientemente evaluado. Se habla del Rubén Darío creador, pero no del Rubén Darío imitador, que tuvo que beber en la tradición de los poetas líricos populares de aquellos tiempos, para emerger en la modernidad como el renovador más formal de la poesía castellana.

<sup>9</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 97

Esa imagen del Rubén Darío imitador la perfila Pedro Henríquez Ureña en otro ensayo sobre el insigne poeta, *Rubén Darío y el siglo XV*, 1921. En éste destaca el carácter del siglo XV de los dezires, layes y canciones que Darío empleó en *Prosas profanas*, incluyendo una ortografía extraña de nombres propios: Santa Ffe, Johan, y Duenyas.

El hecho es que en su afán de crear, el poeta se dio a la experimentación de imitar formas en desuso utilizadas por poetas de poco valor, pero superando a esos autores, al apoyarse también en autores más modernos. Esas formas las encontró el poeta en el *Cancionero inédito del siglo XV* publicado en 1884, sostiene Pedro Henríquez Ureña.

Decidido a no ser como la mayoría de los poetas españoles, poeta de octosílabo y endecasílabo, Rubén Darío —y es la opinión general de Henríquez Ureña sobre el poeta— se dio a todas las innovaciones posibles: en la variada forma de los versos y las estrofas; en la modificación de los acentos de las formas tradicionales, y la más importante: “este gran revolucionario ataca precisamente el óptimo tesoro de nuestra métrica: el endecasílabo”<sup>10</sup>.

El octosílabo y el endecasílabo dieron monotonía a la poesía castellana. Su frecuente uso creó la impresión de que el isosilabismo imperaba desde siempre en forma casi absoluta en la versificación.

El octosílabo fue el metro más común de la tradición poética española, en la poesía popular y en la poesía culta. El endecasílabo es el metro, por decir así, aristocrático, que desde su introducción de la versificación italiana por Juan Boscán, se aclimató con variados tonos en la poesía española.

Siendo el endecasílabo tan importante en la versificación, “el tesoro de nuestra métrica”, es de entenderse el interés que Pedro Henríquez Ureña puso a su estudio en los poetas, y de manera general o puramente conceptual.

En uno de sus primeros trabajos sobre versificación, *Cuestiones métricas. El verso endecasílabo*, 1909, destaca la importancia del endecasílabo y el interés que debe animar a cualquier “estudiante serio de letras” para su estudio. En este trabajo inicial, Henríquez Ureña siente la necesidad de motivar al lector acerca de la

<sup>10</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 99

importancia de la versificación, al decir que: “es porción esencial y efectiva de la técnica literaria”.

Importa señalar la vinculación intertextual de este ensayo con el *Rubén Darío* de 1905. Ambos trabajos fueron publicados en 1910 en la obra *Horas de estudio*, uno a continuación del otro. Ambos se inscriben en la idea central del pensamiento de Pedro Henríquez Ureña sobre la versificación: la búsqueda del carácter irregular de la versificación castellana.

La idea de la fluctuación de la versificación española se impone también en un verso regular de apariencia monorrítmica. Lo esencial de este ensayo consiste en descubrir la variedad estructural del endecasílabo y la aún más variada posibilidad de realización por parte de los poetas:

De propósito hablo del endecasílabo como un solo verso, bien es sabido por toda persona culta en letras que tiene dos formas: la heroica o yámbica, cuyo acento rítmico cae precisamente en la sílaba central, la sexta... y la sáfica, acentuada en las sílabas cuarta y octava, equidistante de la central.<sup>11</sup>

En ese sentido, critica el hecho de que en la “lectura rápida”, y aun más grave, para muchos poetas que componen endecasílabos, al parecer se trata de un solo tipo de endecasílabo, cuando en realidad son dos. En ese ensayo, un rico y extenso rastreo del uso del verso desde Juan Boscán, y mucho antes, en la poesía medieval española, aun en forma confusa y mezclada con otros versos, apunta a afirmar el hecho de que la práctica de los poetas, cultos y populares, ha dado lugar a una inmensidad de variantes y ha respondido a diversas influencias. Por eso, señala el abismo en el empleo de ese verso, entre Darío y sus antecesores: Boscán, Herrera y fray Luis de León, entre otros.

Pedro Henríquez Ureña era un pensador y un investigador pertinaz, aunque justo y equilibrado en la exposición de sus ideas. Pero éstas eran afirmadas en forma recurrente y con el apoyo de nuevos datos. Eso explica que escribiera dos ensayos sobre Rubén Darío, varios sobre los poetas modernistas, y que el tema del verso endecasílabo haya sido retomado en varios ensayos.

<sup>11</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 106

O, como sucede con el ensayo *El verso endecasílabo*, que un mismo texto sea objeto de reformulación de una época a otra, dando lugar a una nueva versión, pero manteniendo el mismo planteamiento. El ensayo *El endecasílabo castellano* publicado en 1919, actualiza y amplía los ejemplos de variación del endecasílabo en la poesía de habla castellana, de España y de América.

De la primera versión a la segunda, Pedro Henríquez Ureña ha logrado apuntalar el itinerario del endecasílabo desde la época de Juan Boscán y sus seguidores hasta Rubén Darío y sus seguidores, trazando su recorrido hacia su tránsito de verso medido hacia el verso libre.

La forma ortodoxa del verso de once sílabas sufrirá alteraciones sucesivas en las dos formas de su realización hasta consagrar la fluctuación en forma de mezcla de cuatro tipos (A, B1, B2 y B3). El interés de Pedro Henríquez Ureña en esta nueva versión está en señalar ese hecho que se cumple con Darío:

Cultiva a veces separadamente el tipo B3 y aun adopta las variantes de fluctuación que tiene en el gallego...<sup>12</sup>

Luego, concluye Henríquez Ureña ese recorrido del endecasílabo, afirmando que en manos de los discípulos de Darío, el verso se disloca y sirve de eje para el verso libre.

Se observa en Pedro Henríquez Ureña una doble estrategia en la investigación sobre versificación: recurre a los tratadistas para apoyarse en éstos o para distanciarse en torno a los usos de los metros en la poesía de lengua española; pero sobre todo, recurre a los poetas, en cuyas obras encuentra la inspiración que guía su reflexión acerca de la presencia de la versificación fluctuante desde el origen de la literatura en España.

Los poetas, los narradores y los dramaturgos que emplean el verso son figuras arquetípicas de sus estudios. El primero fue Rubén Darío, como observamos anteriormente. Luego, en 1913, los poetas mexicanos, en su ensayo *La métrica de los poetas mexicanos de la Independencia*.

En estos poetas, anteriores a Rubén Darío (desde 1910 a 1930, aproximadamente) la situación de la versificación no ofrece ninguna innovación —recuérdese que esa es la búsqueda de Pedro Henríquez

<sup>12</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*, obra ya citada, p. 346.

Ureña— que permita distinguir a los poetas mexicanos del montón de versificadores de la lengua castellana de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Todos, dirá el autor de estos poetas, como los anteriores a Rubén Darío, no pasan de ser cultivadores del octosílabo y el endecasílabo. Se ha visto que este es el peor reproche que Henríquez Ureña hace a los que se limitan al verso isosilábico, atados a una tradición monorítmica que no reconoce y no incorpora al amplio aporte de la versificación irregular o fluctuante.

En estos poetas encuentra, además, que la versificación es descuidada, incluso en los mejores poetas: abuso de la sinéresis y del hiato en sustitución del diptongo.

Resulta curioso encontrar esta crítica de Pedro Henríquez Ureña en sus trabajos de versificación y en los de crítica literaria, en razón de que no era la actitud frecuente ante los autores que analizaba. Por lo regular, su estrategia era la de valorar los aportes, olvidando a los que no merecían ser reconocidos.

En ese sentido elogioso se refiere a dos autores más que, junto a Rubén Darío, son el estandarte de la renovación de la métrica en lengua castellana: el Arcipreste de Hita y Lope de Vega.

La tesis de Pedro Henríquez Ureña acerca de la presencia y la permanencia de la versificación irregular en la literatura de habla hispana a través de los siglos, fue ilustrada de manera ejemplar por esos tres altos representantes de épocas distintas y lejanas una de otra: la Edad Media, los Siglos de Oro y la Edad Moderna.

Por otra parte, los ensayos escritos sobre esos autores representan épocas distintas en la reflexión de Pedro Henríquez Ureña: 1905, 1934 y 1943. Por eso son tan importantes y estratégicos, pues anticipan y prolongan a la vez, su trabajo central sobre la versificación, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 1920.

En *El Arcipreste de Hita*, 1943, se nos presenta la imagen de un poeta culto, Juan Ruiz, trasgresor de los cánones éticos y poéticos de su condición, en el mundo medieval. Esa transgresión se sitúa a nivel del lenguaje y de los temas, en la utilización de la norma popular en la norma culta.

Nos enseña Henríquez Ureña todo el mundo medieval en el *Arcipreste de Hita*, época que describe matizada de los acontecimientos más variopintos; muy distinta a la percepción que se tiene acerca de ésta, de que era una sociedad inmóvil y aburrida:

Cruzadas, romerías, viajes y guerras llevaban y traían en incesante movimiento, nociones, fábulas, poesía, música, idiomas. La Edad Media fue poliglota, con tanto mayor soltura cuanto que las lenguas se aprendían en el trato directo de las gentes y no se estudiaban en escuelas con libros y reglas<sup>13</sup>.

En ese universo, Juan Ruiz, en *El libro de buen amor* y otras obras, se aparta en el siglo XV de la tradición de la poesía de clerecía y de los patrones fijos de la cuaderna vía, inaugurados por Gonzalo de Berceo en el siglo XIII. ¿Cuál es la innovación del Arcipreste de Hita?

En su mano, la poesía culta se vuelve juglaresca, es decir, popular, incorporando a la cuaderna vía temas y tonos propios de los juglares, y sobre todo, recurriendo a esa variedad de versos extraídos de la tradición juglaresca, al igual que lo hizo Rubén Darío siglos después, hasta el punto de subvertir el isosilabismo de la poesía culta, convirtiéndola en versificación fluctuante.

Resulta interesante reproducir algunos de los pasajes de este ensayo de Pedro Henríquez Ureña sobre el Arcipreste de Hita, porque la visión que nos da sobre este poeta nos ayuda a comprender mejor esta actitud del insigne ensayista: en materia de versificación ha sido el más alto defensor de la poesía popular, de la música popular, de los bailes populares, poniendo de relieve en cada momento a sus más egregios cultivadores.

Apunta él acerca del Arcipreste de Hita: “Vemos al Arcipreste de Hita aislado en la España del siglo XV.” “En este mundo medieval aparece Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y su obra es en España la que mejor lo representa en su pintoresca variedad.” “ Toda una selva lírica popular, hoy desaparecida, hubo de preceder al Arcipreste.” “El mundo del Arcipreste es el mundo cotidiano”.

En fin, el aprecio de Pedro Henríquez Ureña por ese autor se resume en la afirmación de que es el primer poeta castellano en emplear de manera consciente la versificación fluctuante con tanta variedad de versos:

Quando el Arcipreste abandona la narración o la enseñanza y compone cantares líricos, deja el alejandrino fluctuante y emplea versos que son aproximadamente tetrasílabos, hexasílabos, heptasílabos y octosílabos...: se mantiene dentro de la tradición juglaresca de la fluctuación... Y es el primer poeta castellano que se nos presenta emplean-

<sup>13</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Obras críticas*, ya citada, p. 491.

do tanta variedad de metros y componiendo verdaderas estrofas con distribución compleja de rimas: antes de él apenas hallamos otra cosa que pareados, cuartetos monorrimos (los de la cuaderna vía) y series indefinidas con rima única<sup>14</sup>.

Con semejantes perfiles, pero aproximadamente dos siglos después, entre el siglo XVI y el siglo XVII, queda consagrado Lope de Vega como el autor más innovador del Renacimiento español. Con iguales tonos elogiosos que los empleados para apreciar la obra del Arcipreste de Hita y de Rubén Darío, Henríquez Ureña valora los aportes de Lope de Vega en el teatro y en la versificación.

Es ya proverbial esta afirmación del ensayista dominicano: "Toda España está en Lope; toda la España de la plenitud, toda la España de los siglos de germinación y de lucha, la España épica y la España novelesca"<sup>15</sup>.

Pero esta dimensión que Henríquez Ureña da a Lope de Vega, en *Lope de Vega*, 1934, no sólo se aplica a los temas y motivos de su teatro, sino también a su arte. Y, en este punto, el autor de *Fuenteovejuna*, al igual que el Arcipreste de Hita, hizo su aporte en dos órdenes: Incorporar lo popular, la tradición de los cantares de gesta y de los romances al teatro culto y producir una ruptura de las normas que antes orientaban el lenguaje y la estructura del teatro.

Una de las innovaciones importantes de Lope fue imponer definitivamente el teatro en verso en España, como ya se conocía en Francia y en Inglaterra; afectando los modelos de versificación imperantes. Técnicas diversas, combinación de registros cultos y populares, convergencia de personajes y episodios de épocas distintas, son recursos que la versificación irregular o fluctuante de Lope de Vega acarrea.

La variedad de versos y de estrofas es un hecho que Henríquez Ureña destaca en este autor, entre los rasgos más innovadores de su teatro:

La forma que al fin se impuso lleva gran variedad de metros y estrofas: redondillas, quintillas, décimas, romances, romancillos, tercetos, octavas reales, silvas, versos blancos, pareados, sonetos, cantares y danzas en

<sup>14</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 499.

<sup>15</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 577.

versos regulares o en versos fluctuantes." La polimetría hace función igual que el verso y la prosa alternados en Shakespeare.<sup>16</sup>

Los detalles mediante los cuales Henríquez Ureña describe los tipos de versos y estrofas utilizados por los autores que se inscriben en forma radical en la versificación fluctuante, reflejan una metodología inductiva que él emplea en todos los estudios, y que aplica magistralmente en su más importante obra sobre la versificación: *La versificación irregular en la poesía castellana*.

Esa obra fue la tesis doctoral en filología de Pedro Henríquez Ureña en la universidad de Minnesota. La escribió, señala el autor, de 1916 a 1920, año de su publicación. Luego, en 1933, tuvo una segunda edición, corregida y aumentada. En 1961, luego del fallecimiento del autor, la universidad de Buenos Aires publicó una tercera edición con el título de *La poesía castellana de versos fluctuantes*, atendiendo a los deseos externados en vida por el autor.

Ese cambio de denominación implica una conceptualización que se puede reconocer en todos los trabajos de Pedro Henríquez Ureña sobre la versificación: para él, versificación irregular y versificación fluctuante significan el mismo fenómeno.

El hallazgo consiste en el uso en la poesía de habla castellana de una diversidad de versos medidos y de estrofas —la versificación amétrica, la acentual, la métrica fluctuante y el verso libre— en una misma obra, por ejemplo el poema *Mío Cid*. Dicha versificación es opuesta al isosilabismo, o la norma de emplear un solo tipo de verso medido o metro en una misma obra.

Visto así, se podría creer que todo el esfuerzo invertido por Pedro Henríquez Ureña se reduce a identificar esos dos tipos de versificación en la poesía hispánica. Y que su búsqueda estuvo igualmente limitada a investigar y analizar las diferentes manifestaciones de la versificación irregular o fluctuante. Ciertamente, esta última es la pretensión primaria de la obra.

Esta vez se presenta en su cuarta edición, conjuntamente con otros trabajos de versificación de Pedro Henríquez Ureña, respetando el título adoptado de la edición de la universidad de Buenos Aires, la cual se adopta como texto original.

<sup>16</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 463.

Sin embargo, los trabajos de versificación de este autor tienen un alcance de mayor trascendencia. Esto se aplica particularmente a esta obra, la cual, aparte de haber sido desde su primera edición, "base indispensable para todos los trabajos de métrica referentes al sector especial por él tratado"<sup>17</sup>, como sostiene Ramón Menéndez Pidal, constituye un valioso aporte a la historia de la lengua y de la literatura española y a la poética.

Este texto es una historia de las formas poéticas a través de la cronología de los cambios que fue experimentando la versificación en diferentes épocas y desde el *Mío Cid* en la Edad Media, hasta Rubén Darío, en el siglo XIX.

Pedro Henríquez Ureña crea las bases para una poética histórica. Es una poética de la fluctuación del verso, en la que se incluyen y discuten los temas fundamentales de toda poética: los géneros, la prosa y el verso, el rímo, la rima, la acentuación y la estructura de los versos.

Aunque no fue el propósito del autor, *La versificación fluctuante en la poesía castellana* es una historia de la cultura y de la sociedad, a través de la lengua y la literatura y los diversos contextos presentes y en conflicto en épocas pasadas.

El eje central y distintivo de esos contextos es la separación entre lo popular y lo culto, la variable fundamental de esa poética: la irregularidad es popular; la regularidad es culta.

La propuesta de Pedro Henríquez Ureña es la de mostrarnos paso a paso los diferentes momentos de la versificación irregular, en la poesía popular y en la poesía culta, bajo todas sus manifestaciones.

En la Edad Media esta división estaba establecida en la distinción entre poesía de Juglaría y poesía de Clerecía. La primera representaba lo popular y la versificación fluctuante; la segunda, lo culto y la versificación isosilábica.

Los poemas *Mío Cid* y *Roncesvalles*, cantares de gesta, los romances y la gran tradición de cantos y bailes populares, constituyen en la Edad Media las fuentes principales para el estudio de la versificación fluctuante. Con estos ejemplos tan sobresalientes en la cultura española, la versificación irregular aparece como la versificación originaria y la de más amplia presencia en la literatura española a través de los siglos.

---

<sup>17</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*, ya citada, p.12.

Esa versificación reinó en toda la Edad Media en la poesía popular, y en ese mismo período está presente en los poetas cultos o clérigos, entre los que se destaca el Arcipreste de Hita.

La cuaderna vía, verso regular de la poesía de clerecía, se vio invadida por un sinnúmero de metros irregulares en todos los poetas cultos, a excepción de Gonzalo de Berceo, aunque de este autor dice Pedro Henríquez Ureña:

Berceo obtiene la regularidad mediante el empleo artificial, forzado, del hiato; nunca emplea la sinalefa: sólo la elisión; paradójicamente, su regularidad resulta una manera de irregularidad, pues la pronunciación normal del español exige la sinalefa, y, leídos naturalmente, sin los hiatos anormales, los versos cojean<sup>18</sup>.

Al declarar que la cuaderna vía en mano de Gonzalo de Berceo era en realidad un verso irregular, Pedro Henríquez Ureña no sólo iba en contra de la opinión generalizada en los textos de historia de la literatura, sino que también atacaba el bastión del isosilabismo en la Edad Media. Ese efecto lo logra el autor al indicar dos situaciones concurrentes: la multiplicidad de formas de la poesía popular y el apogeo de la versificación fluctuante en la poesía culta.

La versificación acentual fue en un principio irregular y de origen popular, antes de usarse en la poesía culta. El cantar paralelístico fue irregular y popular. Los cantos y los bailes del pueblo se hacían normalmente en versificación irregular.

Asimismo, toda la amplia gama de composiciones, géneros o manifestaciones poéticas llamadas menores —populares— se regían por la versificación acentual, amétrica, asonante, etc.: coplas, romances, villancicos, seguidillas, ensaladillas, etc.

Los tipos de versos más abundantes en la poesía hispánica, de la misma manera que las estrofas, forman parte del amplio tesoro de la versificación fluctuante. Entre éstos se destacan los metros cortos: el tetrasílabo, el pentasílabo, el hexasílabo, es decir, versos menores de ocho sílabas; pero los mayores, incluyendo el octosílabo, son por lo regular manifestaciones de la poesía popular.

Pedro Henríquez Ureña describe el predominio de la irregularidad desde el siglo XII hasta finales del siglo XIV como un fenómeno no

<sup>18</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 25.

sólo poético, sino político e ideológico, vale decir, cultural: “Es general, eso sí: la irregularidad métrica estaba en todas partes, en el ambiente, y no sólo en los asendereados copistas”<sup>19</sup>.

Ese fenómeno invade la poesía culta, incluso a partir del siglo XVI, cuando se va imponiendo el isosilabismo hasta dominar por tres siglos (XVI, XVII, XVIII).

Aún durante ese período, los mejores poetas y dramaturgos españoles utilizan ampliamente la versificación fluctuante. Pedro Henríquez Ureña destaca en esa visión poética los nombres de Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, toda la poesía religiosa, Góngora, Quevedo, Cervantes y Calderón de la Barca.

Es importante destacar dos observaciones que sitúan el uso que daban los autores cultos a la versificación irregular: ese uso coincide con el apogeo del teatro, pero va perdiendo la espontaneidad que tenía en manos del pueblo. En fin, lo espontáneo y lo irregular son atributos del pueblo.

Esas condiciones se pierden cuando el teatro y la poesía las reducen a la situación de recursos de la literatura culta. Sin embargo, fuera de esa literatura, lo popular y lo irregular continúan existiendo en las manifestaciones poéticas del pueblo, en general de carácter oral.

Las grandes renovaciones en la poesía de lengua española surgen a partir del empleo de la versificación fluctuante —popular, irregular— por los poetas cultos del siglo XIX. Rubén Darío, considerado por Pedro Henríquez Ureña como el “Sumo Artífice” de la versificación castellana, fue el responsable de ese rescate y de la transformación del verso.

Ese trayecto fue replanteado por Pedro Henríquez Ureña en su ensayo *En busca del verso puro*, 1926, al situar el origen del verso en la danza y la música, claro está, de origen popular e irregular. Pero este texto contiene elementos que rebasan la propuesta de Henríquez Ureña en sus demás trabajos sobre versificación.

Se observa en las reflexiones de Henríquez Ureña una necesidad de ruptura con la tradición de la poética del poema como verso, y concretamente como verso medido. Pero le hace falta una teoría sobre los caracteres esenciales de la poesía.

<sup>19</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Op. cit.*, p. 35.

Esa teoría aparece en *En busca del verso puro*. En este texto intenta alejarse del tema de la irregularidad y del isosilabismo, orientando su reflexión hacia cuestiones más decisivas en materia poética.

Unos años después escribió en otro ensayo, *Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común*, 1930, algunos conceptos que permiten pensar que este autor sabía que al hablar de versificación no estaba hablando de literatura o de poesía, sino de gramática y ortología:

En efecto, las reglas sobre el verso pertenecen estrictamente a la gramática, y ya las incluyen muchos textos gramaticales... La versificación forma parte de la fonética, o como dicen nuestros manuales castellanos, de la prosodia<sup>20</sup>.

Es decir, todo ese campo de trabajo sobre la versificación está ubicado, a partir de esa certera reflexión, fuera de la poética; aunque él siempre trató temas de poética en sus diversos trabajos.

Pero en *En busca del verso puro* lo vemos incursionar más claramente en el campo de la poética: El asunto planteado en primer término en ese texto es el del ritmo.

El verso es una unidad rítmica y el ritmo es la ley mínima y común del verso, por encima de sus distintas manifestaciones, en los tiempos, los idiomas y los recursos que emplean<sup>21</sup>. En principio, el autor considera no mezclar el verso con la medida, regular o irregular, o el verso libre.

Todas estas manifestaciones son sólo coyunturales y constituyen, conjuntamente con otros recursos, simples apoyos rítmicos del verso: compás, acentos de intensidad, tonos, hemistiquios, rimas, cantidad, homofonía, repetición, aliteración, etc.

Ahora bien, ¿qué es el ritmo, ley universal del verso? Es simplemente repetición. El verso es ritmo porque se repite y forma series.

La teoría poética de Pedro Henríquez Ureña es básica y sencilla, y los aportes en ese campo superan conceptualmente su reflexión más trabajada; pero no contienen un cambio radical.

Al definir el ritmo como repetición pura y simple y al dar al ritmo un carácter universal, por encima de las lenguas y las épocas,

<sup>20</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Obras críticas*, ya citada, p. 661-662.

<sup>21</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*, obra ya citada, p. 254.

retorna a su búsqueda de la irregularidad versus regularidad y, más aún, retrocede con respecto a sus planteamientos contenidos en la *Versificación irregular en la poesía castellana*, texto en el cual él explora su tema incorporando una perspectiva histórica y antropológica.

Por eso, *En busca del verso puro* es un texto escindido: una parte conceptual, y la otra, la más extensa, una exploración histórica en la que, como en sus mejores trabajos, sitúa la disyuntiva entre versificación fluctuante y el isosilabismo.

Esa es una búsqueda que no conduce al verso puro, siendo éste inexistente. La ausencia del sentido y del lenguaje es el primer obstáculo de ese concepto de ritmo.

Frente a ese concepto preferimos la concepción del ritmo de la lengua expuesta por el autor, la cual comentamos en otro trabajo nuestro publicado en 1986. Pedro Henríquez Ureña:

...orientó el estudio de la evolución de la versificación española en su trabajo la *Versificación irregular en la poesía castellana* hacia la búsqueda, como punto de partida, de la relación intrínseca que sincrónicamente existe entre la lengua castellana y la métrica. Y así entiende que si la versificación en la literatura castellana es silábica y no cuantitativa o mediante el sistema de alternancia de largas y breves, como en la métrica grecolatina, esto se debe a que "su fundamento primario" es la estructura silábica de la lengua castellana, cuya determinación depende a su vez de "su posición en el grupo fónico" y del "valor efectivo que se le atribuya".<sup>22</sup>

El último trabajo de Pedro Henríquez Ureña sobre la versificación, *Sobre la historia del alejandrino*, 1946, año de su fallecimiento, es como una consagración de su gran búsqueda —la versificación fluctuante—, a partir del estudio de un tipo de verso que, al igual que el endecasílabo, prestigió al isosilabismo. El alejandrino, verso de catorce sílabas, con dos hemistiquios de siete sílabas en su forma ortodoxa, se impuso en la Edad Media en la poesía del Mester de Clerecía.

En una rápida visión panorámica, Pedro Henríquez Ureña describe en dicho trabajo el curso fluctuante de este verso. Presenta la irregular permanencia que tuvo en la poesía española, destacando los momentos de esplendor y eclipse entre los poetas. Presenta

<sup>22</sup> Matos Moquete, Manuel. *La cultura de la lengua*. 3ra. Ed. Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2000. p. 277.

también la dificultad de los poetas de usarlo respetando su estructura regular, al introducir en el alejandrino variaciones que produjeron en la medida exacta toda suerte de dislocación.

Durante la Edad Media, sostiene, “los poetas españoles que aspiraban a escribir alejandrino no llegaban fácilmente a la medida exacta de catorce sílabas.” Sólo Gonzalo de Berceo logró ese propósito, pero “alterando el fluir del habla con la supresión total de la sinalefa”.

Esa observación sobre Berceo y los poetas medievales inició la búsqueda de Pedro Henríquez Ureña hacia la demostración de su tesis, con ejemplos extraídos de poetas a través de los siglos hasta Rubén Darío, a finales del siglo XIX. En ese trayecto el alejandrino se presenta en su realización, a través de otras posibilidades que refuerzan la fluctuación: la acentuación interna de los hemistiquios.

Tres son las variables de acentuación: acentuación libre, con acento que puede caer en cualquiera de las sílabas, pares o impares: la segunda, la cuarta o ambas: la tercera o la quinta; acentuación estrictamente yámbica, con acentuación en la segunda y la cuarta; y un alejandrino de trece sílabas y sin cesura, el cual trastrueca la unidad rítmica del verso de catorce sílabas.

La acentuación libre fue la que más popularidad tuvo y la que mayor innovación produjo en el empleo del alejandrino. Con el uso que le dio Rubén Darío, el verso alcanzó su más elevada posibilidad de fluctuación, tanto en el número de sílabas, catorce o trece, como en el manejo de la acentuación:

Cuando Gavidia y Darío descubren, con la lectura de la poesía francesa, y particularmente de Hugo, la variedad rítmica de que es capaz el alejandrino, se limitan a devolverle la libertad de acentuación que tenía antes de Zorrilla y a ensayar cortes internos.<sup>23</sup>

Como puede observarse, en este último estudio sobre la versificación, Pedro Henríquez Ureña ha desarrollado un pensamiento coherente, cónsono con sus trabajos anteriores sobre el tema. Las preguntas que el lector podría hacerse son de este tipo: ¿Qué trascendencia tenía en su época probar y defender la idea de que la versificación castellana era fundamentalmente fluctuante? ¿Qué contribución representa ese principio para el pensamiento poético moderno?

<sup>23</sup> Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*, obra ya citada, p. 355.

Cada época tiene su sello y da la medida de lo que es posible. El dilema de entonces era en la poesía y en la teoría poética: sujeción o libertad en todas las manifestaciones del arte. Recuérdese que el seno de ese conflicto eran los movimientos poéticos o artísticos.

Se era clásico o neoclásico, o se era romántico o modernista y luego, vanguardista en cualquiera de los istmos que imperaron desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Pedro Henríquez Ureña recorrió ese camino y tomó una posición: él era vanguardista a su manera, estaba por la libertad del verso y de la literatura, en los términos que se planteaban entonces. En otro trabajo nuestro, *Investigación lingüístico-literaria en Pedro Henríquez Ureña: La versificación*<sup>24</sup>, hemos situado críticamente las limitaciones de los trabajos de versificación de este autor. Aquí sólo enumeramos algunas: un historicismo sustituido por el esencialismo del verso puro; la subordinación del verso a la gramática, despojándolo de su valor poético; débil conceptualización del ritmo, el cual oscila entre la métrica y la lingüística cuando no es una esencia.

La principal dificultad es la métrica, de la cual nos referimos en estos términos:

La primera dificultad comienza con el objeto de estudio que Pedro Henríquez Ureña se da: la métrica. De ella no saldrá más, y todos los demás aspectos que él aborda, como el verso, la obra literaria, el ritmo, la lengua, etc., serán también metrificados y colocados en el solo dilema que la visión propone: isosilabismo o versificación irregular<sup>24</sup>.

La estrategia que hemos seguido en este compendio de sus trabajos sobre la versificación ha sido la de ir descubriendo, sin ideas preconcebidas, su pensamiento renovador en su época. Sus aportes fueron decisivos en la materia. Rebasaron las ideas que entonces dominaban en los estudios histórico-literarios.

Pedro Henríquez Ureña llamó a Rubén Darío el "Sumo Artífice" de la versificación. Por los aportes brindados, él puede ser considerado, a su vez, como el Rubén Darío de la investigación y la crítica, al consagrarse como el pensador de la versificación fluctuante.

Marzo, 2003

Y ya que mis tormentos son forzados,

<sup>24</sup> Matos Moquete, Manuel. *La cultura de la lengua*, ya citada, p. 336.

## ***Estudios***

## **Cuestiones métricas\***

### **El verso endecasílabo**

No es la métrica, a pesar del desdén con que suele mirársela desde la época romántica, como parte de la destronada retórica, asunto baladí o estudio vacío, propio tan sólo de la erudición indigesta: es porción esencial y efectiva de la técnica literaria, a la cual consagraron sabio esmero los griegos y los latinos, y conocimiento necesario para integrar la "filosofía de la composición", según lo mostró Hegel en elocuentes páginas de su *Estética*. Seria atención le ha concedido siempre la crítica de Alemania y de Inglaterra, de Francia y de Italia, desde los escritores filosóficos hasta los meros eruditos; y si en nuestro idioma su estudio es todavía incompleto y escaso, al punto de que muchas cuestiones de métrica castellana han sido estudiadas, antes que por españoles, por extranjeros, se debe a la exigüidad de las corrientes de alta cultura en nuestro mundo intelectual. Sin embargo, las luces definitivas sobre la técnica de la poesía castellana deben surgir de escritores de nuestra lengua; por eso, cuando el más ilustre de los críticos españoles anunció la publicación de su estudio sobre *Juan Boscán*, como parte de los prólogos a la vastísima antología que dirige, todo estudiante de letras debió de sentir extraordinario interés ante la promesa implícita del estudio sobre los orígenes y la técnica del verso endecasílabo.

---

\* En *Revista Moderna* de México, marzo de 1909; en *Horus de Estudio*, 1910, pp. 138-74, con el título "El endecasílabo castellano"; en *Revista de Filología Española*, abril-junio 1919, t. 6, pp. 132-157; en *Boletín de la Academia Argentina de la Lengua*, t. 13, pp. 725-824; en *Obras críticas*, 1960, pp. 106-121.

El endecasílabo ha llegado a ser, en los cuatro siglos últimos, a pesar de su aparición nada remota en la Península Ibérica, el verso por excelencia clásico de las literaturas castellana y portuguesa, tanto como lo es en su legítima cuna, la italiana, y más que en cualquier otra de las que lo han acogido y explotado, excepto la de Inglaterra, donde entró antes que en España. Su secreto está en ser el único verso castellano mayor de ocho sílabas que suena a nuestros oídos como simple, como unidad perfecta. No lo es en rigor, si por versos simples se entiende los que no llevan más acentuación fija que la inevitable final, puesto que éste necesita de la cesura; pero sí es a todas luces unidad melódica no igualada por ningún verso mayor que el octosílabo, pues, dejando aparte los compuestos de hemistiquios regulares (alejandrino, decasílabo que Moratín llamó "asclepiádeo", dodecasílabo derivado del viejo "arte mayor", dodecasílabo derivado de la seguidilla), el mismo decasílabo anapéstico tiene una triple acentuación monótona que lo divide en tres cláusulas idénticas (iguales desde el punto de vista francés, que descuenta como sobrante la que es para nosotros sílaba final átona): de ellas es fácil la transición a los tres versos elementales, como en la célebre barcarola de la Avellaneda.

Una perla en un golfo nacida  
al bramar  
sin cesar  
de la mar...,

y el eneasílabo, que en otro tiempo se usó con ritmo libre, cayó después en la fijeza de cesuras, y apenas si se encuentra ahora en período de re-elaboración no muy fructuosa.

De propósito hablo del endecasílabo como de un solo verso. Bien es sabido, por toda persona culta en letras, que tiene dos formas: la heroica o yámbica, cuyo acento rítmico cae precisamente en la sílaba central, la sexta:

Flérida para mí dulce y sabrosa,

y la sáfica, acentuada en las sílabas cuarta y octava, equidistantes de la central:

Más que la fruta del cercádo ajeno

Pero es lo cierto que, “en la lectura rápida”, yámbicos y sáficos suenan como unidades iguales al oído, y sólo uno ejercitado los distingue sin distraer la atención del sentido de las palabras; diré más: poetas hay que componen endecasílabos sin darse cuenta de que son dos, y no uno solo, los tipos que usan. No hay duda de que el resultado de ambas formas es idéntico: la esencia del endecasílabo castellano, tal como lo ha fijado el uso de cuatro siglos, es el ritmo fundado en la acentuación central, obtenido, ya por el procedimiento simple de dar fuerza a la sílaba sexta, ya por la combinación de dos acentos equidistantes, que producen, como por equivalencia mecánica, el mismo efecto. Teóricamente, pues, cabe considerar este verso como derivación “elástica” de una serie, cuya fuerza tiende a hacerse central, de cinco “pies yámbicos” (nombre que se conviene en dar a la cláusula de dos sílabas acentuada en la segunda), modelo ideal que se encuentra realizado a veces, como en este ejemplo de Garcilaso, acentuado en todas las sílabas pares:

Y oyéndo el són del már que en élla hiére...

Las dos formas señaladas constituyen el endecasílabo castellano típico, y todos los tratadistas que lo han estudiado, extensamente o de paso, estiman defecto la intromisión de cualquier otra forma. Existe, es cierto, el endecasílabo que Bello llamó “dactílico” y que Milá y Fontanals tituló, con más exactitud, “anapéstico”, cuyos acentos rítmicos caen sobre las sílabas cuarta y séptima, no siendo obligatorio el de la primera:

Laego resúrgen tan mágnos clamores...

Juan de Mena

pero, si bien este es antiquísimo en la Península Ibérica, y es, además, forma fija, nunca desaparecida, del endecasílabo italiano, el gusto español lo ha desterrado de la compañía de su hermano clásico, cuyo ritmo altera en modo visible, por la introducción de un acento en sílaba impar, situada en medio de las dos sílabas pares (sexta y octava) que debieran decidir la acentuación ortodoxa y que permanecen inacentuadas. Sin embargo, mis observaciones sobre la métrica de los Siglos de Oro, aunque rápidas e incompletas, me han inducido a creer que, no esta forma anapéstica, sino otra que altera menos la armonía de yámbicos y sáficos, ha sido tolerada en el endecasílabo

castellano: el verso sin otro acento rítmico que el de la sílaba cuarta, como el “decasílabo *a minori*” de la antigua epopeya francesa y el endecasílabo provenzal

El alto cielo que en sus movimientos...

Boscán,

endecasílabo “acentuado a medias”, pues le falta el complemento de un acento en octava para ser sáfico o el de un acento en séptima para ser anapéstico. Sobre esta cuestión, y a propósito de las innovaciones métricas de los “modernistas” hispano-americanos, he escrito ya, en un ensayo anterior (*Ruben Darío*, nota al final de la sección 1).

Confieso que, cuando leí el anuncio del nuevo libro del Sr. Menéndez y Pelayo, mi mayor interés estuvo en ver si, en el necesario estudio del verso de Boscán y sus fuentes, se hallaba explicada esta acentuación incompleta. Y ya leídas las ochenta eruditas e interesantes páginas que dedica el insigne crítico a la génesis del endecasílabo (páginas que no debiera ignorar ningún lector ilustrado), encuentro que, si bien nada dice expresamente sobre el punto en cuestión, a mi modo de ver sugiere explicaciones probables. Mis observaciones se dirigían exclusivamente a la forma definitiva del endecasílabo castellano, y en manera alguna a sus antecedentes históricos, campo abierto sólo a la más intrincada erudición; y aunque don Marcelino estudia, no aquella forma definitiva (reservándose tal vez para hablar sobre ella de Garcilaso en adelante), sino estos antecedentes, su trabajo abre la vía y trae todos los elementos del estudio completo.

Recapitemos. Aunque se hayan discutido en otra época los títulos de Boscán como introductor del endecasílabo en España, todas las disquisiciones posteriores han dado esta certidumbre: antes de Boscán, sólo el Marqués de Santillana había hecho ensayos conscientes de endecasílabo a la italiana (pues son muy imperfectos los de Micer Francisco Imperial), y esos fueron ineficaces en influencia y pronto olvidados; y todas las formas de verso de once sílabas usadas antes en la Península Ibérica pertenecían a otros órdenes métricos, aunque presentaran semejanzas frecuentes y aun raras identidades con el verso de Dante (como ocurre con los endecasílabos al modo gallego, del Infante Don Juan Manuel y el Arcipreste

de Hita), y con los que entran en el "arte mayor", en Juan de Mena y los poetas de su siglo<sup>1</sup>.

El endecasílabo castellano (yámbico y sáfico) se ve pues, que es obra de Boscán, suscitada por el ejemplo de Dante y Petrarca, siendo en este respecto detalle interesante la influencia que en su decisión tuvieron las indicaciones de Andrea Navagero, en 1526; y el poeta español (castellano en sus escritos, aunque barcelonés de origen) no ignoraba la diferencia entre este verso y la forma provenzal, con su derivación catalana. Y por ende, las fuentes primitivas del endecasílabo español son las del italiano: el "sáfico" y el "senario" de la poesía latina, fundidos y perpetuados en la corrupción de la lengua de Roma de donde pasaron a la toscana, probablemente con influencias, provenzales, para convertirse en forma plenamente moderna. (El "origen trovadoresco", que decía el insigne Milá, del endecasílabo italiano, lo da todavía por seguro, aunque sólo de paso y tácitamente, el profesor francés Joseph Anglade, en sus conferencias de 1908 sobre *Los Trovadores*.)

Y ya que mis tormentos son forzados,  
Bien que son sin fuerza consentidos,

<sup>1</sup> Mi estimado amigo Andrés González Blanco, en su reciente libro sobre Salvador Rueda, dice que en el Arcipreste de Hita se encuentra "el endecasílabo íntegro como en el momento culminante de su perfeccionamiento por Garcilaso":

"Quiero seguir a tí, flor de las flores...

Pero esta opinión es hija de un excesivo entusiasmo por el talento métrico de los poetas del período preclásico. En los pocos endecasílabos del Arcipreste hay mucha imperfección; los versos se convierten a veces en dodecasílabos (a menos que nos arriesguemos a declarar mudas las "ees" finales de "guaresces" y "falece").

Y no se trata de apariciones "esporádicas" del metro, meros precedentes inconexos y rudos, sino de su implantación definitiva. Si así no fuera, con exagerar, siquiera poco, el entusiasmo del joven y estimado crítico, podría declararse que el endecasílabo, en su forma definitiva, existía en castellano desde el *Poema del Cid*:

"Fabló myo Cid de toda voluntad:  
Yo ruego a Dios e al padre spiritual...

(Versos 299 y 300)

Albar Albar e Albar Saluadorez,  
Galin Garcia, el bueno de Aragón...

(Versos 739 y 740)

Madre e fijas las manos le besuan"...

(Verso 1608)

Todo el que conoce los versos de Boscán (aunque sea por las muestras exiguas de la colección Rivadeneyra) sabe que sus endecasílabos son todavía imperfectos, por notoria falta de maestría; y no sólo en lo que atañe a hiatos y sinalefas, a la aglomeración de acentos prosódicos y a los finales agudos, sino a los mismos acentos rítmicos, que, por constituir la esencia del verso, deberían haber sido bien colocados desde estos principios. El ejemplo más terrible de este desorden métrico es la canción I (página 222 de la edición de Knapp, ejemplar numerado 106):

En tiempo que quanto tengo es perdido.  
 Hombre tan triste, tan cuitado y tal..  
 Si hay alguno que mis cuitas no alabe...  
 Dadme un poco de alivio, porque puede  
 Probar a ver si diré lo que digo..

Pensaba que todo fuera amistad.  
 Vinieron luego unos sanos temores;  
 Temprano aún era para otros dolores.  
 A veros iba, y en mitad del camino  
 Que entonces no era tiempo imaginaba...

Sentía yo sin mi consentimiento...

Diego Hurtado de Mendoza, uno de los primeros a seguir la innovación de su amigo, comete, aunque no tantos, iguales yerros:

Qué dices del que por subir padece  
 La ira del soberbio cortesano..  
 No la ira del cielo, que a la tierra  
 Hace tremer con terrible sonido..  
 Ni se da tanto a la riguridad  
 Que por seguilla olvide la blandura.  
 Dexa a veces vencer la voluntad  
 Mezclando de lo dulce con lo amargo  
 Y el deleite con la severidad..  
 Las sombras que al sol quitan sus entradas  
 Con los verdes y entretejidos ramos..

(*Epístola a Boscán.*)

Cristóbal de Castillejo, en sus versos de campaña contra la invasión poética de Italia, exagera estos defectos:

Y ya que mis tormentos son forzados,  
 Bien que son sin fuerza consentidos,  
 ¿Qué mayor alivio en mis cuidados  
 Que ser por vuestra causa padecidos?  
 Y si como son en vos bien empleados  
 De vos fuesen, señora, conocidos,  
 La mayor angustia de mi pena  
 Sería de descanso y gloria llena.

(“Contra los que dexan los metros castellanos y siguen los italianos”, según el texto primitivo, no corregido, que cita Knapp, el editor moderno de Boscán.)

En apariencia, no lo había hecho mucho mejor que estos innovadores el Marqués de Santillana; pero se advierte, si se marcan bien los hiatos, que todos sus versos pertenecen a las dos formas ortodoxas y a las otras dos de que hablo (aun podría decirse que, para él, el acento esencial es el de cuarta sílaba);

Oy que diré de ti, triste emispherio,  
 O patria mía, que veo del todo  
 Ya todas cosas ultra el recto modo  
 Donde se espera inmenso lacerio?

.....

El andar suyo es con tal reposo  
 Honesto é manso, é su continente,  
 Que, libre, vivo en captividad.

.....

Vieron mis ojos en forma divina

La vuestra imagen é deal presencia ...

(“Sonetos fechos al itálico modo”)

No todo lo de Boscán es tan excesivamente incorrecto como la muestra dada arriba. Antes al contrario, buen número de sus sonetos y octavas reales ofrecen ya la armonía regular de yámbicos y sáficos; y, en general, las poesías que, según parece, compuso tras algún tiempo de práctica, son tolerablemente correctas, con deslices no demasiado frecuentes. Pero a través de toda su obra, persisten, junto

con los yámbicos y los sáficos, las dos formas no ortodoxas: la anapéstica (a cuyo uso debía de sentirse autorizado por el ejemplo italiano) y la de acento en cuarta sílaba, ésta sobre todo.

Así la primera:

No me contento, pues tanto he tardado...  
(Soneto XII)

la segunda:

La noche sigo, mas mi fantasía...  
(Soneto XVII)

Si por amor, ó por mi desconcierto...  
(Soneto XXXII)

El portugués hispanizante Sá de Miranda, quien estuvo a punto de anticiparse a Boscán en la introducción del endecasílabo italiano en la Península Ibérica, y fue al fin su introductor en Portugal, es más correcto que el poeta barcelonés, pero usa libremente de ambas formas no ortodoxas, dando la preferencia a la anapéstica:

Ojos tan tristes de lágrimas ciegos,  
Que tantos fuegos acendéis llorando,  
Cuitado, y cuando pensé que eran muertos,  
Siendo cubiertos de tanta y tanta agua,  
En la gran fragua alzóse mayor fuego...

Luego las Drías y las Amadrias  
Iráñse paseando las florestas...  
(Égloga *Nemorosa*)

Garcilaso, que se apoderó en seguida de la innovación implantada por su amigo Boscán, la perfeccionó de singular manera. Su procedimiento de "silabizar", como decía el pedante de la sátira moratinesca, limpió de cizaña el campo, dejando el verso claro y puro en la mayoría de los casos. Tiene alguno que otro de acentuación inaceptable:

El fruto que con el sudor sembramos...  
(Elegía II)

pero estos son rarísimos; no así los anapésticos:

Cortaste el árbol con manos dañosas...  
(Soneto XXV)

y los provenzalescos, de acentuación “a medias”, que usa con hermoso efecto:

Allí se halla lo que se desea..  
(Égloga II)

Pienso remedios en mi fantasía...  
(Soneto III)

A partir de Garcilaso, la forma del endecasílabo castellano se hace definitiva, regular y correcta. Suele alterársela, tal cual vez; suele llevar acentuación floja, que hace descansar la fuerza rítmica en palabras de acento prosódico débil; mas, para encontrar un error grave de ritmo en los poetas importantes, hay que recorrer con frecuencia miles de versos. Sin embargo, a través de todo el triunfal desarrollo del endecasílabo, le acompaña, como útil auxiliar, el verso de acento en cuarta, que sólo muy de tarde en tarde entreabre la puerta al anapéstico. Vayan ejemplos, escogidos al azar entre pocos o muchos de cada poeta (cito casi siempre por la colección Rivadeneyra, por el *Parnaso* de Sedano por la *Floresta de Bobol* de Faber);

Y el verse lejos de su compañía...  
(Hernando de Acuña, *Fábula de Narciso*)

Con que las vengue muy a su contento...  
(Francisco de Castilla, *Fábula de Acteón*)

Comiendo en ella a los enamorados...  
(Gonzalo Pérez, *La Ulisea*, II)

La causa fuistes de mi devaneo...  
(Gálvez de Montalvo, *Canción V*)

Y lo intrincado y lo dificultoso...  
(Barahona de Soto, *Sátira I*)

Viéndolos solos, ejecutarían...  
(Juan de Castellanos, *Nuevo Reyno de Granada*, V)

Responde y dice la desconfianza...

(Sebastián de Córdoba, Soneto "Nuestra alma...")

Egipcia, y gloria de su confianza...

(Herrera, *Por la vitoria de Lepanto*),

En sus caballos y en la muchedumbre...

(Herrera, *Por la pérdida del Rey Don Sebastián*)

Aura, templanza, y a las sonoras...

(Francisco de la Torre, Soneto "Vuelve Céforo...")

Y pues me dejan, por lo que llevaron...

(Francisco de Figueroa, *Estancias*)

Aquellos ricos amontonamientos...

(Francisco de Aldana, *Versos a Montano*)

Poned manzanas a mi cabecera...

(Arias Montano, *Paráfrasis del Cantar*, II)

Veré las causas, y de los estíos...

(Fray Luis de León, *A Felipe Ruiz*)

Traspuesto el sol de tu conocimiento...

(Malón de Chaide, trad. de *Parce mihi de Job*)

Dén el perdón al que los ofendiere...

(Fr. Diego Murillo, *Palabras de Cristo en la Cruz*)

Idea viva de mis pensamientos...

(Fr. Jerónimo Bermúdez, *Nise Laurvada*, I)

La preeminencia del anticiparse...

(Juan Rufo, *La Austriada*, II)

Puede tomar lo que le conviniere...

(Timoneda, *Octava a los Representantes*)

Y así, cual padre de misericordia...

(Virués, *Montserrat*, I)

Bien lo han mostrado sus ofrecimientos...

(Miguel Sánchez, *La guarda cuidadosa*, I)

Mi dama, pienso que con su presencia...

(Tárrega, *El grado de Valencia*, I)

- Habréislo sido de mi desventura...  
(Damián de Vegas, *Comedia jacobina*, III),
- Con sobresalto ni desconfianza...  
(Fr. Pedro de Padilla, Soneto "Felicidad ni gusto..."),
- Un nombre igual a su merecimiento...  
(Valdivieso, *Vida de San José*, I)
- Sólo licencia, con que le promete...  
(Gómez de Huerta, *Florando de Castilla*)
- El triste día se le representa...  
(Juan de Arjona, *Tebaida*, I)
- ¡Este lugar! de mis navegaciones...  
(Medrano, Canción "¡Oh mil veces...")
- Haciendo en esto a la naturaleza...  
(Cairasco de Figueroa, *Canto de la Curiosidad*)
- Con presupuesto de arrepentimiento...  
(Diego Velásquez de Velasco, "Salmo XXXVII")
- Esto te pido, por lo que aprovecha...  
(Dr. Garay, *Epístola a Fabia*)
- Si al cedro vieres ensoberbecerse...  
(Pérez de Herrera, *Menosprecio de las cosas caducas*)
- Asperas, blandas con el aspereza...  
(Lope de Salinas, Canción "Los claros ojos abre...")
- Mozas de Lesbos, las que me incitastes...  
(Diego Mejía, *Safo a Faón*)
- Luego caería en arrepentimiento...  
(Luis de Ribera, *De la virtud heroica*)
- Consigno raudos arrebatarían...  
(Hernández de Velasco, *Eneida*, I)
- De la fiereza que representaba...  
(Villaviciosa, *La mosquée*, VII)
- Tienen los lobos arrebataadores...  
(Alonso de Acevedo, *De la creación*, día 7º)

Si dar queremos a los consonantes...  
(Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, II)

La ansia y pasión que te desasosiega...  
(Rey de Artieda, *Epístola sobre la Comedia*)

Fingir palabras en su coyuntura...  
(Cascales, trad. de Horacio, "Tablas poéticas")

En el sagrario del conocimiento...  
(Villa mediana, *Sonetos amorosos*, X)

Las altas ondas en el Occidente...  
(Espinel, *La casa de la memoria*)

La cruz, de yesca para sus enojos...  
(Ledesma, "Soneto sobre Longinos")

La alta cenefa lo majestuoso...

El vello, flores de su primavera..  
(Góngora, *Soledades*, I)

Espía muda de los horizontes...  
(Anastasio Pantaleón de Ribera, *Fábula de Eco*)

Por propia insignia de tu simulacro...  
(Lupercio Leonardo, *Canción a Felipe II*)

Se acreditasen con la demás...  
(Bartolomé Leonardo, Epístola "Con tu licencia...")

Y en todo aquesto, ni por pensamiento...  
(Lope, *La discreta enamorada*, I)

Siempre se olvida del matalotaje...  
(Quiñones de Benavente, *Los cuatro galanes*)

Si yo conozco en mi naturaleza...  
(Guillén de Castro, *La piedad en la justicia*, II)

Dejó por jueces y gobernantes...  
(Luis Vélez de Guevara, *El ollero de Ocaña*, III)

Gracias al cielo, que por la justicia...  
(Tirso, *El vergonzoso en palacio*, I)

Mis pensamientos, mis inclinaciones...  
(Alarcón, *El Anticristo*, I)

Fue en mis alforjas mi repostería...  
(Cervantes, *Viaje del Parnaso*, I)

De atormentados y atormentadores...  
(Fr. Diego de Hojeda, *La Cristiada*, VI)

Tristes tragedias a los lastimosos...  
(Valbuena, *Bernardo*, I)

De mi salud, pues la naturaleza...  
(Jáuregui, *Aminta*, II)

De mis costumbres y de mis empleos...  
(Quevedo, *Sátira Riesgos del matrimonio*)

De tus sentencias y de tu verónica...  
(Castillo Solórzano, Epístola "La soberana gracia...")

Monstruo te admira la naturaleza...  
(Salas Barbadillo, *La estafeta de Momo*, epístola XXXII)

Que no entró en diosas arrepentimiento...  
(Licenciado Ducñas, canción "Quedó conmigo ayer")

Que la disculpan si la desvanecen...  
(Luis de Ulloa, *Raquel*)

Igual, señor, a tu misericordia...  
(Cosme de los Reyes, Canción "Viniste de la Altura...")

De amor no quita la correspondencia..  
(Pedro de Salas, Canción "Vuela, afila tus alas...")

Con que luchabas y te defendías...  
(Francisco Manuel, *Epístola a Licio*)

Silvestres galas de la primavera...  
(Mira de Amescua, *Acteón y Diana*)

Rompiendo leyes a naturaleza...  
(Cáncer y Velasco, *Fábula del Minotauro*)

Mas basten burlas, que si se ofreciera...  
(Pérez de Montalván, *Como padre y como rey*)

Aspid de celos a mi primavera...  
(Calderón, *El médico de su honra*, I)

Por la lujuria en que se precipita...  
(Villegas, *Elegía IV*)

Al que hace el gusto el agradecimiento...  
(Moreto, *El parecido en la corte*, III)

Que de las costas de la Andalucía...  
(Juan Vélez de Guevara, *El mancebón de los palacios* III)

El alma aumenta sus melancolías...  
(Martínez Meneses, *El tercero de su afrenta*, I)

Y entre sus ruegos y amonestaciones...  
(Juan de Salinas, *Diálogo de Carillo y Braś*)

Que ni te culpen por desaliñado...  
(Alvaro Cubillo, Avisos "Fabio, tu carta...")

Que no permites en tu compañía...  
(Rebolledo, *Trenos de Jeremías*, I)

Aquel abrazo de naturaleza...  
(López de Zárate, *Égloga de Silvio y Anfriso*)

Sino rigor, con que le solemnizas...  
(Trillo y Figueroa, Soneto IX)

No tengas cuenta con los revoltosos...  
(Henríquez Gómez, *El pasajero*)

Iba la ninfa que se las pelaba...  
(Jacinto Polo, *Fábula de Apolo y Dafné*)

En ver las plazas, y le considero...  
(Diamante, *El valor no tiene edad*, I)

De dos esposos, y les coronaban...  
(Feliciano Enriquez, Soneto)

La última línea de lo despreciado...  
(Sor Juana Inés, Soneto "Cuando mi error...")

Es el inducas de las tentaciones...  
(Solís, *Hermafrodito y Samalcis*)

Hijo de Venus, y de sus maldades...

(Agustín de Salazar, *Silva de La Aurora*)

Y no aquí solo mi superstición...

(Bancés Candamo, *Las mesas de la fortuna*)

Encuétrase también en las poesías castellanas de Camoens:

Son las prisiones y la ligadura:

(Soneto 283)

lo mismo que en las portuguesas<sup>2</sup>.

No se trata, a mi juicio, de error que pudiera ser común a tantos versificadores maestros, puesto que no se descubren, sino muy de tarde en tarde, otras acentuaciones que constituyan defecto, y la misma acentuación "anapéstica" es maravillosamente rara en ellos, pudiendo citarse contados ejemplos:

Oh muerte triste, que así me entristeces...

(Fr. Jerónimo Bermúdez, *Nise Lastimosa*, I)

Fuera melindres, y cese la entena...

(Cervantes, *Viaje del Parnaso*, III)

---

<sup>2</sup> "Não soffre amores, nem delicadeza..."

(Os *Lusidas*, VI)

Por no tener a mano en México sino pocas obras de literatura lusitana, no he podido comprobar si, desde la introducción del endecasílabo itálico en Portugal, se ha usado allí, como una de sus formas, la que estudio. Sin embargo, aparte de que en el siglo XVII la encuentro en *Ekoyo de Sa Soto Mayor*:

"Que quem ventura sem ventura tem..."

(Ribeiras do Mondego, libro I. Soneto).

y en Francisco Manuel:

"E como foste misericordioso..."

(A viola de Tallo, te rectos IV)

Tropiezo con ella en poetas portugueses y gallegos contemporáneos:

"E' liso o lago que nos defeava..."

(Eugenio de Castro, Soneto "Muitos annos depois")

"Os desleigados que te escarnece ron..."

(Cutros Enríquez, introd. a los *Aíres d'a niña terra*.)

Jaspe luciente, si pálida insidia...  
(Góngora, *Panegírico al Duque de Lerma*)

Porque otra cosa no fuera posible...  
(Pérez de Montalván, *La toquera vizcaína*, IX)

Se alegrará la relativa rareza del mismo verso “acentuado a medias”, por más que sería fácil reunir centenares de ejemplos, y es cierto que no lo he encontrado en muchos poetas secundarios, de quienes sólo he podido ver cortas muestras, ni en otros mayores, como Ercilla, Pablo de Céspedes, Gil Polo, Arguijo, Esquilache, Pedro de Espinosa, Rioja, Rodrigo Caro, ni en la *Epístola moral*, ni propiamente en Montemayor y Cetina, si bien suelen acercarse a él con versos de acentuación floja:

Porque algún tiempo no le respondía...  
(*Canción de la Diana*)

Y con su Duque mal aconsejado...  
(*Epístola I de Cetina*)

De todos modos, es mucho mayor el número de los poetas que lo usan que el de aquellos en quienes falta<sup>3</sup>, y su rareza se explica por el hecho de ser poco frecuentes en el lenguaje poético las cláusulas largas inacentuadas: no será ocioso recordar cómo en el endecasílabo provenzal, que parece ser el remoto modelo de éste, era casi constante la intervención de algún acento entre los dos forzosos, el rítmico de la cuarta sílaba y el final de la décima. En cambio, para los pocos casos en que se ofrecen tales cláusulas inacentuadas, esta forma era un recurso útil al poeta (obsérvense los versos que terminan con palabras de cinco o seis sílabas; y aun sorprende su abundancia en algunas composiciones, como la sátira “¿Esos consejos das, Euterpe

<sup>3</sup> Podría citar unos cincuenta poetas de diversas categorías, en quienes no encuentro esta forma de verso; pero podría agregar otros tantos en quienes sí la he hallado; por ejemplo, Antonio de Torquemada, Andrés Pescioni, Juan López de Ubeda, Juan de Guzmán, el Licenciado Viana, Juan de Soto, Bernardino de Mendoza, Colodredo y Villalobos, Diego de Benavides, Callecerrada, Miguel de Barrios, Francisco Mosquera de Barnevo, Rodrigo de Herrera, Fernando de Zárate, Botello de Moraes, De la Torre y Scbil, Rugerilo Coloma, León Marchante, Enciso Monzón. Hay para no concluir nunca. Versos realmente mal acentuados, en cambio, son siempre raros, salvo en obras de carácter popular, como los entremeses.

mía?" de Bartolomé de Argensola, y la paráfrasis del *Cantar de los cantares*, de Arias Montano. Por lo demás, si a rarezas vamos, obsérvese que el verso sáfico, con ser fundamental y ortodoxo, es poco usado por ciertos autores: hay sonetos de Cetina, de Herrera, de Lupericio Argensola, grupos de octavas en Ercilla (pongo por caso), compuestos exclusivamente en yámbicos; y no escasean las composiciones sueltas, largas, que a ese punto se aproximan: tanto en la canción *A las ruinas de Itálica* como en la *Epístola moral* la proporción es de un sáfico por cada trece o catorce yámbicos.

Significativo, además, me parece el caso de otro célebre portugués hispanófilo, Gregorio Silvestre, defensor de las tradiciones castellanas, convertido finalmente al italianismo, y pretense descubridor del ritmo yámbico del endecasílabo: su versificación es rígida; la mitad de sus sonetos son exclusivamente yámbicos, y en ninguno de los demás ofrece nunca más de dos sáficos; sin embargo, también en él tropezamos con el verso de acento en cuarta:

El mucho tiempo de mi perdimiento...  
(Soneto "Quien no te conociese...")

Ni se crea que esto se detiene en los Siglos de Oro. De principios del siglo XVIII a principios del XIX, la forma en cuestión persiste, lo mismo en los poetas incorrectos que en los doctos y aun en los preceptistas, comenzando con los últimos dramáticos al modo antiguo:

Cuando era menos mi melancolía...  
(Cañizares, *El honor de entendimiento*, I)

Que ha de ser catre de la primavera...  
(Zamora, *El hechizado por fuerza*, III)

y continuando en pleno período seudo-clásico (aunque falta en algunos poetas, singularmente Meléndez y Cienfuegos<sup>4</sup>).

El lucimiento, con que se emularon...  
(Luzán, *juicio de París*)

<sup>4</sup> D. Eduardo Benot, en su *Tratado de Prosodia y versificación castellanas*, cita un verso de Meléndez que no he logrado encontrar en sus poesías y que pertenece al tipo en cuestión:

Adornar basta la naturaleza...

La justa saña del conocimiento...  
(Jorge Pitillas, *Sátira I*)

Que el hombre mire por sus circunstancias...

Suben los diablos por escotillones...  
(Ramón de la Cruz, *El Muñuelo*)

Contase asombros de su continente...  
(Francisco Ruis de León, *La Hermandad, I*)

Favor pedimos los que redimiste...  
(Fr. Diego González, *Te Deum*)

Serán eternos, inmortalizando...  
(García de la Huerta, *Los bereberes*)

Más que la incasta reedificadora...  
(Nicolás de Moratín, *Sátira II*)

Con vana audacia, y el Omnipotente...  
(Cadalso, trad. de un pasaje de *Milton*)

Será, y estéril tu arrepentimiento...  
(Jovellanos, *Epístola a Arnesto*)

Más compañía que su pensamiento...  
(Samaniego, *La lechera*)

Y tanto piensas que me costaría...  
(Iriarte, *La hormiga y la pulga*)

Naranjas chinas, y en las soberanas...  
(Iglesias de la Casa, *Égloga I*)

Ya con constancia belerofontea...  
(Forner, *Sátira contra los vicios de la poesía*)

El mismo exceso de la desventura...  
(Escoiquiz, *Paraíso perdido, II*)

---

Allí mismo (tomo III, páginas 159-163), cita como "versos mal hechos" muchos de esta forma, debidos a Garcilaso, fray Luis de León, Herrera., Góngora, Valbuena, Bartolomé de Argensola, Villamediana, Villegas, Tirso, Calderón, Jacinto Polo, Pitillas, Fr. de Moratín, Ariaza, Hermosilla, Juan Gualberto González, Espronceda, y otros. Rara vez da los nombres de las obras de donde toma las citas.

Y sin la ayuda de los inmortales...

Luego no existe en la naturaleza...

(Marchena, trad. de *Lucrecio*, I)

Con sus cabezas y las de sus hijos...

De los troyanos y de sus esposas...

(Hermosilla, *Ikada*)

Los pastorcillos y las zagalejas...

(Fr. Manuel de Navarrete, *La mañana*)

Librar su imperio de los españoles...

(Zequeira y Arango, *Batalla naval de Cortés*)

Tranquilo en tanto que la numerosa...

(Leandro de Moratín, *Los pedantes*)

Astro de amor y de melancolía...

(Arriaza, *Emilia*, II)

Mueve después con su filosofía...

(Arjona, *Sátira a Ferner*)

La turba vil de sus adoradores...

(Blanco White, *Epístola a Ferner*)

La repetida forma desaparece con Lista, Quintana y Gallego,  
pero el eco perdura en Espronceda:

En un tratado de filosofía...

(*El Diablo Mundo*, III)

y en algunos poetas americanos de su tiempo, como el argentino  
Esteban Echeverría:

Encubre el velo de melancolía...

(*El y Ella*)

el dominicano Francisco Muñoz del Monte:

Se ve, se siente. La filosofía...

(*Dios es lo bello absoluto*)

el mexicano Fernando Calderón:

En las regiones de la eternidad...

(*El Torneo*, III)

y el guatemalteco Batres Montúfar:

No me limito a la literatura...

(*El Reloj*, I)

El mismo verso resucita, a fines de la centuria pasada, junto con el anapéstico, en las *Prosas profanas* de Rubén Darío:

Sones de bandolín. El rojo vino  
 Conduce un paje rojo. ¿Amas los sonos  
 De bandolín, y un amor florentino?  
 Serás la reina en los Decamerones.

(*Divagación*)

para propagarse de nuevo, tanto en España como en América, autorizado por la mayoría de los más distinguidos poetas nuevos: Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa, Antonio y Manuel Machado, Gregorio Martínez Sierra, y, entre nosotros, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Guillermo Valencia, Leopoldo Díaz, para citar sólo algunos de los corifeos.

Por lo que atañe al endecasílabo "anapéstico", debe observarse que su empleo ha sido constante en la poesía de Italia y que los tratados de métrica en lengua toscana lo indican como una de las tres formas usuales, agregando a veces que debe alternar con la yámbica y la sáfica para dar variedad al ritmo. El anapéstico, en efecto, es una de las formas primitivas del endecasílabo itálico, y en la mayoría de los precursores inmediatos de Dante abunda más que el sáfico. Todavía en la *Divina Comedia* son anapésticos alrededor de una décima parte de los versos; baste recordar algunas de las más célebres expresiones dantescas:

*Per me si va nell'eterno dolore...  
 Che ricordarsi del tempo felice...  
 Puro e disposto a salire alle stelle...  
 Termine fisso d'eterno consiglio...  
 O senza brama sicura ricchezza...*

A partir del Petrarca, el anapéstico queda relegado a lugar más secundario; y posteriormente hay poetas reacios a él: por ejemplo, Sannazaro, Luigi Alamanni, Guarini, Chiabrera, Fulvio Testi, Filicaja, y más adelante Manzoni y Leopardi; pero se le encuentra en todas las épocas, aun en poetas que prefieren evitarlo, como Niccolini y Silvio Pellico; y en nuestros días, desde Carducci, alcanza favor no escaso.

La preceptiva italiana no considera ortodoxa la otra forma, el verso de acento en cuarta sílaba, a la manera provenzal; pero es lo cierto que este ha existido siempre en Italia, aunque con menos abundancia que en Castilla; diríase que vive escondido detrás del sáfico y del anapéstico. En pesquisa rápida y poco extensa, lo he encontrado en varios poetas de los siglos XIII y XIV: Federico II, Guido delle Colonne, Folgore di San Gemignano, Bindo Bonichi, Rustico di Filippo, Lapo Gianni, Matteo Frescobaldi, Ceceo degli Stabili, Busone da Gubbio; en versificadores anónimos; en el *Pataffio* que se atribuía a Brunetto Latini; en Guido Cavalcanti:

*Ed ivi chiama, che per cortesia...*

No faltan ejemplos en Dante:

*Pregar, per pace e per misericordia...  
 Movesse secco di necessitate...*

(*Purgatorio*, XVI)

*Quivi, secondo che per ascoltare...  
 Vidi Cammilla e la Pentesilea...*

(*Inferno*, IV)

Después, es fácil seguir su marcha de siglo en siglo, aunque no siempre en los mayores poetas. Copiaré pocos ejemplos, para no hacer interminables las citas:

*Non già per odio, ma per dimostrare...*

(Petrarca, *Trionfo della morte*, I)

*E se' piu dolce che la malvagia...*  
(Lorenzo de Médicis, *Nencia da Barberino*)

*Il Conte Orlando, ne per la paura...*  
(Bojardo, *Orlando Innamorato*, II)

*E di Morgante si maraviglioe...*  
(Pulci, *Morgante maggiore*, II)

*E che tien caro, e che si rassomiglia...*  
(Molza, Canción "Nell'apparir del goiorno...")

*Famosi assai ne la cristianitate...*  
(Berni, *Orlando Innamorato*, I, 17)

*Le da l'anello, e le si raccomanda...*  
(Ariosto, *Orlando furioso*, VII)

*E poscia ogni anno la coroneneremb...*  
(Trissino, *Sofonisba*)

*Eran nemici a la Tedescheria...*  
(Tassoni, *La scachia rapita*, IVX)

*Discendi, esperta vin-attingitrice...*  
(Chiabrera, *Vendemmie di Parnaso*, II, 53)

*E questa e una delle dilezioni...*  
(Benedetto Menzini, Soneto)

*Per vituperio de la Poesia...*  
(Parini, *Il lauro*)

*Chi piu mi parla di filosofia...*  
(Casti, *La grotta di Trofonio*, I)

*Le gentilezze, le consolazioni...*  
(Giulio Perticari, *Cantilena di Menicone*)

*Vorrai vedermi e mi conoscerai...*  
(Dall'Ongaro, *La livornese*)

*In un cantuccio la ritroverai...*  
(Stecchetti, "Quando cadran le foglie...")

*Vi tra lo sdruccio de la nuvolaglia...*  
(Carducci, *Esequia della guida*)

*Vi tra lo sdruccio de la nuvolaglia...*

(Carducci, *Esequia della guidit*)

*Para Giovanni per Teodorica...*

*Edificata con le fundamenta...*

(D'Annunzio, *La Nave*, III)

*Anche il tuo corpo, anche la vagabonda..*

(Ada Negri, *Voce del mare*)

*Io vi scongiuro per le cavriole...*

(Guido Verona, *Bianco Amore*, II)

Son dignos de notarse los efectos que obtienen los poetas italianos, merced a la variedad de ritmos dentro de una misma silábica, bien sea haciendo alternar los anapésticos y aun los endecasílabos acentuados a medias con yámbicos y sáficos, bien usando versos cuya acentuación permite leerlos como anapésticos o como ortodoxos:

*Tanto mi salva il dolce salutare*

*Che vien da quella, ch'è somma salute,*

*In cui le grazie son tutte compiute:*

*Con lei va Amor, che con lei nato pare...*

(Cino da Pistoia, *Soneto*)

Ejemplo de esto son, entre muchas composiciones de los trecentistas y cuatrocentistas, el soneto de Petrarca que principia *Zafiro toma...* y la balada de Franco Sacchetti (atribuida en otro tiempo a Poliziano) que comienza “*O vaghe montanine pastorelle*”, y en nuestros días, el soneto IV de Carducci entre los consagrados a Nicola Pisano, y el idilio Hyla, en *La Chimera*, de D'Annunzio. Este último poeta, en sus *Laudi* y en sus tragedias recientes, ha llevado el endecasílabo a la misma situación en que se encontraba en el 1300, y lo ha hecho alternar a veces con versos de varias medidas, alcanzando la mayor libertad rítmica y la mayor riqueza de efectos. Advertiré, sin embargo, por lo que hace a nuestra lengua, que los ensayos de Rubén Darío por hacer menos rígido el endecasílabo son, si menos atrevidos, anteriores a los esfuerzos victoriosos del poeta de los Abruzzos.

¿Qué explicación puede darse de la intromisión del endecasílabo “acentuado a medias” entre los yámbicos y los sáficos castellanos,

intromisión tolerada por tres siglos, hasta que en el XIX la mayor precisión exigida por los tratadistas lo desterró durante unos cincuenta años? No parece probable que el ejemplo italiano bastase para ello: el endecasílabo de los españoles fue calcado sobre el modelo de Petrarca, no sobre el modelo trecentista; y si bien la forma provenzalca en cuestión subsistió en Italia semioculta, como hemos visto, precisamente en Petrarca no se la encuentra sino por excepción.

Pero la lectura del estudio del señor Menéndez y Pelayo sugiere esta explicación: la presencia en la Península Ibérica, durante la Edad Media, de endecasílabos acentuados en la cuarta sílaba —los versos catalanes y galaico-portugueses, derivados de los provenzales— debió de influir en que los poetas castellanos, conscientemente o no, los adoptaran para agregarlos como incidentales a las formas italianas. Boscán no ignoraba (en ello insiste D. Marcelino) las diferencias mediante el verso itálico al provenzal; empero, por las palabras del poeta barcelonés se advierte que no los juzgaba “absolutamente” diversos; bien pudo, por lo tanto, estimar aprovechable un elemento ya conocido, cuyo ritmo, como antes dije, altera poco la armonía del endecasílabo ortodoxo, menos que el anapéstico italiano, aceptado también, necesariamente, por Boscán, al realizar su innovación en la literatura de Castilla. El Marqués de Santillana, que también conoció la poesía de Cataluña, había hecho alternar, como por las muestras que he dado se ve, yámbicos y sáficos con anapésticos a la italiana y versos de acentuación a la provenzal. El señor Menéndez y Pelayo reconoce que en él “es muy probable la influencia del endecasílabo catalán... en la acentuación de la cuarta sílaba”, así como se explican sus anapésticos por el ejemplo italiano.

¿Por qué razón, sin embargo, los continuadores de Boscán, aunque conservaron el endecasílabo a la manera provenzal, desterraron el anapéstico itálico? Meras preferencias de oído pudieron moverlo, y, de todos modos, el oído influyó en ello; pero la causa principal fue, según es lícito inferir de los indicios históricos, el deseo de evitar una forma que, en un pasado no lejano de su propia literatura, se les presentaba confundida con un verso de distinto número de sílabas, el dodecasílabo, el verso de “arte mayor”, en los poetas del período preclásico:

Allí disparaban bombardas y truenos,  
Y los trabucos tiraban ya luego  
Piedras y dardos, y hachas de fuego...

(Juan de Mena)

En cambio, el verso de los provenzales, imitado por los catalanes, “era” endecasílabo, como lo dice Boscán; y su presencia podía pasar armónicamente entre yámbicos y sáficos, pues si bien le falta un acento para que su ritmo sea completo, en cambio no lleva ninguno obligado en sílaba impar. Hoy mismo, ¿no se asombrarían ciertas graves personas si se les dijese que el verso para ellos chocante entre los de Darío, Marquina, Lugones, lo había aceptado, sin advertirlo, en las más afamadas canciones de Herrera y fray Luis?

Pero, se dirá, si la influencia provenzal fue más directa en Italia que en Castilla, ¿por qué en la primera prosperó más el anapéstico que el verso de acento en cuarta sílaba? No me toca opinar en el respecto, puesto que el asunto es de lengua extraña; pero observaré que los eruditos nos dicen cómo el endecasílabo provenzal, aunque acentuado “rigurosamente” sólo en la cuarta sílaba, tendía espontáneamente, bien al ritmo yámbico (como lo indicó Milá), bien al ritmo anapéstico (como lo indica el señor Menéndez y Pelayo). Esta última variante, ¿interesó acaso a los poetas de Italia más que la forma esencial del verso de Provenza? Ignoro las conclusiones de la erudición italiana sobre este punto; pero creo que así parecería replicable la aparición de la forma anapéstica unida a las formas que se nos dicen derivadas de los sáficos y los senarios latinos.

## ***La métrica de los poetas mexicanos en la época de la Independencia***

Los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX no son, en la literatura española, período de gran renovación. En España, sin embargo, la poesía de Quintana y de Gallego, inspirada por la agitación política en que vivía Europa desde la Revolución Francesa, presagiaba, por su inquietud, la futura revolución literaria: el romanticismo. Pero en la forma no había modificaciones importantes. En la métrica se notaban ligeros cambios: Quintana imponía la oda o silva sin división de estrofas y el uso de versos sin rima en mitad de ellas; Arriaza ponía de moda la octavilla u octava imperfecta; y D. Tomás de Iriarte y D. Leandro Fernández de Moratín habían ensayado nuevas combinaciones métricas, que no se aprovecharon en el romanticismo, sino más bien hoy, en el modernismo iniciado en América.

En México, durante esta época, predominan, como durante los tres siglos anteriores, el verso endecasílabo, importado de Italia, y el octosílabo, típico del idioma.

El primero se usa con o sin el eptasílabo, en silvas, liras y estrofas de más o menos versos (nunca tan largas como en las canciones clásicas de Herrera, Caro y los Argensolas); en soneto, en octava real, en romance y en metro suelto o blanco. Con el pentasílabo, en sáficos y adónicos. El octosílabo se emplea en redondillas, quintillas, décimas y romances.

La versificación es en general descuidada, aun en los mejores poetas; se abusa de la sinéresis (ya lo indicó Menéndez y Pelayo en Navarrete), como en el tiempo de aparición del endecasílabo en España, en Boscán, Hurtado de Mendoza y Cetina. Es común atribuir

a los defectos de pronunciación americana del idioma el abuso de la sinéresis, y la observación no es inexacta respecto de México, donde se suele contraer con exceso cualquier grupo de vocales, aun alterándolas; pero en verdad, la sinéresis se empleó mucho en España, a la vez que el hiato, por influencia del uso italiano, que a menudo abre diptongos y cierra adiptongos, especialmente aquellos en que entra la i:

Delfica deitá dovria la fronda...  
 A cui esperienza grazia serba...  
 Con l'armonia che temperi e discerni...  
 (Dante, *Paradiso*, I)

Así en castellano:

Oh claras ondas, cómo veo presente...  
 Podrían tornar, de enfermo y descontento...  
 Por montes y por selvas a Diana...  
 Seguía la caza con estudio y gana...  
 (Garcilaso, *Égloga*, II)

Treguas al ejercicio sean robusto...  
 Donde espumoso el mar siciliano...  
 (Góngora, *Polifemo*)

Si trae las fuertes armas por despojos...  
 (Lupercio Leonardo, Canción *Tan ofendido*...)

Volvía la vista rústica y salvaje...  
 Sin acordarme que es el día prescrito...  
 (Láuregui, *Aminta*, I)

En esta materia de hiatos y sinéresis, como en todas las que se refieren a la ortología y la métrica de nuestro idioma, los tratadistas, preocupados con reglas latinas y con ejemplos italianos, dieron muy tarde con la verdad: en rigor, a D. Andrés Bello se deben las bases definitivas (pero no mucho más que las bases) para el estudio de la versificación castellana; y todavía queda mucho por hacer<sup>1</sup>. Así, si bien en el siglo XVIII los tratadistas llegaron a fijar los defectos de la sinéresis (que había sabido evitar Fernando de Herrera), aún en nuestros días se acepta equivocadamente como canon la obligación del hiato en grupos

<sup>1</sup> Sobre los hiatos y sinéresis hay muchas noticias en la imperfecta pero útil obra de Felipe Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana*.

de vocales que forman verdaderos diptongos, como en cruel, sonriente, criador, confiado; simple resto de italianismo.

Los poetas mexicanos abusaban, efectivamente, de la sinéresis, cuando ya no se toleraba en España. El error no deja de ser notado, y los directores del *Diario de México* (uno de cuyos fundadores, el dominicano D. Jacobo de Villaurrutia, tuvo sus puntas de innovador gramatical) subrayan en ocasiones las palabras en que se comete sinéresis discordante; pero los poetas siguen en sus trece, aun Barquera, que perteneció al periódico censor:

Guíalas al templo de la Sión sagrada...

(Invocación, *Diario*, 1 de enero de 1814)

El desuso de esta arcaica licencia se debió, más que al bien intencionado pero inútil empeño del *Diario*, a la difusión de los trabajos de D. Mariano José Sicilia, propagados en México, principalmente, por D. Andrés Quintana Roo (sin duda uno de los hombres más cultos de su tiempo), y que todavía en 1843 servían de modelo a D. Francisco Ortega para sus lecciones de prosodia.

El endecasílabo se maneja con perfección (salvo la sinéresis), y rara vez se intercala entre sus formas ortodoxas la anapéstica, vulgarmente llamada de gaita gallega. Sólo se encuentra en versificadores descuidados:

Piden los manes del héroe extremeño...

(Antonio Salgado, Soneto,  
*Diario*, 2 de noviembre de 1810)

En cambio es común a todos los versificadores mexicanos el endecasílabo con acento sólo en la cuarta sílaba; forma de origen acaso provenzal, usada en España desde Boscán y Garcilaso, desde Herrera y fray Luis de León, desde Lope y los Argensolas, hasta Leandro Fernández de Moratín y Manuel María de Arjona, y que nada tenía de inconsciente, según he comprobado antes (trabajo sobre El verso endecasílabo, en el libro de *Horas de estudio*) y según ha ratificado D. Marcelino Menéndez y Pelayo:

Cuál es el numen misericordioso...

Fueron engaños de su fantasía...

(Navarrete, *La divina providencia*)

A proporción de los merecimientos...

(Sartorio, traducción del Himno de la  
*Gloria del Paraíso*, de San Pedro Damiano)

Esta mañana que se levantó...

(Anastasio de Ochoa, *La respuesta concisa*)

A dos coyotes plenipotenciarios...

Cuántas mujeres descontentadizas...

(José María Moreno, *El coyote y la zorra*)

Que unos son todos en la sepultura...

(Francisco Palacios, Soneto,  
*Diario*, 25 de septiembre de 1807)

Pueda escribir a mis conciudadanos...

(Mariano Barazábal, Oda,  
*Diario*, 14 de octubre de 1808)

Y que las picas de los danzarines...

(José Rafael Larrañaga, *Égloga V* de Virgilio)

Que oirán la voz de sus conocimientos...

(Agustín Pomposo Fernández de San Salvador,  
"Mopso agradecido...", *Diario*, 16 de enero de 1810)

Mi tierno llanto, o sin que me anegaras...

(Francisco Ortega, *La música*)

La fresca sombra que le cobijaba...

(José Ignacio Basurto, *Fábula*)

Afuera luces del entendimiento...

(Soneto anónimo, *Diario*,  
4 de noviembre de 1806)

No soy yo gato mal intencionado...

(Fernández de Lizardi, *Fábula VIII*)

Ya evitan esta forma algunos, como Juan María Lacunza y Sánchez de Tagle, pero aún en éste se encuentran aproximaciones:

El abandono de lo más querido...

(*La pasión de Cristo*, de Metastasio, II)

La regla de acentuar las sílabas cuarta y octava en los sáficos adónicos se descuida casi siempre:

Tres veces visten verde prodigioso  
de Guadalupe cerros y riberas...

(Juan de Dios Uribe, *Himno a la Guadalupe*)

Huyan las penas, huyan las congojas,  
respire todo generales gozos...  
Salve mil veces, celestial imagen,  
consuelo dulce de los mexicanos;  
recibe grata de mi plectro humilde  
los tonos safos.

(Barquera, "Oda", *Diario*,  
21 de diciembre de 1805)

Versos que generalmente se usan mal son el decasílabo y el eneasílabo (raro este último):

Lidia bella, muchachita blanca  
más que la leche y que cándido lirio...

(Navarrete, traducción de Galo)

¡Oh qué dulces, preciosos instantes  
en un sueño logré enamorado,  
pues juzgué que de mi dueño amado  
conseguía mi afecto el favor!  
Yo creí que en los brazos amantes  
descansaba de mi dulce dueño,  
y era todo ficción de mi sueño,  
y era todo ficción de mi amor.

(Canción anónima "El sueño", que parece  
haber sido popular; *Diario de México*,  
21 de octubre de 1810)

Llegó a casa el anciano diciendo  
a la novia que se recogiera...

(Juan José Guido, "Cuento",  
*Diario*, 19 de noviembre de 1805)

Otras veces el decasílabo se confunde con el eneasílabo, al punto de que no se sabe en qué metro quiso el autor escribir:

Logró de su jaula escaparse  
no sé cómo una vez un lorito  
y vuelto a la selva y sus gentes  
entre ellas andaba y sus gritos...

(Juan María Lacunza, "Fábula", *Diario*,  
8 de enero de 1814)

Duerme, duerme, pastorcilla mía,  
serranita de mi corazón;  
ceda todo a la grata quietud  
mientras duerme mi dulce amor...  
A la ro... a la ro... ro... ro...

(Mariano Barazábal, *Idilio*, *Diario*,  
25 de febrero de 1812)

El eneasílabo aparece una vez (con el nombre de novisílabo),  
en metro libre, manejado con soltura por un poeta desconocido:

¡Ay triste! Tu favor constante,  
la risa, el ademán sensible,  
aquel mirar gracioso y tierno  
que yo buscara ciego siempre...

(Arneto de Mosvos,  
"Timante por la muerte de Filis",  
*Diario*, 1° de julio de 1809)

Se había olvidado aquel curioso verso de diez sílabas que ensayó  
sor Juana Inés de la Cruz:

Lámina sirva al cielo el retrato,  
Lísida, de tu angélica forma...  
Hécate, no triforme, mas llena...

El decasílabo que Moratín llamó asclepiádeo aparece rara  
vez:

Brillante todo lisonjeaba  
a las pupilas enternecidas.

(Himno anónimo a Felipe de Jesús,  
*Diario*, 4 de enero de 1808)

Así mismo el dodecasílabo, manejado con soltura:

Por esto, señora, al te concebir  
 rus ilustres padres, el Supremo Ser  
 su divina gracia hizo intervenir...

(Francisco de Rojas, "Ave María", *Diario*,  
 22 de febrero de 1812)

El ave en el aire vive con sosiego  
 y la salamandra gustosa en el fuego...  
 y yo que nací para mis tormentos...

(Manuel de Medina, "Endechas", *Diario*,  
 1 de noviembre de 1807)

No hay pruebas de que los poetas mexicanos supiesen del castizo abolengo de este metro de arte mayor que ilustraron Juan de Mena y el Marqués de Santillana; pero sí da muestras de saberlo el militar realista Ramón Roca, culto y brillantísimo poeta granadino que empleó sus fuerzas en una admirable oda al sanguinario Calleja, con motivo de la destrucción de Zitácuaro, y a quien perjudicó sobremanera (al grado de haberlo hecho olvidar) su venida a América, donde de seguro moriría, pues los españoles de Europa no le conocieron, y los mexicanos, por explicables razones del momento histórico, le insultaron y desdeñaron (por ejemplo, Bustamante y Mora). Este poeta, que supera en brillo y fuerza poética a cuantos escribían por entonces en México, nativos o europeos (si bien no posee las delicadezas de Navarrete ni el sentido clásico de Ochoa), escribió versos de arte mayor en lenguaje antiguo, tomando por modelo las hermosas pero falsas *Querellas* que se compusieron en el siglo XVII para hacerlas pasar como del rey Alfonso el Sabio:

A vos que acudido de heroica bravura,  
 muy más de que esquadras asaz favorito,  
 las nobles fazannas de tal aguerrido  
 cual Cid o Bernardo vos facen mesura:  
 a vos, renovando lejana escriptura,  
 cual vos el recuerdo de grandes cabdillos,  
 mi pénnola acata, y en metros sencillos  
 se postra a la vuestra perínclita altura.

Versos cortos se usan con frecuencia, especialmente en romancillos, aun de cuatro sílabas:

Da mil duros  
y seremos  
dos amantes  
sin ejemplo...

(Ramón Quintana del Azebo, "Letrilla",  
*Diario*, 22 de febrero de 1810)

Arroyuelo  
que caminas  
a la aldea  
de Clorila

(Navarrete, *Juguillos a Clorila*)

Las combinaciones métricas más en uso son las mencionadas con relación al endecasílabo y al octosílabo. El asonante está en boga, y se usa en los romancillos y romances, inclusive los endecasílabos, muy de moda para asuntos solemnes; y aun en los sáficos adónicos, cuya libertad original se olvidaba. Los romances octosílabos suelen terminar con un verso endecasílabo (así lo hace en particular Juan María Lacunza); cuando son letrillas, llevan su estribillo independiente, como era general durante los Siglos de Oro.

Ya aparece, con frecuencia, la octavilla u octava imperfecta, que puso de moda Arriaza (tan popular en toda América, y especialmente en México, donde se hizo reimpresión de sus versos), pero de que ya había ejemplos intercalados en las *Sílvas* a Fany de Meléndez:

¡Con qué quietud, Elena,  
recuerdo aquellos días  
colmados de alegrías  
falaces del amor;  
aquella edad que llena  
de mil gustos fingidos  
tenía mis sentidos  
esclavos del error!

(Ramón Quintana del Azebo,  
*Diario*, 1 de julio de 1806)

Esta octavilla había de extenderse bien pronto a toda clase de versos, especialmente a los decasílabos (para los himnos, según el ejemplo de Arriaza) y a los endecasílabos. Menéndez y Pelayo declara no saber de dónde surgió esta última forma. Por mi parte, creo que

fue una simple extensión del tipo al verso heroico, y que debió su éxito a su semejanza con la octava real, menos fácil; no puede haber duda de que sea muy anterior a Salvador Bermúdez de Castro, a quien se atribuyó su invención.

El soneto sólo se usa en endecasílabos, sin que nadie recuerde el caso aislado del soneto alejandrino de Pedro Espinosa; pero poco después, hacia 1830, Joaquín María del Castillo y Lanzas escribió un interesante soneto eneasílabo, *El recuerdo* (una de las pocas obras interesantes en sus desabridos *Ocios juveniles*), en verdad tan solitario como el alejandrino del elegante poeta de Antequera:

Pronto a partir en occidente,  
su curso diurno terminado,  
muéstrase ahora el sol fulgente  
de bellas nubes circundado.

Óyese en trino regalado  
del ruiseñor la voz doliente,  
y, murmurando, la corriente  
rauda desliza por el prado.

Leves besando tiernas flores  
zéfiro vuelan, conduciendo  
sus fragantísimos olores.

Empero a mí, todo esto viendo,  
¿qué falta? Oh Lesbia, tus amores;  
¡salid, pues, lágrimas corriendo!

## El endecasílabo castellano

El verso endecasílabo castellano, en su forma ortodoxa, según las definiciones usuales, se compone de once sílabas, con acentos interiores necesarios en la sexta:

Flérida para *mi* dulce y sabrosa (tipo A)

o bien en la cuarta y en la octava:

Más que la *fruta* del *cercado* ajeno (tipo B)<sup>1</sup>

Así lo definen Juan María Maury, Andrés Bello, Manuel Milá y Fontanals, Eduardo Benot<sup>2</sup>, y la multitud de tratadistas que en ellos se apoyan; así lo definían ya, en el siglo XVI, Rengifo y el maestro Alonso López Pinciano<sup>3</sup>, Como la acentuación cae siempre en las sílabas pares, se le denomina yámbica, adaptando, no muy bien, el

---

<sup>1</sup> Hay además, desde luego, acento final obligatorio en la sílaba penúltima, según se exige en todo verso castellano.

<sup>2</sup> Maury, en la *Espagne poétique* (1826) y en la carta a Vicente Salvá, que éste incluye en nota de su *Gramática sobre el endecasílabo* (1831); a falta de las obras originales, pueden verse las citas que trae el Conde De La Viñaza en su Biblioteca histórica de la filología castellana. Bello, en su tratado de "Ortología y métrica" (1835), capítulos VI y VII del *Arte métrica*. Milá, "Principios de literatura general", en sus *Obras completas*, Barcelona, 1888-1896 (v. t. I, pp. 337 y 393). Benot, en su extravagante tratado de *Prosodia castellana y versificación* (v. especialmente el párrafo V del sumario e índice).

<sup>3</sup> Rengifo, *Arte poética española*, (1592): v. el capítulo XI, en la edición de 1644, que he consultado; los ocho tipos de endecasílabo que menciona se reducen a los dos arriba indicados. López Pinciano, *Filosofía antigua poética* (1596): v. la p. 285 en la reimpresión de Madrid, 1894.

término cuantitativo de la Antigüedad clásica a nuestro moderno ritmo acentual. El nombre de yámbico se aplica a veces exclusivamente, así como el de heroico, al tipo A; al tipo B se le da el nombre de sáfico<sup>4</sup>.

### **El endecasílabo italiano**

Los escritores españoles modernos, al hablar del endecasílabo italiano, del cual procede el nuestro actual, tienden a considerarlo sujeto a idénticas leyes que las que fijan para el castellano. Pero basta consultar los buenos tratados y estudios de métrica italiana para convencerse de que no es así<sup>5</sup>; el endecasílabo de Italia puede acentuarse interiormente, ya en la sexta sílaba:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita* (tipo A)

ya en la cuarta:

*Vidi Cammilla e la Pentesilea* (tipo B1)

---

<sup>4</sup> Creo que el endecasílabo castellano debe definirse desde el punto de vista de la medida y el acento; no me avengo a ninguna definición que lo presente como verso compuesto de cinco pies acentuales, según se hace todavía, a veces, para el endecasílabo italiano. Toda tentativa de explicar la versificación castellana por pies falla en sus fundamentos, salvo en casos especiales como los del *Nocturno* de Silva y la *Martina triunfal* de Darío, en que deliberadamente se parte del pie en la construcción del verso. En el caso del endecasílabo, el supuesto tipo ideal de cinco acentos, todos en sílabas pares, se realiza raras veces:

Y oyendo el *son* del *mar* que en ella *hiera*...

(Garcilaso)

Es normal que falten uno o dos de esos acentos; a veces faltan tres, cuando el único acento interior cae en la cuarta sílaba (tipo B1, que estudiaré en este trabajo):

Y vencedor con la sabiduría...

(Alonso de Acevedo)

o bien en la sexta:

Mas por el sobresato de los celos...  
Entre la mostachosa artillería...  
Sino permanecer en su porfía...  
En manifestación de sus enojos...

(Lope, *Gatomaquia*)

<sup>5</sup> Por ejemplo: R. Fornaciari, *Grammatica italiana dell'uso moderno...*, séptima edición, Florencia, 1913 (v. parte I, pp. 151-152). Agregó, en confirmación: Francesco d'Ovidio,

## el Ejemplos de este tipo:

*Quivi, secondo che per ascoltare...  
 Non avea pianto, ma che di sospiri...  
 Pregar, per pace e per misericordia...  
 Movesse seco di necessitate...  
 Per la puntura della rimembranza...  
 E quel che segue in la circonferenza...*  
 (Dante, *Divina Commedia*)

*Cantar, danzare alla provenzalesca...*  
 (Folgor di San Gimignano, *Aprile*)

*S'i fosse vento, lo tempesterei...  
 (Cecco Angiolieri, Soneto "S'i fosse foco...")*

*Non già per odio, ma per dimostrarsi...*  
 (Petrarca, *Trionfo della morte*, I)

*E di Morgante si maravigliòe...*  
 (Pulci, *Morgante maggiore*, II)

*Tanto soave, che nel rammentare...*  
 (Boiardo, Soneto "Io vidi...")

*E se' più dolce che la malvagia...*  
 (Lorenzo de Médicis, *Nencia da Barberino*)

*Fra tante tube che lo esalterano...*  
 (Maquiavelo, *Pastorale*)

*Per quest'io so che l'inesperienza...  
 Le da l'anello, e se le raccomanda...*  
 (Ariosto, *Orlando furioso*, VII)

*E poscia ogni anno la coroneremo...*  
 (Trissino, *Sofonisba*)

*Famosi assai ne la cristianitate...*  
 (Berni, *Orlando innamorato*, I, 17)

---

"Sull'origine dei versi italiani" en su libro *Verificazione italiana e poetica medievale*, Roma, 1910; Charles Hall Grandgent, edición de la *Divina Comedia*, Boston, 1909-1913 (v. p. XXXV de la Introducción); Edmund Stengel, §56 de su "Romanische Verslehre", en el *Grundriss der romanischen Philologie*, de Gröber; Karl Vossler, *Historia de la literatura italiana*, traducción castellana de Manuel de Montoliú, Barcelona, 1925.

*Che verra tempo che ti pentirai...*  
(Torquato Tasso, *Aminta*, I)

*Eran nemici a la Tedescheria...*  
(Tassoni, *La seccia rapita*)

*E questa è una delle dilezioni...*  
(Benedetto Menzini, *Soneto*)

*Per vituperio de la Poësia...*  
(Parini, *Il lauro*)

*Chi più mi parla di filosofia...*  
(Casti, *La grotta di Trofonio*, I)

*Di que' soldati settentrionali...*  
(Giusti, *Sant' Ambrogio*)

*Le gentilezze, le consolazioni...*  
(Giulio Perticari, *Cantilena di Menicone*)

*Vorrai vedermi e mi conoscerai...*  
(Francesco dall'Ongaro, *La livornese*)

*In un cantuccio la ritroverai...*  
(Stecchetti, "Quando cadran...")

*E a la grand' alma di Guatimozino...*  
(Carducci, *Miramare*)

*E s'abbracciava per lo stregolato...*  
*L'imperatore nell' eremitaggio...*  
(Pascoli, *Romagna*)

*Papa Giovanni per Teodorico*  
*Edificata con le fundamenta...*  
(D'Annunzio, *La nave*, III)

*Anche il tuo corpo, anche la vagabonda...*  
(Ada Negri, *Voce del mare*)

En este tipo B1, hay cinco sílabas inacentuadas entre la cuarta y la décima. Como en italiano, no menos que en español, es cosa poco

común que en una serie de cinco sílabas no haya acento, este tipo no se presenta puro muy a menudo, y ha producido dos variantes: una con acento en la octava sílaba, en que se conserva el ritmo yámbico

*Mi ritrovai per una selva oscura...* (tipo B2)

y otra con acento en la séptima sílaba, con la cual el ritmo anapéstico sustituye al yámbico

*Che ricordarsi del tempo felice...* (tipo B3)<sup>6</sup>

Ejemplos de este tipo:

*L'ora del tempo e la dolce stagione...  
Cerberò, fiera crudele e diversa...  
La chiarità della fiamma pareggio...  
In forma dunque di candida rosa...  
E cominciò questa santa orazione...  
Termine fìsso d'eterno consiglio...  
O vita intera d'amore e di pace...  
O senza brama sicura ricchezza...  
Donne ch'avete intelletto d'amore...  
Angelo chiama in divino intelletto...  
E par che sia una cosa venuta...  
Di cielo in terra a miracol mostrare...*

(Dante)

*E rassembleargli la rosa e lo giglio...*

(Guinizelli, Soneto "Voglio del ver...")

*Fatta di gioco, in figura d'Amore...*

(Guido Cavalcanti, "Era in pensar...")

*Molto mi spiace allegrezza e sollazzo...*

(Cino da Pistoia, Soneto "Tutto ciò...")

<sup>6</sup> Miká designa este endecasílabo con el nombre de anapéstico (estudio "Del decasílabo y endecasílabo anapéstico", 1875, en el t. V de sus *Obras completas*); Bello le da el nombre de dactílico, atendiendo al acento –frecuente, pero no obligatorio– en la primera sílaba:

*Puro e disposto a salire alle stelle...*

En Italia se le ha llamado siciliano.

*Che lo mio padre m'a messa in errore...*  
(Compiuta Donzella, Soneto "Alla stagione...")

*Che s'io vedessi la propria persona...*  
(Boccaccio, "Io mi son giovinetta...")

*Non ti sovvien di quell' ultima sera...*  
(Petrarca, Soneto "Solea lontana...")

*E mal vestite parete angiolelle...*  
*Torniam la sera del prato fiorito...*  
(Franco Sacchetti, "O vaghe montanine...")

*Benchè la terra abbia forma di ruota...*  
*Tal che potrebbe arrosirne le gote...*  
*E puossi andar giù nell'altro emisperio...*  
*Sospesa sta fra le stelle sublime...*  
(Pulci, *Morgante*, XXV)

*La rosa aprir d'un color si infiammato...*  
(Boiardo, Soneto "Già vidi...")

*Giuso gravato dall' infimo pondo...*  
(Pandolfo Collenuccio, *Canzone alla morte*)

*Amor gli strate onde cresce il suo regno...*  
(Lorenzo de Médicis, Soneto "O man mia...")

*Anzi contento nel foco morrei...*  
(Poliziano, Balada "Benedetto sia 'l giorno...")

*Più chiaro il sol che per l'altre'contrade...*  
(Chariteo, Canción VI)

*Che' l vento quasli o la nebbia ricuopra...*  
(Maquiavelo, *Mandràgora*, Canción inicial)

*E l'arche gravi, per molto tesoro...*  
(Bembo, *Octavas para el carnaval en Urbino*)

*Quivi fa assunto e trovò compagnia...*  
*Torbido 'l mare, anzi nero apparire...*  
*Là che l'abisso e l'inferno si scopra...*  
*E non è luce se non di baleni...*  
*Egli sta sopra ed ha nuda la testa...*  
(Ariosto, *Orlando*, XXXIV y XXXV)

*Di Dante dico, che mal conoscute...*  
(Miguel Angel, *Soneto a Dante*)

*Che fioriran per qualunque sentiero...*  
(Molza, *La ninfa tiberina*)

*Accompagnata dal proprio martire...*  
(Vittoria Colonna, *Soneto "Dal vivo fonte..."*)

*Questo ser Cecco simiglia la corte  
È questa corte simiglia ser Cecco...*  
(Berni, "Ser Cecco non può star...")

*Di pelo biondo e di vivo colore...*  
(Gaspara Stampa, *Soneto "Chi vuol conoscer..."*)

*Se'l ciel vi pasca di carne e di latte...*  
(Torquato Tasso, *Le gatte di Sant' Anna*)

*Io amava Clori, che insin da quell'ora...*  
(Zappi, *Soneto "In quell'età..."*)

*Mole a traversi de l'arida costa...*  
(Parini, *La tempesta*)

*Del cor traendo profondi sospiri...*  
(Alfieri, *Soneto a Dante*)

*Pronto, iracondo, inquieto, tenace...*  
(Foscolo, *Soneto "Solcato ho fronte..."*)

*Volò a ruggir con la rabbia inumana...*  
(Aleardo Aleardi, *Le città italiane, V*)

*Spiriti forse che furon, che sono...*  
(Carducci, *La chiesa di Polenta*)

*Voce velata, malata, sognata...*  
(Pascoli, *Ceppo*)

*Fiore, l'anel de la bocca vermiglia...  
Stanca sedeste, ove il raggio lunare...*  
(D'Annunzio, *Sal y pimienta*)

Los tipos A y B2 son los que predominan. Los tipos B1 y B3 no disfrutaban igual suerte: desde el siglo XVI hay poetas que los evitan,

especialmente los de principios del siglo XIX, como Leopardi y Manzoni; pero vuelven a plena boga desde Carducci, y todavía la tienen<sup>7</sup>.

En los comienzos, y hasta Petrarca, hubo otra variedad de endecasílabo italiano, el tipo creciente, que admitía una sílaba de exceso:

*Questa anima gentile, che si disparte...*

Esta licencia tiene semejanza con la del endecasílabo francés medieval y del castellano de Fernán Pérez de Guzmán (v. infra): no ocurre solamente en la cesura, sino en cualquier punto del verso. Sí es de notar que las palabras donde va la sílaba de exceso son aquellas cuya vocal final puede ponerse o quitarse a voluntad y que acaso se sintiera, por eso, como una semirrada: oro u or, sole o sol, pensieri o pensier, mano o man; de hecho, Petrarca borra a veces en copias ajenas de sus versos la vocal sobrante:

*El rimembrare e l'aspettare m'accora...  
D'errore sì novo la mia mente è piena...*

En cambio, otras veces escribe él mismo la vocal, o la repone si se omitió:

*Destando i fiori per questo ombroso bosco...  
E sì le vene e il core m'asciuga e sugge...  
Ma io che debbo faro del dolce alloro...  
La cresse ch'io me d'oro puro lucente...*<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Así, no es posible afirmar, como lo hace Menéndez y Pelayo (*Antología de poetas líricos castellanos*, t. XIII, pp. 186 y 214), que el tipo B3 sólo aparece "por casualidad o descuido... en antiguos poetas italianos", o que lo usan "alguna vez para producir determinados efectos de armonía imitativa".

<sup>8</sup> Consúltense Mariangela Serretta, *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*, Milán, 1938. La autora indica que este endecasílabo-dodecasílabo reaparece a fines del siglo XIX con Pascoli y D'Annunzio, que adoptan de nuevo las libertades métricas del Trecento:

*A me tendete, siccome io le tendo...*

(Pascoli, *Il giorno del morti*)

### El endecasílabo en francés y en provenzal

El endecasílabo del tipo B1, acentuado en la sílaba cuarta, es el primitivo de la poesía francesa (en francés, es bien sabido, se le llama *décasyllabe*)<sup>9</sup>. Desde el siglo XI aparece en la *Canción de Rolando*:

*Dient plusor: Çost (doble) aefinemenz...*

Aparece también en provenzal, de donde probablemente pasará al italiano:

*Qu' elh no vol re mas reconoyssemen...*  
(Folquet de Marsella)<sup>10</sup>

Los tipos B2 y B3 existían entonces, bien se comprende, como formas indiferenciadas de B1. En francés:

*Fendu en est olifanz el gros.*  
*Compaign Rodanz, car'sonez l'olifaril...*  
(*Chanson de Roland*)

En provenzal:

*E p'er carnís non anaxá sautiers...*  
*Ans será rics qui toltá volontiers...*  
(Bertran de Born)

---

En los siglos intermedios es muy raro; pero tropiezo con estos ejemplos (si no se deben a erratas de imprenta) en Fulvio Testi (*Serenata*).

*O strepito importuno mai non ti svegli...*

y en Zappi (Soneto "In quella età..."):

*Io amava Clori, che insino, da quell'ora...*

<sup>9</sup> Se cree que los modelos del endecasílabo de las lenguas románicas son el sáfico y el senario latinos, a su vez derivados del griego: metros cuantitativos, que se convierten gradualmente en silábicos de ritmo acentual al avanzar la Edad Media.

<sup>10</sup> Consúltese Paul Vernier, *Les vers français*, Paris, 1931-1932, t. II, libro VII, *Les décasyllabes*. El ejemplo más antiguo de endecasílabos indudables está en el poema provenzal "Boecio", de fines del siglo X o principios del XI; pero en francés existe el ensayo (irregular) de endecasílabo de la *Cantilena de Santa Eulalia*, fines del siglo IX.

Entre el verso épico francés y el verso lírico provenzal hay diferencias. La cesura del francés lo divide en dos porciones: la primera puede tener una sílaba de más, sin acento, después de la acentuada:

*Les roches bises, li destreit merveilleos...*

*Portet ses armes, molt li sont avenan...*

(*Chanson de Roland*)

El tipo A, de acento en la sexta sílaba, existió también en francés y en provenzal:

*Gaiete el Oriot, serors germanes...*

(*Chanson d'histoire*, siglo XII)

*En Provenza tramet joy e salutz...*

(Bernart de Ventadour)

Los dos tipos, originariamente, no debían mezclarse, pero de hecho se mezclaron: la tendencia de los idiomas románicos a prestar mayor atención al número de sílabas que al ritmo acentual, según se observa en los versos cortos<sup>11</sup>, alcanza también a los largos, y provoca, no sólo la alternancia de los tipos A y B, sino ocasionales dislocaciones del ritmo:

*Mais vole guerra filz del rei d'Etobia...*<sup>12</sup>

(Raimbaut de Vaqueiras)

La poesía italiana, al recibir de la provenzal el endecasílabo, emplea juntas, libremente, todas las formas<sup>13</sup>. La provenzal se extingue lentamente a partir del siglo XIII; la francesa se mantendrá

<sup>11</sup> Así se ve en la historia del endecasílabo castellano: los intentos de imponerle acentuación interior fija quedan siempre vencidos.

<sup>12</sup> Dislocaciones semejantes se hallan a menudo en la poesía galaico portuguesa y en la catalana, influidas por la provenzal; en castellano son muy raras antes del siglo XX, y no pueden contarse sino como caídas momentáneas de la atención en el poeta. En la Edad Media sí se encuentran tales dislocaciones en los versos del príncipe Juan Manuel (v. *infra*).

<sup>13</sup> F. d'Ovidio, en su citado libro *Versificazione italiana e arte poetica medievale*, p. 198, dice que el verso italiano difiere del francés en "la mezcla de los endecasílabos con acento

sin interrupción hasta nuestros días: en ella acabará por ser normal la mezcla de los dos tipos de endecasílabo:

*Jeune, gente, plaisant et debonnaire,  
Par ung prier qui vault commandement,  
Chargié m'avez d'une balade faire,  
Si l'ay faicte de cueux joyusement:  
Or la veuñlez recevoir doucement...*

(Charles d'Orléans, Balada)

El tipo B será siempre el que domine. Como en francés, aún más que en español y en italiano, es difícil que entre la cuarta y la décima sílabas no haya acento, el tipo B se da muy pocas veces en su pureza teórica (B1):

*Del grant solaz de la compaignie...*

(El castellano de Coucy)

*Je pense bien que la magnificence...*

(Marot, *Al rey en el destierro*)

Las formas usuales de B en francés son, por lo tanto, B2 y B3,

*En cependant que le chemin est sur...*

(Ronsard, *A su libro*)

*Tenant la vie et la mort en sa main...*

(Joachim du Bellay, *Du jour de Noël*)

*Où fuyais-tu, ma ténide colère?*

(Marcelline Desbordes Valmore, "Je ne sais plus...")

*Un air subtil, un dangereux parfum...*

(Baudelaire, *Le chat*)

Desde Verlaine, el endecasílabo francés se permite normalmente grandes libertades rítmicas:

---

principal en la sexta y los de acento en cuarta y octava o séptima no permitida en francés [medieval], donde todos los endecasílabos son a *minor* o a *maior*" y en "la continuidad plena de todo el verso, porque nuestra cesura no es sino una cesura en el sentido grecolatino, mientras que en el francés antiguo la llamada cesura es una verdadera pausa o corte del verso.

*Voire âme est un paysage boisé  
 Que vont charmant masques et bergamasques  
 Jouant du luth et dansant et quasi  
 Tristes sous leurs déguisements fantasques...*

*De parfums lourds et chauds, dont le poison  
 —Dahlia, lys, tulipe et renoncule—  
 Noyant mes sens, mon âme et ma raison,  
 Mêlé dans une immense pâmoison  
 Le Souvenir avec le Crépuscule...*

(Verlaine)

*Et quand tu roules, demâtée, au large,  
 A travers les brisants noirs des nuages!  
 Astre atteint cécité, fatal phare  
 Des vols, migrants de plaintifs Icares!...  
 O Diane a la chlamyde très dorique  
 L'Amour couve, prends ton carquois et pique...*

(Jules Laforge, *Clair de lune*)

*La scintillation sereine sème  
 Sur l'altitude un dédain souverain...  
 Après tant d'orgueil, après tant d'étrange  
 Oisiveté, mais pleine de pouvoir,  
 Je m'abandonne à ce brillant espace...  
 Sais-tu, fausse captive des feuillages...  
 Quel corps me traîne à paresseuse?...  
 Maigre immortalité noire et dorée,  
 Consolatrice affreusement laurée...*

(Paul Valéry, *Le cimetière marin*)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Los ingleses tomaron del francés el endecasílabo, desde el siglo XIV; para ellos, este verso, que comúnmente llaman *pentameter* o *iambic pentameter*, consta de cinco pies acentuales, con cinco acentos:

*He was as fressh as is the monthe of May...*  
 (Chaucer, Prólogo de los *Cuentos cantuarienses*)

*Farewell: buy food, and get thyself in flesh...*  
 (Shakespeare, *Romeo*, -V, I)

*And time for all the works and days of hands...*  
 (T. S. Eliot, *The love song of Prufrock*)

Uno que otro de estos acentos puede faltar, con lo cual la versificación adquiere elasticidad. Teóricamente no deben caer acentos fuertes sobre sílaba impar en posición dominante, pero a veces ocurre:

## El endecasílabo en catalán y en portugués

El endecasílabo trovadoresco penetró desde temprano —siglo XII, si no antes— en dos idiomas de España: en catalán:

Plangen mon dan e sa desconaxença...  
(Rocaberti)

y en galaico-portugués:

E sei de fix que ensandecerei...  
(Fernan Figueira)

*How many bards gild the lapses of time!*  
(Keat's, Soneto que comienza así)

El tipo B1 es punto menos que imposible en idioma, como el inglés, de palabras cortas y fuertes acentos, pero hay uno que otro caso (aunque habrá prosodistas que cuenten como acentuado if):

*It were done quickly, if th'assassination...*  
(Shakespeare, *Macbeth*, I, 7)

*The mathematic and the metaphysic...*  
(Shakespeare, *The taming of the shrew*, 1)

El número de sílabas no es fijo: puede haber más o menos de diez (u once, según la manera española de contar):

*O me!—you juggler! you canker-blossom!...*  
*See me no more, whether he be dead or no...*  
(Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, III, 2)

*The soldier's virtue, rather makes choice of loss...*  
(Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*, III, 1)

*To say extremity was the trier of spirits...*  
(Shakespeare, *Coriolano*, IV, 1)

*But that the sea, mounting to the welkin's cheek...*  
*Being once perfected how to grant suits...*  
(Shakespeare, *La tempestad*, I, 2)

Sobre uno de los poetas que mayores libertades se permiten con el endecasílabo inglés, consúltese el artículo de Arnold Stein, "Donne's prosody", en *Publications of the Modern Language Association of America*, 1944, LIX, pp. 373-397. Donne se permite acentuaciones como éstas (señalo sólo los acentos que interesan para compararlos con los del verso castellano):

*Nor are they vicars, but hangmen to fate...*  
*Are they not lute singers at doors for meal...*

El endecasílabo catalán, a pesar de ocasionales desviaciones, se mantiene fiel a la ley del acento en la cuarta sílaba hasta el siglo XV. Durante el largo eclipse de la literatura catalana (siglos XVI a XVIII), los pocos cultivadores de la lengua recibían influencias de Castilla, como ya en el siglo XV los que de cuando en cuando adoptaban el arte mayor; todavía en el siglo XVI mantenían el tipo medieval de endecasílabo Pere Serafi y Juan Pujol, y a principios del siglo XVII el rector de Vallfogona, Vicente García<sup>15</sup>; después debió de darse acogida al tipo ítalo castellano de endecasílabo, que es el usual en el renacimiento catalán del siglo XIX.

El endecasílabo galaicoportugués de la Edad Media a veces se descoyunta de tal modo que puede decirse que no observa otra regla sino la de tener once sílabas; los acentos caen en cualquier parte: así se observa tanto en poetas del *Cancionero del Vaticano* como del *Cancionero de Ajuda*.

#### Ejemplos sacados del rey Dionís:

*E quer' ir algunba terra buscar...*  
*Non se pode per dizer acabar...*  
*Se nom que matades mi, pecador...*  
*De matardes mim, que merecedor...*  
*Que razom cuidades vos, mba senhor...*

#### Ejemplos sacados del *Cancionero de Ajuda*:

*Al me tolhe de que me faz peor... (XLIII)*  
*Nen me leixan encobrir com meu mal... (LXXXI)*  
*Nen lh'o peço, nen querria melhor... (CCIII)*  
*Porque moiro, u mentira non á...*  
*E por esto baratará melhor... (CCLIII)*  
*O que vos agora guarda de mi... (CCCXLV)*

Es frecuente la tendencia al ritmo anapéstico (B3):

*O que do mar meu amigo sacou...*  
 (Payo Gomez Charinho)

<sup>15</sup> Consúltese M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, XIII, pp. 454-468.

Existe también la tendencia al ritmo antibráquico, con acento en las sílabas segunda y quinta (tipo C):

*Ai frores, ai frores do verde pino...*

(Rey Dionís)<sup>16</sup>

En Galicia y Portugal, sin embargo, debió de existir en boca del pueblo otro verso parecido al endecasílabo, pero no de sílabas contadas, sino de medida fluctuante; del contacto de las dos formas de versificación pudieron derivarse el arte mayor de Castilla, fluctuante también, y las modernas muíneiras que se acompañan con la gaita gallega. La influencia de la fluctuación popular explicaría versos como éstos de Alfonso el Sabio:

*Rosa das rosas e Fror das frores,  
Dona das donas, Sennor das sennores...*

o éstos de Juan Zorro:

*Pela ribeira do rio salido  
trebelbey, madre, con meu amigo*

o éstos atribuidos a Ayras Nunes:

*Baylemos nós já todas, todas, ay amigas,  
só aquestas avelaneyras frokidas...*

El endecasílabo trovadoresco desaparece de la poesía culta de Galicia y Portugal en el siglo XVI; después, en el XVI, Sã de Miranda introduce el endecasílabo italo castellano. Entre la desaparición del uno y la aparición del otro, se adopta el arte mayor de Castilla<sup>17</sup>.

Pero el endecasílabo popular sobrevive subterráneamente y de tarde en tarde aflora hasta la superficie, hasta desembocar en las muíneiras<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Este tipo C lo imitó Rubén Darío en el siglo XX (v. infra).

<sup>17</sup> Ejemplos de arte mayor en portugués: en el *Cancionero de Resende* (1516), folios XC vto. y (Diego Brandam), XCVIII vto., CII y CIII vto. (Luis Anríquez), CXI vto. (Anríque de Saa); el auto de la *Historia de Deus*, de Gil Vicente.

<sup>18</sup> De la supervivencia popular del viejo endecasílabo galaico-portugués hay no pocas pruebas:

Barqueriña fermosa, passaim  
Passaim, miñ'alma, que por vos morro...  
(Lope de Vega, *La mayor virtud de un rey*, II)

### **El endecasílabo clásico en castellano**

El castellano es el último de los idiomas románicos de Occidente que adopta de modo definitivo el endecasílabo; su introducción, en el siglo XVI, escinde en dos porciones la historia de nuestra poesía. Después de repetidos y fracasados intentos a lo largo de la Edad Media (v. *infra*), Boscán y Garcilaso logran imponerlo.

Castilla recibe su endecasílabo de Italia, donde, a diferencia de los demás países de lenguas románicas, era normal desde temprano la mezcla libre y constante de la acentuación en la sílaba sexta (tipo A) con la acentuación en la sílaba cuarta (tipo B con todas sus variantes: B1, B2, B3). El tipo A predomina en nuestro idioma y se convierte en eje; el tipo B y sus variantes funcionan como formas subsidiarias.

En castellano, el predominio del tipo A influye en que se prefiera, entre las variantes de B1, el tipo B2, y desde el final del siglo XVI los tratadistas declaran legítimos sólo esos dos tipos. ¿Por qué? Porque el verso con acentos en las sílabas cuarta y octava es equivalente, para el oído, al acento de la sexta en el centro estricto. El oído ejercitado en el verso castellano que escucha una serie de endecasílabos limitada exclusivamente a los tipos A y B2, no distingue el uno del otro, a menos que deje de prestar atención al sentido de las palabras y sólo la conceda al ritmo: no pocos poetas comienzan a componer endecasílabos mezclando A y B2 sin percibir que son

Um galan traye da cinta na gorra,  
diz que ña deu la sua señora  
Quérole bern a lo fillo do crego

(Tirso, *La gallega* Mari Hernández, II)

Ollay, mineña fermosa e graciosa...

(Rojas Zorrilla, *El alcalde Ardiite*)

Tanto bailé con la gaita gallega...

(Torres Villarroel, Villancico de *La gaita zamorana*)

Sobre los endecasílabos galaico-portugueses: M. Milá y Fontanals, "De la poesía popular gallega" y "Del decasílabo y endecasílabo anapésticos" (t. V de sus *Obras completas*), Henry Roseman Lang, *Das Liederbuch des König Denis von Portugal*, Halle, 1894, pp. 114, 116 y 117; Teophilo Braga y Carolina Michaëlis de Vasconcellos, "Geschichte der portugiesischen Literatur", en el *Grundriss* de Gröber, párrafos 20,26 y 42; Friedrich Hanssen, *Zur spanischen und portugiesischen Metrik*, Valparaíso, 1900, y "Los versos de las Cantigas de Santa María" del rey Alfonso X, en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1901; además, ver en este volumen *La poesía castellana de versos fluctuantes*, capítulo, II, párrafos 10-11, 20 y 28, y capítulo IV, párrafo 10.

dos tipos de verso. “*On peut se représenter*—decía Juan María Maury en su *Espagne poétique*, explicando cómo en las series de endecasílabos castellanos se equivalen A y B2— *une image matérielle de cette disposition rythmique par des barres horizontales que soutiendraient en équilibre, soit un appuis au point du milieu, soit deux apptis a de distances égales des extrémités*”<sup>19</sup>.

La acentuación en sexta sílaba predominará siempre en castellano; predomina hoy, en medio de las libertades que se conceden al endecasílabo. A este tipo de acentuación corresponden más de las tres cuartas partes de los versos en los poemas de Ercilla, de Alonso de Acevedo, de Juan Rufo<sup>20</sup>; en el *Arauco domado* de Pedro de Oña es el único que se emplea<sup>21</sup>. Pero poetas de sensibilidad afinada para la forma, como Lope y Góngora, hacen alternar con mucho mayor frecuencia la acentuación en sexta sílaba con la de cuarta y octava: si bien el oído no las discierne de golpe cuando se suceden en serie, sí percibe la matización del ritmo sin necesidad de indagar el cómo. En Lope, por ejemplo, es común el soneto que comienza con el verso de acentos en cuarta y octava sílabas—ritmo despacioso, adecuado para iniciar la exposición del tema— y termina con el verso de acento en la sílaba sexta, tipo de acentuación enérgica que lo hace apropiado para la síntesis final. Ejemplos: “Suelta mi manso, mayoral extraño”, “cuando pensé que mi tormento esquivo...”, “Merezca yo de tus graciosos ojos...”, “Cayó la torre que en el viento hacían...”, “Cuelga sangriento de la cama al suelo...” (Judith). Creo que la elección es inconsciente y no deliberada. Y no es éste, desde luego, el único esquema del soneto en Lope: hay también el esquema que empieza y acaba con la acentuación en sexta sílaba, como el vigoroso de “Rota barquilla mía, que arrojada...”, con el remate de “Ni temas a la mar ni esperes

<sup>19</sup> La equivalencia de los tipos A y B2 hace pensar en el paralelogramo de fuerzas en mecánica: los acentos en las sílabas cuarta y octava serían dos líneas de fuerzas iguales y concurrentes, equidistantes del centro del objeto a que se aplicaran; el acento en la sexta sílaba, centro del verso, equivaldría a la diagonal del paralelogramo. Pero esta explicación vale sólo como ilustración comparativa: las fuerzas que concurren, en mecánica, deben actuar simultáneamente; los acentos del endecasílabo actúan sobre el oído en forma sucesiva.

<sup>20</sup> En el poema de *La creación del mundo*, de Acevedo, de los 824 versos del Canto I pertenecen 664 al tipo A, 145 al tipo B2 y 15 al tipo B1; en la *Austriada*, de Rufo, de los 928 del Canto I, 847 son del tipo A, 66 del tipo B2, 15 del tipo B1.

<sup>21</sup> Sobre la versificación de Pedro de Oña, v. *infra*, nota a versos de Ercilla.

puerto", o el esquema que empieza y acaba con la acentuación en cuarta y octava sílabas, como el tierno "¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?" (final: "Para lo mismo responder mañana"), o el ingenioso "Daba sustento a un pajarillo un día" (final: "Que tanto puede una mujer que llora"). Y no había de faltar el soneto, de comienzo enérgico y final blando, como "Canta pájaro amante en la enramada...", donde el verso inicial pinta al amor libre de cuidados y el verso final lo pinta lleno de temores: "de pensamiento en pensamiento vuela"<sup>22</sup>.

La tendencia a reducir el endecasílabo a los tipos A y B2 existió en italiano también —sirvan de ejemplo Monti, Pindemonte, Manzoni, Leopardi— y hasta penetró en tratados de métrica, pero nunca se impuso del todo. ¿A qué se debe esta diferencia entre el italiano y el castellano? En Italia, los maestros del endecasílabo eran Dante y Petrarca: maestros de variedad rítmica. En España, Garcilaso lo es también; pero muchos poetas que tomaron ejemplo de él se esforzaron por reducir las variaciones del endecasílabo. Ante todo, suprimieron el tipo anapéstico (B3), que contradecía el ritmo yámbico de acentuación en las sílabas pares y provocaba confusiones con el arte mayor: esta complicación no existía para los italianos, y conservaron siempre el anapéstico.

Sin embargo, los poetas de España, salvo excepciones —Montemayor, Gil Polo, Arguijo, Rioja— no se decidieron a desterrar el verso acentuado sólo en la cuarta sílaba (B1); más aún, a veces lo usan con insistencia: Góngora, Bartolomé de Argensola, Alonso de Acevedo, Valdivielso, entre otros. ¿Por qué? Porque esta acentuación no contraría el ritmo yámbico: la afloja, pero no la destruye, como el anapéstico, y puede servir para efectos delicados, como la sensación de suave desmayo que obtiene Darío cuando dice:

Que encerrada en silencio no salía  
sino cuando en la dulce primavera  
era la hora de la melodía<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Sobre la versificación de Góngora, consúltese Dámaso Alonso, "La simetría en el endecasílabo de Góngora", en la *Revista de Filología Española*, 1927, II, XIV, pp. 329-346; sobre procedimientos de Góngora y otros contemporáneos suyos, otro trabajo de Alonso, "Versos plurimembres y poemas correlativos", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, 1944, XIII y tirada aparte, 191 pp

<sup>23</sup> En trabajos míos ya muy antiguos (*Rubén Darío*, 1905; *El verso endecasílabo*, 1909) demostré la persistencia del tipo B1 desde Boscán hasta Leandro Fernández de

De todos, este tipo B1 dura cerca de tres centurias, en castellano, pesar de los tratadistas, hasta que se le destierra. Su desaparición en España coincide aproximadamente con su parcial eclipse en Italia. En la reaparición, luego, el italiano (con Carducci) se anticipa al castellano (con Darío). Después, en el siglo XX, el endecasílabo recobra todas sus libertades antiguas y adquiere libertades nuevas.

### **El endecasílabo castellano antes de Boscán**

Antes de Boscán, el tipo B1 es el origen de la mayor parte de los intentos de endecasílabo en nuestro idioma.

1. En el *Cantar de Mío Cid* y en el fragmento de *Roncesvalles* hay versos que se deben a influencia del tipo francés de la *Chanson de Roland* (B1): tienen pausa fuerte después de la cuarta sílaba:

En Castei3n / todos se leuantauan... (verso 458)

y, como en francés antiguo, cuando el primer hemistiquio tiene cinco sílabas no disminuye la medida del segundo:

Abren las puertas, / de fuera salto dauan... (verso 458)<sup>24</sup>

Los poetas del *Cid* y del *Roncesvalles* escribían en versos fluctuantes: el eje a que tendían instintivamente era de catorce sílabas, pero se ve que a veces, cuando descendían hasta once sílabas, tendían a mantenerse algún rato alrededor de esta medida, que les era familiar en los poemas franceses.

---

Moratin. Tanto Maury (desde 1831 por lo menos) como Juan Gualberto González (y el t. III sus *Obras en prosa y verso*, 1844) habían advertido el uso frecuente del tipo B1; su valiosa observación quedó olvidada, y no tuve noticia de ella hasta después de publicados mis trabajos. Menéndez y Pelayo la había echado en olvido: no la menciona en su estudio sobre Boscán (*Antología*, t. XIII), y luego, en carta particular que me dirigió (1910) afirma que el tipo B1, es “una especie de anapéstico vergonzante”, opinión insostenible (B3 es variante de B1, y no al revés). Suponía yo que en la persistencia del tipo B1 en castellano había influencia unida de la versificación provenzal, catalana y galaico-portuguesa; ahora me parece innecesaria e infundada la suposición, pues el ejemplo italiano bastaba.

<sup>24</sup> Consúltese R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mío Cid, texto, gramática y vocabulario*, pp. 78, 79, 96, 97, 101, 102.

2. El endecasílabo de Juan Manuel proviene, mediata o inmediatamente, del trovadoresco; ha perdido el ritmo acentual y conserva la medida, el número de sílabas:

El danno, que non le pueda venir...  
A las cosas ciertas vos comendat...  
Non te quexes por lo que Dios fiziere...

El tipo B1 con tendencia al B3 abunda, pero no se sostiene:

En el comienço deve omne partir...  
Ten que es derecho si te arrependeres...  
Bive tal vida que mueras onrrado...

Una que otra vez obtiene el tipo A:

Non castigues al moço maltrayendo...

En ocasiones combina versos de once y de doce sílabas, como después el arte mayor<sup>25</sup>.

3. Se ha discutido si el Arcipreste de Hita escribió endecasílabos. Piensan que sí Menéndez y Pelayo y Julio Puyol; no así Hanssen. Sus endecasílabos se presentan como combinaciones de versos de cinco y de siete sílabas, con rima interna:

Quiero seguir / a tí, flor de las flores,  
siempre dezir / cantar de tus loores,  
non me partir  
de te servir, / mejor de las mejores...

Pertenece al tipo B1, con pausa fuerte después del acento en la cuarta sílaba; a veces llevan una sílaba de exceso después del acento interior, como en la epopeya francesa:

Nunca fallece / la tu merced complida...<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Consúltese Friedrich Hanssen, "Notas a la versificación de Juan Manuel", en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1901.

<sup>26</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. III, p. c; Julio Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita*, Madrid, 1906, p. 214. En contra: F. Hanssen, "Los metros de los cantares de Juan Ruiz", en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1902; sus razones son insuficientes, pues

4. El endecasílabo galaicoportugués, en su forma popular fluctuante, penetró en Castilla en el siglo XIV, como se ve en cossante del árbol de amor, del Almirante Mendoza, “Aquel árbol que mueve la foxa”:

Ya se demuestra: salidlas a ver...  
Vengan las damas las frutas cortar...

y en composiciones anónimas, populares, del *Cancionero Herberay* (siglo XV):

Una mozucla de vil semejar...<sup>27</sup>

5. Nuestro arte mayor es probablemente de origen galaicoportugués: así lo afirmaba el Marqués de Santillana. El dodecasílabo, que es su eje, compuesto de dos hemistiquios exactamente iguales (“Amores me dieron corona de amores...”), se combina con el endecasílabo anapéstico (B3):

Tanto andovimos el cerco mirando  
que nos fallamos con nuestro Macias  
e vimos que estava llorando los días...

El tipo B1, a pesar de su escasa fuerza rítmica, se encuentra a veces en el arte mayor:

Cuando punava por descabollirme...<sup>28</sup>

Es importante recordar que en los endecasílabos de arte mayor hay pausa fuerte después del acento en la sílaba cuarta, y el verso no es simple, sino compuesto de dos secciones, como el dodecasílabo.

---

creo que los versos no son endecasílabos porque su ritmo es yámbico y no dactílico —o, como prefería decir Milá, anapéstico—; en realidad, la acentuación yámbica también podía encontrarla el Arcipreste en la poesía galaico-portuguesa, si es que allí buscaba sus modelos.

<sup>27</sup> Sobre el endecasílabo galaico-portugués, v. supra (y nota con indicaciones bibliográficas).

<sup>28</sup> Versos de Juan de Mena: cito según el *Cancionero castellano de siglo XV*, coleccionado por Raymond Foulché-Delbosq, Madrid, 1912.

6. En *El arte de trovar*, de Enrique de Villena, escrito en 1433, hay al final ejemplos de endecasílabo, con cesura después de la sílaba cuarta. No se sabe si son del autor del libro o ajenos:

Quien de trobar reglas primero dió... (B2)  
 Quando querrás rescebir la fortuna... (B3)  
 Vuestra bondat, por ser de mí loada... (B2)  
 Abrá sazón que sea más conocida... (B3)  
 Cuidado tengo yo de ti, ay alma... (B2)

7. En el verso de arte mayor, el dodecasílabo predomina. En Micer Francisco Imperial, por excepción, hay intento de adoptar el verso de Dante. Es probable que en el oído de Imperial se produjera una confusión entre los ritmos del arte mayor y los del endecasílabo dantesco; su metro aparece desorganizado:

El tiempo poder pesa a quien más sabe,  
 e donde aqeste principio yo tomo  
 non es menester que por mí se alabe...  
 Cerca la ora que el planeta enclara  
 al oriente, que es llamada aurora,  
 fuíme a una fuente por lavar la cara  
 en un prado verde que un rosal enflora...  
 Escripito todo con oro muy fino,  
 e començaba: En medio del camino...  
 Onde omilde inclinéme delante,  
 faziéndole debida reverencia...<sup>29</sup>

---

Aunque en el arte mayor se encuentran de tarde en tarde versos semejantes a nuestros modernos A y B2, debe recordarse que los poetas del siglo XV no los leían como tales; para ellos, el único acento que contaba en estos casos era el de la cuarta sílaba:

Por el arena    seca passeando..  
 Non dedes    causa Gibraltar que faga... (Mena)

Sobre el arte mayor, consúltese: Bello, "Ortología y métrica", Foulché Delbosc, *Étude sur "Labyrinthe"* de Juan de Mena, en la *Revue Hispanique*, 1902 (o traducción de Adolfo Bonilla y San Martín, *Juan de Mena y el arte mayor*, Madrid, 1903); Hanssen, "El arte mayor de Juan de Mena", en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1906, especialmente p. 186.

<sup>29</sup> Cito por el *Canionero de Baena*, Madrid, 1851 (núm. 250). Examínense, también las composiciones que llevan los números 226, 231, 239, 521, 548 y consúltese M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. III, pp. 67, 69 y 72 y t. XIII, pp. 209 y 210.

8. Según Menéndez y Pelayo<sup>30</sup>, el caso de Fernán Pérez de Guzmán es parecido. Pero examinando con atención los metros del señor de Batres, se descubre que si unas veces escribe versos de arte mayor, donde a ratos muestra predilección marcada por el endecasílabo auxiliar (B3), otras veces escribe endecasílabos a la francesa (B1), distintos de los anapésticos<sup>31</sup>. En arte mayor están, por ejemplo, las coplas de la *Confesión* y el *Dezír en memoria del Almirante de Castilla*, donde abunda el endecasílabo B3:

Hombre que vienes aquí de presente,  
tú que me viste ayer almirante...  
Gloria e honras, estado e plazer  
me desamparan aquesta sazón...

Pero endecasílabos a la francesa (B1), que a menudo tienen una sílaba de exceso, átona, después de la cuarta acentuada, son los versos de las coplas “Que más virtud da la buena criança que la generación” (“Yo digo assí que la buena crianca...”) y “Aceptando ser hombre a bien vivir y suplicando a Dios se vencen los pecados naturales” (“Si la costumbre es tornada en natura...”), que forman parte de los *Vicios y virtudes*, los del himno *A Nuestra Señora* (“¡Oh sacra esposa del Espíritu Santo!”) y los de la *Oración a Nuestra Señora* en fin de toda la obra (“Virgen preciosa de muy dulce aspecto...”):

¡Oh sacra esposa / del Espíritu Santo,  
de quien nasció / el sol de la justicia,  
Oh resplandor, / oh grandiosa leticia  
del paraíso, / e del infierno espanto!

La mejor prueba de que no están en arte mayor es que nunca se encuentra entre ellos el verso fundamental de aquel metro, el dodecasílabo dividido en dos hemistiquios estrictamente iguales (6+6), a pesar de que abundan los renglones de doce sílabas (5+7) producidos por la adición de la sílaba átona después de la cuarta acentuada:

Renderte gracias / nin fazer tal servicio...  
Señora mía / lo podrá regraciar...  
Nin tú, Señora, / cesas intercediendo...

<sup>30</sup> *Antología*, XIII, p. 211.

<sup>31</sup> Ya lo había observado Hanssen, en “Los versos de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X”, en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1901: v. p. 538.

9. Si el modelo de Fernán Pérez de Guzmán es el endecasílabo francés —que precisamente durante el siglo XV estaba muy en boga en Francia—, el modelo del Marqués de Santillana fue el endecasílabo italiano. La pausa después de la cesura ha desaparecido; el verso es ya, como en italiano, una unidad. Como sus maestros de Italia, el Marqués emplea dos acentuaciones: la de la cuarta sílaba (B1), con sus variantes B2 y B3, y la de la sexta (A). La primera es la que abunda más:

Quando yo veo la gentil criatura  
 quel cielo, acorde con naturaleza,  
 formaron, loo mi buena ventura,  
 el punto e ora que tanta belleça  
 me demostraron, e su fermosura...

(Soneto I)

Doradas ondas del famoso río  
 que baña en torno la noble cibdad  
 do es aquella cuyo más que mío  
 soy e posee la mi voluntad...

(Soneto XIX)

Ejemplos de A:

Traen los caçadores al marfil  
 a padecer la muerte enamorado,  
 con vulto e con aspecto femencil...

(Soneto XXI)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Quince de estos sonetos tuvieron en el siglo XV un glosador anónimo: consúltase *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, de Bartolomé José Gallardo, t. I, columna 585.

El poeta aragonés Johán de Villalpando, a mediados del mismo siglo XV, escribió también sonetos —cuatro—, pero no en endecasílabos a la italiana, sino en versos de arte mayor:

Si las diversas passiones que siento,  
 ya que mi caso las trae consigo,  
 pudiesse por nombre dezir el tormento...

Consúltase el *Ensayo de Gallardo*, t. I, columnas 535-536.

El sevillano Hernando Díaz tradujo en 1520 el soneto de Petrarca "Se amor non e..." y fragmentos de *La Divina Comedia*, todo en versos de arte mayor. En arte mayor compuso Juan del Encina unas octavas reales (1509), y antes que él, el rosellonés Pedro Moner; Gutierre de Cetina, después, un soneto.

### **Boscán y Mendoza<sup>33</sup>**

Cuando Boscán trasplanta el endecasílabo italiano a nuestro idioma, y el ejemplo magnífico de Garcilaso lo impone, se conservan todas sus características. A lo largo del siglo XVI sufrirán modificaciones.

Dos de los primeros poetas del movimiento italianista, Boscán y Diego Hurtado de Mendoza, escribieron a veces endecasílabos que lo son sólo según el número de sílabas, pero de acentuación anárquica; así en la canción “Quiero hablar un poco..”, de Boscán, y en la epístola de Mendoza “El no maravillarse...”<sup>34</sup>. Probablemente en tales desaciertos, y en otros ajenos de composiciones hoy no leídas o no conocidas, se inspira la parodia de Cristóbal de Castillejo; prueba que, a los oídos de muchos, los primeros endecasílabos de los italianistas sonaban como versos sin ritmo:

Y ya que mis tormentos son forzados,  
bien que son sin fuerza consentidos,  
qué mayor alivio en mis cuidados...<sup>35</sup>

Cuando Boscán y Mendoza logran mayor dominio de la versificación, y sus renglones de acentuación anárquica son menos frecuentes, conservan todavía los cuatro tipos italianos de endecasílabo (A, B1, B2 y B3).

#### Ejemplos de B1 y B3:

El alto cielo que en sus movimientos...  
La noche sigo, mas mi fantasía...

---

Poetas españoles que escribieron endecasílabos en italiano: Bartolomé de Torres Nabarro, Bertomeu Gentil, el Chariteo (el catalán Bernardo Gareth) y el Tapia autor de cinco composiciones en tercetos que figuran en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, edición de 1520. Consúltese M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, XIII, pp. 229-232 y 436-454.

<sup>33</sup> Sobre Boscán y la definitiva adopción del endecasílabo italiano en España, consúltese M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, XIII, pp. 161-239; además, Andrés Bello, observaciones citadas por Miguel Luis Amunátegui en el prólogo al t. V de las *Obras completas* de su maestro.

<sup>34</sup> Para los versos mal acentuados de Boscán, consúltese M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, XIII, pp. 213-220. El ilustre crítico señala bien (p. 214) los versos del tipo B3, pero no hace cuenta aparte del tipo B1.

<sup>35</sup> Se advierte que Castillejo creía que los italianistas hacían diéresis en todos los diptongos.

Estando el alma con mil accidentes...  
 Revuelve y dice la desconfianza...  
 Mi mal es tanto que me ensañaría...  
 El mal escojo, por determinarme...  
 Si por amor, o por mi desconcierto...  
 Amor me tiene por su desenfado...  
 La mano al punto de la fantasía...  
 Dichoso el día, dichosa la hora...  
 Do el sobresalto, si alguno quería...  
 Cosa es común en los enamorados...  
 Y de medroso acometo al cuidado...  
 Cobrado he miedo a cualquier aventura...  
 Dulce gozar con lo que me engañaba...

(Boscán, *Sonetos*)

Cuando quisieres, cual pobre pastor...  
 (Mendoza, *Égloga* "En la ribera...")

En tu descuido y mi desconfianza...  
 (Mendoza, *Canción* "Cómo podré cantar...")

Nacida en medio del Andalucía...  
 La culpa al mundo y a su desconcierto...  
 Sirviendo al rey por mi satisfacción...  
 (Mendoza, *Carta a don Luis de Zúñiga*)

## Garcilaso

Iguales muestras se hallan en Garcilaso:

Tus claros ojos ¿a quién los volviste?...<sup>36</sup>  
 Cuál es el cuello que como en cadena... (¿B3?)<sup>37</sup>  
 Con la memoria de mi desventura...  
 (Égloga I)

<sup>36</sup> Este verso, "verso divino", dice Enrique Díez Canedo, ha sido citado como ejemplo de acentuación defectuosa y rechazado por los preceptistas tradicionales.

<sup>37</sup> Como, relativo, es palabra inacentuada. Así otras disílabas, en versos que se citarían: para, sino, entre, donde (y do), por ejemplo: consúltese el decisivo estudio, resultado de trabajos experimentales, de D. Tomás Navarro Tomás, "Palabras sin acento", en la *Revista de Filología Española*, 1925, XXII pp. 335-375. En cambio son palabras acentuadas no, ni, muy, los artículos un y una, los adverbios bien y mal (los poetas los consideraban acentuados hasta dentro de palabras compuestas), las formas verbales he, ha, es, son:

Bien es verdad que no está acompañada...

(Garcilaso, *Elegía I*)

Hinchen el aire de dulce armonía... (B3)  
 Al sueño ayudan con su movimiento...  
 Y al disponer de lo que nos quedaba...

La mía sé que no se mudará...  
 Y entrególa a quien no la merecía...  
 (Mendoza, Égloga "En la ribera...")

Errando por las no vistas montañas...  
 (Cristóbal de Mesa, Égloga VI de Virgilio)

Porque algún tiempo no le respondía...  
 (Montemayor, Canción de *La Diana*)

No tuvieron o no guardaron leyes...  
 (Guillén de Castro, *El amor constante*)

De vientos no conjuración alguna...  
 (Góngora, *Soledades*)

Con sobresalto ni desconfianza...  
 (Fray Pedro de Padilla, Soneto "Felicidad ni gusto...")

Y en todo aquesto, ni por pensamiento...  
 (Lope, *La discreta enamorada*, I)

Con que las vengue muy a su contento...  
 (Francisco de Castilla, Fábula de Acteón)

También mirad la bienaventuranza...  
 (Cervantes, Soneto sobre Isabel de Valois)

Tiene por sola bienaventuranza...  
 (Quevedo, Epístola a Olivares)

Cantan las almas bienaventuradas...  
 (Fray Pedro de Padilla, Canción "Oye la voz...")

Moverme yo, de mal ejercitada...  
 (Garcilaso, Égloga III)

Y con su duque mal aconsejado...  
 (Cetina, Epístola I)

Y a ver los pasos por do me ha traído...  
 (Garcilaso, Soneto I)

Es probable que Garcilaso considerase acentuadas palabras como quien, cuanto, cuando, donde, do (demostrativos-relativos o simplemente relativos), los adjetivos nuestro, vuestro, cada, delante de sustantivo, la preposición contra:

Aquí está quien te ayudará a sentillo...  
 Entonces, como cuando el cisne siente...

(Égloga II)

Ora clavando del ciervo ligero... (B3)  
 Del mal ajeno de la compañera...  
 Se engarrafaba de la que venía...  
 El largo llanto, el desvanecimiento...  
 Verde tejida, aquel valle atajábamos... (B3)<sup>38</sup>

Entredó sobre nuestros corazones...  
 (Epístola a Boscán)

Por testigo de cuanto os he encubierto...  
 (Canción II)

Y en esto no voy contra el juramento...  
 (Soneto VII)

Que no encubre de cuanto se avecina...  
 (Elegía I)

Según eso, no deben clasificarse en el tipo B1 estos versos:

¿Tú no violaste nuestra compañía?  
 Mas no acabó con cuanto me dijese  
 Quedé yo entonces como quien camina...  
 De aquesta vida cada partecilla...  
 Y caminando por do mi ventura...  
 (Égloga II)

Los blancos cuerpos cuando sus oídos...  
 (Égloga III)

Y cuántas otras, cuando se acababa...  
 (Elegía I)

Digo que vine cuanto a lo primero...  
 Mas el amor de donde por ventura...  
 (Epístola a Boscán)

Quién me dijera, cuando en las pasadas...  
 (Soneto X)

Dada la posición en que se halla como, en "Me quejo a vos, como si en la verdad..." , su supuesto acento no influye en el ritmo del verso; pero sí en "Guardarme como en los pasados años" (Canción IV) y en "Cuál es el cuello que como en cadena" (quiza haya que contarlos como anapésticos).

<sup>38</sup> Tanto aquel como valle tienen acento, pero el de valle es dominante. Tal vez, en razón de la estructura sintáctica, deberían contarse entre los anapésticos otros versos de la Égloga II: "Adiós, montañas; adiós, verdes prados..." y "Tentar el mal, y si es malo el suceso...", éstos de la Elegía I: "Con gran razón podrá ser la presente..." y "Bien es verdad que no está acompañada...", éste de la Canción IV: "En un temor que me ha puesto en olvido...", y éste del Soneto XVI: "Me quitó al mundo y me ha en ti sepultado...". En italiano no es raro el uso, deliberado al parecer, de estas acentuaciones dudosas:

Luego mis ojos le reconocieron...  
 Cómo pudiste tan presto olvidarte... (B3)  
 Oh lobos, oh osos, que por los rincones...  
 Allí se halla lo que se desea...  
 Que volvió el alma a su naturaleza...  
 Salir el humo de las caserías...

(Égloga II)

Oh cuántas veces, con el dolor fuerte...<sup>39</sup>  
 ¿Algunos premios, o agradecimientos?...  
 Tú, gran Fernando, que entre tus pasadas...

(Elegía I)

Se contradicen en lo que profieren...

(Elegía II)

De daros cuenta de los pensamientos...

(Epístola a Boscán)

Y se convierta a do piense salvarme... (B3)  
 Y de mis males arrepentimiento...

(Canción I)

Un campo lleno de desconfianza...  
 Le dí, que es causa, cuya fortaleza...  
 Alguna parte de lo que yo siento...

(Canción IV)

Hallo, según por do anduve perdido... (B3)  
 Libre el lugar a la desconfianza...  
 Yo no nací sino para quereros...<sup>40</sup>  
 En tantos bienes porque deseastes...  
 Pienso remedios en mi fantasía...  
 A poder mío y mi consentimiento...  
 En salvo destes acontecimientos...  
 Cortaste el árbol con manos dañosas... (B3)

---

*Zefiro lorna, e 'l bel tempo rimena,  
 E i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia...*

(Petrarca, Soneto que comienza así)

<sup>39</sup> Este verso tiene un acento entre la sílaba cuarta y la décima, el de dolor, pero, como está situado en la novena, no tiene valor rítmico. Igual cosa sucede en "Alguna parte de lo que yo siento", (*u infra*), donde yo carece de valor rítmico y le suma al verbo que le sigue.

<sup>40</sup> Es posible que, para Garcilaso, sino estuviera todavía dividido en sí y no (acentuado); de ser así, este verso no debería clasificarse entre los acentuados sólo en la sílaba cuarta.

Después acá de lo que consentí...  
 A romper esto en que yo me metí... (B3)  
 Mas es a tiempo que de mi bajeza...  
 Un dulce amor, y de mi sentimiento...<sup>41</sup>

### **Sã de Miranda**

Francisco de Sã de Miranda, admirador de Boscán y de Garcilaso, introduce en Portugal el endecasílabo de tipo italiano y lo escribe tanto en portugués como en español. En sus versos castellanos, después de los tipos A y B2, el que más abunda es el B3:

De otre[n] cuidadoso, de sí descuidado...

---

<sup>41</sup> Los versos citados en el texto son todos los de Garcilaso, que pertenecen indudablemente a los tipos B1 y B3. En toda su obra sólo encuentro cinco endecasílabos de acentuación inaceptable:

El fruto que con el sudor sembramos...  
 (Elegía II)

Que ya no me refrenará el temor...  
 (Canción II)

Lo menos de lo que en tu sér cupiere...  
 Mas todo se convertirá en abrojos...  
 (Égloga III)

En lágrimas, como el lluvioso viento...  
 (Elegía II)

Hay dos versos en que la palabra que decide la acentuación es un y no los, como antes pensé:

Descójolos, y de un dolor tamaño...  
 Juntándolos, con un cordón los ato...

El verso 42 de la Elegía I aparece de este modo desde la primera edición de las obras de Garcilaso:

No quedará ya tu alma entera...

La mayor parte de los editores lo conservan así, y Fernando de Herrera lo defiende ingeniosamente contra correcciones que se habían propuesto, diciendo que el verso está incompleto para sugerir, precisamente, que el alma no ha quedado entera. Creo, sin embargo, que Garcilaso habrá escrito once sílabas y que sería aceptable la lección que recojo de anotador anónimo:

No quedará ya tu alma toda entera.

Con ansia tanta de las mis entrañas... (B1)  
 Pasando d'ellas seguro cercano...  
 Aquellos ojos que el alma embaían...  
 Con las amigas, mudar la color...  
 Zagala ativa con los tus poderes... (B1)  
 Vengan los pejes poblar los currales,  
 pasca el ganado los ríos cabdales...  
 Son los sospiros de los inocentes... (B1)  
 (Égloga XX, Alejo)

Ah, quien me oiere, en mi mal escarmiente...  
 Que buen consejo de naturaleza... (B1)  
 Aprisionada, la lengua nos dió...  
 A nos se viene; parece Salicio...

Sin mil enojos, sin lágrimas vistas...  
 Ojos más tristes que nunca nacieron...  
 Y que mis fuegos doblaran llorando...  
 Si amaneciere, será primavera...  
 Luego las Drías y las Amadrías... (B1)  
 Con que la vista del todo perdieron...  
 Desatinados del todo y sandios...  
 Ojos son estos que así desbaratan...  
 Después cantava con los ruisiñores... (B1)  
 Seguidas siempre de arrepentimientos... (B1)  
 Que henchiste el bosque del són extranjero...  
 (Primera versión de la égloga *Nemoroso*)<sup>42</sup>

### **Endecasílabos anapésticos y endecasílabos crecientes**

De ahí en adelante, el anapéstico (B3) desaparece, porque los poetas españoles lo reconocían como aliado del dodecasílabo en el arte mayor y como elemento de la versificación fluctuante en las

---

Sobre la versificación de Garcilaso, consúltese: Hayward Keniston, "Garcilaso de la Vega", Nueva York, 1922, y Navarro Tomás, "Palabras sin acento", pp. 350-351, 356, 362, 364 y 373 (para rectificaciones).

<sup>42</sup> *Poesías de Francisco de Sá de Miranda*, edición de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, 1885. Sá de Miranda todavía tiene versos de acentuación irregular:

Quántas lágrimas por un medio riso...  
 Adonde con la su lengua esgrimiendo...

(*Nemoroso*)

Sobre su versificación, tanto en castellano como en portugués, consúltese el prólogo de la señora Michaëlis.

canciones populares de la época; huyendo de la confusión de metros, desterraron el tipo que entre los italianos es perfectamente legítimo como variante de B1. Los ejemplos que se encuentran de B3, desde entonces, son esporádicos, y cabe —aquí sí— atribuirlos a descuido, como los versos de acentuación anárquica que suelen descubrirse. Pocos he encontrado, y los cito como curiosidades:

Cantares míos que estáis rebelados...

(Eugenio de Salazar, *Soneto a la poetisa de Santo Domingo, doña Elvira de Mendoza*)

Duro peñasco en do escrito y pintado...

(Gil Polo, *Diana enamorada*, I)

Y a la ciudad del Espíritu Santo...

Lo que merece que todos abonen...

(Juan de Castellanos, *Elegías*, Parte II, Elegía III, Canto IV)<sup>43</sup>

Oh muerte triste, que así me entristeces...

(Fray Jerónimo Bermúdez, *Nise lastimosa*, I)

Quebró el pincel y vertió las colores...

(Gregorio Silvestre, Soneto "La mano diestra...")<sup>44</sup>

De mí, le dije por qué no venía...

(Calderón, *Casa con dos puertas*, I)

Nos unirá clandestino himeneo...

(Gabriel de Bocángel, *Leandro y Hero*)

Chisgarabís y Don Diego de Noche...

(Quevedo, *Entremés de las sombras*)

¿Por qué? Quizá porque más venturosa...

(Sor Juana Inés de la Cruz, *Sueño*)

<sup>43</sup> Es posible que el tipo B3 fuese normal para Castellanos, porque abunda en las *Elegías*; caso único después de Boscán, Garcilaso y Sâ de Miranda.

<sup>44</sup> A este poeta portugués le atribuyeron Pedro de Cáceres Espinosa y Luis Barahona de Soto el descubrimiento de la verdadera estructura del endecasílabo italiano y castellano; Menéndez y Pelayo (*Antología*, XIII, p. 384) dice que le atribuyeron el descubrimiento de la "medida yámbica": si tal pensó o se pensó de él, su práctica lo desmiente, pues en el verso citado coloca un acento en sílaba impar. También empleó el verso acentuado sólo en cuarta sílaba (v. *infra*).

Un religioso que apenas podía...

(Fray Matías de Bocanegra,  
*Canción alegórica*)

¡Ah! no lo es tal, que Damón es honrado...

(Fray Diego Gonzalez,  
cit. por Eduardo de la Barra)<sup>45</sup>

El endecasílabo creciente con una sílaba de exceso, a la manera de los de Petrarca y sus predecesores, no se halla sino por excepción, que también podemos atribuir a inadvertencia:

Hay potramédicos, haya potralcaldes ...

(Cervantes, *La elección de los alcaldes*)

### **La acentuación en la cuarta sílaba: Siglos XVI y XVII**

El endecasílabo acentuado solamente en la cuarta sílaba (B1) duró tres siglos con vida normal en castellano. Hay unos pocos poetas que lo evitan: Jorge de Montemayor<sup>46</sup>, Gil Polo, Pablo de Céspedes, Pedro de Oña, Juan de Arquiyo, Rioja, y parte del grupo de poetas de Antequera y Granada que figura en las Flores de poetas ilustres (1605). Ejemplos, escogidos generalmente entre muchos de cada poeta:

Comiendo en ella a los enamorados...

(Gonzalo Pérez, *La Ulíxea*, II)

Y el verse lejos de su compañía...

(Hernando de Acuña, *Fábula de Narciso*)

Lugar secreto que de mis dolores...

(Lomas Cantoral, Soneto "Sombra fresca...")

Que con tu ausencia y con desampararme...

Los altos bienes de mi pensamiento...

(Cetina, Soneto "Pues se conforma...")

<sup>45</sup> Sobre Góngora, v. *infra*.

<sup>46</sup> En Montemayor sólo hallo este verso que estrictamente debería contarse entre los de acento en cuarta sílaba, pero probablemente el poeta contaba adonde como palabra acentuada:

Una comedia adonde su decoro...

(*Elegía en la muerte de Feliciano de Silva*)

Responde y dice la desconfianza...  
(Sebastián de Córdoba, Soneto "Nuestra alma...")

Que halló en este su descubrimiento...  
Y en esto el miedo y la desconfianza...  
(Luis Zapata, *Carlo famoso*, XI)<sup>47</sup>

Amor tus flechas con que enriqueciste...  
(Gregorio Silvestre, Soneto "En esta sombra")

Que fuese, fuera de lo que miraba...  
(Gregorio Silvestre, *Fábula de Narciso*)

Son las prisiones y la ligadura...  
(Camoens, Soneto 283, en castellano)<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Zapata es versificador muy descuidado y escribe versos como éstos en su *Carlo famoso*:

Al Emperador sus embajadores... (XI)  
Y sobre ella fué con la capitana... (XII).

<sup>48</sup> Igualmente aparece el tipo B1 en los versos portugueses de Camoens:

*Contarei, disse, sem que me reprendam...*  
(*Os Lusíadas*, V)

El tipo B1 ha sobrevivido en portugués desde los tiempos de Sã de Miranda:

Tornate a Ondelio que la restituia...  
(Eloyo de Sã Sotomayor, *Ribeiras do Mondego*, I)

*E como foste misericordioso...*  
(Francisco Manuel, *A viola de Talia*, tercetos IV)

*E lá do peço da concórdia...*  
(Frei Manoel de Santa Maria Itaparica, *Descrição da Ilha de Itaparica*)

*As recebemos dos antepassados...*  
(Frei Basílio da Gama, *O Uruguay*)

*Liamos ambos por curiosidade...*  
(João de Deus, *Fructosa*)

*Cuspido ás praias pelas tempestades...*  
(Theophilo Braga, *O sepulcro de Virgílio*)

*A Via Lactea se desenrolava...*  
(Olavo Bilac, *Via Lactea*)

*É liso o logo que nos desfrava...*  
(Eugenio de Castro, *Soneto Muitos annos depois*)

*bula de Narciso)*

Poned manzanas a mi cabecera  
y otros olores con que me consuele...

(Arias Montano, *Paráfrasis del Cantar*, III)

Veré las causas, y de los estíos...

(Fray Luis de León, *A Felipe Ruiz*)

Bailes ordena, mientras su Vulcano...

Hermosa sales y resplandeciente...

El risco agudo y el despeñadero...

(Fray Luis de León, *Odas de Horacio*)<sup>49</sup>

A su albedrío y a mi descontento...

(El Brocense, Soneto "Oh pasos locos...")

Y alega un salmo con que lo atestigua...

(Alcázar, *Poemas festivos*, soneto V)

Puede tomar lo que le conviniere...

(Timoneda, *Octava a los representantes*)

Idea viva de mis pensamientos...

(Bermúdez, *Nise lastimosa*, I)

*Tem un soluco de arrependimento...*

*Formando un ponto de interrogação!...*

(Guilherme de Almeida, Soneto XIII, de Nós)

Se le encuentra, además, en la moderna poesía gallega:

*Os deslaxados que se escarmucaron...*

(Curros Enríquez, *Aíres d'a miña terra*, introducción).

<sup>49</sup> Hay en fray Luis versos imperfectos, como éstos que cita Navarro Tomás ("Palabras sin acento", pp. 361-362):

Ponían sobre su boca las manos...

Cansado, cuando llegó habían pasado...

¿Qué pierde para que por blanco opuesto...?

O estos otros:

Esta flauta, con que el Alexi hermoso...

(Égloga V de Virgilio)

De Lesbo, que si a tu juicio es dino...

(Oda I, libro I, de Horacio)

Traspuesto el sol de tu conocimiento...  
(Malón de Chaide, *Parce mibi de Job*)

Egicia, y gloria de su confianza...  
(Herrera, *Por la victoria de Lepanto*)

En sus caballos y en la muchedumbre...  
(Herrera, *Pérdida de don Sebastián*)

Hiende el caballo desapoderado...  
Mas de la suerte, como si del cielo...  
Las ricas minas, y los caudalosos...  
Piensas sacar de mí desasosiego...  
(Ercilla, *Araucana*)<sup>50</sup>

Asienta pueblos con sus oficiales...  
Y tal el oro de su nacimiento...  
Donde faltaron las enfermedades...

<sup>50</sup> Es significativo encontrar estos versos en Ercilla, que apenas usa otro endecasílabo que el de acento en sexta (tipo A). El de acento en cuarta y octava (B2) no es en *La Araucana* mucho más frecuente que el de acento sólo en cuarta (B1). Excepcionalmente se encuentra algún verso mal hecho:

Apenas en la deseada arena... (XV)

El chileno Pedro de Oña, que comienza su carrera como discípulo de Ercilla, en su *Arauco domado* (1596) sólo emplea el tipo A. En ocasiones escribe versos que deberían contarse entre los del tipo B1, porque los vocablos en que figura el esperado (y por él supuesto) acento de la sexta es inacentuado en realidad:

Para salir con cuanto pretendiera...  
Sonaban ya por donde discurría...

En *El nasawro*, poema terminado en 1635, emplea a veces el verso acentuado en las sílabas cuarta y octava o tipo B2 (pero no predomina: hay que rectificar la afirmación de don Rodolfo Oroz en su edición del poema, Santiago de Chile, 1941, p. 86); del acentuado sólo en cuarta (B1) he encontrado ejemplos dudosos, versos en que, como en el *Arauco domado*, se atribuye acento a palabras que no lo tienen (quien, cuyo, donde, cuando, relativos; hasta, mientras):

De engaños, y haya quien te comuniqué... (I)  
Las borlas, tela, y basta deshaciendo... (III)  
Su fiel constancia, cuando de Lucía... (VI)  
Por él veniste a donde la cortina... (X)  
Nace Luis, a cuyo nacimiento... (X)  
Ay, cuántas veces, mientras lo escribías... (X)

Mas no faltaron las calamidades...

Estaban todos, atemorizados...

Diego García con la pesadumbre...

Indios feroces y desvergonzados...

(Juan de Castellanos, *Elegías*, parte II;  
Elegía III, canto IV)<sup>51</sup>

Esta es grandeza, que de las grandezas...

(Saavedra Guzmán, *Soneto a Valbuena*)

Y era creer que te contentarías...

(Francisco de Terrazas, *Epístola*)

Aura, templanza, y a las sonorasas...

(Francisco de la Torre, Soneto "Vuelve Céfito...")

Y pues me dejan, por lo que llevaron...

(Francisco de Figueroa, *Versos a Montano*)

Entre la turba que sacrificaba

A la cuitada que pereceba...

A tal merced, y que se me ofreciera...

(Pedro Sánchez de Viana,  
*Metamorfosis de Ovidio*, X)

Si dar queremos a los consonantes...

(Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, II)

Den el perdón al que los ofendiere...

(Fray Diego Murillo, *Palabras de Cristo en la cruz*)

Y lo intrincado y lo dificultoso...

(Barahona de Soto, *Sátira I*)

Ya que me faltan para dibujaros...

Hermosa frente, en cuyo señorío...

Por fin del mundo, y de la hermosura...<sup>52</sup>

(Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*, III)

---

<sup>51</sup> Aparte de emplear este tipo de verso, Castellanos es muy desmañado versificador. Ejemplos tomados del mismo canto:

Se pasaron a Barraqicimeto...

Por mandato de la Real Audiencia...

Que el sol por término se les daría...

<sup>52</sup> H aspirada en hermosura.

Consigo raudos arrebatarian...  
(Hernández de Velasco, *Eneida*, I)

La ansia y pasión que te desasosiega...  
(Rey de Artieda, *Epístola sobre la comedia*)

Las altas ondas en el occidente...  
(Espinel, *La casa de la memoria*)

La cruz, de yesca para sus enojos...  
(Ledesma, *Soneto sobre Longinos*)

Mi dama, pienso que con su presencia...  
(Tárrega, *El prado de Valencia*, I)

Y así, cual padre de misericordia...  
(Virués, *Monserate*, I)

Bien lo han mostrado sus ofrecimientos...  
(Miguel Sánchez, *La guarda cuidadosa*, I)

Habréislo sido de mi desventura...  
(Damián Vegas, *Comedia Jacobina*, III)

Este lugarl de mis navegaciones...  
(Medrano, *Canción "Oh mil veces..."*)

El triste día se le representa...  
(Juan de Arjona, *Tebaida*, I)

Haciendo en esto a la naturaleza...  
(Cairasco de Figueroa, *Canto de la curiosidad*)

Por propia insignia de tu simulacro...  
(Lupercio Leonardo, *Canción a Felipe II*)

Con presupuesto de arrepentimiento...  
(Velázquez de Velasco, *Salmo 37*)

Esto te pido, por lo que aprovecha...  
(Dr. Garay, *Epístola a Fabra*)

Si al cedro vieres ensoberbecerse...  
(Pérez de Herrera, *Menosprecio de las cosas caducas*)

Ásperas, blandas con el aspereza...  
(Lope de Salinas, Canción "Los claros ojos...")

Mozas de Lesbos, las que me incitastes...  
(Diego Mejía, *Safo a Faón*)

Luego caería en arrepentimiento...  
(Luis de Ribera, *De la virtud heroica*)

Al fin veréis que para el alboroto...  
(Esquilache, *Carta al Conde de Lemos*)<sup>53</sup>

En aquel libro de sus Confesiones...  
(Agustín de Rojas, *Loa en alabanza del Jueves*)

Y medrantando a los que le seguían ...  
La necia turba de los rapacillos...  
(Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*)

Fingir palabras en su coyuntura...  
(Cascales, *Tablas poéticas*)

Sólo licencia, con que le promete...  
(Gómez de Huerta, *Florando de Castilla*)

Castigan justos, y tus presunciones...  
Que infiel se llama la desconfianza...  
(Díaz Callecerrada, *Endimión*, I)

Si yo conozco en mi naturaleza...  
(Guillén de Castro, *La piedad en la justicia*, I)

Y aquella vena con que lo dictaba...  
Y la mayor a sus iniquidades...  
Sin un Homero que lo celebrase...  
Oh musa mía, para mi consuelo...  
(Clarinda, peruana, *Discurso en loor de la poesía*)

Que las más veces la desconfianza...  
(Amarilis, peruana, *Epístola a Belardo*)

Veleras selvas en su movimiento...  
Escucha atento si la trabajosa...  
(Juan de Ayllón, *Poema de los mártires del Japón*)

<sup>53</sup> Es el único ejemplo con que he tropezado en toda la obra de Esquilache.

Silvestres galas de la primavera...  
De bellas ninfas, las que con decoro...  
(Afira de Amescua, *Actión y Diana*)<sup>54</sup>

Emulación de la naturaleza...  
(Cardenio, *La estrella de Sevilla*, III)

Y aquel abismo de misericordias...  
(Francisco de Aldana,  
*Epístola a Bernardino de Mendoza*)

La providencia, con lo venidero...  
Y si los pasas al entendimiento...  
(Pedro Espinosa,  
*Soledad del Duque de Medina Sidonia*)

En tu bondad que en mi merecimiento...  
Con pecadores y son publicanos...  
A hacer salvos a los pecadores...  
(Espinosa, Salmo "Cristo mi redentor...")

Al desempeño de su profecía...  
(Espinosa, Soneto "Encendió luminarias...")

De dos esposos, y los coronaban...  
(Feliciano Enriquez de Guzmán, *Soneto*)

Del ser que tienes por naturaleza...  
(Tejada Páez, *El aire*)

De atormentados y atormentadores...  
Y así, admirada de su hermosura...<sup>55</sup>  
(Fray Diego de Hojeda, *La Cristiada*, VI)

Espía muda de los horizontes...  
(Anastasio Pantaleón de Ribera, *Fábula de Eco*)

Que no entró en diosas arrepentimiento...  
(Lic. Dueñas, Canción "Quedó conmigo...")

<sup>54</sup> En esta fábula de Mira de Amescua hallo este verso imperfecto:

La carga del no acostumbrado peso...

<sup>55</sup> Hojeda aspiraba la h de hermosura.

Introduciendo la desconfianza...  
 Que las disculpen si la desvanecen...  
 (Luis de Ulloa, *Raquel*)

Igual, Señor, a tu misericordia...  
 (Cosme de los Reyes,  
 Canción "Viniste de la altura...")

De amor no quita la correspondencia...  
 (Pedro de Salas, Canción "Vuela, afila tus alas...")

Dejó por jueces y gobernadores...  
 (Luis Vélez de Guevara, *El ollero de Ocaña*, III)

De mis costumbres y de mis empleos...  
 (Quevedo, *Sátira Riesgos del matrimonio*)

Monstruo te admira la naturaleza...  
 (Salas Barbadillo, *La estafeta de Momo*, XXXII)

En el sagrario del conocimiento...  
 (Villamediana, *Sonetos amorosos*, X)

Más mis ofensas que mi sufrimiento...  
 (Villamediana,  
 Soneto "Cuando en mi obstinación...")

Mas quiero ir antes a mi casería...  
 Mas tú, Señor de la naturaleza...  
 ¿Crees tú que Dafne nos aconsejara...?  
 Quizá engañada con la semejanza...  
 Cual ese tuyo, que si lo creyeras...  
 De su furor, de la desesperada...  
 Quizá engañada con la semejanza...  
 (Jáuregui, *Aminta*)

Admiración de la naturaleza...  
 (Castillo Solórzano, "La soberana gracia...")

Y entre sus ruegos y amonestaciones...  
 (Juan de Salinas, *Diálogo de Carillo y Bras*)

Siempre se olvida del matalotaje...  
 (Quiñones de Benavente, *Los cuatro galanes*)

De la fiera que representaba...  
(Villaviciosa, *La Mosquea*, VII)

Y hace que vivan en su precipicio...  
(Bocángel, *Leandro y Hero*)

Por la lujuria en que se precipita...  
(Villegas, *Elegía IV*)

Que ni te culpen por desaliñado...  
(Cubillo, Avisos "Fabio, tu carta...")

Iba la ninfa que se las pelaba...  
(Jacinto Polo, *Fábula de Apolo y Dafne*)

Que no permites en tu compañía...  
(Rebolledo, *Trenos de Jeremías*, I)

Mas basten burlas, que si se ofreciera...  
(Montalván, *Como padre y como rey*, III)

Dosel florido de la primavera...  
(Calderón, *Mañanas de abril y mayo*, I)

Satisfacciones y desenojarte...  
(Calderón, *Casa con dos puertas*, I)

Áspid de celos a mi primavera...  
(Calderón, *El médico de su honra*, I)

Rompiendo leyes a naturaleza...  
(Jerónimo de Cáncer, *Fábula del Minotauro*)

Con que luchabas y te defendías...  
(Francisco Manuel, *Epístola a Licio*)

Siendo impecable por naturaleza...  
(Luis de Tejada, *La cena*)

Y efectos sean de tus sentimientos...  
(Luis de Tejada, *El peregrino en Babilonia*)

Labran techumbres para sus alturas...  
(Pineda Bascuñán, *Cautiverio feliz*, I, 15)

- De las grandezas con que los oprimen...  
(Hernando Domínguez Camargo,  
*San Ignacio, el banquete*)
- No tengas cuenta con los revoltosos...  
(Antonio Henríquez Gómez, *El pasajero*)
- Aquel abrazo de naturaleza...  
(López de Zaraté, *Égloga de Silvio y Anfriso*)
- Sino rigor, con que le solemnizas...  
(Trillo y Figueroa, *Soneto IX*)
- Al que hace el gusto el agradecimiento...  
(Moreto, *El parecido en la corte*, III)
- En ver las plazas, y le considero...  
(Diamante, *El valor no tiene edad*, I)
- Y Adonis gime las del peregrino...  
Moderna envidia de las rozagantes...  
(Carlos de Sigüenza y Góngora,  
*Primavera indiana*)<sup>56</sup>
- El alma aumenta sus melancolías...  
(Martínez Meneses, *El tercero de su afrenta*, I)
- Que de las costas de las Andalucía...  
(Juan Vélez de Guevara,  
*El manebón de los palacios*, III)
- Es el inducas de las tentaciones...  
(Solís, *Hermafrodito y Salmacis*)
- El pobre llega, con declamaciones...  
(Juan del Valle Caviedes, *Beatas*)
- Quien le acompaña, para la pendencia...  
(Fernando de Zárate, *Mudarse por mejorarse*, III)
- Hijo de Venus y de sus maldades...  
(Agustín de Salazar, *Silva de La aurora*)

---

<sup>56</sup> Hallo en el poema este verso imperfecto:

A las breñas que con caduco muro...

Y no aquí sólo mi superstición...  
(Bances Candamo, *Las mesas de la fortuna*)

Quando a aspirante en lo que mereciste...  
(Conde de la Granja, *Soneto en Flor de Academias*)

### **La acentuación en la cuarta sílaba: muestras de su abundancia**

Doy ahora grupos de ejemplos tomados de unos cuantos poetas, a fin de que se vea que esta práctica era sistemática y no casual.

Lope de Vega (recuérdese que en las comedias están en reducida minoría los endecasílabos con relación a los octosílabos):

Vi un receptor de la chancillería...  
De chimeneas ni de caballetes...  
(*La noche toledana*)

Y así, vas lejos de mi pensamiento...  
De Extremadura. Y en Guadalajara...  
(*Peribáñez*)

Hechura suya y sus aficionados...  
En el donaire, para que tuviera...  
(*Don Juan de Austria en Flandes*)

Del Hacedor de la naturaleza...  
Monstruo será de la naturaleza...  
(*La hermosa Ester, I*)

No quiere el rey, ni aun en naturaleza...  
(*Barlaán y Josafat, I*)

Suya la llama en el Deuteronomio...  
Y que le vengue de sus enemigos...  
(*La buena guarda, I*)

Son muy antiguas las enemistades...  
(*Las mocedades de Bernardo, I*)

Que pesa mucho en el entendimiento...  
(*Los Benavides, III*)

Haz que se acerque la de la patena...  
(*El villano en su rincón, I*)

El mal, la pena y el entendimiento...  
(*Los Vargas de Castilla*, III)

Encomendado que en su sacrificio...  
(*La santa liga*, II)

¿Mas que tenemos entretenimiento?...  
(*La niña de plata*, III)

Las nuevas minas y la plataforma...  
Por acudir a las dificultades...  
(*El asallo de Mastrique*)

En ellos tienen el entendimiento...  
(*El balcón de Federico*, II)

Que no es milagro en la naturaleza...  
Y que me dijo que le perdonase...  
(*El anzuelo de Fenisa*)

El que nació con mis obligaciones...  
¿Tú, no mandaste que me entretuviese?...  
(*La inocente Laura*, I)

Malas palabras y desabrimientos...  
(*La viuda valenciana*)

Que los planetas y los elementos...  
(*Los locos de Valencia*)

Admiración de la naturaleza...  
(*Los locos por el cielo*, III)

Que tú no ignoras por dificultosas...  
(*El cardenal de Belén*, I)

Las ironías y adubitaciones...  
(*Arte nuevo de hacer comedias*)

Juan Ruiz de Alarcón:

Y en éstos sirvo, que de su fortuna...  
E a Dios pluguiera que su aventuranza...  
(*Los pechos privilegiados*)

Lleve conmigo mis inclinaciones...

Y porque excede a la naturaleza...

*(La cueva de Salamanca, I)*

Imprima en ellos agradecimientos...

*(No hay mal que por bien no venga, III)*

Donde ya libre de que me pudiera...

Desconocido, para que asegure...

*(La culpa busca la pena, I)*

Que no refiero porque la supiste...

*(Los empeños de un engaño, II)*

Mis pensamientos, mis inclinaciones...

Y dirá hablando a los facinerosos...

Este silencio cuando notificas...

Y echaron suertes por mis vestiduras...

*(El Anticristo)*

#### Tirso de Molina:

La madre tierra como a su despojo...

*(El condenado por desconfiado, I)*

Teje coronas para sus mujeres...

Y don Enrique de la fortaleza...

*(La prudencia en la mujer, I)*

Murió Leonela de San Severino...

*(Palabras y plumas, I)*

Cuerdo castigo de mi inadvertencia...

*(Amar por razón de estado, II)*

Ya no se estiman las conversaciones...

*(No hay peor sordo..., II)*

Señales dar de mi agradecimiento...

*(El amor y la amistad, I)*

Si no de ingrato, de desalumbrado...

*(El amor médico, II)*

Nunca es valiente la jurisprudencia...  
(*Santo y sastrero*, III)

Descanso en brazos de tu cortesía...  
(*Los lagos de San Vicente*, I)

Sansón, Alcides y Sardanápalo...  
(*La república al revés*, I)

Trajo las suyas el de Calatrava...  
Dicen que todos resucitaremos...  
(*La reina de los reyes*)

Y yo también de las persecuciones...  
(*La elección por la virtud*, II)

Gana blasones que te inmortalicen...  
(*La vida de Herodes*, I)

Fabio, mi hermano, que al de Monferrato...  
(*Ventura te dé Dios, hijo*)

Ocasionaron las oposiciones...  
Dejó en silencio los que conspiraban...  
(*Todo es dar en una cosa*)

Pues si enloquece una desconfianza...  
(*La fingida Arcadio*, III)

### Cervantes:

Fué en mis alforjas mi repostería...  
(*Viaje del Parnaso*, I)<sup>57</sup>

Oh flor y fruto de los bailarines...  
Váyanse todos por lo que cantare...  
(*El rufián viudo*)

Cierra la piedra de tu sepultura...  
Y agora temo que la sepultura...  
Que pisa aquel que de su pensamiento...  
El desengaño de mi pensamiento...

<sup>57</sup> En el *Viaje*, III, el verso "Fuera melindres, y cese la entena..." debe leerse, probablemente, como propone don Ricardo Rojas, "Fuera melindres, icese la entena".

Hago buen rostro a la desconfianza...  
Y los despojos de mis pensamientos...

Con el valor de tus merecimientos...  
Dará mil muestras de tu desvarío...  
No hay que hacer caso de su sentimiento...

(*Galatea*, I-III)

Eugenio de Salazar:

La erudición de tus Anotaciones...  
Con su elegancia y sus resoluciones...

(*Epístola a Herrera*)

Y para que ella le comunicase...  
Por la cabeza de su monarquía...  
Piden remedio para sus dolores...  
De su majada y su recogimiento...

(*Descripción de la laguna de México*)

De humores malos con melancolía...  
Limosna pide con encogimiento...  
Ojos que piensan sin detenimiento...  
Pidiendo injustas remuneraciones...  
Y dar remate a mis comparaciones...  
Finge mil ascos y revolvimientos...

(*Sátira contra los abusos de la Corte*)

Juan Rufo, en *La Austriada* (1584):

Que juntas tuvo con las teologales...  
El poder libre de los vencedores...  
Dieron lugar a que la exorbitancia...  
Y nuestras guerras y peregrinajes...  
La instancia misma con que se apelaba...  
Era argumento en que se comprobaba...  
Así miraban desde Talanquera...  
Los más comunes y particulares...  
Es Almanzor, y por la femenina...  
Os hace fuertes la naturaleza...  
Los pertinaces de los convertidos... (Canto I)  
La furia horrible de los torbellinos...  
Previstos cursos de constelaciones...  
Y mal armadas en invernaderos...  
La preeminencia del anticiparse...  
Que noche fuese, y la del Nacimiento...

La cual fué causa que los foragidos...  
 Marchando a prisa con sus escuadrones...  
 Al són de gaitas y de tamborinos...  
 Con qué palabras te agradeceremos... (Canto II)<sup>58</sup>

Alonso de Acevedo, en *La creación del mundo* (1615):

Con solas fuerzas de filosofía...  
 De los secretos de naturaleza...  
 De plata y oro y la circunferencia...  
 Oh luz, fiel guía de los navegantes...  
 Ni señalada con los horizontes...  
 Del Criador de la naturaleza...  
 Está a porfia con el artificio...  
 Con las viglias del desasosiego...  
 Sobre el bajel de la filosofía... (Canto 1)

Del veloz cielo la circunferencia...  
 El cual del aire con las frialdades...  
 Y de sus rayos con la muchedumbre...  
 Que los topacios que resplandecían...  
 Con que nos fuerzan a que concedamos...  
 Y de los Sinas entre las regiones...  
 Inundaciones y esterilidades...  
 Cuando al principio de sus resplandores...  
 Y tantos son cuantas exhalaciones... (Canto II)<sup>59</sup>

Fray José de Valdivielso, en la *Vida de San José*:

Las círreas aguas ni la compañía...  
 Y él mismo es limpio por naturaleza...  
 Un nombre igual a su merecimiento... (Canto I)

---

<sup>58</sup> Son raros en Rufo los versos imperfectos:

Fabricando de su desconfianza... (Canto IV)

Probablemente contaba *desde* como palabra acentuada en este verso:

Sin pena, porque aun desde que mamaban... (I).

<sup>59</sup> Una que otra vez tiene Acevedo versos imperfectos:

Rompe el cielo con tus alas ventosas... (Canto II)  
 Y el que por su naturaleza flaca...  
 Porque como de su naturaleza...  
 Saturno desde su morada fría... (VI)

Tiempo de gracia y de misericordia...  
 Perdió mi gracia por su inobediencia...  
 Los cronistas, los historiadores...  
 Los héroes fuertes, los legisladores  
 y de sus patrias los libertadores...  
 Lleno de luto y de melancolía...  
 A quien la gracia y la naturaleza...  
 Amor divino que en las soberanas... (Canto II)

Luis de Góngora:

Purpúreas rosas sobre Galatea...  
 Segur se hizo de sus azucenas...  
 (Polifemo)

Al padre en tanto de su primavera...  
 La mayor gloria de su monarquía...  
 La hiedra acusa, que del levantado...  
 La ceremonia en su recibimiento...  
 Gracias no pocas a la vigilancia...  
 (Panegírico al Duque de Lerma)

La alta cenefa, lo majestuoso...  
 Más de fierezas que de cortesía...  
 Los mismos autos el de sus cristales...  
 De los serranos que correspondido...  
 El menos ágil, cuanto comarcanos...  
 Pisar quería, cuando el populoso...  
 Cenizas hizo las que su memoria...  
 El vello, flores de su primavera...  
 La blanca espuma, cuantos la tijera...  
 Entre opulencias y necesidades...  
 Pisó del viento lo que del ejido...  
 Lo grave tanto, que lo precipita...  
 Liberalmente, de los pescadores...  
 Conservarán el desvanecimiento...  
 El lagrimoso reconocimiento...  
 Felices años, y la humedecida...  
 Éfire luego, la que en el torcido...  
 A la barquilla, donde la esperaban...  
 Bebió no sólo, mas la desatada...  
 Mientras ocupan a sus naturales...  
 (Soledades)

El sueño, autor de representaciones...  
 (Soneto "Varia imaginación...")

Y se la ha puesto sobre su cabeza...

(Soneto "Por niñear...")

Que eran en marzo los caniculares...

(Soneto "Duélete de esa puente...")

Más con el silbo que con el cayado...

(Soneto "Sacro pastor...")

Que el mayor mártir de los españoles...

(Soneto "Sacros, altos...")

Y las reliquias de su atrevimiento...

(Soneto "Verdes hermanas...")

Mi rostro tiñes de melancolía...

(Soneto "Herido el blanco pie...")

Mal vadeados de los pensamientos...

(Soneto "Cosas, Celalba mía...")

Es sucio Esgueva para compañero...

Señora tía, de Cagalárache...

No, que en ladrando con su artillería...

(Soneto "De dónde bueno...")

Nunca yo tope con sus señorías...

(Soneto "Señores Cortegiantes...")

No vi más fuerte sino el levantado...

(Soneto "Llegué, señora tía...")

Soga de gozques contra forastero...

(Soneto "Pisó las calles...")

De fiera menos que de peregrino...

(Soneto "Restituye a tu mudo...")

Entre los remos y entre las cadenas...

(Soneto "Florido en años...")

Suple las frutas de que se corona...

(Soneto "Mis albaricoques...")

Escondió a otros la de tu serpiente...

(Soneto "Los rayos...")

Pues de más ojos que desvanecida...

(Soneto "Ser pudiera...")

Oh, aquel dichoso, que, la poderosa...

(Soneto "En este occidental...")

Oh, cuánto tarda lo que se desea...

(Soneto "Camina mi pensión...")

Sino galanes del Andalucía...

En el torneo de la valepría...

(Soneto "Hermosas damas...")<sup>60</sup>

Repugna a leyes de naturaleza...

No hay elemento como el empedrado...

(Soneto -atribuido-  
"Quedando con tal peso...")<sup>61</sup>

<sup>60</sup> El primer verso de este soneto debería contarse en el tipo B1:

Hermosas damas, si la pasión ciega...

Pero es posible que, para el poeta, el acento de pasión, en la novena sílaba, compensara la ausencia de acento en la octava:

Casos semejantes son estos versos del *Polyfemo*:

Luciente paga de la mejor fruta...

Y el garzón viendo, cuantas mover pudo...

Y éste de las *Soledades*:

Alegre pisan la que si no era...

<sup>61</sup> Es extraño encontrar en este sabio artífice estos versos imperfectos:

Señas diera de su arrebatamiento...

(*Soledades*, I)

Ni de las peregrinaciones rota...

(Soneto, "Montaña inaccesible...")

Coturnos de oro el pie, armiños vestida...

(Soneto "La aurora...")

En el último, el problema es la sinalefa forzada entre la palabra pie, que lleva el acento central del verso, o debiera llevarlo, y la palabra armiños, cuyo acento viene a quedar contiguo al de pie.

El verso que en mi trabajo de 1919 di como ejemplo de acentuación en cuarta y séptima sílabas (B3):

Jaspe luciente, si pálida insidia...

no pertenece al tipo D. Dámaso Alonso, en el estudio mencionado en nota anterior, corrigió mi error y señaló la recta lectura:

## Bartolomé Leonardo de Argensola:

Y el no acudir de los setentrionales...  
 Fuerzas tenían, pero divididas...  
 Y esto sin fraudes y sin simonías...  
 Señal, oh Euterpe, que con el deseo...  
 Lo excusa luego, porque considera...

(A Euterpe)<sup>62</sup>

Que en los umbrales de la adolescencia...  
 Arando surcos en los materiales...  
 Le da otros plazos y contemporiza...  
 Se opone a Dios y a la naturaleza...  
 Y digo al fin que si los aborreces...

(Sátira "Dicesme Nuño...")<sup>63</sup>

Como en la corte me la represento...  
 En la abundancia de tu patrimonio...  
 Nueces y almendras en sus ataúdes...

(A Don Francisco de Eraso)

Y no me aguarde la tumultuaria...  
 Y ésta no es tanta que me desanime...  
 En el ropaje de las vestiduras...  
 Se acredita con la demasia...

(Epístola "Con tu licencia ...")

No es la más grave de las servidumbres...

(Soneto "Tu aliento, Herminia ...")

---

Jaspe luciente, sí, pálida insidia...

Pero sí son del tipo B1 estos dos:

Tribuno humilde, si no ofrecimiento...

(Soneto "Corona de Ayamonte...")

A ver un toro que en un nacimiento...

(Soneto "Salí, señor don Pedro...")

<sup>62</sup> En otra versión hay diferencia de palabras, pero se mantiene el tipo de verso:

Y la que hoy dura en los setentrionales...  
 Fuerzas mostraban, pero divididas...

<sup>63</sup> En otra versión:

Da nuevos plazos y contemporiza...  
 A las de Dios y la naturaleza...

Huye a tus manos, y con osadía...  
(Soneto "Ese pájaro, Cintia...")

Fiel y segura para mi sosiego...  
(Soneto "Huye de ti...")

Alguna parte de los eslabones...  
(Soneto "¿Estás libre, Damón?...")

Algunas veces se nos permitía...  
Mas oh, Señor, cuando se nos conceda...  
Y aquellos mismos que a la servidumbre...  
(*Super flumina*)

Contra el caudillo que desamparaste...  
Tu fuerza entregas a sus influencias...  
(Epístola "No te pienso pedir...")

Del capirote y el de las pihuelas...  
Te fertiliza, sin que la fortuna...  
Así en los partos del entendimiento...  
De estos juicios, sino por experto...  
(Sátira "Don Juan, ya que me he puesto...")

### Bernardo de Valbuena:

Hermosos soles de mi primavera...  
Que hay en los cofres de la hermosura... (I)  
Al mismo corte de tus invenciones... (II)  
Saqué una hortera para mi Tirrena... (IV)  
Dos pastorcillos que entre los pastores...  
Ahora, en tanto que con la corteza...  
Tengo guardadas, para que con ellas...  
Y estos ya dichos, por que de tu mano... (V)  
Si yo dijese que de mis fatigas...  
Dulce regalo de mi pensamiento... (VIII)  
Aquí la muerte, por que de mi vida... (IX)  
En esta sombra, mientras que tejía... (X)  
(*Siglo de oro*)

De no ajustarse a tu merecimiento...  
Arco defienden los que en sus regiones... (I)  
se acaba, muere, y desde la bocina... (III)  
El oro hilado que con las voltarias... (IV)  
(*La grandexa mexicana*)

Tristes tragedias a los lastimosos... (I)  
 Ingrata Gila, pues por complacerte...  
 Mas la inconstante, cuyo fundamento... (VI)  
 En una cueva, donde la violencia... (VIII)  
 Dulcia llamada, cuya gentileza... (XI)

(*El Bernardo*)

### Francisco de Rojas Zorrilla:

Sin que recele sus temeridades...  
 Mi hermano sale con el Almirante...  
 Ya estoy herida de tus sinrazones...

(*Peligrar en los remedios*)

No tu silencio por desconsolarme...

(*Los bandos de Verona, III*)

Tan satisfechas mis temeridades...

(*Progne y Filomela, III*)

Indignaréme con el amenaza...  
 Del curso propio con que se movía...

(*Entre bobos anda el juego*)

Yo dije siempre que le aborrecía...

(*No hay ser padre siendo rey*)

Doctrina das a la filosofía...

(*Del rey abajo ninguno, III*)

Pues son precisas las obligaciones...

(*Donde hay agravios no hay celos, III*)

### Sor Juana Inés de la Cruz:

Si no saliera por la comisura...  
 Y es algo menos en su ligereza...  
 Que el tal no sabe lo que se murmura...

(*Retrato de Lizardia*)

Amor empieza por desasosiego

(*Soneto que empieza así*)

La última línea de lo despreciado...

(*Soneto "Cuando mi error..."*)

Poner bellezas en mi agradecimiento...

(Soneto "Que no me quiere Fabio...")

Los simulacros que la Estimativa...

Sino que daban a la fantasía...

En sí, mañosa, las representaba...

Los que unos hizo de naturaleza...

Pobre con ella en las neutralidades...

Ciencia formar de las universales...

Discurso fia su aprovechamiento...

Continuo curso de la disciplina...

De humor terrestre, que a su nutrimento...

Da las espaldas al entendimiento...

De investigar a la naturaleza...

Abiertas sendas al entendimiento...

(Sueño)

Mira que juzgo que precipitada...

(Auto del divino Narciso)<sup>64</sup>

### **La acentuación en la cuarta sílaba; siglo XVIII**

Durante el siglo XVIII el tipo B1 perdura, y es caso digno de señalarse el que abunde hasta en los preceptistas como Luzán y Hermosilla:

Cuando era menos mi melancolía...

(Cañizares, *El honor da entendimiento*, I)

Que ha de ser entre de la primavera...

(Zamora, *El hechizado por fuerza*, III)

Que fija el giro de las estaciones...

(Peralta Barnuevo, *Lima fundada*, II)

El lucimiento, con que se emularon...

(Luzán, *Juicio de Paris*)

La justa saña del conocimiento...

(Jorge Pitillas, *Sátira I*)

<sup>64</sup> En largos años de familiaridad con la obra de sor Juana, sólo le he encontrado este verso imperfecto, en *El divino Narciso*:

La ocultemos, por que el gemido ronco...

Que el hombre mire por sus circunstancias...  
Suben los diablos por escotillones...  
(Ramón de la Cruz, *El muñuelo*)

Aquella tigre que precipitados...  
(Porcel, *El Adonis*, Égloga IV)

Contase asombros de su continente...  
(Francisco Ruiz de León, *La Hermandía*, I)

El oro apartas de los resplandores...  
(Cayetano Cabrera Quintero, *Sátira VIII de Horacio*)

Anuncio fausto de beneficencia...  
(Somoza, *Soneto XV*)

Adornar basta la naturaleza...  
(Meléndez, cita de Benot)<sup>65</sup>

Y señalando a la que fervorosa...  
(Vaca de Guzmán, *El triunfo sobre el oro*)

Favor pedimos los que redimiste...  
(Fray Diego González, *Te Deum*)

Serán eternos, inmortalizando...  
(García de la Huerta, *Los bereberes*)

Más que la incasta reedificadora...  
(Nicolás de Moratín, *Sátira II*)

Con vana audacia, y el Omnipotente...  
(Cadalso, pasaje de Milton)

Y sin la ayuda de los inmortales...  
Luego no existe en la naturaleza...  
(Marchena, *De natura rerum*, I)

<sup>65</sup> Benot, en su tratado de *Prosodias y versificación castellanas*, t. III, pp. 159-163, cita como "versos mal hechos" muchos del tipo B1, especialmente del siglo XVIII: Pitillas, fray Diego González, García de la Huerta, Escóquiz, Samaniego, Iriarte, Jovellanos, Leandro de Moratín, Hermosilla, Arriaza, Juan Gualberto González. No dice de dónde los toma. Personalmente, nunca he tropezado con el tipo B1 en la obra de Meléndez, a pesar de que el verso citado arriba lo mencionan Hermosilla y Juan Gualberto González antes que Benot.

Tranquilo en tanto que la numerosa...  
(Leandro de Moratín, *Los pedantes*)<sup>66</sup>

Duermes entre ellos, y tu respetuosa...  
Sin gasto alguno de naturaleza...  
Voy a cumplirlos, os aseguraba...  
(Manuel María de Arjona, *Sátiras de Horacio*, I, 1)

La turba vil de sus adoradores...  
(Blanco White, Epístola a Forner)

Abarca y ciñe las extremidades...  
(González Carvajal, Salmo XCIV)

El tipo desaparece poco después de 1800: ya no se encuentra, por ejemplo, en Quintana ni en Gallego<sup>67</sup>. En los primeros años del siglo XIX es más común en poetas americanos que en españoles:

Subsiste el todo, y que los elementos...  
Y quién dirá de sus indefinibles...  
(Olmado, *Ensayos sobre el hombre*)

Muchas regiones, bajo los auspicios...  
(Bello, *A la vacuna*, 1806)<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Moratín el hijo usa el tipo B1 sólo en poesías escritas en su juventud. Después lo abandona.

<sup>67</sup> Gualberto González, Juan, en sus "Apuntes sobre versificación castellana comparada con la latina" (*Obras completas*, t. III, Madrid, 1844: v. p. 23), dice: "Aunque en buenos poetas antiguos y modernos se encuentran innumerables endecasílabos sin acento desde la cuarta hasta la décima, lo cual bastaría para defenderlos, hoy parece que están generalmente desechados y que sólo por necesidad o por descuido se hacen algunos todavía". Cita once ejemplos, comenzando en Garcilaso y terminando en Hermsilla; cita además versos de Horacio que, leídos con sola atención a los acentos, resultarían parecidos:

*Sive facturus per inhospitalem  
Crispe Sallusti nisi temperato...*

<sup>68</sup> Todavía en su vejez Bello escribe en *La oración por todos* (1843):

Profunda sima adonde se derrumba...

Es muy probable que considerara que adonde, palabra trisilaba, debiera contarse como palabra plenamente acentuada, aunque sólo lo está débilmente. Recuérdese que él condenaba los versos del tipo B1 como insuficientemente acentuados.

Esta es la voz de la naturaleza...  
(Camilo Henríquez, "En esta oscuridad...")

Librar su imperio de los españoles...  
(Zequeira, *Batalla naval de Cortés*)

A proporción de los merecimientos...  
(Sartorio, *Himno de San Pedro Damiano*)

Esta mañana que se levantó...  
(Anastasio de Ochoa, *La respuesta concisa*)

Por tus servicios y lo que mereces...  
Y eran presagio de lo que serías...  
Esos tus ojos misericordiosos...  
Venid, veréis la Pacificadora...

Que poco tiempo se concedería...  
Nuevas miradas de misericordia...  
Y que obra fué de tu sabiduría...  
(Navarrete, *Poema de la paz*)

En vano, en vano la filosofía...  
Para dar curso a la filosofía...  
Y el hombre, dueño de su pensamiento...  
(Juan Cruz Varela, *A la libertad de imprenta*)

Mi tierno llanto, o sin que me anegaras...  
(Francisco Ortega, *La música*)<sup>69</sup>

Afortunados los que perecisteis...  
(José María Heredia,  
fragmento de la *Eneida*, publicado en 1830)

---

En José María Heredia, versión del canto *Al Sol de Osión*, hallo este verso semejante:

Te regocijas. Cuando las borrascas...

<sup>69</sup> Consúltese mi trabajo "La métrica de los poetas mexicanos en la época de la independencia".

Estas muestras pueden parecer muchas, pero son todas las que he encontrado en autores del siglo XIX a lo largo de muchos años de familiaridad con la poesía de España y América, mientras que en cualquier poeta de los siglos XVI, XVII o XVIII se hallan en gran número, según demuestro con las citas de Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón, Cervantes, Rufo, Acevedo, Valdivielso, Valbuena, Salazar, Bartolomé de Argensola, Góngora, Rojas Zorrilla y sor Juana Inés de la Cruz.

A devorar mi cerebro cansado...

(Santiago Vidarte, de Puerto Rico,  
*Insomnio*, 1846)

### **La acentuación en la cuarta sílaba: su rareza en el siglo XIX**

Después, a lo largo del siglo XIX, versos del tipo B1 sólo aparecen como rarezas esporádicas, explicables como inadvertencia, o bien, en poetas como Espronceda, o Batres, o Harzenbusch, o Javier de Burgos, o Manuel Acuña, como influencia de la lectura de poetas de siglos anteriores:

Allí vi al César. Por sus beneficios...

(Hidalgo, *Égloga I* de Virgilio)

Encubre el velo de melancolía...

(Esteban Echeverría, *Él y ella*)

En un tratado de filosofía...

Llegó aterrando a la secretaría...

Y oyen discursos sin que satisfagan...

(Espronceda, *El diablo mundo*, III)

Se ve, se siente. La filosofía...

Entonces vino el arrepentimiento...

Y tu alto nombre a la inmortalidad...

(Francisco Muñoz Del Monte)

No me limito a la literatura...

De la moral y la filosofía...

Cargó con él a la Recolección...

Inútilmente los economistas...

En el valor y en el desembarazo...

(José Batres Montúfar)

En las regiones de la eternidad...

(Fernando Calderón, *El torneo*, III)

Del paraíso en sus melancolías...

(Juan Carlos Gómez, *El tiempo*)

Cuentos de Homero y de Maricastaña...

(Campoamor, *El tren expreso*)

Sola ya, madre de los pecadores...  
(Nicolás Ureña de Mendoza, *Día de Dolores*)

Si abre sus senos para guarecerte...  
(Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, IV,  
edición de 1836)

Murió la Grecia, y sobre sus escombros...  
(Guillermo Matta, *Un cuento endemoniado*)

Él me contuvo cuando despechado...  
Viejo precito, para que malgaste...  
Por la mañana, para que a la tarde...  
Y con qué objeto la desenvainaba...  
(Burgos, *Sátiras de Horacio*)

Copa empinaba desde el mediodía...  
(Miguel Antonio Caro,  
*Epístolas de Horacio*, I, 14)

La imitación de sus antepasados...  
A los que, amigos del anacronismo...  
Bajo la losa del escepticismo...  
(Manuel Acuña)

La cual no es otra como con acierto...  
Que no le amabas, sino que me consta...  
Nombre le da, y como si empezase...  
(Jaime Clark, traducción de *Hamlet*)

Partido el disco con que se abroquela...  
(Jenaro Alenda, *Batracomiomaquia*)

Pero aun es joven, cual si con sus manos...  
(Zorrilla de San Martín, *Tabaré*, I)

### ***El endecasílabo anapéstico en la poesía popular***

El endecasílabo anapéstico (B3), que los sucesores de Boscán y su grupo evitaron cuidadosamente, tuvo vida propia en los siglos XVI y XVII: no se usó como verso definido, independiente, pero sí como una de las formas que entraban en la versificación fluctuante de las canciones populares, especialmente en las emparentadas con las de origen gallego:

—Molinico ¿por qué no mueles?  
—Porque me beben el agua los bueyes.

—Toledano, alzo berenjena.  
—Yo no las como, que soy de Llerena.

Esta cinta, de amor toda,  
quien me la dio ¿para qué me la toma?  
Por una vez que mis ojos alcé,  
dicen que yo le maté...

Lo que me quise me quise me tengo,  
lo que me quise me tengo yo.

—¿San Juan el Verde pasó por aquí?  
—Más ha de un año que nunca le vi.

¡Valame Dios que las ánsares vuelan!  
¡Valame Dios que saben volar!

Vayan cautivos el rey y la reina...

Seis reales dan por el tordo de Juana,  
seis por el pico y seis por la lana.

Yo que lo sé, que lo vi, que lo digo,  
yo que lo vi, que lo digo, lo sé.

Los poetas cultos, desde el siglo XVII, adoptan esta versificación fluctuante en canciones de corte popular que intercalan en novelas y en comedias o como estribillos en composiciones líricas:

Molinito que mueles amores...  
muele favores, no muelas cuidados,  
pues que te hicieron tan bello los cielos...

(Lope, *San Isidro*, I)

Que las almas heladas enciende  
y es de sus penas descanso y alivio...

(Lope, *El Cardenal de Belén* I)

Florechitas que Rut bella pisa,  
mientras sus ojos regadas os ven...

(Tirso, *La mejor espigadera*)

Ruiseñor que volando vas,  
cantando finezas, cantando favores,  
¡oh, cuánta pena y envidia me das!  
Pero no, que si cantas amores  
tú tendrás celos y tú llorarás...

(Calderón, *Los dos amantes del cielo*, I)

¡Ay, cómo gime, mas ay, cómo suena,  
gime y suena  
el remo a que nos condena  
el niño Amor!...

(Góngora, "Contando estaban sus rayos...")

Marizápalos era muchacha  
muy adorada de Pedro Martín...

(Jerónimo Camargo)

¡Para la Maya, que es linda y galanal...

(Quiñones de Benavente, entremés de *La Maya*)

En Calderón esta versificación se regulariza, después de gran variedad de ensayos, y acaba por suprimir el endecasílabo (B3), reduciéndose a decasílabos y dodecasílabos combinados a veces con hexasílabos:

Sierpecilla escarnada de flores,  
intenta correr,  
cuando luego detienen sus pasos  
prisiones suaves de rosa y clavel...

(Calderón, *El castillo de Lindabridis*, III)

Si no han vuelto hasta ahora los ojos  
que todos llevaron los novios tras sí...

(Francisco Manuel, *Letra para cantar*)<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Esta combinación deca-dodecasílabo reapareció en la época del modernismo, acompañada a veces del quebrado de seis sílabas:

La poesía popular no adoptó esta regularidad y tendió a mantener el endecasílabo anapéstico como eje de la versificación en canciones de las que comúnmente se llaman de gaita gallega:

Tanto bailé con la hija del cura,  
tanto bailé que me dio calentura...

Se halla también en letras de la *danza prima* de Asturias:

¡Ay pobre Juana de cuerpo garrido!...  
Muerto le dejo a la orilla del río...<sup>71</sup>

### **El endecasílabo anapéstico en la poesía culta: Siglos XVIII y XIX**

Además, como verso independiente se empezó cultivar el endecasílabo anapéstico en el siglo XVIII y así sobrevivió, pero como especie de metro raro que sólo aparecía de tarde en tarde:

Cierta criada la casa barría...  
Cierto Ricacho, labrando una casa...

(Iriarte)

Suban al cerco de Olimpo luciente...  
Huyan los años en rápido vuelo,  
goce la tierra durable consuelo,  
mire a los hombres piadoso el Señor...

(Leandro de Moratín, *Los padres del Limbo*)

---

Que me deje una estrella en los labios  
y un tenue perfume de nardo en el alma.

(Juana Borrero, *Última rima*)

Otra vez, hasta el nido sombrío  
do mueres de frío sin alma y sin voz,  
en un triste y desierto paraje,  
ha venido a dorar tu plumaje  
un rayo de sol..

(Dulce María Borrero, *Nueva vida*)

<sup>71</sup> Consúltense Milá, "Del decasílabo y endecasílabo anapésticos" y "De la poesía popular gallega", en el t. V de sus *Obras*; mi estudio *La poesía castellana de versos fluctuantes*, capítulo II, párrafos 10-11, 16, 20 y 28, capítulo I, párrafos, 7, 10, 20 y 23, capítulo IV, párrafos 4-6, 10 y 18, capítulo IV, párrafos 1-10; y el trabajo de Julio Vicuña Cifuentes, "Sobre dos formas del endecasílabo a minoría", en sus *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, 1929 (a pesar de sus caprichos de preceptista e insuficiencia de información).

Pues otra vez de la bárbara guerra  
lejos retumba el profundo rugir...  
(Heredia, *Himno de guerra*, 1826)

Aben Amer, al partir de Granada,  
su corazón desgarrado sintió...  
(Traductor desconocido de la *Romance  
mauresque* de Martínez de la Rosa en su  
*Aben Humeya*, versión francesa primitiva)

Entre la brama y espesa neblina,  
entre el celaje que vela la mar...  
(¿Camprodón o Ramos Carrión?, *Marina*, I)

Brillan las nubes en nácar y en oro...  
(Antonio Arnao, *Canción*)<sup>72</sup>

Como esa espuma que el viento formó...  
(Perrín y Palacios, *Sobre las olas*)

### **El endecasílabo anapéstico desde Rubén Darío**

Cuando Darío resucita este tipo de endecasílabo en el “Pórtico”  
al libro *En tropel* de Salvador Rueda (1892):

Libre la frente que el casco rehúsa,  
toda desnuda en la gloria del día,  
alza su tirso de rosas la musa  
bajo el gran sol de la eterna armonía...

provoca la conocida discusión en que Clarín revela haber olvidado  
sus clásicos y conocer poco los cantares de gaita, mientras Menéndez  
y Pelayo los evocó inmediatamente<sup>73</sup>.

Darío se permite libertades en el metro: a veces suprime el acento  
en la sílaba séptima:

Que él daba al viento con su cornamusa...  
Las muelles danzas en las alcatifas...

<sup>72</sup> Consúltense: De la Barba, Eduardo, *El endecasílabo dactílico*, Rosario, 1895 (justifica el tipo B3, pero no se da cuenta de que el tipo B1 había tenido curso normal); mi nota “La versificación de Heredia”, en la *Revista de Filología Hispánica*, 1942, IV, 171-172.

<sup>73</sup> Consúltese el artículo “Dilucidaciones”, de Darío, al final de su libro *El canto errante*, Madrid, 1907.

y se atreve a introducir el endecasílabo creciente, agregando una sílaba inerte después del acento en la cuarta:

Caja de música de duelo y placer...

Manuel González Prada escribió buen número de composiciones en endecasílabos anapésticos: el *Rondel* "Tiene la Luna caprichos de niña...", el *Pántum* "Alzando el himno triunfal de la vida...", el *Ritmo sin rima* "¿Son inviolables doncellas los léxicos?...", el *Rondel* "Es la mañana la alegre chiquilla..."

Hay muchos cultivadores del anapéstico después de su ruidosa reaparición. Lugones, al final de *Las cigarras*:

Fútil cantora, sonora cigarra,  
en la alegría de tu aire pueril  
crispa su prima gentil mi guitarra,  
bate su parche mi azul tamboril.

Eduardo Marquina, en pasajes de *Vendimión* y en los versos laudatorios para *La casa de la primavera*, de Martínez Sierra:

Esta caudal plenitud de bonanza...

Unamuno, en uno de los cantos de su *Romancero del destierro*, el que comienza:

Logre morir con los ojos abiertos...

Enrique Banchs, en la *Balada del puñado de sok*

—¿Llenas están las herradas, mis hijas?  
—Madre, lo están, las llenamos al colmo...

Gabriela Mistral, en el *Recado para las Antillas*:

Anda el café como un alma vehemente...

Jorge Guillén, en *Noche encendida*:

Tiempo ¿prefieres la noche encendida?...

Rafael Alberti, en *Madrid por Cataluña*.

Todos cantando pronuncien tu nombre...

y en España, de la *Invitación a un viaje sonoro* (1944):

Lloren aquí los laúdes de España...

Eugenio Florit, en *Viejos versos de hoy*.

Este sentir que la vida se acaba  
y ya no ver más que niebla en redor...

### **Retorno al endecasílabo de Garcilaso**

Con Rubén Darío, el endecasílabo vuelve a la situación en que se hallaba con Garcilaso: se mezclan libremente los cuatro tipos (A, B1, B2 y B3):

Monsieur Prud'homme y Homais no saben nada.  
Hay Chipres Pafos, Tempes y Amatuntes,  
donde el amor de mi madrina, un hada,  
tus frescos labios a los míos juntas.

Sones de bandolín. El rojo vino  
conduce un paje rojo. ¿Amas los sonos  
del bandolín, y un amor florentino?  
Serás la reina en los decamerones.

Un coro de poetas y pintores cuenta historias  
picantes. Con maligna sonrisa alegre aprueban  
los señores. Clelia enrojece. Una dueña se signa...

(*Divagación*, 1894)

Sus rosas aun me dejan su fragancia,  
una fragancia de melancolía...

Sino cuando en la dulce primavera  
era la hora de la melodía...

Y vigor natural, y sin falsía,  
y sin comedia, y sin literatura.

Tal fue mi intento, hacer del alma pura  
mía, una estrella, una fuente sonora,  
con el horror de la literatura  
y loco de crepúsculo y de aurora...

("Pórtico" de *Cantos de vida y esperanza*, 1905)

Cabellos largos en la bohardilla,  
 noches de insomnio al blando del invierno,  
 pan de dolor con la sal de lo eterno,  
 y ojos de amor en que Juvencia brilla.

(Balada en honor de las musas de carne y hueso)

Mortificaron con las disciplinas  
 y los cilicios la carne mortal  
 y opusieron orando las divinas  
 ansias celestes al furor sexual...

Herido el cuerpo bajo los sayales,  
 el espíritu ardiente en amor sacro...  
 y fueron castos por la santidad...  
 Poder matar el orgullo perverso  
 y el palpitante de la carne maligna...

(La Cartuja)<sup>74</sup>

Esta renovación, Rubén Darío la hace él solo, sin participación de sus compañeros en la iniciación del movimiento modernista, Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, Silva. El grupo inmediato sí adopta el endecasílabo renovado<sup>75</sup>:

Complicidad con la naturaleza...  
 Metamorfosis de su cabellera...  
 Que ha fatigado a la filosofía...

(Amado Neruo)

Se va la luz. Y la naturaleza...  
 La flor azul de la melancolía...

(Luis Urbina)

<sup>74</sup> Vicuña Cifuentes, en sus *Estudios de métrica española*, p. 113, dice (atribuyéndolo, sin fundamento, al crítico uruguayo Lauxar) que sólo hay diez endecasílabos de acento en cuarta B1) en toda la obra de Darío. Cualquiera puede comprobar que hay más; los hay en gran parte de las composiciones en o con endecasílabos (que no son muchas) después de *Prosas profanas*, además de las cuatro que cito, y que contienen trece de esos versos, "Ama tu verso", "Los tres Reyes Magos", "Soneto a Cervantes", "En el país de las alegorías", "Carne, celeste carne...", "Canto a la Argentina", "Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas", el soneto "Español, Paz".

<sup>75</sup> Coincidencia: José María de Heredia, el poeta cubano que escribía en francés, el autor de *Los infieles*, compuso en 1903 unos sonetos en homenaje a su primo y homónimo "el cantor del Niágara", con motivo de su centenario; y en ellos aparece un endecasílabo de acento sólo en cuarta, fruto de su familiaridad con los clásicos castellanos:

Ai evocar a los conquistadores...

Si no surgieran, junto a la piragua...  
A la ventura que lo diviniza...  
Que sobre el surco se arremolinaba...  
La operación de la desgranadora...

(Leopoldo Lugones)

El gesto oscuro de los leñadores...  
Abrióse el lecho de tus primaveras...  
Ondeó la danza de las bayaderas...  
Nirvana gris de la naturaleza...

(Julio Herrera y Reissig)

Limpia canción, mas bajo la ventana..  
Que se desmayan y que se despegan...  
Inesperado en la policromía...  
Jugo de acibar para el pensamiento...

(Enrique González Martínez)

Y mulas paradas en las sementeras...  
Dicta lecciones de Caballería...  
Ese arbolillo en que nadie repara...

(Antonio Machado)

Primera mancha de los azahares...  
El oro viejo de su cabellera...  
Los currutacos y las mirlíflores...

(Manuel Machado)

Aire de cumbre es el que se respira...  
Tape su polvo mis pobres orejas...  
Su escalofrío me tupe de calma...  
Sentada mira sobre el altozano...

(Unamuno)

El pie que vence y el entendimiento...  
Y el aire vago de la madrugada...  
En el paisaje de la primavera...  
Los olivares de la madrugada...

(Juan Ramón Jiménez)

Y las dos torres de la catedral...  
Los hombres secos y reconcentrados...

(Valle Inclán)

La mariposa en su policromía...  
 Desapareció tras de la serranía...  
 Y comprendimos que sus liliales...

(Guillermo Valencia)

Y lecho azul de la imaginación...  
 Crea el dolor y el arrepentimiento...  
 Deja de ser, para que te deploren...

(Eduardo Marquina)

Sé de una calle junto al hospital...  
 En primavera: los convalecientes...  
 Te hace más tersa y dorada la piel...  
 Dentro de mí palpitante la siento...  
 ¿Visteis a Shelley, le visteis de cerca?...

(Enrique Díez Canedo)

Para las piedras y para las rosas...  
 Del corazón de la naturaleza...

(Francisco Villaespesa)

Me infunde un soplo de soberanía  
 de predominio y de solemnidad...

(José Santos Chocano)

Como se ve, en la renovación predominaba el tipo de acentuación en cuarta sílaba sobre el tipo anapéstico. Actualmente hay poetas que sólo mezclan tres tipos (A, B1 y B2)

¡Toda real en las apariciones.  
 Hacia la gloria del galán temprano  
 van en volandas blancas algazaras...

(Jorge Guillén, *Galán temprano*)

Arde en sus ojos la revelación.  
 La luz serena bajo la pantalla  
 ¡cómo apacigua aún mi corazón!...  
 ¿Que nada sabes ni mi angustia induces?  
 ¡Cierra tus ojos como cicatrices!...

(Rafael Alberto Arrieta, *Revelación*)

Rigen la vida silenciosas leyes  
 de una honradez total, con ese ritmo

seguro de los días y las noches,  
de los inviernos y de los estíos...

(Arturo Capdevila, *Canto de bendición*)

Cuando a altas horas de la madrugada  
torno a mi barrio con el ceño áspero,  
gusto de contemplar mis cuatro pinos...

(Fernández Moreno, *Pinos*)

Es preciso caer, quemar jardines...  
Ahogar la bestia entre los querubines...  
La rosa inmensa, la ciudad quebrada...

(Sara de Ibáñez, *Soliloquios del soldado*, V)

En un haz de parábolas maduras...  
Flor y decoro de la geometría...  
La claridad de la circunferencia...  
En danza inmóvil y en azar de acero...

(Eduardo González Lanuza, *Égloga III*)

Tengo mi río —sin cesar me alcanza...  
Con aventuras y descubrimientos,  
entre piedras y pájaros y lumbres...

(Vicente Barbieri, *Estancias de agonía*, XVI)

### Otros poetas mezclan los cuatro tipos:

Un monte negro que se contornea  
siempre, para alcanzar el otro monte...  
¡Hasta el momento de la sien ardiendo,  
del cascabel de la antigua demencia  
y de la trampa en el vórtice rojo!

(Gabriela Mistral, *La fuga*)

El vino clava sus espigas negras  
y sus erizos lúgubres pasea  
entre puñales, entre medianoches...  
Y el vino huye por las carreteras,  
por las iglesias, entre los carbones,  
y se caen sus plumas de amaranto,  
y se disfraza de azufre su boca...

(Pablo Neruda, *Estatuto del vino*)<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Sobre la versificación del poeta chileno, consúltense Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940, cap. IV.

De los antepasados que se asoman  
al palco de este cuadro de familia  
con qué limpieza cinematográfica...  
Los paisajes prendidos al recuerdo  
con alfileres de anuncios eléctricos...  
Para la autopsia de las lunas muertas...

(Jaime Torres Bodet, *Canción de cuna*)

Y en el agua cabellos, flores, plumas,  
a la deriva de la ventolina,  
huyendo, verdes, de la voz del fauno...

(Rafael Alberti, *Reflejo*)

—Di, ¿tú qué harás el Primero de Mayo?...

—Que empuje a España valerosamente  
a conquistar de nuevo su paisaje...

(Alberti, *Primero de Mayo de 1938*)

Es interesante advertir que el verso de acentos en cuarta y octava sílabas (B2) ha perdido mucho terreno: hay poetas que no lo emplean con mayor frecuencia que el de acento sólo en la cuarta (B1), cuya popularidad es grande. Cabe mantener, pues, que para no pocos poetas el endecasílabo ha regresado a sus orígenes medievales: los tipos fundamentales son dos, el de acento en sexta sílaba (A) y el de acento en cuarta (B1); los tipos acentuados en cuarta y octava (B2) y en cuarta y séptima (B3) aparecen como variantes no muy frecuentes.

### ***Nuevas libertades del endecasílabo***

Los poetas del siglo XX no se contentan con devolverle al endecasílabo la situación en que lo dejó Garcilaso; ocasionalmente lo descoyuntan. Uno de los recursos es colocar el acento de la cuarta sílaba en una palabra esdrújula, produciendo así un verso que podría igualmente considerarse como decasílabo con una sílaba de exceso en el medio (los italianos lo llaman *endecasillabo catulliano*, por su semejanza con versos latinos como éste de Catulo: “Minister vetuli puer Falerii”):

Banda de pájaros en la simiente...

(Juan Ramón Jiménez, *Amaneceres*)

Llegué al epílogo de mis quimeras...

(Julio Herrera y Reissig, *Sepelio*)

Vivir, estímulo de mi terrible...  
(Juan José Domenchina, *Acibarado fruto*)

Al cuerpo, en órganos desemejantes...  
(César Vallejo, *La cólera*)

Y tú, quedándote tan imprecisa...  
(María de Villarino, *Tiempo de angustia*, VIII)

Que con el cántico meditabundo...  
Lo que la música me está diciendo...  
Con lejanísimas inteligencias...  
(Francisco Luis Bernárdez, *El buque*)

Viajes buscándote, detrás del viento...  
(J. R. Wilcock, *Desde antes*)

Esta clase de versos se encontraba antes, pero como descuido:

Si por pasárseme de la memoria...  
Por asperísimos despeñaderos...  
(Juan de Castellanos,  
*Elegías*, parte II, Elegía III, canto IV)

Tirsi, paréceme que estás turbado...  
Ora consuélate, que comoquiera...  
(Jáuregui, *Aminta*)

Licor, gozábbase desprevenida...  
(Núñez de Arce, *La duda*)

Compárense con estos decasílabos de Leandro Fernández Moratín:

Vegas que diáfano fecunda el Arlas...  
Ve los alcázares de Mantua excelsa...

o éstos de Juan Gualberto González:

Mecenas inclito, de antiguos reyes  
clara prosapia ¡oh mi refugio!

A veces el esdrújulo se complica con sinalefa:

Sería la única inquietud acaso...

(Lugones, *Cisnes negros*)

En una ascética ilusión de Brahma...

(Herrera y Reissig, *Enero*)

Tu amigo Lázaro, el de Betania...

(Unamuno, *El Cristo de Velázquez*)

Otro rasgo frecuente es acentuar la sílaba tercera, a veces también en palabra esdrújula<sup>77</sup>:

La hebra de oro de la esperanza mía...

(Amado Nervo, *La puerta*)

Una antorcha con que alumbrar la senda...

(Urbina, *Así fue*)<sup>78</sup>

De la copla entre los cañaverales...

(Manuel Machado, *La buena canción*)

De sus tigres, ni la delicadeza...

(Jorge Luis Borges, *Del infierno y del cielo*)

Ni la rosa coronada de espinas,

ni la rosa de la resurrección...

(Xavier Villaurrutia, *Nocturna rosa*)

Naturales y sobrenaturales...

Cuya música misericordiosa...

(Bernárdez, *El buque*)

Los espíritus apesadumbrados...

(Urbina, *Vieja lágrima*)

La película caricaturesca...

(González Martínez, *Mientras la lluvia cae*)

<sup>77</sup> Darío usa este verso, por excepción, en *Torres de Dios* ("Rompeolas de las eternidades"), en *Revelación* ("y prodigio de las constelaciones" y en *Visión* ("se juntaban con las constelaciones").

<sup>78</sup> Generalmente este verso aparece impreso con acento en qué, pero ese acento es falso.

Se llega, por fin, a mayores libertades:

A América su ruiñeñor errante...

(J. R. Jiménez, *Rubén Darío*)

Después queda lo que ya no se nombra...

(Ezequiel Martínez Estrada,  
*Motivos del cielo*)

Alma extraña de mi hueco de venas...

(García Lorca, *Tu infancia en Mentón*)

Y al hundir mis dientes sanos y agudos...

(Juana de Ibarbourou, *Merienda*)

Insaciable. Rosa de espacio duro...

(Ricardo Molinari, *La muerte en la llanura*)

Marinero, dame tu blanca vela...

(Genaro Estrada, *Retorno al mar*)

Sus cándidas mariposas de escarcha...

(José Gorostiza, *Preludio*)

Muertes, infinitesimales mundos...

(Silvina Ocampo, *La siesta*)

Espiritualizadísimamente...

(Herrera y Reissig, *Idilio spectral*)<sup>79</sup>

Ejemplos de maneras libérrimas de tratar el endecasílabo:

A flor de vida van los corazones  
como estrellas de mar sobre las aguas  
van con la onda furtiva, distintas,  
en un romántico juego de gracia...  
Algunas saben la ciencia quimérica  
y se plasman en peregrinas formas...

<sup>79</sup> En la poesía italiana desde fines del siglo XIX se observan iguales libertades:

*Alta, nell' immobilità del gelo...*

(Pascoli, *Le due raquile*)

Oh victorias que coronan la espuma  
 con risas quedas y con rosas blancas...  
 El rudo afán de los conquistadores...  
 El mástil sin pendón, la frente inmóvil  
 bajo el prismático fulgor del iris...  
 Y te llaman con fantásticas liras  
 desde las sirtes las rubias sirenas...  
 La más lunática, la más rebelde,  
 hija del arte y de la libertad,  
 al impulso de un arcano deseo,  
 el alma a medialuz, sola y distante,  
 va siguiendo en silencio hora tras hora  
 la misteriosa estela de tu nave...

(María Eugenia Vaz Ferreira;  
*El cazador y la estrella*)

Cuando las gotas de sangre en el olmo...  
 Ocultan en ensueño blanquecino...  
 El fantasma de la noche olvidaron...  
 Hay una sangre bermeja en el olmo...  
 Y en la bruma hay rostros desconocidos...

(José María Eguren, *Lied I*)

Dos robles lloraban como dos niños...  
 Y en la mágica luz del cielo santo...  
 De la onda florida de la mañana...  
 Las risas y las dulces pastorelas...  
 Amoroso canto de caramillos...

(Eguren, *Los robles*)

Tarde sucia de invierno. El caserío...  
 Que sube en forma de tirabuzón...  
 Y debajo de la genuflexión  
 de la arboleda, somormuja el río...  
 Como un problema sin definición...  
 Y el dueño del terruño, indiferente,  
 rápidamente, muy rápidamente,  
 baja en su coche por el camellón.

(Luis Carlos López, *Una viñeta*)

Yo que sólo canté de la exquisita  
 partitura del íntimo decoro,  
 alzo hoy la voz a la mitad del foro...  
 Como aguinaldo de juguetería...

Y en el barullo de las estaciones,  
 con tu mirada de mestiza, pones  
 la inmensidad sobre los corazones...  
 Que en tu lengua de amor prueben de ti  
 la picadura del ajonjolí...  
 Oigo lo que se fue, lo que aún no toco,  
 y la hora actual con su vientre de coco...  
 Joven abuelo, escúchame loarte,  
 único héroe a la altura del arte...  
 En piso de metal, vives al día  
 de milagro, como la lotería...  
 Suave Patria, vendedora de chía...  
 Cual muriéndose van las cantadoras  
 que en las ferias, con el bravío pecho...

(Ramón López Velarde, *Suave Patria*)

Suelta mi corazón sus angulosas  
 palomitas de volatería,  
 la iglesia con el atrio de baldosas  
 y con la cúpula de sillería...  
 Y más que el humo de las chimeneas  
 atrae su mirada la blandura  
 con que saca sobre las azoteas  
 la arboleda su esponja de verdura...  
 Mientras borda, primor de sus achaques,  
 un pañuelo donde se dan el pico  
 dos palomas como en los almanaques...

(Rega Molina, *Oda provincial*)

Con el neutral y plácido abandono  
 de las ubres de la naturaleza...

El eminente cocotero yergue  
 sobre la horizontalidad del agua  
 su ondulante penacho que a lo lejos...

(Eloy Fariña Núñez, *Canto secular*)<sup>80</sup>

### ***El endecasílabo creciente***

Aparece también el endecasílabo creciente (subrayo la sílaba superflua):

Te salía tu aroma por doquiera...  
 Llegada la última, fuiste la primera...

(Juan Ramón Jiménez, *A mi pena*)

<sup>80</sup> Otro ejemplo: Manuel Magallanes Moure, *Tardes de la ciudad*.

Ceñida a la apariencia y al descuido.  
 Hebra sonámbula. Espacio enismismado...  
 (Mariano Brull, "Aquí la araña atónita...")

Sobre la espalda flagelada del tiempo.  
 He de encerrar el llanto de las tardes...  
 (Borges, *Forjadura*)

Socavas el horizonte con tu ausencia...  
 Acogedora como viejo camino ...  
 (Neruda, *Poemas de amor*, XII)

Palabras. Sí, palabras. Todos los tallos del  
 espacio —otro polo, el otro polo...  
 (Ricardo Molinari, *El desdichado*, I)

Que entre el perfume de las azucenas  
 posaba en el peluche del banco rojo...  
 (Rosa Chacel, *Fruto de las ruinas*)

### ***El endecasílabo como eje de fluctuación***

El endecasílabo se emplea además como eje de composiciones en versos fluctuantes: renglones de medidas diversas se agrupan alrededor del eje. Así se hace, tanto en poesías de versificación de ritmo cantable como en composiciones de versificación meramente amétrica.

La balada de Juan Ramón Jiménez, *Mañana de la cruz* es ejemplo de esta versificación fluctuante acentual (podría decirse que está hecha con endecasílabos crecientes agrupados alrededor de los normales que sirven de eje: subrayo las sílabas de exceso):

Dios está azul. La flauta y el tambor  
 anuncian ya la cruz de primavera.  
 ¡Vivan las rosas, las rosas del amor,  
 entre el verdor con sol de la pradera!  
 Le pregunté: ¿Me dejas que te quiera?  
 Me respondió, radiante de pasión:  
 Cuando florezca la cruz de primavera  
 yo te querré con todo el corazón.  
 Ya floreció la cruz de primavera.  
 ¡Amor, la cruz, amor, ya floreció!  
 Me respondió: ¿Tú quieres que te quiera?  
 ¡Y la mañana de luz me traspasó!  
 Alegran flauta y tambor nuestra bandera.

La mariposa está aquí con la ilusión.  
 ¡Mi novia es la virgen de la era  
 y va a quererme con todo el corazón!

Valle Inclán, al adoptar el ritmo de las muiñeiras de Galicia, combina el eneasílabo, el decasílabo, el endecasílabo y el dodecasílabo —cualquiera de ellos puede convertirse en eje— y les añade versos de otras medidas:<sup>81</sup>

Bajo el gran hayedo sombrío  
 una pastora con dengue de grana  
 en una gracia de rocío  
 está hilando su copo de lana...  
 (*Voces de gesta*, Jornada I, prólogo)

Cómo la sangre del sol matinal  
 de los vellones del nevero  
 hace regatos de cristal...  
 (*Voces de gesta*, Jornada II)

Parece que cavas en mi corazón.  
 ¡No queda un brazo que mueva una honda,  
 todo se hundió con el sol de este día!

---

<sup>81</sup> En gallego se hallan, naturalmente, estas mezclas del endecasílabo con otras medidas:

Non sei se me da medo,  
 se me da compasión;  
 parece un pino leixado do vento,  
 parece botado do mar de Niños...  
 (Eduardo Pondal, *Que barba non cuidada*)

Neto do enxebre e valonte gaiteiro...  
 dime que notas salen do punteiro  
 que tan mal resoan  
 no meu corazón...  
 (Manuel Lugris Freire, *A un gaiteiro*)

Si quixeran voar poderían  
 pois no mesmo lombo dúas azas levan,  
 mais preferen voltar paseniño  
 depinicando nas froles das veiras...  
 (Eugenio Montos, "Tornan as vacas...")

Rosalía de Castro escribía versos de esta especie partiéndolos:

As de cantar,  
 meniña gaiteira,  
 as de cantar,  
 que me moiro de pena...

¡Cava, cavador, una cueva bien hondal!  
 ¡Con tu esperanza sepulta la mía!...  
 (*Voces de gesta*, Jornada III)

—¿Esa tu avecilla  
 canta en Provenza o canta en Castilla?  
 —Canta en la orilla de todo sendero  
 y en el albergue de toda villa  
 y en el alero de toda capilla  
 y en el postigo de toda taberna!  
 ¡Es el ave que al mundo gobierna!...  
 (*Cuento de abril*, Jornada III)

Rubén Darío imitó también las formas fluctuantes de la versificación de gaita gallega, y no sólo el endecasílabo aislado:

Gaita galaica, sabes cantar  
 lo que profundo y dulce nos es...  
 Canta. Es el tiempo. Haremos danzar  
 al fino verso de rítmicos pies...  
 Tiempo de esparcir y de recoger,  
 tiempo de nacer, tiempo de morir...

De cuando en cuando las adoptan poetas de América:

La barca morena de un pescador,  
 cansada de bogar,  
 sobre la playa se puso a rezar...  
 (José Gorostiza, *Oración*)

Ay Dios, qué viento frío  
 mueve la flor del granado este día...  
 (Molinari, *Analecta*)

Como ejemplos de versificación libre, fluctuante, pero no de ritmos acostumbrados en el canto, en que sirve como eje el endecasílabo, podrían citarse composiciones de Borges (*Las calles*, *Vaniocuencia*, *Jardín*, *Despedida*), de Alfonso Reyes (*Ifigenia cruel*), de César Vallejo (*Trika*, XVIII), de Jorge Carrera Andrade (*Indiada*, *Boletín del mal tiempo*), de Eugenio Florit (*Poema de agua y viento*, *La señal*, *Tarde presente*), de Vicente Aleixandre (*La palabra*, *Muñecas*, *Ida*), de León Felipe (*Yo sé dónde está*, *Esperando a que amanezca*), de Ricardo Molinari (*Poema del almacén*), de Conrado Nalé Roxio (*La esmeralda*),

de Pablo Neruda (*Melancolía en las familias, Maternidad*), de Salvador Novo (*Viaje*), de Francisco Giner (*Ausencia, V*), de Héctor Incháustegui Cabral (*Canción suave a los burros de mi pueblo*), de Octavio Paz (*Bajo tu clara sombra*).

¡Ah las paredes de la celda!  
De ellas me duelen, entretanto, más  
las dos largas, que tienen esta noche  
algo de madres que ya muertas  
llevan por bromurados declives  
a un niño de la mano cada una...

(Vallejo, *Trike*, XVIII)

Se canta en el poema,  
por tristeza y olvidanza,  
la gota perenne de una estrella  
sobre la estalactita de la esperanza.  
Y un poco de tristeza en este día  
cuelga una lágrima en mi pecho,  
porque en mi vida hay una onda  
de lago vespéral y gris de cielo...

(Carlos Pellicer, *El puerto*)

Pasamos cerca de la primavera  
y más abajo de las noches de luna,  
pasamos a la izquierda de la aurora  
y ¡ay! sobre todo de espaldas al deseo...  
Un camino olvidado  
de todos, menos de la brisa  
que trae el aura de la ventura,  
el polen áspero de los recuerdos  
y torbellinos de plumas azules...

(Rosa Chacel, *Encrucijada*)

Podrían distinguirse aún dos maneras en esta versificación libre: en la una, el verso fluctúa, como amétrico, y de cuando en cuando se define como endecasílabo métricamente regular; en la otra, el endecasílabo es dominante y va acompañado de otros versos, por lo común más cortos (en ocasiones, los versos acompañantes podrían llamarse endecasílabos disminuidos o aumentados): así en Juan Ramón Jiménez (*Niño en el mar* y el *Nocturno* "Tan inmenso que es..."), en Pedro Salinas (*Suicidio hacia arriba*), en José Gorostiza (*Muerte sin fin*), en Carlos Pellicer (*Recinto*).

### Otros tipos de endecasílabo

Otro tipo de endecasílabo empleó Rubén Darío: el de acento en quinta sílaba (tipo C). La poesía galaico-portuguesa lo conocía desde el siglo XIII:

¡Ai frores, ai frores do verde pino!  
 ¿Se sabedes *novas* do meu amigo?

Darío lo adopta en su *Balada laudatoria* (1911 ó 1912) al insigne gallego Valle Inclán:

Del país del sueño, tinieblas, brillos,  
 donde crecen plantas, flores extrañas,  
 entre los escombros de los castillos,  
 junto a las laderas de las montañas,  
 donde los pastores en sus cabañas  
 rezan cuando al fuego dormita el can,  
 y donde las sombras antiguas van  
 por cuevas de lobos y de raposas,  
 ha traído cosas muy misteriosas  
 don Ramón María del Valle Inclán...

Manuel González Prada adoptó también este verso en su composición *El gran doctor*:

Mar profundo, inmenso mar de las cosas,  
 ¿puede acaso el hombre sondar tu abismo?  
 ¿Qué del mundo alcanzan a ver sus ojos?  
 ¿Sabe si el granito goza y padece?  
 ¿Sabe si las flores sienten y piensan?<sup>82</sup>

González Prada, que tantos ensayos de innovación y renovación hizo en el verso, inventó un tipo más de endecasílabo, acentuado en tercera y séptima, con la peculiaridad de que el acento de la tercera va siempre en palabra esdrújula:

Sol del trópico, mi sol adorado,  
 ¿qué del vívido raudal de tu fuego?  
 Nubes lóbregas te ciñen y ocultan...

(*El rincón florido*)<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Aparece en las "Notas" al final de su libro de versos *Exóticas*, Lima, 1911.

<sup>83</sup> En su erudita edición de la *Antología poética* de González Prada, México, 1940 (Colección Clásicos de América), Carlos García Prada dice que el maestro peruano "cultivó el

El poeta dominicano Francisco Muñoz del Monte (1800-1865 ó 1868) empleó una especie de endecasílabo creciente, con una sílaba de exceso después de la cuarta (como solía haberla en los de Fernán Pérez de Guzmán), en el comienzo de su composición *A Gertrudis Gómez de Avellaneda*:

Incierta y débil, saliendo de la cáscara,  
implume el ala, sin fuego en el mirar...

En el siglo XVII, sor Juana Inés de la Cruz inventó un tipo de verso, que a veces ha sido llamado indebidamente endecasílabo, y que ella empleó en dos composiciones (de ella lo tomaron el poeta hispano-mexicano Agustín de Salazar y Torres y el bogorano Francisco Álvarez de Velasco); en realidad tiene diez sílabas y comienza con palabra esdrújula:

Lámina sirva el cielo al retrato,  
Lísida, de tu angélica forma...

Vísperas son felices del día...

## Resumen

El verso endecasílabo de las lenguas románicas nace de la adaptación de metros latinos (probablemente el sáfico y el senario) que a su vez se derivan del griego. Aparece en francés y en provenzal; del provenzal pasa al italiano, al catalán y al galaico-portugués.

En castellano, desde el siglo XII hasta el XVI, se ensaya repetidas veces el endecasílabo, como imitación de modelos extranjeros, pero no se convierte en metro usual, excepto como forma subsidiaria que acompaña al dodecasílabo en el arte mayor. Al cabo de cuatro siglos, Boscán introduce el metro, tomándolo del italiano, y la intervención de Garcilaso lo impone. Desde entonces es el metro principal, el "verso noble" de nuestro idioma. En portugués, Sã de

---

endecasílabo de acentos en la tercera, la séptima y la décima sílabas, como lo hicieron más tarde los modernistas". El verso así acentuado no lo encuentro en ningún otro poeta, de modo sistemático: sólo como forma ocasional, que se mezcla con los tipos usuales (v. *supra*). Es de advertir que González Prada, cuando escribe endecasílabos normales, sólo emplea los tipos A y B2; nunca mezcla con ellos el B1, ni el B3, que cultivó separadamente.

Miranda, contemporáneo de Boscán y Garcilaso, implanta el endecasílabo de tipo italiano.

En sus orígenes este verso tiene dos tipos, uno de acento interior en la sexta sílaba (A), otro de acento en la cuarta (B). No debían mezclarse, pero en la práctica se mezclaron. En italiano se hizo normal la mezcla, y los dos tipos se tratan como una unidad: el número de sílabas es igual; la acentuación esencial, si no idéntica, es por lo menos semejante: debe caer en sílaba par, la sexta (A) o la cuarta (B). En realidad, el tipo B se subdivide en tres subtipos, el B1 (acento sólo en la cuarta sílaba), el B2 (acentos en la cuarta y en la octava) y el B3 (acentos en la cuarta y en la séptima). Como singularidad aparece el endecasílabo creciente, con una sílaba de exceso.

Al pasar al castellano, el endecasílabo se altera: no todavía en Boscán y su grupo, que lo escriben como los italianos, pero sí en sus secuaces más jóvenes. De las cuatro formas del verso italiano, sólo se aceptan tres: A, B1 y B2. El tipo B3 se suprime, porque recordaba demasiado el endecasílabo subsidiario del arte mayor. Y el tipo B1 tenía que usarse mucho menos que A y B2, en razón de su estructura: no es fácil, o por lo menos cómodo, escribir a menudo series de cinco sílabas en que falte acento. La mayor parte de los poetas lo emplean, y a veces con mucha frecuencia (Juan Rufo, Alonso de Acevedo, Bartolomé de Argensola); unos pocos lo evitan (Montemayor, Gil Polo, Arguijo, Rioja, entre otros). A principios del siglo XIX (Leandro de Moratín en su madurez, Quintana, Gallejo) se le proscribió. Muy de tarde en tarde reaparece, pero probablemente como descuido, o quizás como arcaísmo (Espronceda, Batres, Burgos).

De hecho, desde mediados del siglo XVI, el endecasílabo, en castellano, se siente como metro unitario. El tipo (A) de acento en sexta sílaba y el tipo (B2) de acentos en cuarta y octava se equivalen para el oído. El tipo (B1) de acento sólo en la cuarta, a pesar de su persistencia, no tenía otro valor que el de una especie de descanso, de alteración momentánea, que hacía resaltar mejor la estructura fundamental.

A fines del siglo XIX, Rubén Darío, renovador fabuloso de la versificación castellana, lleva de nuevo el endecasílabo a la situación de los tiempos de Boscán y Garcilaso: mezcla los cuatro tipos iniciales (A, B1, B2 y B3). Nunca traspasa esos límites.

Cultiva a veces separadamente el tipo B3 y aun adopta las variantes de fluctuación que tiene en gallego ("Gaita galaica..."); usó también, fugazmente, y aislado, el tipo (C) acentuado en la quinta sílaba ("Del país del sueño, tinieblas, brillos...").

Los discípulos de Darío sí traspasan los límites que él fijó para el endecasílabo normal: poco a poco, el metro sufre toda especie de dislocaciones; ahora, todo es lícito. Pero no todos los poetas se lo permiten todo: unos se detienen donde se detuvo Darío; otros emplean el tipo (B3) de acentos en cuarta y séptimas sílabas. Finalmente, el endecasílabo sirve de eje en formas de versificación libre.

El tipo (B3) de gaita gallega, desde fines del siglo XVIII (Iriarte y Leandro de Moratín), tiene vida independiente, pero no muy activa. Así se conserva.

***Estudios  
de  
versificación española***

El Instituto de Filología Hispánica publica este volumen como un homenaje y un testimonio de reconocimiento a la obra de maestro que Pedro Henríquez Ureña realizó en él durante muchos años, en estrecha colaboración con su director Amado Alonso\*.

Los estudios de Pedro Henríquez Ureña en materia de versificación tienen un valor capital, que no ha disminuido con los años. En algunos aspectos, como en el de la versificación irregular, puede decirse que su libro constituye la piedra angular. En otros, como en el del endecasílabo y el alejandrino, aunque retoma temas ya elaborados por investigadores anteriores, los enriquece y perfecciona en forma definitiva.

Aparecen reunidos aquí, por primera vez, todos sus trabajos dedicados a la versificación española, excepción hecha de alguna reseña o nota breve. Así se pone al alcance de los estudiosos artículos perdidos en revistas difíciles de hallar. Además, se ofrece la versificación irregular en la poesía castellana y el endecasílabo castellano con las adiciones y correcciones que su autor había dejado preparadas para una futura edición, dándole al primero el título de la poesía castellana de versos fluctuantes, según sus deseos.

El Instituto deja constancia en su especial gratitud a la esposa e hijas del autor, que facilitaron los materiales y permitieron la publicación de esta obra; y a las profesoras Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, que participaron en la recolección y ordenamiento de esos materiales.

M. A. M.

---

\* La Editora Nacional ha preferido dejar tal cual estas palabras preliminares del Instituto de Filología Hispánica, así como el prólogo de Ramón Menéndez Pidal a las ediciones hechas por estos importantes centros académicos, a partir de las cuales se publica el presente volumen.

## **Prólogo**

Cuando en 1917 di a conocer el fragmento épico de *Roncesvalles*, pensaba, al examinar su interesantísima versificación: “¡Adiós las ilusiones de los partidarios de la regularidad silábica del *Mío Cid*”. Creía poder dar ya como indisputable que los juglares de gesta y los juglares de metros más cortos, por ejemplo, los autores de *Santa María Egipcíaca* o de *Elena y María*, usaban habitualmente un metro de desigual número de sílabas, metro que deberá estudiarse en adelante sin los prejuicios propios de los que creen que en todo caso deben imperar los principios de la métrica isosilábica.

Pero aquel anisosilabismo, que bien puede señalarse como uno de los caracteres primordiales de la literatura española, necesitaba ser estudiado, no sólo en algunos textos antiguos, sino sistemáticamente en toda su extensión, a través de las más variadas épocas de la poesía. Porque aunque la métrica llamada irregular, con el tiempo, cesa de ostentarse arrogante en grandes obras literarias y va relegándose poco a poco a manifestaciones fugaces, casi furtivas, éstas pululan en todo el campo literario como flora silvestre imposible de desarraigar. Y entonces, en vez de las viejas formas, se imponen otros tipos de versificación anisosilábica, tipos rítmicos, ligados al canto y al baile.

Al estudio de todas las épocas de esa versificación variamente irregular ha consagrado el Sr. Henríquez Ureña el presente libro, donde ha organizado por primera vez una vasta materia que comprende desde los orígenes medievales hasta la lírica de las zarzuelas y del género chico, y hasta la revolución contemporánea iniciada por Rubén Darío.

Bajo el atractivo de una materia hasta hoy tan desatendida, el autor no siempre se limita a su propio campo; pero no tenemos sino que agradecerle cuando alguna vez se deja llevar irresistiblemente fuera de la versificación para agrupar algunos asuntos de la poesía lírica, de modo que, en ocasiones, deja de hacer un estudio de formas para esbozar el de algunos temas poéticos. Eso vamos ganando.

En este libro hallamos felizmente vencidas las principales dificultades de la sistematización de una materia hasta hoy no tratada en su conjunto. Para descubrir las breves muestras de un verso relegado a condición inferior, Henríquez Ureña ha realizado una vasta exploración bibliográfica. Para comprender e interpretar formas poéticas, hasta ahora descuidadas, ha llevado su atención en direcciones nuevas y originales, ilustrando con fortuna los contactos y mezclas de los varios principios de la versificación que luchan y conviven.

Desde su primera edición, este libro ha sido base indispensable para todos los trabajos de métrica referentes al sector especial por él tratado. Ahora, en segunda edición, sale enriquecido con perspectivas nuevas, afianzado en sus teorías, depurado en su nomenclatura y tan esmeradamente revisado en todo, que acrece su utilidad en gran manera. Y bien puede decirse que Henríquez Ureña, penetrando la esencia musical de esta métrica antes desconocida, abriendo el espíritu del lector a gustar bellezas que antes dejaban insensible a la crítica, ha conquistado una nueva provincia para la historia literaria.

R. MENÉNDEZ PIDAL.

## Advertencia

Este libro se escribió de 1916 a 1920, parte en los Estados Unidos, parte en España. Se publicó en 1920. Las principales reseñas que sobre él se escribieron son las de *The Times Literary Supplement*, de Londres, 18 de agosto de 1921 —anónima, según la costumbre del diario—; William Paton Ker, en la *Modern Language Review*, de Cambridge, 1923, t. XVIII, pp. 226-229; George Tyler Northup, en *Modern Philology*, de Chicago, 1922, t. XIX, pp. 434-435; K. Sneyders de Vogel, en *Neophilologus*, de Amsterdam, 1922, t. VII, pp. 299-300; Jules Ronjat, en la *Revue des Langues Romanes*, de Montpellier, 1923, t. LXII, pp. 447-448; Gonzalo Zaldumbide, en *Hispania*, de París, 1920; Federico García Godoy, en *Letras*, de Santo Domingo, 1920; Armando Donoso, en *La Nación*, de Buenos Aires, 1921.

Como el libro, en razón de su asunto, recorre gran parte de la poesía española, se le ha consultado y citado con mucha frecuencia. Se han aceptado en general sus conclusiones, aunque con alguna que otra reserva, apuntada más que formulada. Única actitud negativa, la de Julio Cejador y Frauca, en su obra antológica *La verdadera poesía castellana*: como siempre, se contenta con negar la idea ajena, sin aportar demostraciones.

Agotada la primera edición desde 1928, tuve que esperar a 1931 para hallar tiempo que dedicar a la preparación de la segunda. He revisado cuidadosamente el texto, retocando la expresión siempre que lo creí necesario, rectificando los datos cuando lo exigían los resultados de nuevas investigaciones, ajenas o propias, agregando materiales nuevos (desde luego, todos los que aparecían en los apéndices de la primera edición quedan ahora incorporados en el texto), estableciendo mejor ordenación aquí y allí. Sólo tres

modificaciones sustanciales he introducido: considerar que los poetas de la Edad Media trataban los grupos de vocales según el uso de la pronunciación normal de su tiempo, salvo Berceo, que empleó artificial y sistemáticamente el hiato, y en parte López de Ayala; designar con el nombre de acentual, en vez de rítmica, la versificación irregular de los cantares populares y sus derivaciones a partir del siglo XV; atribuirle al verso acentual en español más raíz castellana que antes, restándole importancia al flujo galaico-portugués. Finalmente, he agregado al índice alfabético de nombres de personas un índice de temas.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

## Introducción

La versificación castellana se considera, generalmente, como versificación silábica, al igual que la italiana o la francesa. Su fundamento primario es la costumbre de tratar las sílabas como isócronas: no cabe diferenciarlas, para la métrica, en largas y breves, porque no lo son de modo permanente, según su estructura; la de cualquier sílaba varía según su posición en el grupo fónico y según el valor afectivo que se le atribuya<sup>1</sup>. De ahí se deriva el isosilabismo, es decir, el hecho, frecuente en todas las lenguas romances, de que cada tipo de verso tenga número fijo de sílabas. Y el principio del isosilabismo se combina con el de los acentos de intensidad (el iclus): uno, el final, como obligatorio; otros, los interiores, como necesarios o como voluntarios, según la longitud del renglón<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase Tomás Navarro Tomás, "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío", en la *Revista de Filología Española*, 1922, t. IX, pp. 1-29, y la tercera edición de su *Manual de pronunciación española*, Madrid, 1926 (§180; "Cantidad silábica"). Mi trabajo "En busca del verso puro", pp. 253 a 270 de este volumen, ensaya definir el fundamento de toda versificación: la simple serie de grupos fónicos semejantes; pero este principio se combina generalmente con apoyos rítmicos: igualdad en el número de sílabas, pies cuantitativos, juego de tonos o de acentos de intensidad, rima, aliteración.

<sup>2</sup> En el presente estudio, los versos se denominarán siempre a la manera usual en nuestro idioma, que es semejante a la italiana y contraria a la francesa e inglesa; a saber: contando una sílaba después de la última acentuada, aunque de hecho falte, según ocurre en los versos agudos. El verso tipo será, pues, el verso cuya terminación se llama en otras lenguas *fermenina* y entre nosotros, *grave* o *llana*; no el verso de terminación masculina, llamada entre nosotros *aguda*. Así, son igualmente octosilábicos estos dos del romance viejo de *Fontefrída*:

Do todas las aveccas...  
Ni casar contigo, no...

Pero sí puede decirse, en términos generales, que la versificación castellana es silábica cuando sólo se quiere contraponerla a la cuantitativa de los griegos y de los latinos clásicos, sólo parcialmente cabe afirmar que es isosilábica, como la provenzal o la italiana. La mayor parte de los versos escritos en nuestro idioma están gobernados por la igualdad de medida silábica, y en mayor o menor escala, por el ritmo de acentos; pero existen otras formas de versificación donde el isosilabismo no aparece o apenas se insinúa<sup>3</sup>.

- I. Una de estas formas es meramente artificial y pertenece a la poesía de gabinete: son aquellos versos en que, desde el siglo XVI hasta el XX, se ha ensayado resucitar en castellano la métrica cuantitativa de la antigüedad clásica, y en particular el hexámetro. No abundan estos ensayos, ni forman escuela, y, si se omiten unos pocos, como los de Esteban Manuel de Villegas en el siglo XVII o los de Rubén Darío y Guillermo Valencia en el nuestro, poca importancia artística cabe atribuirles.
- II. Otra forma es la amétrica; versos cuya medida no es fija, sino que fluctúa entre determinados límites; entre once sílabas y diez y ocho, por ejemplo, o entre siete y diez.
- III. Otra, en fin, es la versificación puramente acentual, donde el número de sílabas fluctúa también, pero la acentuación produce efectos bien definidos, relacionados con la música o al menos con el origen lírico de los versos<sup>4</sup>.

---

Creendo que el carácter del trabajo no lo requiere, no me he decidido a adoptar el sistema que investigadores como Haussen aplican en análisis métricos minuciosos y que consiste en denominar cada verso según el número estricto, aritmético, de sus sílabas.

A veces emplearé términos de la métrica clásica, pero adaptados a la silábica y acentual; en vez de la sílaba larga, debe pensarse en la acentuada, y en vez de la breve, en la inacentuada: troqueo (caso), yambo (casó), dáctilo (côebre), anfibraco (cêlêbre), anapesto (cêlêbre).

<sup>3</sup> En rigor, después del movimiento simbolista, no es posible atribuir carácter de isosilabismo invariable a la poesía de ninguna lengua romance. Pero, a lo menos, era lícito, treinta años atrás, atribuirlo a la francesa, a la provenzal y a la italiana; no así a ninguno de los tres idiomas románicos de España: entre éstos, el catalán es el que se ha mantenido más cerca del isosilabismo, pero la influencia española y portuguesa ha roto la uniformidad.

<sup>4</sup> A falta de otro término más específico, usaré el de versificación acentual para designar exclusivamente aquella que deriva su carácter peculiar de los acentos y no adopta el principio del número igual de sílabas; llamaré silábicos aun a los versos donde la acentuación tiene tanta importancia como el cuento de sílabas, según ocurre con nuestros endecasílabos yámbicos. Faltando la igualdad de medida silábica, los versos que llamo acentuales se

La significación de la medida silábica es conocida teóricamente en castellano desde que el autor del *Libro de Alejandro*, en el siglo XII, definió su versificación —con más orgullo que verdad— como de “sílabas contadas”. Si durante más de cien años no hallamos ninguna nueva alusión al cuento de sílabas, después, en todo el siglo XV, los poetas cultos declaran su adhesión al principio silábico, y hasta expresan su desdén de quienes lo ignoran. El gran maestro del humanismo español, Nebrija, lo reconoce también en la poesía de su tiempo, pero comienza a echarle sombra con su deseo de introducir el sistema cuantitativo en el verso español. Todavía en el siglo XVI saben ver claro preceptistas como el sagaz maestro Alonso López Pinciano; pero el “fantasma de la cantidad”, evocado por la aberración de Nebrija, continúa reapareciendo y acaba por dominar en el siglo de los académicos, el XVIII. Sólo durante el siglo XIX se logra desterrarlo, especialmente desde que el fundador de la moderna gramática española, Andrés Bello, publica sus breves *Principios de ortología y métrica* (1835). Bello todavía emplea términos de la poética clásica —el de pie, por ejemplo—, pero los moderniza y en general restablece sobre sus verdaderos principios el estudio del verso español<sup>5</sup>.

La importancia del principio silábico y del acentual, demostrada con la práctica de los poetas cultos durante los siglos XVIII y XIX, no ocultó a los ojos de Bello la existencia de metros castellanos que no cabían dentro de sus fórmulas: así, la versificación del *Cantar de Mio Cid* o la de arte mayor. En su tratado, corto, didáctico, no juzgó conveniente introducir la discusión de tales versos (sólo da explicaciones sobre las peculiaridades del arte mayor), puesto que no estaban en uso entre los hombres de letras contemporáneos suyos. En trabajos especiales sí expresó sus ideas sobre el verso épico<sup>6</sup>.

---

distiñen por la acentuación, que establece, ya pies o golpes, como en el metro de gaita gallega, ya alternancia de renglones largos y cortos, como en la seguidilla antigua.

- 5 Véase Tomás Navarro Tomás, “Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española”, en la *Revista de Filología Española*, 1921, t. VIII, pp. 30-57. Error frecuente, pero no general, ha sido confundir el acento español, que es de intensidad, con la cantidad o con el tono. En Juan del Encina (1496) comienza el error de atribuir a las sílabas acentuadas mayor duración que a las inacentuadas.
- 6 *Obras completas* de Bello, 15 vols., Santiago de Chile, 1881-1893; Véanse ts. II, VI y VIII. Sobre el papel de Bello en el estudio de estas cuestiones, véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 2 vols., 1911-1913 (vol. I, pp. 367-371), y su prólogo a los *Diálogos literarios* de José Coll y Vehí.

Los preceptistas posteriores a Bello cayeron en el hábito de reducir la poesía castellana a los metros silábicos, de acuerdo con la práctica de los versificadores cultos del siglo XIX: así, hay quienes hablan del verso de arte mayor como simple dodecasílabo; pero a fines de la centuria la simplificadora teoría se vio atacada por dos flancos. En primer lugar, los nuevos poetas de América, con Rubén Darío al frente, y luego los de España, se lanzaron a ensayar toda especie de formas métricas desusadas, hasta llegar al moderno verso libre; al mismo tiempo, las investigaciones eruditas ponían a discusión los problemas relativos a la versificación amétrica de los castellanos medievales<sup>7</sup> y a la acentual de los gallegos y portugueses.

Mucho queda por hacer. El estudio de la versificación castellana es mucho menos sencillo de lo que hasta hace poco parecía<sup>8</sup>. No sólo hay que tomar en cuenta la versificación irregular, amétrica, cuyo análisis apasiona en estos momentos a cuantos se interesan en los viejos cantares épicos: hay que tomar en cuenta también el vasto cuerpo de poesía meramente acentual, o a veces sólo irregular con tendencia al ritmo de acentos, que se descubre en España desde el siglo XV y perdura hasta nuestros días entre el pueblo. De estos metros, solamente dos se han estudiado: el decasílabo y endecasílabo anapésticos, muy brevemente pero con gran precisión, por Milá; la seguidilla, con extensión y minuciosidad, por Hanssen. Aquí aspiro a recoger, clasificándolas sumariamente, las manifestaciones de la poesía castellana fuera de los moldes del isosilabismo; sólo omitiré los ensayos de métrica cuantitativa a la manera latina.

Junto a la irregularidad del verso se presenta otra, menor en importancia: la irregularidad de las combinaciones estróficas, en virtud de la cual no sólo se mezclan versos de diferentes medidas, sino que las estrofas, en vez de repetirse con arreglo al principio de la isometría, se suceden en desorden. Nuestra poesía culta practica la heterometría: en las silvas, por ejemplo; la poesía popular también la conoce.

---

<sup>7</sup> Observa con razón Menéndez Pidal (*Poesía juglaresca y juglares*, p. 342) que la ametría de los poemas medievales va de acuerdo con la frecuente indecisión de la rima entre consonante y asonante.

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, las cuestiones que toco en el trabajo "El endecasílabo castellano" (pp. 271-347).

## Capítulo I

### **La versificación irregular en la poesía de la Edad Media**

(1100-1400)

#### **§1. Generalidad de la fluctuación en la medida del verso**

El isosilabismo no podía ser el punto de partida, sino la meta, para el verso español primitivo. Es de suponer que ninguna versificación alcanza, apenas nace, regularidad completa. De las formas imperfectas y vagas de su poesía primitiva, cada idioma escoge y define, de acuerdo con su propio genio, los tipos de su versificación<sup>1</sup>.

Al leer la poesía española medieval, la escrita hasta fines del siglo XIV, desde luego advertimos que nunca ofrece absoluta regularidad silábica, absoluta precisión métrica, comparable a la de los poetas modernos, sino diversos grados de irregularidad, de fluctuación, que

---

<sup>1</sup> Los orígenes primeros de la versificación española, sus antecedentes latinos en la Edad Media, no los estudiaré; no son indispensables para determinar el carácter de ninguno de nuestros tipos métricos. Sólo me referiré, en ocasiones, a la influencia de la versificación de otras lenguas romances, especialmente la galaico-portuguesa, La versificación de las lenguas romances se enlaza con los metros silábicos latinos, ya populares, ya eclesiásticos, y el verso español debe su origen unas veces al latino, otras veces al románico extranjero; otras, en fin—al menos en parte—, a tendencias autóctonas. Pero aun los orígenes latinos o románicos no encadenarían el verso español al isosilabismo: al pasar de una lengua a otra, el verso pudo fácilmente perder la regularidad silábica y apoyarse en la rima como elemento primordial, según ocurre con frecuencia en los refranes, en los juegos y en las adivinanzas infantiles. Cabe mencionar, a este propósito, el proceso de descomposición que ocurre en la poesía francesa de la Edad Media, esencialmente silábica, cuando los normandos la trasplantan a Inglaterra: según unos (Gaston Paris, Johan Vising, Paul Meyer), se trata sólo de

se escalonan desde la relativa anarquía del *Cantar de Mio Cid* hasta la uniformidad artificial de Berceo. Hay manuscritos que nos hacen atribuir a impericia de los copistas buena parte de las irregularidades métricas; pero es imposible atribuírselas todas: no es lógico creer que, en un medio literario donde todos los poetas supiesen medir los versos, todos los copistas fuesen incapaces de atenerse a medidas silábicas justas; los manuscritos medievales, en las demás lenguas romances, nos ofrecen testimonio abundante de lo contrario.

La irregularidad, generalmente, es mayor en la poesía más antigua que en la posterior; es mayor, asimismo, en la poesía juglaresca, escrita para todo el pueblo, que en las obras de los clérigos, escritas principalmente para lectores<sup>2</sup>. A veces los versos españoles medievales

---

irregularidades producidas por cambios de pronunciación y tal vez mala inteligencia de la métrica; según otros, la irregularidad va más hondo, y se debe a la influencia del verso acentual de los ingleses (Atkinson, Suchier, Förster). Tobler resume así la cuestión: "Aun las obras más imperfectas dejan adivinar más o menos la especie de verso francés que les ha servido de modelo, pero hay que reconocer, asimismo, que aun las mejores, no pudieron llegar a una imitación perfecta" (*Le vers français ancien et moderne*, traducción francesa de Breul y Sudre, París, 1895, p. 11). La irregularidad se produce también en el tránsito de los poetas franceses a Italia: véase el artículo de Elijah Clark Hills, "Irregular Epic Metres: a Comparative Study of The Metre of The Poem of the Cid and of Certain Anglo-Norman, Franco-Italian and Venetian Epic Poems", en el t. I del *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, reimpresso en su t. de *Hispanic Studies*, Palo Alto, 1929; sostiene que "los hombres que compusieron estos poemas parecen haberse satisfecho con un cuento aproximado de sílabas. Emplearon la asonancia —o en ocasiones la rima consonante— y dividieron los renglones en dos hemistiquios, pero no sintieron la necesidad del número fijo de sílabas". Véase, además, R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1926, pp. 348-349. Debe recordarse que en el latín de la Edad Media se encuentran ejemplos de versificación llena de irregularidades, a veces como degeneración de los metros cuantitativos (especialmente en España: véanse los hexámetros que trae Hübner en las *Inscriptiones Hispanae Christianae*, núm. 123), y se encuentra prosa rimada, que hasta servía para el canto: su popularidad durante los siglos IX a XII explicaría su posible influencia sobre el verso español. Consúltese el trabajo de H. Gavel, "De coro, decorar", en el t. I del *Homenaje a Menéndez Pidal*, especialmente la nota de la p. 148: llega a suponer que el verso regular francés procediera de la prosa latina tomada a través de formas efímeras de versificación irregular.

<sup>2</sup> Aunque la distinción entre poesía culta y poesía popular, de todo el pueblo, en la Edad Media, no equivalga precisamente a la distinción moderna, recordemos que no es invención de nuestra época, sino que la hemos heredado de aquella; para la versificación, y para todas las cuestiones de orden técnico, tiene importancia. Pero hay que poner en cuenta las revolucionarias ideas del gran libro de D. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924: la diferencia entre el juglar y el clérigo se escalonaba en transiciones, y poetas como el Arcipreste de Hita usaban los metros de Clerecía para fines juglarescos.

son tipos de transición que están pasando lentamente de la etapa amétrica a la etapa silábica: se ve que la versificación española primitiva, anterior a la que conocemos, era irregular. Más allá del tipo primitivo, amétrico, y sin ser silábico tampoco, ni transición entre esos dos, existe todavía el tipo acentual; en él, bajo la influencia de la música, el verso adquiere ritmo marcado, que se apoya en el acento. Comparados con el tipo silábico, los otros dos fluctuantes; el número de sílabas nunca es fijo en ellos, sino que cambia con mayor o menor frecuencia, dentro de límites mayores o menores, según la longitud del paradigma silábico a que le aproximan<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Creo innecesario repetir la discusión de los diversos puntos que toco, puesto que es fácil encontrarla, de acuerdo con las indicaciones bibliográficas, en los autores a cuya opinión me adhiero. Indico, cuando las juzgo importantes, opiniones contrarias a las que acojo. La cuestión fundamental sobre los orígenes del verso español, la teoría del verso amétrico, tiene su principal defensor en Menéndez Pidal. Véase, especialmente, lo que dice en sus "Notas a Elena y María" (en la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1914), pp. 93-96), donde opone el verso irregular de España al isosilábico francés; en la reseña sobre el trabajo de H. R. Lang que se indicará más adelante (*Revista de Filología Española*, 1916, III, pp. 338-344); en el "Estudio sobre Roncesvalles" (*Revista de Filología Española*, 1917, IV, especialmente página 123); en "Algunos caracteres primordiales de la literatura española", en el *Bulletin Hispanique*, de Burdeos, 1918, donde hace (pp. 208-211) consideraciones generales sobre la versificación castellana medieval y en *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 215, 266, 342-344, 348-350, 359-361, 407 y 462-467.

La opinión favorable a la tesis del verso amétrico puede encontrarse en España, no sólo sugerida por Manuel Milá y Fontanals (*De la poesía heroico-popular en España*, 1874; reimpreso como t. VIII de sus *Obras completas*, ocho volúmenes, Barcelona, 1888-1896), sino en Pedro José Pidal (introducción al *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, 1851) y en Antonio García Gutiérrez (discurso de entrada en la Real Academia Española, 1862).

Gotfried Baist se acerca a esta opinión en su "Spanische Litteratur", en el *Grundriss der romanischen Philologie*, de Gröber, segunda parte, vol. II, pp. 389-390. Véanse, además, las ideas posteriores que ha expresado en el *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie*, de Ebdingen (VI, I, p. 381), transcritas luego por Haussen en su artículo sobre Juan de Mena (véase infra).

El catedrático de la Universidad de Chile, Friedrich Hanssen, que al principio oponía reparos a la idea de la versificación amétrica, acaba por aceptarla: véase, entre otros, su artículo sobre el *Cid*, publicado en la *Revue de Dialectologie Romane*, de Bruselas, 1909, y en los *Anales de la Universidad de Chile*, de Santiago, 1911, y su "Comptendu", también sobre el *Cid*, en el *Bulletin de Dialectologie Romane*, de Bruselas, 1912. Los trabajos de Hanssen sobre métrica son tantos, y figuran en publicaciones tan diversas, que resulta difícil conocerlos todos. Indicaré los principales: *Sobre el hiato en la antigua versificación castellana*, Santiago de Chile (1896); "Miscelánea de versificación castellana" (en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1897); "Un himno de Juan Ruiz" (*Anales*, 1899); "Sobre las coplas 1656-1661 del Arcipreste" (*Anales*, 1900); "Zur spanischen und portugiesischen metrik" (publicaciones de la *Deutsche Wissenschaftliche*

## §2. El verso épico

El verso de la epopeya nacional hubo de ser amétrico desde su origen. En su forma más antigua fluctúa entre once y diez y ocho sílabas; el documento más arcaico va más lejos aún: entre diez y veinte sílabas. Sobre la anarquía del verso ejercen acción moderadora la asonancia, al final del renglón, y la cesura, hacia la mitad o poco antes.

Nunca adquirió fijeza silábica. En el *Cantar de Mio Cid*, (siglo XII)<sup>4</sup> en el fragmento de *Roncesvalles* (siglo XIII)<sup>5</sup>, la fluctuación

*Verein*, de Chile, Valparaíso, 1900); "Zur lateinischen und romanischen metrik" (publicaciones de la *Deutsche Verein*, Valparaíso, 1901); "Los versos de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X" y las "Notas a la versificación de D. Juan Manuel" (*Anales*, 1901); "Los metros de los cantares de Juan Ruiz" (*Anales*, 1902); "Metrische Studien zu Alfonso und Berceo" (*Deutsche Verein*, Valparaíso, 1903); "El metro del Poema de Fernán González" (*Anales*, 1904); "El arte mayor de Juan de Meña" (*Anales*, 1906); "Notas a la Vida de Santo Domingo de Silos escrita por Berceo" (*Anales*, 1907); "La seguidilla" (*Anales*, 1909); "Notas del Poema del Cid" (*Anales*, 1911; véase supra); "Comple-rendu sobre el Cid", tomos II y III de la edición de Menéndez Pidal (*Bulletin de Dialectologie Romane*, 1912); "Los endecasílabos de Alfonso X" (*Bulletin Hispanique*, 1913); "Los alejandrinos de Alfonso X" (*Anales*, 1913); "Die jambischen Metra Alfons des X" (*Modern Language Notes*, Baltimore, 1914); "La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro" (*Revista de Filología Española*, 1916).

Edmund Stengel, en su tratado sobre la versificación de las lenguas romances ("Romanische Verslehre", en el *Grundriss der Romanischen Philologie*, de Gröber, segunda parte, vol. I; véanse, particularmente, las pp. 5 a 10), mantiene, como principio fundamental de ella, el isosilabismo; no habla de tipos amétricos, y sólo acepta los rítmicos o acentuales encerrándolos dentro de la unidad silábica. En todo lo que atañe a Castilla y Portugal, el trabajo de Stengel está muy anticuado y pobre o inexacto en noticias.

El catedrático de la Universidad de Yale, Henry Roseman Lang, niega que el verso del *Cantar del Mio Cid* sea amétrico, y, en general, no se inclina a aceptar el principio amétrico en castellano; sí acepta, tanto para Castilla como para Portugal, el principio acentual, pero acaso lo haga encerrándolo dentro de moldes silábicos, con pocas licencias: no he encontrado ningún pasaje suyo explícito sobre la cuestión. Véanse sus diversos trabajos sobre la poesía galaico-portuguesa, que se indicarán en el capítulo siguiente, y las muy extensas "Notes on The Metre of The Poem of the Cid" (en la *Romantic Review* de Nueva York, 1914, 1917, 1918); hay allí gran caudal de observaciones importantes, pero es lamentable que aparezcan desordenadas, por la forma polémica del trabajo.

Carolina Michaëlis de Vasconcellos ha formulado opiniones muy interesantes sobre la versificación acentual: las comentaré al tratar de la poesía galaicoportuguesa.

<sup>4</sup> La teoría de Milá, que considera verso irregular el del *Cantar de Mio Cid*, acabará por imponerse, gracias a los análisis y razonamientos de Menéndez Pidal, quien la ha hecho suya, renovándola en muchos sentidos: véase su edición crítica del poema *Cantar de Mio Cid*: texto, gramática y vocabulario, 3 vols. con paginación corrida, Madrid, 1908-1911 (consúltense, sobre todo, las pp. 76 a 103 y 117-1). Lang se opone a esta teoría, para sostener, con Cornu, la del doble octosílabo, en sus ya mencionadas *Notes*. A la parte de esas *Notes* publicada en 1914 ha contestado, en

obedece a curiosa fórmula descubierta por Menéndez Pidal en los versos de medida segura: abriendo la serie con la medida que abunda más (14 sílabas), las otras se seguirán, de acuerdo con el orden de frecuencia, alternándose con regularidad matemática:

14,<sup>15</sup> 15,<sup>16</sup> 16,<sup>17</sup> 17,<sup>18</sup>  
13,<sup>12</sup> 12,<sup>11</sup>

Dentro del desorden métrico del *Cantar*, luchan tres paradigmas aspirando a definirse y a dominar formando series: el alejandrino, que sirve de eje principal; el verso de diez y seis sílabas, que le sigue de cerca, y —caso curioso— el endecasílabo, semejante al de la epopeya francesa, con cesura después de la cuarta sílaba. *Roncesvalles* es todavía idéntico en tendencias.

Después, el metro épico se aproxima al tipo de diez y seis sílabas, en los versos que se descubren a través de las prosificaciones de la *Crónica General* (fines del siglo XIII) y sus derivadas (siglos XIV y XV), en el *Cantar de los Infantes de Lara* (siglo XIV) y en el *Cantar de Rodrigo* (hacia 1400)<sup>6</sup>.

parte, Menéndez Pidal en la *Revista de Filología Española*, 1916, pp. 241-244 y 338-344; las últimas se refieren a la métrica. Estimo que hay derecho a repetir las palabras de Pio Rajna, "Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole", en la *Romanic Review*, 1915: "A parer mio, più non è da dubitare".

En su edición crítica, Menéndez Pidal expone la historia de las opiniones sobre el metro del *Cid*. Las más importantes son las de Diez, Wolf, Bello, Darnas Finard, Restori, Saroïhandy, Cornu, Milá, Baist y Lidfors.

<sup>5</sup> *Roncesvalles*, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII, texto, de sólo cien versos, con estudio de Menéndez Pidal en la *Revista de Filología Española*, 1917; para la métrica, pp. 123-138. Véanse, además, los comentarios de Aurelio M. Espinosa en la *Revista Hispania*, de Palo Alto, California, 1917 (pp. 37-39), y de S. G. Morley, en la *Romanic Review*, 1918 (pp. 347-350): uno y otro apoyan decididamente la teoría del verso amétrico.

<sup>6</sup> Sobre las prosificaciones, véanse Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara* (Madrid, 1896) y su disertación sobre *La crónica general de España* (recepción en la Academia de la Historia, Madrid, 1916; reimpresa en sus *Estudios literarios*, Madrid, s.a. [1920]). En el estudio sobre *Roncesvalles* modifica parcialmente, en cuanto a la métrica, los resultados de *Los Infantes de Lara*. En la gesta de los *Infantes* y en el *Cantar de Rodrigo* predomina ya el verso de diez y seis sílabas: "se desquicia el eje, pero no aumenta la regularidad". Véase también Julio Puyol y Alonso, *Cantar de gesta de D. Sancho II de Castilla* (Madrid, 1911): adopta la teoría de Milá sobre el verso irregular (p. 14).

Es posible que en las *Crónicas* existiera —junto con la evidente costumbre de prosificar las narraciones épicas, advertida desde antes de Milá por eruditos como Pedro José Pidal (introducción al *Cancionero de Baena*) y José Amador de los Ríos (*Historia crítica de la literatura española*, 7 vols., Madrid, 1861-1865)—, la tendencia a poner en prosa rítmica, con versos intercalados, algunos pasajes que tuvieran calor poético, pero que originariamente estaban en prosa. Véase este fragmento de la *Primera crónica general*

### §3. El verso de los romances

El romance lo conocemos cuando se acerca al término de su evolución hacia el molde silábico, y la cesura se está convirtiendo en pausa, disolviéndose el verso largo en dos cortos, que tienden a regularizarse bajo la influencia del octosílabo lírico:

...Vido venir un navío — navegando por la mare;  
marinero que dentro viene — diciendo viene este cantare...<sup>7</sup>

Aun los más viejos, entre los romances viejos conocidos, son cuando mucho de fines del siglo XIV. A pesar de su reciente fecha, en los romances viejos se hallan muchas irregularidades: hasta en los atribuidos a Carvajal, poeta de corte. Romances populares con todos los versos estrictamente silábicos no son fáciles de hallar hasta ya entrado el siglo XVI: la frecuente supresión o adición de una sílaba persistió, probablemente, porque así lo permitía la música con que se les cantaba<sup>8</sup>.

---

(p. 310 de la edición de Menéndez Pidal, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1906): "Maldita sea la sanna / del traydor Julián, ca mucho fue perseuerada; / maldita sea la su yra, ca mucho fue dura et mala, / ca sandio fue él con su rautia... / matador de su sernor, enemigo de su casa... / amargo es el su nombre en la boca de quil nombra; / duelo et pesar faze la su remembrança..." El original es la prosa latina de D. Rodrigo, el arzobispo toledano, en su *De rebus Hispaniae* (libro III, cap. XX): "Maledictus furor impius Iuliani quia pertinax, et indignatio quia dura, vesanus furia... homicida in dominum, hostis in domesticos... memoria eius in omni ore amarescet..."

<sup>7</sup> "Lieder des Juan Rodríguez del Padron", publicados por Hugo Albert Rennert según el manuscrito del Museo Británico en la *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle, 1893. El romance citado, sin embargo, es probable que no sea original del poeta gallego, sino que haya sido copiado junto con poesías suyas.

<sup>8</sup> Ejemplos de romances irregulares: los de *Infantes de Lara*, los de *Roncesvalles*, los de *Gaiferos*, el del *Conde Dirlos* (muchas fluctuaciones), los del *Conde Claros*, los de *Reinaldos de Montalbán*, los de *Calafinos*, el del *Palmero*. La cuestión del origen de los romances —y, por lo tanto, de su versificación— ha suscitado discusiones recientes. Lang, en sus *Notes sobre el Cid*, niega el abolengo épico que se le atribuye desde Milá, y que había sido propuesto antes por Bello (1843) y Damas Hinard: para Lang, a quien apoya J. D. M. Ford (*Main Currents of Spanish Literature*, Nueva York, 1919), el romance es tan antiguo como el cantar de gesta. Raymond Foulché-Delbos, en *Essai sur les origines du romancero*, (París, 1912), duda también de que los romances procedan de las gestas, pero suponiéndolos muy modernos. La tesis de Milá y de Menéndez y Pelayo (*Antología de poetas líricos castellanos: véanse, en particular, vol. XI, pp. 82 a 127*) la sostiene hoy Menéndez Pidal: además de las obras suyas arriba indicadas, consúltense *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole* (traducción francesa de Henry Mériméc, París, 1910), "El romancero español" (Nueva York, publicaciones de la *Hispanic Society*, 1910), "Los orígenes del romancero", en la *Revista de Libros*,

#### §4. El verso del Mester de Clerecía

Cuando pasamos de la obra de los juglares a la de los clérigos, vemos que el alejandrino del Mester de Clerecía alcanzó, en manos de su principal cultivador, Gonzalo de Berceo (¿1180-1247?), artificiosa uniformidad silábica, a pesar de ser aún relativamente nuevo, “nueva maestría”, como se le llama en el anónimo *Libro de Apolonio*:

Quiero fer una prosa en román paladino  
en qual suele el pueblo hablar con su uezino,  
ca non so tan letrado por fer otro latino:  
bien ualdrá, como creo, un vaso de bon vino<sup>9</sup>.

Berceo obtiene la regularidad mediante el empleo artificial, forzado, del hiato; nunca emplea la sinalefa: sólo la elisión; paradójicamente, su regularidad resulta una manera de irregularidad, pues la pronunciación normal del español exige la sinalefa, y, leídos naturalmente, sin los hiatos anormales, los versos cojean<sup>10</sup>.

---

de Madrid, 1914, pp. 3-14 y sus estudios “Poesía popular y romancero”, en la *Revista de Filología Española*, 1914, 1915, 1916, sobre todo los artículos del tercer año, pp. 239 y siguientes. Menéndez Pidal sostiene ahora, especialmente en el discurso sobre *La crónica general* (pp. 42-45), la probabilidad de que existieran desde el principio narraciones poéticas breves parecidas a los romances —de unos cien versos de extensión— y todavía otras narraciones de longitud mediana —de quinientos a seiscientos versos—. Da nuevo desarrollo a estas ideas en *Poesía juglaresca y juglares*. Véanse, especialmente, pp. 317-326, 371-374, y, sobre los romances, 413-422.

Véanse, por último, el artículo ya citado de Pío Rajna, poco favorable a la tesis, y el interesantísimo de S. Grisworld Morley, “¿Are the Spanish Romances Written in Quatrains?” (en la *Romanic Review*, 1916), que apoya a Menéndez Pidal y prueba que los romances se escribieron en series indefinidas, como *laissez* o *lirades*, y no en cuartetos, hasta fines del siglo XVI. Georges Cirot, “Le mouvement quaternaire dan les romances” (en el *Bulletin Hispanique*, abril a junio de 1919), acepta los resultados de las investigaciones de Morley, y trata de completarlos con nuevos puntos de vista. Vuelve sobre el tema Bernard Franzen Swedelius, “¿Is the Spanish “Romance” Always Quaternaire?” (en *Modern Language Notes*, 1924).

<sup>9</sup> Cito la segunda estrofa de la *Vida de Santo Domingo de Silos* según la edición crítica de J. D. Fitz-Gerald (París, 1904; para las enmiendas y los versos imperfectos, véanse las pp. XXXI a XXXIX). Después de Fitz-Gerald se ha avanzado en el estudio de los textos de Berceo con ayuda de nuevos manuscritos: ediciones de Antonio G. Solalinde (*El sacrificio de la misa*, Madrid, 1913; *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, 1922) y de Charles Carroll Marden (*Cuatro poemas de Berceo —de los Milagros—*, Madrid, 1928; *Veintitrés milagros*, Madrid, 1920, y “Martirio de San Lorenzo”, en las *Publications of the Modern Language Association*, 1930).

<sup>10</sup> Sobre la cuaderna vía en conjunto y para Berceo, existen los trabajos de carácter general ya mencionados de Hanssen, sus *Melrische Studien zu Alfonso und Berceo*

El caso de Berceo es excepcional: es el único versificador que podemos declarar correcto, si bien anormalmente correcto, en todo el trecho que va desde el *Cantar de Mio Cid* y el *Misterio de los Reyes Magos* hasta D. Pero López de Ayala. Fuera de Berceo, los alejandrinos del Mester de Clerecía presentan irregularidades a menudo; puede decirse que las hay en uno de cada cuatro versos.

El alejandrino aparece en su época formativa en los más antiguos documentos, en donde se hallan el *Misterio de los Reyes Magos* y la *Disputa del alma y del cuerpo*, que pertenecen al siglo XII o a los comienzos del XIII<sup>11</sup>.

Luego, en la época de Berceo, el poema que también se le ha querido adjudicar, el *Libro de Alejandro*, presenta un grado de irregularidad mucho mayor que la existente en las obras indiscutibles del Maestro. Y esto ocurre a pesar de que el autor proclama en conocidísimo verso, el principio silábico: "Sílabas cuntadas". Sus hemistiquios octosilábicos (alrededor de una cuarta parte del total, como ya se observa en la *Disputa*) podrían explicarse por influjo del octosilabismo, que quizá comenzaría entonces a adquirir importancia en la epopeya, o por similitud con la anacrusis de la lírica galaico-portuguesa, que ya se cultivaba en Castilla; aunque así fuera, otras desviaciones mayores indican impericia técnica<sup>12</sup>.

---

(1903) y sus *Notas a la vida de Santo Domingo de Silos* (1907); el libro de Fitz-Gerald relativo al *Santo Domingo, Versification of the Cuaderna Via* (Nueva York, 1905); el de Rufino Lanchetas, *Gramática y vocabulario...* de Berceo, Madrid, 1900 (pp. 1,023-1,042: superficial); Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos* (vol. II, pp. XXXI-XXXVII, y vol. IV, pp. XXXVI-XXXVII); Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 350-354. Fitz-Gerald describe así la versificación de Berceo: "La cuaderna vía consiste en coplas de cuatro versos en monorrima; cada verso consta de dos hemistiquios, cada hemistiquio tiene seis sílabas si la terminación es aguda, siete si es grave y ocho si es esdrújula... Sólo hay un acento métrico en cada hemistiquio, y cae invariablemente en la sexta sílaba... El hiato entre palabras es absolutamente obligatorio y, en consecuencia, la sinalefa está prohibida con igual rigor. El poeta estaba en libertad para usar o no de la contracción, de la apócope y de la aféresis; en casos especiales, tal vez de la síncope... No tenía trabas [o pocas] en el uso de la diálisis y de la sínecsis [diéresis y sínecsis]..."

<sup>11</sup> Véase Espinosa, "Notes on the versification of "El Misterio de los Reyes Magos", en la *Romanic Review*, 1915. Al alejandrino del siglo XII, tanto en el *Misterio* y la *Disputa* como en el *Cid*, resulta aventurado suponerle influjo francés, pues no hay pruebas de que este verso exista en Francia antes que en España. El influjo francés probablemente comienza con la cuaderna vía.

<sup>12</sup> No hay estudio extenso sobre la métrica del Alejandro, pero pueden consultarse las valiosas indicaciones de Alfred Morel-Fratto en *Romania* (1875, pp. 53-57), las de

La irregularidad es algo menor en el *Libro de Apolonio* —uno de cada cinco versos— (principios del siglo XIII)<sup>13</sup>. Es mayor en el *Poema de Fernán González* (escrito hacia 1255): la reconstrucción de Marden, demasiado rigurosa, reduce las desviaciones a poco menos de la vigésima parte del total. En ellas se cree descubrir la influencia del cantar de gesta en que pudo inspirarse el poeta de Clerecía, porque abundan los hemistiquios octosilábicos, que son fórmulas de epopeya; pero la irregularidad general de los cantares de gesta autoriza a suponer que la influencia se extiende a toda la irregularidad del de *Fernán González*<sup>14</sup>.

Todavía más rigurosa que la labor de Marden es la de Pietsch sobre la versión de los *Disticha Catonis* (siglo XIII) al reducirlos a alejandrinos perfectos, compuestos de dos hemistiquios heptasilábicos. De hecho, en las primitivas ediciones, los hemistiquios fluctúan entre cinco y diez sílabas<sup>15</sup>.

*El poema de José* y la *Vida de San Ildefonso*, que se sitúan entre el siglo XIII y el XIV, no indican ningún avance en precisión métrica; tampoco los *Proverbios* en rima del sabio Salomón ni el *Libro de la miseria del hombre*, donde el verso de diez y seis sílabas se sobrepone continuamente al alejandrino. Sí hay avance en la descripción de

Lang en sus *Notes* sobre el *Cid* (1914, pp. 24-25), y el trabajo de Hanssen sobre "La elisión y la sinalefa en el *Libro de Alejandro*" (1916): abunda la elisión, pero no se excluye, como en Berceo, la sinalefa. Véase, además, Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 355-359; para él, el autor del *Alejandro* es Juan Lorenzo Segura, el clérigo de Astorga.

<sup>13</sup> Véase Marden, edición crítica del *Libro de Apolonio*, 2 vols., Baltimore, 1917-1922: trata de la versificación, sin afirmaciones definitivas, en las pp. 29-35 del t. II.

<sup>14</sup> Véase la edición crítica del *Poema de Fernán González*, hecha por Marden (Baltimore, 1904; consúltense las pp. L-LII) y el estudio de Hanssen, "El metro del Poema de Fernán González" (1904). Además, Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 359-361.

<sup>15</sup> Véase "Preliminary Notes on Two Old Spanish Versions of the *Disticha Catonis*", de Karl Pietsch (*Decennial Publications of the University of Chicago*, 1902); además del texto regularizado de la versión en Mester de Clerecía, copia las citas que de ellas se hacen en el tratado del *Credo*, obra del maestro Alfonso de Valladolid (1270-1349), antes atribuida a San Pedro Pascual (véase la rectificación de Menéndez Pidal en el artículo "Sobre la bibliografía de San Pedro Pascual", en el *Bulletin Hispanique*, 1902, pp. 298-301). Como ejemplo de la versificación irregular conservada en las impresiones del siglo XVI, véanse las citas que hacen José María Sbarbi, *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos* (Madrid, 1891, p. 172), Menéndez y Pelayo, *Bibliografía hispanolatina clásica* (Madrid, 1902, pp. 302-304), y Jakob Ulrich, "Eine spanische Bearbeitung des Pseudo-Cato", en las *Romanische Forschungen*, de Erlangen, t. XVI, 1906.

batalla que forma parte de la traducción, en prosa y verso, de la *Crónica troyana*<sup>16</sup>.

Podría esperarse medida exacta en poeta de tantos dones como fue el Arcipreste de Hita (¿1283-1350?); pero se ve que nunca le preocupó con relación a su verso narrativo: el octonario se mezcla con los alejandrinos constantemente, y la fluctuación es general: la versificación está “exenta de toda preocupación erudita de sílabas cuntadas”, dice Menéndez Pidal, quien considera al Arcipreste poeta de espíritu y hábitos juglarescos más que clericales<sup>17</sup>. Sólo en la segunda mitad del siglo XVI volveremos a encontrar exactitud semejante a la de Berceo en la última obra del Mester de Clerecía, el Rimado de Palacio, de D. Pero López de Ayala (1332-1407): es probable que todo el poema se haya compuesto de versificación regular; comienza en alejandrinos correctos; pero, a contar desde la copla 296, los manuscritos sufren —aunque mucho menos que en el caso del Arcipreste— la invasión del verso de diez y seis sílabas. Ayala no proscibía la sinalefa, pero usaba el hiato hasta el abuso.

### §5. El verso de arte mayor

El arte mayor, que nace para Castilla en el siglo XIV y dura en auge hasta mediado el XVI, pertenece, en su pleno desarrollo, a la poesía posterior a 1400; pero todavía puede aducirse como ejemplo de la fluctuación medieval, que lo afecta en sus comienzos. Es un tipo de versificación, no amétrica, sino acenual; probablemente nace como evolución castellana de ritmos derivados de la poesía galaico-portuguesa, según la opinión de Santillana, o emparentados

<sup>16</sup> Véanse los pasajes en verso, extractados por Antonio Paz y Meliá, de la traducción mixta (en la *Revue Hispanique*, 1899), y el estudio de Solalinde, *Las versiones españolas del “Roman de Troie”* (en la *Revista de Filología Española*, 1916; consúltese la p. 155). *El poema de José* (o Alhadiz de Yúçuf) no es el único producto de la literatura aljamiada escrito en mester de clerecía; se pueden citar, por lo menos, los versos iniciales de *La alabanza de Maboma*, obra muy posterior. La literatura aljamiada reproduce, a veces tardíamente, formas de la española cristiana.

<sup>17</sup> Véase *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 265-275, Julio Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita* (Madrid, 1916), enumera y describe los metros del *Libro de buen amor* (véase caps. VIII y IX) sin hacer estudio de ellos. No hay estudio sobre el metro narrativo del poema, excepto el trabajo, que no he leído, de Erik Staaff, en *Nordisk Tidsskrift for Filologi*, Copenhague, 3ª serie, vol. 15; según los comentarios de Hanssen (*Bulletin de Dialectologie Romane*, 1912, pp. 136-137), el hispanista escandinavo acepta la fluctuación.

con ella estrechamente. Anunciado, de modo vago e imperfecto, en algunos de los dísticos (ensiempos) que D. Juan Manuel (1282-1348) insertó en su *Conde Lucanor*, y en las coplas del Arcipreste de Hita que principian: “Miércoles a tercia el cuerpo de Cristo...”, aparece definido ya en un dictado de D. Pero López de Ayala, “La nao de Sant Pedro passa grant tormenta...”, en la *Danza de la muerte* y en la *Revelación de un ermitaño*. Luego lo emplean, y lo perfeccionan, muchos poetas del siglo XV; finalmente, muchos también, pero ya pocos de importancia, lo manejan entre 1500 y 1550. Desde entonces pasa a la categoría de metro arcaico<sup>18</sup>.

En manos de versificadores inhábiles, el arte mayor se convierte más de una vez en madeja informe de sílabas<sup>19</sup>. En su pleno desarrollo, representado por Juan de Mena (1411-1456), consistía en dodecasílabos divididos en dos hemistiquios iguales, y combinados libremente con versos de una y aun dos sílabas menos—según el modo castellano de contarlas—, pero de ritmo semejante, con cuatro acentos que pocas veces faltan. Muy de tarde en tarde se introducen también versos con una sílaba más al principio, y así

<sup>18</sup> Las licencias del arte mayor fueron sucintamente descritas por Bello en su *Ortología y métrica*. Morel-Fatio, en su estudio “L’arte mayor et l’hendécasyllabe” (en *Romania*, 1894), trata de explicar por qué alternaban versos enteros con versos procatalécticos; su teoría resultó inaceptable: exigía alterar el acento de las palabras, “Vayan de gentés...” en vez de vayan de géntes...” (ocurre en cantares españoles antiguos como “Pisaré yo el polvó...” y modernos como “Tres hojitas tiene, madre, el arbolé...” pero resultaría incomprensible en versos no destinados al canto ni a la burla), y no tomaba en cuenta los hemistiquios donde ni siquiera podía variarse la acentuación, puesto que ya eran agudos de por sí: “Es a saber...”, “Hizo perder...”; Foulché-Delbos, en su “Étude sur le Labyrinthe de Juan de Mena” (en la *Revue Hispanique*, 1902; hay traducción castellana de Adolfo Bonilla y San Martín, *Juan de Mena y el arte mayor*, Madrid, 1903), estableció las verdaderas reglas del arte mayor resolviendo el problema definitivamente. Véase, además, M. Menéndez y Pelayo, *Antología* (vol. IV, pp. XXXIV y XCIV a XCVI; vol. V, pp. CXCIV a CXCVII; vol. XIII pp. 199-211); todos los trabajos generales de Hanssen, y los relativos a D. Juan Manuel (1901), a Juan de Mena (1906) y a las copias 1.656-1.661 del Arcipreste (1900): adviértase que la numeración de las copias “En ti es mi esperanza...”, es allí la de Janer en la antigua Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII, y que en las ediciones de Ducamin, Cejador y Reyes les corresponden los números 1.684 a 1.689. Hanssen sugiere que las licencias pueden provenir del canto. El trabajo de John Schmitt, “Sul verso de arte mayor” (en los *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*, Roma, 1905), propone hipótesis sobre cuestiones de origen; yerra a veces en el análisis de los hemistiquios acentuados en la cuarta sílaba.

<sup>19</sup> Ejemplo: los versos de Sánchez de Jahén en el *Cancionero de Baena* (núms. 123, 125 y 127).

resulta que, en virtud de la acentuación, se equivalen rítmicamente estos cuatro hemistiquios: “Aristóteles cerca...”; “Con nuestro Macías...”; “Piedras y dardos...”, e “Hizo perdér...”

En la mayoría de los casos, la libertad rítmica se reduce a combinar los dodecasílabos con endecasílabos de gaita gallega, anapésticos (Bello y Hanssen prefieren llamarlos dactílicos, por el ictus frecuente en la primera sílaba):

Nin batén las alas ya los alciones,  
nin tiantan jugando de se rociar,  
los cuales amansan la furia del mar  
con sus cantares e lánquidos sonos...

Los miseros cuerpos ya non respirauan,  
mas so las aguas andavan ocultos...<sup>20</sup>

La excepción —relativa— es el Marqués de Santillana (1398-1458), quien conocía mejor que nadie en su tiempo los primores de la versificación silábica; su verso de arte mayor tiene casi siempre doce sílabas, como el de los poetas que lo emplearon cuando dejé de estar en boga:

O lúcido Jove, la mi mano guía,  
despierta el ingenio, aviva la mente,  
el rústico modo aparta e desvía  
e torna mi lengua, de ruda, eloquente...<sup>21</sup>

## §6. La polimetría del “Misterio de los Reyes Magos”

Hubo todavía otros metros, que los juglares o los clérigos usaron, sobre todo en la lírica; metros cortos que, antes del siglo XIV, extreman la fluctuación, a veces en igual grado que el *Cantar de Mio Cid*, y que, cuando sobreviven, se van haciendo más y más regulares.

*El misterio de los Reyes Magos* (siglo XII), obra de clérigo, es caso especial. Junto con el alejandrino, presenta versos de nueve y de siete sílabas. Los escasos ejemplos de otras medidas (cuatro, cinco, seis, ocho) son mucho menos importantes: los tetrasílabos y pentasílabos

<sup>20</sup> Coplas 171 y 185 del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena.

<sup>21</sup> Invocación en la *Comediella de Ponça*. He llegado a suponer que Santillana escribía sólo dodecasílabos en su arte mayor y que los endecasílabos serían descuidos de copistas; pero sólo el estudio de los manuscritos más autorizados permitiría decidirlo.

son meros quebrados de los versos largos, y como tales se emplean, anunciando la futura copia de pie quebrado; los hexasílabos y octosílabos tal vez pudieran resolverse, mediante enmiendas, en versos de otras medidas, siete y nueve. En general, el autor del drama trata de medir sus versos, con escasa pericia, y conscientemente mezcla cuatro tipos de verso, cuando menos. Hasta donde lo permite el estado actual del texto, se discierne que el poeta buscó una variedad dentro de la cual había regularidad; cada una de las diversas combinaciones que introduce (excepto el pasaje extravagante de los versos 125 a 137) es aproximadamente regular en sí. *El misterio* inicia, según Menéndez y Pelayo, “la tendencia polimétrica que siempre ha caracterizado al teatro español”<sup>22</sup>; la tendencia procede, en realidad, del drama latino eclesiástico de la Edad Media.

### §7. Los metros cortos fluctuantes

La combinación de temas o de poesías intitulada *Razón de amor* con los *Dennuestos del agua y el vino* (siglo XIII) presenta el fenómeno de la fluctuación, no la mezcla consciente de versos distintos en busca de variedad. Los versos son principalmente eneasílabos y octosílabos. Rara vez los hay menores de ocho; pero no escasean los de once y doce<sup>23</sup>.

Menéndez Pidal considera el poemita juglaresco de *Elena y María* (hacia 1280), la cántica de velador “Eya velar” inserta en el *Duelo de la Virgen*, de Berceo, y la larga *Vida de Santa María Egipcíaca* como ejemplos de verso francamente irregular. En el primero predomina el octosílabo; en las otras dos, el eneasílabo. La fluctuación tiene en estos poemas fórmulas curiosas, de alternancia y contraste, como en los poemas épicos<sup>24</sup>. El eneasílabo predomina

<sup>22</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. II, pág. XXIX; hay una equivocación: el *Misterio* no contiene versos de diez y seis sílabas. Aurelio M. Espinosa, “Notes on The Versification of *El misterio de los Reyes Magos*”, muy útil, aunque una que otra vez su modo de medir se preste a discusión; véase, sin embargo, su artículo posterior, “Synalepha in Old Spanish Poetry”, en la *Romanic Review*, 1917.

<sup>23</sup> Véase Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, páginas 42 y 186.

<sup>24</sup> Véanse las notas de Menéndez Pidal a *Elena y María* y a *Roncesvalles*; además *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 347-349 y 380-381. Hanssen, en la *Miscelánea* y en el trabajo sobre Mena, trata de reconstruir, sobre moldes silábicos, la cántica de Berceo; pero, a mi juicio, son infructuosos sus esfuerzos: como Baist y Menéndez Pidal, creo irregular la versificación de la cántica.

también en otra obra juglaresca, de versificación muy ruda, el *Libro de los tres reyes de Oriente*.

E quando conell estudieron  
e el estrella nunqua le vieron...

Dixo que de quer fuera nado  
nunqua oyerá tan negro mandado...

(*Reyes de Oriente*)

Mas el cuidado mayor  
que ha aquel tu señor,  
de su salteria rrezar,  
e sos molaziellos enseñar;  
la batalla faz con sus manos  
quando bautiza sus afijados...

(*Elena y María*)

Durante el siglo XIV, la fluctuación comienza a disminuir. *Los ensiemplos* de D. Juan Manuel, en *El Conde Lucanor*, presentan varios tipos métricos, que van de diez hasta diez y seis sílabas. Todos fluctúan de modo muy curioso en cuanto a la acentuación musical (excepto en los pocos ejemplos de arte mayor); pero el principio isosilábico se aplica con bastante exactitud: el autor debió de intentar aplicarlo conscientemente, puesto que el título de sus perdidas *Reglas de cómo se debe trovar* indica que conocía el arte trovadoresco<sup>25</sup>.

No sucede igual cosa con los dísticos, generalmente amétricos, de Clemente Sánchez de Vercial, en su *Libro de los ejemplos* (entre 1400 y 1420), ni con los versos del Arcipreste de Hita, cuya medida fluctúa, tanto en su cuaderna vía y su incipiente arte mayor como en sus canciones, donde se hallan desde los tetrasílabos hasta los endecasílabos. En las canciones, la fluctuación proviene a menudo de la práctica de la catalexis, semejante a la de los poetas galaicoportugueses, y especialmente de la licencia de igualar los versos agudos con los llanos de igual longitud numérica, aritmética, pero no métrica (ley de Mussafia):

<sup>25</sup> Milá, *Vida y escritos del Infante...* (Obras, vol. IV, pp. 149-150); Menéndez Pidal y Pelayo, *Antología*, vol. III, pp. CXV-CXVII (incluye, por error, los tetrasílabos); Hanssen, *Notas a la versificación de D. Juan Manuel*, 1901. Baist (*Spanische Litteratur*, p. 390) se equivoca al declarar amétricos los versos del príncipe.

Por que en grand gloria  
estás e con plazer,  
yo en tu memoria  
algo quiero fazer...

Su octosílabo lírico está bien definido, aunque a ratos le falte o le sobre<sup>26</sup>.

Todavía cabe hallar ejemplos de fluctuación de la medida en otras composiciones influidas por la lírica galaico-portuguesa, como el cossante rítmico de D. Diego Hurtado de Mendoza el viejo, almirante de Castilla (muerto en 1404):

A aquel árbol que mueve la foxa...

y la *pregunta* de fray Lope del Monte (*Cancionero de Baena*, núm. 345), en que predomina el decasílabo bipartito:

El sol eclipsi, la luna llena...

### **§8. El octosílabo en la poesía lírica**

El octosílabo lírico se impone desde mediados del siglo XIV. *El poema de Alfonso XI* (de fines del siglo), especie de gesta híbrida hispanogalaica, desarrolla su asunto épico en estrofas de tipo lírico, cuartetas octosilábicas, con irregularidades, en rimas alternas<sup>27</sup>.

Precisamente, Alfonso X, el Sabio y su biznieto el rey a quien canta aquel poema aparecen como eslabones de la transición entre la poesía de Galicia y Portugal y la canción trovadoresca de Castilla. La composición atribuida a Alfonso el Sabio (¿1220?-1284) que comienza:

Senhora, por amor de Dios,  
aved algún duelo de mí...

<sup>26</sup> Sobre la catalexis, y sobre la ley de Mussafia, se hablará en el capítulo siguiente. Sobre los metros líricos del *Libro de buen amor*, véase Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. IV, p. c; Puyol, *El Arcipreste de Hita*; Hanssen, trabajos de carácter general y los especiales, *Un himno de Juan Ruiz* ("Ave María gloriosa..."), en 1899; Sobre las coplas 1656-1661, en 1900, y *Los metros de los cantares de Juan Ruiz*, en 1902. En mi trabajo "El endecasílabo castellano" he puesto en duda que el Arcipreste usara este tipo métrico, porque lleva rima interior; ahora creo, con Menéndez y Pelayo y Puyol, que sí lo empleó, con cesura después de la cuarta sílaba ("Quiero seguir — a ti, flor de las flores...").

<sup>27</sup> Véase Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 383-384.

y la de Alfonso XI (1311-1350):

En un tiempo cogí flores  
del muy noble paraíso...

escritas ambas en castellano contaminado de gallego, son las producciones más antiguas de carácter trovadoresco existentes en nuestro idioma. Sus octosílabos tienden a mantenerse dentro de la medida, gracias al influjo de la versificación silábica del occidente hispánico<sup>28</sup>.

De ellos, a través del Arcipreste, y de los trozos líricos intercalados en la versión mixta de la *Crónica troyana*, se pasa a López de Ayala y a los poetas del *Cancionero de Baena*, que pertenecen a los últimos años del siglo XIV y primeros del XV. Hay pocas vacilaciones en los octosílabos de Ayala, que él emplea, ya solos, ya en combinación con versos de diez y seis sílabas. Poquísimas vacilaciones en el gran *Cancionero*: allí el octosílabo es ya la medida justa que recibió su perfección en manos del Marqués de Santillana e inundó el siglo XV<sup>29</sup>.

Desde entonces, el octosílabo, ya sea en romances, ya sea en canciones líricas, es el metro popular por excelencia en el idioma castellano y no ha perdido prestigio entre los hombres de letras.

### §9. El heptasílabo

El verso de siete sílabas, conocido ya por el autor del *Misterio*, reaparece, como vástago del alejandrino dividido por la rima, en los *Proverbios* del Rabí Santob (siglo XIV) y en la *Crónica troyana*

<sup>28</sup> Véanse Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. III, p. XLIII; Theophilo Braga y Carolina Vasconcellos, "Geschichte der portugiesischen Litteratur", en el *Grundriss*, de Gröber (§34); Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 255-256: recuerda también al trovador anónimo (hacia 1190) cuya canción cita el catalán Ramón Vidal de Besalú, "Tal dona no quiero servir...".

<sup>29</sup> Sobre Ayala, véase Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. IV, pp. XXV y XXXIII-XXXIV (pero la descripción de la cántiga "Sennor, si tú has dado..." es inexacta: no está en heptasílabos y alejandrinos, sino en octosílabos y versos de diez y seis sílabas). Sobre el Arcipreste, Hanssen, *Los metros de los cantares de Juan Ruíz*, 1902. Hay unas cuantas irregularidades en los octosílabos del *Cancionero de Lope de Stúñiga* (edición de Madrid, 1872; véanse pp. 144-150, 180, 186, 190, 203). También las hay en el *Cancionero Herberay* (columnas 451-567 del t. I del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, de Bartolomé José Gallardo, 4 vols., Madrid, 1863-1889); por ejemplo: la composición que comienza "Mi bien, si por agota..."

(primeros versos sobre Troilo y Briseida). Allí se desliza, a veces, hacia el octosílabo, como los hemistiquios del Mester de Clerecía:

Non me tengan por corto,  
que mucho judío largo  
non traería lo que porto,  
nin leuaría tanto cargo...<sup>30</sup>

Apunta en D. Juan Manuel. En el Arcipreste aparece de cuando en cuando, mezclado con otros tipos para formar estrofas<sup>31</sup>. Falta en el *Cancionero de Baena* y demás colecciones del siglo XV y principios del XVI; sólo surge cuando viene de Italia en compañía del endecasílabo. Apenas si, entre tanto, sobrevive en la poesía acentual del pueblo; pero, dentro de ella, llega a hacerse importante en la seguidilla.

### §10. El hexasílabo

El verso de seis sílabas, si no muy abundante, persiste desde su aparición en la cántiga de serrana del Arcipreste

Cerca la Tablada...

y en su cántiga de loores

Ventura astrosa...

El Arcipreste lo maneja sin fluctuaciones apenas, mejor que ningún otro verso.

Formando contraste con los de Juan Ruiz, los hexasílabos de la *Serranilla de la zarzuela* (popular, de principios del siglo XV) fluctúan, hasta el punto de hacer pensar en las futuras seguidillas:

Yo me yva, mi madre,  
a Villa Reale;  
errara yo el camino  
en fuerte lugare...

<sup>30</sup> Véase Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. III, p. CXXIV.

<sup>31</sup> Hanssen, artículos indicados a propósito del Arcipreste. Consúltense también para los hexasílabos.

O será porquerizo  
de Villa Real...<sup>32</sup>.

Encontramos el hexasílabo en unas cuantas poesías del *Cancionero de Baena*<sup>33</sup>. De allí pasa al Marqués de Santillana, quien lo pule en sus *Serranillas* y lo trasmite a Álvarez Gato y a Juan del Encina. Paralelamente se desarrolla entre el pueblo, que lo usa en villancicos y endechas<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Menéndez Pidal, "Serranilla de la zarzuela", en los *Studi Medievali* de Turín (vol. II, 1906-1907, pp. 263-270). Reconstruye la *Serranilla* según las citas de Francisco Salinas, *De musica*, 1577, Juan López de Úbeda, *Cancionero y vergel de plantas divinas*, 1588, y Lope de Vega, auto de *La venta de la zarzuela* y comedias *El sol parado* y *Las paces de los reyes*.

Es posible que ya se imitara la *Serranilla de la zarzuela* en uno de los cantares (núm. 402) del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, publicado por Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1890):

So ell encina encina,  
so ell encina.

Yo me iba, mi madre,  
a la romería;  
para ir más devota  
fui sin compañía:  
so ell encina...

Y quizá también en otra canción del *Cancionero* (núm. 380), sobre Menga la del Bustar:

Yo me iba, la mi madre,  
a Santa Marta del Pino...

Después la imita fray José de Valdivielso, en el siglo XVII (*Romancero espiritual*, edición de Madrid, 1880, p. 269).

<sup>33</sup> Juan Alfonso de Baena ("Muy alto rey digno..." y "Muy alto benigno..."; Alfonso Álvarez de Villasandino ("Vysso enamorado..." y "Señor Juan Furtado..."); fray Diego de Valencia ("Todos tus donseles..."); Garcí Ferrandes de Jerena ("Convenime vivir..." y "Virgen, flor d'espina..."); Juan de Mena ("Desque vos miré..."; Álvaro Ruiz de Toro ("Señor, el estornino...": poesía cuyo metro fluctúa).

<sup>34</sup> Véanse, por ejemplo, las composiciones del *Cancionero Herberay*, que llevan los mote "Soy garridilla e pierdo sazón..." y "Que non es valedero..." (y quizá sean también populares las que comienzan "Vos soys la morada...", "Pues mi pena veys...", "Quica si pensáys...", "La yra de Dios...", "Quien biue sufriendo...", "Quien gasta su vida..." y "Temiendo aquel día...": en todas ellas el lenguaje es pobre y el metro fluctúa a veces); luego, las composiciones anónimas populares, que llevan los números 14, 92, 102, 127, 150, 188, 237, 245, 304, 394, 402, 420 y 423, en el *Cancionero musical de los siglos XV*

### §11. El pentasílabo y el tetrasílabo

Los versos de cinco y de cuatro sílabas se utilizan sólo como complementarios. Después del *Misterio*, el inevitable Arcipreste es el primero en usarlos:

Santa María,  
luz del día,  
tú me guías  
todavía.

El verso de cuatro sílabas, fluctuante a menudo entre seis y dos, se unió al de ocho para formar la única combinación de dos clases distintas de verso que adquiere importancia o logra persistir en la poesía castellana medieval. Esta combinación, que en su forma típica recibe el nombre de copla de pie quebrado, se encuentra desde el siglo XIV en la *Doctrina cristiana*, de Pedro de Veragüe, en la versión mixta de la *Crónica troyana* (profecía de Casandra) y en el Arcipreste<sup>35</sup>. En poetas posteriores llegó a ser uniforme y exacta respecto del verso más largo; pero hubo siempre más libertad—verdadero resto de la antigua fluctuación— respecto del más corto. Había, además, la sinalefa y la compensación entre el largo y el corto, si aquél terminaba en vocal o en rima aguda:

Cual nunca tuuo amador,  
ni menos la voluntad  
de tal manera...  
Si presupongo c'os veo,  
luego la tengo cobrada  
y socorrida<sup>36</sup>

Ejemplos de varios grados de libertad pueden hallarse en el gran *Cancionero*, en poesías del coleccionador Juan Alfonso de Baena

y XVI, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1890). Véase Amador de los Ríos, *Historia de la literatura española*, volumen II, pp. 501 y 502.

<sup>35</sup> Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. III, p. CXXXVII; Hanssen, artículos en que se refiere al Arcipreste.

<sup>36</sup> Jorge Manrique, coplas del *Castillo de amor*. Véase A. M. Espinosa, "La sinalefa entre versos en la versificación española", en la *Romanic Review*, abril-junio, 1925, y "La compensación entre versos en la poesía española", en la *Romanic Review*, octubre-diciembre, 1925.

(“De vyl gente sarracena...”) y de Villasandino (“Generosa, Muy hermosa...” y “Álvaro, sseñor, non vystes...”); luego, en el *Cancionero de Stúñiga* (coleccionado hacia la mitad del siglo XV): el desir de Moxica: “Soys vos, desid, amigo...”.

La copla de pie quebrado, perfeccionada por Santillana y los Manrique, subsistió a través del siglo XVI, y Tirso la usó todavía en sus comedias. Desde luego, a partir de Santillana, los versos adquieren fijeza silábica, y no se permite otra licencia que la del *enjambement* entre largo y corto.

## §12. Resumen

Desde el siglo XII hasta fines del XIV, el fenómeno de la fluctuación existe, salvo excepciones bien contadas, en toda la versificación española, pero con caracteres diversos y en grados distintos. Es general, eso sí: la irregularidad métrica estaba en todas partes, en el ambiente, y no sólo en los asendereados copistas<sup>37</sup>.

La tradición de las formas amétricas, que según todos los indicios es nacional, castellana, influye en los poemas heroicos y en obras breves de carácter juglaresco, aunque sean imitaciones de poesía culta extranjera: así en el caso de *Elena y María*. Hoy mismo perdura en refranes del pueblo:

El que en gastos va muy lejos  
no hará casa con azulejos...

Bocado de mal pan,  
no lo comas ni lo des a tu can...<sup>38</sup>.

Las formas amétricas, después de haber sido las dominantes —y en su origen probablemente las únicas— de la versificación castellana, luchan con la tendencia a las “sílabas contadas”, de que daban ejemplo la poesía latina medieval, la provenzal, la francesa, la galaico-portuguesa: así lo vemos desde el siglo XII, en el *Misterio de*

<sup>37</sup> Como ejemplo del hábito de la versificación irregular entre los juglares véanse los “Fragmentos del programa de un juglar cazurro” que transcribe Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 462-467, y los comentarios, pp. 300-307.

<sup>38</sup> Hay ejemplos abundantes en J. Morawski, “Les formules rimées dans la langue espagnole” (en la *Revista de Filología Española*, 1927).

*los Reyes Magos*. En los comienzos del siglo XV quedan vencidas: solamente el verso del romance prolonga el conflicto hasta el siglo XVI.

El tipo acentual se halla en el arte mayor y en unos cuantos ejemplos de poesía lírica: tiene parentesco con la poesía galaico-portuguesa<sup>39</sup>.

Las otras formas buscan el tono silábico, pero al principio se las maneja con imperfección, mayor o menor, por influjo de las formas amétricas. Dentro de su irregularidad, todas tienden hacia una medida ideal, un paradigma: de catorce, en el alejandrino de la cuaderna vía; de ocho, siete, seis o cuatro, en los metros líricos. El eneasílabo, abundante hasta el siglo XV, no llega a alcanzar vida propia en la poesía culta cuando hubiera podido libertarse de la fluctuación: desaparece arrollado por el octosílabo.

La evolución general hacia el isosilabismo, estimulada por el ejemplo de las lenguas vecinas, llega a su término en los trovadores del *Cancionero de Baena*, en quienes se define y aclara el principio. Las masas anónimas lo adoptan a su vez, pero no de modo exclusivo: en la poesía popular, desde el siglo XV hasta nuestros días, el verso acentual subsiste junto al silábico, y el único que desaparece es el amétrico.

---

<sup>39</sup> Los versos de carácter acentual mencionados en este capítulo (*Cántica de velador*, de Berceo —muy acentual—; *costante* de Mendoza, obras de arte mayor) se enlazan con la poesía galaico-portuguesa. Sólo podría exceptuarse de esta relación el cantar de Berceo. En el capítulo siguiente se verá la probable contribución castellana al caudal de la versificación acentual de la Península Ibérica.

## **Capítulo II**

### **Comienzos de la versificación acentual en castellano (1350-1475)**

#### **§1. El final del siglo XVI, momento de transición**

Los años últimos del siglo XIV representan cambios trascendentales en la poesía española. La versificación amétrica va quedando vencida, tanto en los versos largos como en los cortos. Desaparece la cuaderna vía, que en vano luchó por imponer en castellano una estabilidad silábica semejante a la del alejandrino medieval francés. Quedan en pie los versos de cuatro, seis y ocho sílabas, regulares ya en manos de los poetas cultos, y cada vez más cercanos a la regularidad en la poesía del pueblo. Al mismo tiempo, surge a reinar en la literatura de las cortes la combinación acentual del arte mayor. Hay otros tipos de versificación irregular, conservados o adoptados por el pueblo, especialmente los versos acentuales, que no alcanzan plena vida sino ya cerca de 1500. El isosilabismo se erige en norma de la versificación castellana, pero no en norma absoluta: el principio de la versificación acentual, con grandes libertades respecto de las sílabas, se impone precisamente cuando las formas amétricas desaparecen. Ahora la irregularidad no afectará a toda la poesía, sino a manifestaciones especiales, de carácter lírico, ligadas a menudo con el canto y aun con la danza.

#### **§2. Formas precursoras de la estrofa**

Otra gran transformación se efectúa a partir de 1350. Hasta entonces, es decir, hasta el momento en que la poesía trovadoresca

castellano, en las obras extensas, no se organizaba en verdaderas estrofas: faltaba la estrofa como entidad, como grupo completo de versos, iguales o desiguales entre sí, con variedad en la distribución de las rimas. Las formas en que se agrupan los renglones son todavía simples, elementales, meras series sin variedad, sin alternancia en las rimas: las *laisses* de la *epopeya*, irregulares como sus propios versos; los pareados del *Misterio de los Reyes Magos*, de la *Razón de amor*, de *Elena y María*, de la *Vida de Santa María Egipcíaca*, de *Los tres reyes de Oriente* y de la mayoría de los ensiemplos en *El conde Lucanor*, los monótonos cuartetos monorrimos de la *cuaderna vía*. Ni hay mayor complejidad en los romances viejos: forman series indefinidas como los poemas heroicos; sólo después que el verso de diez y seis sílabas queda definitivamente partido en dos octosílabos apunta la tendencia a la cuarteta octosilábica, que se generaliza a fines del siglo XVI<sup>1</sup>.

### §3. Orígenes de la estrofa castellana

En la poesía lírica existió, desde tiempos lejanos, el *zéjel* o *estribote*, especie rudimentaria de estrofa, "la forma más arcaica de la glosa", que Menéndez Pidal considera típica del idioma castellano. Desde la Edad Media, el *zéjel* se perpetúa hasta el siglo XVII en canciones corales. Después de un villancico inicial, en dos o tres versos, que servía de estribillo, la estrofa se organizaba con tres versos monorrimos, seguidos de un cuarto verso que tomaba su rima del villancico:

Señores, dad al escolar  
que vos viene a demandar.  
Dad limosna e ración:  
faré por vos oración  
que Dios vos dé salvación;  
quered por Dios a mí dar.

<sup>1</sup> No cabe atribuir el principio de la rima alterna a los romances antes de que pueda considerárselos definitivamente como *baladas* de versos cortos.

La división de los romances en estrofas de cuatro renglones (así, generalmente, los oí cantar durante mi infancia en Santo Domingo, y después en España, México, Cuba y la Argentina) data del siglo XVI, como presumió Bello ("Ortología y Métrica", §9 de la sección "Arte métrica") y ha probado Morley en su importante estudio "¿Are the Spanish Romances Written in Quatrains?" (en la *Romanic Review*, 1916, pp. 65-66). Son interesantes, además, los puntos de vista de Cirot en "Le mouvement quaternaire dans les romances": su tesis principal es que, si bien el octosílabo es el elemento irreductible del romance, no es su unidad orgánica; la unidad es el verso constituido por dos hemistiquios octosilábicos (Véase *Bulletin Hispanique*, 1919, pp. 121-122).

El bien que por Dios fiziéredes,  
la limosna que a mi diéredes,  
quando deste mundo saliéredes,  
esto vos abrá a ayudar...

(Arcipreste<sup>2</sup>).

El zéjel es todavía excesivamente sencillo: serie monorríma, cortada por la rima del villancico. El uso de estrofas, en toda su amplitud y variedad, no se difunde y fija sino después que se ha desarrollado la poesía galaico-portuguesa y ha influido sobre la castellana.

Si el zéjel es el núcleo inicial de la estrofa lírica de castellanos y andaluces, el desarrollo paralelístico es la célula generadora del cantar de Portugal y Galicia. Y ya en el "Eya velar", la cántica de veladores de Berceo —dísticos con estribillo coral—, cabría suponer influjo galaicoportugués, a juzgar por sus conatos o restos de paralelismo<sup>3</sup>.

Después de Berceo, el influjo occidental se hace evidente: primero, muchos poetas líricos, del rey abajo, escriben en gallego; luego, transportan las formas líricas al idioma propio. De tarde en tarde, durante el siglo XIII y la primera parte del XIV, hallamos nuevas

<sup>2</sup> Sobre este tipo estrófico, probablemente castellano por su origen, pero muy usado entre los árabes —según parece, desde Mocadem de Cabra, el poeta ciego, muerto en 912, que a veces escribía en lengua romance—, véanse Ramón Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, Madrid, 1919, reimpresso en el tomo de *Estudios literarios*, Madrid, 1920 (pp. 310-312 y 332-333); Julián Ribera, "El cancionero de Aben Cuzmán", discurso de entrada en la Academia Española, Madrid, 1912, "La épica entre los musulmanes españoles", discurso de entrada en la Academia de la Historia, Madrid, 1915; *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922 (pp. 5-9, 63-75; 80-82, 86-90, 101-109) H. R. Lang, "The Original Meaning of the Metrical Forms *estrabol*, *strambotte*, *estribote*, *estrambol*" en los *Scritti... in onore di Rodolfo Renier*, Turín, 1912; "The Spanish *estribote*, *estrambote* and Related Poetics Forms", en *Romania*, 1919, XLV, pp. 397-421; y Ángel González Palencia *Historia de la literatura árabe española*, Barcelona, 1928 (pp. 11, 30, 104-112 329-336). Los más antiguos zéjeles que conservamos en español están en el Arcipreste y en la *Doctrina* de Pedro de Veragüe (siglo XIV); pero antes se encuentran en la poesía galaicoportuguesa, incluso las *Cantigas de Afonso el Sabio*, y hasta en los comienzos de la provenzal, en Guillaume de Poitiers. Es admisible que la forma del zéjel la recibiesen de España los provenzales; pero no creo, como Ribera, que la versificación trovadoresca haya de explicarse toda como adopción de formas árabigoespañolas, por más que el zéjel y su derivación culta, la moaxaha, se hayan multiplicado en formas complejas. En el siglo XIX, cultivó el zéjel en francés Víctor Hugo; de él deben de tomarlo Díaz Mirón ("Sé que la humana fibra...") y Rubén Darío.

<sup>3</sup> Véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904 (t. II, pp. 72, 822, 873, 929).

tentativas de estrofa en castellano. Los versos, en español híbrido, atribuidos a Alfonso el Sabio, "Senhora, por amor de Dios...", y a Alfonso XI, "En un tiempo cogí flores...", están en grupos octosilábicos con rima alterna (predomina la combinación *a b a b*), y el tipo de cuarteta que se define imperfectamente en Alfonso el del Salado continúa apareciendo, ora en octosílabos, ora en heptasílabos, en unos cuantos ensiempos de D. Juan Manuel, en los *Proverbios* del Rabí Santob, en el *Poema de Alfonso XI*: combinación que probablemente deba su origen a la rima interior en los pareados de versos largos<sup>4</sup>.

#### §4. Del Arcipreste al siglo XVI

Combinaciones iguales o semejantes, a veces nacidas del elemental recurso de la rima interna, que tiende a convertir los hemistiquios en versos independientes, se encuentran todavía en el siglo XIV: así en López de Ayala; de ellas surgen, para perpetuarse hasta nuestros días, las formas de cuarteta y redondilla (*a b a b*, y más tarde *a b b a*). El Arcipreste de Hita, que las emplea, usa también combinaciones complejas e ingeniosas; él es quien trae variedad y riqueza a nuestra versificación, tanto en los tipos de verso como en los de estrofa<sup>5</sup>. Contemporáneo suyo, o poco posterior, el autor de

<sup>4</sup> Sobre la evolución de la serie poética en las lenguas romances, hasta llegar a la complejidad de la estrofa, ofrece buenas ideas Stengel en su *Romanische Verslehre* (caps. XIII-XV). Concentra su atención sobre la poesía francesa y provenzal. Sobre las obras mencionadas en el texto, véase Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. III, pp. XLIII, CXVI-CXX, CXXIV; Hanssen, *Notas a la versificación de D. Juan Manuel*.

Los versos que escribió el trovador provenzal Raimbaut de Vaqueras (1180-1207) en español híbrido—aragonés con galleguismos— "Mas tan temo vuestro pleyto...", podrían citarse también como ejemplo de rima alterna (*a b a b*): véase Millá y Fontanals, *De los trovadores en España*, 1861, reimpreso como vol. II de las *Obras completas* (consúltense pp. 35-36, 42, 131-132 y 532), y Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p. 154. Todavía son anteriores los versos "Tal dona no quiero servir...", de trovador castellano desconocido, hacia 1190, citados por Ramón Vidal de Besalú: véase *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 185 y 255.

<sup>5</sup> El Arcipreste dice, en el prólogo en prosa a su libro, hablando de los motivos que le guiaron a escribirlo: "E compóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos, que fiz compidamente, segund que esta çiençia requiere".

Sobre el Arcipreste, véanse los trabajos de Puyols y de Hanssen, especialmente *Los metros de los cantares de Juan Ruiz*; además, Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. III, pp. VII, LXXIII, XCIX y C. (y sobre Ayala, vol. IV, pp. XXXIII y siguientes), y Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 272-278.

la versión mixta de la *Crónica troyana* ofrece también interesante variedad de formas.

Del Arcipreste al *Cancionero de Baena* el tránsito es fácil. Los poetas del período de los cancioneros castellanos (1400-1550), conocen y emplean diversas formas de estancia, tanto en el arte mayor como en el arte menor o común<sup>6</sup>; pero el número de ellas se limita pronto, y nunca llega a igualar la variedad galaico-portuguesa. En la primera mitad del siglo XVI, el empobrecimiento de la poesía cortesana en Castilla estimuló la adopción de los metros italianos.

De la poesía cortesana, he dicho. En la poesía popular, y en la semipopular, junto a los moldes silábicos, circulaba la caudalosa corriente del verso acentual. De ella recibimos, junto con la versificación libre, acentual, estrofas regulares e irregulares: sólo la de arte mayor había logrado aclimatarse en los palacios; el pueblo acogió y desarrolló las otras.

## A) Galicia y Portugal

### §5. La poesía trovadoresca en toda España

La poesía trovadoresca florece en Cataluña y Aragón durante los siglos XII y XIII; la galaico-portuguesa, desde el final del siglo XII hasta mediados del XIV: durante este período, no sólo la poesía de Galicia y Portugal, sino también gran parte de la lírica de las regiones donde imperaba el castellano, se escriben generalmente en la lengua occidental de la Península, si bien llenándola de castellanismos. En Castilla, Alfonso X (c. 1220-1284) autoriza la práctica con su ejemplo<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Varias formas mencioné en el capítulo anterior: la copla de pie quebrado (formas típicas: *ABc ABc*, *Ab Ab*, pero hay más); las estrofas de arte mayor (generalmente octavas con las rimas *ABBA ACCA*, o bien *ABAB BCCB*, o bien *ABBA ACAO*); y otras he mencionado en el texto de este capítulo (las redondillas *abab* o *abba*). Las octavas de octosílabos y hexasílabos se parecen a las de arte mayor, hay también estrofa de cinco, seis, siete, nueve y diez versos.

Véase Milá, "Trovadores en España" (pp. 532-533 bis del vol. II de las *Obras*) y artículo sobre el *Cancionero de Baena* (vol. IV); Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. IV, p. XCIV.

<sup>7</sup> La antigua poesía galaico-portuguesa se contiene, como es sabido, en cuatro colecciones: I, el *Cancionero del Vaticano*, publicado en edición paleográfica por Monaci (Halle,

En el período que se extiende de mediados del siglo XIV a mediados del siglo XV, el castellano va imponiéndose rápidamente sobre el gallego. El último poeta culto de Castilla que emplea el idioma de Galicia en una composición original es Gómez Manrique (c. 1415-1490)<sup>8</sup>.

El catalán, que desde el siglo XII hasta el XIV se mantuvo sometido al provenzal y alejado del castellano, ahora empieza a unírsele: los poetas de Cataluña y de Valencia se comunican activamente con los de Castilla durante el movimiento de unificación característico del siglo XV; y, a pesar del florecimiento que producen entonces, acaban por renunciar a su idioma en el XVI. Galicia, entre tanto, va desapareciendo del mapa literario; ni ella ni Cataluña habían de reaparecer, con vida vernácula, hasta mediados del siglo

1875) y en edición crítica (discutida) por Theophilo Braga (Lisboa, 1878); II, el *Cancionero Colocci-Branculi*, edición paleográfica de Molteni (Halle, 1880); III, el *Cancionero de Ajuda*, edición crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcellos (Halle, 1904, en 2 volúmenes: el primero contiene los textos, con indicación de cuáles se hallan repetidos en las otras colecciones, y la reimposición de ciento cincuenta y siete piezas más, procedentes de aquéllas, con lo cual el volumen sirve también como edición crítica de la mayor parte del Colocci-Branculi, que bien la necesitaba; el volumen segundo contiene el riquísimo comentario); Finalmente, IV, las *Cántigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, impresas por la Academia Española (2 vols., Madrid, 1889), con introducción de Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar. Después (1922) se ha agregado, como tercer t., *La música de las Cantigas*, estudio y transcripciones de Ribera. Véase, además, A. G. Solalinde, "El códice florentino de las Cantigas", (en la *Revista de Filología Española*, 1918, V, 143-179). Sobre las composiciones profanas del Rey de Castilla (en el *Cancionero del Vaticano*), véase Cesare De Lollis, "Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio" (en los *Studi di filologia romanza*, de Roma, 1887).

De las dos primeras colecciones entresacó Henry Roseman Lang las poesías del rey Don Dionís de Portugal (1261-1325) para formar un cancionero, al que ha puesto introducción y notas muy importantes (*Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894); véase la reseña de Carolina Michaëlis de Vasconcellos en la *Zeitschrift für romanische Philologie*, de Halle, 1895, t. XIX, pp. 641-719. De idéntica manera, José Joaquim Nunes ha formado su colección de *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, edición crítica —no muy perfecta—, con introducción muy extensa, 3 vols., Coimbra, 1926-1928; véase la reseña de Silvio Pellegrini en el *Archivum Romanicum*, de Ginebra, 1930, pp. 275-322. Consúltense también Silvio Pellegrini: *Don Denis*, Belluno, 1927, *Answahl aliportugiesische Lieder*, Halle-Saal, 1928, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Torino, 1937 y *Repertorio bibliográfico della prima lirica portoghese*, Modena, 1939, 85 pp.

<sup>8</sup> Lang ha formado otra colección de poesía gallega, perteneciente a este segundo período, entresacándola del *Cancionero de Boena* y de otros: *Cancionero gallego-casteliano* (Nueva York, 1902; sólo ha aparecido el primer volumen, que contiene texto, glosario y notas).

XIX<sup>9</sup>. El portugués sí vuelve a levantarse pronto, a principios del siglo XVI, con Bernardim Ribeiro, Christoyani Falcão, Gil Vicente y Sã de Miranda.

El período final de esta literatura trovadoresca, que va de mediados del siglo XV a principios del XVI, comprende producciones de los poetas de toda la Península. El idioma castellano es el que predomina<sup>10</sup>.

### §6. La versificación galaico-portuguesa

Los tipos de verso y estrofa de la lírica galaico-portuguesa, derivados unos de Provenza y quizá también de Francia, otros de fuentes nativas, pero influidos a veces por los modelos trovadorescos, se hallan definidos en el primero de aquellos tres períodos, el galaico-portugués (1175-1350). También allí, como en la antigua poesía castellana, se divide la producción oficialmente en dos clases: una culta, otra más cercana a todo el pueblo. La distinción es más técnica que intrínseca: se considera poesía más culta la artificiosa *cantiga de meestria* y poesía más popular la *cantiga de refram*, la canción con retornelo o estribillo, en que se reproduce a menudo el tono ingenuo y fácil de las alegrías y las *saudades* del pueblo, y particularmente de las mujeres, con el acento sentimental y la sugestión de misterio peculiares de Portugal y Galicia. Los dos tipos de canción se presentan en los cancioneros, con frecuencia, como obra de unos mismos poetas: el rey Don Dionís entre otros<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Véase Milá, *Reseña histórica y crítica dels antics poetes catalans*, especialmente las pp. finales (vol. III de las *Obras*), *Trovadores de España* (vol. II de las *Obras*, pp. 509-521 y 536 bis) y "Observaciones sobre la poesía popular", que sirven de introducción al *Romanerillo catalán* (vol. VI, especialmente p. 49). Milá atribuye importancia al influjo de la escuela trovadoresca catalana en Castilla, pero las pruebas que aduce son escasas, y no puede decirse que la tesis haya sido confirmada por las investigaciones posteriores. Véase, además, Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. V, pp. XXI, XXII, CCLXXXVIII, CCLXXXV, CCLXXXVIII; vol. VII, pp. CCXXVI y siguientes; pero, sobre todo, Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 180-181 (y sobre el flujo y reflujo de los idiomas en el uso literario de la Península, véase p. 142).

<sup>10</sup> Los lusitanos del período tercero, castellano-portugués (1449-1521, según Lang), se hallan representados, en ambas lenguas, en el *Cancioneiro geral*, de García de Resende, que apareció en 1516 (reimpresiones: la de Kausler, 3 volúmenes, Stuttgart, 1846-1852; la facsimilar de Huntington, Nueva York, 1904). Véase Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. III, pp. XLIII-LII, y Vol. VII, pp. CI-CVI y CL-CLXIV.

<sup>11</sup> Los tratados de historia de la literatura portuguesa, que ciertamente no abundan, prestan poco auxilio para el estudio de la antigua poesía. Por eso creo útil dar aquí

## §7. El verso nativo

La versificación predominante es silábica. En las canciones de estribillo, de *refram*, es acentual a veces, pero, generalmente dentro de límites silábicos, con pocas libertades. La licencia más conocida (ley de Mussafia) es la equivalencia de versos de igual longitud

breves indicaciones bibliográficas. Hay que hacer excepción en favor de la "Geschichte der portugiesischen Litteratur", de Carolina Michaëlis de Vasconcellos y Theophilo Braga, publicada en el *Grundriss*, de Gröber, con capítulos muy interesantes sobre la literatura popular y sobre la lírica trovadoresca. En la gran *Historia de literatura portuguesa*, dirigida por A. Forjaz de Sampaio, y comenzada en 1928, José Joaquim Nunes trata de la poesía medieval. Sobre relaciones con Provenza y con Francia —cuyo influjo probablemente exagera el autor—, véase el libro de Almed Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, París, 1889, segunda parte, cap. V, y H. R. Lang, "The Relations of The Earliest Portuguese Lyric School With The Troubadours and Trouvères", en la revista *Modern Language Notes*, de Baltimore, 1895, t. X, cols. 207-231. No conozco la obra de Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lirica em Portugal na Idade Media*, Lisboa, 1929.

Sobre la versificación, el fragmento de *Poética* con que se abre el manuscrito de Colucci-Branculi es muy incompleto y no arroja mucha luz. A veces, hace lo contrario. Deben consultarse los estudios de Carolina Michaëlis de Vasconcellos en el *Cancionero de Ajuda* y de Lang en el de Don Dionis; luego, el de Adolfo Mussafia, "Sull'antica metrica portoghese" (en los *Sitzungsberichte... der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Viena, 1896, fascículo X), que establece dos leyes: la isometría de las estrofas, en cuanto a la colocación de rimas graves y agudas, y la equivalencia de versos de igual longitud aritmética, pero métricamente distintos, según que los finales sean graves o agudos. La segunda, llamada comúnmente ley de Mussafia, no impide, en otras composiciones, la alternancia de rimas llanas y agudas en versos métricamente iguales: los dos sistemas coexisten. Véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, reseña del trabajo de Mussafia, en la revista *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, de Leipzig, 1896, XVII, pp. 308-318.

Hanssen, en su trabajo "Zur spanischen und portugiesischen Metrik", explica diversos fenómenos y establece la relación entre el arte mayor español y metros gallegoportugueses antiguos y modernos, cultos y populares. En *Los versos de las Cantigas de Santa Maria* presenta un análisis minucioso y muy útil, aunque sus resultados son a veces discutibles (por ejemplo, el ritmo de la cántiga 275 sugiere el del endecasílabo épico con sílaba adicional después del acento en la cuarta: "A que nos guarda i do gran fogo infernal..."; para asimilarlo al arte mayor hay que trastornar los acentos demasiado). Hanssen aplica el principio de la catalexis muy extensamente, sugiriendo que a él obedecen la ley de Mussafia y la contraria, viva todavía en la versificación romance, que equipara al verso llano el agudo con una sílaba menos. Véanse, además, "Los endecasílabos de Alfonso X", "Los alejandrinos de Alfonso X" y "Die jambischen Metra Alfons des X"; el trabajo de Henri Collet y Luis Villalba, "Contribution a l'étude des Cantigas d'Alphonse le Savant", donde se explica la relación entre la música y el verso de varias composiciones (en el *Bulletin Hispanique*, 1911), y *La música de las Cantigas*, de Ribera, quien establece con acierto estas normas (pp. 105-108). "La rima es esencial al verso...; donde no haya rima podrá verse cesura que señale fracción de verso, pero no verso entero; en cambio, puede haber rimas interiores; el mayor número de las composiciones tiene forma

numérica, pero no métrica, sean llanas o agudas las palabras, como ocurre en los del rey Don Dionís, que comienzan:

Pois mha ventura tal é ja  
 que sodei tan poderosa  
 de mim, mha senhor fremosa,  
 por mesura que cm vós a,  
 é por bem que vos estará...

Esta licencia debe estimarse como caso de aplicación excesiva del principio silábico, y no del acentual: existió en Provenza, y de allí pudo tomarse, aunque no es desconocida en la poesía popular de España (así, en la seguidilla).

En cambio, otras aplicaciones de la catalexis y de la anacrusis, supresión y adición de una o dos sílabas, sí pertenecen al sistema acentual; pero no van muy lejos.

El sistema rítmico de Portugal y Galicia, que probablemente se extendía a León y Asturias, hubo de ser, en la poesía estrictamente popular, cantada y bailada, más rico, más libre que el de los *Cancioneros*. No sería excesivo suponerle una variedad potencial comparable a la fluctuación del verso amétrico castellano, pero gobernada por los acentos fijos del canto y la danza. En siglos posteriores encontraremos mucha variedad rítmica dentro de la poesía española, y, en menor escala, dentro de la poesía popular de nuestros días en Galicia y Asturias. El verso nativo cabe imaginarlo así. El verso escrito, aun en el caso de las canciones de sabor popular, tendió a regularizarse, bajo la influencia de modelos cortesanos traídos del otro lado de los Pirineos, y a prestar más atención a las sílabas que a los acentos<sup>12</sup>.

---

estrófica de zéjel. Admite, sin embargo, que influyen, "en unas veinticinco, la tradición popular gallega o la erudita provenzal".

Todavía se hace necesario consultar, cotejándolos en lo posible con las investigaciones posteriores, los trabajos antiguos, que hicieron época, de Ferdinand Wolf (*Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen National-Litteratur*, 1859; hay traducción castellana de Unamuno: véase la sección IV), de Friedrich Diez (*Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, 1863) y de Milá y Fontanals (*Del decasilabo y endecasilabo anapésticos*, 1875, y *De la poesía popular gallega*, 1877; uno y otro, en el t. V de las *Obras*, "Trovadores en España", 1861: consúltese el vol. II de las *Obras*, pp. 521-536).

<sup>12</sup> Véase Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 214-222.

### §8. Tipos de verso

Los principales tipos de versos empleados en los *Cancioneiros* son los siguientes<sup>13</sup>: de acentuación yámbica, el pentasílabo, el heptasílabo, el de nueve sílabas con acento interior en la cuarta (acento que en tiempos posteriores suele pasar a la tercera, deshaciendo el esquema yámbico), el endecasílabo con acento en la cuarta (o bien en la sexta, o aun en la quinta, destruyéndose también el esquema primitivo), el alejandrino, el verso de diez y ocho sílabas (once y siete, o nueve y nueve). Los versos de acentuación distinta, con base trisílaba, o trocaica cuando la cláusula fundamental es disílaba, son: versos de redondilla mayor y de redondilla menor, o sean octosílabo y hexasílabo; decasílabo bipartito con acento en la cuarta<sup>14</sup> (o bien en la quinta, o en la tercera, con tendencia anapéstica); endecasílabo con ritmo cadente, no yámbico, sino a veces anapéstico; dodecasílabo, como el nuestro de arte mayor; dodecasílabo trocaico, cuya acentuación, al hacerse variable, tendió a confundirse con la del otro verso de doce. Hay todavía otros tipos en las *Cántigas de Santa María*, del rey Alfonso el Sabio, que llegan hasta longitudes excesivas. El carácter de ensayo artificial se revela en la tendencia, meramente silábica, no acentual, de larguísima versos descoyuntados, como los de diez y seis y quince sílabas<sup>15</sup>.

### §9. La teoría de Carolina Michaëlis

Los versos del grupo yámbico tienen cercano parentesco con los provenzales y franceses; los del otro grupo tienen más rasgos de fisonomía peninsular. Unos y otros han sufrido el influjo de la

<sup>13</sup> Sigo la clasificación de Lang en su *Liederbuch des Königs Denis von Portugal* (pp. CIX-CXX). Nombro los versos según el sistema italo-castellano a fin de conservar la uniformidad. Consúltense, además, los párrafos 19, 20 y 42 en la *Literatura portuguesa*, de Braga y Carolina Michaëlis (Grundriss).

<sup>14</sup> No sé que nadie haya aducido, para la dilucidación de estos problemas, los versos en lengua vulgar intercalados por Judá Leví en sus poesías hebraicas (siglo XII). Sólo conozco dos, restaurados por Menéndez y Pelayo, que corresponden con singular exactitud al decasílabo de acento en cuarta de los poetas gallegos:

*Veni, la fesca juvencentrillo.  
¿Quem conde ineu coragión feryllo?*

<sup>15</sup> Véase "De las influencias semíticas en la literatura española", en los *Estudios de crítica literaria*, vol. II. Véase también Milá, "Trovadores en España", p. 525; Hanssen, trabajos sobre Alfonso el Sabio; Ribera, *La música de las Cántigas*, p. 108.

versificación de allende los Pirineos, donde las sílabas eran el elemento fundamental y el acento perdía gradualmente su valor<sup>16</sup>. En cambio, algunos, aunque de origen extranjero, se modificarían bajo influencias musicales. En ocasiones, cuando los moldes silábicos se rompen, los acentos recobran su importancia.

Carolina Michaëlis de Vasconcellos busca la base de la acentuación rítmica principalmente en torno a la distribución de cuatro golpes que se descubre en la música popular y en metros portugueses y españoles.

...Creo—dice—que, colocándonos inmóviles en el punto de vista francés, el del simple cuento de sílabas, nunca conseguiremos resultados satisfactorios respecto de la parte popular de la poesía hispánica, y peculiarmente el verso de arte mayor. Cuanto más veo y oigo de las danzas y la música peninsulares—donde el ritmo es todo—, tanto más me persuado de que los gallegos, astures, cántabros y lusitanos, de antaño y de hoy, no cuentan las sílabas, contentándose con un número fijo de altas o levas (cuatro en el verso de arte mayor)... El trástalastrás de las castañuelas, el tríntríntrín de los ferrinhos, el chásarraschás de las conchas, el dóngolondrón de los panderos, el répinicár de las guitarras, el bírbirinchá de la gaita, ruidos que, por el ritmo y el son, se adaptan completamente al li ailí ailí ailí de la flauta, recuerdan a menudo el verso de arte mayor y señalan la necesidad de estudiar las cántigas coreográficas del pueblo. ¡Si ni aun de los compases y evoluciones de la muiñeira nos formamos idea cabal!<sup>17</sup>.

### §10. Los versos de gaita gallega

El ritmo de cuatro altas señalado por Carolina Michaëlis se descubre, según su indicación, en los versos de once y de doce sílabas; suele insinuarse en los de nueve, a pesar del origen o al menos influjo extranjero (“De cuánto mal por vós levéi...?”)<sup>18</sup>. Precisamente en los dodecasílabos y endecasílabos es donde con más amplitud se emplean los recursos de la catalexis: el resultado es, a veces, la combinación, dentro de la estrofa, de hasta tres versos diferentes, gobernados por afinidades y contrastes rítmicos.

<sup>16</sup> Sobre la tendencia románica a conceder mayor importancia al cuento de sílabas que a los acentos, véase Stengel, *Romanische Yerslebre*, §14.

<sup>17</sup> *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 93.

<sup>18</sup> Lang, *Liederbuch des Königs Denis*, pp. CXV y CXVI; Milá, “Trovadores en España”, pp. 531, 532, 536.

El verso moderno de la muiñeira, acompañado por la música de la gaita gallega y difundido con ella, fuera de Galicia, a través de la España castellana y de la catalana, en su forma típica consta de once sílabas y lleva el acento principal en la cuarta (“‘Tanto bailéi que me namoricara...””), con la posibilidad de convertirse en anapéstico o en dactílico, según que caiga otro acento en la séptima (“‘E no camino topóu unlia filla...””), o dos más, uno en la séptima y otro en la primera (“‘isca d’ahí, non me máte-la pita...””). El endecasílabo de esta acentuación es el centro de un grupo que abarca el decasílabo anapéstico y el dodecasílabo de arte mayor, los cuales pueden considerarse como variantes suyas, según se suprima o se añada una sílaba al principio; mediante estas alteraciones catalécticas los tres versos se equivalen, y así lo demuestra la poesía popular gallega de nuestros días en las muiñeiras:

Cando te vexo d’o monte n’altura  
a todo mon corpo lle da calentura ...

Lagartillo vai ô foradiño  
que ven tua nai co’a cunca de vino...<sup>19</sup>

Has de cantar á veira do río,  
ó son d’as oliñas de campo frocido...

Panadeira d’aquesta ribeira  
de día móe e de noite peneira.

¡Válgate xuncras! ô estílo d’a terra  
de peneurar pol-a noite sin vela...

Si queredes armar foliada,  
tomar Merexildo que non se nos vaya...<sup>20</sup>

Los decasílabos pueden abandonar el ritmo anapéstico y adoptar la fórmula bipartita, que consiste en dos pentasílabos:

<sup>19</sup> Milá, *De la poesía popular gallega*, copias 115 y 127.

<sup>20</sup> *Cancionero popular gallego*, recogido por José Pérez Ballesteros (vol. I, Madrid, 1885, pp. 136-141, y XIII-XXXIII del prólogo de Theophilo Braga; vol. II, 1886, pp. 200-211; vol. III, 1886 pp. 199-209); contiene otros tipos de versificación irregular, además de la muiñeira.

Meu maridiño / fóise por probe,  
deixou un fillo, topou dezanove...  
Manga rachada / foy a Castilla...

En ocasiones, se mezclan los versos largos con sus quebrados de cinco o seis sílabas:

Tantarantán por onde van a Noya,  
tantarantán po-la Corredoira,  
tantarantán<sup>21</sup>

La semejanza entre el metro de arte mayor y el de la muiñeira es evidente; pero también lo son las diferencias: mientras en el arte mayor sirve de paradigma el dodecasílabo propiamente dicho, en la muiñeira sirve de paradigma el verso de once, y cabe el de diez, en dos de sus formas.

### §11. Versos acentuales antiguos

No es difícil encontrar en la poesía galaico-portuguesa medieval composiciones en que se anuncian las modernas muiñeiras<sup>22</sup>. El principio acentual logra, a ratos, vencer la tiranía silábica y producir efectos parecidos a los de la lírica popular. Así en la cántiga X de Alfonso el Sabio, zéjel donde se mezclan versos de diez y de once sílabas:

Rosa das rosas et Fror das frores,  
Dona nas donas, Sennor das Sennores.  
Rosa de beldad e de parecer,  
et Fror d'alegria et de prazer;  
Dona en mui piadosa seer,  
Sennor en toller coitas e dolores.  
Rosa das rosas...

<sup>21</sup> *Cancionero popular gallego*, vol. I, p. XIV; Milá, *De la poesía popular gallega*, coplas 119 y 124. En la poesía culta, la admirable Rosalía de Castro (1837-1885) acoge los ritmos populares:

As de cantar,	Vente rapasa,
meniña gaitera	vente, meniña,
as de cantar	vent'a lavar
que me moiro de pena...	no pilón d'a fontaña...

<sup>22</sup> Véase Braga, prólogo al *Cancionero popular*, de Pérez Ballesteros, pp. XIII-XXXIII; C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 56-53 y 925-934; Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. III, p. XXIV.

Atal Sennor deu'ome muit'amar  
 que de todo mal o pode guardar  
 e pode-Il'os pecados perdõar  
 que daz no inundo per máos sabores.

Rosa das rosas...

Deuémol'a mui'amar e seruir,  
 ca punna de nos guardar de falir;  
 desí dos erros nos faz repentir  
 que nós facemos come pecadores.

Rosa das rosas...

Esta Dona que tenno por Sennor  
 e de que quero seer trobador,  
 se eu per ren poss'auer seu amor,  
 dou ao demo os outros amores.

Rosa das rosas...

O en la cántiga de João Zorro, del siglo XIV (número 760 del *Cancionero del Vaticano*:

Pela ribeira do rio salido  
 trabelhey, madre, con meu amigo;  
 amor ey migo,  
 que nom ouvesse;  
 fiz por amigo  
 que nom fezesse.

Pela ribeira do rio levado  
 trebelhey, madre, con meu amado,  
 amor ey migo...

Como punto intermedio entre la versificación acentual de los *Cancioneiros* antiguos y la de las muiñeiras actuales, se encuentran interesantes trozos recogidos en el siglo XVII por Lope de Vega y Tirso de Molina. Preciosa muiñeira dialogada, más irregular que las modernas, es la que inserta Lope en el acto segundo de *La mayor virtud de un rey* (conservo la curiosa ortografía de la Biblioteca Rivadeneyra):

—Barquerilla fermosa, passaime,  
 da banda d'alem do rio Tejo,  
 nome de Jesu.

—Si trazeis dinheiro, eu vos passarei.  
—¿E si non le tenho? — Non vos passarei,  
nome de Jesu.

— ¿Não? — Não.  
— Y então ¿que farei?  
— Em la praya vos ficareis.

—Passaime, miñ'alma, que por vos morro.  
—Non se move o barco sen prata ou oro.  
—Ollai, meos ollos, que não le tenho.  
—Ollai, que non queiro.  
—Y entro ¿que farei?  
—Em la praya vos ficareis.

—Dexaime chegar a vossa falua.  
—Quem entra e non paga, em pasado zumba.  
—Non seáis tan crua, que'eu vos pagarei.  
—Em la praya vos ficareis.

Otra muiñeira es la danza de serranos que trae Tirso en *La gallega Mari Hernández* (acto II):

Cando o crego andaba no fomo  
ardéra lo bonetiño e toudo.

Vos si me habés de levar, mancebo,  
¡ay! non me habedes de pedir celos.

Hum galán traye da cinta na gorra,  
diz que lla deu la sua señora.

Quérole bem a lo fillo do crego,  
quérole bem por lo bem que le quero.

¡Ay miña mail Passaime no rio,  
que se levam as agoas os lirios.

Assenteime en hum formigueiro.  
docho a o demo lo assentadeiro.

### §12. La repetición de las estrofas

El principio del isosilabismo fue reforzado en la poesía galaico-portuguesa por otro principio regularizador, en boga al otro lado de los Pirineos: la isometría de las estrofas dentro de cada composición,

o sea la repetición exacta de la forma de la primera estrofa en todas las demás: igual número de versos, igual distribución de los tipos de verso (si hay más de uno) y de las rimas graves y agudas.

Hay en los antiguos *Cancioneiros* buen número de combinaciones estróficas, de interesante variedad en la distribución de las rimas, pero limitadas en el empleo de diferentes tipos de verso: pocas veces más de dos.

### §13. Los discordes

El isosilabismo y la isometría, sin embargo, sufren excepciones, autorizadas por el ejemplo de los descorts provenzales. De ahí los discordes galaicoportugueses, que pueden ser regulares o irregulares:

*Q uen' aj' ouvesse  
guisad' e podesse  
un cantar fezesse  
a quem mi-ora cu sel,  
e lhi dissesse:  
e pois pouco valvesse,  
non desse*

*ren que non trouxesse,  
sei-s' en cas d'el rei.*

(*Cancionero del Vaticano*, poesía 963)<sup>23</sup>

### §14. Casos anómalos

Junto a los discordes hay otros pocos ejemplos de irregularidad métrica en los cancioneros galaicoportugueses. Así, la canción que empieza "Non me posso pagar tanto..." (núm. 63 del Vaticano):

*...E juro par Deus lo santo  
que manto / non tragerey, nem granhom,  
nem terrey d'amor razom  
nem d'armas porque quebranto / e chanto,  
nem d'elas ced'a sazom:  
maja tragerey hum d'ormão,*

<sup>23</sup> Sobre el *descort* en general, véase Carl Appel, *Vom Descort*, en la *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1888; sobre su empleo en la Península, véase Lang, "The Descort in Old Portuguese and Spanish Poetry", en los *Beiträge zur romanischen Philologie*, Halle, 1899.

e hirey pela marinha  
 venden'a cebo e farinha  
 e fugirey do passo do alazão,  
 ea eu nom hy sey outra meezinha.

Nem de lançar a tavolado,  
 pagado / nom son, se deus m'amparo ha,  
 e nem de bafordar / e andar de noite armado  
 sem grad'o / faço, et a rolda ca:  
 mais me pago do mar / que de ser cavalleyro  
 ca eu fuy já marinheiro,  
 e quero-me oy guardar do alacrá  
 e coronar quem me foir primeiro..

### §15. Los retornelos irregulares

Si la ley de la isometría de las estrofas contribuyó grandemente a regularizar sobre moldes silábicos la versificación galaicoportuguesa, otros elementos, surgidos principalmente de la poesía nativa, ayudaban a conservarle libertad y variedad: el *refram*, retornelo o estribillo, interior o final, forjado a veces por renglones irregulares, y el paralelismo. Ejemplos de retornelos irregulares:

Ao demo comend' Amor  
 e min, se d'amar ei sabor!

(*Cancionero de Ajuda*, núm. 274)

...Vos vi, desy  
 nunca coyta perdi.

(*Cancionero del Vaticano*, núm. 126)

...E vam ss'as frores,  
 d'aqui bem cona meus amores!

(*Vaticano*, núm. 401)<sup>24</sup>

### §16. Los cantares paralelísticos y encadenados

Las estrofas de las canciones paralelísticas y encadenadas con retornelo (las más lo tienen) combinan varias clases de versos y adquieren a menudo aspecto abigarrado, asimétrico; pero cada

<sup>24</sup> Sobre los retornelos, véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancionero da Ajuda*, vol. II, pp. 26, 174, 597, 924-926.

estrofa, con su propia asimetría, se repite rigurosamente, asimétricamente, a través de toda la composición<sup>25</sup>:

Levantou-s' a velida,  
levantou-s' alva,  
e vai lavar camisas  
e-no alto.  
Vai-las lavar alva.

Levantou-s' a louçana,  
levantou-s' alva,  
E vai lavar delgadas  
e-no alto.  
Vai-las lavar alva.

E vai lavar camisas,  
levantou-s' alva;  
o vento lh' as desvia  
e-no alto.  
Vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas,  
levantou-s' alva;  
o vento lh' as desvia  
e-no alto.  
Vai-las lavar alva

(“Canción del rey Don Dionís”;  
núm. 172 en el *Vaticano*)<sup>26</sup>

Fui eu, madre, lavar meus cabelos  
a la fonte, e paguey-m'eu d'elos  
e de mi,  
louçana e...

<sup>25</sup> Sobre los cantares paralelísticos, véase Braga y Carolina Michaëlis, en la “Literatura portuguesa” (*Grundriss*), §20; *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 920-936; Lang, *Liederbuch des Königs Denis*, pp. CXXXVIII y siguientes. Carolina Michaëlis de Vasconcelos señala formas primitivas de paralelismo en Martín Codax (ver “A propósito de Martín Codax e das suas cantigas de amor”, en la *Revista de Filología Española*, 1915, II, p. 262).

<sup>26</sup> Núm. 93 en el *Liederbuch*, ed. Lang. Esquema: siete sílabas-cinco-siete-cuatro-seis; los versos segundo, cuarto y quinto de cada estrofa forman el retorcido invariable; los versos primero y tercero forman el tejido paralelístico y encadenado.

Fui eu, madre, lavarhas garceras  
 a la fonte, e paguey-m'cu d'elas,  
 e de mi,  
 louçana, e...

(Núm. 291 del *Vaticano*)

Eu velida non dormia,  
 lelia doura!  
 E meu amigo venia  
 e doy, lelia doura!...

(Núm. 415 del *Vaticano*)

Baylemos nós já todas, todas, ay amigas,  
 só aquestas avelaneyras froldidas;  
 e quem for velida como nós velidas,  
 se amigo amar,  
 só aquestas avelaneyras froldidas  
 verá baylar...

(Núm. 462 del *Vaticano*, atribuido al clérigo  
 Ayras Nunes)<sup>27</sup>

## B) Castilla

### §17. Orígenes de la versificación acentual

En Castilla encontraremos, sobre todo desde 1500 en adelante, versificación acentual de mayor variedad y soltura que la de Portugal y Galicia. La versificación galaico-portuguesa hubo de poseer el principio acentual como propio y espontáneo; pero, en las obras de poetas cultos, los principios de la uniformidad silábica y la isometría estrófica —debidos en parte a influencias extrañas— tendieron a suprimir los ritmos libres. En Castilla veremos ahora versificación irregular, donde el valor de los acentos se percibe de modo claro, y versificación que, si bien cantada o cantable, se halla a medio camino entre la amétrica y la acentual, pues su distribución de acentos es caprichosa. Podríamos escoger entre dos hipótesis: o bien la versificación acentual castellana que conocemos se deriva de la galaico-portuguesa, o bien es combinación de elementos del Oeste y

<sup>27</sup> Hay otra versión más corta y más popular, atribuida al juglar João Zorro (núm. 761).

del Norte con elementos del Centro. Habría que suponer que la versificación acentual pasó a Castilla, principalmente por vías populares, con toda la riqueza y variedad potencial que quiera suponersele, y luego, una vez arraigada en suelo castellano, subió hacia la poesía culta durante la época de los Reyes Católicos y continuó penetrando en ella durante cien años. O, si no, podría aceptarse que la poesía galaico-portuguesa nunca haya sido mucho, más libre ni muy distinta de la que conocemos gracias a los *Cancioneiros*, y suponerse que se combinó en Castilla con tipos de versificación más irregulares: las formas amétricas no habían muerto aún en 1400. Y Castilla, junto al verso heroico, hubo de poseer versos de canto y danza, con el ritmo acentual exigido por la música. Después del estudio de Menéndez Pidal sobre la primitiva poesía lírica española —maravillosa reconstrucción de la primavera sumergida, con ayuda de las flores tardías—, no cabe dudar: serranillas, canciones de viaje, canciones de mayo, cánticas de velador, cánticas de segar y espigar, villancicos pastoriles, canciones de nochebuena y de san Juan, de verbena y de

<sup>28</sup> Véase Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios literarios*, pp. 280-336, y *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 183-186 y 255-277. *La cántica de velador* de Berceo suscita diversas cuestiones. Es irregular, como piensan Menéndez Pidal y Baist, y no isosilábica como creía Hanssen. Menéndez Pidal (notas sobre *Ekno y María*) dice: "está en parcados de base enca silábica, con alternativas cuya fórmula es 9, 8, 10... La falta de regularidad métrica de la *Cántica* nos indica que Berceo imitaba en ella una metro popular, sea de origen independiente de los pareados enca silábicos franceses, sea procedente de ellos, pero ya popularizado en tiempo de Berceo". Obsérvese, además, que el primer verso de cada dístico es varias veces menor que el segundo —tendencia frecuente en castellano, que se observa en muchos proverbios y estribillos populares, no menos que en el verso épico, donde el primer hemistiquio es generalmente el más corto—. De esta tendencia, sin embargo, no faltan ejemplos en otras lenguas romances:

Velat, aliama de los judíos,  
que non vos furten el Fijo de Dios.

Ca furtárvoslo querrán  
Andrés e Peidro et Iohán...

Todos son ladronciclios  
que assechan por los pestiellos.

Vuestra lengua sin recabdo  
por mal cabo vos ha echado...

Tontaseio e Matheo  
de furtarlo han grant desco...

trébol, de banquetes, de romería, de ronda, que guardamos escritas desde el siglo XV, tienen hondas raíces en la Edad Media de Castilla<sup>28</sup>.

---

Para reforzar la posibilidad de que haya relación entre la cántica de Berceo y la poesía galaicoportuguesa (donde el verso de nueve sílabas era común), podría recordarse el ritmo del cantar recogido por D. Juan Manuel en su *Tratado de las armas*:

Rey velho que Deus confonda,  
tres son estas con a de Malonda.

Pero ritmos semejantes pueden encontrarse sin dificultad en castellano en canciones populares. Así, la cántica de velador—precisamente— que Lope de Vega recoge en *Las almenas de Toro* y en *El nacimiento de Cristo*:

Velador que el castillo velas,  
vétale hiera, y mira por ti,  
que velando en él me perdí.

O bien estos versos encadenados de danza coral que oí cantar en mi infancia en Santo Domingo (indico los acentos del canto):

Abejón del ábejón,  
muérto lo llévan en ún serón.

El serón erá de pája;  
muerto lo llévan en una cája.

La cája erá de pino;  
muérto lo llévan en ún pepino.

El pepino estaba mocáto;  
muérto lo llévan en ún zapáto.

El zapáto erá de híerro;  
muérto lo llévan a los infiérnos.

Los infiérnos 'tabán caliéntes;  
muérto lo llévan a Sán Vicénte.

San Vicénte se arránc'un diénte,  
y se ló pegó en la frén-te.

Espinosa recoge otras versiones en el Suroeste de los Estados Unidos (la región que perteneció a México):

Petiquillo el labrador  
muerto lo llevan en un colchón.

El colchón era de lana.  
Muerto lo llevan en una rana.

Y la rana tenía su pico.  
Muerto lo llevan en un burrico...

De todos modos, el campo donde creció y floreció la versificación acentual castellana fue el popular. Y no podía ser de otro modo: durante el siglo XV la escuela trovadoresca de Castilla se dedicaba con ardor de neófito a la versificación silábica, y son muy contados, como se verá, los poetas cortesanos que conceden atención a la acentual.

### **§18. Importancia del principio silábico para los trovadores**

Los trovadores españoles de 1400 en adelante aplican como maestros —salvo excepciones— los principios del isosilabismo y la isometría; aplican otros principios secundarios y artificios curiosos, y se pagan muchos de ellos. A Juan Alfonso de Baena, por ejemplo, le interesan todas las cuestiones de versificación, como se ve por el prólogo del libro que formó y las notas con que encabezó las poesías. Igual interés se advierte en Ferrán Manuel de Lando o en Alfonso Álvarez de Villasandino, que cifraba su orgullo en su pericia métrica, aunque se confesaba ignorante en otras materias. Estos poetas, y otros contemporáneos y sucesores suyos —entre ellos D. Enrique de Villena y el Marqués de Santillana, en lo que escribieron sobre arte poética—, hacen singular hincapié en el cuento de sílabas y en la acentuación, insistiendo en pormenores como los relativos a concurrencia de vocales. Es evidente que contraponían tales habilidades métricas a la tendencia, tradicional y popular, frecuente aún, hacia la irregularidad<sup>29</sup>.

---

El pellejo era colorado.  
Muerto lo llevan amortajado...

Véase Espinosa, "New-Mexican Spanish Folk-lore", en el *Journal of American Folk-lore*, 1916, pp. 520-521, y "Romancero nuevo-mexicano", en la *Revue Hispanique*, 1915, pp. 545-546.

El cantar proviene, naturalmente, de España: véase el cantar núm. 180 en los *Cantos populares españoles*, recogidos por D. Francisco Rodríguez Marín, 5 vols., Sevilla, 1882-1883.

<sup>29</sup> Después que en el *Libro de Alejandro* se formula el principio de las *silvas cuntadas*, creo que no vuelve a mencionarse hasta fines del siglo XIV, cuando los poetas cultos realmente lo dominan.

Hay referencias a la técnica de la versificación en multitud de notas puestas por Baena a las composiciones de su *Cancionero*: véanse números 2, 34, 35, 37, 42, 57, 80, 81, 99, 123, 124, 125, 126, 139, 143, 144, 145, 146, 180, 184, 188, 195 y tantos más. A veces las cuestiones técnicas se discuten en el cuerpo de las poesías mismas: así, por ejemplo, en las que llevan los números 90, 96, 106, 124, 139, 190, 209, 225, 255,

### §19. El arte mayor y el endecasílabo

Es natural, pues, que en poetas preocupados con los primores de la versificación silábica no abunden las muestras de poesía acentual, fuera del arte mayor. Hay unas cuantas, sin embargo.

El arte mayor probablemente tuvo antecedentes rítmicos libres y amplios como los de las modernas muñeiras. En sus comienzos,

257, 261, 263, 274, 341, 377, 401, 408, 429, 439, 452, 473, 476. La profesión de poeta ha suscitado ya toda suerte de disputas. La importancia dada al cuento de sílabas puede colegirse de los ejemplos que van a continuación:

En el prólogo al *Cancionero*, Baena dice: “el arte de la poetrya e gaya çiençia es una escriptura e compusición muy sotil e byen graciosa, e es dulce e muy agradable a todos los oponentes e rrespondientes della e componedores e oyentes: la qual çiençia e avisación e dotrina que della depende e es avida e rrecebida e alcançada por gracia infusa del señor Dios que la da e la enbya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya e sotyl e derrechamente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e acentos, e por artes sotiles e de muy diversas, e syngulares nombranças...”

Villasandino, en la poesía “O criaturas tan organizadas...” (núm. 90 del *Cancionero*):

...En la poetría tan muy esmerado,  
segun lo demuestran sus compusiciones  
de sylabas, tiempos e pies e diçiones  
que le doctan a ser profundo letrado.

En su poesía “Non seré de los de Buedo...” (núm. 106):

Pruevo luego sy rrefyerto  
ser tus ayabas menguadas,  
laydas e desconcertadas...

Burlándose del mal versificador Sánchez de Jabén, dice en la composición “Perlado que afana por ser omeçida...” (núm. 124):

...Que non estos vestros laydos e fallydos,  
que quien bien catare en cada renglón  
fallará ditongos e çaçafatón  
e los consonantes errados, perdidos.

O suplicando al rey, en la poesía “Muy poderoso varón...” (núm. 209):

Noble Rrey, sy puse o pongo  
en esta pobre seguida,  
çaçaffatón o ditongo,  
palabra layda o perdida...

Fray Diego de Valencia comienza así una *Pregunta* contra Villasandino (núm. 473):

Señor muy envysson e sabio cortés  
en todos los modos de la poetría,  
o e muy excelente en altimetría  
por sílabas longas e breve de pies...

tratando de desarrollarse en Castilla, entre otros metros carentes de regularidad, fluctúa. Los poetas del *Cancionero de Baena* lo perfeccionan, y entonces, por la influencia de los metros silábicos, se limita a los dodecasílabos con dos variantes catalécticas, una muy

Contra él va también Ferrán Manuel en la recuesta "Alfonso Álvarez amigo..." (núm. 257):

Mesclad artes entricadas  
de pies medyos e perdidos,  
e consonantes partydos  
con sotiesas juntadas...

Don Enrique de Villena, en los fragmentos de su *Arte de trovar*, dice: "Por la mengua de la Sciencia todos se atreven a hacer ditados solamente guardada la igualdad de las sílabas i concordancia de los burlones, según el compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera a la Rethórica doctrina..."

El Marqués de Santillana, en su famoso *Proemio* o carta al Condestable de Portugal: "E ¿qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar gayta sciencia llamamos) si non un fingimiento de cosas útiles, cubiertas e veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, pesso e medida?" Más adelante viene el conocido pasaje donde habla de la tercera y más baja clase de producciones poéticas: "Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento facen estos romances e cantares, de que las gentes de baxa e servil condición se alegran." En otros lugares de su *Proemio*, refiriéndose a la poesía de las lenguas vulgares, el Marqués insiste constantemente en el "pesso e cuento de las sílabas" y demás reglas conexas.

A estos principios se refiere también en el prólogo que puso a sus *Proverbios*: "... guardando el cuento de las sílabas e las últimas e penúltimas e en algunos logares las antepenúltimas, los yerros de los diptongos e las vocales en aquellos logares donde se pertenescen".

Y en la *Comedieta de Ponça* dice en elogio del rey Alfonso V de Aragón (refiriéndose a su habilidad en la métrica latina, pero aplicándole las nociones, o al menos las palabras, de la trovadoresca):

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

Luego, Gómez Manrique, en la poesía que comienza "Señor Marqués de Villena...", dice de Juan Poeta, versificador empírico:

Él no sabe qué es acento,  
non ditongo nin mancobre...

El Dr. Pero Díaz, en su introducción al *Decir* de Gómez Manrique, *Exclamación y querrela de la gobernación*, dice que hay "dos maneras de escreuir: una en prosa e oración soluta, e otra en metro e mesura de sylavas".

A fines del siglo XV, el principio silábico aparece definido con absoluta precisión en el *Arte de poesia castellana*, de Juan del Encina (el cual cree todavía necesario, sin embargo, aludir a los "que non se les da más echar una sílaba e dos demasiadas, que de menos"), y en la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija.

Desgraciadamente, las ideas grecolatinas comienzan a mezclarse con las ideas fundadas en la observación directa de la práctica usual en las lenguas romances, y la confusión

frecuente, el verso de once (a veces de diez) con pausa fuerte después del segundo acento ("Es a saber / de presto tan braua..."), y otra rarísima, el de trece ("Aristóteles cerca / del padre Platón..."). Se halla, pues, muy cercano ya al molde silábico.

Entre tanto, el endecasílabo, que había asomado la cabeza en los poemas heroicos, hace esfuerzos por adquirir vida propia, independiente, pero no la alcanza: así como el eneasílabo se sumerge bajo el octosílabo, así en la poesía culta el verso de once sobrevive, hasta 1526, sólo como auxiliar del de doce en el arte mayor, y pocas veces se escribe separado. Después de los ensayos de D. Juan Manuel y del Arcipreste, Micer Francisco Imperial y sus copistas enmarañan confusamente el endecasílabo dantesco con el arte mayor:

...Qual el desir atal será agora.  
Non era el fondo turbio nin lodoso,  
mas era diamante muy iluminoso...  
e las paredes de esmeralda fina...<sup>30</sup>.

Santillana copia el endecasílabo italiano, con sus dos formas estrictas: la de acento en sexta sílaba y la de acento en cuarta; pero sus sonetos no tienen imitadores<sup>31</sup>. Y, finalmente, Fernando Pérez de Guzmán ensaya el endecasílabo semejante al épico primitivo de los franceses, con acento en la cuarta, y a veces con una sílaba de exceso después del acento interior:

Yo digo assí / que la buepa crianca  
da más virtud / que la naturaleza,  
mas non lo digo / con tan vltra cuydança  
que non someta / mi grossera rodeza...

Pérez de Guzmán no confunde estos endecasílabos con los aponésicos que acompañan al dodecasílabo de arte mayor.<sup>32</sup>

---

comienza desde que Nebrija se empeña en demostrar la conveniencia de introducir el sistema cuantitativo en la versificación española.

<sup>30</sup> *Cancionero de Boena*, núm. 250. Véanse también los núm. 226, 231, 238, 239, 521 y 548.

<sup>31</sup> Salvo el glosador que cita Gallardo en el *Ensayo de una biblioteca española...*, t. I, col. 585. Es Mosén Juan de Villalpando: los sonetos están en versos de once y de doce sílabas, error de que está libre el modelo.

<sup>32</sup> Véase Hanssen, Los versos de las "Cantigas de Santa María" (*Anales*, 1901, p. 538).

Ninguno de estos ensayos goza de popularidad, y el endecasílabo no se hace metro español sino después. Boscán lo pide de nuevo a Italia en 1526 y Garcilaso lo apoya. Durante tres siglos, hasta los comienzos del XIX, el endecasílabo yámbico español tiene, como el italiano, dos acentuaciones interiores posibles: una en la sexta sílaba (“Flérída para mí dulce y sabrosa...”), o una en la cuarta (“Pienso remedios en mi fantasía...”). Los versos de acento en cuarta sílaba reforzaban muy a menudo su ritmo yámbico con otro acento en la octava (“Más que la fruta del cercado ajeno...”): esta variedad llegó a hacerse usual en español y desterrar por fin a su generadora (hacia 1800), haciendo a los escritores españoles creer equivocadamente que era la fundamental también en italiano. En cambio, el verso de acento en cuarta sílaba permite otro en la séptima (“Tus claros ojos ¿a quién los volviste?”), y así se halla con frecuencia en italiano; pero en España se evitó, después de Garcilaso, porque se confundía con el endecasílabo auxiliar del arte mayor<sup>33</sup>.

Entre tanto, este endecasílabo anapéstico o dactílico sobrevivía separadamente, en boca del pueblo, entre los versos acentuales de parentesco galaicoportugués: se le ha solido llamar “endecasílabo de gaita gallega”.

## §20. Los cantares paralelísticos en castellano

Aquel cossante de D. Diego Hurtado de Mendoza el Viejo, almirante de Castilla (descripción del árbol de amor, cuyo encanto hace pensar en el verso de Keats: *Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth...*), se inspira en modelos occidentales, tanto para los versos (acentuales irregulares, de nueve a doce sílabas, con

<sup>33</sup> Sobre todas las cuestiones relativas al endecasílabo en castellano, antes y después de Boscán, véase Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. XIII, pp. 161 a 239, y mi trabajo “El endecasílabo castellano”, pp. 271-347 de este volumen. Debo agregar ahora que también D. Enrique de Villena hizo endecasílabos —con acento fundamental en la sílaba cuarta— y cita dos de ellos en su *Arte de trovar*. Para el endecasílabo desde Boscán y Garcilaso, hay que rectificar el valor de unos pocos ejemplos que cito en mi trabajo, de acuerdo con el importante estudio de Tomás Navarro Tomás, “Palabras sin acento” (en la *Revista de Filología Española*, 1925, pp. 335 y sigs.). Como ejemplo de las posibilidades de confusión entre el endecasílabo y el arte mayor: Gonzalo Fernández de Oviedo, en sus *Quincuagenas de los... reyes, príncipes... e personas notables de España* (1ª parte, est. 4), dice que la *Divina Comedia* “del Danthe” y los *Triunfos* de Petrarca están en versos “de arte mayor de once e doce sílabas”.

quebrados de seis) como para la estrofa, isométricamente repetida (tipo paralelístico y encadenada con estribillo):

A aquel árbol que mueve la foxa  
algo se le antoxa.

Aquel árbol del bel mirar  
face de manera flores quiere dar:  
algo se le antoxa.

Aquel árbol del bel veyer  
face de manera quiere florecer:  
algo se le antoxa.

Face de manera flores quiere dar;  
ya se demuestra; salidlas mirar:  
algo se le antoxa.

Face de manera quiere florecer;  
ya se demuestra; salidlas a veer:  
algo se le antoxa.

Ya se demuestra; salidlas mirar;  
vengan las damas las frutas cortar:  
algo se le antoxa.

Ya se demuestra: salidlas a veer:  
vengan las damas las frutas coger:  
algo se le antoxa<sup>34</sup>

El cantar paralelístico hubo de existir como forma popular, no sólo en Portugal y Galicia, sino en León y en Asturias, donde subsiste hoy en forma más elemental que la antigua, sin retorneo como letra de las danzas rústicas:

—¡Ay Juana, cuerpo garrido!  
¡Ay Juana, cuerpo lozano!  
¿Dónde le dejas a tu buen amigo?  
¿Dónde le dejas a tu buen amado?  
—Muerto le dejo a la orilla del río;  
déjole muerto a la orilla del vado.

<sup>34</sup> Este canto de danza sobre el árbol de amor lo extrajo Amador de los Ríos de uno de los "Cancioneros manuscritos" de la Biblioteca Real de Madrid y lo publicó en su *Historia crítica de la literatura española* (vol. V, p. 293). Carolina Michaëlis de Vasconcellos lo reconstruye según las reglas del cantar paralelístico (*Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 929) y añade la última estrofa, que faltaba en el original.

—¿Cuánto me das y volvértelo he vivo?  
 ¿Cuánta me das y volvértelo he sano?  
 —Doyte las armas y doyte el rocino;  
 doyte las armas y doyte el caballo.  
 —No he menester armas ni rocino,  
 No he menester armas ni caballo<sup>35</sup>.

Hay otra canción asturiana de paralelismo elemental, como el de la anterior, en forma de doble romance; sirve para la danza prima. Ya la mencionaba Jovellanos en el siglo XVIII. La versión recogida por Juan Menéndez Pidal comienza así:

¡Ay! un galán d'esta villa  
 ¡Ay! un galán d'esta casa  
 ¡Ay! él por aquí venía  
 ¡Ay! él por aquí llegaba.  
 —¡Ay! diga lo que él quería  
 ¡Ay! diga lo que él buscaba.  
 —¡Ay! busco la blanca niña  
 ¡Ay! busco la niña blanca,  
 la que el cabello tejía,  
 la que el cabello trenzaba...<sup>36</sup>

Al pasar a Castilla, el cantar paralelístico no alcanzó tanta popularidad como en las tierras de su origen; pero se empleó con relativa frecuencia durante el siglo XV. Así se ve en los que trae el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, publicado por Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1890). Ejemplo:

Al alba venid, buen amigo,  
 al alba venid.

<sup>35</sup> Milá, "Del decasílabo y endecasílabo anapéstico" (*Obras*, vol. V, p. 339). En su libro *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos...* (Madrid, 1885). Juan Menéndez Pidal recogió este cantar (p. 245) con los primeros versos ya en forma de decasílabos:

Ay probe Xuana de cuerpo garrido,  
 ay probe Xuana de cuerpo galano...

Así lo reproducen Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. X, pp. 141; C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 931.

<sup>36</sup> Juan Menéndez Pidal, *Poesía popular*, p. 147; Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. X, pp. 9-18 y 79-83; C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 932.

Amigo el que yo más quería,  
venid a la luz del día.

Amigo el que yo más amaba,  
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,  
non traigáis compañía.

Venid a la luz del alba,  
non traigáis gran Compañía<sup>37</sup>.

Después del siglo XV, la fórmula paralelística y la encadenada, ya en combinación, o ya separadamente, resurgen de tarde en tarde en la literatura española: más a menudo a través de los poetas portugueses —como Gil Vicente— que de los castellanos.

### **§21. Ausencia de versificación acentual en el Cancionero de Baena, fuera del arte mayor**

A pesar de su vasto contenido y de sus numerosos elementos gallegos, en el *Cancionero de Baena* se nota la ausencia del elemento acentual en versificación irregular, fuera del arte mayor. Ejemplos de metro todavía fluctuante sí se hallan de tarde en tarde, como luego en los *Cancioneros Stúiniga* y *Herberay*<sup>38</sup>; pero son productos de

<sup>37</sup> Lang traduce al gallego este cantar, considerándolo como de origen occidental (véase *Cancioneiro gallegocastelbano*, núm. 70); pero R. Menéndez Pidal (*La primitiva poesía lírica*, pp. 327-328) estima que no hay motivo para declararlo gallego. Carolina Michaëlis, en el de *Ajuda*, lo reproduce en castellano (vol. II, p. 930). Lang recoge tres poesías en gallego, del *Cancioneiro musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, 1890, (núm. 50, “Minno amor, dixestes ay...”; 437, “Meu laranjedo no ten fruto...”, y 458, “Meus ollos van por lo mare...”); las tres son canciones paralelísticas, y prueban la difusión de la poesía popular gallega en Castilla. Véase *Cancioneiro gallegocastellano*, p. 237. Además, el villancico gallego “Si vinicisse e me levasse”, núm. 4 de las *Diez canciones españolas de los siglos XV y XVI*, publicadas por el P. Luis Villalba, Madrid, s. a., c. 1920.

Hay otras canciones paralelísticas o encadenadas: en castellano, en el *Cancionero musical* (núms. 245, 259, 400, 415: la primera combina la fórmula paralelística y la encadenada; la segunda y la tercera presentan simple paralelismo; la cuarta, simple encadenamiento). Se relacionan con el tipo paralelístico o con el encadenado las composiciones que llevan los núm. 17, 402, 423, 434, y probablemente también 48, 53, 61, 85, 98, 103, 115, 127, 131, 143, 236, 237, 263, 401, 403, 416, 427. Véase Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II pp. 925, 926, 935.

<sup>38</sup> Véanse §7 y 11 del cap. I de este libro.

vacilaciones ocasionales, y, fuera del arte mayor, todos los versos de la colección obedecen al principio silábico. Los discordes que aparecen allí no son irregulares, sino al contrario<sup>39</sup>. Semejantes a esos discordes, pero menos regulares que ellos, hay dos composiciones de movimiento estrófico curioso: la segunda pudiera tener lejana relación con algún metro acentual. La una es de Alfonso Álvarez de Villasandino (núm. 6), poeta todavía bilingüe, castellano y a ratos gallego:

Amigos, tal / coyta mortal  
 nunca pensé que avrya:  
 por ser leal / rresçivo mal  
 donde plaser atendya.  
 Ya non me cal  
 pensar en ál,  
 salvo señal  
 de omme carnal,  
 e seguir por la triste vía  
 d'este enxemplo natural:  
 amansar deve su saña  
 quien por sí mesmo se engaña...

La otra es de Juan Alfonso de Baena (núm. 452):

Muy alto señor, / non visto aduay,  
 nin visto color / de buen verdegay,  
 nin trobo discor / ni fago deslay,  
 pues tanto dolor / yo veo que ay:  
 mas llanto  
 e quebranto  
 en planto  
 faré canto  
 ¡ay, ay, ay! por el mal tanto.

Omme pobre e ssyn dinero  
 nunca bive, placentero...

En ambas el modelo de la estrofa se repite, según la ley de la isometría<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Véase Lang, *The Decort in Old Portuguese and Spanish Poetry*.

<sup>40</sup> Sobre el carácter cortesano del *Cançionero de Baena*, véase Mcnéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica*, pp. 269-280.

Otra composición curiosa, de tipo semejante, se encuentra en el manuscrito de *Poesías del siglo XV* (segunda mitad) publicado por Bonilla. Su autor es Montoro (no Antón, el ropero de Córdoba, sino el cortesano contemporáneo suyo):

Amor que yo vi  
por mi pesar,  
quiero olvidar.

Mi corazón se fué perder  
amando a quien no pudo aver.  
Si lo perdí  
por mi mal buscar  
¿dó lo yré fallar?

Por se perder cuytas le dan  
et puso a mí en tal afán.  
que biuo así  
sin le cobrar,  
por le contentar.

Allí do piensa beuir  
ffaze a mí solo morir,  
mas pues allí  
piensa durar,  
déuolo dexar<sup>41</sup>.

## §22. El villancico de Santillana a sus hijas

El Marqués de Santillana, desdeñoso como se manifiesta para los que escriben “sin ningún orden, regla ni cuento”, recoge, sin embargo, trozos de cánticas populares en una de sus composiciones: el villancico a sus hijas, “Por una gentil floresta...”. El primero y el tercero de los trozos, al menos, son irregulares:

Aguardan a mí:  
nunca tales guardas vi.

—La niña que amores ha,  
sola, ¿cómo dormirá?

<sup>41</sup> Véase *Anales de la literatura española*, publicados por Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, 1904, p. 201. Aparece también en el *Cancionero inédito del siglo XV*, publicado por Alfonso Pérez Gómez Nieva, Madrid, 1884, p. 95, versión ligeramente distinta.

—Dejadlo al villano, pene,  
véngume Dios delle.

—Sospirando yva la niña  
e non por mí,  
que yo bien se lo entendí.

Todos tienen el sabor de la poesía castellana influida por las *cantigas de refram* galaico-portuguesas. El parentesco con Galicia y Portugal puede probarse, al menos parcialmente: recuérdese la canción de Ayras Nunes, “Oy oj’ eu hua pastor cantar.” (núm. 454 del *Cancionero del Vaticano*):

Pela ribeyra do rio  
cantado ia la virgo  
d’amor:

—Quem amores ha  
como dom’ or’ ay,  
bela fro!<sup>42</sup>

El motecillo conservó su popularidad hasta el siglo XVI. Juan Vásquez, maestro de música, lo recoge, alterado con ligero toque humorístico, entre sus *Villancicos y canciones* (1551):

Quien amores tiene  
¿cómo duerme?

<sup>42</sup> Véase Lang, *Cancionero gallegocastellano*, p. 223. Cito el final de la canción de Ayras Nunes en la forma en que aparece en el *Cancionero português da Vaticana*, según la edición de Theophilo Braga. Lang, en su *Liederbuch des Königs Denis*, p. CXIV, lo cita en endecasílabos:

Pela ribeyra do rio cantando  
ia la virgo d’amor. Quem amores  
ha, etc.

Lang se atiene a la forma en que aparece copiado el trozo en el manuscrito del Vaticano (véase la edición paleográfica de Monaci). Pero me parece mejor el arreglo de Braga, que atiende a las rimas y a la unidad de las frases, como “Quem amores ha”. El manuscrito es guía poco seguro para la división de los versos en los estribillos populares: en esa misma composición de Nunes (núm. 454) transcribe el primer trozo popular cortando el primer verso en mitad de la palabra *avellanedo*. En la composición 757, por ejemplo, el manuscrito ofrece dos formas contradictorias:

Pela ribeyra do rio  
cantando ia la dona virgo  
d’amor...

Quien amores tiene de casada  
¿cómo duerme la noche ni el alba?

Duerme cada cual como puede<sup>43</sup>

El fragmento primero, sobre la niña a quien se quiere guardar, tiene antecedentes en la lírica galaico-portuguesa:

Mha madre velidal e non me guardedes  
d'ir a San Servando; ca se o fazedes  
monterrey d'amores...

...Podem-m' agora guardar  
mays non me partiram de o amar.

(*Cancionero del Vaticano*, núms. 741 y 742)

Persiste el tema en la literatura española, hasta la seguidilla popular hacia 1600, que recogen Cervantes y Lope:

Madre, la mi madre,  
guardas me ponéis...<sup>44</sup>

El tipo de composición a que corresponde el villancico del Marqués, donde se intercalan fragmentos de cantares y a veces cantares completos, tiene antecedentes trovadorescos, y probablemente pasa de Galicia y Portugal a Castilla. Continúa existiendo, y de 1500 en adelante suele hallarse bajo el nombre de ensalada, y luego de ensaladilla<sup>45</sup>.

Y luego:

Pela ribeyra do alto cantando  
ia la dona dalgo d'amor.

La primera forma es la mejor, y permite restablecer la de la segunda:

Pela ribeyra do alto  
cantando ia la dona dalgo  
d'amor.

Véase C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 920-921.

<sup>43</sup> *Ensayo*, de Gallardo, col. IV, columnas 926 y 931.

<sup>44</sup> Sobre el villancico de Santillana, véase Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica*, pp. 317-319 y 330.

<sup>45</sup> En el *Arte poética*, de Rengifo, se describe la ensalada: existía al publicarse la obra por primera vez (1592), pero la descripción pertenece a las ediciones hechas después.

### §23. Las primeras seguidillas

El apego a las formas isosilábicas en la poesía escolástico-cortesana del siglo XV se revela de modo peculiar en la selección de motes o de estribillos populares para las composiciones que los llevan: son estribillos de versos iguales, salvo contadas excepciones. Después de Santillana, otra excepción es Juan Álvarez Gato (c. 1430-c. 1496), quien imita a lo divino la seguidilla popular:

Quita allá, que no quiero,  
falso enemigo;  
quita allá, que no quiero  
que huelgues conmigo.

La imitación, que encabeza una poesía en hexasílabos, "Ya sé lo que quieres...", dice:

Quita allá, que no quiero,  
mundo enemigo;  
quita allá, que no quiero  
pendencias contigo.

Al terminar la composición, el mote se repite con ligeras variantes: "falso enemigo..."; "quitallá".

El cantar originario conservó su popularidad hasta bien entrada la siguiente centuria. Dos de sus versos, bajo otra variante:

Tir'allá, que non quiero,  
mozuelo Rodrigo...

reaparecen como estribo de una composición (núm. 397 del *Cancionero musical*), cuyas coplas están en hexasílabos, "Mi tiempo perdido...". Después, Luis Milán, en su *Cortesano* (Valencia, 1561), vuelve a citarla:

Tirte allá, que no quiero  
mozuelo Rodrigo;  
tirte allá, que no quiero  
que burles conmigo.

Grande es la importancia de este cantar: se le considera como la primera seguidilla que aparece en la literatura castellana.

Antes de Álvarez Gato, que floreció entre 1453 y 1495, empleó la seguidilla, en portugués, el infante Don Pedro de Portugal (1429-1466):

Eu tenno vountade  
 d'Amor me partir  
 e tal en verdade  
 nunca o servir.  
 De m'ir e rason  
 sen aver galardon  
 de minna sennor<sup>46</sup>.

### §24. Origen de la seguidilla: probablemente castellano

El Infante ¿trasladaba un metro castellano al portugués, como hizo en otros casos, o simplemente escribía en un metro de su lengua nativa? Hay semejanzas de procedimientos entre las seguidillas antiguas y la poesía galaico-portuguesa: el empleo de la catalexis, la aplicación de la ley de Mussafia. Pero dado que la seguidilla no se encuentra entre la multitud de tipos estróficos de los antiguos *Cancioneiros*, debe pensarse que el tipo hubo de formarse en Castilla, sobre elementos de versificación fluctuante. Ya la *Serranilla de la Zarzuela*, a principios del siglo XV parece anunciarlo.

### §25. Formas de la seguidilla

La seguidilla es, en su origen, esencialmente irregular, fluctuante. Consistía en la alternancia de dos versos breves, como en las baladas inglesas: más largo el primero, de seis a ocho sílabas, y aun nueve, según el maestro Gonzalo Correas; más corto el segundo, de cuatro a seis. Pero solían los dos versos, largo y corto, escribirse como uno solo: así se imprimen todavía en el *Quijote* y en *Rinconete y Cortadillo*. Su subdivisión es caso paralelo al de los versos de romance: como en el romance, la rima —asonancia o consonancia— resulta entonces alterna, en los versos pares; pero, a diferencia del romance, adquiere con el tiempo otra rima alterna, en los versos impares.

Oscila entre dos extremos: el máximo de desigualdad entre los dos versos fundamentales (8 + 4) la equipara momentáneamente a la copla de pie quebrado, pero esto se da raras veces. En el extremo contrario, sus dos versos resultan iguales (6 + 6) y se confunden con los

<sup>46</sup> El estudio de Hanssen sobre "La seguidilla" (*Anales*, 1909) es importantísimo. En él analiza minuciosamente los diversos tipos y variantes que existen. Sobre el origen, véanse en particular las pp. 725 y siguientes.

Ya en 1626 describía bien las formas de la seguidilla el maestro Gonzalo Correas, en su *Arte grande de la lengua castellana* (véase edición de Viñaza, Madrid, 1903, pp. 271-282).

de la endecha, metro hexasilábico de la época. La combinación paradigma es la alternancia de heptasílabos y pentasílabos (7 + 5); pero el hexasilabo era muy frecuente antes como verso inicial. Lo más común es que, aun en las coplas más fluctuantes, cualesquiera que sean las medidas iniciales, el ritmo tienda a definirse al final (7 + 5).

La acentuación del final del verso es, generalmente, llana; pero las formas más antiguas, y las populares de hoy, admiten libremente los versos de terminación aguda, ya sea como equivalente de los versos graves de igual medida numérica (ley de Mussafia), ya como equivalente de los graves de igual valor métrico.

Junto con la estrofa de cuatro versos existe, desde temprano, pero mucho menos frecuente, la de tres; a veces, la de cuatro parece ser una de tres con repetición de algún verso (así la recogida por Álvarez Gato). Posteriormente, las dos se combinan en una de siete renglones, como ya ocurría en el cantar del Infante Don Pedro (7-5-7-5-5-7-5).

Con el tiempo, en la poesía culta la seguidilla llegará a convertirse en regular: versos de siete y de cinco sílabas obligatorias; su evolución durará dos siglos.

### §26. *La seguidilla en el Cancionero Herberay*

Hay otra seguidilla del siglo XV que hasta ahora no se había traído a cuento para la historia del tipo. Figura en el *Cancionero Herberay*, cuyo contenido pertenece exclusivamente a aquella centuria, y puede estimársela contemporánea de la que imitó Álvarez Gato, o poco posterior:

Ojos de la mi señora  
 ¿y vos qué avedes?  
 ¿por qué vos abaxades  
 cuando me veedes?<sup>47</sup>

Las coplas, sin nombre de autor, que acompañan la seguidilla, son de pie quebrado: "Vuestro lindo parecer / y fermosura..." ¿Indica esta circunstancia alguna confusión entre los dos tipos estrófcicos en la mente del autor? Tal vez no; pero sí pudiera suponerse en otra

<sup>47</sup> El *Cancionero Herberay* perteneció al célebre traductor francés de los libros de caballería española, Herberay des Essarts. El manuscrito es del siglo XV; Gallardo lo describe y extracta en el t. I de su *Ensayo*, cols. 451-567.

composición del mismo *Cancionero*, escrita en coplas de pie quebrado, en que el octosílabo es siempre agudo y hace enjambemení con el verso corto, obligándole a tener cuatro sílabas (7 + 5 = 8 + 4):

Pues que me queréys matar,  
tal es mi suerte,  
non me fagades más penar,  
datme la muerte<sup>48</sup>

Estos primeros cuatro versos, que sirven de cabeza o mote, hacen pensar en la influencia de la seguidilla.

Podría pensarse también que hay influencia de la seguidilla en otras composiciones anónimas, quizá populares, del *Cancionero Herberay*:

Quiçá si pensáys  
que vos aya faltado,  
vos no lo creáys...

—La yra de Dios  
agora me levasse...  
La causa soys vos,  
mas si me pesasse,  
agora me levasse  
la yra de Dios<sup>49</sup>.

—Quien biue sufriendo  
continuo pesar...  
Pues muerte meior  
ya darne sería,  
que tanto dolor  
no bastaría...

—Quien gasta su vida  
en vos servir...

---

<sup>48</sup> *Ensayo*, de Gallardo, vol. I, cols. 457-458. En el cancionero inédito del siglo XVI, ms. 5.593 (antes P. supl. 279) de la Biblioteca Nacional de Madrid, hay un chiste con las mismas peculiaridades métricas:

Robóme mi corazón  
una donzella  
porque le di mi libertad  
por ser tan bella.

<sup>49</sup> *Ensayo*, de Gallardo, vol. I, col. 499.

—Temiendo aquel día  
 que parta de vos,  
 ayer alegría  
 no puedo por Dios.  
 Mas mis tristes enojos  
 ya tanto recelo  
 que nunca mis ojos  
 leuanto del suelo.  
 Alegre sería  
 no ver por Dios  
 aquel triste día  
 que parta de vos<sup>50</sup>

### §27. Seguidilla y endecha

La tendencia a la confusión entre la seguidilla y la copla de pie quebrado es muy débil, los casos pocos; pero la posibilidad de confundir la seguidilla con la endecha hexasilábica sí es frecuente cuando aquélla emplea versos agudos. La posibilidad se ve en los versos portugueses de D. Pedro, y probablemente a ella deberá atribuirse la fluctuación de los hexasílabos en la serie de composiciones del *Herberay*. La confusión se observa todavía a principios del siglo XVII (en *Rinconete y Cortadillo*, por ejemplo) y hay casos en que la distinción sería imposible si no hubiera declaración expresa en los textos.

Endecha es, al parecer, el cantar viejo sobre *Los comendadores de Córdoba*, así lo hace pensar el tono doliente:

Los Comendadores,  
 por mi mal os vi;  
 yo vi a vosotros,  
 vosotros a mí.

El cantar resonará luego en la lírica y en el teatro durante doscientos años, bajo otra lección las más veces:

Tristes de vosotros,  
 cuitada de mí.

Sin embargo, su más antigua glosa, que pudiera remontar al final del siglo XV, según Menéndez y Pelayo (puesto que ya parece que

<sup>50</sup> *Ensayo*, de Gallardo, vol. I, col. 544.

se la imita en el cantar de *Sierra Bermeja*, poco posterior a 1501), está en versos que fluctúan entre endecha y seguidillas, combinados en estrofas isométricas en cuanto a la rima:

Al comienzo malo  
de mis amores,  
convidó Fernando  
los Comendadores  
a buenas gallinas,  
capones mejores.  
Púsome a la mesa  
con los señores.  
Jorge nunca tira  
los ojos de mí.  
¡Los Comendadores,  
por mi mal os vil!

Turbó con la vista  
mi conocimiento:  
de ver en mi cara  
tal movimiento,  
tomó de hablarme  
atrevimiento.  
Desde que oí cuitada  
su pedimiento,  
de amores vencida  
le dije que sí.  
¡Los Comendadores,  
por mi mal os vil!

Los Comendadores  
de Calatrava  
partieron de Sevilla  
a hora menguada,  
para la cibdad  
de Córdoba la llana...  
Por la Puerta del Rincón  
hicieron su entrada,  
y por Saneta Marina  
la pasada.  
Vieron sus amores  
a una ventana...<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Lope funda en este cantar su drama *Los comendadores de Córdoba*. Véanse *Obras de Lope de Vega*, edición de la Academia Española, vol. XI, pp. LXI-LXIV (prólogo de

Endecha semejante, tal vez coetánea con la de *Los comendadores*, y de fortuna muy semejante en la poesía lírica y dramática, es la de *La niña de Gómez Arias*,

Señor Gómez Arias,  
doléos de mi,  
soy mochacha y niña  
y nunca en tal me vi.

En los siglos XVI y XVII aparecerá glosada, como la de *Los comendadores*, en metro que fluctúa entre la seguidilla y la endecha<sup>52</sup>.

### §28. Versos de gaita gallega

Los versos a estilo de gaita gallega, que ya encontramos en el cossante de D. Diego Hurtado de Mendoza<sup>53</sup>, vuelven a surgir en las poesías anónimas, de sabor popular, del *Cancionero Herberay*.

---

Menéndez y Pelayo), y *Romancero*, ed. Agustín Durán (vol. XVI de la Biblioteca Rivadeneyra, p. 697). Además, sobre el cantar, Menéndez y Pelayo, *Antología*, X, pp. 230 y 369-375. Gallardo, (*Ensayo*, vol. III, cols. 391-392) atribuye a Pedro de Lerma las coplas en que se glosa el cantar; la atribución es dudosa. Ya desde 1528, Francisco Delgado o Delicado, en *La lozana andaluza* (mamotreto XV), cita, en forma cotrompida, versos de las coplas y les da el nombre de endecha:

Jueves era, jueves,  
día de mercado,  
convidió Hernando  
los Comendadores...

Lope de Rueda, en el *Coloquio de Timbria*, parodia el cantar en lenguaje que pretende ser rústico y en metro que se aproxima a la seguidilla:

Las Comendadoras  
de Casalava,  
salí de Sevilla  
cnoramala...

<sup>52</sup> Se encuentra en Sebastián de Horozco, en el entremés *El niño celoso*, de Cervantes, y en el drama de Calderón intitulado *La niña de Gómez Arias*. Es posible que sea alusión a este cantar la frase "que nunca en tal me vi", en el mamotreto XIX de *La lozana andaluza* (1528).

<sup>53</sup> Véase §20 de este capítulo.

Soy garridilla e pierdo sazón  
por mal maridada;  
tengo marido en mi corazón  
que a mí agrada<sup>54</sup>.

Aquí aparece por primera vez esta deliciosa canción de la Bella malmaridada, paralela a la octosilábica sobre igual tema<sup>55</sup>. La he encontrado luego en un cancionero manuscrito, de hacia 1600, de la Biblioteca Nacional de Madrid (núm. 5,593):

Soy garridilla  
y biuo penada  
por ser mal casada.

La del *Cancionero Herberay* continúa en coplas de arte mayor, cuya forma estrófica es de zéjel, pero el copista cortó en dos cada verso:

Ha que soy suya bien cinco o seys años,  
que nunca dél huue camisa ni panyos...<sup>56</sup>

Otro cantar en que se discierne el ritmo anapéstico es humorístico:

Si desta scapo sabré qué contar,  
non partiré dell'aldea  
mientras viere nevar.  
Una moçuela de vil semeiar  
fizome ademán de conmigo folgar;  
non partiré dell'aldea  
mientras viere nevar<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> *Ensayo*, de Gallardo, vol. I, col. 455.

<sup>55</sup> Véase el comentario de Francisco Asenjo Barbieri a la composición núm. 158 del *Cancionero musical* (y adiciones, pp. 607-610), y la nota de Puyol en su edición de *La pícaro Justina*, Madrid, 1912 (vol. III, pp. 322-324). Lope tiene una comedia de *La bella malmaridada* y otra de *La mal casada*.

<sup>56</sup> En el *Cancionero del Museo Británico*, perteneciente al siglo XV y publicado por Rennert (*Romanische Forschungen*, de Erlangen, vol. X, 1899), la composición 116, A Nuestra Señora, presenta igual aspecto:

Antes del siglo,  
vos, Virgen benigna...

Pero es sólo efecto de la escritura, que hace aparecer como cortos los versos cuando en realidad son de arte mayor (forma estrófica de zéjel: rimas *a a a b - c c c b - d d d b - e e e b*).

<sup>57</sup> *Ensayo*, de Gallardo, vol. I, col. 456.

De esta especie de versos debió nacer, por división, el tipo fluctuante entre cinco y seis sílabas que encontramos en Álvarez Gato:

Querésme perder  
con pena y destierros  
por nunca querer  
de mí adoleceros.

Daisme fatiga,  
dolor, desabrigo;  
en nombre damiga  
me sois enemigos;  
echáisme a perder  
sin culpa ni yerros  
por nunca querer  
de mí adoleceros.

Muero viviendo,  
que sois al revés;  
sirvo, y sirviendo  
peor me querés.  
Es vuestro plazer  
doblarne los hierros  
y nunca querer  
de mí adoleceros<sup>58</sup>.

### §29. Versos eneasílabos

El *Cancionero Herberay* contiene además otro cantarillo anónimo, al que puede suponerse pauta eneasilábica, o bien, suprimiéndole el non, tendencia a la seguidilla:

Que non es valedero, non,  
el falso del amor,  
que non es valedero, non<sup>59</sup>.

Así aparecerán más adelante muchos trozos de poesía popular en castellano, cuyo ritmo es difícil de fijar y cuya característica no es sino la irregularidad con tendencias acentuales imprecisas.

<sup>58</sup> Vuelve a encontrarse (véase capítulo siguiente) en Luces Fernández y en fray Ambrosio Montesino.

<sup>59</sup> *Ensayo*, de Gallardo, vol. I, col. 458.

En Álvarez Gato se encuentra, sin embargo, bien definido el eneasílabo. Dentro de la poesía castellana culta, el eneasílabo desaparece desde principios del siglo XIV, y no resurge sino ya cercano el XX, exceptuando los casos en que los poetas de la época áurea escriben en rimos populares: el eneasílabo será, desde el siglo XV hasta el XVIII, característico de la poesía popular, y generalmente se presentará como elemento dominante en cantares de versificación irregular. Con frecuencia, también, se combinará con endecasílabos y decasílabos a estilo de gaita gallega<sup>60</sup>. La composición "Viniedes

<sup>60</sup> El eneasílabo, como metro regular, hace su aparición en el siglo XVIII. Ejemplos: Tomás de Iriarte (1740-1791), fábula *El manguito, el abanico y el quitasol* ("Si querer entender de todo...": acento interior fijo en la sílaba tercera); Francisco Sánchez Barbero (1764-1819), en la cantata *La Venus de Melilla*, 1816 ("¡Melilla, tu Venus adora!": acentos interiores fijos en la segunda y la quinta sílabas); Juan María Maury (1772-1845), en *El festín de Alejandro* ("Suenen otra vez la lira de oro...": acento interior fijo en la sílaba cuarta); Dionisio Solís (1774-1834), en *Cánticos sagrados*, I ("Al pie del leño de que pende..."), y *Filix llorosa* ("A las orillas de este río...": en ambos casos, acentuación como la de Maury); Andrés Bello (1781-1865), en su versión de *Los duendes de Hugo* ("San Antón, no soy tu devoto... O hinchado torrente que ha roto..." y "¡Partieron! La sonante nota...": acentuación libre); el mexicano Joaquín María del Castillo y Lanzas (1781-1878), sonero *El recuerdo* ("Pronto a partir de occidente...": acentuación como la de Maury); caso singular de soneto en eneasílabos y, con el de Pedro Espinosa en alcajandrinos, uno de los pocos sonetos castellanos escritos en versos que no fuesen endecasílabos antes de Rubén Darío, si se exceptúan los sonetos en versos de arte mayor anteriores a Boscán); José María Heredia (1803-1839), *La desesperación*, traducida de Lamartine ("Cuando el Creador en hora infausta..."), y *Dios al hombre*, traducida igualmente de Lamartine ("El hijo imbecil de la nada...": con acentuación libre, como en Bello); Espronceda (1808-1842), en *El estudiante de Salamanca* ("Y luego el estrépito crece...": acentuación como la de Sánchez Barbero); Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), en el canto a *La Cruz* ("¡Tú elevas el hombre hasta Dios!"), *La pesca en el mar* y *La noche de insomnio y el alba* (todos acentuados en segunda y quinta, como en Sánchez Barbero); Juan Valera (1824-1905), en su *Fábula de Esfíron* ("Diosa fatal del desaliento...": acentuación como Maury); Rafael Pombo (1833-1912), fábula *El pudor y el abanico* ("Te debo yo más de un favor..."), *El niño varaz* ("Érase un niño de ojos negros..."), *La fragua* ("El hierro, amigos, y el vapor..."), *Dejémoslo para mañana* (comienza así), *El niño grande*, *El puntero de reloj* y *Los relojes* (en todos, acentuación como la de Maury); Gumersindo Laverde Ruiz (1840-1890), eneasílabo que él inventó y que Menéndez y Pelayo llamó laverdaico, en muchas composiciones, solo o combinado con otro tipo de verso; así, *Madrigal* ("¿No ves en la estación de amores...?"), *Plegaria a la virgen* ("Da oídos al clamor ferviente...") y *A mi inmortal amiga* ("Sonrisa de inefable amor...": combinado con endecasílabos): lleva acentos interiores fijos en la segunda y en la sexta sílabas; Miguel Antonio Caro (1843-1909), *La flecha de oro* ("Yo busco una flecha de oro...") y *Sonando* ("Recuerdos, ¿a dónde sois idos?...": como Sánchez Barbero en ambas poesías). Caro escribió sobre el eneasílabo en el *Repertorio colombiano*, revista de Bogotá, noviembre de 1882 (el artículo está recogido en el tomo V de sus *Obras completas*). D. Baldomero

enamorado..”, de Álvarez Gato, en versos hexasílabos, lleva como mote, tomado de un cantar popular, el dístico eneasilábico

Solíades venir, amor,  
agora non venides, non<sup>61</sup>.

### §30. Los proverbios y refranes; los chistes y los juegos

Finalmente, aún podrían tomarse en consideración los proverbios y refranes como motes de poesías; de por sí, muchos de ellos debieron de formar parte de la primitiva poesía en versificación amétrica: así parece confirmarlo el manuscrito del juglar cazorro del siglo XV que Menéndez Pidal cita y comenta en *Poesía juglaresca y juglares*, con máximas como:

Necio es en porfía  
quien del necio mucho fia<sup>62</sup>.

Muchos de los viejos adagios españoles (así, los de la colección, publicada a principios del siglo XVI, que se atribuyó al Marqués de Santillana) son dísticos en metro regular o irregular, con rima consonante o asonante:

Santía Cano me comunica que este tipo de verso se usó en canciones políticas de la América del Sur durante la primera mitad del siglo XIX: “Hijos de Chile, antes morir”, decía un himno chileno; “Honor, virtud, amor, placer”, uno de Colombia hacia 1840.

Consúltese además el trabajo juvenil de Menéndez y Pelayo, “Noticias para la historia de nuestra métrica”, de 1876, incluido en el tomo XI de la nueva edición de sus *Obras completas* y VI de sus *Estudios y discursos*: allí indica que usaron el eneasílabo Juan Gualberto González (1777-1859), José Musso Valiente (1785-1838) en *La cierva berida* (eneasílabo iriartino combinado con heptasílabos), Sinibaldo de Mas (1809-1868) en su *Himno* “¡Al arma, hijos del Cid, al arma!”, y Zorrilla (1817-1893) en *La leyenda de Albamar*.

El eneasilábico sólo vuelve a adquirir vitalidad en la poesía culta a partir de Rubén Darío y su *Canción de otoño en primavera*: “Juventud, divino tesoro...”. Hoy es frecuente, tanto en América como en España.

<sup>61</sup> Bajo la forma “Solías venir amor...”, reaparece en el portugués Pedro de Andrade Carniha (muerto en 1589): véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, estudio sobre este poeta, en la *Revue Hispanique*, 1901 (vol. VIII, pp. 373 y 424). Salinas (*De musica*, Salamanca, 1577, pp. 343 y 344) lo cita así:

Solíades venir, amor,  
mas agora non venides, non.

<sup>62</sup> *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 300-307 y 462-467.

El fijo sabio alegra al padre,  
mas el loco tristeza es de la madre.

—Non podemos seer meiores  
de nuossos antecesores.

—El encantador malo  
saca la culebra del forado.

—Cuando te dan la cabiella,  
acorre con la soguiella<sup>63</sup>.

Durante el siglo XIV, la poesía gnómica alcanza lozano florecimiento en manos de los versificadores cultos, como D. Juan Manuel y el Rabí Santob, que la enriquece con aportaciones de la sabiduría hebraica. Todavía en el siglo XV son poetas gnómicos, a veces, los mejores: Santillana, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, y sólo en la época áurea pasa el género a poetas medianos, como Alonso de Barros y Cristóbal Pérez de Herrera.

Si el proverbio, como género, parecía a los poetas cultos digno del verso, es probable que en los proverbios populares se creyese ver trozos de poesía arcaica. Así, no es extraño que se les empleara como retornelos o estribillos en poesías, ni que la palabra refrán haya llegado a significar en Castilla proverbio o adagio, perdiendo su significación originaria de retornelo y desterrando el antiguo nombre de retraheres.

El *Cancionero Herberay* contiene una colección, sin nombre de autor, de poesías que terminan en refranes, dispuestos en serie alfabética; unos pocos no tienen forma de verso, los más sí:

Gran mal tiene  
quien amores atiende.

—Si la locura fuese dolores,  
en cada casa darían voces.

Pero desde el siglo XV diríase que el proverbio se despoetiza: los más nuevos no tienden tanto a sugerir el dístico, o bien son,

---

<sup>63</sup> Véase Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, vol. II, pp. 524 y siguientes.

aunque escritos en verso, creaciones artificiales que no se popularizan<sup>64</sup>. Desde 1500, el refrán atrae la atención, más que de los poetas, de hombres de estudio, como Pedro Vallés, Hernán Núñez Pinciano, Lorenzo Palmireno, Juan de Mal Lara y Gonzalo Correas. También, de novelistas como Cervantes y Quevedo, precedidos en este camino por el Arcipreste de Talavera y Fernando de Rojas. Sin embargo, se dan casos como el de Sebastián de Horozco, que compuso hacia 1550 sus voluminosos *Refranes glosados en verso*<sup>65</sup>.

Parecidos a los refranes, los chistes y juegos adoptan también fórmulas versificadas. Si los refranes se asemejan a la poesía de verso amétrico, los chistes, las adivinanzas y los juegos se inclinan a las formas de la acentual; los juegos son a menudo bailes, en cuya letra es primordial el principio rítmico. En la época áurea, los chistes y juegos se hallarán utilizados por poetas como Horozco, Ledesma, Lope y Valdivielso<sup>66</sup>.

### §31. Resumen

La versificación irregular de tipo acentual, en castellano, es probablemente combinación de elementos nativos de Castilla con influencias de la poesía galaico-portuguesa, cuyo dominio debió de

<sup>64</sup> Compárense los refranes recogidos hasta el siglo XV con los característicos del *Quijote* y se verá que la forma versificada va en decadencia o cayendo en olvido.

<sup>65</sup> En el *Boletín de la Academia Española*, de Madrid, 1915-1917 (incompletos).

<sup>66</sup> Entre las principales fuentes sobre el refrán español, mencionaré la colección atribuida a Santillana (reimpresa en los *Orígenes de la lengua española*, de Gregorio Mayáns y Sicar, Madrid, 1737; segunda edición, 1873); los *Refranes o proverbios de Hernán Núñez Pinciano* (1555, reimpresa en cuatro volúmenes en Madrid, 1804); el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales del maestro Gonzalo Correas* (impreso sobre el manuscrito del siglo XVII, Madrid, 1906); los diez volúmenes del *Refranero general español de José María Sbarbi* (Madrid, 1874-1878: véase especialmente la introducción al tomo IV) y su catálogo, incluso en la *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos* (Madrid, 1891). A estas obras hay que agregar el *Catálogo paremiológico de M. García Moreno*, Madrid, 1918, y las colecciones de Francisco Rodríguez Marín, *Más de 21,000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Madrid, 1926, y *12,600 refranes más...*, Madrid, 1930. Para Portugal, véase el "Adagario portugués" que publicó Theophilo Braga en la *Revista Lusitana* de Lisboa. Apunta opiniones interesantes sobre los refranes españoles como fórmulas poéticas García Guñérrez en su discurso de entrada a la Academia Española, 1862 (reproducido por Sbarbi en su *Refranero*). Extensamente trata de ellos y su versificación Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, vol. II, pp. 503-538; sobre los juegos y otros versos populares hace breves indicaciones en el vol. IV, pp. 538-542.

extenderse a León y Asturias. En la lengua castellana, esta versificación nos ofrecerá ejemplos de libertad y soltura, en el verso y en la estrofa, mayores que en la antigua literatura de Portugal y Galicia.

Los tipos de versificación acentual que se propagan en Castilla son, junto al arte mayor, favorito de los poetas cultos<sup>67</sup>, el metro de muiñeira o versos de gaita gallega (de diez a doce sílabas con ritmo cadente, acompañados a veces por quebrados de cinco o seis sílabas)<sup>68</sup>, y el que tiene como verso central el eneasílabo, relacionado estrechamente con el de muiñeira en los cantos del pueblo<sup>69</sup>. Esos tres tipos tienen conexión con la poesía galaico-portuguesa. En compañía de ellos, se propaga durante algún tiempo la estrofa paralelística<sup>70</sup>.

De origen castellano parece la seguidilla<sup>71</sup>, y quizá lo son también otros tipos de ritmo más vago, que han de considerarse meramente irregulares con tendencia a formas acentuales<sup>72</sup>. Debe advertirse que, mientras en los versos a que puede atribuirse origen occidental el ritmo tiende a definirse en altas o golpes (así en el arte mayor y el metro de gaita gallega), en los versos de probable origen castellano el ritmo es menos preciso: en la seguidilla no se definen bien altas o golpes, sino la alternancia de renglón largo y renglón corto.

Las formas acentuales alcanzan difusión y desarrollo en Castilla cuando la simple ametría se va extinguiendo (hacia 1400). Durante cien años, hasta el comienzo del reinado de los Reyes Católicos, parecen llevar vida lánguida. Entonces adquieren nueva vida, según lo atestigua el riquísimo *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*.

---

<sup>67</sup> Véase §5 del cap. I y §19 del cap. II de este libro.

<sup>68</sup> Véase §7 del cap. I y §8, 10, 11, 20, 22 y 28 de este capítulo.

<sup>69</sup> Véase §7 del cap. I y §8, 17 y 29 de este capítulo.

<sup>70</sup> Véanse §3, 16, 20 y 22 de este capítulo.

<sup>71</sup> Véanse §10 del cap. I y §23 a 27 de este capítulo.

<sup>72</sup> Véanse §12 del cap. I y §22, 26, 27, 28 y 30 de este capítulo.

## **Capítulo III**

### **Desenvolvimiento de la versificación acentual (1475-1600)**

#### **§1. La versificación acentual en los cantos del pueblo y en la poesía cortesana**

Durante doscientos años, desde que puede comprobarse su existencia en la literatura castellana, la versificación irregular de tipo acentual, o con vaga tendencia acentual, imperfectamente definida, sale a la superficie pocas veces; pero a fines del siglo XV sube a gozar de prestigio y sigue disfrutándolo desde entonces: primero, entre el pueblo mucho más que entre los poetas cortesanos y ciudadanos; luego, difundándose por igual entre uno y otros.

Su evolución, ligada a la de la música, y en buena parte a la del baile, cae bajo la influencia de fenómenos de la vida general española. El primer período en que abunda la versificación acentual, compañera del canto y la danza, corresponde a la plenitud de vida de España bajo los Reyes Católicos. Hay una ligerísima disminución, bajo Carlos V, debida acaso a la importancia que adquirieron los nuevos metros silábicos traídos de Italia y usados a veces en el canto (así, los estribillos de las canciones, que solían tomarse de la poesía popular, o al menos imitarla, empiezan a componerse en endecasílabos y heptasílabos): con todo, abundan los cantares de verso irregular a mediados del siglo. Bajo Felipe II, a medida que la nación se ensombrece, la versificación acentual florece menos que antes: las colecciones de música se hacen menos comunes a partir

de 1560. Pero en 1598, al morir el rey, con la reapertura de los teatros y el retorno a mayor alegría, aparecen nuevos cantares, nuevas danzas, y con ellos cobran nueva vida los versos de tipo acentual: así sabemos que de entonces data el apogeo de la seguidilla como baile, confirmado por su divulgación como tipo métrico. La aristocrática vihuela —que no desdeñaba ejecutar los sones y danzas del pueblo— cede el puesto a la popular guitarra; y en literatura, como en música, crece la libre mezcla de la inspiración popular y la técnica artística<sup>1</sup>.

Hasta 1600, la versificación acentual está comúnmente en manos populares y vulgares, y recibe poca atención de los hombres de letras; desde 1600, los poetas cultos se apoderan de ella, y acaban por transformarla, regularizándola.

## §2. Fuentes

Las fuentes para el estudio de la versificación acentual son, para el reinado de los Reyes Católicos y primeros años de Carlos V, el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, o *Cancionero de Palacio*, publicado por Francisco Asenjo Barbieri (su contenido podría fecharse en torno a 1500), y los cancioneros individuales de Juan del Encina, fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino.

Para el reinado del Emperador, las obras poéticas de Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Cristóbal de Castillejo, Francisco de Sã de Miranda y otros —pocos— poetas líricos y dramáticos, castellanos y portugueses; mejor aún, las obras de los maestros de música, cuya abundancia es notable a mediados del siglo XVI: *El maestro*, libro de música de vihuela (Valencia, 1535), y *El cortesano*, libro de

<sup>1</sup> Véase Hanssen, *La seguidilla*. Cita el testimonio de Mateo Alemán en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, impresa en 1599 (libro II, cap. VII): “Las seguidillas arrinconaron a la zarabanda” (que había sido muy popular diez años antes), y el testimonio del maestro Gonzalo Correas, en el *Arte grande de la lengua castellana*, compuesto en 1626: “son las seguidillas poesía muy antigua y tan manual y fácil que las compone la gente vulgar y las canta, con que admiro de que las olvidasen las *Artes Poéticas*, quizá como tan triviales y que no pasan de una copla, no repararon o no hicieron caso de ellas...”

Mas desde el año 1600 a esta parte han revivido y han sido tan usadas y se han hecho con tanta elegancia y primor, que exceden a los epigramas y dísticos en ceñir en dos versillos (en dos las escriben muchos) una muy graciosa y aguda sentencia; y se les ha dado tanta perfección, siguiendo siempre una conformidad, que parece poesía nueva”.

educación social a la manera del Renacimiento (Valencia, 1561), de Luis Milán; *El Delfín de música*, de Luis Narváez (Valladolid, 1538); los *Tres libros de música en cifras para vihuela*, de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546); *Silva de sirenas*, de Anriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547); *Villancicos y canciones a tres y a cuatro* (Osuna, 1551), *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla, 1559) y *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla, 1560), de Juan Vásquez; *Libro de música de vihuela*, de Diego Pisador (Salamanca, 1552); *Orphénica Lira*, de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554); el *Cancionero de Upsala*, reproducción moderna, hecha por Rafael Mitjana, del libro *Villancicos de diversos autores, a dos y a tres y a cuatro y a cinco voces* (Venecia, 1556), y el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1557). Aunque estos libros estaban destinados a las cortes, recogían, no sólo la canción artística, sino también la popular<sup>2</sup>. A ellos deben agregarse los cancioneros manuscritos que existen en buen número en las bibliotecas de España, particularmente en la Nacional de Madrid<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> La descripción de la mayor parte de estas obras puede verse en Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros españoles raros y curiosos* (vol. II, cols. 919 y 1,098; vol. III, cols. 806, 807, 935, 947, 950, 1,233; vol. IV, cols. 921, 926, 929, 1,018 y 1,552); de las obras de Vásquez y Pisador, Gallardo da extensos extractos. De las de Fuenllana y Valderrábano hay extractos en el *Catálogo de la biblioteca de Sabá* (2 vols., Valencia, 1872). Las obras originales existen en pocas bibliotecas. Y Eduardo Martínez Torner ha comenzado a publicar una *Colección de vihuelistas españoles*: ha reimpreso *El Delfín*, de Narváez, Madrid, 1923. Véanse, además, M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (9 vols., Madrid, 1883-1891), vol. IV, pp. 667-672, y las frecuentes referencias de Asenjo Barbieri en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (consultese el índice de personas).

La colección veneciana de 1556 la reprodujo Rafael Mitjana bajo el título de *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI: Cancionero de Upsala* (Upsala, 1909); no reimprimió la música, como Barbieri, sino solamente la letra. Menciona con frecuencia, en sus notas, las obras de Milán, Valderrábano, Vásquez, Pisador y Fuenllana (véanse pp. 43, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 56 y 57).

*El cortesano*, de Luis Milán, fue reimpreso en Madrid, 1872, vol. VII de la *Colección de libros españoles raros y curiosos*.

En la *Revista de Filología Española*, 1919, publicó Mitjana unos importantes "Comentarios y apostillas al Cancionero musical y poético del siglo XVII" (de Sablonara), que comienzan por una sucinta historia de la evolución de las características nacionales en la música española, donde se ve el papel de aquellos músicos. De ellos tratan también J. B. Trend, *Luis Milán and the Vihuelistas*, Oxford, 1925, y *The Music of Spanish History*, Oxford, 1925.

<sup>3</sup> He hecho extractos de varias colecciones existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid. La mayor parte de las que vi contienen materiales de fines del siglo XVI y de todo el XVII.

Para el reinado de Felipe II, las obras de unos cuantos poetas líricos como Baltasar del Alcázar y san Juan de la Cruz; las de los poetas dramáticos, como Lope de Rueda, Cervantes, los valencianos, con especial atención al teatro religioso<sup>4</sup>; los tratados y colecciones de los músicos: así el libro del famoso Francisco Salinas, en latín, *De musica*, 1577; la recopilación *El Parnaso*, de Esteban Daza, Valladolid, 1576, y las *Ensaladas de Mateo Flecha*, Praga, 1581<sup>5</sup>; y las colecciones manuscritas de poesías, de carácter más o menos popular o vulgar, con música o sin ella, existentes en bibliotecas españolas y extractadas a veces por Gallardo o por otros investigadores<sup>6</sup>. Los cancioneros cortesanos impresos durante el siglo XVI ofrecen escasísimo material: la primera colección entre vulgar y cortesana de la cual se obtiene alguna ayuda es el *Romancero general*, cuya primera parte sale a luz en 1600<sup>7</sup>.

---

De una de ellas (ms. 3.913) proceden las "Poesías de antaño", publicadas por Antonio Guzmán e Higueros, sin nota ni explicación alguna, en la *Revue Hispanique*, 1914.

- <sup>4</sup> Véanse el volumen de los *Autos sacramentales* de la Biblioteca de Rivadencyra y la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, publicada por Léo Rouanet (4 vols., Biblioteca Hispánica, Barcelona y Madrid, 1901; los materiales datan generalmente, según calcula el coleccionador, de 1550 a 1575). Mucho menos material se encuentra en el *Teatro español del siglo XVI*, publicado por Urban Cronan (obras cuyas fechas oscilan entre 1525 y 1560), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1913.
- <sup>5</sup> Del *Tratado de Salinas (De musica libri septem)*, Salamanca, 1577 se obtienen las ideas de la época sobre el canto, y a veces referencias a determinados tipos musicales, así como textos de las letras. Véase el *Cancionero musical*, pp. 21, 97, 108 y 205. Sobre el *Libro de música en cifras para vihuela*, intitulado *El Parnaso*, de Esteban Daza, véanse Gallardo, *Ensayo*, vol. II, col. 754; el *Cancionero musical*, pp. 132 y 183, y el *Cancionero de Upsala*, p. 53. Hay otros libros de música, como el *Arte de tañer fantasía*, de fray Tomás de Santa María, Valladolid, 1565 —uno de los últimos de vihuela—, y la *Guitarra española*, de Juan Carlos Amat, el primero de su especie, Barcelona, 1572 (aunque generalmente se dice que data de 1586); pero no me referiré a ellos, porque no tengo noticia de su contenido, y no sé qué materiales contengan que puedan relacionarse con este trabajo.
- <sup>6</sup> He hecho extractos de los manuscritos musicales existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid. Pertenecen principalmente al siglo XVII. De colecciones semejantes hizo extractos Gallardo: al final del siglo XVI pertenecen los manuscritos de *Tomos castellanos* y *Tonos antiguos*, cuyo contenido literario describe (vol. I, cols. 1,193 y 1,203). Felipe Pedrell publicó en Leipszig, 1900, su *Folklore musical castillan du XVII siecle*. El *Boletín de la Academia Española* ha publicado el *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara; después apareció en volumen, Madrid, 1918.
- <sup>7</sup> Además del *Cancionero castellanoportugués*, de García de Resende (véase nota del § 5 del cap. II), de 1516, son bien conocidos, como grandes colecciones de obras de muchos poetas. El general de Hernando del Castillo, impreso por primera vez en Valencia en

## A) Los poetas cultos

### §3. Los poetas cultos bajo los Reyes Católicos y poco después

La versificación irregular, en los poetas cultos de 1475 a 1600, se halla en estribillos populares que ellos acogen; como excepción, hay composiciones originales donde la emplean, con versos que fluctúan libremente y estrofas que se repiten isométricamente en la distribución de las rimas.

Si a Juan del Encina (c. 1469-c. 1529) debe estudiársele en relación con el desarrollo de la versificación acentual, es sólo como manera de inferir los caminos que ella seguía. Encina, poeta y músico de la ciudad y de la corte, es en tiempo de los Reyes Católicos el que más se distingue por su afición a introducir y aprovechar elementos populares en su obra. Entre tales elementos, no habían de faltar en los villancicos, líricos o dramáticos, los motes o estribillos tomados o imitados del pueblo. Y, sin embargo, en ellos Encina huye deliberadamente de las combinaciones irregulares de versos; pocas veces las acepta, en estribillos muy breves.

Ya soy desposado,  
nuestr' amo,  
ya soy desposado.

—Vuestros amores he, señora,  
vuestros amores he.

—Ojos garzos ha la niña.  
¿Quién se los enamoraría?<sup>8</sup>

1511 y reimpresso con adiciones durante muchos años; y el posterior, impreso sin fecha, de Juan Fernández de Constantina. Otros varios aparecen a lo largo del siglo XVI.

Hacia 1550 comienzan los romanceros. Tienen interés para este estudio sólo el *Romancero general* (primera parte, 1600; segunda, 1605; reimpressiones de la primera, 1602, 1604 y 1614; reimpresión moderna: la de la Sociedad Hispánica de América, Nueva York, 1904) y los *Romancillos de la Biblioteca Ambrosiana*, que en gran parte le sirvieron de base, impresos entre 1589 y 1594: los reimprimió Foulché-Delbosc en su *Revue Hispanique*, 1919, vol. XLV.

<sup>8</sup> Es posible que Encina escribiera dos octosílabos, poniendo "namotaría", según aparece en diversas impresiones del villancico, pero no en Gallardo, *Ensayo*, I, col. 698, ni en el *Cancionero de Upsala*. Alonso de Villegas Selvago, en su *Comedia Selvagia* (1554), trae "enamotaría". Véanse *Cancionero de Upsala*, composición núm. 25 y nota respectiva,

Se desliza con más frecuencia hacia la versificación acentual en las poesías burlescas: véanse las que llevan los núms. 406, 415 y 455 del *Cancionero musical*, la segunda de las cuales tiene forma encadenada<sup>9</sup>.

De los contemporáneos de Encina, Garci-Sánchez de Badajoz (c. 1460-c. 1526) ofrece dos estribillos de versificación acentual en su composición "Caminando por mis males":

Hagadesmé, hagadesmé,  
Monumento d'amores he<sup>10</sup>

—¿Adónde iré? ¿Adónde iré?  
¡Qué mal vecino amor es!<sup>11</sup>

---

la *Recopilación* de Juan Vásquez, 1560, y Carolina Michaëlis de Vasconcellos, "Notulas sobre cantares e vilhancicos", en la *Revista de Filología Española*, 1918.

De una vez por todas advierto que, al indicar la reaparición de los cantares en diversas colecciones u obras y las relaciones de unos con otros, no pretendo agotar el material, que es inagotable, sobre todo al llegar al siglo XVII.

<sup>9</sup> Véase también la composición, de sabor rústico, que lleva el núm. 33 en el *Cancionero de Upsala*:

Falalalanera,  
de la guarda riera.

Quando yo me vengo  
de guardar ganado...

Miñana la atribuye a Encina. Compárese con la composición anónima núm. 46.

Riu, riu, chiu,  
la guarda riera...

Luego se verá que Encina recogió versos populares que acaso sean de seguidilla (§18 de este capítulo).

<sup>10</sup> Sobre el cambio de acentuación de las palabras en el verso, véanse §5 del p. 1 (nota) y §5 de este capítulo.

<sup>11</sup> Este cantarillo reaparece en el *Sermón de amores* de Cristóbal de Castillejo:

¿Adónde iré? ¿Qué haré?  
¡Qué mal vecino es el amor!

Y Salinas lo cita en *De musica* (p. 435):

¡Qué mal vecino es el amor!

Entre los poetas que siguen a Encina en el teatro, como Lucas Fernández, se halla con frecuencia el estribillo de sabor popular; solamente una vez la irregularidad del verso, en el villancico "Quien sirve al amor", al final de la *Farsa* o cuasi comedia que principia "¡Ay de mí, triste, cuitado!" (el metro fluctúa entre cinco y seis sílabas):

Ninguno desvíe  
do puso su fe,  
y no desconfíe  
de ser cuyo fué.

Y aunque el dolor  
le quite esperanza  
con su confianza  
podrá haber favor.

Y aunque no halle  
remedio en su amiga,  
súfrase y calle,  
y a nadie lo diga.

Y aunqu'el amor  
le ponga en balanza,  
tenga esperanza  
de haber d'el favor...

... Y el disfavor,  
con fe y esperanza  
hace mudanza volviéndose amor.

La fruta más dura  
viene a sazón...<sup>12</sup>

En Bartolomé de Torres Naharro († c. 1531) no hay irregularidades.

Ni nos ofrecen más material los poetas líricos. Las grandes colecciones típicas de la época, como el *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*, y el *Cancionero general*, de Hernando del Castillo, nada contienen. Como excepción podría citarse, apenas, la canción en que el marqués de Astorga hace recuerdo fugaz de una popular:

<sup>12</sup> Véanse cap. II, §28, y en este capítulo, §4, los versos de Montesino:

¿A quién contaré mis quejas  
si a ti no?

Salinas la recoge en versificación irregular:

¿A quién contaré yo mis quejas,  
mi lindo amor,  
a quién contaré yo mis quejas  
si a vos no?<sup>13</sup>

#### **§4. Poetas cultos aficionados a la versificación acentual**

Hay que volver atrás, a los frailes Mendoza y Montesino, en busca de referencias a la versificación de las danzas populares<sup>14</sup>.

Uno y otro, fray Íñigo y fray Ambrosio, recogen los versos del baile de la zorrilla, para cuya música escriben versos a lo divino:

La zorrilla con el gallo  
mal han barajado<sup>15</sup>

Montesino escribió tres composiciones para cantarse al son de otra cántica popular, cuyo corte oscila entre la copla de pie quebrado, metro de las tres poesías, y la seguidilla:

<sup>13</sup> Salinas, *De música*, p. 326. Véase Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 258-260.

<sup>14</sup> Fray Íñigo de Mendoza florece en 1482, fecha de su *Vita Christi*; fray Ambrosio Montesino, entre 1502 (*Vita Christi*) y 1512 (versión de la misa), año en que probablemente muere.

<sup>15</sup> Fray Íñigo de Mendoza imita así el cantar (véase Gallardo, *Ensayo*, vol. III, col. 764):

La zorrilla con el gallo,  
el infante y el pecado,  
mal han barajado.

La composición sigue

Al sereno está el cordero...

Para fray Ambrosio Montesino, véanse *Romanero y canciones sagradas*, vol. XXXV de la Biblioteca de Rivadeneyra, p. 444, y Gallardo, *Ensayo*, vol. III, col. 880.

El *Cancionero musical* trae el estribillo bajo otra forma al frente de una canción anónima (núm. 442):

La zorrilla con el gallo  
zangorromango.

Aquel pastorcico, madre,  
que no viene,  
algo tiene en el campo  
que le duele,

la cual aparece en el contemporáneo *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (núm. 438), en la más antigua de las ensaladas, con música de Francisco Peñalosa (c. 1470-c. 1538), y vuelve a encontrarse después en idéntica forma o en imitaciones (por ejemplo, en el *Coloquio de Timbria*, de Lope de Rueda)<sup>16</sup>.

Toca la queda, mi amor no viene;  
algo tiene en el campo que lo detiene...

es la versión (seguidilla) que trae Luis Vélez de Guevara en el acto segundo de *La luna de la sierra*<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Me llamó la atención sobre esta reminiscencia el escritor argentino Raúl Moglia, en la revista *Nosotros*, de Buenos Aires, 1925. Indica, además, que el cantar sobrevive en el interior de la Argentina.

<sup>17</sup> Véanse el *Cancionero de fray Ambrosio* en el vol. XXXV de la Biblioteca de Rivadeneyra, pp. 441, 459 y 461, y en el *Ensayo*, de Gallardo, vol. III, cols. 871 y 881. Es probable que la versión de Vélez de Guevara sea producto de contaminación entre dos cantares del siglo XV: uno, el que recogen Montesino y Peñalosa: otro, el que menciona el índice de obras que faltan en el *Cancionero musical*: "Que la noche hace oscura", y que recogen después, en dos versiones distintas, octosilábicas, Diego Pisador y el *Cancionero de Upsala* (núm. 14):

Si la noche hace oscura  
y tan corto es el camino,  
¿cómo no venís, amigo?

La medianoche es pasada  
y el que me pena no viene;  
mi desdicha lo detiene...

Este segundo cantar es el que imita Fernando de Rojas en el incomparable acto décimonono de la *Celestina* (edición de 1502):

...La medianoche es pasada  
y no viene;  
sabedme si hay otra amada  
que lo detiene...

el poeta anónimo del *Cancionero espiritual*, impreso en Valladolid, 1549, y reimpresso en la *Revue Hispanique*, 1916, donde aparece un "villancico... contrahecho a otro que dize: "Si la noche hace oscura y corto es el camino". Comienza:

Montesino escribió, además, dos composiciones originales en metro irregular. Una se acerca por momentos a la seguidilla:

Todos vienen de la cena  
y no mi vista buena<sup>18</sup>

Yo soy la Virgen María  
que oíste decir

---

Si con extrema tristura  
cien mil suspiros te envío,  
¿cómo no vienes, Dios mío?

Santa Rosa de Lima (1586-1617) —nótese ya el paso al metro de seguidilla—:

Las doce son dadas,  
mi Esposo no viene:  
¿quién será la dichosa  
que lo entretiene?

Quiñones de Benavente introduce esta ingeniosa parodia en el entremés *La puente segoviana*, primera parte:

¿Dónde está Manzanares?  
¿Cómo no viene?  
Algo tiene en agosto  
que lo detiene.

Finalmente, aun hoy se canta esta seguidilla en Andalucía, según Rodríguez Marín:

Las ánimas han dado,  
mi amor no viene;  
alguna picarona  
me lo entretiene.

Véanse Rafael Mitjana, nota a la composición núm. 14 del *Cancionero de Upsala*; Francisco Rodríguez Marín, *La copla* (Madrid, 1910), pp. 42-44; Ventura García Calderón, "La literatura peruana (1535-1914)", en la *Revue Hispanique*, 1914 (vol. XXXI, p. 313). Para otras conexiones todavía, véanse Carolina Michaëlis de Vasconcellos, "Notulas sobre cantares e vilhancicos", en la *Revista de Filología Española*, 1918, y "Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI", extractados por D. Ramón Menéndez Pidal, en el *Boletín de la Academia Española*, 1914 (vol. I, p. 304).

<sup>18</sup> Francisco de Sá de Miranda y Pedro de Andrade Caminha, poeta portugués muerto en 1589, traen:

Todos vienen de la vela...

Antonio Preses imita, en el *Auto do Ave Maria*: "Todos vienen de la Eva". Véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, "Estudios sobre Pedro de Andrade Caminha", en la *Revue Hispanique*, 1901, vol. VIII, p. 375.

que de cruel agonía  
me quiero morir,  
porque no veo venir  
a mi vista-buena.  
Todos vienen de la cena  
de Hierusalem,  
mas no la rica vena  
que es todo mi bien...

La otra composición, "Coplas a la Virgen", tiene efectos, ya semejantes a los de la seguidilla, ya contrarios a éstos y semejantes a los del arte mayor:

Reina del cielo,  
del mundo señora,  
sey mi valedora...

Si el mar océano  
fuese la tinta  
y el sol escribano  
que el verano pinta...

El que te puede  
loar de contino,  
del Padre procede  
y en tu vientre vino  
por que te quede  
por nombre más dino  
de paz inventora...<sup>19</sup>

### §5. Portugués y castellano: Gil Vicente

Al celoso cuidado que ponen Encina y su escuela en evitar el empleo de trozos irregulares, como estribos, cabezas o motes, sucede, con Gil Vicente, otro modo más amplio de utilizar los elementos populares. Ya en portugués, ya en castellano, Gil Vicente introduce en sus obras dramáticas, canciones en diversos tipos de versificación irregular, tomándolas de la tradición popular muy a menudo. La transcripción y la imitación se mezclan en él a tal punto que se dificulta distinguirlos<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Véanse los versos de Lucas Fernández, §3 de este capítulo, y el §28 del cap. II.

<sup>20</sup> Sobre las aficiones de Gil Vicente a la Musa del pueblo, véase Theophilo Braga, *Historia da literatura portuguesa*, volumen VIII; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos*.

## Así, en su lengua nativa

Sem mais mando nem mais rogo  
aqui me tendes, levae-me logo...

(*Cortes de Júpiter*)

Apartarme-hão de vos,  
garrido amor.

(*Quem tem farelos*)

A mi seguem dous açores:  
hum delles morirá d'amores.  
Dous açores qu'eu havia  
aqui andão nesta bailia.  
Hum delles morirá d'amores.  
—Quando aqui chove e neva,  
que fará na serra<sup>21</sup>.  
Na serra de Coimbra  
nevava e chovia.  
Que fará na serra.

(*A Serra da Estrella*)

## En castellano :

Mal herido me ha la niña,  
no me hacen justicia.

(*Comedia do Viuvo*)

Estánse dos hermanas  
doliéndose de sí;  
hermosas son entrambas  
lo más que yo nunca vi.  
¡Hufa, hufa!  
A la fiesta, a la fiesta,  
que las bodas son aquí.  
Namorado se había dellas  
Don Rosvel Tenori;  
nunca tan lindos amores  
yo jamás contar oí.

---

*castellanos*, vol. VII, Cap. III; Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II (pasajes sobre Gil Vicente, señalados en el índice alfabético), y el índice de personas del *Cancioneiro musical de los siglos XV y XVI*.

<sup>21</sup> Se canta aún hoy, en Asturias, en castellano.

¡Hufa, hufa!  
A la fiesta, a la fiesta,  
que las bodas son aquí.

(*Comedia do Viuvo*)

Aquel caballero, madre, si me habrá,  
con tanta mala vida como ha.

(*Cortes de Júpiter*)<sup>22</sup>

Por el río me llevad, amigo,  
y llevadme por el río.

(*Cortes de Júpiter*)<sup>23</sup>

A veces mezcla ambos idiomas (si no es culpa de las imprentas primitivas):

—Niña, erguedme los ojos  
que a mi namorado mão<sup>24</sup>

—Estos, meus cabellos, madre,  
dos a dos me los lleva el aire<sup>25</sup>

(*Cortes de Júpiter*)

<sup>22</sup> Véase la canción anónima del *Cancionero musical* (núm. 227):

Aquel caballero, madre,  
si morirá  
con tanta mala vida como ha.

Son muchas las canciones populares de los siglos XV a XVII que comienzan: "Aquel caballero, madre" y continúan de diversos modos (véase *Cancionero musical*, núm. 209); por ejemplo, en Alonso de Alcaudete (*Estayo*, de Gallardo, I, col. 72):

Aquel caballero, madre,  
tres besicos le mandé:  
cresceré y dárselos he.

<sup>23</sup> Gil Vicente lo recuerda, además, en la lista de cantares mencionados en Rubena.

<sup>24</sup> Véase *Cancionero musical*, núms. 58, 59 y 60.

<sup>25</sup> El cantar de los cabellicos es conocido a través de otras muchas fuentes. Según López de Gómara, Francisco de Carabajal, "el Demonio de los Andes", lo cantaba:

Estos mis cabellicos, madre,  
dos a dos me los lleva el aire.

Luis Milán, al principio de la jornada IV de su *Cortesano*, también lo cita: "Estos mis cabellos..."; y otra vez con "cabellicos", como ejemplo de versos de nueve sílabas, el maestro Gonzalo Correas en su *Arte grande de la lengua castellana* (p. 287) y *Vocabulario de refranes* (p. 139).

Palombas, se amigos amades,  
 no riñades,  
 paz in celis, paz in terra,  
 e paz no mar:  
 Tan garcedica la vi cantar,  
 ricade, amor, ficade;  
 ficade, amor.

(*Farsa dos Físicos*)

Las canciones paralelísticas y las encadenadas abundan: se relacionan con esos tipos el cantar que aparece en el *Auto da fe*:

Que no quiero estar en casa,  
 no me pagan mi soldada...,

los dos del *Auto dos quatro tempos*:

Mal haya quien los envuelve,  
 los mis amores...,

y el que se intercala entre coplas octosilábicas:

En la huerta nace la rosa:  
 quiérome ir allá,  
 por mirar al ruiñeñor  
 cómo cantabá.

Por las riberas del río  
 limones coge la virgo:  
 quiérome ir allá,  
 por mirar al ruiñeñor  
 cómo cantabá.

Limones cogía la virgo  
 para dar al su amigo.  
 Quiérome ir allá,  
 para ver al ruiñeñor  
 cómo cantabá.

Para dar al su amigo  
 en su sombrero de sirgo.

Quiérome ir allá,  
por mirar al ruiñeñor  
cómo cantabá<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Uno de los elementos utilizados por Gil Vicente en este cantar procede del siglo XIII, y quedó citado en el cap. II (§ 22 y nota I de la p. 63), a propósito de Santillana:

Pela ribeyra do rio...

Véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 920, 921, 925. La alteración del acento de las palabras es frecuente en la poesía popular española, antigua y moderna, unas veces para adaptar la letra a los acentos de la música (desde ejemplos como "Ábejón del ábejón": véase §17 del cap. II, nota), otras veces como simple licencia del poeta, pero siempre en versos para cantar y de preferencia para bailar, como en el "Polvó menudó", que imitan o mencionan Cervantes, Góngora, Quevedo, entre otros (véase § 11 de este capítulo).

Para estos ejemplos, véase *Cancionero musical*, núm. 85:

¡Quién vos había de llevar!  
¡Oxalá!  
¡Ay Fátima, Fatimá!

Estribillo recogido por Valdivielso, *Romancero espiritual*, p. 105:

La malva motenica, y va,  
la malva morená.

Francisco de Trillo y Figueroa, *Letrilla*:

Solía que andaba  
el mi molinó,  
solía que andaba  
y ahora no.

(Véase Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 1,216, donde aparece en una letrilla atribuida a Góngora: "Molino de viento").

Quiñones de Benavente, *Entremés de los órganos y Entremés de Juan Francés*.

Dios me libre, madre,  
de las mozuclás,  
que a mí preso me tienen  
y a mí muerto me han.

Quiñones de Benavente, entremés de *La puente segoviana*, segunda parte:

—Responded, vino zupia:  
¿queréis ser puró?  
—Sí quisiera, si el agua  
viniera en elló.

Como se ve, es en metro de seguidilla, o parecido, donde con más frecuencia se hace esta alteración. Quiñones de Benavente la presenta otra vez en seguidillas escritas en renglones dobles, en el entremés *La visita de la cárcel*:

—Pulí, pulidí, pulido Alcalde,  
¿por qué galeticas, si no hay por qué?  
—Pulí, pulidí, pulido presó,  
que no hay galeticas sin delitó.  
—Yo vivo remando con mi esposá.  
—Pues no se casara, y no remará.

Luego, en el *Auto da Feira*:

Blanca estáis colorada,  
Virgem sagrada...,

en el *Auto da Serra da Estrella*:

E se ponerei la mano em vos,  
garrido amor...,

en la *Farsa dos Almocreves*:

A serra he alta, fría e nevosa:  
vi venir serrana gentil, graciosa...,

en el *Triunpho do Inverno*:

Del rosal vengo, mi madre,  
vengo del rosale...

- Mi remo es la guarda del dineró.
- Quien presta y socorre suelta el remó.
- El naípe y el dado es mi galerá.
- El juego da gaitos: ¡propa fuerá!
- ¿Qué manda el Alcalde a las que pidén?
- Que callen y remen en los baillés.
- Pulá, pulidí...

En el siglo XVIII, Diego de Torres Villarroel, villancico de *La gaita zamorana*:

Turnbaíl, mi Marianita;  
tumbaíl, mi Mariana.

En tiempos recientes, la dislocación se observa en cantares de Asturias y León: "Verdes, azules y coloradós"; "Pandereterita mía — pandereterá... sigue cantandó"; "Tres hojitas tiene, — madre, el arbolé..." En Castilla sólo se halla probablemente en cantares que proceden de Asturias y León.

Hay que distinguir entre esta alteración artificial y la mera acentuación del pronombre enclítico, como "Hagadesmé" en Garci Sánchez de Badajoz (§3 de este capítulo) o "Déjalá", de la canción madrileña, muy popular en 1919, "Agua que no has de beber". Esta acentuación del enclítico es fenómeno conocido en el habla popular de España y frecuente en gran parte de la América del Sur: naturalmente, ha pasado a los poetas gauchescos (véase Eleuterio F. Tiscornia, *La lengua de Martín Fierro*, Buenos Aires, 1930, §4) y hasta a poetas que son a la vez gramáticos, como Bello: "Acaba, dímeló". Véase "Palabras sin acento", de Tomás Navarro Tomás, en la *Revista de Filología Española*, 1925, p. 359.

S. Griswold Morley dedica detenido estudio a "La modificación del acento de la palabra en el verso castellano", en la *Revista de Filología Española*, 1927, pp. 256-272. Véase también Menéndez Pidal, ed. crítica del *Cantar de Mío Cid*, pp. 169 y 1,177.

El mozo y la moza  
van en romaría.

en el *Auto da Lusitania*.

¿Donde vindes, filha,  
branca e colorida?...

Y no son las únicas.

Como composición original en versos irregulares, Gil Vicente produjo una, exquisita, en alabanza de la Virgen María, que insertó en el *Auto da Sibilla Cassandra*. En ella parece aplicar, modificándolos con nuevo gusto, la versificación irregular y el esquema paralelístico:

Muy graciosa es la doncella:  
¡cómo es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero,  
que en las naves vivías,  
si la nave, o la vela, o la estrella,  
es tan bella.

Digas tú, el caballero,  
que las armas vestías,  
si el caballo, o las armas, o la guerra,  
es tan bella.

Digas tú, el pastorcico,  
que el ganadico guardas,  
si el ganado, o las valles, o la sierra,  
es tan bella.

## §6. Los poetas cultos bajo Carlos V

Entre los poetas conocidos bajo Carlos V, sólo Gil Vicente hace uso franco del verso irregular, en los demás aparece rara vez fuera de los ocasionales estribillos.

Francisco de Sã de Miranda (c.1489 - c.1558) glosa muchos, trozos de cantares velhos, en portugués:

—Suidade minha  
¿quando vos veria?<sup>27</sup>

—Naquela serra  
quero ir a morar:  
quem me bem quiser,  
la me irá buscar<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Mejor conocido bajo la forma:

Saudade minha  
¿quando vos veria?

Así lo traen Luis Vélez de Guevara en el acto primero de *Reinar después de morir*, y antes que él lo emplean Camoens, *Pedro de Andrade Caminha* (véase *Revue Hispanique*, vol. VIII, pp. 387, 388, 423), fray Agostinho da Cruz, Miguel Leitão de Andrade y D. Francisco de Portugal. Todavía lo canta el pueblo portugués:

Saudade minha  
¿quando le veria?

Consúltese el interesante libro de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *A saudade portuguesa*, Porto, 1919 (especialmente pp. 7-9, 87-98 y 142-143).

<sup>28</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcellos (*Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 916) indica que "N'aquela serra..." (que cita allí en dos versos largos, en vez de cuatro cortos) fue utilizado posteriormente por fray Agostinho da Cruz y por Jorge Ferreira de Vasconcellos. De estos y de otros poetas portugueses indica que utilizaron trozos de cantares populares del occidente o del centro: principalmente, Diego Bernardes, Francisco Rodrigues Lobo, Pedro de Andrade Caminha, Camoens. Para referencias, véase el *Catálogo... de los autores portugueses que escribieron en castellano*, de Domingo García Peres, Madrid, 1890.

Para las citas en portugués, tomadas a Sã de Miranda, véanse sus *Poesias*, edición de Carolina Michaëlis de Vasconcellos (Halle, 1885); composiciones núm. 59 (vilancete XVIII) y núm. 54 (cantiga XXVI). Para las citas en castellano que van a continuación, véanse núms. 60 (vilancete XIX), 26 (vilancete IV) y 136 (vilancete XXX).

En castellano, unos, pocos:

—Sola me dejaste  
en aquel iermo,  
villano, malo, gallego<sup>29</sup>.

—Todas Vienen de la vela  
y non viene Domenga<sup>30</sup>

—¡Quién viese aquel día  
quando, quando, quando  
saliese mi vida  
de tanto bando!<sup>31</sup>

Los dos versos de la última tienen el ritmo de la seguidilla. En Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) no encontramos composiciones en métrica irregular; pero es interesante recoger de su obra dos versos eneasilabos de cantar pastoril:

—Carillo ¿quieres bien a Juana?  
—Como a mi vida y a mi alma<sup>32</sup>

Carillo —diminutivo afectuoso que se vuelve personaje pastoril, compañero de Blas—, reaparece en el cantar popularísimo que recoge el castizo Cristóbal de Castillejo (c.1490 - c.1550):

Guárdame las vacas,  
Carillejo, y besarte he;  
si no, bésame tú a mí,  
que yo te las guardaré<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Usado también en dos canciones anónimas del *Cancionero musical* (núms. 420 y 421) y por Rodrigo de Reinosa véase Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, cols 1,413, 1,415 y 1,417.

<sup>30</sup> Véase §4, pág. 85 nota.

<sup>31</sup> Véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, "Pedro de Andrade Caminha" (poeta que emplea el mismo cantarillo), *Revue Hispanique*, vol. VIII, p. 366.

<sup>32</sup> Biblioteca de Rivadeneyra, vol. XXXII, p. 90. Hay formas con variantes: "...como la mi vida, como la mi alma...", en el *Cancionero de Évora* publicado por Victor Eugène Hardung, Lisboa, 1875 (parece compilado hacia 1590-1600); "...como a mi vida y como a mi alma..." en los manuscritos 4256 y 4268 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>33</sup> Biblioteca de Rivadeneyra, vol. XXXII, p. 129; Gallardo, *Ensayo*, vol. II, col. 288: variante, "Carillo, y besarte he..."; en la nueva edición de Castillejo, en los *Clásicos de La Lectura*, 4 vols., Madrid, 1926-1929, J. Domínguez Bordonaba escribe en dos renglones los cuatro versos del cantar: oscilación frecuente en la escritura de la poesía popular.

Lo recoge también, ligeramente diverso, Sebastián de Horozco, como canción vieja:

Guárdame las vacas,  
Carillo, y besarte he:  
bésame tú a mí,  
que yo te las guardaré<sup>34</sup>

En la composición *A un amigo suyo*, pidiéndole consejo en unos amores aldeanos, Castillejo incluye este cantar de bodas en versos irregulares, bajo esquema paralelístico simple:

Aquí no hay  
sino ver y desear,  
aquí no veo  
sino morir con deseo.

Madre, un caballero  
que estaba en este corro  
a cada vuelta  
hacíame del ojo.  
Yo, como era bonica,  
teníasefo en poco.

Madre, un escudero  
que estaba en esta baila  
a cada vuelta  
asíame de la manga.

---

<sup>34</sup> Sebastián de Horozco, *Cancionero*, edición de 1874, pp. 109 y 134. Su hijo Sebastián de Covarrubias Orozco, en el *Tesoro de la lengua castellana*, 1611, artículo "Vacas", se refiere a esta canción, y la cita:

Guárdame las vacas,  
Carillo, por tu fe.

Reaparece en "Pisador" (*Libro de música de vihuela*, fols. 2-3), Salinas (*De musica*, p. 348), y Francisco de Ocaña (*Cancionero para cantar la noche de Navidad*, Alcalá, 1603, núm. 28).

Sobre el baile que nació de este cantar (en el siglo XVII lo mencionan todavía Lope, Quevedo y Moreto), véase Emilio Cotarelo y Moti, *Introducción a los entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, en la nueva Biblioteca de Autores Españoles, XVII, p. CCLXIII. Véanse, además, Gallardo, *Ensayo*, vol. III, col. 1,009, y vol. IV, col. I (en pliego volante, autor desconocido, tal vez Quesada) y 498 (en pliego volante, glosa de Bartolomé de Santiago), y Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, p. 312.

Yo, como soy bonica,  
teniáselo en nada<sup>35</sup>

Otra composición en versos irregulares (pero cabe suponer que la irregularidad ha sido aumentada por errores de copia):

Si tantos monteros la garça combaten,  
por altos oteros los perros le llaten,  
neblís muy ligeros contra ella se abaten,  
no es mucho la maten.

Si la dama es servida de los escuderos  
y mucho seguida de los caballeros,  
de grandes señores con sus mensajeros.

que sea vencida  
siendo hermosa  
en esta partida,  
no digo cosa,  
mas si es virtuosa<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Véanse Clara Leonora Nicolay, *The Life and Works of Cristobal de Castillejo*, Filadelfia, 1910, pp. 110 y 111; Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 58 y 851. Es interesante notar que Castillejo todavía escribió en portugués:

*O erro meo dano tein...*

(p. 131, vol. XXXII de la Biblioteca de Rivadeneyra). Otros trozos irregulares en Castillejo:

Non pueden dormir mis ojos,  
non pueden dormir...

que se halla también en el *Cancionero musical* (núm. 408) y, en portugués, en "Pedro de Andrade Caminha" (véase *Revue Hispanique*, vol. VIII, p. 364):

Vi los barcos, madre,  
Vilos y no me vale,

al final del *Diálogo entre el autor y su pluma* (véase *Cancionero de Upsala*, núm. 28):

¿Adónde iré? ¿Qué haré?...

en el *Sermón de amores*, citado ya a propósito de Garci Sánchez de Badajoz.

<sup>36</sup> Estuvo inédita hasta que la publicó J. Domínguez Bordona en su edición de Castillejo, t. II, p. 164. Cotejese con el *Vocabulario de refranes*, de Correas, p. 259, "Si tantos monteros..." y *El Delfín*, de Narváez, folio 67:

Si tantos halcones  
la garza combaten,  
por Dios, que la maten.

Boscán (c. 1500-c. 1542) glosa un cantar burlesco, donde aparece de paso el verso eneasílabo:

Halagó y pellizcóle  
la moçuela al asnejon;  
allegó y enamoróle,  
y él estávase al rincón<sup>37</sup>

Bajo forma bastante diversa, más danzante, lo trae Sebastián de Horozco:

Besábale y enamorábale  
la donzella al villanchón;  
besábale y enamorábale,  
y él metido en un rincón.

Jaime de Huete trae dos canciones en la jornada segunda de la *Comedia vidriana*, una de ellas con buen sabor campestre, conocida ya de los coleccionadores del *Cancionero musical*:

Llueve menudico  
y haze la noche oscura;  
el pastorcillo es nuevo,  
non yré segura<sup>38</sup>

Sebastián Fernández, en el acto XXIII de la *Tragedia policiana* (1547), introduce la seguidilla:

Páreste a la ventana, niña en cabello,  
que otro parayso yo no le tengo.

Diego Sánchez de Badajoz introduce en su *Farsa del juego de cañas* este cantar picante, cuyo estribillo se conocía ya también en los tiempos del *Cancionero musical*.

<sup>37</sup> La composición de Boscán, que pertenece al tipo de "obras de burlas provocantes a risa", figura (p. 531) en el *Cancionero general de obras nuevas*, publicado por Esteban de Nájera, Zaragoza, 1554, y reproducido por M. Alfred Morel-Fatio en *L'Espagne au XVI et au XVII siècle* (Heilbron, 1878).

Menéndez y Pelayo cita el cantar (*Antología*, vol. XIII, p. 265), alterándolo: escribe "namoróle", en vez de "enamoróle", con lo cual todos los versos resultan octosilábicos.

<sup>38</sup> De "Llueve menudico" quedó sólo el primer verso en el *Cancionero musical* (núm. 456). En el *Teatro español del siglo XVI*, de Cronan, donde aparece la comedia de

No me las enseñes más,  
que me matarás;  
no me las enseñes más,  
que me matarás.

Estábase la monja  
en el monesterio,  
sus teticas blancas  
de so el velo negro, más  
que me matarás...<sup>39</sup>

y luego:

Mal amiga, en buena fe,  
por que no me mates yo te mataré<sup>40</sup>

Antonio de Villegas († c. 1551), en su *Inventario* (publicado en 1565):

En la peña y sobre la peña  
duerme la niña y sueña.

Francisco de Lora, en *Coplas* (pliego suelto):

Mariquita fué a la plaza  
más ha de un hora:  
no puede más la pecadora.

---

Huete, véase también la *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno*, anónima, de 1539 (pp. 280, 287, 290, 317).

<sup>39</sup> Véase el *Cancionero musical*, índice de obras que faltan:

No me las enseñes más...

En el *Cancionero de Upsala* (composición núm. 5) aparece el estribillo ligeramente variado:

No me las amuestrés más,  
que me matarás.

La copla que sigue es octosilábica.

<sup>40</sup> Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro, obras líricas y dramáticas*, c. 1554, reimpresa entre los *Libros de antaño*, Madrid, 2 vols., 1882-1886: véase I, pp. 268, 296, 418 y 438; II, p. 284. Con "Mal amiga, en buena fe", de Diego Sánchez de Badajoz, compárese "Vos, señora, en buena fe", del índice de omisiones en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Otros estribillos populares: "Dáme el camisión..."; "Ande, ande la cotufada...".

### §7. Sebastián de Horozco

Grande amante del folklore, Sebastián de Horozco, hacia 1550, introduce en sus canciones, además de los refranes, juegos y chistes en verso, trozos como los citados a propósito de Castillejo y Boscán:

—Píderme, Carillo,  
que a ti darte me han;  
que en casa del mi padre  
mal aborrecido me han.  
—Madrugábalo el aldeana,  
cómo lo madrugaba<sup>41</sup>.

—No puedo apartarme  
de los amores, madre;  
no puedo apartarme<sup>42</sup>.

—Lo que demanda el romero, madre,  
lo que demanda no se lo dan<sup>43</sup>.

Las dos últimas, con sus invocaciones de mujer joven a la madre, recuerdan inmediatamente la tradición galaico-portuguesa. También hacen pensar en ella estos dísticos caracterizados por la cadencia anapéstica:

—Esta cinta, de amor toda,  
quien me la dió ¿para qué me la toma?

—Toledano, alzo berenjena.  
—Yo no las como, que soy de Llerena.

(Chiste viejo)

---

<sup>41</sup> Véanse Tirso de Molina, acto primero de *Antona García*.

Rastrillábalo el aldeana  
y cómo lo rastrillaba!

<sup>42</sup> Véanse el *Cancionero musical* (núm. 234), la *Recopilación* de Juan Vásquez, 1560 (véase Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 931), y Pedro de Andrade Caminha (véase *Revue Hispanique*, vol. VIII, pág. 374).

<sup>43</sup> Aparece también en el *Cancionero musical* (núm. 236, composición anónima), en dos versos largos—que es la escritura adecuada—y no en cuatro breves, como lo trae Horozco.

—Toma, vivo te lo do.  
¿Para qué? ¿para qué? ¿para dó?

(Juego<sup>44</sup>)

Aún tienen más interés sus seguidillas, tipo métrico definido en la mente de Horozco, puesto que lo mezcla con la endecha, glosando la canción vieja, popularísima, de *La niña de Gómez Arias*.

Señor Gómez Arias,  
doléos de mí,  
soy mochacha y niña  
y nunca en tal me vi.

Señor Gómez Arias,  
vos me traxistes,  
y en tierra de moros  
mal me vendistes.  
Yo no sé la causa  
por que lo hezistes,  
que yo sin ventura  
no os lo merecí.

Señor Gómez Arias,  
doléos de mí,  
soy mochacha y niña  
y nunca en tal me vi.

La composición continúa en hexasílabos:

Si mi triste madre  
tal cosa supiese...

y sólo al final vuelve a caer en parte en el metro de seguidilla:

Señor Gómez Arias,  
si a Córdoba fuerdes,  
a mi padre y mi madre  
me encomendedes;  
y de mis hermanos  
vos os guardedes,

<sup>44</sup> Lo citan también Luis Hurtado de Toledo, adición a la *Comedia tibulla*: "Toma el amor, bivo te lo do", y Alonso Ledesma en sus *Juegos de nochesbuenas* (1605): "Sopla, vivo te lo do", forma en que sobrevive todavía en México y en la Argentina.

que no os den la muerte  
por amor de mí<sup>45</sup>.

Otra composición de Horozco se atiene más a la fórmula del tipo seguidilla, con la libertad de las rimas agudas, según la ley de Mussafia: es la "Canción" contrahecha al cantar viejo que dice: "¿Cómo le llamaremos al amor nuevo? Servidor de damas, buen caballero".

¿Cómo le llamaremos  
al niño nuevo?  
Salvador de almas,  
Dios verdadero.

¿Cómo será el nombre  
desde chiquito?  
Este es Dios y hombre,  
sumo, infinito;  
cumple lo escrito  
deste cordero,  
Salvador de almas,  
Dios verdadero.

¿Qué nombre es bastante  
o cuál puede ser  
deste nuestro infante  
qu'oy quiso nacer  
por nos guarecer  
del cancerbero?  
Salvador de almas,  
Dios verdadero.

---

<sup>45</sup> En el entremés *El viejo celoso* trae Cervantes así la canción:

Señor Gómez Arias,  
doléos de mí;  
soy niña y muchacha,  
nunca en tal me vi.

Y Calderón, en *La niña de Gómez Arias*, acto tercero, como sigue:

Señor Gómez Arias,  
duelete de mí,  
no me dejes presa  
en Benamejí.

Recuérdese lo dicho sobre esta canción en el cap. II, §27 y nota final.

El sumo señor  
de lo criado,  
por el pecador  
se ha humanado:  
¡bendito y loado  
tal compañero,  
Salvador de almas,  
Dios verdadero!

Razón es gozarnos  
con su venida,  
pues viene a salvarnos  
y darnos la vida,  
y en nuestra partida  
ser buen tercero,  
Salvador de almas,  
Dios verdadero.

### **§8. Los poetas líricos bajo Felipe II**

Bajo Felipe II, los trozos de versificación irregular o acentual se hacen más raros que antes entre los poetas cultos. Sólo se exceptúan los dramáticos, los cuales se hallaban entonces, a la verdad, a medio camino entre los líricos cortesanos y los populares. La novela pastoril, como género de abolengo grecolatino e italiano, nada contiene; al contrario de lo que ocurre con el teatro pastoril, hijo de la tradición nacional.

En las poesías atribuidas a santa Teresa de Jesús (1515-1582) se encuentran varios ejemplos de versificación irregular.

Hay una composición en metro fluctuante como las de fray Ambrosio Montesino y Lucas Fernández:

Pues el amor  
nos ha dado Dios,  
no hay que temer,  
muramos los dos.

Danos el Padre  
a su único Hijo:  
hoy viene al mundo  
en un pobre cortijo...

En otra, el estribillo es de seguidilla y en las coplas no falta fluctuación:

Pero la estrella  
 es ya llegada,  
 vaya con los Reyes  
 la mi manada...  
 Pues en nuestros días  
 es ya llegada...

En otras composiciones hay estribillos de tono popular con versos eneasilábicos:

Este niño viene llorando:  
 mírale, Gil, que te está llamando.

Mi gallejo, mira quién llama.  
 —Ángeles son, que ya viene el alba.

Vuestro soy, para Vos nació:  
 ¿qué mandáis hacer de mí?

Baltasar del Alcázar (1530-1606) ofrece hasta cuatro muestras de seguidilla:

—No quiero, mi madre,  
 los montes de oro,  
 sino sólo holgarme  
 con quien adoro.

—Morena bella,  
 tóquete de mi fuego  
 una centella.

—Di mi cuerpo y mi sangre  
 por el pecador:  
 decid, mi dulce madre  
 si le tengo amor.

—Norabuena Amarilis al valle venga,  
 que en faltando del valle no hay hora buena<sup>46</sup>

Las tres primeras se combinan, como estribillos, con coplas hexasílabas; la última, con octosílabos, a manera de remate<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Véase §11 de este capítulo, nota sobre los cantares de enhorabuena.

<sup>47</sup> Véase Baltasar del Alcázar, *Poesías*, edición de la Academia Española, Madrid, 1908, pp. 8, 11, 152 y 193.

La seguidilla aparece, pero más fluctuante, en el cantar recogido por Baptista Montidea en su cancionero *Billete de amor*:

Doy al diablo  
mi Diego Moreno,  
que ya se me ha vuelto  
malo de bueno<sup>48</sup>

y en san Juan de la Cruz (1542-1591), *Cantar del alma*:

Que bien sé yo la fuente que mana y corre  
aunque es de noche.

Aquella eterna fuente que está escondida,  
que bien sé yo dó tiene su manida;  
aunque es de noche.

Sé que no puede ser cosa tan bella  
y que cielos y tierra beben en ella,  
aunque es de noche...<sup>49</sup>

En Diego Cortés se presenta menos fluctuante, en sucesión de grupos de tres versos, 5-7-5 (*Discurso del varón justo*, 1592; véase el t. XXXV de la Biblioteca de Rivadeneyra):

Son puras flores,  
Pastor y Justo, a Dios,  
vuestros dolores.

Que si sentistes  
gran pena en el martirio  
por dó pasastes,  
ya florecistes  
cual fresco y tierno lirio,

<sup>48</sup> *Cancionero llamado Billete de Amor, compuesto por Baptista Montidea*, publicado por Timoneda, sin año; reimpresión de la Sociedad Hispánica, Nueva York, 1903. Diego Moreno aparece citado por Quevedo al final de *La visita de los chistes*.

<sup>49</sup> Biblioteca de Rivadeneyra, vol. XXVII, p. 263. La composición continúa en dísticos endecasilábicos con el estribillo "Aunque es de noche...". Hay textos que reducen toda la composición a endecasílabos regulares; véase *Obras*, t.III, Toledo, 1914, p. 172:

Aquella eterna fonte está escondida...  
Y que cielos y tierra beben de ella...

y agradastes  
 a Dios que amastes  
 con fe tan clara, digna  
 de mil loores.  
 Son puras flores...

¡Oh almas duras,  
 que la corpórea vida,  
 que pasa en vuelo,  
 por las dulzuras  
 de la inmortal subida  
 de ese cielo,  
 acá en el suelo  
 trocastes porque Cristo  
 os dió favores!  
 Son puras flores...

Juan de Valverde Arrieta, *Despertador...* (Madrid, 1581):

Las vacas de la virgo  
 no quieren beber en el rio  
 sino en bacín de oro fino.

—Marido, vendamos los bueyes,  
 que otros nos dará Dios después.

—Mujer, no seas loca:  
 vendamos esa tu toca<sup>50</sup>.

Eugenio de Salazar, que en su *Romance de Catalina* introduce reminiscencias de los cantares paralelísticos (“¡Ay, cómo tardas, amigo! ¡Ay, cómo tardas, amado!”), debe de tener en sus obras todavía inéditas trozos de versificación irregular, como éste que extractó Cejador de su *Silva de poesía*, manuscrita en la Academia de la Historia, de Madrid:

Llorad, mis ojos, llorad,  
 llorad, llorad, y no os canséis,  
 pues tanta razón tenéis.

---

Consúltese Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 58 y 928, para la relación entre este trozo y la antigua poesía peninsular.

<sup>50</sup> ¿Deberá acentuarse bueyes para rimar con después? Consúltese la nota final del § 5 de este capítulo, pp. 89-90.

Entre los poetas portugueses, los cantares populares continúan en auge durante este período, pero más bien en su lengua nativa que en la nuestra. Así sucede con Camoens (1525-1580), que utiliza breves dichos o cantares, a menudo como mote alheio o cantiga velha (por ejemplo, el refrán conocido de “Amor loco, amor loco, yo por vos y vos por otro”<sup>51</sup>). Pero en Pedro de Andrade Caminha predominan los castellanos en la larga serie de trozos populares que recoge. En él se hallan, junto a los ya citados<sup>52</sup>, éstos de seguidilla, que luego reaparecen en el romance “Hermana Marica...”, de Góngora (1580), en la comedia *Lo que pasa en una tarde*, de Lope, y en Francisco de Trillo y Figueroa:

No me aprovecharon,  
madre, las yerbas;  
no me aprovecharon  
y derramélas<sup>53</sup>.

Jorge de Montemayor (c. 1520-c. 1561), también recoge al menos o imita el cantar popular que inspira una de las poesías atribuidas a Santa Teresa (“Véante mis ojos, dulce Jesús bueno...”):

Véante mis ojos  
y muérame luego,  
dulce amor mío,  
y lo que yo más quiero.

Fray Pedro de Padilla, que como Montemayor escribía sólo en castellano, trae estos versos en su *Jardín espiritual* (1585):

Al Niño sagrado  
que es mi salvador,  
cada vez que le miro  
me parece mejor.

<sup>51</sup> Véase el índice alfabético del *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, y las *Obras de Luiz de Camões* (6 vols., Lisboa, 1860-1869), vol. IV, donde hay motes irregulares como “Sois fermosa, e tudo tendes / Senão, que tendes os olhos verdes”. Su letrilla “Irmã quero, madre...”, en versos regulares, compárese con el *Romancero de Barcelona*: “Irmã quero, madre, a la galera nueva...”

<sup>52</sup> Véase cap. II, §29, y cap. III, §4, 6 (cuatro notas) y 7.

<sup>53</sup> Véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, “Pedro de Andrade Caminha”, en la *Revue Hispanique*, vol. VIII, pp. 364 a 375, 387 y 419 a 426.

### §9. Los dramaturgos

Los poetas dramáticos ofrecen mejores materiales que los líricos. Lope de Rueda (¿1510?-1565) trae dos versos a estilo de gaita gallega en el *Coloquio de Camila*:

—Mi gallejo está so la rama;  
su carilleja Menga le llama...  
—¡Ay, señora, queráisme dejar,  
no me tratéis mal...<sup>54</sup>

y se aproxima a la seguidilla en el *Coloquio de Timbria*, parodiando el cantar de *Los comendadores de Córdoba*<sup>55</sup>. El *Coloquio de Timbria* recuerda, además, el cantar de "Aquel pastorcico, madre..."<sup>56</sup>.

Oscilan entre la endecha y la seguidilla los trozos siguientes, de dos obras atribuidas a Rueda, la *Discordia y cuestión de amor*:

Buscando venimos  
remedio de amores,  
volvemos peores.  
Soltad, pastores,  
soltad al amor,  
por haber favor...,

y el *Auto de Naval y Abigail*:

Mimbrera, amigo,  
so la mimbrereta.  
Y los dos amigos  
idos se son, idos.  
So los verdes pinos,  
so la mimbrereta,  
mimbrera, amigo<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Véase en el §20 de este capítulo, la canción recogida por Juan Vasquez, que imita Lope de Rueda. Y en la tragedia *Serafina*, de Alonso de la Vega:

¡Ay Amor, queráisme ayudar!

<sup>55</sup> Véase cap. II, §27.

<sup>56</sup> Véase cap. III, §4.

<sup>57</sup> Véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 923. Para Lope de Rueda y las obras atribuidas a él, véase la edición de sus *Obras*, hecha por la Academia Española, 2 vols., Madrid, 1908: vol. II, pp. 39, 47, 49 (*Coloquio de Camila*), 105 (*Coloquio de Timbria*), 353 (*Discordia y cuestión de amor*), 359, 364 (*Auto de Naval y Abigail*), 421 (*Farsa del Sordo*, atribuida a Rueda).

En la copiosa producción de autos sacramentales y otras obras dramáticas de carácter religioso que llenan el teatro del siglo XVI, abundan fragmentos brevísimos de versificación irregular, colocados las más veces en el villancico que da fin a la representación. De entre ellos entresaco algunos:

—Ya viene el alba, la niña,  
ya viene el día<sup>58</sup>.  
—Est'es el camino del cielo,  
este es camino de allá<sup>59</sup>.

(Auto de *Los hierros de Adán*)

Trébol, florido trébol,  
trébol florido<sup>60</sup>.

(Primer auto de *La Resurrección de Cristo*)

A la gala de la panadera,  
a la gala della,  
a la gala della  
y del pan que lleva<sup>61</sup>.

(*Premática del pan*)

<sup>58</sup> Los cantares de alba son muchos en los siglos XVI y XVII. Véase Lope: en *Los pastores de Belén*, libro V; o el auto *La vuelta de Egipto*; o la comedia *El cardenal de Belén*.

<sup>59</sup> Véase Valdivielso, auto *El peregrino* (vol. LVIII de la Biblioteca de Rivadeneira).

<sup>60</sup> En el cap. IV se verá otra canción del trébol, que fue popularísima:

Trébole ¡ay, Jesús, cómo huele!

Sobre las canciones de trébol y de verbena, véase Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 312-313.

<sup>61</sup> Estos cantares de la gala abundan, por ejemplo, en Lope de Vega. Véase en el auto *El pastor ingrato*:

A la gala del pastorcico...;

en el drama religioso *La madre de la mejor*:

A la gala del mercader  
que vende, que fia, que causa placer...;

en la comedia *Amores de Albanio e Ismenia*:

A la gala de la madrina,  
que nadie la iguala en toda la villa...;

sin contar otros cantares que tienen forma de seguidilla (como "Canten os la gala" en los dos *Coloquios de la Concepción*).

A la guerra van mis ojos:  
 quiérome ir con ellos,  
 no vayan solos.

(Desafío del hombre)

—¡Ah, gusano de mal hombre!  
 Di a públicas voces  
 —de dó vienes, hombré.  
 —De hombré.

—Y dinos: ¿qué pides?  
 —De hombré.

—¿Chicas, o grandes?  
 —Como mandarés<sup>62</sup>

(La resurrección de nuestro Señor)

Véanse también "Válame la gala de la menor", en Juan Vásquez (Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 931); en Rodrigo de Reinoso (Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 1,413):

Viva la gala de la pastorcilla  
 que al pastor hace penar...

estribillo de una composición en coplas octosilábicas, y también (vol. IV, col. 1,411):

¡A la china gala,  
 la gala chinela!

<sup>62</sup> Véanse los brevísimos trozos a que aludo en la *Colección de autos, farsas y coloquios*, de Rouanet: vol. I, *El amor divino* (pp. 120, 122 y 125); *La residencia del hombre* (p. 168: "A la gala del juez"); *El rey Asuero y Amán* (pp. 294 y 298); *La ungión de David* (p. 325); *El sacrificio de Jeité* (p. 422: "Vengáis norabuena"); *Sant Jorgé* (p. 450). Vol. II: *Los hierros de Adán* (pp. 223 y 231); *La residencia del hombre*, versión más extensa (p. 355); *La huida de Egipto* (p. 378: "Caminad, chiquito...") imita el popularísimo cantar de viaje que cita Salinas, *De música*, p. 308, que se incluye en la ensaladilla anónima *Entre dos claros arroyos*, ms. 3,913 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y que emplea Francisco de Ocaña en un romancillo núm. 440 del *Romancero y cancionero sagrados*, vol. XXXV de la Biblioteca de Rivadeneyra; véase además, Menéndez Pidal: sobre cantares de viaje, en *La primitiva poesía lírica española* (pp. 288-291):

Caminad, señora,  
 si queréis caminar,  
 que los gallos cantan,  
 cerca está el lugar...

*La resurrección de Cristo* (pp. 155 y 641).

Vol. III: *La resurrección de Cristo*: no es nueva versión del anterior, sino otro auto (p. 18); *Auto incompleto y sin título* (pp. 121, 122, 125 y 130); *Las cortes de la Iglesia* (p. 143); *Peralforja* (p. 200: véase "Teresica hermana, de la faraxira", en el *Cancionero de Upsala*, núm. 36; aparece también en la *Silva de sirenas*, de Anríquez de Valdecrábano, 1547):

Teresilla hermana,  
 de la farita rita.

Juan de Timoneda (muerto en 1583), en su auto *La oveja perdida*, entre otros cantares, introduce los siguientes:

—Pascad a vuestro solaz,  
la mi ovejica,  
pues sois bonica.  
Pascad a vuestro solaz  
en la majada;  
catad que no comaz  
cosa vedada,  
cosa no usada,  
grande ni chica,  
pues sois bonica.

---

hermana Teresa.  
Periquillo hermano,  
de la farin runfo,  
hermano Perico.

*La esposa de los cantares* (p. 218); *Premática del pan* (pp. 251 y 256); *Farsa del engaño* (p. 281); *Farsa de Moselina* (p. 315); *Farsa de las coronas* (pp. 381, 384 y 393); *Farsa de la moneda* (p. 426); *Farsa del Sacramento* (p. 482); *La entrada del vino* (p. 491), estribillo que reaparecerá en Lope, en el auto *El heredero del cielo*, con el segundo verso distinto:

A la viña, viñadores,  
a la viña divinal.

*Desafío del hombre*, (p. 527).

Vol. IV: *Las bodas d'España* (p. 28: el segundo verso es común en cantares de bodas:

España y el Divino Amor  
para en uno son;

por ejemplo, en Lope, Peribáñez, *Historia de Tobías, El nacimiento de Cristo, El vaso de elección, El fusón del rey del cielo. La resurrección de nuestro Señor* (pp. 96, 102 y 103).

Además, véase el vol. LVIII de la Biblioteca de Rivadeneira, *La fuente de la gracia* (p. 36):

Venid a la fuente,  
venid, pecadores,  
limpios de errores.

Luego, la farsa *Danza de la muerte*, de Juan de Pedraza (p. 41), y la anónima *Parabola coenae* (p. 132):

Esta es la justicia  
que mandan hacer  
al que malo quiso ser,

canción cuyos dos primeros versos son conocidísimos, pero generalmente se continúan en metro regular como endecha (véase en Diego Hurtado de Mendoza y en el auto de Lope, *El hijo prodigo*).

Para Alonso de la Vega, véase *Tres comedias*, Madrid, 1905, pp. 23, 28, 29 (Tolomea), 54, 55, 65 y 66 (Serafina). Para Bartolomé Palau, *Santa Orosia*: "Aquí lo traigo, el santo dón..."

—Que debajo del sayal pascua,  
que debajo del sayal hay ál<sup>63</sup>.

Y en sus obras líricas (*Sarao de amor*, 1561):

—Aba los tus ojos,  
linda morena,  
ábalos, ábalos,  
que me dan pena.  
Ábalos, no miren  
con su bel mirar

<sup>63</sup> Biblioteca de Rivadeneira, vol. LVIII, pp. 78 y 88.

En el teatro profano de Timoneda pueden recogerse otros estribillos: véase el primer tomo de sus *Obras completas*, edición de la Sociedad de Bibliófilos Valencianos, Valencia, 1911 (pp. 13, 61, 103, 111 y 351). En el introito de la *Comedia de Anfitrión* hay una cántiga en versos de diez y de cinco sílabas, que bien pudiera tener relación con los versos de la danza llamada entonces *Endechas de Canarias*:

Dinos, zagala, ¿qual de los dos  
es el tu amado?  
Callad, carillos; andad, por Dios,  
ya lo he mostrado.

Compárense con las que así se llaman en el *Libro de música de vihuela*, de Pisador (1552), y en la *Orfémica Lira*, de Fuenllana (1554):

¿Para qué, dama, tanto quereros?  
Para perderme y a vos perderos.  
Más valiera nunca veros  
para perderme y a vos perderos;

y las que incluye el P. Luis Villalba en sus *Diez canciones españolas de los siglos XV y XVI*:

Si los delfines  
mueren de amores,  
¡triste de mí!  
¿qué harán los hombres  
que tienen tiernos los corazones?

Realmente canarias, del siglo XV, son las que cita Menéndez y Pelayo (*Antología*, vol. X, pp. 229-230, y vol. XI, p. 103: "romancillo pentasilábico..."), de cuatro series, asonantadas de seis versos cada una, siendo patente su analogía con los versos fúnebres vascongados que cita Garibay):

Llorad las damas,  
si Dios os vala.  
Guillén Peraza  
quedó en La Palma,  
la flor marchita  
de la su cara...

y no me retiren  
de te contemplar:  
déjenme gozar  
vista tan buena,  
ábalos, ábalos,  
que me dan pena...<sup>64</sup>  
—Fuera, fuera, fuera,  
el pastorcico!  
Que en el campo dormirás  
y no conmigo.  
Casóme mi padre  
en signo menguado  
con un pastorcico  
de guardar ganado;  
la primera noche  
que me vino a ver  
zurrón y cayado  
trujo consigo...<sup>65</sup>

### §10. El teatro hacia 1600

Al siglo XVI pertenece todavía el canónigo Tárrega (c. 1554-c. 1602), cuyos dramas tienen importancia dentro de la escuela de Valencia. En *Los moriscos de Hornachos* (acto I) introduce una canción en versos octosilábicos alargados para ajustarse a música de baile, convirtiéndolos así en metro irregular, como sucede a menudo en el canto:

Dança morica, dança morica, dança  
al són de la guitarra, guitarra;  
dança morica a este són, morica a este són.

No temáis tener passión,  
pues con moricos dancáis, moricos dancáis,  
muy gallardas bueltas days, bueltas days,  
aquel por dar onor, dar onor  
mejor que las dió Almançor, Almançor,  
a los moros otomanos, otomanos,  
y burlar de los christianos, christianos,

<sup>64</sup> En todas las coplas, los versos sexto, séptimo y octavo tienen cinco sílabas, en vez de las seis de los versos anteriores.

<sup>65</sup> Son siete coplas: el último verso tiene, en todas, cinco sílabas.

y con esta danza morica, danza morica,  
al són de la guitarra, la guitarra<sup>66</sup>.

En el *Baile de Leganitos*, que precede a la comedia *La enemiga favorable*, de Tárrega, se introducen seguidillas:

Sol de Leganitos,  
luna del Prado,  
bailes del Sotillo,  
vino del Santo<sup>67</sup>.

Dije yo guífero,  
dijo él cuchillo,  
anduvimos al pelo,  
quedó vencido.

¡Ay, que me abraso,  
me fino y me muero!  
¿Cómo no tocan y tañen  
y tañen a fuego?

Calle de Leganitos,  
dichosa fuiste,  
pues que dentro tienes  
a mi Rodríguez...

<sup>66</sup> La comedia ha sido publicada por Caroline B. Bourland en la revista *Modern Philology*, de Chicago, en abril y junio de 1904.

<sup>67</sup> Bajo otra forma la cita el maestro Gonzalo Correas en su *Arte grande de la lengua castellana* (p. 276), como ejemplo de seguidilla, todavía moderna hacia 1625:

Viento del Sotillo  
luna del Prado,  
agua de Leganitos  
vino del Santo.

Véase Luis Vélez de Guevara, Romance "Murmuraba entre unas peñas":

En las Fuentes del Prado,  
madre, de Madrid,  
lloraré soledades  
del Guadalquivir.

y versos anapésticos:

En los álamos duerme la niña,  
y un arroyuelo que pasa veloz  
saltando y bailando la despertó<sup>68</sup>.

También cabe colocar en el siglo XVI los dramas de Miguel Sánchez (muerto antes de 1609). Se introducen diversos cantares de primavera en el *Baile de la Maya* (probablemente suyo), que precede a su comedia *La guarda cuidadosa* en todas las ediciones desde 1615. Excepto el primer cantar, todos pertenecen a la fiesta de la Maya, y Lope los introduce también en su auto, anterior a 1604, de igual título que el baile del *divino Sánchez*:

—Entra Mayo y sale Abril:  
¡cuán garridico le vi venir!<sup>69</sup>.

—Esta Maya se lleva la flor,  
que las otras no<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Biblioteca de Rivadeneira, vol. XLIII, pp. 98 y 99. Véase también Milá, "Del decasílabo y endecasílabo anapésticos" (*Obras*, vol. V, p. 330).

<sup>69</sup> Véanse también el *Cancionero musical*, núm. 61, y el *Romancero espiritual*, de fray José de Valdivielso, edición de Madrid, 1880, p. 227. Sobrevive el cantar, modificado, en Castilla: véase el *Cancionero popular de Burgos*, recogido por Olmeda (Sevilla, 1903).

<sup>70</sup> Además del auto *La Maya*, de Lope, donde aparece la versión "Esta Maya...", véase su comedia *El molino* y la de Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera* (lo cita, además, Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes*: véase J. F. Montesinos, t. I de *Poemas líricos de Lope*, Madrid, 1925, nota a la p. 142):

Esta novia se lleva la flor,  
que las otras no.

Véanse entre otros ejemplos, Trillo y Figueroa, *Leñilla*:

Esta niña se lleva la flor,  
que las otras no..

Tirso, *La mejor espigadera*:

Esta sí que se lleva la gala..  
que las otras que espigan non.

Lope, auto *La isla del sol*:

Éste es rey y éste es señor,  
que los otros no.

—Den para la Maya,  
que es bonita y galana.

—Echad mano a la bolsa,  
cara de rosa;  
echad mano al esquero,  
caballero<sup>71</sup>.

Lope, *La esclava de su hijo*:

Éste sí que es mayo famoso,  
que los otros mayos no.

Rojas Zorrilla, *García del Castañar*:

Ésta es blanca como el sol,  
que la nieve no.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Letras en la profesión de una religiosa*,

Éste sí que es enamorado  
como lo he menester yo,  
éste sí, que los otros no.

Quevedo, letrilla:

Éste sí que es corredor,  
que los otros no.

Morcto, auto *La gran casa de Austria*:

Éste sí que es pan de los cielos,  
que no lo encarecen los panaderos.

Hay otros cantares con “Éste (o ésta, o esto) sí”, sin “que los otros no”; ejemplos:

Ésta sí que es siega de vida,  
ésta sí que es siega de amor.

(Lope, auto *La siega*: la glosa, en zéjel)

Esto sí, esto sí,  
esto sí que es lucir.

(Sor Juana Inés de la Cruz,  
*Villancicos de Santa Catalina*, 1691)

<sup>71</sup> Los cuatro últimos versos tienen metro de seguidilla, y hacen pensar en el esquema paralelístico. Los cita también Sebastián de Covarrubias Orozco, escritos en renglones dobles, en su *Tenor de la lengua castellana*, 1611, artículo “Cara”. Véase, además, el auto *El hijo pródigo*, de Valdivielso. En *El truhan del cielo*, Lope recoge solamente el trozo:

Den para la Maya  
que es bonita y galana.

Luis Quiñones de Benavente, entremés de *La Maya*:

¡Para la Maya, que es linda y galana!

—Pase, pase el pelado,  
que no lleva blanca ni cornado<sup>72</sup>.

### §11. Cervantes (1547-1616)

Cervantes, cuyas obras principales se publican después de 1600, pero pueden considerarse, en general, como elaboradas con materiales procedentes del siglo XVI, introduce no pocos cantares de origen popular en sus dramas y cita otros en sus novelas. Así, en *Don Quijote* (segunda parte, capítulo XXIV), el mancebito que iba a la guerra, muy apropiadamente “iba cantando seguidillas para entretener el trabajo del camino”:

A la guerra me lleva mi necesidad;  
si tuviera dineros no fuera en verdad<sup>73</sup>.

En *Rinconete y Cortadillo* hay toda una serie de seguidillas:

Por un sevillano rufo a lo valón  
tengo socarrado todo el corazón.

—Por un morenico de color verde  
¿quién es la fogosa que no se pierde?

—Riñen dos amantes, hácese la paz, si el  
enojo es grande, es el gusto más.

---

Entremés anónimo de *La Maya*, segunda mitad del siglo XVII:

Den para la Maya,  
que es hermosa, pulida, bonita y galana.

<sup>72</sup> Fórmula de juego, más bien que cantar. Véase Lope, *El laberinto de Creta*, Valdivielso, auto *El hijo prodigo*. Sobre el tema de la Maya hay el baile atribuible a Miguel Sánchez, un auto de Lope, un entremés de Quiñones de Benavente, uno anónimo y un baile de Antonio de Zamora: véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas*, pp. 133, 134, 203 y 204. Véase, para las citas de Sánchez, Biblioteca de Rivadencya, vol. XLIII, o la edición de *La isla bárbara* y la *Guarda cuidadosa*, de Rennert. Cotarelo reproduce el baile como anónimo, p. 484. Sobre los cantares de mayo, véanse Hanssen, *Las coplas, 1788-1792* del “Libro de Alexandre”, en la *Revista de Filología Española*, 1915, y Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 301-303; además, el núm. 69 del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*.

<sup>73</sup> Sobre las seguidillas de Cervantes, véanse las anotaciones de D. Francisco Rodríguez Marín al *Quijote* (segunda parte, cap. XXIV) y a *Rinconete y Cortadillo*, su conferencia “La copla” (Madrid, 1910), reproducida en su libro *El alma de Andalucía*, (Madrid, 1929), y especialmente su estudio “El Loaysa de *El caso extremeño*” (Sevilla 1901), pp. 276 a 288. Consúltese, además, el estudio de Hanssen, *La seguidilla*, §2, 3, 7 y 17.

—Deténte, enojado, no me azotes más;  
que si bien lo miras, a tus carnes das.

Tres parecen endechas, por el uso de hexasílabos agudos en lugar de pentasílabos graves; no sabríamos que son seguidillas si Cervantes no lo dijese, y no lo confirmara la segunda. Tampoco, sin su testimonio y el del maestro Gonzalo Correas, sabríamos que era seguidilla y no endecha, el conocido cantar, seguramente muy antiguo, que Cervantes cita en la novela *El celoso extremeño* (donde Loaysa está descrito como hábil en cantar coplas de la seguida y en la comedia *La entretenida*, jornada tercera, donde se dice: “toquen unas seguidillas”):

Madre, la mi madre,  
guardas me ponéis;  
que si yo no me guardo  
no me guardaréis<sup>74</sup>.

Trae otros cantarcillos Cervantes. En la comedia *La casa de los celos*:

Derramastes el agua, la niña,  
y no dijiste ¡agua va!  
La justicia os prenderá.  
Cautivásteme el alma, la niña,  
y tenéisla siempre allá.  
El amor me vengará<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Véase Correas, *Arte grande*, p. 280. Lope de Vega la trae también en su comedia *Los melindres de Belisa*, en versos hexasilábicos; con el tercer verso como heptasílabo, en *El mayor imposible* (1615) y en *El aldehueta*. En la última, además, la seguidilla está escrita en versos largos dobles. También la trae Calderón, con el tercer verso como heptasílabo, en su comedia burlesca *Céfalo y Procris*. Para antecedentes, véase capítulo II, § 22, de este libro.

Alonso Álvarez de Soria (1573-1603), a quien Rodríguez Marín nos presenta como original del Loaysa de Cervantes, empleaba realmente la seguidilla, como se ve en el romance, escrito probablemente entre 1590 y 1593, que comienza: “Otra vez, Sierra Morena”; allí introduce este cantarcillo:

Nunca viera, Tajo,  
tu clara orilla,  
pues de verla nacieron  
tantas desdichas.

Véanse las pp. 106-108 de *El Loaysa de “El celoso extremeño”*.

<sup>75</sup> Combinación de endecasílabos anapésticos con octosílabos.

—Bien haya quien hizo  
cadenitas, cadenas;  
bien haya quien hizo  
cadenas de amor<sup>76</sup>.

Venga norabuena  
Cupido a nuestras selvas,  
norabuena venga<sup>77</sup>.

En la comedia *Pedro de Urdemalas* (acto I), seguidillas:

A la puerta puestos  
de mis amores,  
espinas y zarzas  
se vuelven flores.

Otra, en la comedia *La gran sultana* (acto III):

Escuchaba la niña  
los dulces requiebros  
y está de su alma  
su gusto lejos.

Otras, en el entremés *La guarda cuidadosa*:

Sacristán de mi vida, tenme por tuya,  
y fiado en mi fe canta aleluya.

<sup>76</sup> Lope, en la comedia *El nacimiento de Cristo* (acto I), lo trae en renglones largos. Así, también, fray Pedro de Padilla (véase Biblioteca de Rivadeneira, vol. 134, p. 186).

<sup>77</sup> Estos cantares de enhorabuena son antiguos. Ya en el *Cancionero musical* (núms. 369 y 370) y en *As matinas de Natal*, de Gil Vicente, se halla "Norabuena vengas, Menga". Luego, "Vengáis norabuena", en *El sacrificio de Jeté* (colección de Rouanet), y multitud de ejemplos en el teatro de Lope (*Santa Casilda*), Tirso (auto *El colmenero divino* y primera parte de *La santa Juana*), Calderón (comedia burlesca *Céfalo y Procris*, auto "La primer flor del Carmelo"), en *Los pastores de Belén* (libro III), de Lope, y en muchas obras más; véanse las citas de Baltasar del Alcázar, §8 de este capítulo. En *La casa de los celos* hay otro cantar, en forma isosilábica:

Corrido va el abad  
por el cañaveral,  
corrido va el abad...

del cual da otra versión Lope en el auto *La Maya*.

Y en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, donde las bailan, y la última, que constituye un cantar paralelístico, presenta en el estribillo la alteración de las palabras finales del verso:

Pisaré yo el polvico  
atán menudico;  
pisaré yo el polvó  
atán menudó.

Pisaré yo la tierra  
por más que esté dura,  
puesto que me abra en ella  
amor sepultura.

pues ya mi buena ventura  
amor la pisó  
atán menudó.

Pisaré yo lozana  
el más duro suelo,  
si en él acaso pisas  
el mal que recelo;  
mi bien se ha pasado en vuelo  
y el polvo dejó  
atán menudó<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> Cervantes recuerda el baile del *Polvico* en *La gitana*, después de la primera canción de *Preciosa*, y en el entremés *El vecino fingido*. Quevedo también, en *El entremetido y la dueña y el soplón*. Góngora da otra versión del estribillo (letrilla de 1615):

Pisaré yo el polvico  
menudico,  
pisaré yo el polvó  
y el prado no.

Sobre el baile, véase Rodríguez Marín, *El Loaysa*, pp. 259 y 261, y Cotarelo, *Introducción a la colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XVII, pp. CCLVII y CCLVIII, donde cita otras versiones del cantar: una en el baile de *Pásate acá, compadre*, publicado con comedias de Lope en 1617:

Pisaré yo el polvillo  
menudillo, menudillo;  
pisaré yo el polvó  
atán menudó...

y otra en la comedia *La Baltasara*, de tres ingenios, 1652:

Pisaba yo el polvillo  
atán menudillo;  
pisaba yo el polvó  
atán menudó.

Como se ve, Cervantes, situado en el punto medio entre las dos centurias, acoge con interés la seguidilla y se hace eco de su reciente popularidad.

Las hay en obras que se han querido atribuir, sin mucho fundamento, a Cervantes, como el entremés *La cárcel de Sevilla*.

Pues que ya está libre  
mí sentenciado,  
gástese mi saya  
y lo que he ganado...

El entremés *El hospital de los podridos*:

Cuando sale Jesús a sus corredores  
Bercebú no aparece y Satán se esconde.

Y el entremés de los *Romances*:

Frescos ventecillos,  
favor os pido,  
que me anego en las olas  
del mar de olvido.

## §12. Los villancicos de las iglesias

A fines del siglo comienzan a escribirse los villancicos de Navidad y de otras festividades, que se convirtieron, durante la centuria siguiente, en fiestas obligatorias de las catedrales: Madrid, Toledo, Sevilla, Córdoba, Granada, Cádiz, Barcelona, Valencia, Zaragoza, especialmente; en América, México y Puebla, sobre todas. Para ellos se escriben y se imprimen letras en que abundan los elementos populares, imitados a lo divino: forman rudimentos de dramas líricos sacros, nacidos de la canción popular. Comenzaron las canciones por figurar como parte de las representaciones sacras, y acabaron por constituir género aparte, "especie de opereta sacra"<sup>79</sup>.

Los primeros villancicos que se imprimen en Toledo (1595) son obra de Esteban de Zafra y están hechos para cantarse al son de tonos profanos del pueblo, tales como "Ojos morenicos..."<sup>80</sup>, "Aserrojar serrojuelas..." y "Rezaremos, beatas, oír...". Las letras de

<sup>79</sup> Véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 787-790.

<sup>80</sup> Sobre la canción de los "Ojos morenos", véase §19 de este capítulo.

Zafra están a menudo en versos irregulares, a juzgar por los comienzos que cita Gallardo:

Digas, pastorcico,  
que gozas de amor,  
dó viste al redentor...

Vamos, amigo, jugando,  
La Salve Regina cantando...

¡Rite, eh, eh!  
¡Mas rite, eh, eh!  
La turulú turulé,  
turulú, turulá...

Debajo de la peña nace la rosa  
que no quema el aire...

Los dos últimos versos forman el estribillo del último villancico, escrito en coplas octosilábicas<sup>81</sup>.

### §13. Los primeros dramas de Lope de Vega

Ya para entonces, Lope de Vega (1562-1635) se apodera del teatro y adopta para él los diversos tipos de canto y baile, populares, vulgares y cortesanos. No cabe duda que comenzó su amplia práctica de aplicación y explotación de esos tipos desde antes de 1600: basta recorrer la lista de sus obras dramáticas contenidas en la primera

<sup>81</sup> Véanse Biblioteca de Rivadeneyra, vol. XXXV, composición núm. 808; Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 1,093, y Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo*, Madrid, 1887 (núm. 418). Pérez Pastor registra los villancicos posteriores que se escribieron en Toledo: el que sigue es de 1662, y de ahí en adelante se hacen más frecuentes, con intervalos de pocos años entre unos y otros; de 1700 en adelante se suceden anualmente con raras interrupciones (en realidad, bien pocas otras cosas se imprimen entonces en Toledo), y cesan en 1833.

Otra serie semejante de villancicos registra J. M. Valdenebro y Cisneros en *La imprenta en Córdoba* (Madrid, 1900), desde 1628 a 1834. Estas colecciones de villancicos pertenecieron a Francisco Asenjo Barbieri y ahora se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid. La de Toledo contiene 114 impresos; la de Córdoba, 74; la de Sevilla, 115 para el siglo XVII y 129 para el XVIII; la de Madrid, 98 para el XVII y 70 para el XVIII; la de Barcelona, 124; la de Cádiz, 98; la de Valencia, 93; la de Zaragoza, 90; la de Granada, 55; la de Ávila, 22; y la de Burgos, 17. Hay todavía otras colecciones pequeñas. Para el villancico en Portugal, véase Carolina Micháelis de Vasconcellos, *Cançãoiro da Ajuda*, vol. II, pp. 787-790 y 869.

edición de *El peregrino en su patria* (1604) para advertir que en muchas de ellas aprovecha aquellos elementos; igual cosa hace en los cuatro autos religiosos incluidos en el texto de *El peregrino* y en su comedia única en prosa, *La Dorotea*, escrita en la última década del siglo XVI y publicada en 1632.

La seguidilla se halla en *La Dorotea*.

Que no quiero favores  
para mis penas,  
pues me basta la causa  
de padecellas...

En dos de los autos aludidos, *La Maya* ("Echad mano a la bolsa") y *Las bodas entre el alma y el amor divino*, en comedias anteriores a 1604 mencionadas, en la lista de *El peregrino*: tales, *Adonis y Venus*, *El caballero de Illescas*, *El mármol de Felisardo* y *Pedro Carbonero*, donde hay una zambra bailada, con letra de rima aguda en los versos cortos:

Riberitas hermosas  
de Darro y Genil,  
esforzad vuestros aires  
que me abrazo aquí.

Junto a éstos puede mencionarse *El caballero de Olmedo*, drama basado en el cantar viejo, de la misma familia que el de *Los comendadores de Córdoba* y el de *La niña de Gómez Arias*.

Que de noche le mataron  
al caballero,  
a la gala de Medina,  
la flor de Olmedo<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Lope recuerda el cantar del *caballero de Olmedo*, no sólo en la obra así titulada, sino en otras, imitándolo o parodiándolo: el auto *Del pan y del palo*, el *De los cantares*, y las comedias *El truhán del cielo* y *El santo negro Rosambuco*. Probablemente es anterior a la de Lope otra comedia de tres ingenios, *El caballero de Olmedo*, fechada en 1606; es posterior la burlesca de Francisco Antonio de Monteses, escrita en 1621. El episodio a que se refiere el cantar ocurrió en 1521 y es probable que los versos se escribieran poco después (véase Menéndez y Pelayo, introducción al t. X de la edición académica de las *Obras* de Lope, pp. LXXV y LXXVI). El cantar continuaba, según parece, así:

Sombras le avisaron  
que no saliese

### §14. Resumen

La precedente excursión<sup>83</sup> indica cómo procedían los poetas cultos durante el siglo XVI respecto del arte popular: Encina y su escuela, tanto en la lírica como en el teatro, utilizan de preferencia las canciones en metro isosilábico y evitan las irregularidades. Así se continúa procediendo en la lírica cortesana, salvo excepciones, sobre todo, las de personajes muy castizos, como Castillejo, Alcázar y Horozco, verdadero especialista en folklore.

En el teatro, la influencia de Gil Vicente favorece los metros irregulares; después de él disminuyen, o se reducen a trozos brevísimos, como ocurre en los autos religiosos. Hacia el final del siglo aumentan de nuevo y Lope los lleva al drama sacro y al profano.

El origen popular de los trozos intercalados por los poetas es indiscutible: unas veces cabe comprobarlo por las declaraciones de los autores que los insertan, por medio del *Cancionero musical de los*

---

y le aconsejaron  
que no se fuese  
el caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.

Cantar emparentado con el del *Caballero de Olmedo* es el que recoge Lope en *Las almenas de Toro*:

Por aquí daréis la vuelta,  
el caballero,  
por aquí daréis la vuelta  
si no me muero.

Del cantar del *Caballero* surgió una danza, que ya aparece en el *Baile famoso del caballero de Olmedo*, atribuido a Lope y publicado en la séptima parte de sus obras, 1617, donde se agrega a la copla inicial esta otra:

¡Ay, Don Alonso,  
mi noble señor...  
caro os ha costado el  
tenerme amor!

La danza reaparece, siempre con la letra favorita de Lope, en entremeses del siglo XVII y en la *Mojiganga de los sonos*, de Cañizares: véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses, loas, bailes, jócaras y mojigangas*, pp. 235 y 236.

Consúltense Correas, *Arte grande*, p. 274; Gallardo, *Ensayo*, vol. I, col. 1,275; Príncipe de Esquilache, romance "Enamorado en Medina..."

<sup>83</sup> Los resultados se clasificarán más adelante; véanse §16 de este capítulo y el comienzo de los §19, 20, 21, 22 y 23.

siglos XV y XVI, donde aparecen anónimos, al igual que en el *Cancionero de Upsala* y demás libros de música, y de cuando en cuando, por testimonios de otro orden que suelen datar de épocas lejanas, como en el caso de “Quien amores ha...”. Otras veces la prueba falta, pero el carácter de la composición no deja lugar a dudas, como sucede con los anónimos del *Cancionero Herberay*.

Además, por excepción —que en el siglo XVII dejará de serlo—, los poetas cultos una que otra vez componen cantares en verso libre: así, el cossante de Hurtado de Mendoza el Viejo, en el siglo XIV; o, en el XVI, la danza “Estánse dos hermanas...” y la canción “Muy graciosa es la doncella...”, de Gil Vicente; el cantar de bodas de Castillejo; las dos composiciones en seguidillas de Sebastián de Horozco; el diálogo en versos libres del auto anónimo *La resurrección de nuestro Señor*, el *Cantar del alma*, de San Juan de la Cruz; las seguidillas a Santos Justo y Pastor, de Diego Cortés; las seguidillas de Cervantes en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, y probablemente las de *Rinconete y Cortadillo*. En todas ellas, frente a la irregularidad de los versos, se aplica el principio de la isometría de las estrofas en la distribución de rimas; después, en el siglo XVII, no siempre se aplicó.

A partir de 1600 la situación cambiará; los metros irregulares, acentuales o meramente libres, se pondrán en boga entre los poetas cultos; el empleo de estibillos populares será menos necesario y se irá haciendo menos frecuente<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> He aquí la lista de los poetas en cuyas obras se encuentra versificación irregular; bajo los Reyes Católicos: Juan del Encina, Lucas Fernández, Garcí Sánchez de Badajoz, el Marqués de Astorga, fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino. Bajo Carlos V: Gil Vicente, Alonso de Alcaudete, Rodrigo de Reinosa, Francisco de Sã de Miranda, Diego Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Castillejo, Juan Boscán, Jaime de Huete, Sebastián Fernández, Diego Sánchez de Badajoz, Antonio de Villegas, Francisco de Lora, Alonso de Villegas Salvago (véase nota sobre Encina; §3, Sebastián de Horozco. Bajo Felipe II: los desconocidos autores de los autos, Juan de Pedraza, Alonso de la Vega, Bartolomé Palau, santa Teresa, Baltasar del Alcázar, Baptista Montidea, san Juan de la Cruz, Diego Cortés, Juan de Valverde Arrieta, Eugenio de Salazar, Jorge de Montemayor, Luís de Camões, Pedro de Andrade Caminha, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Francisco Tárrega, Miguel Sánchez, Esteban de Zafra, fray Pedro de Padilla (§11, nota), Alonso Álvarez de Soria (§11, nota), Cervantes y Lope. Puede agregarse a Juan López de Úbeda, que en su *Cancionero y vergel de plantas divinas* (1588) imita la *Serranilla de la Zarzuela* (véanse §10 del cap. I y §24 del cap. II); a poetas como

## B) Los poetas populares y vulgares (1475-1600)

### §15. El Cancionero musical de los siglos XV y XVI

Cuando se abandona la poesía cortesana y el teatro para ir a las colecciones donde los maestros de música —aunque cortesanos también— hacen uso de los cantos y bailes del pueblo o del vulgo y recogen las letras populares o vulgares, la versificación irregular, ya imperfectamente, ya plenamente acentual, aparece como normal, no como excepción, y en los estribillos figura con igual frecuencia que la métrica silábica.

Nuestras fuentes principales para el cantar anónimo son, en primer término, el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*; en segundo término, las colecciones musicales dadas a luz entre 1530 y 1581; en tercer lugar, colecciones varias de poesías, con música o sin ella, publicadas o inéditas, pertenecientes, en su mayoría, al final del siglo XVI. La publicación de otro libro de versos sin música, la primera parte del *Romancero general*, el año de 1600, cierra la serie de fuentes anónimas de la centuria.

El *Cancionero musical* contiene materiales anteriores a 1500; pero, a menos que la anterioridad esté probada, es lo prudente considerarlos todos como fechados hacia 1500 y los años inmediatamente posteriores, según lo sugieren la música y los nombres que se conservan de los compositores y poetas<sup>85</sup>. Así, la contribución del

Francisco de Ocaña, Alonso de Ledesma y Francisco de Ávila, cuyos cancioneros se publican muy a principios del siglo XVII, y a Góngora que en poesías anteriores a 1601 emplea estribillos irregulares “Déjame en paz, amor tirano...”, 1580; “Déjadme llorar, orillas de la mar —o del mar—”, 1580; “Ándeme yo caliente...”, 1581; “Que se nos va la pascua, mozas...”, 1582; “Sí en todo lo que hago...”, 1585; “Clavellina se llama la petra...”, 1591; “Ya no más, ceguezuelo hermano...”, 1592; “Mandadero era el arquero...”, 1593; “Barquero, barquero...”, 1595; “Los dincros del sacristán...”, 1600; “¿Por qué llora la Isabelítica?...”, 1600).

Sobre el interés que despierta el canto popular desde la época de los Reyes Católicos hasta la de Felipe II, véase Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 333-340.

<sup>85</sup> Véanse Rafael Mitjana, “Nuevas notas al Cancionero musical de los siglos XV y XVI”, en la *Revista de Filología Española*, 1918, y Julián Ribera, *La música de las Cantigas*, p. 27. Del *Cancionero musical* he citado o indicado ya muchos cantares: véanse cap. I, §10, nota sobre la *Serranilla de la zarzuela*, y nota sobre el hexasílabo; cap. II, §20 y 23; cap. III, §2, nota sobre Salinas; 3, 4, nota; 5, nota; 6, nota; 7, nota; 10, nota; y 11, nota.

siglo XV queda reducida, por ahora, a los ejemplos de fecha indudable<sup>86</sup>, pero debe tenerse en cuenta que el *Cancionero* representa el lazo de unión entre el período de los orígenes y el siglo XVI. De las cuatrocientas sesenta canciones allí contenidas, en cerca de cien hay versificación irregular.

### **§16. Los tipos métricos irregulares y su empleo en villancicos y ensaladas**

Los tipos de versificación que se descubren en el *Cancionero musical*, fuera de los silábicos, son los mismos que ya aparecían en el siglo XV y que continuaron apareciendo durante la excursión a través de las obras de poetas conocidos. Pueden clasificarse en cuatro: el cantar de cadencia anapéstica, al estilo de gaita gallega; el que tiene como elemento predominante el verso eneasilabo; la seguidilla y los esquemas libres, en que se percibe con menos precisión el plan rítmico o se mezclan ritmos diversos. Los dos primeros tienen parentesco con la lírica galaico-portuguesa y ritmo acentual bien definido; los últimos son de probable origen castellano, como si en Castilla hubiese menos aptitud que en Occidente para la música verbal y los metros del canto tendieran a quedarse en simple estado de fluctuación, semejante a la del verso amétrico.

El género de composición poética donde más fácilmente se emplean es el villancico; la medida del verso de las coplas puede ser cualquiera, regular o variable, aunque las composiciones típicas son en octosílabos o en hexasílabos, con estribillo de dos, tres o cuatro versos, y coplas de seis, más el retomelo o repetición, enlazado con ellas:

Más vale trocar  
placer por dolores  
qu'estar sin amores.

Donde es gradecido  
es dulce morir;  
vivir en olvido,  
aquel no es vivir;  
mejor es sufrir  
passión y dolores  
qu'estar sin amores...

(Juan del Encina)

<sup>86</sup> Véase cap. II, sobre orígenes.

Abunda también el zéjel, especialmente en la forma simple, la cuzmaní.

Has tan bien bailado,  
corrido y luchado,  
que m'has namorado,  
y d'amores muero...

No sé qué te diga:  
tu amor me fatiga;  
tenme por amiga,  
sey mi compañero...

(Juan del Encina)

Rengifo, en su *Arte poética* (1592), consagra el principio de la libertad en la versificación de los villancicos:

...villancicos hay que se conforman en la cantidad y el número de las sílabas con el punto de la música en que se cantan; y llevan más o menos largos los versos, según lo piden las fugas que se hacen en las sonadas. De éstos no se puede dar regla cierta, porque penden de la música; de suerte que el que hubiere de componer, o ha de ser músico, o a lo menos tener buen oído, para que, oyendo la sonada, la sepa acomodar al metro<sup>87</sup>.

Correas, hacia 1625, también habla de

cantares y villancicos y coplillas sueltas y desiguales de número de versos y sílabas dellos, y... seguidillas, que son los más iguales y regulares, pero todos dulces y suaves para cantar;

y, más adelante, de

coplas desiguales de tres y cuatro versos, de más y menos sílabas, dispuestas a cantar con guitarra, sonajas y pandero, que hacen perfecto sentido y andan solas.

(Correas quiere que se les aplique a todos el nombre de folías)<sup>88</sup>.

Los antiguos villancicos de versificación acentual son cortos, pero tanto éstos, que eran siempre para cantar, como los bailes con letra —tales la española o la chacona—, con el tiempo estimularon la

<sup>87</sup> Véase la edición de 1644, del *Arte poética*, cap. XXXIII.

<sup>88</sup> *Arte grande*, pp. 271 y 282.

producción de cantares extensos con coplas cuyos versos ya no eran silábicos. Este desarrollo sobreviene después de 1600. Hasta entonces, la canción de verso irregular suele limitarse, como se advierte en las recopilaciones musicales, al estribillo y una copla o a lo sumo dos. Se exceptúan de esta brevedad la mayor parte de las paralelísticas y encadenadas; otras pocas, compuestas en seguidillas fluctuantes hacia la endecha, y unas cuantas burlescas del *Cancionero musical*<sup>89</sup>.

Las canciones populares y vulgares, silábicas o irregulares, solían intercalarse, no sólo en obras dramáticas, según se ha visto, sino acumuladas en composiciones líricas, como el villancico de Santillana. Luego se llamó *ensaladas* a estas combinaciones: la más antigua, la que lleva música de Peñalosa en el *Cancionero musical* (número 438), representa la forma ruda, primitiva, en que las canciones se suman sin fundirse. De 1600 en adelante, se escriben ensaladas o ensaladillas con relativa frecuencia; y, generalmente, figura una escena campestre, donde sucesivamente se entonan diversos cantares<sup>90</sup>. Del villancico lírico sale

<sup>89</sup> Véase *Cancionero musical*, núms. 412 y 435; en el §18 de este capítulo se analizarán los núms. 434 y 449.

<sup>90</sup> Véase, en el cap. II, el § 22 y la nota sobre la ensalada. Rengifo la describe así: "Es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta; y según la variedad de las letras, se va mudando la música. Y por eso se llama ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva" (edición de 1644, cap. LXIV; da ejemplo en las últimas páginas del Apéndice). Hay que advertir que Rengifo emplea con suma amplitud, en este pasaje, el término redondilla (consultese su amplia definición en el cap. XXII).

Como ejemplos de ensaladas, además de las de Mateo Flecha (1581) y de las que indica Carl Appel (artículo "Von Descort", en la *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1887, vol. XI, p. 226), mencionaré las curiosas que he visto manuscritas en la Biblioteca Nacional de Madrid. En el manuscrito 3,913 (letra del siglo XVII) hay dos: una que principia, "Entre dos claros arroyos...", y una letra que lleva al principio el estribillo, "Quien madruga Dios le ayuda, / si va con buena intención", y cuya parte narrativa comienza: "Barthola la de Loys...". La segunda está impresa, con muchas variantes, en el *Romancero general*; la parte narrativa comienza: "Dominga de Andrés Luys...". El *Romancero* contiene otra ensaladilla, que comienza: "Un lencero portugués"; está reproducida en el de Agustín Durán, núm. 1,772, vol. XVI de la Biblioteca de Rivadeneyra. Al tipo de ensaladilla creo que pertenece otra composición, que en el mencionado manuscrito 3,913 lleva el título de romance; y que comienza:

La jabonada ribera  
de Manzanares corriente...

La reproduce Antonio Guzmán e Higueros entre las "Poesías de antaño" (núm. 11) que dio a luz en la *Revue Hispanique*, 1914, vol. XXXI.

también el dramático escrito para festividades religiosas desde fines del siglo XVI<sup>91</sup>.

### §17. *La seguidilla: comienzos de su evolución*

La seguidilla<sup>92</sup> tiene curiosa historia, que Hanssen esbozó en su magistral estudio sobre la estructura métrica y rítmica del tipo; todavía puede recibir adiciones. Sus más antiguos ejemplos no van más allá de mediados del siglo XV; uno en portugués literario, el del infante Don Pedro; otro en castellano, popular, transcrito e imitado por Álvarez Gato. El ejemplo portugués se distingue por el empleo de rimas agudas; el castellano se acerca mucho al paradigma que ha predominado a través del tiempo.

A éstas siguen las del *Cancionero Herberay*, contemporáneas o poco posteriores en fecha, con la curiosa tendencia hacia la copla de pie quebrado: una de ellas es seguidilla indudable, la otra es muy dudosa. Cabría agregar, como aproximación a la seguidilla, pero cercana a la copla de pie quebrado, el cantar de "Aquel pastorcico, madre..."<sup>93</sup>. Y hay otros ejemplos de aproximaciones.

En fecha, sigue probablemente el cantar de *Los comendadores*, si aceptamos la tesis de que la glosa, y no sólo la endecha primitiva, pertenece a la época de los Reyes Católicos; inmediatamente después, las pocas que trae, dudosas o seguras, el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*.

### §18. *Las seguidillas del cancionero musical*

Según Hanssen, el único ejemplo seguro en el *Cancionero musical* es la composición núm. 132, con música de Diego Fernández:

De ser mal casada  
no lo niego yo;  
cativo se vea  
quien me cativó.

<sup>91</sup> Véase §12 y notas. Sobre el villancico en música, véase Rafael Mirjana, "Comentarios y apostillas al Cancionero... del siglo XVII"; en la *Revista de Filología Española*, 1919, pp. 21-23, 25, 29, 33 y 49-52.

<sup>92</sup> Sus formas se explican antes, cap. II, §25.

<sup>93</sup> Véase cap. III, §4.

La composición sigue como villancico hexasilábico:

Cativo se vea  
y sin redención...

y el estribillo podría tomarse por endecha, a no ser porque está clasificado como seguidilla entre las que recogió Foulché-Delbosc en manuscritos del siglo XVII; el ritmo de la música nos confirma en la certeza<sup>94</sup>.

Hanssen señala otros ocho cantares del *Cancionero* que tienen relaciones con la seguidilla. En tres (núms. 115, 378 y 412) la música permitiría pensarlo:

Dos ánades, madre,  
que van por aquí,  
mal penan a mí.

Es canción anónima (núm. 115) y lleva música de Juan Anchiera; era todavía popular en el siglo XVII, pues Quevedo la menciona en la dedicatoria de su *Cuento de cuentos*<sup>95</sup>. La composición está incompleta, pero se ve que las coplas eran hexasilábicas; lo eran también las de Juan del Encina (“Más sano me fuera...”) en la composición (núm. 378) que encabeza con este estribillo popular:

¡Ay triste que vengo  
vencido d'amor,  
maguera pastor!

Si esas dos parecen más que trozos de seguidillas, endechas imperfectas, hay otra que parece una seguidilla invertida (núm. 412):

Dale si le das,  
mozuela de Carasa,  
dale que le das,  
que me llaman en casa...<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Véase Hanssen, *La seguidilla*, §14; Foulché-Delbosc, “Séguedilles anciennes”, en la *Revue Hispanique*, 1901 (seguidillas núms. 7 y 23).

<sup>95</sup> Calderón también la recuenta en *Con quien vengo, vengo*, y Antonio de Solís (*Varias poesías*, Madrid, 1692, fol. 169). Véase Julio Monreal, *Cuadros viejos*, Madrid, 1878, p. 63.

<sup>96</sup> Se cita en *La lozana andaluza*, mamotreto XIV.

Composiciones donde la música no concuerda con el ritmo de la seguidilla, pero la versificación sí, aunque parcialmente, son las que llevan los números 153, 162, 389, 404 y 449. La primera, incompleta:

La vida y la gloria  
se apartan de mí  
en partirme de ti.

¡Oh triste ventura,  
qué desdicha es la mía!...

La segunda (162) se aproxima mucho más, en la copla; es también incompleta:

No querades, fija,  
marido tomar  
para sospirar.

Fuese mi marido  
a la frontera,  
sola me dejaba  
en tierra ajena.

Es menos interesante la núm. 389 ("Placer y gasajo..."); algo más la 404:

Iba a ver, la mi madre,  
a quien mucho amé;  
íbame cantando  
lo que os diré...

En fin, la burlesca núm. 449:

Pero González,  
tornóse vuestra huerta  
cuernos albares...

cuyo estribillo es indiscutiblemente de seguidilla, y cuyas coplas están en metro desordenado, que oscila entre seguidilla y endecha, pero que va definiéndose más y más a medida que avanza:

Compraste una huerta  
en Alcaudete...

Veniste de la guerra  
muy destrozado...

Veniste vos, marido,  
desde Sevilla;  
cuernos os han nacido  
de maravilla;  
no hay ciervo en esta villa  
de cuernos tales,  
que no caben en casa  
ni en los corrales<sup>97</sup>

Es curioso que Hanssen no cite otra seguidilla, y ésta sí indiscutible, del *Cancionero*, el estribillo de la composición núm. 397, variante del cantar recogido por Álvarez Gato:

Tir'allá, que non quiero,  
mozuelo Rodrigo...<sup>98</sup>

Atendiendo sólo al metro, y no a la música, todavía debe indicarse que tienen relaciones con la seguidilla los números 48, 400, 420 y 434. Vagamente la primera, que lleva música de Escobar:

Las mis penas, madre,  
de amores son.  
Salid, mi señora,  
del sol naranjale,  
que sois tan hermosa,  
quemarvos ha el aire  
de amores, sí.

La tercera, "Sola me dejastes...", es la que adoptan Sã de Miranda y Rodrigo de Reinosa. La segunda y la cuarta son interesantes ejemplos de cantar paralelístico; aquélla se refiere a otro "mozuelo Rodrigo" como el de la seguidilla transcrita por Álvarez Gato:

Rodrigo Martínez  
a las ánsares ¡ahé!  
pensando qu'eran vacas  
silbábalas: ¡He!

<sup>97</sup> Como seguidillas clasifica éstas de Pero González Rodríguez Marín en *La copla* (p. 20) y en *El Loaysa* de "El celoso extremeño" (pp. 276-277).

<sup>98</sup> Véase §23 del cap. II.

Rodrigo Martínez,  
 atán garrido,  
 los tus ansarinos  
 líevalos el río ¡ahé!  
 Pensando qu'eran vacas  
 silbábalas ¡He!

Rodrigo Martínez,  
 atán lozano,  
 los tus ansarinos  
 líevalos el vado ¡ahé!  
 Pensando qu'eran vacas  
 silbábalas: ¡He!

La otra (434):

Perdí la mi rueca  
 y el huso non fallo,  
 si vistes ál,  
 al tortero andar.

Perdí la mi rueca  
 llena de lino;  
 hallé una bota  
 llena de vino;  
 si vistes ál,  
 al tortero andar.

Perdí la mi rueca  
 llena d'estopa;  
 de vino fallara  
 llena una bota;  
 si vistes ál,  
 al tortero andar.

Hiqué mis rodillas  
 dile un besillo;  
 bebí un azumbre  
 más un cuartillo;  
 si vistes ál  
 al tortero andar,

Hallé yo una bota  
 llena de vino;  
 dile un tal golpe  
 y tiróme el tino;

si vistas ál,  
al tortero andar.

Vino mi marido  
y díome en la toca;  
jay de mí mezquina  
y cómo estoy local!  
Si vistas ál,  
al tortero andar.

Caíme muerta,  
ardióse ell estopa,  
vino mi marido...

En el índice de composiciones que acompaña al *Cancionero musical*, pero que no llegaron a incluirse en él, se halla la indicación de otra especie de seguidilla, que se completa mediante el *Cortesano*, de Luis Milán (p. 71):

Quitad, el caballero,  
los ojos de mí,  
no me miréis ansí.

### §19. La seguidilla popular a través del siglo XVI

Si bajo los Reyes Católicos no alcanzó todavía la seguidilla gran popularidad, durante el siglo XVI va creciendo lentamente, hasta ponerse de moda hacia el final. Pero cabe pensar que el metro de seguidilla precedió en mucho tiempo a la música y al baile que recibieron luego igual nombre —pues éste no aparece hasta Mateo Alemán, cerca de 1600—, y, por tanto, los versos se cantarían con sonos varios, antes de que tuvieran música propia y típica. Así lo indica el maestro Gonzalo Correas: “Parece que antes se comprendían en el nombre de folias con las otras coplillas sueltas que no pasaban de cuatro versillos; y las que se quedaban en menos, como cabezas de cantares”<sup>99</sup>.

Entre el *Cancionero musical* y Cervantes, Hanssen indicaba sólo unas cuantas seguidillas: una de las de Alcázar, la del trébol, en el

<sup>99</sup> *Arte grande*, pp. 272 y 273. Ya se ha visto, sin embargo, que había seguidillas largas desde hacia 1500 (como la de los *Comendadores* y la de Pero González) y no solamente reducidas a cuatro o a tres renglones.

primer auto de *La resurrección* (serie de Rouanet); y una, que parece endecha, en otro de aquellos autos, el del *Sacrificio de Abraham*.

Estos convidados  
vienen a comer  
al que los convida:  
¿cómo puede ser?

De ahí pasa Hanssen a Cervantes, a Lope de Vega, al Romancero general y a la colección de Foulché-Delbosc<sup>100</sup>.

A las que he agregado —tomándolas de Montesino— São de Miranda, Sebastián de Horozco, Andrade Caminha, santa Teresa, san Juan de la Cruz, Alcázar, Montidea, Diego Cortés, Lope de Rueda, Miguel Sánchez y Tárrega, hay que añadir otras, de colecciones anónimas.

Seguidillas fluctuantes se encuentran aún a través del siglo; abundan, sobre todo, las que comienzan con hexasílabo, práctica que registra el maestro Gonzalo Correas, en 1626, como usual todavía; y las hay con versos más largos, hecho anotado también por aquel gramático.

Así, las que incluyen Juan Vásquez en sus *Villancicos* de 1551, y Miguel de Fuenllana en su *Orfénica Lira* de 1554:

No sé qué me bulle  
en el calcañar,  
no sé qué me bulle  
que no puedo andar.  
Yéndome y viniendo  
a las mis vacas,  
no sé qué me bulle  
entre las faldas,  
que no puedo andar,  
no sé qué me bulle  
en el calcañar.

Puse mis amores  
en Fernandino.  
¡Ay, que era casado!  
Mal me ha mentido.  
Digas, marinero,  
del cuerpo garrido,

<sup>100</sup> Véase Hanssen, *La seguidilla*, §12 a 18, y las *Seguidillas anciennes*, de Foulché-Delbosc.

en cuál de aquellas naves  
 pasa Fernandino.  
 ¡Ay, que era casado!  
 Mal me ha mentido;  
 puse mis amores  
 en Fernandino<sup>101</sup>

¿Cómo queréis, madre,  
 que yo a Dios sirva,  
 siguiéndom'el Amor  
 a la contina?

Mientras más a Dios sirvo  
 Amor más me sigue;  
 mientras d'Amor más huyo,  
 más me persigue.

Tal vida como ésta  
 no sé quién la viva  
 siguiéndom'el Amor  
 a la contina.

---

<sup>101</sup> En el cantar "Puse mis amores...", Vázquez y Fuenllana traen igual el estribillo pero no la copla. En Fuenllana dice:

Tájome engañada  
 con su amor mentido;  
 pues era casado  
 mal me ha mentido.

Este cantar aparece imitado a lo divino en el manuscrito 14,070 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado en 1566:

Puse mis amores  
 en el recién nacido:  
 ¡ay, que es amor del cielo  
 el que he sentido!

Allí aparece este otro cantar religioso en versificación irregular:

—¿Por qué lloras, Niño?  
 —Lloro y muero por tí,  
 que te quiero y amo  
 y no te dueles de mí.  
 —¿Qué hacéis llorando  
 sin remedio al yelo?  
 —Estoy remediando  
 la ofensa del suelo.  
 —¿Qué os trajo del cielo  
 a padecer aquí?  
 —Descarte cerca,  
 que estás muy lejos de mí.

No me habléis, Conde,  
 d'amor en la calle;  
 catá que os dirá mal,  
 Conde, la mi madre.  
 Mañana iré, Conde,  
 a lavar al río:  
 allá me tenéis, Conde,  
 a vuestro servicio.  
 Catá que os dirá mal,  
 Conde, la mi madre:  
 no me habléis, Conde,  
 d'amor en la calle<sup>102</sup>

Ejemplo de orden invertido de los versos, largo y corto:

¡Ay, que no oso  
 mirar ni hacer del ojo!  
 ¡Ay, que no puedo  
 deciros lo que quiero!

Y si os miro  
 con temor de enojaros  
 doy un suspiro,  
 y paso sin hablaros:

todo es amaros  
 y nada lo que espero.

¡Ay, que no oso  
 mirar ni hacer del ojo!<sup>103</sup>

<sup>102</sup> *Ensayo*, de Gallardo, Vol. IV, cols. 922, 923 y 924, y *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, núm. 2,515.

<sup>103</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 922, y Salvá, núm. 2,515. Fue imitado este cantar en coplas de pie quebrado: una versión aparece en el *Cancionero del siglo XVI*, manuscrito 5,593 (antes P. supl. 279) de la Biblioteca Nacional de Madrid, folio 97, y otra, no muy diferente en la copia a mano (ms. 4,128, antes M. 360) del cancionero *Flor de enamorados*, reunido por Juana de Linares, dado a luz en Barcelona en 1573, y reimpresso varias veces hasta 1618 (no conozco la obra impresa). En este cancionero no hay más versos irregulares que esos y otros que principian "Zagaleja la de lo verde" y continúan en octosílabos.

Diego Pisador, en su *Libro de música de vihuela*, 1552, trae:

Gentil caballero, dadme agora un beso,  
 siquiera por el daño que me habéis hecho.  
 Venía el caballero de Córdoba a Sevilla<sup>104</sup>

La canción de los *Ojos morenos*, que es meramente irregular en el *Cancionero antiguo*, aparece aproximándose vagamente a la seguidilla en la versión posterior de Juan Vásquez (Recopilación de 1559). Así lo trae Asenjo Barbieri (núm. 171), con música de Escobar:

Ojos morenicos,  
 irme yo a querellar  
 que me queredes matar.

Quejarme de mí,  
 que así me vencí,  
 que desde os vi  
 me aquejó el pesar,  
 que me queredes matar.

Así, en Vásquez:

Ojos morenos  
 ¿cuándo nos veremos?

Ojos morenos  
 de bonica color,  
 sois tan graciosos  
 que matáis de amor.

---

<sup>104</sup> *Ensayo*, de Gallardo, vol. III, col. 123. Aparece también en Alonso Mudarra (1546) con variantes:

Gentil caballero,  
 désdeme hora un beso,  
 siquiera por el daño.  
 Venía el caballero,  
 venía de Sevilla;  
 en huerta de monjas  
 limones cogía,  
 y la priorosa  
 prendas le pedía:  
 siquiera por el daño  
 que me habés hecho.

¿Cuándo nos veremos,  
ojos morenos?<sup>105</sup>

Del *Cancionero de Upsala* (núm. 49):

Dezilde al caballero que non se quexe,  
que yo le doy mi fe, que non la dexé.

Dezilde al caballero, cuerpo garrido,  
que non se quexe en ascondido,  
que yo le doy mi fe, que non la dexé.

En su *Comentario de la conquista de Baeza*, Ambrosio Montesino —no el fraile poeta, sino otro posterior, prosista, que escribía bajo Felipe II—, recoge un dicho con giro de seguidilla:

Caballeros de Úbeda,  
salid al mercado,  
que Alonso Navarrete  
matará al toro vayo.

Le sugiere igualmente este otro:

El Conde Don Lope,  
el vizcaíno,  
rico de manzanas,  
pobre de pan y vino<sup>106</sup>

En el manuscrito de *Tonos castellanos* que analiza Gallardo, indicando que la letra es de fines del siglo XVI, abundan ya las seguidillas. Cabe pensar que son muy del final, y son de origen culto.

Sobre la esmeralda de verdes hojas  
cristalinas perlas el alba llora.

Tengo unos amores  
a descontento;  
no le dé Dios a nadie  
tan gran tormento.

<sup>105</sup> *Ensayo*, vol. IV, col. 929.

<sup>106</sup> *Ensayo*, vol. III, cols. 863 y 865.

A la sierra viene  
la blanca niña,  
y en arroyos la nieve  
huye de envidia.

Para todos alegres  
para mí tristes  
bien conozco, mis ojos,  
que dais en libres.

¿Quién ha sido la causa  
de mis suspiros?  
Y los ecos del valle  
responden: iros.

Al espejo se toca  
el sol de mi vida,  
dando luz a la luna  
donde se mira.

Mis amores, zagalas,  
y mis contentos,  
unos fueron aire  
y otros son fuego.

Como no me dan celos,  
no tengo temor,  
aunque toquen el arma  
ausencia y amor.

Al cantar de las aves  
mi amor se dumió:  
¡ay Dios, quién llegara  
y le preguntara  
qué es lo que soñó!<sup>107</sup>

Los últimos versos acaso no sean seguidilla, sino hexasílabos precedidos por un verso más largo. Los anteriores se presentan como cabezas de coplas hexasilábicas u octosilábicas.

En uno de los cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI, extractados por Menéndez Pidal, se hallan estas seguidillas, alternando con otras coplas que parecen endechas:

<sup>107</sup> *Ensayo*, vol. 1, cols. 1,194 a 1,202. Véase Rodrigo Marín, *El Loaysa*, p. 277. "Al espejo se toca" está citada por Correas como seguidilla moderna (*Arte grande*, p. 276).

Uno tengo al remo  
y otro pienso echar;  
quíerome ir a la popa  
por verlo bogar.

Salen de Sevilla  
barquetes nuevos:  
de una verde haya  
llevan los remos.

Mal haya la barca  
que acá me pasó,  
que en casa de mi padre  
bien me estaba yo.

Pues que en esta tierra  
no tengo nadie,  
aires de la mía,  
vení a llevarme.

Pues que en esta tierra  
no tengo amor,  
aires de la mía,  
lleváme al albor.

Partíme de Murcia,  
erré el camino,  
fuí a dar a Lorca  
y a ser lorquino.

Pues que en Sevilla  
no puedo entrar,  
válgame San Lucas  
que es puerto de mar.

Hay unas pocas más todavía, de tipo burlesco<sup>108</sup>

En uno de los *Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana* aparecen éstas:

Aquel paxarillo  
que vuela, madre,  
ayer le vi preso  
y hoy trepa el aire;  
por penas que tenga,  
no muera nadie;  
yo le vi entre rejas  
de estrecha cárcel,  
cantando pasiones  
mañana y tarde<sup>109</sup>

<sup>108</sup> *Boletín de la Academia Española*, Madrid, 1914 (vol. I, pp. 311 a 313).

<sup>109</sup> Se encuentran también entre las poesías atribuidas, con poca probabilidad, a Góngora.

El *Romancero general*, en la primera edición de sus dos partes, no contiene seguidillas indiscutibles como estribillos de romances, sino más comúnmente cantares que se les aproximan, tales:

Púsoseme el sol,  
salióme la luna;  
más le valiera, madre,  
ver la noche oscura<sup>110</sup>

Blanda la mano,  
pensamiento vano,  
blanda la mano.

No lloréis, casada,  
de mi corazón,  
que pues yo soy vuestro  
yo lloraré por vos<sup>111</sup>.

Madrugasteis, vecina mía,  
a sacar pollos;  
plega a Dios no os encuentre  
y os coma el coco.

No duermen mis ojos,  
madre, ¿qué harán?  
Amor los desvela:  
¿si se morirán?<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Se halla también como estribillo en Lope y en Juan de Salinas, muerto en 1643 (*Poesías*, dos vols., Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1869, vol. II, p. 112); termina así en Salinas:

Más me valiera, madre,  
la noche oscura.

Véase, además, Luis Vélez de Guevara, *La luna de la sierra*:

En los olivares de junto a Osuna,  
púsoseme el sol, salióme la luna..

y Quíñones de Benavente lo parodia, en el entremés de *Las alforjas*.

<sup>111</sup> Aparecía ya en uno de los *Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana*.

<sup>112</sup> Según parece, las ediciones posteriores del *Romancero general* agregaron nuevos romances con estribos. Hanssen (*La seguidilla*, §8) cita este estribillo como publicado en el *Romancero*, 1604, p. 404:

Galeritas de España,  
parad los remos  
para que descansen  
mi amado preso.

Merecen atención las seguidillas que el maestro Correas llama viejas, en su *Arte grande de la lengua castellana* (pp. 274 a 276 de la edición de 1903): son, probablemente, del siglo XVI, como se ve en la del *Caballero de Olmedo*.

De la colección de *Seguidillas antiguas* que recogió y publicó Foulché-Delbosc hay unas treinta y cuatro (núms. 251 a 284 de la serie) que proceden de un manuscrito anterior a 1600. En su mayoría son burlescas o, peor aún, obscenas; pero las cuatro primeras son de otro carácter, y muy interesantes:

Río de Sivilla  
quién te passase,  
sin que la mi servilla  
se me mojase.

Río de Sivilla,  
arenas de oro,  
dessa banda tienes  
el bien que adoro.

Río de Sivilla,  
de barcos lleno,  
al passarlo el alma  
no passa el cuerpo.

Río de Sivilla,  
rico de olivas,  
dile cómo lloro  
lágrimas vivas<sup>113</sup>

Aun puede citarse otra:

Negra la cara, negro  
el corazón,

---

Este estribillo se halla también en las *Seguidillas* de Foulché-Delbosc (núms. 34 y 56) y en el *Laberinto amoroso*, cancionero de 1618, reimpresso por Karl Vollmöller en las *Romanische Forschungen*, de Erlangen, vol. VI, 1891.

Para otros romances con estribillo en seguidillas, publicados en diversas ediciones del *Romancero general*, véanse los números 1,683, 1,804, 1,805, 1,807, 1,811, 1,827, 1,833, 1,836 del *Romancero de Durán*, vol. XVI de la Biblioteca de Rivadeneyra.

<sup>113</sup> Véase también en el *Romancero de Barcelona*, manuscrito de principios del siglo XVII, de que dio noticia Milá y Fontanals en el *Jahrbuch für romanische und englische literatur*, de Berlín (1861, vol. III, p. 172).

que como amor es fuego  
volvióm'en carbón.

(Núm. 269)

## §20. Los versos de gaita gallega

Sabemos que los versos a estilo de gaita gallega, en que predomina la cadencia anapéstica, debieron en buena parte su difusión al influjo galaicoportugués<sup>114</sup> y subsisten hoy en los tres idiomas de la Península, relacionados a menudo con los cantos y bailes venidos de Occidente.

El ritmo de danza es perceptible en ellos, según la observación de Carolina Michaëllis, y, en efecto, durante los siglos XVI y XVII se aplicaron a no pocos bailes: la *zarabanda*, en ocasiones; la *españolleta*, la *Catalineta*, el de *Tárrega*, el de *Marizápalos*, el *sarao*, el *minué*<sup>115</sup>. Antes los hemos visto, tanto en la poesía cortesana —ejemplo el cossante de Hurtado de Mendoza el Viejo, como en la poesía anónima— “Soy garridilla...” y “Si desta scapo...” del *Cancionero Herberay*, los trozos que recogen Sebastián de Horozco, Lope de Rueda, Miguel Sánchez, Tárrega, Cervantes, Góngora (“Clavelina se llama la perra...”).

Los tratadistas no hablan de estos cantares, excepto de modo general al referirse a los villancicos y coplas de versos desiguales. Correas llega, sin embargo, a anotar el verso de diez sílabas y da ejemplos de los más típicos, como el precioso cantar de ronda de la noche de san Juan:

Si queréis que os enrame la puerta,  
vida mía de mi corazón,

<sup>114</sup> Véase cap. II, §19, 20 y 28.

<sup>115</sup> En el libro de *Discursos del arte del danzado*, de Juan de Esquivel Navarro, publicado en Sevilla en 1642, se dice que clasifica los bailes en populares (como el basto, la tárrega y la jácara), usuales (como el baile canario) y elegantes (como la españolleta). Es el tratado principal de baile (o talvez el único) en los Siglos de Oro. Véase Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, vol. IV, p. 687; Julio Monreal, *Cuadros viejos*, Madrid, 1878 (cap. II; “Los bailes de antaño”); Francisco Ansejo Barbieri, artículos sobre “Danzas y bailes de España en los siglos XVI y XVII”, en *La Ilustración española y americana*, especialmente de la zarabanda); Cotarelo, *Introducción a los entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, especialmente la lista de danzas y bailes, pp. 233 a 273. Sobre su difusión en el Nuevo Mundo traté en “Música popular de América”, en el t. I de *Conferencias del Colegio de la Universidad de La Plata*, Argentina, 1930, pp. 198-202.

si queréis que os enrame la puerta,  
vuestros amores míos son <sup>116</sup>.

Como el arte mayor, metro noble durante más de cien años, debió de bajar excepcionalmente hasta las clases populares —a juzgar por los cancioneros—, tal vez haya que clasificar entre los versos de gaita gallega, o cerca de ellos, cantarcillos como el que la expulsión de los judíos inspiró en 1492:

Ea, judíos, a enfardelar,  
que mandan los reyes que paséis la mar,

conservado, música y letra, por el maestro Salinas<sup>117</sup>.

Otro, de paralelismo simple, citado por Montesino, el historiador de Baeza, oscila entre el alejandrino y el arte mayor:

Cantan de Oliveros, cantan de Roldán,  
no de Zurraquín, que fue buen barragán.  
Cantan de Roldán, cantan de Oliveros,  
no de Zurraquín, que fue buen escudero <sup>118</sup>.

Versos de cadencia anapéstica indudable los trae el *Cancionero musical*, aunque pocos:

Aquella mora garrida,  
sus amores dan pena a mi vida...

Figuran como estribillos de una composición (núm. 164) en versos octosílabos, con los que alternan eneasílabos agudos (¿por fluctuación, o por regularidad según la ley de Mussafia?):

Mi madre por me dar plazer  
a coger rosas me envía...

<sup>116</sup> Lope lo imita en su auto *De los cantares*. Véase también el *Romancero espiritual* de Valdivielso (p. 25) y las "Rimas del incógnito", del siglo XVII, en la *Revue Hispanique*, 1916 (volumen XXXVII, p. 333).

<sup>117</sup> *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, p. 21.

<sup>118</sup> Véase Gallardo, *Ensayo*, vol. III, col. 863, y cita de Tomás Antonio Sánchez, en su opúsculo sobre "Orígenes de la poesía castellana", publicado por Menéndez y Pelayo en la *Revue Hispanique*, 1908 (vol. XVIII, p. 429).

El autor de la música es Gabriel; probablemente se llamaba Gabriel Mena y era poeta además. El estribillo reaparece citado por Salinas (*De música*, p. 327):

Aquella morica garrida,  
sus amores dan pena a mi vida.

Luego (núm. 401):

Gritos daban en aquella sierra;  
¡ay, madre! quiero m'ir a ella.  
En aquella sierra erguida  
gritos daban a Catalina.  
¡Ay, madre, quiero m'ir a ella!<sup>119</sup>.

Y otra con música de Escobar (núms. 427 y 428), con la copla en forma de zéjel:

Paséisme ahora allá, serrana,  
que no muera yo en esta montaña.  
Paséisme ahora allende el río,  
paséisme ahora allende el río,  
que estoy triste, malherido,  
que no muera yo en esta montaña<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> En el *Tesoro de la lengua castellana*, de Covarrubias, s. v. leño:

Voces dan en aquella sierra;  
leñadores son que hacen leña.

Aparece también en Pisador y en Mudarra:

Sí me llaman, a mí llaman,  
que cuido que me llaman a mí.  
Y en aquella sierra erguida  
cuido que me llaman a mí.  
Llaman a la más garrida,  
que cuido que me llaman a mí.

Probablemente esta versión es el resto de una forma paralelística y encadenada.

<sup>120</sup> Sobre las serranas porteadoras, véase Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 289-292; sobre "Paséisme ahora..." y su semejanza con el zéjel "Salteóme la serrana", véase la edición de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, anotada por R. Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal, Madrid, 1916; además, Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. IX, p. 210.

Abundan más estos versos en las colecciones musicales de mediados del siglo. Así, en Pisador y en Vásquez, este cantar de romería (o de vigilia):

Por una vez que mis ojos alcé,  
dicen que yo le maté;  
como al caballero no le di herida,  
así vaya, madre, virgo a la vigilia<sup>121</sup>

En la *Recopilación*, de Juan Vásquez, de 1559, este cantar, imitado por Lope de Rueda y Alonso de la Vega:

Caballero, queráisme dejar,  
que me dirán mal.  
¡Oh, qué mañanica, mañana,  
cuando la niña y el caballero  
ambos se iban a bañar!  
Que me dirán mal,  
caballero, queráisme dejar<sup>122</sup>

En el *Cancionero de Upsala* (núm. 36), y en la *Silva de sirenas*, de Anríquez de Valderrábano, 1547, dos versiones distintas de este cantar:

¡Teresica hermana, de la fararira!  
Hermana Teresa, si a ti te pluguiese...<sup>123</sup>

En los *Tonos castellanos*, del siglo XVI, extractados del manuscrito por Gallardo:

Norabuena vengáis, Abril,  
vengáis norabuena, qué galán venís.  
Abril, qué galán venís<sup>124</sup>

Morenica ¿por qué no me vales,  
que me matan a tus umbrales?

<sup>121</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. III, col. 1,236, y vol. IV, col. 931.

<sup>122</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 928. Véase §9 de este capítulo.

<sup>123</sup> Véase nota al núm. 36 en el *Cancionero de Upsala*, y véase nota del §9 sobre la colección de autos de Rouanet.

<sup>124</sup> Véase Tirso, primera parte de *La santa Juana*, y nota del §11 sobre los cantares de cnhorabuena.

Daba el sol en los álamos, madre,  
y a su sombra me recosté;  
dormí, y cuando desperté,  
no daba el sol sino el aire<sup>125</sup>

Arrullaba a la palomita  
su regalado amador,  
y deshecha en sabrosos gemidos  
le da con el pico su corazón<sup>126</sup>

En el tratado *De musica*, de Francisco Salinas, el amigo de fray Luis de León (Salamanca, 1577):

—Meteros quiero monja,  
hija mía de mi corazón.  
—Que no quiero yo ser monja, non.

Más me querría un zatico de pan  
que no tu saludar<sup>127</sup>

En el *Romancero generat*:

La mujer que tal sueño sueña,  
cozes y palos y golpes en ella.

Fuego de Dios en el bien querer,  
fuego de Dios en el querer bien.

(Parte primera)<sup>128</sup>

Paxarito que vas a la fuente,  
bebe y vénte<sup>129</sup>

<sup>125</sup> Incluye esta canción, con música, E. M. Turner, en su pequeño *Cancionero musical* (Biblioteca Literaria del Estudiante, Madrid, 1927).

<sup>126</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. I, cols. 1,196 a 1,203.

<sup>127</sup> Pp. 302 y 320.

<sup>128</sup> El segundo verso sirve de título a una comedia de Calderón, que además lo recuerda en *Eco y Narciso*. Véase, también, Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 297.

<sup>129</sup> Véase Correas, *Arte grande*, p. 271, y *Vocabulario de refranes*, p. 385; Tirsó, *La venganza de Tamar*, *Romancero de Barcelona*, descubierto por Milá, reproducido en su integridad por Foulché-Delbosq. en la *Revue Hispanique*, 1913 (vol. XXIX, p. 181); Milá, *Del decasílabo y endecasílabo anapésticos*. Compárese Esquilache:

Zagaleja que vas a la fuente,  
déjala y vuelve;

Lo que me quise me quise me tengo,  
lo que me quise me tengo yo<sup>130</sup>

No sois vos para en cámara, Pedro,  
no sois vos para en cámara, no<sup>131</sup>

Zagaleja del ojo rasgado,  
vénte a mí que no soy toro bravo.  
Vénte a mí, zagaleja, vénte,  
que adoro las damas y mato la gente.

Zagaleja del ojo negro,  
vénte a mí que te adoro y quiero.  
Dejaré que me tomes el cuerno  
y me lleves si quieres al prado;  
vénte a mí que no soy toro bravo.

(Parte segunda)<sup>132</sup>

Correas cita estos ejemplos típicos, muy semejantes a las modernas muñeiras:

—¿San Juan el verde pasó por aquí?  
—Más ha de un año que nunca le vi.  
Póntela tú, la gorra del fraile,  
póntela tú, que a mí no me cabe.

---

que si quieres agua que corra,  
de mis ojos corte siempre.

<sup>130</sup> Véase Valdivielso, auto *La amistad en el peligro*.

<sup>131</sup> Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 229. Compárese Valdivielso, "La amistad en el peligro" y "Ensaladilla al Santísimo Sacramento", en el *Romancero espiritual* (p. 139):

No venís vos para en cámara, Pedro..

y también aparece con otro distico (Covarrubias, *Tesoro*, s. v. *Consejo de cámaras*):

No sois vos para en cámara, Pedro,  
sino para en camaranchón.

<sup>132</sup> Esta canción, que según el texto se canta con guitarras, se halla en la ensaladilla que comienza "Un lencero portugués...", publicada antes que en el *General* en uno de los *Romancillos de la Biblioteca Ambrosiana*. En los *Juegos de nochesbuenas* (1605), de Alonso de Ledesma:

Vénte a mí, torillo hosquillo,  
toro bravo, vénte a mí.

Y en el *Tesoro*, de Covarrubias, artículo hosco.

Arremanguéme y hice colada;  
no hay tal andar como andar remangada<sup>133</sup>

### §21. Los versos eneasilábicos

La tercera categoría de los grupos de versos donde el eneasilabo, predominando, da carácter al movimiento rítmico, no es menos interesante. Un solo verso de nueve sílabas basta para imprimir aire a un grupo (como en el cantar burlesco de “Allególe y enamoróle”, donde disloca la regularidad de los octosílabos, o en el de “Madrugábalo el aldeana”), a menos que otro ritmo más vigoroso le arrolle, como el de la seguidilla, cuando se define, o, con bastante mayor frecuencia, el de gaita gallega.

El eneasilabo se relaciona estrechamente con los versos de gaita gallega, porque funciona como variante cataléctica del decasílabo: versos de uno y otro tipos andan mezclados, como se observa en ejemplos citados antes (“Daba el sol en los álamos, madre...” y “Arrullaba a la palomita...”; compárense luego con “Ventecico murmurador...”, “Cuando taño y repico al alba...” y otros más, donde el eneasilabo se impone numéricamente sobre el verso mayor). Se empleó a veces en danzas como la chacona, que gozó grandísima boga:

Vida bona, vida bona,  
vida, vámonos a Chacona...;

en el cachupino, y, según parece, en la zarabanda y en la españoleta, en la cual dominaban los de gaita gallega<sup>134</sup>.

<sup>133</sup> *Arte grande*, pp. 288 y 291, y *Vocabulario de refranes*, pp. 70, 88 y 244. Véase Tirso, segunda parte de *La santa juana*.

Que la caperucita de padre  
póntela tú, que a mí no me cabe.

Muy semejante en Quiñones de Benavente, entremés *El mago*.

Para otros ejemplos de versos de gaita gallega, véase Cejador, *La verdadera poesía*, vol. I, pp. 105-108, 129-135, 148-160.

<sup>134</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses, loas*, etc., pp. 236, 240 a 249 (donde cita diversas variantes del estribillo de la chacona), 244 y 249. Los versos característicos de la españoleta no eran los de ocho sílabas, como se podría pensar leyendo a Cotarelo, sino los anapésticos que Lope introduce en el auto de *Los cantares*:

Madre de Dios, y Virgen entera,  
Madre de Dios, divina doncella.

Los enecasílabos abundan mucho. El maestro Alonso López Pinciano los cita en su *Filosofía antigua poética* (1596), llamándolos monosílabos, y da una muestra:

Señores de toda la tierra...;

pero indica que se usan en combinación, “en composición”, con otros, como ocurre con los decasílabos (de los cuales da ejemplo: “Súbito corre el tímido corzo”). Rengifo no los cita en su *Arte poética* (1592), pero sí el bachiller José Vicens en las adiciones que hizo al célebre manual en 1703 (capítulos VIII y XLI del nuevo arreglo de la obra). Correas —a pesar del precedente del Pinciano— dice ser el primero que los describe, y quiere someterlos a reglas: “cuatro pies y cuatro acentos; los tres pies de dos sílabas, alta y baja, el uno de tres sílabas, alta la primera más de ordinario, la segunda menos veces”<sup>135</sup>. Las reglas se prestan a duda, porque Correas no dice el orden de los pies. La distribución más común parece ser así: dos cláusulas disilábicas con el acento en la primera sílaba, una cláusula trisilábica con acento en la segunda, y una cláusula disilábica final semejante a las dos primeras. Por ejemplo:

Cuando | taño y | repico al | alba...  
Nora | buena | vengáis, a- | bril...

Correas cita como ejemplo otra acentuación menos frecuente, en que el pie trisílabo es dactílico o esdrújulo, según su regla (son suyos los acentos artificiales en *Débajó*):

Déba | jó del | vérde ala | míllo...

Dentro de este patrón podrían clasificarse otros renglones en que faltan uno o dos de los cuatro acentos, o uno de ellos varía de posición; pero el verso se divide siempre en dos partes, la primera de cuatro sílabas y la segunda de cinco:

---

Zamora, en *El juicio de Paris*, introduce en la españoleta el cantar de las *Naranjas*, en versos de nueve y diez sílabas (véase luego en este párrafo).

<sup>135</sup> Véanse el cap. VII, “Del metro”, en la *Filosofía antigua poética*, de López Pinciano (reimpresión en Valladolid, 1894), y las pp. 287-288 del *Arte grande*, de Correas.

Aquel árbol del bel mirar...  
 Que non es valedero, non...  
 Dos a dos me los lleva el aire...  
 En la huerta nace la rosa...  
 Carillejo, y besarte he...  
 Allególe y enamoróle...  
 Madrugábalo el aldeana...  
 Mi gallejo está so la rama...  
 Vida, vámonos a la gloria...  
 Velador que el castillo velas...  
 Gritos daban a Catalina...  
 Y a su sombra me recosté...  
 Arrullaba a la palomita...  
 La mujer que tal sueño sueña...  
 Zagaleja del ojo negro...  
 A la gala del pastorcico...  
 A quién contaré yo mis quejas...

Pero existen –menos frecuentes– versos que se ajustan a otros tipos. Uno yámbico, que se divide en dos partes (la primera de cinco sílabas, con acento en la cuarta, y la segunda de cuatro) o en cuatro pies: las tres primeras cláusulas disilábicas con acento en la segunda sílaba y el cuarto una cláusula trisilábica, con acento también en la sílaba segunda:

Carillo, ¿quieres bien a Juana?  
 Como a mi vida y a mi alma...  
 ¡Qué mal vecino es el amor!...

O modificaciones en que los acentos interiores se hacen menos evidentes:

Solíades venir, amor;  
 agora non venides, non...  
  
 Vuestros amores he, señora...  
 La rosa que no quema el aire...

El otro tipo es anfibráquico, tres cláusulas trisilábicas con acento en el centro:

Al alba venid, buen amigo...  
 Est'es el camino del cielo...

Aquella morica garrida...  
Señores de toda la tierra...

La relación del eneasílabo con el decasílabo —del cual podría considerarse como variante cataléctica— puede observarse en el caso del tipo predominante:

Mi gallejo está so la rama;  
su carilleja Menga le llama...

Velador que el castillo velas,  
vélele bien y mira por ti...

Aquí se ha agregado una sílaba al primer pie del verso para producir el decasílabo compuesto de dos pentasílabos; pero la sílaba puede agregarse también al último pie, para producir el decasílabo anapéstico:

Zagaleja del ojo negro...  
Zagaleja del ojo rasgado...

Cuando taño y repico al alba,  
no repico ni taño al albor...

El decasílabo anapéstico también se obtiene añadiendo una sílaba al eneasílabo tripartito:

Aquella morica garrida,  
sus amores dan pena a mi vida.

La difusión de este tipo de verso en la poesía popular se debió, en parte, quizá, a influencia galaico-portuguesa<sup>136</sup>. La poesía culta lo olvida desde el siglo XIV, pero el pueblo, con agudo sentido rítmico, lo conserva en sus cantares y danzas, de donde suelen pasar a las canciones vulgares y a las zarzuelas ('Aunque me tachen de

<sup>136</sup> En la poesía galaico-portuguesa, los eneasílabos de diversas acentuaciones alternaban libremente (véanse núms. 1, 5, 6 y 9 del *Cancionero del rey Don Dionís*, por ejemplo). En la poesía culta, el eneasílabo se ha tomado a veces de Francia: así, los poetas de versificación irregular en el siglo XIII querían en ocasiones imitar el eneasílabo francés (véase cap. I, §7 y 12). En el siglo XX también ha existido la influencia francesa sobre el eneasílabo castellano.

grosero...”, “En un vagón de *sleeping car...*”, “El abanico es gran recurso...”, “Trabajando en un cafetal...”, “No te puedo querer a ti...”, “No te canses, déjame ya...”).

A las muestras, populares todas, recogidas en Álvarez Gato, en Gil Vicente, en Castillejo, en Boscán, en Horozco, en Hurtado de Mendoza el Humanista, en Timoneda y en otros, hay que agregar no pocas, anónimas, del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*:

Mano a mano los dos amores,  
el galán y la galana.  
El galán y la galana  
ambos vuelven ell agua clara  
mano a mano.

(Núm. 53; probablemente incompleta)

Ell amor que me bien quiere  
agora viene.  
Ell amor que me bien quería  
una empresa me pedía.  
Agora viene.

(Núm. 98; probablemente incompleta;  
música arreglada por Ponce)

De Monzón venía el mozo,  
mozo venía de Monzón.  
La moza guardaba la viña,  
el mozo por ahí venía,  
mozo venía de Monzón.

(Núm. 403; probablemente incompleta)

Aquí viene la flor, señoras,  
aquí viene la flor.

(Núm. 405)

Tristeza, quien a mí vos dio,  
no ge lo merecía yo.

(Estríbillo del núm 12,  
con música de Alonso)<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Gil Vicente da otra variante en la tragicomedia *Fragoa d'amor*.

Tristeza, quien a vos me dio,  
pues no fue la culpa mía,  
no ge la merecí, no.

En uno de los cartapacios salmantinos del siglo XVI encuentra Menéndez Pidal este estribillo, que durante el siglo XVII reaparece en el maestro Correas (*Arte grande*), en Lope de Vega (auto *La adúltera perdonada*), en *La pícaro Justina* y en otras obras:

Recordad, mis ojuelos verdes,  
que a la mañana dormiredes.

El segundo verso aparece con más frecuencia bajo otra forma:

Que a la mañanica lo dormiredes<sup>138</sup>

De los *Villancicos y canciones*, coleccionados por Juan Vásquez en 1551:

Lindos ojos habéis, señora,  
de los que se usaban agora.  
Abaja los ojos, casada.  
no mates a quien te miraba.  
Casada, pechos hermosos,  
abaja tus ojos graciosos.  
No mates a quien te miraba,  
abaja los ojos, casada.

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.  
De los álamos de Sevilla  
de ver a mi linda amiga.  
De ver cómo los menea el aire,  
de los álamos vengo, madre<sup>139</sup>

En el *Libro de vibuela*, de Pisador, 1552:

Si te vas a bañar, Juanica,  
dime a qué baños vas,  
Juanica, cuerpo garrido<sup>140</sup>

<sup>138</sup> Véanse los cartapacios literarios salmantinos en el *Boletín de la Academia Española*, 1914 (vol. I, p. 304), y Puyol, edición de *La pícaro Justina*, (vol. III, p. 301).

<sup>139</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, cols. 923 a 931. "De los álamos vengo, madre" figura como estribillo en un villancico del "Romancero de Barcelona" (véase *Revue Hispanique*, 1913, vol. XXIX, p. 183) y en una letrilla del "Laberinto amoroso" (en *Romanische Forschungen*, VI), núm. 59.

<sup>140</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. III, cols. 1,235 y 1,237. Véase *Cancionero de Upsala*, núm. 31 (así aparece también en uno de los *Cancionerillos de Praga*, cuyas piezas raras reimprimió Foulché-Delbosq en su *Revue Hispanique*, 1924):

No me llares sega la erva,  
sino morena.

En el tratado *De musica*, de Francisco Salinas, 1577:

Si le mato, madre, a Juan,  
si lo mato matarme han.

Aunque soy morenica y prieta,  
a mí qué se me da;  
que amor tengo que me servirá.

(Variantes en Correas, *Arte grande*, p. 280,  
y en las *Séguedilles anciennes*)

¡Ay, amor, cómo sois puntoso!  
La darga dandeta.

Segador, tírate afuera,  
deja entrar la espigaderuela.

Mal haya quien a vos casó,  
la de Pedro Borreguero [o Vaquero].

¿Si jugastes anoche, amore?  
Non, señora, none.

Amigo, si me bien queredes...

De las honduras llamo a ti;  
óyeme, señor mío.

Si mis amores no me valen,  
triste que yo moriré.

Si te vas a bañar, Juanica,  
dime a qué baños vas.

Falta el tercer verso, que en cambio se encuentra en la vieja canción paralelística asturiana (véase el cap. II, §20):

¡Ay Xuana, cuerpo garrido!

Véase Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 922, 923, 931 y 932, y "Notulas sobre cantares e vilhancicos", en la *Revista de Filología Española*, 1918.

Cata el lobo do va, Juanica,  
cata el lobo do va<sup>141</sup>

En el manuscrito de *Tonos castellanos*, del siglo XVI, que Gallardo extractó, aparecen estas canciones:

Arrojóme las naranjicas  
con las ramas del blanco azahar,  
arrojómelas y arrojéelas  
y volviómelas a arrojar<sup>142</sup>

Ventecico murmurador  
que lo gozas y andas todo,  
haz el són con las hojas del olmo,  
que se duerme mi lindo amor<sup>143</sup>

Cuando taño y repico al alba  
no repico ni taño al albor,  
sino taño y repico  
a que salga mi lindo amor.

Bailad en la fiesta, zagalas,  
pues la gaita os hace el són,  
que yo os mando unas castañuelas  
guarnecidas con su cordón<sup>144</sup>

<sup>141</sup> *De musica*, pp. 306, 319, 321, 325, 326, 327, 343, 344, 350, 386, 416, 422 y 435. Hay que agregar “¿Qué me queréis, el caballero?” (véase la nota final a este párrafo); “¿A quién contaré yo mis quejas?” (véase cap. III, §3); “Aquella morica garrida...” (véase cap. III, §20); “Soliades venir, amor” (véase cap. II, §29); “¿Qué mal vecino es el amor...” (véase cap. III, §3). Sobre “Cata el lobo do va”, véase la parodia que según el P. Diego de Rosales (*Historia de Chile*, cap. XVIII) se aplicó a Valdivia al escaparse al Perú; además, coplas en el ms. 3,168 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>142</sup> Cantar popularísimo, transcrito o imitado varias veces por Lope (véase el romance “A las bodas venturosas...”, escrito en Valencia en 1599, *Boletín de la Academia Española*, 1916, p. 553; el auto sacramental *Las bodas entre el alma y el amor divino*, escrito en 1599 y publicado en *El peregrino en su patria*; la comedia *El bobo del colegio*; por Valdivielso en la *Ensaladilla de Navidad* (“Porque está parida la reina” y en la del “Retablo” (*Romancero espiritual*), luego por todo el teatro (véase Tirso, acto primero de *Antona García*) hasta llegar al siglo XVIII, con Antonio de Zamora, *El juicio de Paris* (1716), y Diego de Torres Villarroel, villancico *La gaita zamorana*.

<sup>143</sup> “Ventecico murmurador” se halla también en el “Romancero de Barcelona” (véase *Revue Hispanique*, vol. XXIX, p. 189); en el *Romancero espiritual* (p. 93 de la edición de 1880) y el auto *El peregrino*, de Valdivielso, y en el *Romancero general*, t. II.

<sup>144</sup> Véase Ledesma, *Juegos de nochebuenas* (“Bailad en esta ocasión...”), y poesías atribuidas a Góngora (“Bailad en el corro, mozuclas...”).

Al ladrón, al ladrón, señores,  
 tengan aquesse ladrón,  
 que me lleva la vida y el alma  
 y me deja sin corazón<sup>145</sup>

Aún hay muchos más ejemplos en el siglo XVI, pues los versos eneasílabos fueron muy populares entonces:

Morenica me llaman, madre,  
 desde el día que yo nací.  
 Al galán que me ronda la puerta  
 blanca y rubia le parecí<sup>146</sup>

Casada serrana,  
 ¿dónde bueno tan de mañana?

Salteóme la serrana  
 juntico al pie de la cabaña<sup>147</sup>

Garridica, soy en el yermo  
 ¿y para qué?<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. I, cols. 1,194 a 1,203. Véase la parodia de la última copla en Quiñones de Benavente, entremés de *Don Gajferos*.

Aprisa, aprisa, muchachas,  
 tened, no se vaya, vaya el ladrón,  
 que me lleva la vida y el alma  
 y me deja sin corazón.

<sup>146</sup> *Romancero de Barcelona*. Mientras la poesía culta del siglo XVI, secuaz de la moda de Italia, hacía rubias a las demás y les atribuía ojos azules, la poesía popular hacía el clogio o la defensa de las morenas, ofreciendo la excusa del sol, como en el *Cantar de los Cantares*. Véanse, en las páginas anteriores: “No me llames sega la erva”, y “Aunque soy morenica y prieta”; en el §22: “Morenica m’era yo”; en el §23: “Morenica, no deprecies la color”; en Ledesma: “Duelos me hicieron negra, / que yo blanca me era”; en el *Laberinto amoroso* (1618): “Con el aire de la sierra / híceme morena”. Los ojos verdes pueden ser don de belleza, como en “Recordad, mis ojuelos verdes”, o poca fortuna, como en el cantar portugués (véase Carnoëns):

Sois formosa, e tudo tendes,  
 senão que tendes os olhos verdes.

<sup>147</sup> En Sebastián de Horozco, Vélez de Guevara, Lope y Valdivielso. Véase la nota sobre “Paséisme ahora...”, §20 del cap. III. Además, Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 283-288.

<sup>148</sup> Véase Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, p. 294.

Cerraré con este chiste que encontré en el cancionero manuscrito del siglo XVI, que lleva el núm. 5,593, en la Biblioteca Nacional de Madrid:

Adurmíóseme mi lindo amor  
siendo del sueño vencido,  
y quedóseme adormecido  
debajo de un cardo corredor<sup>149</sup>

## §22. Versos libres: los breves

Bajo este nombre, que en otro tiempo se usó para designar los endecasílabos sin rima, llamados también blancos o sueltos (*sciolti*), y que ahora se aplica a la versificación irregular procedente de los simbolistas franceses, comprendo la masa de versificación informe que no obedece a principios rítmicos claramente discernibles, o que mezcla ritmos diversos. Así ocurre con muestras, dadas antes, que proceden de Gil Vicente, Castillejo, Horozco, y de otras fuentes, como el cantar anónimo de “Quien amores tiene...”, el cual, en la forma recogida por Vásquez, mezcla ritmos cortos y ritmos largos.

Puede esta masa informe, sin embargo, dividirse en dos grandes grupos: los versos breves y los versos largos; la mezcla de ambos no es muy frecuente. Entre los breves, he aquí algunos del *Cancionero musical*:

En Ávila, mis ojos,  
dentro en Ávila.

En Ávila del río  
mataron a mi amigo,  
dentro en Ávila.

(Núm. 143; Barbieri cree que se relaciona con  
el que sigue, 144, con sólo un verso:  
“Ojos, mis ojos, tan garridos ojos”)

Allá se me ponga el sol  
donde tengo el amor.

<sup>149</sup> Para darse cuenta de la abundancia del verso encasillado, basta recorrer las composiciones anónimas en cualquiera de los cancioneros. En el *Cancionero musical* podrían anotarse aún, en el índice de las obras que faltan: “Que los amores e pastores”, “Si de mí no os queréis servir” y “Una vejezuela del barrio”; y luego el núm. 114:

Querredme bien, caballero,  
casada soy, aunque no quiero...

Allá se me pusiese  
do mis amores viese,  
antes que me muriese  
con este dolor.

núm. 131 (reaparece en Salinas, *De musica*, p. 235, y en poesías de Juan Fernández de Heredia, Valencia, 1562):

¿Qué me queréis, caballero?  
Casada soy, marido tengo...

núm. 159:

No he ventura, ¡mezquino yol  
no lic ventura en amores, no...

núm. 191:

Ni desmayes, corazón,  
que tus amores aquí son...

núm. 433:

Calabaza,  
no sé, buen amor, que te faza.

núms. 410 y 411: "A la sombra de mis cabellos", que en otras versiones dice: "A la sombra" (Gallardo, *Ensayo*, vol. I, col. 298).

O véanse los índices de primeros versos, como el de la *Recopilación* de Juan Vásquez en 1560 (Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, cols. 930 y 931), o el del pliego que menciona Salvá, Catálogo de la biblioteca, (núm. 13), impreso hacia 1520, donde se hallan estos eneasílabos iniciales:

Olvidar quiero mis amores...  
Dicenme que el amor no fiere...  
La dama que no mata o prende...  
Pues que no me queréis amar...  
A mi puerta mana una fonte...  
Si los pastores han amores...  
Descendid al valle la niña...

El último se halla, como octosílabo ("Desciende al valle, la niña"), en el *Cancionero musical* (núm. 416) y en Francisco de Ocaña ("Acudí al valle, la niña"). O véanse el cancionero del siglo XVI, ms. 3,913 de la Biblioteca Nacional de Madrid:

Peinadita traigo mi greña,  
peinadita la traigo y buena...

No le den tormento a la niña,  
que ella dirá la verdad...

El último aparece también en la *Primavera y flor de los mejores romances*, Madrid, 1621.

O el *Cancionero de Évora* (Lisboa, 1875), núm. 25:

Dí, zagala: ¿qué harás  
cuando vieres que soy partido?

Véanse otros ejemplos en Cejador, *La verdadera poesía*, vol. I, pp. 101-105, 123-129, 148-157, 181-189, 247-269; vol. IV, pp. 13, 18, 59, 76-83, 166, 199 y 307.

Allá se me aballase  
do mi amor topase,  
antes que me finase  
con este rencor.

(Núm. 259; zéjel paralelístico)

Pámpano verde,  
racimo albar;  
¿quién vido dueñas  
a tal hora andar?  
Encinueco entre ellas,  
entre las doncellas...

(Núm. 399; música de Torre; incompleta)

No me le digáis mal,  
madre, a Fray Antón,  
no me le digáis mal,  
que le tengo en devoción.

(Núm. 451; música de Alonso de Alba)<sup>150</sup>

La muestra más singular de letra para baile cantado es la que lleva el núm. 386; se ve que son indicaciones de movimientos de danza, las cuales llegaron a cantarse, y en medio de ellas cruza un trozo de verdadera canción:

Ora baila tú.  
—Mas baila tú.  
—Mas tú.  
—Ya casaba el colmenero,  
casaba su fija.  
—Mas baila tú.  
—Ora baila tú.

En los *Villancicos y canciones*, de Vásquez:

Amor falso, Amor falso,  
pusistem'en cuidado,  
y agora fallecístémé.

Amor falso,  
falso y portugués,

<sup>150</sup> En Salinas, *De música*, p. 309:

No me digáis, madre, mal del padre fray Antón,  
porque es mi enamorado y yo réngole en devoción

cuanto me dijiste  
 todo fue al revés.  
 Pusístem'en cuidado  
 y agora fallecísteme<sup>151</sup>.

—Cobarde caballero,  
 ¿de quién habedes miedo?  
 ¿De quién habedes miedo  
 durmiendo conmigo?  
 —De vos, mi señora,  
 que tenéis otro amigo.  
 —Cobarde caballero,  
 ¿de quién habedes miedo?<sup>152</sup>

En su *Recopilación*, de 1559, uno que otro verso largo se introduce entre los cortos:

Morenica m'era yo;  
 dicen que sí, dicen que no.  
 Otros que por mí mueren  
 dicen que no.  
 Morenica m'era yo;  
 dicen que sí, dicen que no.  
 Que yo, mi madre, yo,  
 que la flor de la villa m'era yo.  
 ¡Bame yo, mi madre,  
 y todos me decían: ¡garrida!  
 M'era yo.  
 Que la flor de la villa m'era yo<sup>153</sup>.

En los *Tres libros de música*, de Alonso Mudarra, 1546:

Isabel, Isabel,  
 perdiste la tu faja:  
 véla por do va,  
 nadando por el agua.  
 ¡Isabel atán garrida!

<sup>151</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 922. Véase §5 de este capítulo, nota sobre la alteración del acento de las palabras en el verso.

<sup>152</sup> Aparece también en Fuenllana.

<sup>153</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, cols. 927-928.

En el *Cancionero de Upsala*, 1557, se halla este cantar, cuyas variantes reaparecen en Lope de Vega, en Ledesma, en Valdivielso y en Vélez de Guevara:

Ay luna, que reluzes,  
toda la noche me alumbres.  
Ay luna, tan bella,  
alumbresme a la sierra,  
por do vaya y venga.  
Ay luna, que reluzes,  
toda la noche me alumbres<sup>154</sup>

Canción curiosa “la que cantaban los soldados del campo real (en el Perú) en la campaña contra el rebelde Francisco Hernández Girón por los años 1553-1554, aludiendo al Dr. Fr. Hierónimo de Loaysa, arzobispo de Lima, y al Licenciado Hernando de Santillán, oidor de aquella Audiencia...”:

El uno jugar y el otro dormir,  
¡oh, qué gentil!  
No comer y aperibir,  
¡oh, qué gentil!  
El uno duerme y el otro juega:  
así va la guerra<sup>155</sup>

### §23. Versos libres: los largos

Sería posible multiplicar los ejemplos de esquemas libres, que en el siglo XVI abundan más, por ejemplo, que la seguidilla. Pero son menos, aun siendo muchos, los ejemplos de versos largos que los de versos cortos; los largos eran fácilmente atraídos hacia los

---

“...Hacia 1495... Pinar manda a una dama de la Reina Católica que cante:

yo, madre, yo;  
que la flor de la villa me so”,

dice Menéndez Pidal en *La primitiva poesía lírica española*, p. 334.

<sup>154</sup> Alonso de Ledesma, *Juegos de nochesbuenas a lo divino*, 1605 (núm. 419 del *Romancero y cancionero sagrados*, vol. XXXV de la Biblioteca de Rivadeneira); Valdivielso, ensaladilla al Santísimo Sacramento (versión interesante); Luis Vélez de Guevara, acto segundo de *La luna de la sierra*, ensaladilla “Quién madruga Dios le ayuda”, en el *Romancero general*, segunda parte, 1605 (versión muy semejante a la de Valdivielso).

<sup>155</sup> Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 1911-1913, t. II, p. 138.

rítmos de gaita gallega, mientras que los cortos apenas si encontraban la atracción, todavía débil, de la seguidilla.

En versificación extremadamente irregular está la composición núm. 435 del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (coplas en zéjel):

De aquel fraire flaco y cetrino,  
guardáos, dueñas, dél, que es un malino.  
No deja moza ni casada,  
beata, monja encerrada,  
que dél no ha sido tentada,  
y éste es su oficio de contino.  
De vidas ajenas inquisidor,  
de muchos famosos difamador,  
pues dí, de cizañas predicador,  
¿siguió San Francisco este camino?...

Entre todas estas canciones de versificación libre, ninguna gozó de la extraordinaria popularidad que una en versos próximos al alejandrino, recogida por Anríquez de Valderrábano, Pisador, Fuenllana, Vázquez y el *Cancionero de Upsala*.

¿Y con qué la lavaré, la flor de mi cara,  
y con qué la lavaré, que vivo mal penada?  
Lávanse las mozas con agua de limones,  
lavarm'e yo cuitada con ansias y dolores<sup>156</sup>

Al alejandrino se acerca también este delicado suspiro, que recoge Pisador:

Aquellas sierras, madre, altas son de subir;  
corrían los caños, daban en el toronjil.

<sup>156</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. III, col. 1,236, y vol. IV, col. 931; Mitjana, nota a la composición núm. 29 del *Cancionero de Upsala*, Carolina Michaëlis de Vasconcellos, "Notulas sobre cantares e vilhancicos". Compárese "Ardé, corazón, ardé...", en el *Cancionero musical* (núm. 77), en la *Silva de sirenas*, de Valderrábano (fol. 26), en *El Delfín*, de Narváez, y en Gallardo, *Ensayo*, vol. I, col. 151, glosa del Conde de Salinas:

Quebrántanse las peñas  
con picos y azadanes;  
quebrántase mi corazón  
con penas y dolores.

Madre, aquellas sierras llenas son de flores:  
encima de ellas tengo mis amores<sup>157</sup>

Y este otro, que recoge Vázquez (1559):

¿Agora que sé de amor me metéis monja?  
¡Ay Dios, qué grave cosa!  
Agora que sé de amor de caballero,  
agora me metéis monja en el monasterio.  
¡Ay Dios, qué grave cosa!<sup>158</sup>

Si de esos tres podría suponerse que hay derecho a dividirlos en hemistiquios y reducirlos a versos cortos, quedan otros donde los versos no parecen fácilmente divisibles, como las endechas de Canarias que trae Pisador ("Para ques, dama, tanto quereros")<sup>159</sup> y el cantar alusivo a la gaita, aunque no lleva su metro favorito, recogido por el manuscrito de *Tonos castellanos*, y luego imitado por Lope en *Los pastores de Belén* (libro III) y probablemente por Góngora (composición que se le atribuye):

Tenga yo salud,  
qué comer, quietud,  
y dineros que gastar,

---

<sup>157</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. III, col. 1,236. Da otra versión fray Pedro de Padilla (*Tesoro de varias poesías*, Madrid, 1580):

La sierra es alta  
y áspera de subir;  
los caños corren agua  
y dan en el toronjil.  
Madre, la mi madre,  
del cuerpo atán garrido,  
por aquella sierra  
en su lomo erguido  
iba una mañana  
el mi lindo amigo;  
llaméle con mi toca  
y con mis dedos cinco:  
los caños corren agua  
y dan en el toronjil.

<sup>158</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 928.

<sup>159</sup> Véase la nota final del §9, cap. III.

y ándase la gaita  
por el lugar<sup>160</sup>

O en Vásquez, 1551:

Perdida traigo la color;  
todos me dicen que lo he de amor.

Viniendo de la romería  
encontré a mi buen amor.  
Pidiérame tres besicos,  
luego perdí mi color.

Dicen a mí que lo he de amor.  
Perdida traigo la color,  
todos dicen que lo he de amor<sup>161</sup>

O en *El cortesano*, de Luis Milán, el trozo que da como improvisación de una dama:

No le tomara,  
sino como a marido le presentara,  
y en presentalle como servidor  
le tomo con más amor<sup>162</sup>

O éste del *Cancionero de Upsala* (núm. 50) y de la *Recopilación de Vásquez* en 1560:

Dizen a mí que los amores he:  
con ellos me vea si tal pensé.  
Dizen a mí por la villa  
que traygo los amores en la cinta;

---

<sup>160</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. I, col. 1, 197. Música de Francisco Gutiérrez. La composición sigue, haciéndonos pensar que aquellos irregulares versos se cantaban al son de la gaita:

Para cuando haga el són  
la gaita murmuradora...

Quiñones de Benavente, en el entremés *La visita de la cárcel*, introduce el último verso del cantar.

<sup>161</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 924.

<sup>162</sup> Véase, además, en *El cortesano*, de Milán, edición de 1872, las pp. 8, 12, 16, 37, 52, 72, 74, 85, 148, 154, 178, 180, 207, 249, 253, 279, 307, 342, 361, 366.

dizen a mí que los amores he:  
con ellos me vea si tal pensé<sup>163</sup>.

O éste del cancionero manuscrito (núm. 19,661) de la Biblioteca Nacional:

Morenica, no desprecies la color,  
que la tuya es la mejor<sup>164</sup>.

Casos curiosos de versificación irregular son los tercetos monorrimos del *Cancionero de Évora* (Lisboa, 1875), que fluctúan alrededor del endecasílabo:

Aunque me veáis en tierra ajena,  
allá en el cielo tengo una prenda;  
no la olvidaré hasta que muera.  
Extranjero soy, no lo quiero negar;  
mas de mis amores haré un mar:  
por ellos a mi tierra iré aportar...

(Núm. 58)

---

<sup>163</sup> Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 930.

<sup>164</sup> Otra versión en Montidea (*Billete de amor*):

No desprecies, morenica,  
tu color tan morena,  
que ésa es la color buena.

Sobre el color moreno, véanse las pp. 100, 112, 116, 131, 136, 140, 141, 148, 149, 153, 157, 164, 172, 183, 225 y 227.

Agréguese este cantar que recoge Daza, en estribillo y zéjel:

Gritos daba la morenica  
so el olivar,  
que las ramas hace temblar.  
La niña, cuerpo garrido,  
Morenica, cuerpo garrido,  
llozaba su muerto amigo  
so el olivar,  
que las ramas hace temblar.

Y en Correas, *Arte grande*, p. 280, esta endecha (¿o seguidilla?):

Aunque soy morena,  
blanca yo nací:  
a guardar ganado  
mi color perdí.

Muéstrame quien mi alma tanto quería  
allá donde reposa al mediodía  
en su eterna gloria e alegría...

(Núm. 59)

## § 24. Las estrofas

Las composiciones en versificación irregular no son, por lo común, largas. Cuando, además del estribillo, son irregulares las coplas, toman la forma usual de zéjeles y villancicos: así, en el cantar del *Pobico*, de Cervantes, cuyas estrofas tienen siete versos; compárense con el villancico “Más vale trocar...”, de Encina. O bien asumen otra forma más breve, con la peculiaridad de que en la repetición se cambia a menudo el orden de los versos del estribillo: así en “No me habléis, conde...”, “Ojos morenos...”, “Caballero, queráisme dejar...”, “Abaja los ojos, casada...”, y “De los álamos vengo, madre...”.

Predomina la isometría de las estrofas: así, en fray Ambrosio Montesino, Gil Vicente y demás; igualmente en las composiciones en seguidillas (véanse las de *Los comedadores de Córdoba*, Pero González y Rodrigo Martínez). La isometría existe, sobre todo, en cuanto a la distribución de las rimas; pero los versos de igual medida no se repiten con exactitud en el lugar correspondiente de cada estrofa, y los poetas se contentan con la medida aproximada: así, en Gil Vicente se corresponden versos como “Estánse dos hermanas” y “Namorado se había dellas”; en Castillejo, “Hacíame del ojo” y “Asíame de la manga”. La asimetría de las estrofas sí se halla después, en el siglo XVII.

Finalmente, del cantar paraleístico hay dos formas principales: una, la tradicional galaico-portuguesa, del cossante del árbol de amor y la canción “Al alba venid, buen amigo...”, en que cada estrofa se duplica mediante el cambio de las palabras finales de los versos (tales, amigo, amado; amaba, quería; mirat, veer), y luego viene el encadenamiento, comenzando la tercera estrofa con el segundo verso de la primera, al cual se añade otro enteramente nuevo; otra forma, más elemental, en que hay duplicación y no hay encadenamiento.

De la primera se hallan probablemente en el *Cancionero musical* los últimos ejemplos escritos por poetas castellanos (puesto que Gil Vicente es portugués). Están en versos regulares, silábicos, y son el núm. 245:

Por vos mal me viene,  
niña, y atendedme...

y el núm. 17, según la reconstrucción de Carolina Michaëllis de Vasconcellos:

Tres morillas me enamoran  
en Jaén...<sup>165</sup>.

De la segunda hay ejemplos en el *Cancionero musical* (núms. 259 y 400) y en Gil Vicente: así, la canción en alabanza de la Virgen María, donde la estrofa se repite tres veces. El cantar del *Pobrico* en Cervantes, y el de bodas en Castillejo, hay que clasificarlos dentro del tipo simple.

Pero también se encuentra el tipo encadenado, sin duplicación paralelística, en el *Cancionero musical*, por ejemplo, núm. 423:

Por beber, comadre,  
por beber...

y en Gil Vicente: "En la huerta nace la rosa..." y otras canciones<sup>166</sup>.

## §25. Resumen

Durante el período que se extiende desde el reinado de los Reyes Católicos hasta la ascensión de Felipe III al trono, en 1598, la poesía de versificación acentual o meramente libre alcanzó gran desarrollo permaneciendo anónima. Es sorprendente la fecundidad que ostentó, cultivada por las manos del pueblo y del vulgo, sin ayuda importante del mundo cortesano. Los tipos de esta versificación, en el siglo XVI, son en esencia los mismos de que se habían encontrado escasas muestras antes de los Reyes Católicos.

Entre tanto, los poetas cultos se aproximan a ella, poco a poco, con prudencia, tal vez con desdén aristocrático, excepto en casos como el del padre del teatro portugués. Al terminar el siglo XVI, los elementos populares, cuya ascensión hacia las letras cortesanas,

<sup>165</sup> *Cancionero da Ajuda*, vol. II, p. 935. Sobre la música de este cantar, véase Julián Ríbera, *La música de las Cantigas*.

<sup>166</sup> Véase *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 920, 923, 926, 928, 930 y 931.

desde la época de los Reyes Católicos, había sido gradual, pero constante, acaban por penetrar de lleno en el drama, en la poesía lírica, en la novela. Lope es el gran maestro de este movimiento en lo que atañe a la versificación, entre otras cosas. Coetáneos suyos, Cervantes, Góngora, los dramaturgos de Valencia, son quienes mejor contribuyen a la innovación. El carácter renacentista del siglo de Carlos V va cediendo cada vez más ante el reflujó de tendencias nativas que dan su peculiar sabor al siglo XVII en España.

## Capítulo IV

### **El apogeo de los versos irregulares en la poesía culta**

(1600 - 1675)

#### **§1. Las fuentes: importancia de las literarias**

Al recorrer el siglo XVI, la revisión de los fragmentarios materiales de versificación irregular que recogen o escriben los poetas cultos es la mejor introducción hacia el caudal copioso que brinda la poesía anónima; al estudiar el siglo XVII, el proceso debe invertirse. La poesía anónima no presenta entonces la espontánea riqueza de la centuria anterior, o bien queda medio ahogada bajo la inundación de la poesía culta, que adopta los procedimientos populares, y los estribillos de sabor folklórico proceden, las más veces, de épocas anteriores. De 1600 en adelante, las recopilaciones de carácter popular, o más bien las vulgares, que son las que abundan, acogen muchas obras de poetas cortesanos y pierden su tipo antiguo; así se advierte en los florilegios impresos: las nuevas ediciones del *Romancero general*; el *Laberinto amoroso*, 1618; la *Primavera y flor de romances*, primera y segunda partes, 1621 y 1629; las *Maravillas del Parnaso*, Lisboa, 1637, reimprimadas en Barcelona, 1640; posteriormente otros, como la *Lira poética*, citada en las ediciones de Vicens al *Arte de Rengifo*. Así se advierte, en fin, en las grandes colecciones manuscritas de poesía y de música que se custodian en la Biblioteca Nacional de Madrid. De esas y de otras semejantes proceden el *Romancero de Barcelona*, descubierto por Milá; el *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por Jesús

Aroca; las *Seguidillas antiguas*, publicadas por Foulché-Delbosc; las *Poesías de antaño*, publicadas por Antonio Guzmán e Higueros, y extractos diversos de Gallardo. Junto a esas fuentes anónimas, no muy prolíficas, la poesía culta asombra por la abundancia de versificación irregular de tendencia acentual: Lope, Tirso, Valdivielso, Góngora, Quiñones de Benavente, Calderón, ofrecen tesoros de poesía vaciada en moldes musicales, fuera de la regularidad silábica<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sobre el *Romancero general*, véase la nota final del §3 del cap. II. Hay muchas reproducciones de él (especialmente de las reimpresiones) en el *Romancero de Durán*, vols. X y XVI de la Biblioteca de Rivadencyra. También aprovechó esta y otras colecciones Quintana en su colección de *Poesías selectas castellanas...*, Madrid, 1807, reimpresa después bajo el nombre de *Tesoro del Parnaso español*.

El "Laberinto amoroso" fue reimpreso por Vollmöller en las *Romanische Forschungen*, vol. VI, 1891.

Durán reproduce en su *Romancero* muchas composiciones de la *Primavera y flor de romances* y de las *Maravillas del Parnaso*, edición de 1640; la edición de 1637 ha sido reimpresa por la Sociedad Hispánica, Nueva York, 1902.

La *Lira poética* no se menciona en el *Arte de Rengifo*, en la edición primitiva de 1592, ni en las adiciones de 1644, sino en las adiciones de José Vincens, 1703; he consultado la reimpresión de Barcelona, 1759. Pudiera ser la obra que menciona Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, col. 441.

Del "Romancero de Barcelona" dio noticia Milá en el *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, de Berlín, 1861, vol. III, p. 172. Foulché-Delbosc lo reprodujo íntegro en la *Revue Hispanique*, 1913, vol. XXIX.

El "Cancionero musical y poético del siglo XVII", de Sablonara, apareció en el *Boletín de la Academia Española*, 1916 a 1918. Véanse, sobre él, los "Comentarios y apostillas", de Mitjana, en la *Revista de Filología Española*, 1919.

Las "Séguedilles anciennes" de Foulché-Delbosc están en la *Revue Hispanique*, 1901, vol. VIII; las *Poesías de antaño*, en 1914, vol. XXXI.

Para extractos en el *Ensayo*, de Gallardo, véase vol. 1, columnas 991 a 995 y 1,027 a 1,059.

Entre los cancioneros manuscritos que consulté en la Biblioteca Nacional de Madrid, mencionaré los núms. 3,168, 3,912, 3,913, 3,915, 4,051, 4,128 (antes M. ...360), 5,168, 5,593 y 19,661. De las "Tonadillas y letrillas puestas en música", la caja 12,967, núms. 1 a 64.

## A) Los tipos de versificación en la poesía culta y en la popular y vulgar

### §2. El esplendor de la seguidilla

Desde 1600, la seguidilla crece prodigiosamente en popularidad, que conserva hasta hoy, especialmente entre el pueblo. Hasta el apogeo de Lope, y aun puede decirse que hasta el de Calderón, continúa presentándose con todas sus viejas peculiaridades. Unas veces, la fluctuación dentro de límites muy vagos:

No cantéis, el ruiseñor,  
tan de mañana,  
que despertaréis a quien duerme  
y amores ama<sup>2</sup>

Toda va de verde  
la mi galera,  
toda va de verde  
de dentro a fuera<sup>3</sup>

¡Cómo retumban las palas  
de los remeros  
en las claras aguas  
del sacro Tejo!<sup>4</sup>

¿Qué quiere amor  
coronado de flores?  
No, no, no las abrase,  
ya que las coge<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Correas, *Arte grande de la lengua castellana*, p. 281. Recordaré nuevamente la importancia del estudio de Hanssen, *La seguidilla*.

<sup>3</sup> Correas, *Arte grande*.

<sup>4</sup> *Laberinto amoroso*, núm. 23. Véanse Lope de Vega, *Las flores de Don Juan*, y Alonso de Lodesma, *Al nacimiento*, en los *Juegos de nochesbuenas a lo divino*.

¡Cómo retumban los remos,  
madre, en el agua,  
con el fresco viento  
de la mañana!

Véase, además, la parodia en el *Entremés del Avantal*, de Quiñones de Benavente.

<sup>5</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, caja 12,967, núm. 6, canción con música de Juan Hidalgo

A pescar salió la niña  
tendiendo redes  
y en lugar de peces  
las almas prende.

(*El burlador de Sevilla*)

Subiera Morales  
en el su caballo,  
la espuela de melcocha  
y el freno de esparto.

(Calderón, *El alcalde de sí mismo*, acto I)

Lloraba la casada por su marido  
y agora le pesa porque es venido.  
Lloraba la casada por su velado  
y agora le pesa de que es llegado<sup>6</sup>

Otras veces, el empleo de versos agudos, tratados como equivalentes de los llanos que tienen una sílaba métrica menos (ley de Mussafia), resultando de ahí la unificación de los versos y la confusión con la endecha o la aproximación a ella:

A la mal casada  
le dé Dios placer,  
que la bien casada  
no lo ha menester<sup>7</sup>

Aunque soy morena,  
blanca yo nací:  
a guardar ganado  
mi color perdí<sup>8</sup>.

Aunque el Carro se vuelva  
y quiera amanecer,  
yo del otro lado  
me pienso volver<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 486. Duplicación paralelística.

<sup>7</sup> *Ségnedilles anciennes*, núm. 24.

<sup>8</sup> Correas, *Arte grande*, p. 280. Y véase §21 del cap. III, nota sobre "Morenica, me llaman, madre...".

<sup>9</sup> Estribillo de Letrilla, manuscrito 3,913 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Véanse *Poemas de antaño*, ed. Guzmán e Higueros, y Gallardo, *Ensayo*, vol I, col. 1,038. Además, manuscrito 3,700.

Otras, el empleo de los agudos como propiamente tales, según las reglas de la métrica silábica moderna:

Mal haya la torre,  
fuera de la cruz,  
que me quita la vista  
de mi andaluz<sup>10</sup>

Otras, en fin, la forma fluctuante se mezcla con la acentuación aguda:

¡Ay, que me muero de celos  
de aquel andaluz!  
Háganme si muriere  
la mortaja azul<sup>11</sup>

Las flores del romero,  
niña Isabel,  
hoy son flores azules,  
mañana serán miel<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *Séguédilles antiguas*, núm. 1. Véase la núm. 2. Y *La copla*, de Rodríguez Marín.

<sup>11</sup> *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, de Sablonara, núm. 47. Parodiada por Lope (o, según él, por una de sus hijas), en carta al Duque de Sessa;

¡Ay, que al Duque le pido  
aceite andaluz!  
¡Ay, pues no me le envía,  
cenaré sin luz!

Y Góngora la adopta y la continúa en una admirable composición (1620), “para D. María Hurtado, en ausencia de D. Gabriel Zapata, su marido”; la primera mitad es en seguidillas:

Mátanme los celos de aquel andaluz;  
háganme, si muriere, la mortaja azul.

<sup>12</sup> Este cantar podría parecer original de Góngora y va al frente de su romancillo que continúa “Celosa estás, la niña”, (1608). De Góngora lo debieron de tomar —como tantos otros cantares— Calderón en *El alcalde de Zalamea* (acto III) y Lope para imitarlo en *Los pastores de Belén*, libro III:

Las pajas del pesebre,  
niño de Belén,  
hoy son flores y rosas,  
mañana serán hiel.

Sin embargo, Gonzalo Correas lo da como popular (*Vocabulario*, p. 153. y *Arte grande*, p. 443) y dice haberlo oído en Salamanca:

Generalmente, la seguidilla tiene sólo cuatro versos; abunda ya el paradigma moderno (7-5-7-5) junto con la otra forma usual entonces (6-5-7-5):

Manojitos de hinojo  
coge la niña  
y sus ojos manojos  
de flechas tiran.

Vienen de Sanlúcar,  
rompiendo el agua  
a la Torre del Oro  
barcos de plata.

Frescos airecitos  
del prado ameno,  
si abrasáis el alma,  
no heléis el cuerpo<sup>13</sup>

Vengo de la guerra,  
niña, por verte;  
hállote casadita,  
quiero volverme<sup>14</sup>

Perdi la esperanza de ver mi ausente:  
háganme, si muriere, la mortaja verde.

Madre, sin ser monja, soy ya descalza,  
pues me tiene la ausencia sin mi Zapata.

La mitad del alma me lleva la mar:  
volved, galeritas, por la otra mitad.

Ya se van haciendo raras las de sólo tres versos, como una que Lope adapta en *Los pastores de Belén*.

---

La flor del romero,  
niña Isabel,  
hoy es flor azul  
y mañana será miel.

<sup>13</sup> Manuscrito 3,913.

<sup>14</sup> *Los amantes de Teruel*, atribuida a Tirso. Variante, como endecha, en Sebastián de Horozco, *Cancionero*, p. 27; otra, como seguidilla, en Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 437.

Callad un poco,  
que me matan llorando  
tan dulces ojos.

Tampoco abundan especialmente las de siete versos, frecuentísimas en nuestros días; pero se hallan, por ejemplo, en Tirso (*Tanto es lo de más como lo de menos*), en Quiñones de Benavente (entremeses de *El guardainfante*, primera y segunda partes, y *El juego del hombre*) y en D. Juan Ruiz de Alarcón, único trozo de versificación irregular que se descubre en toda su obra:

Venta de Viveros,  
dichoso sitio,  
si es cristiano el ventero  
y es moro el vino.  
Sitio dichoso,  
si el ventero es cristiano  
y el vino es moro.

(Acto II de *Las paredes oyen*)<sup>15</sup>

Existen otras de cinco versos:

Óyeme tu retrato,  
niña Isabela,  
salvo ser justo,  
salvo ser propio,  
salvo que huela<sup>16</sup>.

Otras con eco, ya sea intercalado, ya sea al final de la copla, en Quiñones de Benavente:

Como somos muchachas  
somos traviesas,  
y por eso nos guardan, ardan,  
todas las viejas.

<sup>15</sup> El tercer verso de la seguidilla de Alarcón se imprime generalmente "si el ventero es cristiano"; pero el paralelismo entre el verso tercero y el cuarto, semejante al de los versos sexto y séptimo, y reforzado por la inversión del verso segundo en el quinto, exige que se invierta el orden de las palabras como lo he hecho en el texto.

<sup>16</sup> Anónima, p. 575 del vol. XLII de la Biblioteca de Rivadeneira.

No pretendo por lindo  
ni por discreto,  
que me huele a pobrete, vete,  
si no hay dinero.

(Entremés de *La captadora*, 1ª parte)<sup>17</sup>

Si recibes ofensas  
de tu enemigo,  
cásale y no le busques  
mayor castigo.  
—Castigo.

Díganle a mi velado  
que no trabaje,  
bástele por oficio  
que sufra y calle.  
—Calle.

(Dúo en el entremés *El tío Bartolomé*)

Todas reciben el nombre técnico de seguidillas, determinado por el canto y la danza<sup>18</sup>. En el arte coreográfico, el género comienza a subdividirse en especies durante la centuria: tales son los *bailes del río*, de Juan Redondo, del *Caballero* (a menudo con la vieja letra del *Caballero de Olmedo*); otros nacen después: la *chamberga*, que fue muy popular, debe de ser posterior a aquéllos. Todos se introducen en las obras teatrales que tenían la forma y el nombre de *bailes*, en las

<sup>17</sup> Véase Correas, *Arte grande*, pp. 277 a 279. Además, el *Baile del acitunero*, de Quiñones de Benavente, para otras maneras de repetición de palabras.

<sup>18</sup> En el *Cancionero de Sablonara* lleva el nombre de "seguidillas" la canción núm. 67, con música de Capitán:

Bullicioso y claro arroyuelo  
que salpica las guijas blancas,  
de tu envidia los ruiseñores  
van saltando de rama en rama.

Lucinda más bella  
y cual bella ingrata,  
a quien fuego abrasa  
si la nieve abrasa.

Es posible que el nombre de seguidillas no pretenda abrazar a toda la composición, sino sólo a la parte en hexasílabos; aun así es extraño, puesto que esos versos son todos regulares.

jácaras, las mojigangas y los entremeses. Todavía durante el siglo XVIII, nuevos bailes tomarán como metro para su letra el de la seguidilla<sup>19</sup>.

Se la halla, en fin, en arreglos más o menos libres, combinando sus propios versos en grupos desusados, o uniéndolos a otros tipos métricos:

Aves, fieras, fuentes y ríos,  
pues de amor conocéis el dominio,  
seguidlo volando,  
corriendo seguidlo,  
y las aguas saltando  
rompan los vidrios,  
que aun de amor no se escapa  
lo cristalino<sup>20</sup>.

Y las avecillas y fuentes,  
si de envidia tristes,  
de amor alegres,  
unas ríen y otras lloran  
y en mirando a Jacinta  
se alegran todas<sup>21</sup>

A la esposa divina  
cantan gala  
pajarillos, al alborada,  
que de ramas en flores

<sup>19</sup> Véase la Introducción de Cotarelo a los *Entremeses, bailes, jácaras y mojigangas*, pp. 235, 242, 252. En la p. 261 puede verse cómo Moreto, en su baile *Las fiestas de Palacio* (1658), pone letra de seguidilla, en italiano corrompido, a la tarantela.

<sup>20</sup> *Labradoras*, con música de Juan Hidalgo, Biblioteca Nacional de Madrid, manuscritos, caja 12,967, núm. 8. Véase Luis Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, con música de Hidalgo, en el *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, publicado por Felipe Pedrell (en 5 vols., Coruña, 1888...), vols. IV-V:

Estrellas, luceros, plantas y signos,  
pues de amor conocéis el dominio,  
domando, influyendo  
pesares y alivios,  
los celos disculpen  
amantes delitos,  
que de un amor no se escapa  
lo cristalino.

<sup>21</sup> *Cancionero de Sablonara*, núm. 17.

y de flores en ramas  
vuelan y saltan.

(Lope, auto *La siega*)<sup>22</sup>

### §3. La seguidilla regular

Mientras entre el pueblo la seguidilla conserva sus libertades, en manos de los poetas cultos se va regularizando durante el período que abarca desde 1600 hasta 1675. Todavía, al principio, abundan los versos hexasílabos aun en las más regulares:

Lope así las emplea constantemente en su novela pastoril a lo divino *Los pastores de Belén* (1612), en su *Romancero espiritual* (1624), en sus autos y en muchas de sus comedias<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Para otras seguidillas, véase Cejador, *La verdadera poesía castellana*, t. I, pp. 226-245; II, pp. 23-24, 34, 37-42, 52-56, 74-75, 77, 101-104, 120, 124-125, 161-167, 276; IV, 20, 141, 195 y 311.

<sup>23</sup> Seguidillas en Lope de Vega (sin pretender agotar la lista). En los autos y representaciones morales: *Las bodas entre el alma y el amor divino* ("zarpa la capitana, / Tocan a leva...": reaparece en la comedia *El amek de Toledo* y en la novela *El peregrino en su patria*, véase *Rimas del incógnito*: "Con un tiro de leva / La capitana..."); *La Maya* ("Echad mano a la bolsa, / Cara de rosa"; véase Miguel Sánchez); *El pastor ingrato* ("La locura del mundo..." y "De Sión ausente"); *El nombre de Jesús* ("Alegria, zagales..." y "Pastorcico nuevo, / Dulce Niño Dios, / No sois vos, vida mía, / Para labrador"); *Del pan y del palo* (cantarcillo popular que da base al auto: "Del pan y del palo / Me da mi esposo"); *La siega* ("A la esposa divina / Cantan la gala": seguidilla mezclada con otros versos irregulares); *El nacimiento de Cristo* ("Gloria en las alturas, / Paz a los hombres"); *La vuelta de Egipto* ("Oh, qué bien pareces, / Barco divino..." y "Venga con el día / Venga María, / Y con el albore / Jesús y el sol"); en los dos *Coloquios de la Concepción*, 1615 ("Canten os la gala, / Divina Fénix, / Concebida sin mancha / Dichosamente"); en los autos: *La circuncisión* ("Hoy salen del templo"); *El misacantano* ("Mañanitas de Pascua / De Resurrección"); *El Avemaria y el Rosario* ("Al nacer el aurora"); *El pastor lobo* ("Corderita nueva / De color de aurora, / No sois vos, vida mía, / Para labradora"; véase *El nombre de Jesús*); *La locura por la honra* ("Con la luz de su Esposo"); *Los dos ingenios y esclavos* ("A la gran Babilonia / Todos se mudan"); *Las cantares* ("Que de noche le mataron / Al caballero,—de Olmedo—": véase §13 del cap. III; "Qué bien os quedastes / Galán del cielo..." y "Porque Dios que le mira / Le echó la capa"); *La margarita preciosa* ("A la rica tienda"), y *La isla del sol* ("¡Oh, qué bien mira! / ¡Oh, qué bien baila!" y "Sol hermoso y divino, / Sal muchas veces"). En la comedia en prosa *La Dorotea* ("Que no quiero favores..."; véase el §13 del cap. III); en las comedias en verso, *El robo de Dina* ("En las mañanicas / Del mes de mayo": composición larga y hermosa; sobre cantares de mayo, véase la nota final al §11 del cap. III); *El cardenal de Belén* ("Mañanicas floridas / Del frío invierno"); *El acero de Madrid* ("Mañanicas floridas / Del mes de mayo"; véase "Romancero de Barcelona", en la *Revue Hispanique*, vol. XXIX, p. 179); *Las bizarrías de Belisa*, escrita en 1634

Igual cosa puede decirse de Tirso, de Valdivielso, de Quiñones de Benavente, y de todos los poetas que escriben entre 1600 y 1650. En la obra de Calderón, que se extiende de la tercera a la octava década del siglo XVII, compite la seguidilla de hexasílabos con la seguidilla

(“Mañanicas de mayo / Salen las damas...” y “Antes que amanezca”); *La madre de la mejor* (“A la niña María / Cantan las aves”); *Los trabajos de Jacob* (“En amor tan largo”); *El santo negro Rosambuco* (“Por San Juan las damas...” sobre cantares de fiestas de San Juan, véase §20 del cap. III (“c imitación del *Caballero de Olmedo* en lenguaje absurdo”); *La juventud de san Isidro* (“Regocijo, zagales”); *San Diego de Alcalá* (“Dulce Virgen bella”); *La corona derribada*, atribución dudosa a Lope (“Frescas aguas alegres / Del fértil Nilo”); *El rústico del cielo* (“Aires de los cielos”); *La niñez del Padre Rojas*, escrita en 1625 (“Zagalajas del prado”); *La limpieza no manchada* (“Y repiten las aves / Del verde bosque”, escrita en renglones dobles); *El truhán del cielo* (“Al arma, guerra, guerra, Muera el infierno...” y estribillo imitado del cantar de *El caballero de Olmedo*: “A la gala de la gracia, / La flor del suelo”); Adonis y Venus, anterior a 1604 (“Triunfa la hermosura”); *Las mujeres sin hombre* (“No es posible que el fruto”); *El amor enamorado* (“A la gala de Febo”); sobre cantares de gala, véase §9 del cap. II, nota al cantar (“A la gala de la panadera”); *Las almenas de Toro* (“Por aquí daréis la vuelta”; véase §13 del cap. III); *El galán de la Membrilla* (cantar base del drama: “Que de Manzanares era la niña, / Y el galán que la lleva, de la Membrilla”, escrito en renglones dobles); *La niña de plata* (“Camínad, suspiros / A donde soléis”); *El caballero de Olmedo* (cantar base del drama; véase §13 del cap. III); *El caballero de Illescas* (“Blancas coge Lucinda”; *Fuenteovejuna* (“Vivan muchos años / Los desposados...” y “Para qué te escondes, / Niña gallarda”); *Pedro Carbonero*, anterior a 1604 (“Rilberitas hermosas”; véase §13 del cap. III); *Los comedadores de Córdoba* (fundada en el cantar glosado en seguidillas); *Los porrales de Murcia* (canción de romería: “A la Virgen bella / De aquesta ermita”); *El aldehueta* (“Madre, la mi madre”; véase §11 del cap. III; y “Saltáronme los ojos / De la mozueta”); *Los melindres de Belisa* (“Madre, la mi madre”); *El mayor imposible* (“Madre, la mi madre”); *El rey Don Sebastián* (“A la Virgen bella / Rosas y flores”); *En un pastoral alborque* (estribillo: “Que de muerte tan bella / Nadie se escapa”); *El mármol de Felisardo*, anterior a 1604 (“No corráis, ventecillos”); *Servir a señor discreto* (“Mariquita me llaman...” y “Cuando ríen las fuentes”); *Si no vieran las mujeres* (“Pero escucha el retrato / Del bien que adoro”: composición larga en seguidillas); *Lo que pasa en una tarde* (“No me aprovecharon, / Madre, las yerbas”; véanse Pedro de Andrade Caminha, Góngora y Francisco de Trillo y Figueroa); *Lo cierto por lo dudoso* (“Río de Sevilla”: véase §19 del cap. III); *El amante agradecido* (“Vienen de Santúcar...”: véase §2 de este capítulo; y “En estas galeras”); *Amar, servir y esperar* (serie de seguidillas que comienzan como las de la comedia anterior, “Vienen de Santúcar...”, pero continúan de modo diferente); *Al pasar del arroyo* (cantar base del drama: “Al pasar del arroyo / Del alamillo, / Las memorias del alma / Se me han perdido”; véanse *Seguidillas antiguas*, núm. 68, Calderón, comedia burlesca de *Céfalo y Procris*, acto I, y Quiñones de Benavente, además de *Don Gajeros*, además, el moderno *Cancionero popular de Burgos*); *Las flores de Don Juan* (“Salen de Valencia / Noche de San Juan...” y “Despertad, señor mío, / Despertad, / Porque viene el alba / Del señor San Juan”: véanse *El santo negro Rosambuco* y el t. I de *Poesías líricas*, de Lope, edición Montesinos, pp. 165-169; “Cómo retumban los remos / Madre, en el agua”: véase seguidilla del *Laberinto amoroso*, §2 de este capítulo); *Santiago el verde* (probable base del drama “En Santiago el verde / Me dieron celos”); *La mal casada* (“De las desdichadas. / Yo soy la una”:

de tipo moderno, toda en heptasilabos y pentasilabos; acaso el empleo sistemático del segundo tipo sea posterior al del tipo antiguo<sup>24</sup>.

Después de Calderón el metro adquiere fijeza en manos de los poetas cultos, bajo la norma de heptasilabos y pentasilabos (7-5-7-5).

Las excepciones serán pocas y ya en el siglo XVIII raras hasta en la poesía popular.

véanse *Séguedillas anónimas*, núm. 22, y *Rimas del incógnito*, núm. 5); *Lo que ha de ser* ("Ofendida me tienen"); *La boba para los otros y discreta para sí* ("Ay mi querida aldea"); *El bobo del Colegio* ("Llevad mis suspiros / Aires suaves"); *Con su pan se lo comen* ("A los verdes prados"); *El vellocino de oro* ("Apacibles prados"); *La buena guarda* ("Lavaréme en el Tajo"); *El desconfiado* ("A los carreteros"); *La octava maravilla* ("Cuantas veces me brindan"); *La dama boba*, edición según el manuscrito autógrafo en *The Dramatic Art of Lope de Vega*, de Rudolph Schevill, Berkeley, 1918 (cantar "Amor cansado de ver", estrofas de cuatro versos octosilabos y cuatro de seguidilla: "Pasóse a las Indias, / Vendió el aljaba").

*La serranilla de la zarzuela* que tiene parentesco con la seguidilla, la imita Lope en las comedias *El sol parado*, anterior a 1604, y *Las paces de los reyes*, así como en los autos *La venta de la zarzuela* y *Los cantares* (véanse §10 del cap. I y §24 del cap. II).

En la novela pastoril a lo divino *Los pastores de Belén* (1612): Libro I, el romance "Afligido está José" termina en seguidillas: "Bien podéis persuadiros, / Divino Esposo"; seguidillas largas: "Nace el alba María / Y el sol tras ella"; otras: "¿Dónde vais, zagala, / Sola en el monte?"; Libro II, endechas "Zagala divina" con estribillo: "Vuestras gracias me cuentan, / Zagala hermosa"; coplas con estribillo: "¿Qué mucho que dance / Juan tan alegre?"; Libro III, romance "Campanitas de plata" con estribillo: "Que los ángeles tocan, / Tocan y tañen"; romance de Niseida, con estribillo: "Nora buena vengáis al mundo, / Niño de perlas, / Que sin vuestra vista / No hay hora buena"; sobre cantares de enhorabuena, véanse nota del §11 y §20 del cap. III; romance de Neotalvo, con estribillo: "Pide al cielo la tierra / La paz que adora"; canción de Rosarda, "Dejando Dios la grandeza", cuatro versos de romance y siete de seguidilla; canción de Alfesibeo, toda en seguidillas: "Manso corderito"; canción de Riselo en endecha y seguidilla: "A mi niño combaten / Fuegos y hielos"; canción de Jorán, en endecha y seguidilla: "De una Virgen hermosa / Celos tiene el sol"; seguidillas largas: "Zagalajo de perlas, / Hijo del alba", otras: "Una niña y un niño / Vengo de ver"; otras, las muy conocidas: "Pues andáis en las palmas, / Ángeles santos"; Libro IV, seguidillas largas: "La aldeana preciosa / Recién parida"; Libro V, endechas, con estribillo: "Venga con el día / El alegría, / Venga con el alba / El sol que nos salva"; seguidillas largas: "Buscaban mis ojos / La Virgen pura"; otras: "Sea bienvenida / La blanca niña; / Venga norabuena / El niño de perlas".

En el *Romancero espiritual* (1624), de Lope, hay varios romances con estribillos en seguidillas: "Oh, qué firmes somos / Dios mío, yo y vos..."; "Hoy tendrás en mis brazos / Cuanto me pides..."; "Jesus, de María / Cordero santo..."; y toda una composición en seguidillas: "Cantad, ruseñores, / Al alborada, / Porque viene el Esposo / De ver al alma"; -Hay reimpresión facsimilar del *Romancero*, hecha por la Sociedad hispánica-. Según parece, las *Rimas sacras* (1625) reproducen parte del material del *Romancero*.

<sup>24</sup> En Tirso no son muchas las seguidillas. Pero véase el auto *El cabrero divino* ("Pastorcico nuevo / De color de azor, / Bueno sois, vida mía, / Para labrador": véase Lope, autos

#### §4. Los versos de gaita gallega en las danzas

Los versos de gaita gallega (diez, once y doce sílabas, con quebrados de seis) adquirieron popularidad grande después que la seguidilla. Continuaban usándose en bailes diversos y, por lo tanto,

---

*El nombre de Jesús y El pastor lobo*; además, el romance "Del cristal de Manzanares...", de Alonso de Salas —¿Barbadillo?—, en Gallardo, *Ensayo*, vol. I, col. 1,030); *La venganza de Tamar* ("Cuando el bien que adoro / Los campos pisa"); *Antona García*, quizá sea seguidilla el cantar en que probablemente se inspiró esta comedia ("Más valéis, vos, Antona, / Que la corte toda": aparece también en la comedia *El cuerdo en su casa*, de Lope, quien tal vez escribió otra tomando el cantar como título; en *La pícaro Justina*, de López de Ubeda, ed. Puyol, t. I, p. 89, y en Correas, *Vocabulario*, p. 456); *La santa Juana*, primera parte: se aproximan a la seguidilla los versos largos, de ritmo extraño, que comienzan: "Que la Sagra de Toledo mil fiestas hace". Luego, "Norabuena venga / Juana a mi casa"; *Tanto es lo de más como lo de menos* ("¿Qué parecen valonas que adoman calvas?": seguidillas de siete versos, escritas en cuatro renglones, dos largos, uno corto y uno largo); *El pretendiente al revés*: "Ah, mi señor Guargüeros, salga y baile" —caso semejante al de la *santa Juana*—; *La villana de la Sagra* ("Cómo alegra los campos / La dulce noche"); *Desde Toledo a Madrid* ("El sombrero de tema / Y el rostro zaino"), y *Don Gil de las calzas verdes* ("Alamicos del Prado, / Fuente del Duque"). Obras de atribución discutida: *El barkador de Sevilla* ("A pescar salió la niña"); *Los amantes de Teruel* ("Vengo de la guerra"); *La Condesa banulolera y ninfa del cielo* (aproximación: "Que si viene la noche, / Presto saldrá el sol"); *La madrina del cielo* ("No te apartes del mundo, / Goza sus gustos..." y "De la gloria ha bajado / La flor divina").

Valdivielso, en su *Romancero espiritual*, trae varios estribillos en seguidillas: "Que es el mayor santo" (p. 2 de la edición de 1880); "Dadnos, Virgen bella", (p. 16); "Aunque más te disfraces" (p. 19); "Para qué son disfraces" (p. 49); "Ventecientos suaves / Templad la risa"; seguidillas mezcladas con otros versos (p. 68); "Venga con el día, / El alegría"; "Venido ha al alborce / El Redentore": véase Lope, auto *La miel de Egipto* y *Los pastores de Belén*, libro V; "Los ángeles bellos" (p. 109; escritas en renglones dobles); "Libre ser solía" (p. 163); "Muy enhorabuena" (p. 165); "Porque sin la vuestra / No hay buena vista" (p. 221); "En la santa Iglesia" (p. 279); "Venid, romerico", "Esperad, prisioneros", y "Yo me era morenica", en la *Ensaladilla del Retablo*; véase §21 del capítulo III, nota sobre "Morenica me llaman, madre". Composiciones en estrofas de cuatro hexasílabos y cuatro versos de seguidilla: "Unos ojos bellos" (p. 115) y "Lágrimas del alma" (p. 127). Composiciones largas en seguidillas: "La puerta me ronda / Mi amado Esposo"; predominan los hexasílabos (p. 201); "Qué mucho un soldado / Que tiene deudas" (p. 305); "Aunque os viene nacido / El rico sayal" (p. 315); "Visteme tembrando", en lenguaje sayagués (p. 332). Su imitación de la *serranilla de la zarzuela* (p. 269) está en hexasílabos regulares.

Sería inútil pretender formar lista de las seguidillas que hay en los entremeses y demás obrillas de Quiñones Benavente: las hay en casi todos. A menudo están escritas en renglones dobles.

De Calderón queda dicho que tiene seguidillas con hexasílabos y seguidillas de tipo regular moderno. De las primeras hay en los autos: *¿Quién ballará mujer fuerte?* ("Dérme el sacro texto / tan feliz letra"); *El valle de la zarzuela* ("A mi brindis, mortales, / A mí, que la sed"); *El sacro Parnaso* ("Porque no de balde / Goce el corazón, / Llévete atravesado / Con flechas de amor"); en las comedias y fiestas con música *Afectos de*

en el teatro. Uno de esos bailes, la *españolito*, que según Juan de Esquivel Navarro había envejecido hacia 1642 (fecha de sus *Discursos sobre el arte del danzado*), continúa apareciendo, sin embargo: se le halla en entremeses y en sor Juana Inés de la Cruz; a principios del siglo XVIII, en Zamora y Cañizares<sup>25</sup>. Lope la introdujo, durante la primera mitad del siglo XVII, en su auto de *Los cantares*, con versos acentuales que sirven de estribillo a coplas octosilábicas:

Madre de Dios y Virgen entera,  
Madre de Dios, divina doncella.

Valdivielso introduce el curioso metro del baile de Tárraga, que pertenece a la misma familia, en el auto *El peregrino*:

¡Tárraga, por aquí van a Málaga!  
¡Tárraga, por aquí van allá!<sup>26</sup>

y sigue con versos que pueden tomarse como decasílabos anapésticos y continuación de aquel metro (mediante hiato), o como eneasílabos (según la versión del auto anterior, anónimo, de *Los yerros de Adán*. "Est'es el camino del cielo"):

*odio y amor* ("Prisionero me tienen / Por un buen querer"); *El alcaide de sí mismo* ("Subicra Morales": una de las pocas canciones populares en Calderón); *La fiera, el rayo y la piedra* ("Oye de mi coro / Las que yo traigo"); *El golfo de las sirenas* ("Entre visto y oído / La ventaja es": véase el auto *El valle de la zarzuela*. "De su agrado a mi agrado / La ventaja es"); *El encanto sin encanto* ("En la tarde alegre / Del Señor San Juan / Todo es bailes la tierra, / Músicas el mar"); *El laurel de Apolo* ("Préstame esta noche / Tu arco y tus flechas"); *Celos aun del aire matan* ("Dos zagaes venían": son largas). A veces hay ejemplos de seguidillas aún más irregulares, pero no son muchas: en el auto *La primer flor del Carmelo*, grupo de seguidillas que comienza por tres versos, 7-7-5, y continúa en combinaciones desusadas; en *La fiera, el rayo y la piedra* ("Temán, temán los mortales"). Hay seguidillas de tres versos en la comedia *El mayor encanto, amor* ("Ya la obedezco...").

El tipo regular (7-5-7-5) aparece en obras donde también figura el tipo fluctuante: *¿Quién ballará mujer fuerte?* ("Clama, llora, suspira"); *El laurel de Apolo* ("No desdénese, Cupido, / Tu arco y tus flechas"); *La fiera, el rayo y la piedra* ("Pues que todo en los ciclos"); o bien en obras donde domina de modo absoluto: el auto *Lo que va del hombre a Dios* ("Vuelva en hora dichosa"); *El jardín de Fukerina* ("Cesen, cesen rigores"); *La púrpura de la rosa* ("A pesar de los celos"); *Darlo todo y no dar nada* ("Condición y retrato").

<sup>25</sup> Véase cap. III, §20 y 21, y especialmente nota sobre bailes y nota sobre la *españolito*. Consúltese Cotarelo, *Introducción a los entremeses...* p. 244.

<sup>26</sup> Véanse Cotarelo, *Introducción a los entremeses*, p. CCLXII, y Puyol, edición de *La pícaro Justina*, vol. II, p. 47, y vol. III, p. 299; el baile se citaba ya en la *Comedia florinea* (1554).

Este es el camino del cielo,  
este es el camino de allá<sup>27</sup>

Hay otras curiosas letras de bailes como el *sarao*, que se conoce al menos desde la segunda década del siglo XVII<sup>28</sup>; la *Catalineta*, que se conocía desde antes, pues ya figura en la representación bailada de *Pásate acá, compadre*, publicada con comedias de Lope en 1617:

Di qué tienes, la Catalineta,  
di qué tienes, la Catalineta,  
que te vas de aquí para allí,  
que te vas de aquí para allí.

Abril y pitín, Abril y pitín,  
de aquí para allí, de aquí  
para allí, Abril y pitín,  
Abril y piún<sup>29</sup>

Es posterior el baile de Marizápalos, del cual hay varias letras. Una, de la piecicilla teatral, anónima, *Baile de Marizápalos*, de mediados del siglo:

Marizápalos, vénte conmigo  
al verde sotillo de Vaciamadrid,  
que con sólo pisarle tu planta  
no ha de haber más Flandes que el ver su país.

Otra, de Jerónimo Camargo:

Marizápalos bajó una tarde  
al fresco sotillo de Vaciamadrid...

---

De la familia es el cantarcillo de dátiles que trac Góngora en su *Letrilla de Carillo y Gil* (1615):

¡Támaras, que son miel y orol  
¡Támaras, que son oro y miel!

<sup>27</sup> Véase cap. III, §9.

<sup>28</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, p. 260.

<sup>29</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 184, 238. Véase para la fórmula "de aquí para allí", frecuente en bailes, Lope, *Servir a señor discreto*, o el auto *La adúltera perdonada*, o Quiñones de Benavente, *La puente segoviana*, primera parte.

Marizápalos era muchacha  
muy adorada de Pedro Martín...

La popularidad de Marizápalos duró hasta el siglo XVIII, con Antonio de Zamora y Diego de Torres Villarroell<sup>30</sup>.

El *minué*, en fin, adopta también estos metros:

Si de Amarilis los ojos disparan  
flechas que hieren con dulce rigor,  
¿de qué le sirve a Cupido la aljaba?,  
¿para qué quiere Amor el arpón?<sup>31</sup>

### §5. Los cantos del molino

Los versos de cadencia anapéstica se emplean a veces en indudables muiñeiras castellanas, molineras, cantos de molino. A veces los cantares tienen versos más cortos que los usuales en las muiñeiras de Galicia, como ocurre con éste del *Romancero general*.

Parecís molinero, amor, y sois  
moledor...<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 95, 108, 208 y 253. En Gallardo, *Ensayo*, vol. II, col. 204, hay una variante de la versión de Camargo, impresa en Madrid, 1657, como de Miguel Lopez de Honrubia. Otra publicó Francisco Asenjo Barbieri en la revista *La Ilustración española y americana*, de Madrid, noviembre de 1877. Otra, recogida en América, da Carlos Vega, en *La música de un códice colonial del siglo XVII* (del virreinato del Perú), publicación del Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1931: véanse pp. 29-30, 54 y 74-75. Quevedo, en *La visita de los chistes*, menciona a Marizápalos.

<sup>31</sup> "Quiere amor" forma sinalefa, según la música. *Minué* con música de José Bassa, que vivía en 1701: aparece en el *Teatro lírico español*, de Pedrell. Hay allí otros minué con metros semejantes.

<sup>32</sup> Véanse Trillo y Figueroa, Letrilla, y variante en Correas, *Arte grande*, p. 283, y *Vocabulario de refranes*, p. 468:

Molinero sois, amor, y  
sois moledor.

Así también Tirso, en *Don Gil de las calzas verdes*, cuya preciosa escena de baile (octava del acto primero) es como un resumen de cantos de molino. En Tirso el cantar se continúa:

Si lo soy, apártesé,  
que le enbarinaré.

Véase §5 del cap. III, nota sobre la alteración del acento de las palabras en el verso.

o éste, de Trillo y Figueroa (Letrilla “En mi edad primera...”):

Solía que andaba  
el mi molinó,  
solía que andaba  
y ahora no...

estribillo de coplas hexasilábicas<sup>33</sup>.

El metro pleno de gaita gallega se encuentra en el dístico que recogen Tirso en *Don Gil de las calzas verdes* y Cosme Gómez Tejada de los Reyes:

Molinico, ¿por qué no mueles?  
Porque me beben el agua los bueyes...<sup>34</sup>

y en el precioso cantar original —a no dudarlo—, que intercala Lope en *San Isidro labrador de Madrid* (acto primero):

Molinito que mueles amores,  
pues que mis ojos agua te dan,  
no coja desdenes quien siembra favores  
que dándome vida matarme podrán.

Molinico que mueles mis celos,  
pues agua te dieron mis ojos cansados,  
muele favores, no muelas cuidados,  
pues que te hicieron tan bello los cielos.

Si mis esperanzas te han dado las flores  
y ahora mis ojos el agua te dan,  
no coja desdenes quien siembra favores  
que dándome vida matarme podrán.

<sup>33</sup> Para la acentuación alterada de molinó, véase nota en el §5 del cap. III. El estribillo aparece en otra letrilla, atribuida a Góngora, y con otro sentido, imitado por Lope en *La mayor corona*, acto tercero:

Solía que andaba  
el que ingrato es hoy.

<sup>34</sup> *Romancero y cancionero sagrados*, vol. XXXV de la Biblioteca de Rivadeneyra, núm. 554 de los *Autos al nacimiento*, 1661, de Cosme de los Reyes. Véanse Correas, *Arte grande*, pp. 283 y 284; Gallardo, *Ensayo*, vol. I, col. 1,060, y Quevedo, romance “A la jineta sentada...”.

### §6. Evolución del metro de gaita gallega

Entre 1600 y 1650, la versificación anapéstica se maneja con soltura, mezclando libremente sus distintas medidas de verso, y aun otras más, que lo hacían muy variado.

Así en Lope (*El cardenal de Belén*, acto I):

Que quien vive sin gustos de Venus  
soledades al hielo y al sol,  
como bestia pasa la vida,  
que no es hombre de razón.  
Amor es un Dios  
de tanto valor,  
que no hay cosa más dulce que pida  
la humana imaginación.

Que quien vive sin esta gloria  
soledades del yermo de Egipto,  
la naturaleza ofende  
y su ser pone en olvido.  
Amor es un niño  
tan tierno y tan lindo,  
que las almas heladas enciende  
y es de sus penas descanso y alivio.

Así en Tirso:

Floreçillas que Rut bella pisa  
mientras sus ojos regados os ven,  
no os riáis, no os riáis, que no viene bien  
con sus lágrimas vuestra risa,

(*La mejor espigadera*)

Norabuena vengáis, abril,  
si os fuéredes luego, volvedos por aquí...  
pues que sois tan bello, risueño y gentil.

(*La santa Juana*, primera parte, acto I)<sup>35</sup>

Así en Quiñones de Benavente, donde se alcanza la mayor libertad de combinaciones:

<sup>35</sup> Véanse §20 del cap. III, §3 del cap. IV, nota sobre las seguidillas de Lope, y §11 del cap. III, nota sobre los cantares de enhorabuena.

—Mancebito, remedia mis males,  
que hay sobra de amores y falta de reales.  
—Muchachita ¿por qué no me dejas,  
que más quiero a un cuarto que a todas las hembras?  
(Entremés *Los cuatro galanes*)

—Si los dineritos no se sienten buenos  
—Y las mujercitas somos sus galenos  
—¡Ay de los talegos!  
—Que con los deseos de salud mejor  
—Mientras más doctores llaman  
—Más aprisa corren y vuelan  
a su perdición.  
—A su perdición. A su perdición.  
(Entremés *El talego*, 2<sup>da</sup> parte)

Cantares de origen popular, donde se emplean metros de esta familia:

—Casadica, de vos dicen mal.  
—Digan, digan, que ellos cansarán.  
  
—¿Mariquita ¿y en sábado ciernes?  
—¡Ay, señor! Pensé que era viernes<sup>36</sup>  
  
¡Válame Dios, que los ánsares vuelan!  
¡Válame Dios, que saben volar!<sup>37</sup>  
  
Vayan cautivos el rey y la reina<sup>38</sup>.  
  
Bío, bío,  
que mi tambo le tengo en el río<sup>39</sup>  
  
¡Trébole, ay, Jesús, cómo huele!  
¡Trébole, ay, Jesús, qué olor!<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Correas, *Vocabulario de refranes*, pp. 326 y 441.

<sup>37</sup> Trillo y Figueroa, letrilla, y Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 431. Véase Valdivielso: "¡Válame Dios, que los ángeles se andan!" (p. 46 del *Romancero espiritual*).

<sup>38</sup> Lope, comedia *El nacimiento de Cristo*.

<sup>39</sup> Lope, *Arauco domado*, acto III.

<sup>40</sup> Entre las muchas imitaciones de este cantar del trébol, véanse Lope, *Peribáñez, El capellán de la Virgen*; Turso, segunda parte de *La santa Juana, La fingida Arcadia, La villana de la Sagra*; Valdivielso, *Ensaladilla al Santísimo Sacramento*; ensaladilla anónima

Que por vos, la mi señora,  
la cara de plata,  
correría yo mi caballo  
a la trápala, trápala, trápala<sup>41</sup>

Caracoles me pide la niña,  
y pídelos cada día<sup>42</sup>

Al cabo de los años mil  
vuelven las aguas por do solían ir<sup>43</sup>

Dióle el novio a la desposada  
corales y zarcillos y patenas de plata<sup>44</sup>

Que besóme en el Colmeneruelo...<sup>45</sup>

Potque soplan quedito los aires  
que mueven las hojas de los arrayanes<sup>46</sup>

---

“Quien madruga Dios le ayuda”, en el *Romancero general*, 1600 (primera aparición que conozco del cantar, fuera del manuscrito 3,913 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que es anterior).

- <sup>41</sup> Valdivielso, auto *El hospital de los locos* y “Ensaladilla de Navidad” (núm. 651 del *Romancero y cancionero sagrados*); véanse Correas, *Arte grande*, p. 283, y Lope, Gallarda bailada en el auto de *Los cantares*:

Corren caballos aprisa;  
tápala, tapa, tápala, tapa.

Véase, además, Quiñones de Benavente, entremés *El Mago*, *Baile de los gallos* y *Baile de los toros*; y aun Calderón, *Mujer, lloro y vencerás* (“Que tapatán, que esta varía alegría”), y “Tapa, tapa, tan / A la guerra van”, en uno de los *Romancillos de la Biblioteca Ambrosiana*.

- <sup>42</sup> Estribillo de una canción atribuida a Góngora y a Trillo.
- <sup>43</sup> Véanse Lope, Barlán y Josafá, *El hijo de los leones*, *Los Ponces de Barcelona*, auto *El heredero del cielo*, y Matías Duque de Estrada, “Cancionero”, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de Madrid, 1902. Quiñones de Benavente escribió el baile de *Al cabo de los bailes mil*. Hay una glosa de Antonio Henríquez Gómez (en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca de Rivadeneira).
- <sup>44</sup> Véase Lope, auto *La Maya*, y Valdivielso, *Romancero espiritual*, p. 215.
- <sup>45</sup> Tirso, *La villana de la Sagra* y auto *El colmenero divino*. Véanse, además Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 307: “Besóme el colmenero..”, y el ms. 2,621 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Compárense el cantar de la espigaderuela en *La mujer espigadera*, de Tirso; el de la segaderuela, en *Los Benavides*, de Lope, y el de la colmeneruela, de Góngora. Sobre las canciones de segar, véanse Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 309-310.
- <sup>46</sup> Véanse las poesías atribuidas a Góngora, en la *Revue Hispanique*, 1906. vol. XIV, composición núm. 41.

Esta noche me cupo la vela,  
¡Plega a Dios que no me duerma!<sup>47</sup>

Cervatica, que no me la vuelvas,  
que yo me la volveré<sup>48</sup>

Al llegar a Calderón, la situación comienza a cambiar. Calderón muy raras veces recoge cantares del pueblo, prefiere tomarlos de poetas cultos o, más exactamente, de Góngora<sup>49</sup>; pero sí gusta de la versificación popular: tiene afición desmedida al metro de gaita gallega, y en él compone cantares que con frecuencia se prolongan, por repetición de uno o dos versos, interrumpiendo el diálogo de las comedias, a través de una o varias escenas, a veces de todo un acto. Pero, como ocurre en la seguidilla, en él se encuentran ya dos tendencias en conflicto: una, hacia el manejo libre del metro; otra, hacia la regularidad absoluta, en que sólo pueden alternar versos de diez y de doce sílabas, mezclándose a lo sumo con los de seis, pero desterrando los de once, los de nueve y cualesquiera otros. En cambio, hay una tendencia curiosa en sus versos de doce —la de tratar con gran libertad la cesura del medio, al punto de que es fácil leerlos como de trece sílabas, si se introduce el hiato o se da todo su valor silábico a una palabra esdrújula o todo su valor métrico posible a una palabra aguda—:

Antorcha será que os alumbre sutil...  
Que allí todo un reino aquí el nombre de un rey...  
Humilde, postrado y rendido padece...  
Parad, suspended, remitid la violencia...

#### Ejemplos de manejo libre:

Despertad, despertad, israelitas,  
del pálido sueño que ocioso dormís;  
no perezosos os tenga el descanso  
al ver que os espera una patria feliz...

(Auto *La serpiente de metal*)

<sup>47</sup> *Romancero de Barcelona*, núm. 37, y Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 136. Sobre cánticas de velador, véase §17 del cap. II.

<sup>48</sup> Manuscrito 3,913 de la Biblioteca Nacional. *Coplas en rójel*.

<sup>49</sup> Con exactitud ha dicho Gerardo Diego, que Calderón es “la academia de Góngora...; simetriza lo que en Góngora era equilibrado pero libre” (prólogo a la *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, 1927).

Ruiseñor que volando vas,  
cantando finezas, cantando favores,  
¡Oh, cuánta pena y envidia me das!  
Pero no, que si cantas amores,  
tú tendrás celos y tú llorarás.

(*Los dos amantes del cielo*, acto I,  
y *Fieras afemina amor*, acto II)

### Ejemplos del tipo regular:

A los años felices de Eco,  
divina y hermosa deidad de las selvas,  
feliz los señale el mayo con flores  
ufano los cuente el sol con estrellas

(*Eco y Narciso*, acto I)<sup>50</sup>

A la sombra de un monte eminente,  
que es pira inmortal,  
se desangra un arroyo por venas  
de plata torcida y hilado cristal.

Sierpecilla escamada de flores,  
intenta correr,  
cuando luego detienen sus pasos  
prisiones suaves de rosa y clavel.

Detenido en los troncos, suspende  
el curso veloz  
y adquiriendo caudales de nieve  
malogra la rosa y tronca la flor.

A las ondas del Nilo furioso  
se atroja a morir  
y parece su espuma una línea  
que labra dibujos de plata y marfil.

(*Danza de coros en el acto III de  
El castillo de Lindabridis*)<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Véase otra obra de Calderón, *El José de las mujeres*, acto tercero.

En este dichoso día  
los triunfos de Eugenia bella  
alegre los cuente el mayo con flores,  
feliz los señale el sol con estrellas.

<sup>51</sup> Ejemplos de manejo libre del metro de gaita gallega en Calderón se ven en *El laurel de Apolo*, en *Celos aun del aire matan*, en *La púrpura de la rosa*, en *Fortunas de Antrómeda y Perseo*, en *Ni amor se libra de amor*, aunque a veces no hay otra irregularidad que la admisión del endecasílabo anapéstico.

Así en D. Francisco Manuel de Melo (*Letras para cantar*).

¿Qué me pides, zagal, que te cuente  
del verde consorcio que ayer tarde vi,  
si no han vuelto hasta ahora mis ojos,  
que todos llevaron los novios tras sí?

Una tarde, que el bien viene tarde,  
de un mes que se llama el mes del abril,  
cata aquí que se rompen los cielos  
y mandan al sol de tarde salir...

El tipo regular comienza a encontrarse desde temprano en los cancioneros del siglo XVII:

Jilguerillo que al alba saludas  
con dulces primores, no debes amar,  
que no tiene quien ama de veras  
más glorias que penas, más dichas que el mal<sup>52</sup>

Creo apenas necesario indicar que estos metros, a pesar de su parentesco con el de arte mayor del siglo XV, no pueden confundirse con él, porque, aun en las normas más regulares, emplean el decasílabo anapéstico; aún más, este resulta característico de la nueva forma regular. El metro de arte mayor, las pocas veces que se emplea, se emplea como metro arcaico, con sus características antiguas: así en *Los jueces de Castilla*, probablemente de Lope, retocada por Moreto.

### §7. Versos eneasilábicos

El metro acentual donde predomina la cadencia del eneasílabo continúa en boga durante el siglo XVII. Se emplea en danzas, según antes se vio; a veces en la zarabanda:

---

Ejemplos de la versificación ya regularizada, además de los dos citados arriba, los hay en la loa para *El golfo de las sirenas*, en el auto *La viña del Señor* ("En la cena que hoy hace la Esposa..."), en *Teágenes y Cariclea*, en *La estatua de Prometeo* ("Al festejo, al festejo, zagales..."). Pero es de notar que en Calderón, el proceso de regularizar los versos de gaita gallega no ha ido tan lejos como el que atañe a la seguidilla, y que a menudo se detiene en la fórmula 10-11-12-6.

<sup>52</sup> Letra anónima de una tonada humana, con música de Juan Hidalgo: Biblioteca Nacional, manuscritos, caja 12,967, núm. 38.

Ándalo la zarabanda,  
que el amor te lo manda, manda...<sup>53</sup>

En la chacona, baile de América, cuyo estribillo usual era el de:

Vida bona, vida bona,  
vida, vámonos a Chacona...,

o bien:

Vida, vámonos a Tampico...

En la versión que se cantaba en el centro de España, tenía eneasilábicos los dos versos:

Vida, vida, vidita, vida,  
vida, vámonos a Castilla<sup>54</sup>

Hay otros muchos bailes y cantares con versos eneasilábicos. Aunque a veces el estribillo parezca regular, por ser iguales los dos versos, recuérdese que siempre debe considerársele puramente acentual y aliado a la versificación irregular, como se ve estudiando la mayor parte de las coplas que los acompañan y recordando que el eneasilabo no existe entonces como tipo métrico aceptado en la versificación regular:

Dábale con el azadoncito,  
dábale con el azadón<sup>55</sup>

Corren toros y juegan cañas<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 265 y siguientes, y consúltese Luis Briceño, *Método de tañer guitarra*, París, 1626.

<sup>54</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 241 y siguientes, y el cancionero Norte de la poesía española, Valencia, 1616: "Así, vida, vida bona...".

<sup>55</sup> Véase Moreto, *La misma conciencia acusa*, y el entremés anónimo de *La garluña*, de la segunda mitad del siglo XVII. Consúltese Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 133 y 215.

<sup>56</sup> Véanse Lope, *La moza de cántaro*, acto III, y Valdivielso, ensaladilla "Porque está patida la Reina...".

Que si buena era la verbena,  
más buena era la yerbabuena<sup>57</sup>

¡Hola! Que me lleva la ola.  
¡Hola! Que me lleva la mar<sup>58</sup>

Por aquí, que el amor me mata<sup>59</sup>

Matachín, que yo soy el tiempo<sup>60</sup>

Toquen y tangan esas campanas,  
repicamelas a buen son<sup>61</sup>

Abejicas me pican, madre:  
¿qué haré, que el dolor es grande?<sup>62</sup>

Blanca me era yo  
cuando entró en la siega;  
dióme el sol y ya soy morena<sup>63</sup>

<sup>57</sup> Véanse Lope, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*; Tirso, *El pretendiente al revés* (“Buenas eran las azucenas, / Mas las clavellinas eran más buenas”); Andrés de Claramonte, *Esta agua no beberé* (“Que si lindo es el polco; / Más lindo era el rey Don Pedro”); Rojas Zorrilla, *García del Castañar* (“Que si buena es la albahaca, / Mejor es la cruz de Calibaca”); *Vocabulario de refranes*, de Correas, p. 334 (“Que si verde era la verbena / Séalo enhorabuena”); *Tesoro de la lengua castellana*, de Covarrubias, s. v. *epithalamio* (“Que si linda era la madrina, / Por mi fe, que la novia es linda”; lo cita también Correas, *Vocabulario*, p. 334). —Cantares de flor, emparentados con los de trébol (véanse §9 del cap. III y § 6 del cap. IV).

<sup>58</sup> Lope, representación moral *El viaje del alma* y comedia *El serafín humano*; Quiñones de Benavente, parodia en el entremés de *Las dueñas*, Góngora, “A la fuente va del olmo...” (1630): “¡Hola, que no llega la ola! ¡Hola, que no quiere llegar!”. Menéndez y Pelayo, introducción al t. II de la edición académica de las *Obras* de Lope, supone origen galaico a este estribillo.

<sup>59</sup> Ledesma, *Juegos de nochesbuenas a lo divino*.

<sup>60</sup> Antonio de Solís, *Loa de carnestolendas* (1656) para *Un bobo hace ciento* en el volumen de *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, 1732. Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 245, 310 y siguientes (baile de los *Matachines*, que ha sobrevivido en América; consúltese mi conferencia sobre *Música popular de América*, p. 226, nota); además, *Villancicos eclesiásticos*, Madrid, 1692.

<sup>61</sup> Lope, auto *El misacantano*.

<sup>62</sup> Lope, *El galán de la membrilla*.

<sup>63</sup> Lope, *El gran Duque de Moscovia*. Véanse §21 del cap. III, nota sobre “Morenica me llaman, madre..”, y § 6 del cap. IV, nota sobre el *Cohmeneruelo*.

¡Ay, que tañen en San Martín!  
¡Ay, que tañen en San Antón!<sup>64</sup>

Pascual, si el ganado ves,  
baila, salta, y hagámonos rajas,  
que aquí traigo las sonajas  
y el pandero para después<sup>65</sup>

Alabásteis, caballero,  
gentil hombre aragonés;  
no os alabaréis otra vez.  
Alabásteis en Sevilla  
que teníades linda amiga;  
gentil hombre aragonés,  
no os alabaréis otra vez<sup>66</sup>

### En poesía más culta:

Aunque el campo se ve florido  
con la blanca y la roja flor,  
más florido se ve quien ama  
con las flores del amor<sup>67</sup>

Albricias pido,  
que el esposo es ya venido,  
que en lo hermoso le conocí.  
—¿Cómo así?  
—Yo le vi cercado de amores,  
yo le vi entre las blancas flores,  
yo galán y en cuerpo le vi<sup>68</sup>

Buscaba el amor en la llama,  
en la perla, el ave y la flor,

<sup>64</sup> Lope, *No son todos ruiseñores*.

<sup>65</sup> Lope lo imita en el auto de *Los cantares* y en *Los pastores de Belén*, libro III: "Antón, si el muchacho ves...".

<sup>66</sup> Cantar que tiene el corte y el sabor de otros del siglo XVI que recogen Vásquez y Pisador (véase cap. III, segunda parte). Se halla en el *Baile curioso y grave*, impreso en 1616 con *La rueda de la fortuna*, de Mira de Mescua.

<sup>67</sup> Baile de *El ¡ay, ay, ay! y el Sotillo*.

<sup>68</sup> Valdivielso, *Romancero espiritual*, p. 213. Véase Lope, *Los pastores de Belén*, libro III.

y teniale dentro  
de mi corazón...<sup>69</sup>

Emplean el verso encaesílabo Lope, Valdivielso y muchos otros poetas:

Desnudito parece mi niño  
dios de amor, que con flechas está;  
pues a fe que si me las tira,  
que le tengo de hacer llorar.

(Lope, *Los pastores de Belén*)

El que muestra predilección especial por él es Tirso de Molina, que lo prefiere a los demás tipos de versificación irregular:

Borbollicos hacen las aguas  
cuando ven a mi bien pasar;  
cantan, brincan, bullen y corren  
entre conchas de coral.

Y los pájaros dejan sus nidos,  
y en las ramas del arrayán  
vuelan, cruzan, saltan y pican  
toronjil, murta y azahar.

(*Don Gil de las calzas verdes*, acto I)

Que llamaba la tórtola, madre,  
al cautivo pájaro suyo,  
con el pico, las alas, las plumas  
y con arrullos, y con arrullos.

Preso estaba el pájaro solo  
en las redes del cazador;  
pero más le prenden y matan  
memorias de su lindo amor.

(*La elección por la virtud*, acto III)

Pajaricos que hacéis al alba  
con lisonjas alegre salva...  
A las puertas de nuestos amos...

(*La venganza de Tamar*)

<sup>69</sup> *Solo humano*, de Juan de Navas, fines del siglo XVII, pp. 50-51 del t. III del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, publicado por Pedrell. Las coplas son hexasilábicas en forma estrófica de zéjel.

¡Ay, que el novio y la novia es bella!  
El es lindo y linda es ella.

(Auto *No le arriendo la ganancia*)

Y por el viento sutil  
abejitas de mil en mil...

(Auto *El colmenero divino*; véase parodia  
de Quiñones de Benavente, en el  
*Entremés del Avantal*)<sup>70</sup>

A veces —raras veces— se ensaya escribir el verso eneasílabo en estrofas isosilábicas<sup>71</sup>.

A partir de 1650, el eneasílabo, en combinaciones rítmicas, se refugia en la poesía popular y en las obras breves del teatro —entremeses, sainetes, bailes, jácaras, mojigangas—, donde persiste hasta entrado el siglo XVIII. Pero, en la poesía culta, Calderón y su escuela le tienen muy poca afición, y acaba por desaparecer.

### §8. Abundancia de esquemas libres

Inútil es decir que las formas irregulares, sin ritmos definidos, o con gran mezcla de ritmos, adquieren boga también; pero, como rebeldes a reglas, a la tendencia unificadora que se inicia durante la segunda mitad de la centuria, acaban por desaparecer de la poesía culta y en el siglo XVIII desaparecen hasta de las obras breves del teatro.

Entre estos grupos de versificación libre, durante algún tiempo tiende a definirse uno, cuya característica es el empleo de los decasílabos bipartitos (5-5), existentes en el metro de gaita gallega como variantes del decasílabo anapéstico. Muestras de este verso se hallan desde el siglo XVI en las endechas de Canaria que trae Pisador en su *Libro de vibuela*<sup>72</sup>; después de 1600 hay muchas más,

<sup>70</sup> Además de los trozos citados, véanse los cantares de la espigaderuela y de "Esta sí", en La mejor espigadera, los de *El pretendiente al revés* (véase nota a "Que si buena era la verbena..." en este mismo §7), *Antona García* ("Rastrillábalo el aldeana"; véase §7 del cap. III) y *Todo es dar en una cosa* ("Tan hermosa como la reina").

<sup>71</sup> Véanse en el siglo XVI "Bailad en la fiesta, zagales...", (§21 del cap. III), y "Bullicioso y claro arroyuelo..." (§2 del cap. IV).

<sup>72</sup> Véase §9 del cap. III, nota final.

que a menudo se unen al eneasílabo. Así, en la danza del Cachupino, de origen americano:

Vení, criollitas de Portobello...  
Cachupino, no te detengas...  
(*Mojiganga del Folión*, hacia 1660)<sup>73</sup>

O en la *Danza de gitanos*:

Canten y bailen las gitanillas...  
(*Mojiganga de la gitanada*, hacia 1670)<sup>74</sup>

O motes como éste:

Pelota, pelotica del rey,  
que no me engañaréis otra vez...<sup>75</sup>

Este mundo es una escala  
que unos la suben y otros la bajan<sup>76</sup>  
Huéspedea, máterne una gallina,  
que el carnero me hace mal.

(Calderón, *El alcalde de Zalamea*, y  
Quiñones de Benavente, *La visita de la cárcel*)

Pero su duración no es larga.

El apogeo de los esquemas libres se alcanza, más que en Lope —que prefirió los ritmos mejor definidos—, en Luis Quiñones de Benavente, gran maestro de los entremeses:

...Quien quisiere gozar del invierno,  
en lo templado y lo tierno,  
con más seguros compases,  
busque a Madrid con sus hipocrases,  
y si lo duda,  
San Martín y la Puebla son tragos de ayuda.

(*El invierno y el verano*)

<sup>73</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 236.

<sup>74</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, p. 201.

<sup>75</sup> Manuscrito 3,700, Biblioteca Nacional.

<sup>76</sup> Poesías atribuidas a Góngora.

Hoy tenemos, como dicen en el cielo,  
 el padre alcalde,  
 que nos da pan y vino de balde:  
 porque en este mundo cojo  
 no le hallamos por un ojo,  
 y pues hace a los hombres cosquillas,  
 toquen y tañan las campanillas:  
 dilín, dilín,  
 media capa es de San Martín;  
 dilón, dilón,  
 y el cochino de San Antón<sup>77</sup>  
 Dan, dan, dan,  
 Y es testigo San Sebastián.  
 Loro, loro,  
 trompeticas suenan de oro.  
 Tata, tata,  
 campanicas repican de plata;  
 coman los hombres del coeli coelorum  
 per omnia saecula saeculorum.

(*Los gorriones*)

Otro ejemplo:

Flores cogen las zagalejas, mas ¿para qué?  
 Que ni lucen, ni huelen, ni tienen color,  
 con mejillas y boca de grana y clavel.

(Lope, *El aldehueta*)<sup>78</sup>

Corre, vuela, calla y verás  
 cómo en las manos de un viejo  
 pone hoy franca  
 la palomica blanca;  
 que pone, que pare:  
 que pare como virgen,  
 que pone como madre.

(Góngora, 1615)

<sup>77</sup> Véase en el §7 “¡Ay, que tañen en San Martín!”

<sup>78</sup> Véase en Lope, además, *Los pastores de Belén*, por ejemplo, en el libro III, “Toca, toca las campanillas...”.

### §9. Las estrofas

Poco hay que decir sobre las estrofas en el siglo XVII. La isometría —solamente relativa—<sup>79</sup> predomina; pero la asimetría se halla en diversas ocasiones: en Calderón, accidentalmente (“Hola, aho, ah del valle, pastores”, en *El laurel de Apolo*); en Moreto (“Este sí que es pan”, en el auto *La gran Casa de Austria*); con frecuencia en Quiñones de Benavente y los autores de entremeses y bailes<sup>80</sup>.

### §10. Relaciones con la poesía galaico-portuguesa

Sabemos que si la seguidilla y los esquemas libres, en su mayor parte, pueden considerarse de origen castellano, cabe atribuir parentesco galaico-portugués a los versos de gaita gallega, a los eneasílabos y a las estrofas paralelísticas y encadenadas<sup>81</sup>. Los poetas portugueses que escribían en castellano —en particular Gil Vicente, Sã de Miranda, Andrade Caminha— fueron camino para mantener activa la influencia de la poesía popular de occidente en Castilla, a la vez que contribuían a difundir la poesía popular castellana en su país<sup>82</sup>.

El juego de influencias entre Portugal y Castilla —influencias que principian a ser mutuas en el siglo XV, siendo probablemente uno de los primeros ejemplos de influjo castellano en occidente la seguidilla de Don Pedro de Portugal—<sup>83</sup> llega a su punto máximo en el siglo XVI y no cesa en la centuria siguiente.

Hay cantares portugueses o gallegos de versificación ya silábica, ya irregular, en las obras de varios poetas del siglo XVII, generalmente con el lenguaje estragado o mezclado, o cuando menos, mala ortografía: en Lope, *La mayor virtud de un rey* “Barqueriña fermosa,

<sup>79</sup> Véase §24 del cap. III.

<sup>80</sup> La cita de *Las gorriones* en el §8 es buen ejemplo.

<sup>81</sup> Casos individuales de relaciones, ya directas, ya probables, entre los cantares castellanos y la poesía galaico-portuguesa, se han ido señalando a lo largo de los capítulos anteriores. Véanse cap. I, §5, 7 y 8; todo el cap. II, y en especial los §1, 3 a 5, 9, 11, 17 a 22, 28, 29 y 31; cap. III, §5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 16, 20 y 24.

<sup>82</sup> Véase cap. II, §5, 23 y 29; cap. III, §3 a 6, 8, 9, 11, 14, 15 y 24, y nota 2, p. 80. Además, el *Catálogo... de los autores portugueses que escribieron en castellano*, de García Pérez.

<sup>83</sup> Véase cap. II, §23.

passaime”)<sup>84</sup>; *El príncipe perfecto*, segunda parte (“Em a fonte está Leonor” y “Sale a estela de alba”); *No son todos ruiseñores* (la misma alba anterior); en Valdivielso, *Romancero espiritual*, p. 45 “Miño Sinor”); en Tirso, *La gallega Mari Hernández* (“Cando o crego...”)<sup>85</sup>; en Quiñones de Benavente, entremeses *El borracho* (“Menina fermosa”), *El barbero* (“Minino fermoso”), *Las nueces* (“Quem te vera, corazón”), *Las dueñas* (“Castillaons que vais a ostanco”); en Rojas Zorrilla, entremés *El alcalde Ardite* (“Ollay, mineña fermosa e graciosa”); en Jerónimo de Cáncer, entremés *El portugués* (“Zarambeque”); en Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir* (acto 1: “Saudade minha”<sup>86</sup>); en la mexicana sor Juana Inés de la Cruz —prueba de la gala literaria que representaban estas intercalaciones—, *Villancicos a san Pedro Apóstol* (México, 1677); en Agustín de Salazar y Torres, *Loa para Dar tiempo al tiempo*, de Calderón (“Con as carnestolendas / e con a gayta,”); en Antonio de Zamora, *Baile de la Maya*, ya a principios del siglo XVIII:

Por la pontiña de Zaragoza  
veinte y cinco ceguiños van;  
cada cego leva sua moza,  
cada moza leva seu can...<sup>87</sup>

y en autores desconocidos o dudosos: en *La lindona de Galicia*, atribuida a Juan Pérez de Montalván (acto II: “Esposo de Leonor”), en el *Entremés de la bechicera*, impreso en 1644 con autos de Lope (versos irregulares); en la *Mojiganga del Folión*, hacia 1660 (“Si vos, niña nay”); en el *Baile del Sotillo de Manzanares*, que precede a la comedia *El bastardo de Ceuta*, de Juan de Grajales, en edición de 1616 —una canción con encañilados—, “Non votéis a mi nina fora”, y una muiñeira indudable:

<sup>84</sup> Véase cap. II, §11.

<sup>85</sup> Véase cap. II, §11.

<sup>86</sup> Véase cap. III, §6. Para Rojas, véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, p. 88; para Cáncer, pp. 153 y 252.

<sup>87</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, p. 204. Hay también versos portugueses, octosílabos regulares, en las *Rimas del incógnito* (núm. 15); Góngora escribió un diálogo en portugués y castellano, la letrilla de Carillo y Gil (1615): “¿A qué tangem en Castela?” Los personajes portugueses o gallegos que hablan su lengua no eran raros en el teatro. Durante el siglo XVI se hallan versos en lengua occidental en Castillejo (véase §6 del capítulo III) y en el *Canionero de Upsala* (núms. 9 y 54), entre otros ejemplos. Véanse, además, pp. 220 y 310 de la *Introducción a los entremeses...*, de Cotarelo.

Asenteime en un formigueiro,  
docho a demo lo asentadeiro<sup>88</sup>

Asenteime en un verde prado,  
docho a demo lo mal sentado.

Yo pasé por la cruz de ferro,  
voto fize volverme luego;  
non volví, porque allá en Castilla  
de follona soy polidilla.

Soy de mi Pedro moza lozana,  
cuando me mira limpia y galana.

Si pasáis por los míos umbrales,  
¡ay de vos si no me mirades!

Daime la mano si me queredes,  
miños ollos, agora day, day, day,  
dadme la mano, day, day, day.

No sólo los cantares gallegos y portugueses demuestran la influencia occidental en Castilla: también la revelan los cantares castellanos relativos a la gaita, como el de “Ándese la gaita por el lugar”<sup>89</sup>, o los que tienen las peculiaridades de las muñeiras —no sólo el metro y la división de los versos en hemistiquios, y la frecuente disposición en dísticos, sino también las repeticiones de palabras del primer verso en el segundo y a veces el paralelismo elemental—. Recuérdense los ejemplos de versos decasílabos que trae el maestro Correas: “Arremanguéme y hice colada” y “Póntela tú, la gorra del fraile”: el último trozo, muy popular en el teatro<sup>90</sup>. Véanse otros:

¡Ay, que a las velas de Casilda santa,  
Quintana de Burela se lleva la galal  
¡Ay, que a la vela de los lagos nuegos,  
a todos se la gana la gaita de Buesol  
Que el pandero y la gaita de Ontoria  
táñela tú, que a mí no me toca.

(Tirso, *Los lagos de San Vicente*, jornada III)

Hilandera era la aldena:  
más come que gana, más come que gana.

<sup>88</sup> Véase Tirso, “Cando o crego...”, §11 del cap. II.

<sup>89</sup> Véase cap. III, §23.

<sup>90</sup> Véase cap. III, §20; además, §7 y 11.

¡Ay, que hilando estaba Gila!  
 Más bebe que hila, más bebe que hila.

(Tirso, *Antona García*)

Seis reales dan por el tordo de Juana,  
 seis por el pico y seis por la lana<sup>91</sup>  
 Que no hay tal andar como estar en casa,  
 que no hay tal andar como en casa estar.

(Atribuido a Góngora)

¿Yo qué la hice, yo qué la hago,  
 que me ha dado tan mal pago?  
 ¿Yo qué la hago, yo qué la hice,  
 que palabra de amor no me dice?<sup>92</sup>

No tenéis vos calzas coloradas,  
 no tenéis vos calzas como yo<sup>93</sup>

Todavía a principios del siglo XVIII se registra en Diego de Torres Villarroel la primera aparición que conozco del cantar más célebre de la gaita gallega:

Tanto bailé con la gaita gallega,  
 tanto bailé que me enamoré de ella.  
 Tanto bailé, tanto bailara,  
 tanto bailé que me enamoricará<sup>94</sup>

### §11. La poesía catalana y valenciana

No he tenido elementos para estudiar íntegramente las relaciones entre la poesía popular de Castilla y la de Cataluña y Valencia. La influencia de la versificación irregular castellana y galaico-portuguesa llegó hasta Cataluña, no hay duda, y allí se conocen e imitan como en toda España los cantares de gaita gallega<sup>95</sup>.

<sup>91</sup> "Poesías de antaño", p. 275 del vol. XXXI de la *Revue Hispanique*.

<sup>92</sup> Valdivielso, *Ensaladilla del Retablo*.

<sup>93</sup> *Baile de los locos de Toledo*, anónimo, 1616. Véase "No tenéis vos licor de lo caro", en el entremés de *Los órganos*, de Quiñones de Benavente; además el entremés del *Doctor Rapado*.

<sup>94</sup> Villancico de *La gaita zamorana*.

<sup>95</sup> Véase Milá, "Del decasílabo y endecasílabo anapésticos", en *Obras*, vol.V, pp. 324, 325, 338, 339 y 340. Además, *Obras*, vol. VI, pp. 74 a 81, 185 a 191 y 198 a 200.

Los poetas cultos de Cataluña que escribían en castellano recogen uno que otro fragmento de versificación irregular. Así, desde el siglo XV, Pedro Moner:

¿Dónde vas posar,  
aguililla caudal?<sup>96</sup>

Así, en el XVI, Boscán: “Allególe y enamoróle”; en el XVII, el canónigo Blanch, a quien cita Milá. Y, naturalmente, los valencianos como Timoneda y el canónigo Tárrega<sup>97</sup>.

Posteriormente no he encontrado signos de relaciones castellano-catalanas en la versificación acentual, sino en el *Cancionero de Upsala* (núms. 23, versos irregulares copiados como prosa, 35 y 45, ambos con elementos ligeramente irregulares)<sup>98</sup>, y en el cantar paralelístico que introduce Calderón en *El pintor de su deshonra*.

Veniu las miñonas  
a bailar al Clos.  
¡Tararera!  
Que en las carnestolendas  
se disfraz amor.  
¡Tararera!  
Veniu los fadrines  
al Clos a bailar.  
¡Tararera!  
Que en las carnestolendas  
amor se disfraz.  
¡Tararera!

<sup>96</sup> Véase *Antología de poetas líricos castellanos*, de M. Menéndez y Pelayo, Vol. VII, p. 246.

<sup>97</sup> Véase cap. III, § 9 y 10.

<sup>98</sup> El núm. 24, catalán, tiene versificación regular. Acaso sería posible establecer relaciones entre los gritos onomatopéyicos del núm. 35 y los núms. 33 y 36, castellanos, del mismo *Cancionero* (véase cap. III, §3, nota sobre Encina, §9: “Teresilla, hermana...”, y §20). Véanse, además, la canción núm. 436, en italiano corrupto, del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, el baile canario en San Diego de Alcalá, de Lope, el final del *Entremés del Platillo*, de Simón Aguado (1602), y podría hacerse cotejo también entre el son de campanas en el núm. 45 y en el romance “Campanitas de Belén”, en el libro III de *Los pastores de Belén*, de Lope, y en su comedia *No son todos ruiseñores*, o en el *Baile del pastoral*, anónimo (colección de *Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*): los ejemplos podrían multiplicarse.

De Valencia vinieron la danza de las *Paradetas* y la llamada *Valenciana*, para la cual da esta letra Gaspar de Olmedo, a principios del siglo XVIII, en su piececilla *La valenciana*.

Chiquetes, cuidat,  
cuidat con el baile,  
chiquetes, cuidat,  
que ve el alcalde<sup>99</sup>

## §12. Los poetas anónimos de Castilla

La mejor contribución del siglo XVII al tesoro de la versificación irregular castellana procede de los poetas cultos. Los versos de sabor popular que alcanzan boga vienen en su mayor parte del siglo XVI, o de antes, según se comprueba en muchos casos y podría comprobarse en otros, si se buscara minuciosamente<sup>100</sup>. Letras estrictamente populares que sean del todo nuevas, me parece que no las hay en muy gran número; es probable que la mayor parte sean las de nuevos bailes, como el de *Marizápalos*. Desde la segunda mitad del siglo XVI se generaliza la tendencia a convertir en bailes muchas canciones que en su origen fueron puramente líricas, como la de las *Vacas* y la del *Caballero de Olmedo*<sup>101</sup>; la seguidilla hubo de ser canción solamente antes de ser baile: la transformación ocurrió poco antes de 1600<sup>102</sup>. En el siglo XVII la multiplicación de los bailes, especialmente a partir del reinado de Felipe IV, es enorme, y se emplean en ellos letras antiguas o nuevas. Los bailes del teatro contienen multitud de ejemplos<sup>103</sup>.

<sup>99</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 255 y 263. Además, en Solís (Cotarelo, *Introducción*, p. 94):

A bailar con Juan Rana  
al uso catalán ¡faralela!  
al uso catalán ¡faralela!

Y en Eduardo López Chavarrí, *Música popular española*, Barcelona, 1927, versificación irregular valenciana del siglo XVII.

<sup>100</sup> Véanse notas a los §4 a 7, 9 a 11, 13, y 19 a 23 del cap. III.

<sup>101</sup> Véase cap. III, §6 y 13.

<sup>102</sup> Véanse §17 y 19 del cap. III.

<sup>103</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 172 y siguientes.

Fuera de las danzas, la poesía de autores anónimos que recogen los cancioneros no tiene a menudo sabor popular, aparte de los estribillos y de coplas muy breves<sup>104</sup>. A los ejemplos de sabor culto, aunque anónimos, citados ya (“Cómo retumban las palas”, “¿Qué quiere amor” o “Aves, fieras, fuentes y ríos”), pueden agregarse otros:

¡Ay, cómo siente!  
 Mas ¡ay, cómo llora  
 pasadas, perdidas glorias!  
 ¡Ay, qué rigor,  
 que llore Jacinta  
 desprecios de amor!  
 Mas llore y pene,  
 porque sepa la niña  
 sentir desdenes.

(*Maravillas del Parnaso*)<sup>105</sup>

Cantaréis, pajarillo nuevo,  
 de rama en rama y de flor en flor,  
 mas si vos salís al prado  
 y os acecha el cazador,  
 probaréis la liga,  
 lloraréis la prisión  
 de rama en rama y de flor en flor.

(*Cancionero de Sablonara*, núm. 67)

Al son de los arroyuelos  
 cantan las aves de flor en flor  
 que no hay más gloria que amor  
 ni mayor pena que celos.

(*Maravillas del Parnaso*)

Pastorcillo, gala del prado,  
 si por nieve a la sierra vas,  
 míralo bien, y advierte, zagal,  
 que Belisa la tiene en su frente.  
 Mas huye sus ojos, ¡ay de tí!, ¡ay de tí!,  
 avierte, zagal,  
 que sin nieve y con fuego vendrás.

(*Obras musicales* de Mosén Juan  
 Bautista Comes, valenciano, 1568-1643,  
 publicadas en Madrid, dos vols., 1888)

<sup>104</sup> Véanse §2, 5, 6 y 7 de este capítulo.

<sup>105</sup> Véase Góngora, §17 de este capítulo.

## B) El papel de los poetas cultos

### §13. Lope de Vega (1562-1635)

La incorporación de elementos populares en el teatro artístico, iniciada desde los orígenes del drama moderno con Juan del Encina y Fernando de Rojas, vino a completarse con la triunfal irrupción de Lope de Vega. Lope fue en todo mucho más adelante que ninguno de sus precursores. De hecho, incorporó en el teatro toda la poesía del pueblo.

Muchos poetas y escritores han sentido en España la atracción del arte popular; ninguno tan hondamente como Lope. Apenas hay nota del espíritu del pueblo que Lope no sepa tocar: la sencilla solemnidad de sus asambleas, como en *Los jueces de Castilla*, la resuelta actividad de sus multitudes indignadas, como en *Fuenteovejuna*, el amor al terruño y a las prácticas tradicionales, como en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, la vivacidad y el impetu de sus costumbres y fiestas de ciudad o de campo; las romerías, las viglias, las bodas, los banquetes, los bailes, los juegos y deportes. Le divertían los toscos chistes de los villanos, sirvientes y rústicos; quizá, de no ser así, no habría tendido en sus comedias a la prodigalidad, no siempre grata, de sus figuras del donaire.

El papel de la poesía popular, ya silábica, ya irregular, es muy variado en los dramas de Lope. Puede fundar sobre ella sus dramas; así, *Peribáñez* se basa en una cuarteta de romance:

Más quiero yo a Peribáñez  
con su capa la pardilla,  
que al Comendador de Ocaña  
con la suya guarnecida.

*El caballero de Olmedo* se basa en una seguidilla y *Los comendadores de Córdoba* en una endecha glosada en seguidillas, cantares ambos de asunto histórico; en seguidillas se basan *El galán de la membrilla* y *Al pasar del arroyo*, en un breve refrán asonantado, *El aldehuela*:

Más mal hay en el aldehuela  
del que se suena<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Véase la nota sobre las seguidillas en Lope, §3 de este capítulo. Otros poetas, como Trillo y Figueroa, emplean como estribillo el refrán del Aldehuela. Después de

Puede emplear la canción, o el romance, como *leit motiv*, sin hacerlos núcleo de la obra. Así, la serranilla de “Yo me iba, madre”, en el auto *La venta de la zarzuela*.

Puede emplearlos como reminiscencia, cita o imitación: tal el romance de *Peribáñez* en *San Isidro labrador de Madrid* (acto II) o el de Vellido Dolfos en el auto *La siega*. Puede entretrejerlos en la urdimbre de los dramas históricos sobre Fernán González, Bernardo del Carpio, los Infantes de Lara y Doña Elvira en Toro. Puede tomar de ellos el pie de glosas o letrillas, aunque en tales casos usa también versos de poetas cultos, como Garcilaso, Alcázar o Góngora. Puede, en fin, adoptarlos o imitarlos para los episodios de canto y de baile que existen en los autos —con pocas excepciones— y en muy cerca de la mitad de sus comedias. A veces, siembra su obra original de trozos anónimos: así en el auto de *Los cantares*.

Los cantares pueden estar en metros silábicos —tales el romance, el romancillo, la endecha, la redondilla— o en versos irregulares: en general, prefiere Lope los que se ajustan a esquemas claros, evidentes, como la seguidilla, los versos de gaita gallega, los eneasílabos; de cuando en cuando se va hacia los esquemas libres y aun a los informes de las rimas infantiles y de los refranes<sup>107</sup>.

#### §14. Tirso de Molina (c. 1571-1648)

Lope fue precedido o acompañado en su empresa de popularización por Cervantes (en el teatro y la novela), Góngora y los dramaturgos de Valencia, para el cantar de versificación irregular, como por los dramaturgos de Sevilla (más exactamente, Juan de la Cueva, precursor indudable) para el romance. Cuánto le corresponde

---

Lope, se hace común escribir comedias con asuntos, o siquiera títulos, tomados de canciones, refranes o frases proverbiales; así Yo por vos y vos por otro, de Moreto; *La niña de Gómez Arias*, *Fuego de Dios en el querer bien* y *Casa de dos puertas mala es de guardar*, de Calderón. En nuestro tiempo, reaparece la costumbre con *La Dolores*, de Felú y Codino; *La malquerida*, de Benavente; *Mundo, mundillo*, de los Quintero. En la Argentina ha existido, hacia 1920, la moda de buscar los títulos de los sainetes en los versos del *Martin Fierro*, de José Hernández (1872), y especialmente en los proverbios del viejo Vizcacha, de *La vuelta de Martin Fierro* (1878).

<sup>107</sup> Véanse cap. I, §10; cap. II, §11, 17, 22 y 27; cap. III, §8, 9, 10, 11, 13, 19, 20 y 21; cap. IV, §2 a 8 y 10. Sobre las relaciones de Lope con la poesía popular, véanse Menéndez y Pelayo, *Antología*, vol. IX, pp. 259 y siguientes; Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, pp. 340-342, y José F. Montesinos, en el excelente prólogo al t. I de *Poesías líricas* de Lope, Madrid, 1925 (*Clásicos de La Lectura*), pp. 34-45.

como impulsor de la tendencia, es difícil decidir: a menos que fuera posible (y no lo es) establecer las fechas de toda la literatura de aquel tiempo, no se podrían determinar con exactitud las precedencias. Lope fue tan creador como receptivo; la línea de demarcación entre lo que inicia y lo que acoge es siempre vaga en cualquiera de sus obras.

Su influencia es innegable, por lo menos, en los dramaturgos que le siguen: la mayoría de la escuela de Valencia en su pleno desarrollo, por ejemplo, o Tirso de Molina, que toma de él el tipo de la comedia y lo desarrolla con el sabor de su propia personalidad, llegando al fin a refluir sobre su modelo. Hombre muy diverso de Lope, más cuidadoso artista y agudo estudiante de la naturaleza humana, Tirso sólo cede ante él en amor y entendimiento de las cosas del pueblo. Sus cantares de verso irregular son de los más deliciosos, por su sabor nativo y su encanto musical. Entre los distintos metros irregulares, escogió, para darle música especial, aquel en que predomina el eneasílabo. Con Lope, y con él, se hizo costumbre, no sólo transcribir o imitar las letras populares, sino introducir cantares de versificación irregular en las comedias<sup>108</sup>.

### §15. Los otros dramaturgos

Don Juan Ruiz de Alarcón (e. 1580-1639), con sus tendencias aristocráticas y didácticas, huye de las formas populares; excepción: la seguidilla de *Las paredes oyen*. El espíritu del criollo mexicano no se compenetró totalmente con el español peninsular, lleno del rústico vigor del terruño castizo.

Los demás dramaturgos sí proceden como Lope y Tirso; Valdivielso en sus autos; los autores de *Villancicos para Navidad* y otras fiestas eclesiásticas, los cuales comienzan entonces a multiplicarse como rudimentarios dramas líricos en las grandes iglesias de toda España<sup>109</sup>; los dramaturgos menores, como el valenciano Gaspar de Aguiar,

<sup>108</sup> Véanse cap. II, §11; cap. III §7, 10, 11, 20 y 21; cap. IV, §2, 3, 5, 6, 7 y 10.

<sup>109</sup> Véase cap. III, §12, nota final, y 16, nota final. Los ejemplos quizá más accesibles de estos Villancicos eclesiásticos son los de sor Juana Inés de la Cruz, escritos y publicados en México, entre 1677 y 1690, y reimpresos en los tomos I y II de sus *Obras*, ediciones de los siglos XVII y XVIII, hechas en España. Después de la primera edición de este libro, Cejador entresacó muchos ejemplos de poesía a la manera popular, en su mayor parte de versificación acentual, de los Villancicos eclesiásticos:

Andrés de Claramonte, Monteser, Antonio Hurtado de Mendoza, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano; los de mayor distinción, como Mora de Mescua y Vélez de Guevara<sup>110</sup>. En años posteriores, Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto y toda la legión de la segunda época del gran teatro, continúan la costumbre; pero en sus manos comienzan a regularizarse los metros irregulares<sup>111</sup>.

Si los cantares de versificación irregular abundan en las comedias, son mucho más frecuentes —punto menos que indispensables— en las obras dramáticas breves: los autos, antes y después de su maestro supremo, Calderón; las zarzuelas y otras fiestas con música, donde Calderón también impera; los entremeses, los sainetes, las jácaras, las mojigangas, y en particular las obrillas que reciben el nombre de bailes. En éstos domina Luis Quiñones de Benavente: nadie le alcanzó en sus excesos de desconyuntamiento rítmico; el efecto cómico en tales esquemas extravagantes es visible<sup>112</sup>. Du-

---

véase *La verdadera poesía castellana*, vol. I, pp. 278-302; vol. II, pp. 42, 56, 114, 128-137, 140-167, 236, 298-300, 311, 359 y 376; vol. IV, pp. 15, 22, 47-59, 63-69, 84, 90-97, 108, 124, 141, 164, 183, 187, 207, 219, 225, 227, 243, 291 y 311.

<sup>110</sup> De los dramaturgos mencionados, contemporáneos de la madurez o de la vejez de Lope, véanse *El menader amante*, de Aguilar (coplas finales: “¿Que su oficio ha Juan dejado?”); *El valiente negro en Flandes*, *Esta agua no beberé* y *El infanzón de Illescas*, de Claramonte; *El caballero de Olmedo* y entremeses y bailes, de Monteser; entremeses de Mendoza, Salas y Castillo Solórzano (de quienes hay también versificación irregular en poesía lírica o novela); *La rueda de la fortuna*, de Mira de Mescua; *La serrana de la Vera*, actos I y II (edición Menéndez Pidal, notas, p. 151), *Reinar después de morir* y *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara (véanse también sus versos líricos en el *Ensayo*, de Gallardo, vol. I, cols. 1,029 y 1,054, y el tranco VI de *El diablo cojuelo*).

<sup>111</sup> De Rojas, véase *Entre bobos anda el juego* (“Mozuelas de la corte, todo es caminar”); *Lo que son mujeres* (seguidillas “Hoy cumple quince años”, 6-5-7-5); *García del Castañar* (“Si vengo de Toledo/ Teresa mía...”); véanse, además, cap. III, §10 y cap. IV, §7); *Lo que quería ver el Marqués de Villena* (seguidillas 7-5 y versos de gaita gallega); *Don Pedro Miago* (cantar del juego de cañas, en esquema libre); auto *La viña de Nabot* (“Viñaderas, hola”, esquema libre).

De Moreto, véanse *La misma conciencia acusa* (“Dábale con el azadoncito”); véase cap. IV, §7); *Antico y Selenco* (“Al empeño de amor más lucido”, versos de gaita gallega en esquema regular); auto *La gran Casa de Austria* (“Este sí que es pan”, versos irregulares de gaita gallega); baile *Las fiestas de Palacio*, véase cap. IV, §2, y *La zamacandrina* (véase Cotarelo, Introducción, p. CXCII); *Loa a los años del Emperador de Alemania*, 1655 (seguidillas).

<sup>112</sup> Ensayé obtener el promedio de versos irregulares en relación con el número total de versos en las obras de Quiñones de Benavente, pero desistí del propósito después de haber obtenido la proporción en unas diez: los resultados son demasiado desiguales

rante muchos años, hasta el siglo XVIII, cuando la versificación irregular había dejado de serlo en las comedias, los géneros menores del teatro la conservaron.

### §16. La poesía religiosa

Fenómeno curioso, revelador del carácter popular, folklórico, que adquirieron en España las creencias cristianas: la poesía religiosa hizo constantemente uso del pueblo como elemento y fuente de arte, tanto introduciendo al pastor y al villano en persona como adaptando los productos de su musa ingenua. Así se hizo, en la poesía religiosa que asume forma dramática —las comedias de santos y de asuntos bíblicos, los autos del *Sacramento* y del *Nacimiento*, los *Villancicos de Navidad* y de otras solemnidades—; así se hizo en la poesía lírica. A principios del siglo XVII, son varios los poetas cuyos versos líricos de asunto religioso remedan el tono de la poesía humilde, sobre todo si cantan el misterio de la humildad divina en el portal de Belén: Alonso de Ledesma, cuyos *Juegos de nochesbuenas a lo divino* (1605) transportan en sentido religioso las reliquias de fórmula infantil o de canción irregular con que se ejecutaban, y se ejecutan aún, las evoluciones de muchos entretenimientos y representaciones en miniatura, como el *Abejón* y *Cuántos panes hay en el arca* y *Lirón, lirón* (moderno *A la limón*), y cuyos *Conceptos espirituales* (1602 a 1612) contienen estribillos de canto y danza<sup>113</sup>.

---

para que el promedio represente cosa semejante a los obtenidos por Morley respecto de Alarcón o Moreto. En una obra, la relación entre los versos irregulares y el total era 11 por 100; en otra, 17; en otra, 27; en otra, 33; en otra, 37. Hay, en fin, entremeses sin versos irregulares; en cambio, bailes donde la proporción de los irregulares respecto del total es hasta de 85 por 100. Para citas de Quiñones de Benavente, véanse cap. III, §4, 10, 11, 19, 21 y 23; cap. IV, §2 a 4 y 6 a 10.

<sup>113</sup> Véase cap. II, §17. En el vol. XXXV de la Biblioteca de Rivadeneira están reproducidos los *Juegos de Nochesbuenas* (núms. 375 a 429) y parte de los *Conceptos espirituales*. *Juegos* dignos de mención: 375, “Corran, caballeros”, relacionado con el de *Lirón, lirón*, núm. 409, que también está en el *Baile de la Maya*, atribuido a Miguel Sánchez (véase cap. III, §10); 385, “Sopla, vivo te lo do. —¿Para do?” (véase Sebastián de Horozco, cap. III, §7); 394, *Pájara pinta* (la versión moderna usual está en versos irregulares; Ledesma sólo da el título); 400, “Norabuena venga” (véase cap. III, §11 y 20); 403, *Al nacimiento*, como ensaladilla, donde se intercalan los cantares de “Cómo retumban las palas” (véase cap. IV, §2), “Bailad en esta ocasión” (véase cap. IV, §21), “Dejadme llorar” (véase Góngora y *El valor de las mujeres*, de Lope), y “Que miraba la mar / la mal casada; / que miraba la mar / cómo es ancha y larga” (cantarcillo popular del siglo XVI, que aparece en uno de los *Romancerillos de la*

De modo semejante proceden otros poetas contemporáneos suyos: Francisco de Ocaña, en su *Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pascua* (1603); Francisco de Ávila, en sus *Villancicos y coplas curiosas al nacimiento del Hijo de Dios* (1606); Andrés de Claramonte, y tantos más<sup>114</sup>.

Sobre todos ellos se levanta Lope, cuya presencia es inevitable en toda manifestación literaria de su tiempo, con la delicada inspiración de su *Romancero espiritual* (1624), de sus *Rimas sacras*, en parte reimpresión del anterior (1625), y, más aún, con las exquisitas flores de devoción que contiene su novela sacra, *Los pastores de Belén* (1612).

Hay otro poeta digno de mención especial, porque en muchas ocasiones llega a competir con Lope en devoción ingenua: fray José de Valdivielso, singular por la ternura y la unción. Se distingue por su exquisito sentido musical; su empleo de los metros irregulares, combinado con la dulzura de su lenguaje, da a sus canciones sabor delicado<sup>115</sup>.

### §17. Góngora

En la poesía lírica humana, como entonces se decía, en las prosas profanas, Góngora es en aquellos tiempos la figura de más alto prestigio; es el favorito de los músicos, es el poeta de los poetas, cuyos cantares intercalan o imitan en sus obras nada menos que Lope y Calderón<sup>116</sup>. Si Góngora hubiera producido sólo la mágica arquitectura plateresca de sus versos de corte italiano —los sonetos,

*Biblioteca Ambrosiana* y en el Príncipe de Esquilache); 419, "I una que reluces" (véase cap. III, §22); 420, "Caracol, col, col, / saca tus cuernos al rayo del sol" (véase *Poesías de antaño*, p. 278, y *Cantares españoles*, de Rodríguez Marín, núm. 119); 426, "Vente a mí, torillo hosquillo, / toro bravo, vente a mí" (véase cap. III, §20).

114 Véanse el vol. XXXV de la Biblioteca de Rivadeneira, y Gallardo, *Ensayo*, vol. I, col. 34-3, seguidillas: "Portalico divino...", "Pues el rey dolos cielos...", "Este niño chiquito...", del maestro Ávila, y vol. III, col. 1.007; además, para otros poetas de este tipo, véase vol. IV, col. 635 (Lope de Sosa *Villancico*, 1603), y col. 983 (Francisco de Velasco, *Cancionero*, 1603).

115 Véanse cap. II, §30; cap. III, §9, 10, 11, 20, 21 y 22; cap. IV, §3, 4, 6, 7 y 10.

116 Lope toma pie de poesías de Góngora, o de estribillos usados por él, para dos comedias suyas: *En un pastoral albergue* y *No son todos ruiseñores*. Entre las glosas e imitaciones están la de "Las flores del tomero" en *Los pastores de Belén*, la de "La más bella niña..." en *La adúltera perdonada*, y las diversas de "Aprended, flores, de mí", después innumerables en todo el teatro y la poesía lírica. Las deudas de Calderón a

el *Panegrico*, el *Polifemo*, las *Soledades*, las obras que le dieron su fama última y crearon su inmensa y extraña influencia—, podría admirarsele como artífice, pero no se le sentiría tanto como lírico ni se le aprendería de memoria. Góngora acudió también, como Lope y Tirso, a la fuente popular para descifrar el secreto de los sentires vivos y frescos; no sólo a la fuente castellana y andaluza, sino a la gallega y portuguesa, donde el sentimiento ha sido tradicionalmente delicado y melancólico.

Góngora no adopta canciones occidentales, como Lope o Tirso<sup>117</sup>, aunque sí escribe en portugués; pero él es quien se acerca, más a menudo que otros, al tono femenino, al tono de suspiro y de misterio que dominó en la arcaica poesía galaico-portuguesa y perduraba en buena parte de los cantares castellanos del siglo XVI, como “Dezilde al caballero”, o “Y con qué la lavaré”, o “Aquellas sierras, madre”<sup>118</sup>.

Góngora, al contrario de los poetas a quienes se ha mencionado antes, no compone él mismo cantares largos de versificación acentual<sup>119</sup>; en general compone apenas estribillos, pero los que toma del pueblo, combinándolos con sus coplas originales, se clavan en la memoria, muchas veces, como música penetrante, *haunting*; otros son burlescos, y se combinan con sus ingeniosas letrillas satíricas<sup>120</sup>. Otros cantares, en fin, obra original suya, tienen curioso sabor culto.

Dejadme llorar,  
orillas de la mar<sup>121</sup>

---

Góngora, además de “Las flores del tomero” en *El alcalde de Zalamea*, se verán en seguida.

Aun los autores anónimos de entremeses y bailes teatrales se inspiran en Góngora, como se ve en el *Baile del Pastoral*, en el de la *Colmeneruela* y en el *Entremés de los Romanos*, 1613. Moreto lo imita “a lo divino” en la *Loa del Corpus*.

117 Los versos con que comienza la letrilla de Gil y Carillo, 1615, dialogado en castellano y portugués, no creo que provengan de un cantar:

—¿A qué tangen en Castela?  
—A mañines.

118 Véase cap. III, §19 y 23.

119 Véase, como excepción, el cantar en seguidillas “Mátanme los celos...” (1620), §2 del cap. IV. Torner, sin embargo, en el estudio que se indicará en nota posterior, cree que toda la serie de seguidillas es popular, salvo retoques como “Zapata”.

120 Véase E. M. Torner, “Elementos populares en las poesías de Góngora” en la *Revista de Filología Española*, 1927, vol. XIV, pp. 417-424.

121 El *Romancero general*, en 1600, imprime estos dos versos así, irregulares, y no, como en ediciones modernas, reduciendo el segundo verso a “orillas del mar”. Hay versiones

Déjame en paz, amor tirano...<sup>122</sup>

¿Qué lleva el señor Esgueva?  
Yo os diré lo que lleva... (1605)

Trepan los gitanos  
y bailan ellas;  
otro nudo a la bolsa  
mientras que trepan... (1605)

Las flores del romero... (1608)<sup>123</sup>

Zambambú, morenica de Congo... (1609)<sup>124</sup>

No son todos ruisiñores  
los que cantan entre flores  
sino campanitas de plata  
que tocan al alba,  
sino campanitas de oro  
que hacen la salva  
a los soles que adoro... (1609)<sup>125</sup>

Al campo te desafía  
la colmeneruela;  
ven, Amor, si eres dios, y vuela...  
Dímelo tú, sépalo él,  
dímelo tú, si no eres cruel...

Que una abeja le lleva la flor...<sup>126</sup>

---

del siglo XVII que traen "orillas de la mar, de la mar". Con todo, el autorizado manuscrito Chacón, que se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid, trae los versos regulares, y así aparece en la edición de Góngora, publicada por Foulché-Delbos, con ayuda de Alfonso Reyes (tres vols., Nueva York y París, 1921). Véase §16 de este capítulo, nota sobre Ledesma. Además, Lope, *El valor de las mujeres*.

122 Para las demás poesías de Góngora, escritas entre 1580 y 1600, véase cap. III, §13.

123 Véase cap. IV, §2 y 16.

124 Composición que comienza "Mañana de Corpus Christi...". Otras cuatro poesías de 1609, dedicadas también al Sacramento, contienen versificación irregular; la hay, además, en una *A Nuestra Señora de Villaviciosa*.

125 En la comedia de Lope, inspirada por este cantar, hay estas variantes:

...los que cantan entre las flores...  
...que tañen al alba...

126 En la especie de ensalada "Apeöse el caballero..." (1610). Véase nota sobre "Besóme en el Colmeneruelo...", §6 de este capítulo. Además, *Dicha y desdicha del bombe*, de Calderón, y el *Baile de la Colmeneruela*, en la colección de Cotarelo.

¡Ay, cómo gimel  
 Mas ¡ay, cómo suena  
 el remo a que nos condena  
 el niño Amor!  
 Clarín que rompe el albor  
 no suena mejor... (1614)<sup>127</sup>

Cuando toquen a los maitines  
 toquen en Jerusalem... (1615)

Pisalo, mas como yo,  
 quedítico.  
 Pisaré yo el polvico...<sup>128</sup>

Támaraz, que son miel y oro,  
 támaraz, que son oro y miel.

A voz el cachopinito,  
 cara de rosa,  
 la palma os guarde hermosa  
 del Egipto.  
 Támaraz...<sup>129</sup>

Algualete, hejo... (1615)<sup>130</sup>

—Corre, vuela, calla y verás... (1615)<sup>131</sup>

—Mátanme los celos... (1620)<sup>132</sup>

—¡Hola! Que no llega la ola...<sup>133</sup>

—Mala noche me diste, casada... (1625)<sup>134</sup>

<sup>127</sup> Véase cap. IV, §12. Calderón reproduce íntegro este cantar en su comedia *En esta vida todo es verdad y todo mentira* y solamente los dos últimos versos en *La vida es sueño*. Además, sor Juana Inés de la Cruz en sus *Villancicos a santa Catalina*.

<sup>128</sup> Véase el cantar del *Pobvico* en Cervantes y otros, §11 del cap. III.

<sup>129</sup> En el diálogo "No sólo el campo nevado..." (1615). Véanse §4 y 17 de este capítulo.

<sup>130</sup> En habla de moriscos.

<sup>131</sup> Véase §8 de este capítulo.

<sup>132</sup> Véase §2 de este capítulo.

<sup>133</sup> Compárese con la página 182.

<sup>134</sup> En la especie de ensalada "A la fuente va del olmo...". Véase §7 de este capítulo. Compárese Lope de Rueda: "Mala noche me diste, / María del Rión...".

—¿Doña Menga, de qué te ríes?  
—Don Pascual, de que porfíes... (1626)

De poesías atribuidas a Góngora, y probablemente suyas:

Pasa el melcochero,  
salen las mozas  
a los cascabeles,  
a las melcochas:  
mozas golosas,  
bailan unas y comen otras,  
y al tabaqué se llegan todas.  
Tenga yo salud...<sup>135</sup>

En poesías atribuidas a Góngora, cuya autenticidad no acepta el editor, se hallan estos cantares:

Sierras venturosas de Guadalupe,  
¿qué es de mi esperanza, que en vos la puse?  
(Romance "Compiendo con los cielos...")

Con el son de las hojas  
cantan las aves...  
Fugitivos cristales  
corred y volad.  
(Romance "La más lucida belleza...")

Cielo son tus ojos  
en ser azules...  
(Romance "Lluvias de mayo y de octubre...")

—Que no hay tal andar como estar en casa...<sup>136</sup>

—Caracoles pide la niña...<sup>137</sup>

—Bailad en el corro, mozuelas...<sup>138</sup>

—Este mundo es una escala...<sup>139</sup>

<sup>135</sup> Véase §23 del cap. III.

<sup>136</sup> Véase §10 de este capítulo.

<sup>137</sup> Véase §6 de este capítulo.

<sup>138</sup> Véase §21 del cap. III.

<sup>139</sup> Véase §8 de este capítulo.

—Aquel pajarillo que vuela, madre...<sup>140</sup>

—No me llame fea, calle,  
que la llamaré vieja, madre.  
—Soy toquera y vendo tocas...

—Porque soplan quedito los aires...<sup>141</sup>

### §18. Poetas y novelistas

La poesía lírica que trataba de asuntos humanos fue, con todo, influida por el verso popular mucho menos que la religiosa. El carácter del Renacimiento perduró en la lírica cortesana cuando ya se había borrado de la mayor parte de la literatura española. Con el carácter renacentista perduró la afición a los metros silábicos, y se dan muchos casos de poetas líricos que se sustraen a todo contacto con la musa del pueblo: los Argensola, Rioja, Valbuena, Jáuregui, Villegas, y grupos de artistas esencialmente literarios como la “escuela de Antequera” y la “escuela de Granada”.

En el grupo contrario hay muchos poetas menores, en quienes la versificación irregular suele aparecer con las reminiscencias populares: Juan de Salinas, Pedro de Quirós, Antonio Hurtado de Mendoza —a quien no le falta gracia ni don musical—, Cosme Gómez Tejada de los Reyes, el Príncipe de Esquilache, el Conde de Rebolledo, el portugués D. Francisco Manuel de Melo, el gallego Francisco de Trillo y Figueroa, con varios puntos de contacto e influencia con Góngora<sup>142</sup>. En unos, los metros irregulares aparecen en estribillos, y sólo la seguidilla obtiene algún desarrollo; otros —pocos—,

<sup>140</sup> Aparece también en los *Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana*.

<sup>141</sup> Véase §6 de este capítulo.

<sup>142</sup> Véanse §3, 5, 6, 7 y 10 de este capítulo. Añádanse a estos poetas, cuyas obras pueden verse en sus volúmenes propios o en la Biblioteca de Rivadeneira, otros que pueden verse especialmente en el *Ensayo* de Gallardo (por ejemplo, Francisco López de Zárate, vol. III, col. 531, y Baltasar Elisio de Medinilla, col. 699) y las *Rimas del incógnito*, escritas hacia 1640 y publicadas por Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, 1916, vol. XXXVII. Tomen dos ejemplos de la *Antología poética en honor de Góngora*, publicada por Gerardo Diego. De Melo (8-9-10-10):

Garcecillas, son, Juanico,  
garcecillas son cuantas ves,  
que si airosas temojan los pies  
más airosas sacuden el pico.

como Melo, los emplean en composiciones largas: así, “¿Qué me pides, zagal, que te cuente...?”<sup>143</sup>.

El mayor nombre en la poesía profana, entre los no mencionados aún, D. Francisco de Quevedo (1580-1645), también aprovechó los ritmos populares; generalmente para efecto cómico:

Dijo a la rana el mosquito  
desde una tinaja:  
mejor es morir en el vino  
que vivir en el agua<sup>144</sup>

El que sólo promete  
mete cizaña ...

...Y si Dios me socorre  
no seré culto.

Yo que lo sé, que lo vi, que lo digo,  
yo que lo vi, que lo digo, lo sé.

Como composición larga en versificación irregular tiene unas seguidillas de asunto religioso:

La palabra del Padre te da la hostia:  
pase la palabra de boca en boca...

y la sátira contra Alarcón<sup>145</sup>.

De Medrano, estribillo:

Caraquí, caraquí, caracoles,  
que la vida mata de amores,

<sup>143</sup> Véase §6 de este capítulo. Es suya, además, la letrilla con este estribillo:

Garcecillas son, Juanico,  
garcecillas son cuantas ves,  
que si airosas remojan los pies  
más airosas sacuden el pico.

<sup>144</sup> Antecedente popular en Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 288.

<sup>145</sup> En el vol. LXXIX de la Biblioteca de Rivadeneira que contiene las poesías de Quevedo, deben verse sus *Bailes* (núms. 350 a 359), sus *Entremeses*, tres de los cuales (el de *Peralvillo de Madrid*, el de *La ropavejera* y el de *El marido fantasma*) terminan en versificación irregular, y diversos romances y letrillas. Véanse §10 del cap. III y §5 de este capítulo.

El conde de Villamediana (c. 1582-1622), aunque se atenía a la métrica silábica en lo que conozco de sus obras, empleaba la versificación de gaita gallega al componer motes burlescos:

El duque de Uceda  
 esconde la mano y tira la piedra.  
 Mas, viendo su engaño,  
 el mal de los otros ha sido su daño.

El duque de Osuna,  
 Nápoles llora su buena fortuna.  
 Mas, ya que está preso,  
 Nápoles se alegra de su mal suceso<sup>146</sup>

Último desarrollo curioso de la versificación irregular es su aparición en las novelas a partir de Cervantes, en trozos escritos por los novelistas. Figura en no pocas: en las de Doña María de Zayas, por ejemplo, las seguidillas<sup>147</sup>; en las de Salas Barbadillo, las seguidillas, o esquemas libres que tienden al ritmo de gaita gallega:

Encontrándose dos arroyuelos  
 al pasar de un verde valle,  
 uno a otro se tiran perlas,  
 riñen, y rífan, y saltan y bullen;  
 y por que se amansen  
 meten paz cantando las aves<sup>148</sup>

Esquemas de tipo semejante, y de seguidillas, se encuentran en Castillo Solórzano, en sus *Noches de placer* (1631) y en *La garduña de Sevilla* (capítulos V, VI, IX, X y XVI).

<sup>146</sup> Véase Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, cols. 677 y 702.

<sup>147</sup> Véanse *El castigo de la miseria*, *El prevenido engañado*, *La inocencia castigada*. En Doña María de Zayas se observa una nueva confusión de la seguidilla con otro metro, que no es ya la copla de pie quebrado ni la endecha, sino el verso endecasílabo: véase *La esclava de su amante*, al final.

<sup>148</sup> Véanse *El caballero puntual* y *La sabia Flora marisabidilla*, de donde son los versos citados arriba. Además, poesías líricas en Gallardo, *Ensayo*, vol. I, col. 1,030. Véase Gallardo, *Ensayo*, vol. IV, cols. 677 y 702.

### §19. Calderón y su escuela

Calderón (1600-1681) y los dramaturgos de su escuela o de su tiempo, como Rojas Zorrilla o Moreto, se alejan de la poesía del pueblo, que rara vez adoptan, pero no pierden la afición a los versos irregulares. Al contrario, Calderón —ya se ha dicho— emplea no pocas seguidillas y se aficiona en especial a los versos de gaita gallega: sus autos y sus obras para música están llenos de unas y otros, y, lo que es más, hasta hay brevísimos pasajes de diálogo en verso irregular, cosa que no ocurría en los dramaturgos anteriores (véanse la escena II del acto III de la comedia *Celos aun del aire matan* y los autos *El valle de la Zarzuela*, *¿Quién ballará mujer fuerte?* y *La nave del mercader*). Pero, acaso en la afición misma estaba el peligro: en sus manos, la versificación que fue irregular comienza a volverse regular<sup>149</sup>. La seguidilla, de sus formas fluctuantes, que todavía se encuentran en obras como *El alcaide de sí mismo*, pasa a la forma en que todavía penetran los hexasílabos (6-5-7-5, o, en raras ocasiones, 7-5-6-5) y, finalmente, a la forma estrictamente regular (7-5-7-5). La versificación de gaita gallega, que podía mezclar libremente sus propios versos (10-11-12 con 6 y 5) y combinarlos con otros (de nueve sílabas o menos), comienza a presentarse reducida a los decasílabos y dodecasílabos o a su combinación con hexasílabos.

En Moreto (1618-1669) y Rojas Zorrilla (1607-1648) no es posible hacer observaciones extensas, porque sus contribuciones a la versificación irregular no son muchas<sup>150</sup>. Pero, en los dramaturgos que les siguen, el proceso de regularización va en aumento, y puede considerarse terminado, fuera de las obras breves del teatro, entre 1675 y 1700. En la poesía lírica, el caso es idéntico y la evolución paralela o acaso más rápida.

### §20. Resumen

El apogeo de la versificación irregular en las manifestaciones cultas de las letras castellanas coincide con la época de mayor esplendor del teatro, a la vez del profano y del religioso. Se adaptaba a maravilla esa versificación a los episodios de canto y danza que

<sup>149</sup> Véase la opinión de Gerardo Diego, citada en nota del §6 de este capítulo.

<sup>150</sup> Véase §15 de este capítulo.

formaron parte principal del espectáculo cuyo núcleo era la comedia y cuyos incidentes y accesorios, a veces excesivos en número, requerían a menudo el empleo de la música.

La versificación irregular mantiene el contacto con la poesía del pueblo, sobre todo antes de 1650; pero los poetas la escriben libremente en ocasiones, ya sea tratando de imitar el estilo popular, como ocurre con Lope y Tirso, ya sea sin reminiscencia alguna de los orígenes, como ocurre con Calderón o con Castillo Solórzano. La versificación sigue girando dentro de sus círculos originarios: la seguidilla, el metro de gaita gallega, el metro donde predomina el eneasílabo. Durante poco tiempo, trata de definirse otro en que habría predominado el decasílabo bipartito. Fuera de éstos, continúan los esquemas libres: los más de ellos, durante el siglo XVII, con predominio de las medidas largas.

Las combinaciones estróficas son de tres clases: o se limitan al estribillo, que no se repite; o se repiten isométricamente, pero sólo en cuanto al número de versos y la distribución de las rimas, pero no en cuanto a la repetición de las diferentes medidas de verso en cada lugar de la estrofa; o, en fin, sin atención ninguna a la isometría: ejemplos de ello se encuentran en los poetas mayores, de cuando en cuando, pero, sobre todo, en los poetas cómicos como Quiñones de Benavente.

A partir de 1650, toda esta brillante variedad se irá regularizando y reduciendo. Las seguidillas y los versos de gaita gallega se volverán regulares, sometidos a las leyes del isosilabismo, como la silva de origen italiano; los otros esquemas desaparecerán al fin. La versificación irregular, después de prolongar su existencia en relativa oscuridad en el teatro cómico, desaparecerá de toda poesía culta y volverá al seno de las masas anónimas de donde había subido hacia las cortes.

## Capítulo V

### **Eclipse y resurgimiento de la versificación irregular (1675-1920)**

#### **§1. La transformación de los metros irregulares en la poesía culta (1650 a 1725)**

Al esplendoroso apogeo que alcanzaron los metros irregulares entre 1600 y 1650, sucede el gradual proceso de transformación que les quita sus cualidades mejores: soltura, variedad, flexible adaptación a la música. Desaparecidos los poetas en quienes alentaba con segunda vida el alma popular, los que tenían puesto el atento oído a los rumores del terruño, les suceden hombres de letras que, cualesquiera que fuesen sus méritos —geniales a veces, como en Calderón—, poseían gustos más artificiales, más retóricos. Ya en raras ocasiones imitan directamente a los cantos del pueblo; poco a poco, los metros que del pueblo tomaron sufren el influjo de los hábitos literarios.

Durante breve tiempo la versificación irregular, alejada así de su fuente nativa, no sólo aparece en estribillos o finales de poesías líricas y cantares intercalados en dramas o novelas, sino en composiciones enteras, más que antes (véase Quevedo, o Melo, o el *Romancero de Barcelona*), y aun en breves pasajes del diálogo dramático (autos de Calderón). Su éxito iba a ser la señal de su desaparición o transformación: bien pronto se abandonarían unos metros —como el de base eneasilábica— y se regularizarían los otros, los de gaita

gallega y la seguidilla. De éstos, ya se sabe que el primero se redujo a la combinación deca-dodecasilábica, con la posibilidad de añadir el hexasilabo como quebrado, y a veces tolerando todavía el endecasílabo anapéstico como variante del dodecasílabo; el segundo se redujo a los versos alternos de siete y de cinco sílabas, tolerando también, de tarde en tarde, uno que otro hexasilabo, hasta fines del siglo XVII<sup>1</sup>.

En los poetas líricos y dramáticos de la segunda mitad del siglo XVII, que históricamente se agrupan en torno de Calderón, se observan iguales vacilaciones que en el maestro: así, en el portugués Matos Fragoso (1608-1688), es irregular la canción de *El sabio en su retiro* (acto II), pero son regulares (7-5-7-5) las seguidillas de *El yerro del entendido* (acto II); en Antonio de Solís (1610-1686) hay esquemas libres (en la *Letrilla al Sacramento*, estribillo "¡Oh, qué bien cantan!"), pero son regulares muchas de sus seguidillas y los enneasílabos de la Loa para *Un bobo hace ciento*<sup>2</sup>; en Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) hay combinaciones irregulares en el segundo y el tercer acto de *Elegir al enemigo*, pero hay seguidillas regulares en el primero y estrofas deca-dodecasilábicas regulares en varias de sus *Letras y Letrillas líricas* y en sus *Loas*<sup>3</sup>; en Bancés Candamo (1661-1704) hay

<sup>1</sup> Véase cap. IV, §3, 6 a 8, 19 y 20.

<sup>2</sup> Solís, *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, 1732 (véanse especialmente pp. 137 a 147 y 160; obras para teatro, de la p. 199 a la 284, especialmente las representaciones graciosas tituladas *El retrato de Juan Rana* y *El baile perdido*; y el mote en la p. 319).

<sup>3</sup> Salazar, *Cythara de Apolo*, dos vols., Madrid, 1694. Entre las combinaciones de origen accentual, pero regularizadas ya y repetidas isométricamente, se encuentra la estrofa de "A la Purísima Concepción de Nuestra Señora" (única libertad: el endecasílabo anapéstico puede ser sustituido por el dodecasílabo):

Si es Aurora nítida  
y precursora luziente del Sol  
que ignoró crepúsculos  
y aun el primer matutino esplendor,  
su puro candor luego el Cielo copia  
y la Tierra no.

Si es Cedro, que al Líbano  
ornó de hermosura en perpetuo verdor,  
quando a essotros árboles  
la pompa desnuda infeliz Aquilón,  
tanta perfección luego copia el Suelo,  
pero el Cielo no...

versos irregulares en el auto *Las mesas de la fortuna* y en *El duelo contra su dama*, pero escribe seguidillas regulares<sup>4</sup>. La vacilación continúa todavía en Zamora († 1728) y Cañizares (1676-1750), que prolongan el espíritu del siglo XVII en los comienzos del XVIII.

En sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) predominan los metros irregulares sobre los regularizados, pero es en sus *Villancicos eclesiásticos*, escritos entre 1677 y 1690, género que gozó de mayor libertad, como las formas breves, cómicas, del teatro público. Pero aun en las obras breves la seguidilla comienza a volverse regular desde temprano, y lo es en la mayoría de los casos en los entremeses, bailes y demás piececillas de Lanini, Francisco de Avellaneda, Sebastián de Villaviciosa, Alonso de Olmedo o Gil López de Armesto<sup>5</sup>.

En tendencia general, los poetas cultos que escriben entre 1650 y 1700 regresan a la preferencia, común antes de Lope, por los metros silábicos usuales (la silva, las redondillas octosilábicas, los villancicos hexasilábicos) para los cantares que introducen en las comedias y las letras para música; crece la tendencia —cuyo principio puede verse en el *Romancero general de 1600*— a usar, como estribillos de letrillas o romances, versos de corte italiano en vez de motes populares o de canciones como la seguidilla. Ejemplos: en Lope, el primero de sus romances (octosilábicos) a Filis, “El lastimado Belardo...”, que es del siglo XVI:

¡Ay, triste mal de ausencia,  
y quién podrá decir lo que me cuestas!

<sup>4</sup> En *El sastre del Campillo*, Bancés introduce, en medio de una canción octosilábica, este verso que luego será popularísimo y que en el romance de Malbrú reemplazará al verso francés de “Miron-ton, miron-ton, miron-taine”:

¡Ay, qué dolor, qué rigor, qué pena!

<sup>5</sup> Cotarelo, *Introducción a los entremeses, bailes, bailes...*, pp. 102, 110, 113, 114, 116, 193, 194, 199, 201, y los entremeses de Lanini y otros en *Migajas del ingenio*, t. del siglo XVII, reimpreso en Madrid, 1908.

Desde principios del siglo XVII se hallan seguidillas regulares en las mojíngangas de Simón Aguado, dos de las cuales tienen fecha de 1602. Véanse los números 58, 59 y 60 de la colección de Cotarelo.

Para otras seguidillas regulares, entre muchas, véase *Las glorias del mejor siglo*, del P. Valentín de Céspedes (coplas de siete versos); *El montañés Juan Pascual*, de Hoz Mota.

En Esquilache, romance "Llamaban los pajarillos...":

Yo, sola, triste, al son  
de todos lloro libertad y amor.

Después de 1700 se define más el proceso; entre 1725 y 1750, con la aparición del clasicismo académico, toda irregularidad en la versificación queda desterrada de la poesía culta.

## §2. Del siglo XVIII al XIX en la poesía culta (1725 a 1895)

Al romperse la tradición de Lope, de Góngora, de Tirso, de Calderón y de Quevedo en la poesía lírica y en el teatro, la literatura española conserva solamente metros isosilábicos y estrofas isométricas, salvo los endecasílabos blancos y las silvas a la manera italiana. El fenómeno es general y se observa hasta en las obras que señalan el límite entre la producción culta y la producción del pueblo anónimo o del vulgo: los sainetes de Ramón de la Cruz (1731-1794) y de Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). En ellos la seguidilla es regular y la combinación deca-dodecasilábica ha desaparecido. Apenas si se halla en Cruz este *Aire de vendimiadora*, todo en versos deca-sílabos, en el sainete de *La mesomerilla*,

Al pasar por un campo de flores  
encontré una zagala de perlas...

La seguidilla de los poetas cultos, aunque no admite la ligera irregularidad del hexasílabo llano, frecuente aún en Calderón y su escuela, admite de cuando en cuando la acentuación aguda, que subsiste hasta principios del siglo XIX, en Iglesias y Lista<sup>6</sup>. Es muy natural en poetas como el modesto y maniático seguidillero Antonio Valladares de Sotomayor:

<sup>6</sup> En Iglesias (c. 1753-c. 1791) hay todavía ligeras alteraciones de la regularidad (7-5-7-5):

Si yo cuando a otros muerdo  
mordido me hallo,  
es que no hay hombre cuerdo  
si monta a caballo.

Antes de que ejecutes  
debes bien pensar;  
mira que los errores  
se corrigen mal.  
Si son de un sabio,  
se vuelve vituperio  
lo que fue aplauso.

O en Ramón de la Cruz (*Los panderos*):

Por mudar de chismosas  
en el Lavapiés,  
me he mudado a la calle  
de Santa Isabel;  
que es calle ancha,  
y allí nadie murmura  
que entre ni salga<sup>7</sup>

Hacia el final del siglo XVIII, la antigua versificación irregular ha desaparecido a tal punto de la literatura, que ni siquiera sus reliquias parecen peligrosas a los clasicistas académicos, y se comienzan a exhumar versos desusados, como el endecasílabo de gaita gallega o el eneasílabo o el dodecasílabo o el decasílabo bipartito, para emplearlos en combinaciones isosilábicas e isométricas. Así, Tomás de Iriarte (1750-1791), que llega a permitirse combinar los versos largos con sus quebrados:

Cierto lobo, hablando con cierto pastor...  
Al diablo los doy,  
tantos libros lobos como corren hoy.

De frase extranjera el mal pegadizo...

<sup>7</sup> Véase Hanssen, *La seguidilla*, §11, sobre *La desaparición del hexasílabo*, y § 21, sobre *Las seguidillas del siglo XVIII*, donde indica que el metro disminuye como letra y estribillo, pero tiene auge como tipo aparte (canto coreográfico, poesía o epigrama) y que prevalece el tipo de siete versos sobre el de cuatro o tres. Pero se contradice a sí mismo Hanssen cuando afirma que el hexasílabo llano desaparece desde mediados del siglo XVII (lo único que puede asegurarse es que comienza a desaparecer), y luego cita poetas que aún lo emplean, como José Pérez de Montoro, muerto en 1694, Calderón, Salazar y Torres, Melo, Solís.

Cierta criada la casa barria...  
 Por donde pasa  
 aun más ensucia que limpia la casa...  
 Cierta ricacho, labrando una casa...

Si querer entender de todo  
 es ridícula presunción...

Escondido en el tronco de un árbol  
 estaba un mochuelo...

Y Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), pontífice de toda simetría:

Id, en las alas del raudo céfiro...

Suban al cerco de Olimpo luciente.

Hasta cuando se imita el arcaico arte mayor, se le reduce a dodecasílabos, y a veces se le escribe en lenguaje antiguo:

A vos, renovando lejana escritura,  
 cual vos el recuerdo de grandes cabdillos,  
 mi pénnola acata, y en metros sencillos  
 se postra a la vuestra perínclita altura.

(Ramón Roca)<sup>8</sup>

Ya en el siglo XIX, el decasílabo anapéstico renace —solo— en los himnos patrióticos y en otras especies de poesía; el eneasílabo goza de boga relativa durante breve tiempo<sup>9</sup>; el dodecasílabo y el decasílabo bipartito renacen tímidamente, con menos boga, pero

<sup>8</sup> Ramón Roca fue un buen poeta granadino, que vivía en México hacia 1820. Véanse el Estudio preliminar de Luis G. Urbina, en la *Antología del Centenario*, compilada por Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel, México, 1910 (pp. 224 y 1,002), y Pedro Henríquez Ureña, artículo sobre "La métrica de los poetas mexicanos en la época de la independencia", publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1914, y reproducido en el presente volumen, pp. 361-368: allí pueden verse unos cuantos curiosos ejemplos de confusión entre el verso decasílabo y el eneasílabo.

<sup>9</sup> Sobre el eneasílabo, véanse cap. I, §6 y 7; cap. II, §8, 10, 17, 29 (especialmente) y 31; cap. III, §21; cap. IV, §7.

Agréguense unos cuantos ejemplos más: Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) "¡Melilla, tu Venus adora!" en la cantata *La Venus de Melilla*, 1816; Juan María Maury (1772-1815), "Suene otra vez la lira de oro", en *El festín de Alejandro*, Dionisio Solís

con más resistencia. En las óperas, cantatas y otras creaciones cortesanas, hay una que otra vez combinaciones medianamente libres, y Juan María Maury se desliza hasta este desorden al final de su *Oda en ritmo dattírbico*, imitada de Dryden, *El festín de Alejandro*:

Aplauden los grandes, el rey los apoya,  
que empuña una tea con torva alegría;  
destocada va Tais de guía,  
al estrago alumbrando la vía,  
y a fuer de nueva Elena, incendia nueva Troya.

Y Manuel María de Arjona (1771-1820) se atreve a regresar a las viejas fluctuaciones de la seguidilla; eso sí, preparándolas debidamente por varias coplas pentasilábicas (*Himno epitalámico*):

Gloria a Himeneo,  
dios de delicias,  
pues de sus claras teas  
gozó ya Elisa.

En la época romántica, los versificadores más audaces ensayan gran variedad de metros: Espronceda; la Avellaneda; Bello, en *Los duendes*, siguiendo a Víctor Hugo. La nueva escuela favorecía el empleo de metros diversos, y no sólo en composiciones distintas, sino dentro de cada composición; pero sus tendencias en cuestiones de métrica no llegaron a producir más perdurable efecto que las de los últimos clásicos académicos. El isosilabismo no lo violaron nunca los románticos (apenas hubo uno que otro desliz de Espronceda, momentáneamente, cuando se enredaba en algún intento métrico extravagante), y sus ataques contra la isometría de las estrofas, audaces al principio, fueron reduciéndose gradualmente, hasta desvanecerse.

De la irregularidad silábica sólo se salen, en rigor, unos pocos intentos de resucitar la cantidad grecolatina: los más interesantes son los de Juan Gualberto González.

Este imperio de la uniformidad isosilábica durará hasta 1895, más o menos.

---

(1774-1834), "Al pie del leño de que pende / El moribundo Redentor", en *Cánticos sagrados*, I; y "A las orillas de este río", en *Hijos llorosa*; José María Heredia, el cubano (1803-1839), "Cuando el Creador, en hora infausta...", en *La desesperación*, y "El hijo imbécil de la nada...", con acentuación libre, en *Dios al hombre*.

### §3. *El teatro musical (1725 a 1920)*

El teatro culto, literario, hasta los linderos que representa el sainete de Cruz y de Castillo, adoptó el canon isosilábico. Pero el teatro musical y coreográfico de origen popular no podía someterse con igual facilidad: hasta dónde lo hizo, sólo cabría determinarlo mediante el examen minucioso de gran número de producciones cuyo acceso no es fácil. La tendencia regularizadora invadió también estos campos: la extraordinaria licencia que existía en tiempos de Quiñones de Benavente disminuyó mucho; pero, de todos modos, la música y la tradición del pueblo permitían libertades que habían desaparecido del teatro literario.

En el villancico eclesiástico persistía la ficción rústica. Hasta fines del siglo XVII se observa en la monja de México; y aunque desde entonces penetra en esos modestos dramas líricos el tono de los solemnes autos sacramentales de Calderón, es probable que persistiera la libertad rítmica<sup>10</sup>. El tono calderoniano penetra, por ejemplo, en el *Oratorio*, escrito por Gerardo Lobo (1679-1750) para la Virgen del Pilar, en Barcelona, pero la versificación no es rígida aún:

Desdoble la idea de mudas señales  
oscuros conceptos, enigmas divinos,  
y en los arcanos de lumbre sagrada  
enciendan las sombras la luz del prodigio.

En su villancico de navidad *Las aldeanas*, Diego de Torres Villarroel (c. 1693-1770) introduce este cantar:

¡Ah, zagala!  
Alto a buscar el pandero y sonaja  
y al niño cantemos alguna tonada.

En el villancico de *La gaita zamorana* introduce el cantar de las *Naranjitas*<sup>11</sup>, el de la gaita de Galicia<sup>12</sup> y otros versos de tipo acentual, en uno de los cuales aparece la alteración musical del acento de la palabra:

<sup>10</sup> La comprobación tendría que hacerse principalmente mediante el estudio de la colección de Barbieri, custodiada en la Biblioteca Nacional de Madrid (véase §12 del cap. III, nota final).

<sup>11</sup> Véanse §21 del cap. III y §10 del cap. IV.

<sup>12</sup> Véase cap. III, §21.

Todos me preguntan  
 por la mi Mariana;  
 esa fanfarrona  
 conmigo no habla,  
 Tumbailá, mi Marianita,  
 tumbailá, mi Marianá<sup>13</sup>.  
 Triste de Jorge,  
 si el alcalde le prende o le coge.  
 Triste de éi  
 si el alcalde le llega a prender<sup>14</sup>

En México, a fines del siglo, muestra curiosa libertad el P. Sartorio en sus diálogos en alabanza de la Virgen (fluctuando alrededor del endecasílabo y el heptasílabo):

—¿Oyes, Partenia fiel? Ven, vamos juntas  
 al monte de la mirra.  
 —Enhorabuena,  
 vamos unidas.  
 —¿Y sabes a qué vamos?  
 —A llorar con María.  
 —¿Sabes que pena?  
 —Muy afligida.  
 —¿Harás por consolarla?  
 —Es madre mía.  
 —¿Y lágrimas bastantes  
 darás?  
 —Corridas.  
 —¿La aliviarás?  
 —Confía...  
 —Hermana, vamos,  
 y en el viaje que hacemos  
 mátenos el dolor...

En el teatro musical profano hay más pruebas de que perdura la versificación irregular, aunque sólo la documentación completa podría establecer la proporción a que se hallaba reducida frente a la silábica. Cuando entre 1675 y 1725 aumenta la tendencia hacia la regularización, las obras breves del teatro se exceptúan de ella en

<sup>13</sup> Véase §5 del cap. III, nota sobre la alteración del acento de las palabras en el verso.

<sup>14</sup> Obras de Torres Villarroel, t. VIII, Salamanca, 1752: véanse los *Villancicos religiosos*, pp. 110 a 139, y las obritas profanas, pp. 181, 204, 270, 273, 277, 283, 293, 298 y 318.

buena parte, y sólo adoptan con rapidez la simplificación de la seguidilla<sup>15</sup>. Después de 1725, es probable que la libertad se limite a las obras teatrales estrictamente musicales y coreográficas, puesto que los sainetes y otras obras en que predomina el diálogo no la conservan.

Ejemplos: en el entremés anónimo *La burla del figonero*, refundición de otro anterior, hecha hacia 1740:

El jíquiri-guaico, galán jamaiquín,  
se baila y se bulle y se canta así:  
¡ay, qué chusco, ay, qué lindo,  
ay, qué alegre le vi venir,  
al jíquiri-guaico, galán jamaiquín!<sup>16</sup>

En la tonadilla de *Entra moro*, de 1746:

Entra moro, sale moro,  
titiraina,  
el salecito, la cincha y la albarda  
y el borriquito para traer agua.

En el Fin de fiesta para la *Galería mágica*, 1748, tonadilla:

Que a tu gusto me pongo yo el gavio;  
¡qué chusco, qué bello, qué cuco, qué majo,  
qué mono! —¿Me quieres? —Es chasco.  
—Si yo a ti te adoro. —¡Ay, que eso es engaño!  
—Pues llega, mi cielo, y dame un abrazo.

En la *Tonadilla del pintor*, con música de Luis Misón, entre 1760 y 1765, esquema libre a base de seguidillas:

Esta frente espaciosa,  
campo de guerra,  
campo de perlas,  
¡ay, qué hermosa!  
¡ay, qué bella!

<sup>15</sup> Véase Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, pp. 121, 123, 124, 138, 203 a 221, 244, 253, 254, 287 a 290, 300 a 307.

<sup>16</sup> Compárese "Entra mayo y sale abril..." en el §10 del cap. III.

donde Cupido quiso  
plantar bandera.  
¡Ay, que me abraso!  
¡Ay, que me quemó!  
¡Ay, que es mucha la pena  
que yo padezco!

En la tonadilla *Garrido de luto*, con música de Pablo Esteve, 1781:

Mire usted cómo galopean  
los caballos de la maestranza,  
y si les aprietan las riendas,  
del galope a la carrera pasan.

En la tonadilla *La decantada vida y muerte del general Malbrú*, con música de Jacinto Valledor, 1785:

Malbrú se fué a la guerra a pelear;  
su ausencia me mata con tanto tardar.  
—Allí Madama aguarda ya.  
Con la noticia se arañará.  
—¡El paje aquí! ¿Qué hay de novedad?  
—Ninguna, señora. Malbrú muerto está<sup>17</sup>

En la tonadilla *Los duendecillos*, con música de Esteve, en 1782, esquema caprichoso con elementos de seguidilla:

... Y se apareció entonces  
un duendecillo.  
Se acercó a mí.  
Yo me aturdí;  
pero, en fin, meforcé.  
Dije: ¿quién eres?  
Y él respondió:  
—El duende protector  
de las mujeres...<sup>18</sup>

<sup>17</sup> “Miron-ton, miron-ton, miron-taine”, del original francés, se traduce en la tonadilla de Valledor “Miron-ton, tontón, miron-dela”. En versiones posteriores, que se cantan hoy, es donde aparece el verso empleado por Bancés Candamo (véase nota en el §1 de este capítulo).

<sup>18</sup> Véanse Pedrell, *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, vol. I, p. XXI; vol. II, pp. V; VII y XIV; Cotarelo, *Introducción a los entremeses...*, p. 289. Es posterior a la primera edición de este libro el de José Subirá, *La tonadilla escénica*, tres vols., Madrid, 1929-1930; el t. III contiene textos y música.

En el siglo XIX, la zarzuela hace uso también de gran libertad en la versificación. Rubén Darío, en el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, 1905), describía así la situación de la métrica en España entre 1800 y 1900: “En cuanto al verso libre moderno ¿no es verdaderamente singular que, en esta tierra de Quevedos y de Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid cómico y los libretistas del género chico?”.

La zarzuela explota a menudo versos desusados en otros géneros, como el eneasílabo cuando no estaba de moda (en *La tempestad*, de Miguel Ramos Carrión: “Cuando en las noches del estío...”; “El alma mía enamorada...”; en *El rey que rabió*, de Ramos Carrión y Vital Aza, hacia 1890: “Ella, infeliz enamorada...”; “Dios ilumine al soberano...”; en *Certamen nacional* de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, 1888: “Trabajaba una mulatita...”; en *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega, 1894: “Una morena y una rubia...”; el *Venus Salón*, de Félix Limendoux y Enrique López Marín, 1903: “En un vagón eslipincar...”)¹⁹; el endecasílabo anapéstico (*Marina*, arreglo de Ramos Carrión, “Entre la parda y espesa neblina...”; *Certamen nacional*, versos en castellano pronunciados al modo gallego: “Tengu, garrida, que darté un recadu...”)²⁰, y el verso de trece sílabas *El lucero del alba*: “Lucerillo me llaman en Andalucía, / Lucerillo del alba que brinda alegría...”).

Versos irregulares: se aproximan mucho *La gallina ciega*, de Ramos Carrión, 1873 (“De la patria del cacao, / del chocolate, y del café...”), y *La canción de la Lola*, de Ricardo de la Vega, 1880 (“Con el capotín, tin, tin, tin, / Esta noche va a llover”)²¹.

¹⁹ Véanse notas sobre el eneasílabo en el §2 de este capítulo y el §29 del cap. II.

²⁰ Recuérdese también la canción, popularísima en el norte de la América española, “Abén Ame, al partir de Granada...”, traducida de la *romance mauresque* del *Aben Humeya*, de Martínez de la Rosa (París, 1930): consúltense mi artículo “El endecasílabo castellano”, en la *Revista de Filología Española*, 1919, VI, nota final, y mi conferencia “Música popular de América”, p. 202.

²¹ Las combinaciones caprichosas, aunque no enteramente irregulares, abundan en todas las zarzuelas: véase por ejemplo, *El olivar*, de García Arista y Melantuch, 1902 (“Es mi tierra la tierra primera / Que hay en España”).

Marcos Zapata, en *El anillo de hierro*, 1878:

Venid, venid,  
bogad, bogad,  
que ya está en las playas  
el fruto del mar.

Eso es una bola de mi país...

Felipe Pérez y González, *La gran vía*, 1886:

—Somos las calles, somos las plazas  
y callejones de Madrid  
que por un recurso mágico  
nos podemos congregar aquí.

Es el motivo que nos reúne  
perturbador de un modo tal  
que solamente él causaría  
un trastorno tan fenomenal.

—Caballero de Gracia me llaman,  
y efectivamente soy así...<sup>22</sup>

Eugenio Sellés, *La balada de la luz*, 1900:

¡Qué importa ser ciega! Por tierras y mundos  
con mi mano cogida te llevo  
y al sentir los calores que abrazan mi pulso  
y al sentir cómo tiemblo,  
si no ves lo que dicen mis ojos  
pasa a ti lo que siente mi pecho.

Carlos Arniches y Enrique García Álvarez, en *El terrible Pérez*,  
1903 (eneasílabos y decasílabos):

¡Ay, mamita del alma mía,  
ay, no sé lo que va a pasar;  
ay, mamita, que está la España  
sin que la sepan ni gobernar!<sup>23</sup>

<sup>22</sup> En *La gran vía* hay, además, endecasílabos anapésticos: "Ya nuestro barco cual ruda gaviota..."; "Yo soy un baile de criadas y de horteras...".

<sup>23</sup> En Arniches y García Álvarez hay muchos números en versificación irregular: así, en *El pobre Valbuena*, de 1904 ("Japonesa, sí, sí"); en *El pollo Tejada*, de 1906 ("Mira, mira, mira").

Jacinto Benavente, *Todos somos unos*, 1907:

¡Ay, cuánto tiempo  
que ya no bailamos así!  
—No dirás nunca  
que ha sido la cosa por mí...  
¡Cualquiera te quita a ti  
lo que tienes bailao!<sup>24</sup>

Serafin y Joaquín Álvarez Quintero no sé si imitan o si adaptan (probablemente lo primero) cantares del pueblo. En *Las flores*, 1901:

Tiene mi serrana  
la cara como una rosa  
cuando despierta por la mañana<sup>25</sup>

Igual cosa se observa en la canción vulgar y especialmente en la canción del teatro: tal, la que recibe ahora el nombre de cuplé. Mencionaré como ejemplo, los que se cantaban y se vendían en Madrid en 1917: los de *¡Vaya, vaya!* ("Diciendo anda la gente"), *La mocita verbenera* ("Nena, nenita"), *La mimosa*, *Serranillo* y la popularísima *Agua que no has de beber*, de Martínez Abades:

No te ocupes de mí,  
no he de ser para ti,  
no te canses, déjame ya.

Agua que no has de beber  
déjalá, correr,  
déjalá, déjalá.

#### §4. *La poesía popular (1725 a 1920)*

Como el teatro lírico y la canción vulgar, la canción del pueblo, generalmente nacida en los campos y las aldeas, conservó la libertad rítmica. Pero no como antes: el principio de isosilabismo había bajado también hasta las masas anónimas desde el siglo XVI. Todavía en

<sup>24</sup> De Benavente, véanse además *Teatro feminista*, 1898, y *Viaje de instrucción*.

<sup>25</sup> En el teatro de los Quintero, tanto en el lírico como en el puramente literario, abundan los cantares; pero, por su origen andaluz, son regulares en su mayoría.

el siglo XV, la poesía popular castellana, en los romances o en las canciones conserva mucho de la fluctuación primitiva: en las composiciones de tipo popular, si se excluyen los romances, en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, la versificación irregular está en igual número que la isosilábica. En el siglo XVI, si se toman como ejemplo las recopilaciones de Juan Vásquez, se verá que la proporción ha crecido ligeramente a favor de los metros regulares<sup>26</sup>. Desde entonces, el isosilabismo hace progresos en la poesía popular; en la de hoy predomina indudablemente: la versificación irregular está en minoría.

Dos tipos son los preferidos por el pueblo: la copla octosilaba y la seguidilla. La copla tiene cuatro versos (raras veces tres, como en las soledades, o cinco), con rima en los pares; la seguidilla tiene siete, como esta de Andalucía:

Desde que te ausentaste,  
sol de los soles,  
ni los pájaros cantan  
ni el río corre.  
¡Ay, amor mío!  
Ni los pájaros cantan  
ni corre el río<sup>27</sup>

O cuatro, como estas delicadas de Asturias:

Dicen que está llorando  
la molinera,  
porque los sus amores  
van a la guerra.  
Yo también, madre mía,  
suspiro y lloro,  
porque a la guerra llevan  
al bien que adoro.

<sup>26</sup> Véanse las recopilaciones de Vásquez en 1551 y en 1559; en la primera predomina la versificación irregular; en la segunda, la regular; sumando las dos, la proporción de versos regulares es ligeramente mayor que la de los irregulares. Consúltese cap. III, segunda sección.

<sup>27</sup> Inversión, como ya se hacía desde el siglo XVI: véase la de "Venta de Viveros...", que trae Alarcón en *Las paredes oyen*.

De vez en cuando se tropieza con seguidillas que conservan irregularidades, además de la vieja libertad de introducir el hexasílabo agudo en lugar del pentasílabo llano (ley de Mussafia) o de la libertad moderna de emplear el pentasílabo agudo:

Y eres la que le quita  
los rayos al sol,  
a la nieve lo blanco  
y al oro el valor.  
Tú eres la del amor.

(Salamanca)

Aunque me ves que canto,  
no canto yo:  
canta la lengua, llora  
el corazón.

(Burgos)<sup>28</sup>

De otros tipos sobreviven principalmente los de gaita gallega, difundidos por toda España desde hace siglos. Cantares del tipo de las modernas muiñeiras de Galicia los encontramos desde el siglo XVI: las había en gallego, como en *La mayor virtud de un rey*, de Lope; en *La gallega Mari Hernández*, de Tirso; en *El alcalde Ardite*, de Rojas; en el anónimo *Baile de Sotillo de Manzanares*. Las había en castellano: dísticos como “Póntela tú, la gorra del fraile” y cuartetas como “Hilandera era la aldeana”<sup>29</sup>. Desde la primera mitad del siglo XVIII, Torres Villarroel recoge el cantar clásico de la gaita gallega, el cantar de gaita gallega por excelencia, mil veces repetido y parodiado en los tres idiomas románicos de la Península:

Tanto bailé con la gaita gallega,  
tanto bailé que me enamoré de ella...

<sup>28</sup> La seguidilla andaluza “Desde que te ausentaste” es la núm. 3,455 en la colección de Rodríguez Marín; la salmantina procede del *Cancionero salmantino* de Ledesma; la de Burgos, de la colección de Olmeda (véanse indicaciones posteriores sobre estas recopilaciones). La seguidilla asturiana “Dicen que está llorando” se cantaba en toda España en los años 1916 y 1917. La seguidilla ha pasado a todos los idiomas de la Península ibérica: al gallegoportugués, al catalán-valenciano y hasta al vasco.

<sup>29</sup> Véanse §11 del cap. II y §10 del cap. IV.

Después, es probable que no haya región de España donde no se conozca el metro; pero asume formas menos libres que en Galicia<sup>30</sup>.

Hay colecciones generales de cantos modernos del pueblo español, como la de Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular* (dos volúmenes, Madrid, 1865), la de Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (cinco volúmenes, Sevilla, 1882-1883), y las series de Inzenga, *Cantos y bailes populares de España*, pero la primera no contiene sino seguidillas regulares y coplas octosilábicas, la segunda es principalmente andaluza, y la tercera se subdivide por regiones. Es preferible, pues, estudiar las regiones separadamente<sup>31</sup>.

### §5. Asturias

Los versos de gaita gallega es probable que se hayan conocido siempre en León y Asturias, ligados a Galicia por el parentesco dialectal y por la vecindad geográfica. Antiguo es allí el cantar de "Ay probe Xuana de cuerpo garrido"<sup>32</sup>.

En tiempos modernos<sup>33</sup> se han recogido cantares en dodecasílabos o endecasílabos anapésticos en que generalmente no hay —como no la hay en el de Xuana— alternancia de medidas diversas, según el modo de Galicia, sino repetición isosilábica, como si la tendencia regularizadora se hubiera extendido a ellas:

<sup>30</sup> Resulta extraño que Menéndez y Pelayo diga (*Antología de poetas líricos castellanos*, vol. X, p. 141) que los endecasílabos anapésticos no existen en castellano popular fuera del cantar de Xuana en Asturias. Ya Miá, su maestro, había señalado endecasílabos anapésticos en la poesía del pueblo de diversas regiones, y las muestras que se darán más adelante en este capítulo lo comprueban todavía mejor. Recuérdense, además, las zarzuelas, como *La gran vía* y *Marina*.

<sup>31</sup> No conozco el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, cuatro vols., Valls, 1918-1921. Después de la primera edición de este libro han salido a luz *Treinta mil cantares populares*, recogidos por E. Vasco, dos vols., Valdepeñas, 1930, y la *Antología musical de cantos populares españoles*, selección de A. Martínez Hernández, con prólogo de Subirá, Barcelona, 1931.

<sup>32</sup> Véase la cita en el §20 del cap. II. Además, Julián Ribera, "De música y métrica gallegas", en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, t. III, pp. 10-21, sobre la música de la muñeira (cuyo origen arcaico trata de probar) en las canciones de *La molinera* ("Gasta la molinera ricos zapatos...") y de "Tantarantán que los higos son verdes", circulantes en Asturias, León y Castilla.

<sup>33</sup> Véase José Hurtado, *Cien cantos populares asturianos*, Bilbao, 1890, (con música); Mayo y Rodríguez Lavandera, *Alma asturiana*, Gijón, sin fecha (con música). Son posteriores

No le daba el sol, que le daba la luna,  
no le daba el sol de la media fortuna.

Vénte conmigo a la orilla del mar  
por ver las olas subir y bajar,  
Vénte conmigo a la orilla del mar  
a ver las olas qué buenas están.

Igual regularidad se observa en las series que forman otros versos de tipo acentual:

A coger el trébole, el trébole, el trébole,  
a coger el trébole la noche de San Juan.  
A coger el trébole, el trébole, el trébole,  
a coger el trébole los mis amores van.

Yo no soy marinero, no,  
yo no soy cadena de amor.

No se va la paloma, no,  
no se va, que la traigo yo.

Manolillo, si vas al molino,  
si vienes y vas.  
¡Ay, señoral, que vengo a deshora  
y no puedo más.  
Aunque venga el arroyo, morena,  
voy a la fuente,  
a la de cuatro caños, morena,  
sólo por verte.

Puede atribuírsele origen en versificación irregular, aunque aparece ya regularizada, a la combinación de octosílabos con decasílabos bipartitos, que se presenta a menudo:

En casa del tío Vicente  
hay mucha gente, mi Dios, ¿qué habrá?  
Los hijos van de soldados  
y la Tomasa llorando está.

---

a la primera edición de este libro el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, de Eduardo M. Torner, Madrid, 1930, y *Esfayaza de cantares asturianos*, de Aurclio de Llano Roza de Ampudia, Oviedo, 1924.

Si vas al río de Lena,  
no bebas agua, que allí la habrá  
para las niñas bonitas  
que van cantando la soledad.

La seguidilla, que está muy difundida, forma a veces parte de canciones que tienen otra clase de versos, como la de “No le daba el sol”, o “No se va la paloma”, o “Yo no soy marinero”. Pero también se presenta en combinaciones irregulares:

Aquí que hay parras,  
aquí que hay uvas,  
toda la noche anduve  
a las maduras.

Mirando estaba:  
si venía el amo me reñiría,  
después de haber cogido  
las que quería.

Si la nieve resbala,  
¿qué hará la rosa,  
que se va deshojando  
la más hermosa?  
¡Ay, amor!  
Si la nieve resbala,  
¿qué haré yo?

A veces conserva caracteres de las seguidillas primitivas (hexasílabos, ley de Mussafia, confusión con la endecha, y hasta alteración del acento, como en las del *Pohico*):

Arbolito verde,  
seco la rama,  
debajo del puente  
retumba el agua.

Tres hojitas tiene,  
madre, el arbolé,  
la una en la caña  
y dos en el pie<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Véase Hurtado, *Cien cantos*, p. 83. Véase, en el *Cancionero popular venezolano*, recogido por José E. Machado, Caracas, 1919,

Otros casos de versificación curiosa:

En el mar planté un clavelal  
y ahora le vengo de recortar.  
¡Ay, marinero, sácame del mar  
que soy niña y no puedo navegar!

Todas las flores, madre,  
traigo aquí,  
menos el trébole,  
que no le vi.

### §6. La montaña de Santander

El maestro Rafael Calleja, en 1901, recoge en las antiguas Asturias de Santander cantares que existen también en las antiguas Asturias de Oviedo: "No se va la paloma" y "Si la nieve resbala"<sup>35</sup>.

Hay versos de gaita gallega en combinaciones simétricas:

El pañuelo de mi niña,  
que ella lavándole estaba,  
¡ay, ay, ay, que me lo lleva el río!  
¡ay, ay, ay, que me lo lleva el agua!

Dorotea, como eres tan fea,  
de verte la cara me da carraspera  
y al mirarte la cara que pones  
se asusta la vaca, la burra y los chones.

---

Arbolito, te secaste  
teniendo el agua en el pie...

En otra canción que se canta en Asturias y Salamanca se halla el verso que he mencionado antes:

Verdes, azules y coloradós.

He oído la canción varias veces, pero olvidé los otros versos.

Sobre el cambio de acentuación, véase nota en el §5 del cap. III.

Federico García Lorca ha recordado este rasgo peculiar del cantar asturiano en su poesía que lleva como estribillo.

Arbolé, arbolé,  
seco y verdé.

35 *Cantos de la montaña*, colección de canciones populares de la provincia de Santander, armonizadas por el maestro Rafael Calleja, Madrid, 1901.

Una tarde fresquita de mayo  
cogí mi caballo, me fui a pasear...

Poderoso Jesús Nazareno,  
de cielos y tierra rey universal,  
hay un alma que os tiene ofendida,  
pide que sus culpas queráis perdonar.  
Sígueme y verás.

No hay tal andar como andar a las dos...<sup>36</sup>

### §7. Salamanca

El P. Dámaso Ledesma, en su *Cancionero salmantino* (Madrid, 1907), recoge cantares muy semejantes a los de Asturias y Santander, como éste, que es reminiscencia del de *Xuana*:

Muerta la dejan aquellos villanos,  
muerta la dejan entre aquellos llanos.

Hay otros, cuyo origen no sé, pero que también se encuentran en Asturias, bajo distintas versiones:

Yo no soy molinera, no,  
yo no soy cadena de amor.

El pobre del tío Vicente  
con tanta gente ¿cómo le irá?  
Que los hijos le salen soldados  
Y la Tomasa en su casa está.

El esquema de octosílabos y decasílabos de Asturias se altera en esta versión del *Tío Vicente*, pero reaparece en toda su regularidad en otro cantar de *Tomasa*:

Tomasa, que no está en casa,  
que no está en casa, ¿dónde estará?  
Se ha ido con los llaneros  
y pimenteros a Portugal.

<sup>36</sup> Véase Eduardo M. Torner, *Elementos populares en las poésías de Góngora*, pp. 420-421: citas de Asturias, Salamanca y Santander. Recuerda "Que no hay tal andar como estar en casa..." (véase, §10 del cap. IV de este libro).

La pasión “Poderoso Jesús Nazareno...”, de Santander, se halla también en Salamanca.

Otros ejemplos de versificación irregular:

Por entrar, por entrar en tu cuarto  
y un ratito de conversación,  
vino la justicia nueva,  
prisionero me llevó.  
¡Qué dolor, qué dolor y qué penal!  
¡Qué dolor para la mi morena!<sup>37</sup>

Serrano, la Virgen de Francia te llama.  
Dile que no voy, que se vaya,  
que estoy muy malito en la cama;  
que estoy muy malito y no puedo,  
que soy del amor prisionero.

Serrana, la Virgen del Carmen te llama  
Descoloridita,  
¿qué tienes?  
La Virgen del Carmen,  
¿qué has hecho?  
Descoloridita  
te has puesto.

Reyes Magos dichosos,  
desde la Arabia finos traéis  
oro, mirra, incienso,  
y al Rey de reyes les ofrecéis.  
¡Oh quién, oh quién le pudiera ver!

No son todas palomitas  
las que pican en el montón;  
no son todas palomitas  
que algunos palomitos son<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Véanse §1 y 3 de este capítulo, notas sobre Bancés Candamo y sobre Valledor.

<sup>38</sup> Recuérdese “No son todos ruseñores...”, en Góngora. Véase Torner, *Elementos populares en... Góngora*, pp. 417-418. Para la región leonesa, véanse las *Canciones leonesas*, recogidas por Rogelio Villar. En Palencia, región leonesa en su origen, recoge G. Castrillo, *El canto popular castellano*, Palencia, 1925:

Duérmete, mi alma,  
duérmete, mi vida,  
que tu padre el malo  
se fue con la blanca niña  
y nuevo amor.

### §8. Castilla

En su *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (Sevilla, 1903), el P. Federico Olmeda recoge versiones modernas de cantares antiguos, como

Al pasar del arroyo  
de Santa Clara,  
se me cayó el anillo  
dentro del agua<sup>39</sup>.

A la gala de la bella rosa,  
a la gala del galán que la goza.  
A la gala de la rosa bella,  
a la gala del galán que la lleva<sup>40</sup>

Sale marzo y entra abril:  
florido le vi venir.  
Sale abril y entraba mayo  
con las flores relumbrando<sup>41</sup>

Si la primera y la tercera han adquirido ya formas enteramente isosilábicas, hay en Burgos otras canciones, como la segunda, que aún recuerdan sus orígenes rítmicos, especialmente los estribillos. Así ésta que pertenece al tipo existente en Asturias, Santander y Salamanca —dístico combinado con seguidillas—:

Yo no soy la del cántaro, madre,  
yo no soy, que se rompió ayer tarde<sup>42</sup>

No se va el pajarito al mar,  
no se va, que lo he de embarcar.

<sup>39</sup> Véase "Al pasar del arroyo del alamillo", en Lope. Consúltese cap. IV, §3 y 13.

<sup>40</sup> Véase §9 del cap. III, nota sobre los cantares de gala.

<sup>41</sup> Véase §10 del cap. III: "Entra mayo y sale abril...", en Miguel Sánchez. Además, cita de *La burla del figonero*, en el §3 de este capítulo

<sup>42</sup> Hanssen en *La seguidilla*, se equivoca al medir los versos de este cantar así:

Yo no soy la del cántaro,  
madre, yo no soy  
que se rompió ayer tarde,

produciendo así una seguidilla anómala. Los versos forman un dístico de la familia de las *muiñeiras gallegas* y de otros cantares de Asturias, Santander y Salamanca, como "Yo no soy marinero", "Yo no soy molinera" y "No se va la paloma". La seguidilla sigue:

Otros:

Me casó mi madre  
 con un pícaro pastor;  
 no me deja ir a misa  
 ni tampoco al sermón.  
 Quiere que me esté en casa  
 remendando el zurrón.  
 Él regañar,  
 yo regañar:  
 no se le tengo yo de remendar,  
 el zurrón para que lleve el pan<sup>43</sup>

Que dame las llaves del cuarto,  
 que dónde las tienes metidas.  
 Que me voy al triste campo  
 a llorar mi triste vida.  
 Que dame las llaves.

¡Ay molinera!  
 Dale a la rueda con aire, que muela.

—¿Dónde le tienes el amor, salada?  
 —Soldadito, le tengo en la Habana.  
 —¿Dónde le tienes el amor, morena?  
 —Soldadito, le tengo en la guerra<sup>44</sup>

Vámonos, niña, vamos los dos,  
 vámonos, niña, para Aragón.  
 Vámonos, niña, si quieres venir,  
 vámonos, niña, pa Valladolid.

Que no le quiero soldado, no,  
 porque no forma de mi Batallón,  
 ni le ha formado ni le formará.  
 Vaya un salero, vaya una sal,  
 vaya una niña para enamorar.

---

Si se rompió ayer tarde,  
 que se rompiera,  
 y otro le está aguardando  
 en la cantarera.

Luego se repite el dístico, como en las otras canciones.

<sup>43</sup> *Cancionero*, de Olmeda, p. 106; otra versión, p. 117.

<sup>44</sup> Nótese el esquema paralelístico.

Tente, que me caigo, marinero de la mar,  
tente, que me caigo, no me puedo levantar,  
tente, que me caigo, a las orillas de la mar.

La seguidilla presenta todavía formas muy libres:

Mañana voy a Burgos,  
vente si quieres;  
verás y veremos  
los chapiteles.

Brincan y bailan los peces en el río,  
brincan y bailan de ver a Dios nacido.  
Brincan y bailan los peces en el agua,  
brincan y bailan de ver nacida el alba.

(Como seguidilla invertida)

Eres hermosa, niña,  
de boca y labios;  
pareces a la Virgen  
de los Milagros.

Cómo llueve,  
cómo ha llovido:  
hasta los chapiteles  
han florecido.

¡Cómo llueve!

¡Qué serenita cae la nieve!

¡Ni el aire cierzo la detiene!

En Segovia y cercanías recoge Gabriel M. Vergara muy poca cosa en versificación irregular; hay seguidillas todavía con hexasílabos llanos:

Veladiez hermosa,  
ramo de flores,  
consuela al triste  
con sus dolores...

y con hexasílabos agudos:

Si supiera que estabas  
en el melonar,  
melonera del alma,  
te fuera a buscar...

y versos de gaita gallega, en cantar que declara conocer como muy antiguo:

Aunque me ves con estos alamares,  
soy señorita de siete lugares...<sup>45</sup>

### §9. Murcia

Poco es lo que recoge Inzenga de versificación irregular en Murcia<sup>46</sup>; la combinación decadodecasilábica aparece en el estribillo del aguinaldo "Metió Marco en el caldero":

Y se le atrancó,  
y por señas pedía la bota  
porque le faltaba la respiración,

y en el conocido *Rosario de la aurora*, el cual, sin embargo, no debe de ser cantar de Murcia, sino de Castilla o Andalucía, pues Modesto y Vicente Romero lo recogen en Alcalá la Real, y Olmeda en Burgos; se encuentra también en Aragón y Cataluña<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja, y particularmente de Segovia y su tierra, por Gabriel María Vergara, Madrid, 1912. Narciso Alonso Cortés publicó una colección de "Cantares de Castilla" en la *Revue Hispanique*, octubre y diciembre 1914. Como versificación irregular, véanse principalmente los núms. 3,617, 3,631, 3,650, 4,360 y 4,867.

<sup>46</sup> Posterior a la publicación de este libro es el *Cancionero popular murciano* de Alberto Sevilla, Murcia, 1921. Existen también, pero no los he visto, el libro de *Cantares populares murcianos*, recogidos por José Martínez Tornel. Murcia, 1892, y *El cancionero panocho*, de Pedro Díaz Cassou, Madrid, 1900.

<sup>47</sup> Inzenga, *Cantos y bailes populares de España*, sección de Murcia (Madrid, 1888), p. 37. Hay reimpresión de 1910. *Cancionero de Olmedo* (Burgos), p. 195. Modesto y Vicente Romero, *Colección de cantos y bailes populares españoles* (con música): véanse Alcalá la Real y Teruel. Milá, *Del decasilabo y endecasilabo anapésticos*.

La versión de Alcalá la Real dice:

Los hermanos del Santo Rosario  
al brillar el día van a despertar,  
con sus cantos que alegran la aurora,  
las almas devotas de nuestra hermandad.

La de Burgos es la más popular en su lenguaje. La de Murcia es humorística:

Un devoto por ir al rosario  
por una ventana se quiso arrojar,  
y la Virgen María le dijo:

### § 10. Andalucía

En Andalucía<sup>48</sup>, donde el sentido de las formas simétricas es mayor que en León y Castilla, el proceso de regularización parece haber ido más lejos que en el resto de España, si atendemos a recopilaciones como la de Manuel Díaz Martín, hecha en 1884, y la vastísima de Rodríguez Marín, que es principalmente andaluza: los cinco volúmenes del investigador sevillano contienen una inmensa mayoría de coplas octosilábicas y de seguidillas regulares de cuatro o de siete versos. En éstas se halla aún el hexasílabo agudo en lugar del pentasílabo llano:

Estando en la ventana  
me dijo un galán:  
—Águila real hermosa,  
¿cuándo volarás?  
Yo le respondí:  
—Cuando tú, vida mía,  
me saques de aquí.

La seguidilla sirve de letra en Andalucía para innumerables bailes: oles, polos, boleros, tiranas, sevillanas, rondeñas, malagueñas.

La seguidilla flamenca o gitana no es de la familia de las otras: está compuesta de cuatro versos hexasílabos, interrumpidos a la mitad de la copla por un pentasílabo o por otro hexasílabo; generalmente el pentasílabo se escribe unido al hexasílabo tercero, produciéndose así la apariencia de un tercer verso endecasílabo:

Campanita 'e plata  
mira que no quiero  
er que se sepa, compañera mía,  
lo que nos queremos.

---

Detente, devoto, por la puerta sal.  
Devotos, venid;  
hermanos, llegad;  
que la Virgen María os llama:  
su santo rosario venid a rezar.

<sup>48</sup> Además de los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín y de su conferencia "La copla", véanse Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces* (primera edición, Sevilla, 1859, reimpresas varias veces: es, probablemente, el primer intento de colección folklórica española, en verso, en el siglo XIX); *Colección de cantares andaluces recogidos y anotados por Manuel Díaz Martín*, Sevilla, 1884.

## Forma más irregular:

Calle 'e la Porvera,  
no serás tú caye,  
sino montonsitos de arenita y tierra  
que se los yeba el aire<sup>49</sup>

Sin embargo, Rodríguez Marín recoge algo de versificación irregular: la mayor parte, en las porciones dedicadas a rimas infantiles, adivinanzas y otras fórmulas semejantes, que sólo parcialmente pertenecen a la poesía, puesto que el paso del tiempo ha ido destrozándolas; su antigüedad se comprueba con los *Juegos de nochesbuenas*, de Ledesma (1602), y los *Días geniales o lúdicos*, de Rodrigo Caro (1626). Fernán Caballero había recogido ya buena parte de ellas. Merecen atención las que contienen aún en buen estado versos de tipo acentual:

Todas las monjas se van a acostar;  
la madre abadesa se queda a rezar.

Anda y no la quieras,  
que tiene andares de mula gallega.

María Chucena su choza techaba...  
—María Chucena,  
¿techas tu choza o techas la ajena?...<sup>50</sup>

## §11. América

No hay grandes colecciones de cantares recogidos en América, ni la poesía popular del Nuevo Mundo puede compararse en variedad ni en belleza con la de España. Se han recogido romances en el Ecuador, el Perú, Chile, la Argentina y el Uruguay; en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico; en México y en el Suroeste hispánico de los Estados Unidos. La cosecha es más o menos igual, cuantitativamente, en cada país, y el contenido no muy desemejante. Se sabe que se cantan romances en Colombia, en Nicaragua, y es

<sup>49</sup> Véase Hugo Schuchardt, "Die Cantes flamencos", en la *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1881, vol. V.

Véase la colección de Díaz Martín, núms. 59, 72, 76, 101, 112, 226, 313 y 406.

<sup>50</sup> Véase vol. V, pp. 110 y 193.

indudable que sobreviven en todos los demás países de lengua española. En varios de ellos, especialmente México, el romance ha continuado produciéndose sobre temas nuevos, locales: así el de Macario Romero, popular en ambos lados de la frontera entre México y los Estados Unidos.

Incidentalmente, en la investigación de los romances, se han recogido canciones líricas<sup>51</sup>; hay también colecciones de cantares<sup>52</sup>.

En América, como en España, puede asegurarse que predomina el isosilabismo en la poesía popular de hoy. Pero, muchas veces, el cantar español de versificación irregular ha pasado al Nuevo Mundo: así se ve en los juegos infantiles, como el de *Abejón*, que se conoce en Santo Domingo en forma probablemente parecida a la que pudo conocer Ledesma (bajo la forma moderna de *Periquillo el aguador* se

<sup>51</sup> Véanse el *Romancero del Plata*, de Ciro Bayo, Madrid, 1913, y las contribuciones de Aurelio M. Espinosa al *Journal of American Folk-lore*, de Nueva York, y a la *Revue Hispanique*, en 1914 y 1915.

<sup>52</sup> Ramón de Palma, estudio sobre los "Cantares de Cuba", en la *Revista de La Habana*, 1854, t. III; *Cancionero bonaerense*, publicado por Ventura R. Lynch, Buenos Aires, 1865, reimpreso por el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, 1925; *Cantares del pueblo ecuatoriano*, publicados por Juan León Mera (t. II de la *Antología ecuatoriana*), Quito, 1892; no contiene versificación irregular; Adolfo Ernst, *Cancionero venezolano*, Buenos Aires, 1904; C. González Bona, *Trescientos cantos llaneros*, ¿Caracas?, 1903; José E. Machado, *Cancionero popular venezolano*, Caracas, 1919 (segunda edición aumentada, 1922); "Cancionero popular", recogido por Estanislao S. Zeballos, en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, de Buenos Aires, 1905; publicaciones diversas en los *Anales de la Universidad de Chile*, por ejemplo, Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*, 1919; Eleanor Hague, *Spanish-American Folk-songs*, Lancaster y Nueva York, 1917; los núms. 12, 34, 48, 50, 51, 56, 57 y 64, por lo menos, son de origen español, no americano; otros no son populares, sino vulgares y aun literarios.

Después de la primera edición de este libro, ha publicado Charles F. Lummis su colección de *Spanish Songs of Old California*, Los Angeles, 1924. Son posteriores también el *Cancionero popular rioplatense*, cuidadoso trabajo de Jorge M. Furt, 2 vols., Buenos Aires, 1923-1925; C. Vega López, *La poesía popular de la América española*, Madrid, 1924; Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos (Canciones de Catamarca)*, Buenos Aires, 1926; *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, 1933; *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, 1935, y *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires, 1937; Julio Arzeno, *Del folklore musical dominicano*, Santo Domingo, 1927; Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana*, México, 1928; N. Gabay, *Tradiciones y cantares de Panamá*, s. l., 1930; Antonio José Restrepo, *Cancionero de Antioquia*, Barcelona, 1930; María Cadalia de Martínez, *La poesía popular de Puerto Rico* (para versificación irregular, véanse pp. 25, 26, 38, 121, 124, 131-133, 152, 236 ss., 259-269, 272, 275-277, 298, 301, 305, 306, 311 ss., 319, 321, 324, 325, 329-333, 336, 338, 342); Juan Draghi Lucero, *Cancionero popular cuyano*, Mendoza, 1938; *Cantos populares*, recogidos por Eusebio R. Castex, Buenos Aires, 1923.

conoce en Andalucía, en México y en los Estados Unidos)<sup>53</sup>, o la canción de la *Pájara pinta*, conocida ya por Ledesma, recogida en España por Rodríguez Marín, y conocida en las Antillas, en México y en la Argentina. Otras veces el cantar moderno se ha difundido, como ocurre con el montañés de “Una tarde fresquita de mayo...” y el asturiano de “En un delicioso lago...”<sup>54</sup>.

En América han nacido nuevas combinaciones, con los cantos y danzas locales, bajo la influencia indígena o la africana, o como nuevos desarrollos. Ya en 1600 se atribuía origen americano a diversos bailes: así se mencionan la *gayumba*, el *retambo*, el *zambapalo*, el *sarandillo*, el *cachupino* —que pudiera proceder de México, dado el nombre de apariencia *nahoa*— y la *chacóna*, de la cual se dijo que provenía de Guayaquil, aunque una de sus letras alude también a México. “Vida, vámonos a Tampico”. En tiempos modernos, la *habanera*, la *danza tropical*, el *danzón* de Cuba, el *tango del Río de la Plata*, prefieren, en general, la versificación *isosilábica*<sup>55</sup>. Pero hay canciones en verso irregular aquí y allí:

En Matanzas me han dado un pescado  
y me han dicho que a ti te lo dé.  
Te lo doy, te lo doy, te lo doy.  
Si me pides el pescado, te lo doy<sup>56</sup>

Caimán, caimán,  
¡caimán en el guayaball

Tumba la caña,  
anda ligero,

<sup>53</sup> Véase cap. II, §17.

<sup>54</sup> Véase mi conferencia “Música popular de América”, pp. 198-202.

<sup>55</sup> Leopoldo Lugones, en su artículo “La musique populaire en Argentine”, de la *Revue Sud-Américaine*, de París, mayo de 1914, dice que toda la métrica popular del Plata se resume en los versos de cinco, seis, siete y ocho sílabas, y que hay combinaciones: heptasilabo y pentasilabo, o seguidilla, en los bailes de la *zamba* y el *gato*; hexasilabo y tetrasilabo, en el *caramba*, a veces, octosilabo y hexasilabo, en la *vidalita*. El *caramba* y la *vidalita* son de formación americana probablemente; hasta se supone que la música de la *vidalita* tenga origen quechua.

<sup>56</sup> Letra de *danzón* cubano, popular en 1914.

mira que viene el mayoral  
sonando el cuero<sup>57</sup>

¿Dónde está?  
Míralo, vélo.  
¿Dónde está?  
Mira pa'l cielo  
y lo verás.  
Niña tan buena moza  
y de tan lindo pelo,  
¿cómo te vas a casar  
con ese míralo-vélo?<sup>58</sup>

Zamba, qué mal que has quedado,  
cabeza'e borrego, pescuezo'e venado<sup>59</sup>

Caracoles y más caracoles  
vamos a buscar a San Juan;  
chiquiticas y zambullidores,  
vamos a buscar a San Juan.

Usté verá, usté verá  
en lo que viene a parar;  
usté verá, usté verá  
la barriga de San Juan Abá<sup>60</sup>.

Fui al monte, corté un palito,  
vine a mi casa, ¡a bailar se ha dicho!

Por ese sol que está alumbrando,  
por ese Dios que me está viendo,  
que como tú me sigas amando  
yo te seguiré siempre queriendo<sup>61</sup>

<sup>57</sup> *Canciones de caña*, de los negros del campo en Cuba. En Cuba se observan combinaciones de octosílabos que terminan en versos diferentes, de diez sílabas (como "El chimpancé con patilla...") o de doce (como el danzón del Pagaré, 1910).

<sup>58</sup> Canción de los campos de Santiago de los Caballeros, en Santo Domingo.

<sup>59</sup> Canción popular del Perú.

<sup>60</sup> Canción tradicional de la noche de San Juan, en Santo Domingo.

<sup>61</sup> De Santo Domingo. Véase *Al amor del bobó*, de Ramón Emilio Jiménez, Santo Domingo, 1927.

Yo me paseaba por las orillas del agua  
y el mar inmenso con sus olas me tapaba.

Yo a esa prieta no le vuelvo a ver la cara,  
prieta orgullosa que por otro me dejara.

—Juliana, te vinieron a pedir.  
Mi parecer yo no lo quise dar.  
—Pues oiga, mama, con ése me he de casar.

—No, Juliana; te vas a enfelizar.  
¡Con un hombre que no sabe ni cumplir!  
¡con un hombre que no sabe trabajar!  
—Pues oiga, mamá, con ése me he de casar.  
—No, Juliana; te vas a enfelizar<sup>62</sup>

Yo me llamo Francisco Moreno,  
que me vengo de confesá  
con el cura de la parroquia,  
que me entiende la enfemela.  
Curumbé, curumbé, curumbé<sup>63</sup>

La seguidilla existe en su forma típica, regularizada. Pero a veces se encuentran variantes:

Aunque venga de la cumbre,  
no soy serrana;  
mi padre, de Bolivia:  
soy boliviana.

Que son centellas, sí  
memorias tristes;  
llorando me dejastes  
cuando te fuistes.

Planta de ají,  
perlas de ancoche:  
¿dónde estará mi negra  
paseando en coche?<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Canciones de México. La última con música de danza.

<sup>63</sup> Canción de negros del Uruguay en 1830. Recogida —con otras— por Ildelfonso Pereda Valdés en su libro *Raza negra*, Montevideo, 1929.

<sup>64</sup> Carrizo, *Antiguos cantos... argentinos*, núms. 4,700 y 988.

La célebre habanera *La paloma* —si su letra es realmente americana— tiene estribillo irregular, y en sus coplas dos tipos métricos que pudieran ser, ambos, seguidillas:

Cuando salí de la Habana,  
¡válgame Dios!,  
nadie supo mi salida,  
si no fuí yo...

Si a tu ventana llega  
una paloma,  
trátala con cariño,  
que es mi persona...

El pentasílabo llano puede ser sustituido por el agudo; así en las cuecas de Chile:

Sólo por ella late  
mi corazón,  
y ser correspondido  
es mi ilusión...<sup>65</sup>

o por el hexasílabo agudo:

Lejos del bien amado  
no puedo vivir;  
para vivir penando,  
más vale morir<sup>66</sup>

La seguidilla gitana no existe que yo sepa, pero la vidalita del Río de la Plata tiene igual base: cuatro hexasílabos, a los cuales se les agrega, no un pentasílabo, sino (dos veces) la palabra que da nombre al género:

Palomita blanca (*vidalitá*),  
pecho colorado,  
llévale un suspiro (*vidalitá*)  
a mi bien amado<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Véase Hanssen, *La seguidilla*.

<sup>66</sup> Carrizo, *Antiguos cantos... argentinos*, núm. 800.

<sup>67</sup> Popular en la Argentina.

Palomita blanca (*vidalita*),  
de color de nieve,  
al pasar me heriste (*vidalita*).  
¡Ay, cómo me duele!<sup>68</sup>

La versificación irregular sube a menudo hasta las letras escritas para música de compositores conocidos. Así, la habanera *Tú*, letra y música de Eduardo Sánchez de Fuentes, que ha dado la vuelta al mundo:

En Cuba,  
la isla hermosa del ardiente sol,  
bajo su cielo azul,  
adorable trigueña,  
de todas las flores  
la reina eres tú.  
Fuego sagrado  
guarda tu corazón,  
  
y el claro cielo  
su alegría te dió,  
y en tus miradas  
ha confundido Dios  
de tus ojos la noche, y la luz  
de los rayos del sol...

### **§12. Resurgimiento de la versificación irregular en la poesía culta (1895 a 1920): Rubén Darío**

El libro que señala el resurgimiento de la versificación irregular en la literatura es *Prosas profanas*, de Rubén Darío, publicado en Buenos Aires en 1896. El movimiento, como se ve, principia en la literatura de América: es reflejo del movimiento en favor del moderno verso libre, que tiene su centro en Francia y de allí irradia a muchos países<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Introducida por Benavente en *Todos somos unos*, en boca de una brasileña, a quien habría sido más lógico atribuirle un cantar en portugués.

<sup>69</sup> Se dice a veces que el versibrismo francés tiene su punto de partida en Walt Whitman; pero Whitman no es sino influencia colateral. El *vers libre* de los simbolistas franceses es fluctuante alrededor de paradigmas conocidos; el de Whitman es propiamente américo.

Caracteriza al libro de Rubén Darío la gran variedad de metros, manejados todos con rara perfección, con exquisito sentido de sus cualidades musicales, sin repetir nunca demasiado ritmos iguales dentro de cada tipo de verso. El deseo de hacer de todos los metros conocidos en castellano instrumentos igualmente flexibles —deseo que nace en el siglo XIX— llega aquí a su realización, no lograda ni por los últimos clásicos académicos ni por los románticos. Como versificador, Darío equivale en castellano a Shelley o a Swinburne en inglés<sup>70</sup>.

Adquieren nuevo brillo en *Prosas profanas* el doble octonario (en Año Nuevo), el alejandrino, el eneasílabo (combinado con el alejandrino en el *Responso a Verlaine*, como en *Las orientales* y *Las bojas de otoño*, de Hugo), dos tipos de versos de diez sílabas (el anapéstico y el bipartito) y dos tipos de versos de doce (el anfibráquico, como el

<sup>70</sup> En *Azul* (Santiago de Chile, 1888), Darío no había ensayado muchas novedades, ni había intentado la versificación irregular. —La nueva acentuación del alejandrino (“Los suspiros se escapan de su boca de fresa”, en vez de “Me dice más pujante: Tu Dios se acerca a ti”) probablemente fue empleada por Francisco Gavidia, del El Salvador, antes que por nadie, véase su artículo *Historia de la introducción del verso alejandrino francés en el castellano*, 1904, donde dice que él le mostró el camino a Darío con una traducción de Stella, de *Les châtimens*, de Hugo; además, su *Idilio de la sebra*, parte de “La defensa de Pan”, 1883, en su t. de *Versos*, 1904 y *La vida de Rubén Darío* escrita por él mismo, Barcelona, 1916, p. 89); con esa ligera innovación se inicia, piensa Darío, el movimiento de renovación de la métrica. A Iriarte, entre sus muchos ensayos, no le había faltado: “Yo leí, no sé donde, que en la lengua herbolaria...”, ni a Moratín, “La bella que prendió con gracioso rcir...”. En realidad, antes de Zorrilla el alejandrino castellano era libre en la acentuación interna de sus hemistiquios; así en José María Heredia, en Esteban Echeverría, en Juan Carlos Gómez, en Ignacio Rodríguez Galván, en Juan Valera: “Dichosos, si durasen las horas de ese sueño / Como duran y vuelven las del sueño común...” (Echeverría, *La guitarra*). En *Azul* se encuentran, dice Darío en la “Historia de mis libros” que aparece en el volumen *Antología* (Madrid, 1916), “*Caspolicán*, que inició la entrada del soneto alejandrino en nuestra lengua —al menos según mi conocimiento” (como curiosidad, puede recordarse el soneto alejandrino de Pedro Espinosa en el siglo XVII, “Como el triste piloto que por el mar incierto”)—. Luego dice: “(Aplicación a igual poema de forma fija, de versos de quince sílabas, se advierte en *Venus*” (a la distancia, Darío se equivocó: los versos de su *Venus* son de diez y siete sílabas: “En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría”; pero efectivamente escribió sonetos en versos de quince sílabas —así el intitolado *A Francia*, en 1893: “¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia!”). Otros sonetos alejandrinos en *Azul* son “De invierno”, “Leconte de Lisle”, “Catulle Mendès”, “José Joaquín Palma”. Los sonetos “Salvador Díaz Mirón” y “Walt Whitman” están en dodecasílabos de seguidilla: “Tu cuarteta es cuadriga de águilas bravas...”.

de arte mayor, y el nacido de la seguidilla<sup>71</sup>). El último se emplea precisamente En elogio de la seguidilla:

Metro mágico y rico que al alma expresas...

El endecasílabo italiano vuelve a admitir todas sus variantes de origen, sobre todo la de acento interior sobre la sílaba cuarta, que duró del siglo XVI al XVIII:

Sones de bandolín. El rojo vino  
conduce un paje rojo. ¿Armas los sonos  
del bandolín, y un amor florentino?  
Serás la reina en los Decamerones.

(*Divagación*)<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Julián del Casal tiene dodecasílabos nacidos de la seguidilla:

En la popa desierta de un viejo barco...

(*Páginas de vida*, 1892)

Tú sueñas con las flores de otras praderas...

(*Virgen triste*, 1893)

Rueda cultiva los dos tipos de dodecasílabos:

Por las altas montañas del verde Asturias...

(*El canto de las carretas*, 1892)

En el resonante tablado flamenco...

(*El tablado flamenco*, 1892)

<sup>72</sup> Véase mi artículo sobre "El endecasílabo castellano", 1919, reproducido en el presente volumen, pp. 271-347. Darío mezcla los ritmos del endecasílabo, especialmente en la *Balada de las musas de carne y hueso* y en *La cartuja*. Después tratan el endecasílabo con mayor libertad aún que Darío, María Eugenia Vaz Ferreira, del Uruguay (véase *El cazador y la estrella*), Manuel Magallanes Moure, de Chile (véase *Tardes de la ciudad*), y naturalmente, entre los españoles, el grande Juan Ramón Jiménez. Cf. mi trabajo "El endecasílabo castellano".

El laborioso escritor Julio Vicuña Cifuentes en sus *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, 1929, pp. 107-142 y 195-202, habla de los diferentes tipos de endecasílabo como preceptista y dice que "defiendo la validez" del acentuado en la sílaba cuarta, "verso proteico que de todas maneras está mal". Pero en mi trabajo arriba citado no he "defendido" este tipo de endecasílabo: he demostrado que fue el tipo fundamental en los ensayos españoles antes de Boscán; he comprobado su vida normal desde Boscán y Garcilaso hasta Moratín y su reaparición con Darío (los casos del siglo XIX son esporádicos). El decidir si "está bien" o si "está mal" es cuestión de gustos o de hábitos: yo no hago preceptiva.

Y el tipo anapéstico reaparece, con el *Pórtico* en honor de Salvador Rueda:

Libre la frente que el casco rehúsa...  
Urna amorosa de voz femenina,  
caja de música de duelo y placer...<sup>73</sup>

Pero todos estos ensayos son dentro de combinaciones isosilábicas e isométricas. La versificación irregular está representada en *Prosas profanas* por pocas composiciones. En el *Canto de la sangre* hay una ligera aproximación; se combina el endecasílabo yámbico con los dodecasílabos de arte mayor:

Sangre de Abeal. Clarín de las batallas,  
Luchas fraternales, estruendos, horrores...

y en la penúltima estrofa aparecen inesperadamente dos heptasílabos:

Sangre que la Ley vierte.  
Tambor a la sordina.  
Brotan las adelfas que riega la muerte...

---

<sup>73</sup> Véase el artículo "Dilucidaciones", p. XIX, en *El canto errante* (Madrid, 1907). Cuando *Clarín*, cediendo a la costumbre de discutir si los tipos métricos son buenos o malos, censuró el *Pórtico*, el poeta e investigador chileno Eduardo de la Barra hizo la historia de esta forma de verso en *El endecasílabo dactílico*, Rosario, 1895. En años posteriores, Darío ensayó otro tratamiento más libre y más musical del verso de gaita gallega, en el soneto *Gaita galaica*,

Gaita galaica, sabes cantar  
lo que profundo y dulce no es.  
Dices de amor, y dices después  
de un amargor como el de la mar.  
Canta. Es el tiempo. Haremos danzar  
al fino verso de rítmicos pies...  
Tiempo de esparcir y de recoger,  
tiempo de nacer, tiempo de morir.

Y ensayó también otro tipo de endecasílabo (6 + 5) en el soneto que comienza:

Del país del sueño tinieblas, brillos...

Pudo encontrar modelo en la antigua poesía galaico-portuguesa:

¡Ay frores, ay frores do verde pino!

En *La página blanca* se combinan versos de diez y de doce sílabas con otros de tres, de cuatro y de seis, en estrofas asimétricas:

...Otro lleva  
una caja,  
en que va, dolorosa difunta,  
como un muerto lirio la pobre Esperanza...  
Y el hombre,  
a quien duras visiones asaltan,  
el que encuentra en los astros del cielo  
prodigios que abruman y signos que espantan,  
mira al dromedario  
de la caravana  
como al mensajero que la luz conduce  
en el vago desierto que forma  
la página blanca.

Otro esquema libre, a la francesa, se presenta en *Dice mía*:

Mi pobre alma pálida  
era una crisálida.  
Luego mariposa  
de color de rosa.  
Un céfiro inquieto  
dijo mi secreto.  
—¿Has sabido tu secreto un día?  
¡Oh Mía!  
Tu secreto es una  
melodía en un rayo de luna.  
—¿Una melodía?<sup>74</sup>

En *Dice mía* el verso tiende a fundarse en pies trisílabos y el efecto es musical; pero en *Heraldos* desaparece todo paradigma y hasta la rima se reduce a transitorias asonancias:

¡Helena!  
La anuncia el blancor de un cisne.  
¡Makbeda!  
La anuncia un pavo real.  
¡Ifigenia, Electra, Catalina!  
Anúncialas un caballero con un hacha.

<sup>74</sup> En *Historia de mis libros* dice Darío: "*Mía* y *Dice mía* son juegos para música, propios para el canto, lieds que necesitan modulación".

¡Ruth, Lía, Enone!  
Anúncialas un paje con un lirio...

¡Aurora, Isabell  
Anúncialas de pronto  
un resplandor que ciega mis ojos.

¿Ella?  
(No la anuncian. No llega aún.)<sup>75</sup>

Y en *El país del sol* (1893) se ensaya la prosa rítmica, con rimas al comienzo y al final del párrafo-estrofa, y con estribillo:

“Junto al negro palacio del rey de la isla de Hierro —¡oh cruel, horrible destierro!— ¿cómo es que tú, hermana armoniosa, haces cantar, al cielo gris, tu pajarera de ruiseñores, tu formidable caja musical? ¿No te entristece recordar la primavera en que oíste a un pájaro divino y tomamos

en el país del Sol?”<sup>76</sup>.

En *Cantos de vida y esperanza*, libro publicado en Madrid en 1905, Darío vuelve al problema del verso cuantitativo a la manera grecolatina, y escribe la *Salutación del optimista*, en versos libres, sin

<sup>75</sup> Darío, *Historia de mis libros*: “En *Heraldos* demuestro la teoría de la melodía anterior. Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia...”.

<sup>76</sup> Darío, *Historia de mis libros*: “*El país del sol*, formulado a la manera de los *lieds de France*, de Catulle Mendés, y como un eco de Gaspard de la Nuit...”.

Las principales declaraciones técnicas de Darío se hallan en el prefacio de *Cantos de vida y esperanza*; en *Historia de mis libros* (volumen *Antología*, pp. 19, 25, 26, 30, 34 y 36), y en su autobiografía, *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, pp. 89, 168 a 171 (donde aparece otro poema en prosa, *God Save the Queen*, de 1894), 183, 185, 192 a 194 (relativas a Jaimes Freyre) y 196, donde dice que, hacia 1898, en la Argentina, “Carlos Alfredo Bécu publicó una *plaque*, donde por primera vez aparecían en castellano versos libres a la manera francesa; pues los versos de Jaimes Freyre eran combinaciones de versos normales castellanos”. Afirmación inexacta, pues está visto que, en una forma o en otra, Darío mismo había usado antes que Bécu versificación que se aproximaba al tipo libre francés.

Véase también el estudio de Rodó sobre Darío, en las ediciones parisienses de *Prosas profanas*, pp. 19-20, 21-22, 26-27, 28, 29, 35, 41-42 y 42-43. Además, Max Henríquez Ureña, *Rodó y Rubén Darío*, La Habana, 1919, y Lauxar (Oswaldo Crispo Acosta), *Rubén Darío y José Enrique Rodó*, Montevideo, 1924, pp. 123-140. Lauxar tiene razón al rectificar antiguas opiniones más sobre el alejandrino de Darío (en mi ensayo juvenil *Rubén Darío*, 1905, del libro *Horas de estudio*, París, 1910), indicando que el poeta nicaragüense lo escribió tripartito en diversas ocasiones (“Ojos de víboras de

rima, cuya larga serie fluctuante sugiere de modo vago el rumor del hexámetro:

¡Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda!  
Espíritus fraternos, luminosas almas, salve...

En versos semejantes escribe después la *Salutación al águila* (1907), y en este camino le siguen Guillermo Valencia, de Colombia; Alfonso Reyes, de México, y otros poetas, no muchos. Manuel González Prada, del Perú, imitó metros latinos, principalmente los de Horacio, pero, como Carducci, con frecuencia los traspuso de moldes cuantitativos a moldes silábicos con acentos interiores fijos; hizo además el experimento de la prosa cortada en estrofas.

Otra novedad ensaya Darío —esbozada ya en *Dice mía*—: fundar la versificación de una poesía en un pie determinado (en estos casos, el pie trisílabo con acento en la sílaba central), que se multiplica *ad libitum*, como en la *Marcha triunfal* y la *Salutación a Leonardo*:

...Y así, soberano maestro  
del estro,  
las vagas figuras  
del sueño, se encarnan en líneas tan puras  
que el sueño  
recibe la sangre del mundo mortal  
y Psiquis consigue su empeño  
de ser advertida a través del terrestre cristal...<sup>77</sup>

Los ensayos de verso libre no repiten ya la forma amétrica de *Heraldos*, sino que fluctúan alrededor de algún paradigma: el paradigma de la silva a la manera italiana (versos de once y de siete sílabas, éstos duplicados a menudo), en el final de “Divina Psiquis...”; el de la alternancia de alejandrinos y eneasílabos (regular en el *Responso a Verlaine*, combinación de origen francés), en el comienzo “¡Oh, miseria de toda lucha!...”; el del octosílabo en *Aleluya*. Los

---

luces fascinantes...”. Sobre la conversión de esdrújulos en agudos, véase mi nota sobre la alteración del acento de las palabras en el verso, §5 del cap. III.

<sup>77</sup> No con mucha exactitud dice Darío en *Historia de mis libros* que la *Salutación a Leonardo* está “escrita en versos libres franceses”; la memoria y la atención le flaqueaban en sus últimos años. Escribe después *La canción de los osos*, de base tetrasílaba (en *Poema del otoño*, Madrid, 1910).

esquemas son más libres, sin paradigmas —pero con ritmos más marcados y musicales que en *Heraldos*—, en *Augurios* (versos que oscilan entre tres y catorce sílabas) y “En el país de las alegorías...”. Los esquemas libres —aunque nunca muy libres— se repiten en los libros posteriores, donde Darío fue gradualmente abandonando su antiguo amor de los rimos delicados, su “locura armoniosa de antaño”, para expresar preocupaciones intensas en forma desnuda.

El *Canto a la Argentina* (Buenos Aires, 1910), después de comenzar (I, II, III) con versos que van desde siete hasta trece sílabas, se desarrolla, como *Elena y María* o la *Razón de amor* en el siglo XIII, en versos de nueve y de ocho sílabas libremente distribuidos:

... Los éxodos os han salvado:  
¡hay en la tierra una Argentina!...  
Hallasteis otras estrellas,  
encontrasteis prados en donde  
se siembra, espiga y barbecha...  
Hijos de Castilla la noble,  
rica de hazañas ancestrales;  
firmes gallegos de roble;  
catalanes y levantinos...

Muy semejante es la versificación fluctuante en *Raza* (en el libro *Poema del otoño*, 1910): versos de seis, siete, nueve, once y catorce sílabas. Igualmente la versificación de *Pax*, 1914.

### **§13. Los contemporáneos y sucesores de Darío en América: variedad de ensayos**

Antes de *Prosas profanas*, Darío encuentra compañeros en el trabajo de “poner en circulación” muchos metros, pero manteniéndose dentro de los moldes isosilábicos: tal es la actitud de Martí y de Casal en Cuba, de Gutiérrez Nájera en México. Sólo en uno de sus empeños de otra especie tiene Darío un precursor: en el de crear metros en que se multiplique libremente un mismo pie silábico, como en la *Salutación a Leonardo*. José Asunción Silva, de Colombia, escribió en 1895 ó 96 —no mucho antes de su muerte— el célebre *Nocturno*, cuya base es tetrasílaba con ocasionales deslices hacia la disílaba:

Una noche,  
 una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,  
 una noche  
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas...  
 y se oían los ladridos de los perros a la luna,  
 a la luna pálida...<sup>78</sup>

Probablemente, Silva precedió a Darío también en la afición al eneasílabo:

El emperador de la China...

Los versos puestos en circulación comienzan a combinarse en estrofas, ya isométricamente repetidas, ya asimétricas. El poeta que más se distingue en estos nuevos intentos es Ricardo Jaimes Freyre, de Bolivia: en *Castalia bárbara* (Buenos Aires, 1897) combina versos de doce y de diez y seis sílabas, y versos de diez y seis con versos de trece:

Canta Lok en la oscura región desolada  
 y hay vapores de sangre en el canto de Lok.  
 El pastor apacienta su enorme rebaño de hielo  
 que obedece, gigantes que tiemblan, la voz del pastor.

<sup>78</sup> Es posible que Silva haya encontrado la sugestión de este metro en la traducción de *El Cuervo*, de Poe, hecha por el venezolano Pérez Bonalde entre 1875 y 1890:

Una fosca negra noche, trabajando en un aposento...  
 Dijo el cuervo: Nunca más.

Pero, según él declaraba, la idea le vino de la fábula de Iriarte sobre *El caballo y la ardilla*.

Domingo Estrada, de Guatemala, en su versión de *Las campanas*, de Poe, combina versos de cuatro, de ocho y de diez y seis sílabas.

Otro antecedente, que no se había señalado todavía, es la composición de Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881), *El otoño* (1853); tiene pies de cuatro sílabas:

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

El español José María Gabriel y Galán, en *Las canciones de la noche* y otras composiciones, revela la influencia de Silva; emplea la combinación del dodecasílabo (4 + 4 + 4: "Una noche rumorosa y palpitante...") con el octosílabo.

También el murciano Vicente Medina, en *La canción de los trigos*, sigue a Silva:

Han granado... Sazonadas las espigas  
 se inclinaron, y agitadas por el viento

Canta Lok a los vientos helados que pasan  
y hay vapores de sangre en el canto de Lok.

En *Los sueños son vida* (1917), la libertad es mayor:

En un frágil trirreme surcaste  
el océano profundo y sonoro  
que ocultaba con olas de sombra y espumas de nieve  
el jardín de los frutos de oro.

(*Alma helénica*)<sup>79</sup>

Lugones, ya en 1896, empleaba el pie trisílabo multiplicado en *La marcha de las banderas*<sup>80</sup>, y también un argentino, Leopoldo Díaz, en sus *Poemas* (Buenos Aires, 1896), combinaba versos de diferentes medidas sobre base de pies idénticos: de tres, de cuatro o de cinco sílabas. Otros antecedentes de la *Marcha triunfal* y de la *Salutación a Leonardo*.

Enrique González Martínez, de México, obtiene resultados brillantes con otras combinaciones, como la de versos de nueve con versos de trece sílabas (en estrofas isométricas):

Huye el enjambre que semeja  
nube que flota, viene y va.  
La vida dice: No hay un alma en cada abeja;  
mas tiene un alma el rumoroso colmenar...<sup>81</sup>

---

cosas trágicas cantaron  
tristemente, gravemente, con susurros de misterio.

Juan Valera (1824-1905) había empleado versos de quince sílabas constituidos por cinco pies trisílabos, en su *Fábula de Esforión*:

Dejadme del alma romper las endeblés cadenas...

<sup>79</sup> Jaimes Freyre ha publicado, no sólo libros de versos, sino un estudio sobre las *Leyes de la versificación castellana* (Tucumán, 1912). Formula la interesante teoría de los periodos prosódicos como unidades métricas.

<sup>80</sup> En *Nosotros*, Buenos Aires, mayo-julio de 1938, p. 125.

<sup>81</sup> "La canción de la vida", en *La muerte del cisne*, México, 1915. Después ha ido francamente a la versificación irregular, cuya libertad consiste en mezclar tipos de verso ya existentes en la métrica regular, rarísima vez tipos nuevos: en *El romero abucinado*, Buenos Aires, 1924, véanse *La pesadilla*, *Radiograma*, *La pareja*, *La niña de la escuela*, *Retorno*, *Invierno*, *Misa negra*, *El tragaluz*, *El reloj*, en *Las señales furtivas*, Madrid, 1925; véase *Anfora rota*, *La amenaza*, *El néctar de Apam*, *La ventana*, *La apacible locura*.

De las combinaciones de dos o más versos distintos, la que mayor boga tiene es la deca-dodecasilábica, resucitada, que se mantiene dentro de moldes isosilábicos por lo general, salvo excepciones como *La página blanca*, de Darío, y el *Idilio*, de Salvador Díaz Mirón, de México:

...al que a un tiempo la gloria y el clima  
adornan de palmas la frente...

Monótono y acre ganguero  
que un pájaro acalla soltando un gorjeo...

Una rústica grácil asoma  
como una paloma...<sup>82</sup>

---

Frescura en el alma... Frescura  
en la canción...  
y una apacible locura  
guardada en la cárcel oscura  
del embrujado corazón.

De este tipo es la poesía *Coplas* de Gabriela Mistral (aunque normalmente la poetisa chilena prefiere el verso regular):

Todo adquiere en mi boca  
un sabor persistente de lágrimas:  
el manjar cotidiano, la trova  
y hasta la plegaria.  
Yo no tengo otro oficio,  
después del callado de amarre,  
que este oficio de lágrimas, duro,  
que tú me dejaste...

<sup>82</sup> Otros ejemplos de esta versificación más o menos libre, de base decadodecasilábica, son: *Eran dos hermanos*, de Enrique González Martínez (*Los senderos ocultos*, 1913); *Nocturno*, de José Gálvez, del Perú (*Palabras líricas*); *La buena canción*, de Mariano Brull, de Cuba (*La casa del silencio*, Madrid, 1916). De base alejandrina son *Bogotá*, del cubano Emilio Bobadilla (1898), y *Alma pagana y Nirvana*, del dominicano Max Henríquez Ureña (*Anforas*, Valladolid, 1914). De base endecasílabo, las *Odas nuevas*, del mexicano Balbino Dávalos (*Las ofrendas*, Madrid, 1908). De base encasílabo, *Simplicíatas*, y de base octosílabo, *Una y otra*, del mexicano Amado Nervo (*Elevación*, Madrid, 1917).

### §14. La versificación amétrica en la poesía hispanoamericana

La versificación plenamente irregular, amétrica, iniciada de modo tímido por Darío, continúa difundiendo y adquiere brillo en los poemas de José Santos Chocano, del Perú, y en el *Lunario sentimental* (Buenos Aires, 1909), de Leopoldo Lugones, de la Argentina, antiguo jefe de la extrema izquierda en el movimiento que se llamó modernista. En Lugones ha servido principalmente para propósitos de humorismo sutil:

Con la extática elevación de un alma,  
la luna, en lo más alto de un ciclo tibio y leve,  
forma la cima de la calma  
y eterniza el casto silencio de su nieve.  
Sobre el páramo de los techos  
se eriza una gata oscura;  
el olor de los helechos  
tiene una farmacéutica dulzura<sup>83</sup>

En Chocano sirve a los fines de la lírica pindárica, como en la *Oda salvaje* (con asonancias en los versos pares):

...Selva de mis abuelos,  
diosa tutelar de los Incas y los Aztecas,  
yo te saludo desde el mar, y te pido  
que en la noche —en la noche que está cerca—  
me sepultes  
en tus tinieblas  
como si me creyeses un fantasma  
de tus religiones muertas,  
y me brindes, para salvajizar mis ojos  
con reverberaciones de fiesta,  
en la punta de cada uno de tus árboles  
ensartada una estrella...<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Antes del *Lunario sentimental*, Lugones había escrito en versificación irregular, siempre rimada, cinco poesías de *Los crepúsculos del jardín* (Buenos Aires, 1905). El poemita humorístico *Los barrios* es contemporáneo del *Lunario*; son posteriores los *Poemas solariegos* (Buenos Aires, 1929).

En artículos publicados en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, de 1924 a 1930, Lugones se declara contrario a la versificación irregular si no lleva rima.

<sup>84</sup> En *Alma América* (Madrid, 1906), Chocano no adoptaba aún la versificación enteramente irregular. Solamente había adoptado la de base tetrasilábica multiplicada

### §15. La versificación irregular en España (1900-1920)

A partir de 1900, la presencia de Rubén Darío en España suscita los problemas de métrica que ya apasionaban a la América española.

Eduardo Marquina adopta innovaciones de Darío, entre ellas el hexámetro. Su versificación no alcanza gran libertad: véanse, en *Elegías* (Madrid, 1905), *Se pinta el mar*, en versos fluctuantes alrededor de medidas usuales (7-8-9-11-14), y *En un dolor de la amiga* (7-8-11).

Van más lejos otros poetas, como Enrique Díez-Canedo, en sus traducciones (*Del mercado ajeno*, Madrid, 1907; *Imágenes*, París, c. 1909; *La poesía francesa moderna*, en colaboración con Fernando Fortún, Madrid, 1913), y en sus *Versos de las horas*—originales— (Madrid, 1906): véanse *Las canciones del río*, *Fantasia nocturna* y *Elegía de otoño*, donde la versificación fluctúa alrededor de paradigmas. Igual tendencia, procedente de Darío, se observa en Ramón Pérez de Ayala: *La paz del sendero*, Madrid, 1913; *Estaciones* y *La sombra negra del sauce*, Prometeo, Madrid, 1916: unos cuantos de los preciosos comentarios líricos de las novelas. En el *Coloquio entre la parábola y la hipérbola* llega al verso totalmente libre:

— ¿De dónde vienes? ¿Adónde vas?  
 — Soy la piedra, el canto errático.  
 Voy en parábola hacia el Cielo  
 hasta que caigo  
 en la tierra pristina.  
 — ¿Cúya es la mano  
 que te arrojó?  
 — Una mano divina.  
 Me arrojó de soslayo  
 hacia la espalda.  
 Piedra de pedernal; el rayo  
 jovial  
 de mis entrañas...

---

libremente (*La elegía del órgano*, *El salto del Tequendama*, *El alma primitiva*, *Lo que dicen los clarines*, *Los caballos de los conquistadores*) y versos desusados, como el de diez y siete sílabas en *Ante las ruínas* ("Parece que estoy viendo sobre las crestas de una montaña"), el de doce como seguidilla invertida en *Momia incaica* ("Momia que duermes tu inamovible sueño"), y el de diez y seis.

En tiempos recientes, Juan Ramón Jiménez se convierte en el principal cultivador de los metros libres. En sus últimos libros, *Diario de un poeta recién casado* (Madrid, 1917), *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919): emplea constantemente la versificación irregular<sup>85</sup>.

Inteligencia, dádme  
el nombre exacto de las cosas.  
...Que mi palabra sea  
la cosa misma  
creada por mi alma nuevamente.

(*Eternidades*, III)

Eres tan bella  
tú, como el prado tierno tras el arco iris...  
Como tus ojos verdes con mi risa grana,  
como mi hondo corazón con tu amor vivo.

(*Eternidades*, XXIII)

Inmenso almendro, en flor,  
blanca la copa en el silencio pleno de la luna,  
el tronco negro en la quietud total de la sombra;  
¡cómo, subiendo por la roca agria a ti,  
me parece que hundes tu troncón  
en las entrañas de mi carne,  
que estrellas con mi alma todo el cielo!

(*Piedra y cielo*, I, 24)

## §16. Retorno a la versificación acentual popular

En obras anteriores a *Eternidades*, Juan Ramón Jiménez se había inspirado en la versificación acentual del pueblo, elemento que faltó en la innovación de Rubén Darío (salvo el soneto *Gaita galaica*), porque la poesía popular de la América española, menos interesante que la de España, ha ejercido muy poca influencia sobre los poetas cultos<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Ejemplos: en *Eternidades*, números 3, 11, 14, 23, 33, 34, 37, 50, 58, 62, 76, 114; en *Piedra y cielo*, I: 5, 13, 24, 30, 42, 54; II: 3, 7, 8, 11, 15; III: 5, 7, 14, 16, 25. Unas son francamente amétricas; otras tienden a paradigmas de eneasílabos, endecasílabos u otras medidas.

<sup>86</sup> Sin embargo, la versificación libre de tipo acentual aparece en poetas de América: véase, Alfonso Reyes, *Coro de sátiros en el bosque* (1908), *En las viñas de Galaad*, *El mal confitero* (1918), *Conflicto* (1919); tiene también versos fluctuantes alrededor del endecasílabo en

Jiménez ha vuelto a componer, sobre bases populares, canciones que recuerdan las de Lope, Góngora y Valdivielso:

Dios está azul. La flauta y el tambor  
anuncian ya la cruz de primavera.  
Vivan las rosas, las rosas del amor  
entre el verdor con sol de la pradera.  
Vámonos al campo por romero,  
vámonos, vámonos,  
por romero y por amor...

El humo del romero quemado nubla, blanco y redondo, el sol.  
¡Qué olor, qué olor, qué olor!

¡Cómo suena el violín por la viña,  
por la viña amarilla!...

(*Baladas de primavera*, 1910)

José Moreno Villa, en su libro *Garba* (Madrid, 1913), vuelve también a la versificación acentual:

Arpas y liras, violines, rabeles  
—¡ah, y la guitarra de mi corazón!—,  
forman el coro que sabe de mieles,  
de mirra, de incienso, de consagración...

(*Irreverencia*)

Yo la he cogido del brazo, y le digo,  
pausadamente, palabras tan viejas,  
que de puro rancias,  
parecen ingenuas.  
¡Los siglos que lleva este arroyo  
cantarino cruzando la sierra!

(*Reconocimiento*)

Con todo el brío  
que tiene la mar,  
no rebasa el borde  
de su heredad...

(*Las sugerencias del mar*)

---

*Fantasia del viaje* (1915), *Octubre* (1919) y *Ventanas*, V (1921) —véase el volumen *Pausa*, París, 1926—, y en la tragedia *Ifigenia en Aulis*, Madrid, 1925. Versos amétricos, muy largos: *La pipa del Cantábrico* (1921). Ocasionalmente, hizo también versificación irregular Ramón López Velarde (1888-1921): véase *Todo*, en *Zozobra* (México, 1919).

Don Ramón del Valle Inclán ha imitado el ritmo de las muñeiras de Galicia:

Cantan las mozas que espadan el lino,  
cantan los mozos que van al molino,  
y los pardales en el carrino...

...El molinero cuenta un cuento,  
en la espadela cuentan ciento,  
y atrujan los mozos haciendo el cemento<sup>87</sup>.

Manuel Machado se acerca a la versificación acentual:

Pobre Juan de la tierra clara,  
pobre Juan de la triste cara,  
pobre poeta.  
Canto sincero,  
oloroso y humilde  
como el romero.

Y Antonio Machado, en *Apuntes y canciones*, se acerca a la antigua versificación de los cantares de Castilla, en ritmos sordos, del siglo XVI:

—Y los bolcheviques  
(sobran rejas y tabiques)  
dí, madre, ¿cuándo vendrán?  
—Si te oye Don Lino  
¡válgame la Trinidad!  
La honrada mocita,  
coser y esperar.

## §17. Conclusión

Como se ve, el movimiento iniciado en América entre 1890 y 1895, y extendido a España desde 1900, ha restaurado en la poesía culta los dos tipos de versificación irregular que habían existido en castellano: el amétrico, que domina desde el siglo XII hasta el XIV, y el acentual, que florece del XIV al XVII. El tipo amétrico moderno,

<sup>87</sup> En su poema dramático *Cuento de abril* (1910) hay trozos en versificación irregular, como "Trovador galán y gentil...", y también ligeras irregularidades en pasajes de versificación regular.

aunque unas veces coincida con el medieval en la tendencia a aproximarse a paradigmas isosilábicos, otras veces desecha toda aproximación a la regularidad y busca efectos singulares. Cerca de ellos se encuentran los ocasionales ensayos de prosa rítmica, la cual, por definición, debería distinguirse del verso, faltándole la unidad que debe caracterizarlo.

Hay, además, ensayos nuevos, como el de la multiplicación del pie silábico, que produce resultados interesantes, y hay retornos a los intentos de versificación cuantitativa a la manera de la antigüedad.

Los dos extremos en que puede caer la versificación irregular son la prosa y el sonsonete de baile<sup>88</sup>. El tipo amétrico, manejado por versificadores que no posean el sentido justo de la unidad rítmica que constituye el verso, puede llegar a no distinguirse de la prosa. El tipo acentual puede convertirse en sonsonete monótono, si el versificador no cuida de variar los efectos, con la distribución de los golpes o altas, a la vez que el número de sílabas, como lo hacen los poetas de idiomas en que la poesía es meramente acentual, sin sujeción al número fijo de sílabas. De uno y otro extremos deberán huir los poetas de lengua castellana, si quieren mantener viva y eficaz la riqueza la versificación conquistada durante los últimos años.

---

<sup>88</sup> Entre 1920 y 1930, la versificación irregular ha adquirido el predominio en castellano entre los jóvenes, con las escuelas de vanguardia. De los dos peligros en que pensé, se evita el del sonsonete, pero no siempre el de la confusión con la prosa. En España, hacia 1925, hay reacción hacia el verso regular, con Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pedro Salinas, y, en parte, Gerardo Diego (véase el núm. 1 de su revista *Carmen*, de Madrid, 1927), y Federico García Lorca, aficionado, además, a libres ritmos acentuales. Pero el verso libre ha persistido: ejemplos, en direcciones muy diferentes, Gerardo Diego, León Felipe, Vicente Aleixandre, Juan Larrea, Adriano del Valle. De América, son ejemplos, en direcciones también muy diversas, Juana de Ibarbourou, Fernán Silva Valdés, Carlos Sabat Ercaasty, en el Uruguay; Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Nora Lange, Francisco Luis Bernárdez, en la Argentina; Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Salvador Reyes, en Chile; José María Eguren, en el Perú; Jorge Carrera Andrade, en el Ecuador; Ricardo Arenales, en Colombia; Rafael Arévalo Martínez, en Guatemala; Salomón de la Selva, en Nicaragua; Genaro Estrada, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza, en México; Agustín Acosta y Mariano Brull, en Cuba; Juan Baurista Lamarche, Domingo Moreno Jimenes, Andrés Avellino y Héctor Incháustegui Cabral, en Santo Domingo.

## ***Otros estudios***

## Rubén Darío y el siglo XV

Durante mucho tiempo, llamó mi atención el carácter “siglo XV” de los *Dezires, leyes y canciones* que Rubén Darío agregó a sus *Prosas profanas* (libro de 1896) al reimprimirlas en Europa (en París, 1901). No tenía nada de extraño que el poeta, amigo de experimentar constantemente, ensayara las formas trovadorescas del siglo XV: lo extraño era que, puesto a escoger modelos, no los buscara en los grandes maestros, como Juan de Mena, Santillana, los Manriques, sino en poetas de mucho menor importancia, como Juan de Dueñas, Juan de Torres, Pedro de Santafé, Valtierra. Y sobre todo: ¿dónde había encontrado Darío la peculiar ortografía de esos nombres: Johan, Santa Ffe, Duenyas? ¿Por qué se había creído obligado a escribir esparça, dezir, ffin, ffinida.

Antes de 1900, tales peculiaridades ortográficas no se reproducían frecuentemente, tratándose del siglo XV: la mayor parte de las antologías modernizaban los textos. Podía pensarse en el *Cancionero de Baena* (edición de Madrid, 1851): pero sólo para desechar inmediatamente la idea, puesto que Dueñas, Torres, Valtierra y Santafé no figuran en aquella colección. Aun más podría pensarse en el *Cancionero de Stúñiga* (edición de Madrid, 1872), ya que allí figuran Dueñas y Torres: pero no se advierte relación entre las composiciones suyas que allí aparecen<sup>1</sup> y las de Darío; y, como se ve, faltan Santafé y Valtierra.

La solución del problema la encontré en el *Cancionero inédito del siglo XV*, publicado por Alfonso Pérez Gómez Nieva en Madrid,

---

<sup>1</sup> De Dueñas, *La nao de amor* y la composición que comienza “La franquesa muy extranna...”; de Torres, las que comienzan “Non sabes, John de Padilla...” y “Oh temprana sepultura...”.

1884<sup>2</sup>. Este volumen, que no es muy conocido ni merece serlo, transcribe torpemente textos de trovadores castellanos y aragoneses que en su mayor parte pertenecieron a la corte de Alfonso y de Aragón en Nápoles<sup>3</sup>. Y en este volumen, que caería casualmente en manos de Rubén Darío, halló el poeta de *Prosas profanas* la manera de ser, momentáneamente, “muy siglo XV”.

¿Qué tomó Darío de aquellos poetas menores? Apenas la versificación, y, de tarde en tarde, vagas *resonancias* de estilo —las que suelen acompañar a toda forma métrica.

Del castellano de Dueñas toma dos formas de decires: una en doce versos, de ocho y de cuatro sílabas, rimas A a B A a B C C D E D E, con *finida* A a BA a B (composición “Senyor Don Juan, excelente...”; en Darío: “Reina Venus, soberana...”); otra de siete versos octosílabos, rimas A B A B C C B (composición “Entre todos los cuydados...”; en Darío: “Ponte el traje azul que más...”).

De Juan de Torres, la forma de *lay* en seis versos hexasílabos, rimas a a b a a b, luego bb c bb c (composición “Ay triste de mí...”, en Darío: “¿Qué pude yo hacer...?”).

De Valtierra, la forma de *canción* octosilábica, con cabeza de cuatro versos rimas, A B B A, y copla de ocho, rimas A B B A C D D C, sirviendo de *fin* los tres últimos versos de la última copla (Composición “Enojados de tristura...”; en Darío: “Amor tu ventana enflora...”).

Del aragonés Pedro de Santafé<sup>4</sup> —el poeta de quien hay más composiciones en el *Cancionero* de Pérez Nieva—, tres formas: 1, una

<sup>2</sup> *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV* existente en la biblioteca de S. M. el rey D. Alfonso XII, con una carta del Excmo. Sr. D. Manuel Cañete, de la Academia Española, y un prólogo, notas y apéndice por A. Pérez Gómez Nieva, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, calle del Soldado, núm. 8, 1884.

<sup>3</sup> Sobre Dueñas, Torres y Santafé, véase Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. V, pp. CCLVI, CCLXXXV, CCXCVI, a CCXCVIII, CCC a CCCII; t. VI, p. CCCLXXIX; t. VII, p. CCLIII. De Dueñas reproduce la *Antología* (t. II, pp. 145 a 153) La nao de amor. Foulché-Delbosc recoge todas sus composiciones conocidas —doce— en el t. II de su *Cancionero castellano del siglo XV* (Madrid, 1915).

<sup>4</sup> En los versos *Por Jancha de Lubión*, Santafé se plañe del esfuerzo que le cuesta el señorío de la lengua de Castilla:

Blanda lengua castellana  
que por guerra que la haga  
tan dulcemente me llaga...

canción en octosílabos y tetrasílabos, con cabeza de cuatro versos, rimas A B A *b*, y coplas de ocho, C D C D E B E *b*, repitiéndose como estribillo el verso corto *b* a través de toda la composición (en Santafé: “Senyora, maguer consiento...”; *b*: “No me e’nganyo”; en Darío: “Señora, Amor es violento...”; *b*: “La locura”); 2, otra canción en octosílabos y tetrasílabos, rimas A *a* B B *b* A *a* C *c* A, con *fin* de cinco versos, rimas A *a* B *b* A (composición “Rey Alfonso esmerado...”; en Darío: “A qué comparar la pura...”); y 3, *copla esparza*, octosilábica, ocho versos con rimas A B B A C D D C y *tornada* E F F E (composición “Tanto, senyorá, baledes...”; en Darío: “¡La gata blanca! En el lecho...”). De Santafé proviene también el intercalar un verso en latín en medio de los castellanos (*Tristis est anima mea* en “Pues mi triste corazón...”, y *Regnum meum non est de hoc mundo* en “Cerca mi gloria que beo...”; en Darío: *Mel el lac sub lingua tua*, en “Señora, Amor es violento...”).

Al imitar sus formas, Ruben Darío superó con creces a los medianos trovadores del *Cancionero*: como en ellos había escasa materia poética, desdeñó sus temas de escolástica cortesana. En los *Dezires, leyes y canciones* del poeta moderno, la versificación es “muy siglo XV”; pero la materia es, por lo general, “muy siglo XVIII”, muy llena de “la Grecia de la Francia” (con curiosa mezcla de los nombres latinos y los griegos: Venus, Afrodita, Eros, Juno, Diana...). A veces hay “siglo XVII”, Góngora (y, a través de él, Renacimiento italiano, Ariosto y Bernardo Tasso): “la lección que dio a Angélica Medoro”; “el garzón de Ida”. Y también frecuentes alusiones al amor hebraico: Ester, Belkiss, la Sulamita —y hasta la cita “Mel et lac...” proviene del *Cantar de los cantares* en la vulgata latina.

Admirables juegos de ingenio poético, elegantes divagaciones sobre temas de fina sensualidad, a los cuales se mezcla a veces la profunda nota del pesimismo de la carne:

...Que en el vino del amor  
hay la amargura del mar.

Corresponden a la fase *Banville* de la obra de Darío: la curiosa exploración de formas caídas en desuso, pero que pueden dar de sí nuevamente elegancia o brillantez, como en los *Caprices*, las *Odelettes* y las *Améthystes* de Banville, o en los versos ingleses, sobre modelo francés, de Andrew Lang y Austin Dobson.

## ***En busca del verso puro***

¿Será cierto que hay dos únicos modos de expresión verbal: el verso y la prosa? ¿Y será cierto que el verso y la prosa deben mantenerse puros, antitéticos e inconfundibles entre sí? Vivimos bajo el terror de que nos descubran parentesco con el inmortal *bourgeois gentilhomme*. Y más si el parentesco existe. Pero padecemos escrúpulos innecesarios. Quizás M. Jourdain era menos tonto de lo que Molière creía, como Bouvard y Pécuchet eran menos tontos de lo que Flaubert creyó. Quizás no era M. Jourdain quien se equivocaba, sino el maestro de retórica, según hábitos de su tribu. Recordemos al árabe describiendo la prédica de Mahoma: “No es poesía, ni es prosa, ni es lenguaje mágico, pero impresiona, penetra...”

### ***Barrido***

Las nociones usuales sobre el verso son incompletas, o limitadas, o equivocadas. Cada quien parte, para definirlo, de su idioma propio y de sus propios métodos de versificar. Con tal punto de partida equivocan la ruta y hasta descarrilan. Hace falta la noción genérica. La gente de lenguas germánicas no oye el verso de lenguas romances sino después de aprendizaje especial. Filólogos alemanes hay que se entredán al explicar el verso italiano: se empeñan en ajustarlo a nociones germánicas sobre el acento y hasta sobre el valor de las vocales en grupo. Pulula en escritores ingleses la confesión de sordera para el verso francés: cosa sencilla les estorba, el valor pleno que conservan para el metro las sílabas mudas. Pero creo que muchos ingleses no entienden todavía su propio verso, hijo confuso de dos familias contrarias, capaz de traicionar unas veces al padre acento y otras veces a la madre sílaba: así me lo confirman los formidables

volúmenes de Saintsbury. Donde no por eso falta la perentoria declaración de que ningún extranjero comprende el verso inglés... ¿Y el secular problema semítico? ¿Y todos los problemas de Oriente, lejano y cercano, de India y de China, de Persia y de Arabia, con su multitud de formas intermedias entre el verso y la prosa?

En español, después de siglos beatos de realismo ingenuo desde Luzán nos dedicamos laboriosamente a complicar y falsear nuestra noción del verso. Tiempo y paciencia lo alcanzaron al fin: los preceptistas latinizantes decidieron que procedíamos como en Grecia y Roma, combinando sílabas largas y breves. Por fortuna, los poetas no leían los tratados y componían “de oído”, como el músico de pueblo “que no sabe nota”; confiándose al hábito, evitaban el error de los libros. Después que Bello y Maury nos devolvieron a la ley real de la sílaba de cantidad única, padecimos cerca de cien años nueva sordera: toda obra poética del idioma creímos explicarla con el verso de número fijo de sílabas. Hombres eminentes perdieron largas horas de su vida en el minucioso error de constreñir en medida exacta los poemas de versificación irregular: Cornu con el *Cantar de Mio Cid*, Marden con el *Fernán González*, Pietsch con los *Disticha Catonis*. La historia de las letras españolas nos avisa que nuestro verso puede ceñirse a tres normas —la medida, el acento, la rima— o vivir libre de cualquiera de ellas. Los vanguardistas, ahora, nos gritan que debe libertarse de las tres. La actual invasión de los ejércitos del verso sin medida ni rima es para muchos desazón y plaga, es la lluvia de fuego, la abominación de la desolación. Pero *es*.

### Ritmo

Desatando al verso de la cadena de rigores con que se pretende sujetarlo, todavía se aferra al último eslabón: la ley del ritmo. ¿Es justa, entonces, la familiar definición del verso como unidad rítmica?

Sí: la definición es justa siempre que se encierre dentro del círculo exacto de definición mínima, siempre que se recoja estrechamente dentro de la noción limpia y elemental de ritmo, apartando de sí cualquier enredo con la idea de acento o de tono o de cantidad, cualquier exigencia de igualdades o siquiera de relaciones matemáticas.

El verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como “agrupación

de sonidos”, obedece sólo a una ley rítmica primaria: la de la repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso, en sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series: para formar series, las unidades pueden ser semejantes o desemejantes<sup>1</sup>.

La unidad aislada carece de valor: la serie le da carácter rítmico y la frecuencia del uso le presta apariencia de entidad. Cuando decimos que frases como “Lo cierto por lo dudoso” o “Amar sin saber a quién” o “En un lugar de La Mancha” son versos octosílabos, es que la abundancia de aquel tipo métrico en la poesía española crea costumbre y obliga al oído a reconocerlo suelto o dentro de la prosa<sup>2</sup>. Cualquier tipo de versificación, cuando es nuevo, cuando falta la costumbre de él, desconcierta al oyente: los tradicionalistas sentencian que “no es verso”, que “suena mal al oído”. Así se dijo del endecasílabo español en el siglo XVI; así, a fines del XIX, de la rica versificación de Rubén Darío y los suyos; todavía se oyen ecos de aquella disputa cuando estalla otra nueva.

### **Verso, música y danza**

La definición mínima, abstracta, como no pide igualdades, ni relaciones matemáticas, se contenta con cualquier serie de unidades fluctuantes. Pero la realidad histórica del verso impuso limitaciones. El verso nace junto con la música, unido a la danza: nace sujeto al ritmo de la vida, que si con el espíritu aspira a la libertad creadora, con el cuerpo se pliega bajo la necesidad inflexible: sobre el cuerpo pesan todas las leyes de la materia, desde la gravitación. El hombre

<sup>1</sup> En todo ritmo de sonidos hay por lo menos dos elementos distintos: los sonidos y el intervalo de silencio que los separa: “El ritmo concreto —dice Paul Verriest, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, tres vols., París, 1909-1910— “...está constituido por una división perceptible del tiempo o del espacio en intervalos sensiblemente iguales” (intervalos rítmicos). O bien “el ritmo está constituido por el retorno, a intervalos sensiblemente iguales de determinado fenómeno o siquiera del signo que hace perceptible la división del tiempo o del espacio”. Los intervalos de verso, las pausas, son “sensiblemente iguales”, pero los versos, las unidades contenidas dentro de las pausas, pueden no ser iguales, ni siquiera semejantes. No debe olvidarse que el ritmo, en el arte, es mental, es impuesto por el espíritu, aunque se apoye en fenómenos concretos.

<sup>2</sup> “El hábito de los metros artísticos —observa Landry, *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, París, 1911— ha creado en nosotros la tendencia a ver el metro en todas partes, hasta donde no está”. Del “papel activo del espíritu en la percepción métrica” trató, con ejemplos abundantes de versos castellanos, el pensador uruguayo Carlos Vaz Ferreira en su libro *Sobre la percepción métrica*, Barcelona, 1920.

que habla, como su esfuerzo físico es escaso, puede olvidarlo y gozar la ilusión de la libertad: en su ilusión ningún cauce lo contiene, ningún dique lo detiene. Río inextinguible de la palabra pura cuyo murmullo trasciende a la plática encendida de santa Teresa y al cuento de nunca acabar que es el *Quijote*<sup>3</sup>. Pero el hombre que danza no se siente libre: corazón y pulmones le dictan su ritmo breve.

La danza está obligada a la conciencia del límite: cada paso de danza tiene su límite.

Históricamente, el verso nace con la danza: es danza de palabras: danza de sonidos de la voz. Los nombres arcaicos que designan el verso y la música y la danza son, en su origen, comunes a los tres: *areito* entre los indígenas de Santo Domingo, o *oro* entre los griegos, son nombres indivisos del baile con canto. Y hasta nuestros días las artes del hombre rústico, y aun las del vulgo en las ciudades populosas (tango en Buenos Aires o jazz en Nueva York), conservan los tres metales en confusión, como en veta nativa.

### **Limitaciones históricas**

Así, el verso, al nacer, no se modela sobre la onda inagotable de la charla libre, sino en los giros parcos de la danza<sup>4</sup>. La primera

<sup>3</sup> “El ritmo de la voz es casi completamente libre. “El peso de los órganos... insignificante... No hay más resistencia que la de la atmósfera”, dice Landry. Pero “las series rítmicas... están limitadas por la necesidad de respirar...”. “Ejemplo notable de desproporción entre la energía motriz y la sonora”. Landry le llama metro a la especie de ritmo cuyos caracteres son el isocronismo de los tiempos y la acentuación o diferenciación de intensidad: “El ritmo, actividad del cuerpo, es esencialmente energía y desarrollo continuo de la energía; el metro, creación del espíritu, es ante todo duración e igualdad de duración en una serie discontinua”. Así, en el verso, “el isosilabismo es creación del espíritu”: se da en idiomas donde la sílaba es siempre variable en su duración, sin cantidad aproximadamente fija, como en las lenguas de la India antigua y de Persia, de Grecia y de Roma.

<sup>4</sup> No existiendo disparidad de esencia, sino de organización, entre el habla y el canto, la música de la voz —origen de toda música— nace libre, sin vallas, como la plática. ¿Estará olvidada en América la jugosa tradición española de la mujer que canta todo el día sobre sus labores? ¡Y el pájaro! El baile es quien dictó a la música el compás. Y en él arraiga la profusa vegetación de leyes rítmicas que el Occidente hizo culminar, como en finales, supremas, abrumadoras flores de invernadero, en las rosas centífolas de la sonata, el cuarteto y la sinfonía. Después, la influencia de los ritmos danzantes ha ido declinando: la “melodía infinita” de Wagner es en su esencia el ideal contrario a la danza. Separada del baile, la música fluctúa con amplia soltura rítmica: el Occidente la conoce en el canto llano de la Iglesia Católica y en el cante hondo de los gitanos,

limitación que padece va contra la longitud: ha de ceñirse a formas breves: no admite prolongación indefinida: de ahí que la conciencia del límite perdure hasta en Whitman o en Claudel o en Apollinaire. El español antiguo no se arredaba ante dieciocho sílabas; ni el griego ante veinticuatro; ni el árabe ante treinta. Pero tales cifras se alcanzan raras veces con la sílaba como elemento puro: se requieren apoyos rítmicos. En la métrica regular del español, el verso llega sin dificultad hasta nueve sílabas; de ahí en adelante, para construir la entidad sonora, pide auxilios: cortes o cesuras, acentos interiores fijos.

Sobre la unidad fluctuante, elástica, con que se contenta la definición mínima, la realidad histórica impone nuevas limitaciones al verso: el grupo de sonidos, de fonemas, que lo constituye, a más de no prolongarse indefinidamente, requiere contornos exactos. Hay que saber dónde empieza y dónde acaba la entidad rítmica. Y siendo la palabra punto en que se cruzan sonido e idea, el término se fija, o por procedimiento fonético, o por procedimiento intelectual.

Entre los procedimientos fonéticos, el más fácil será exigir semejanza, aproximación aritmética entre los versos de cada serie: en su natural desarrollo, esta tendencia llevará a pedir igualdades estrictas. La fluctuación no nace como libertad absoluta. En sus comienzos históricos, el verso fluctúa dentro de márgenes que nunca rebasa: el número de sílabas no crece ni mengua demasiado. Se sabe cuándo el poeta canta en versos largos y cuándo en versos cortos: dominando la fluctuación hay siempre paradigmas inconsistentes. Menéndez Pidal ha descubierto la ley matemática que, a hurto de los poetas, gobierna la fluctuación, según la frecuencia del uso, en seis o siete poemas de la Edad Media española. En el verso largo del *Cantar de Mio Cid* (siglo XII) y de *Roncesvalles* (siglo XIII) predominaba la medida de catorce sílabas; le seguía, en orden de frecuencia, la de quince; luego, la de trece; luego la de dieciséis... La fórmula aritmética es curiosa: doble corriente de medidas que crecen y de medidas que decrecen:

$$\begin{array}{ccccccc} 14 & 15 & 16 & 17 & 18 \\ & 13 & 12 & 11 & \end{array}$$

---

herencias de civilizaciones orientales con largas tradiciones de música libre, música sin compás. Sobre los posibles orígenes del verso son muy interesantes las observaciones de Karl Bucher en su famoso libro *Arbeit und Rhythmus*, donde habla del ritmo del trabajo como antecedente del ritmo métrico.

Y el verso corto de la cántica de los veladores, en el *Duelo de la Virgen*, del maestro Gonzalo de Berceo, fluctúa en sentido contrario:

9<sup>8</sup><sub>10</sub>

La fluctuación inicial, con sus ondulaciones graduales, no permite que conscientemente se hagan alternar versos de longitudes disímiles. La historia nos da como tardía la combinación de versos francamente desiguales, especie de síncopa de la versificación. En Grecia, el metro épico, en hexámetros uniformes, precede al metro elegíaco en dísticos de hexámetro y pentámetro; todavía son posteriores las combinaciones complejas, como en las odas de Píndaro y los coros de la tragedia. En España, la copla de pie quebrado hace su aparición después de tres siglos de renglones parejos, regulares o irregulares.

El procedimiento intelectual para definir la entidad rítmica será exigir que cada verso termine en el final de una palabra (no a la mitad de ella, como en Sófocles o en Simónides) y lleve sentido completo: frase, por lo menos; si oración, mejor. En los orígenes del verso, y todavía después mientras vive como hijo del pueblo, cada unidad rítmica es unidad de sentido. La alteración de esta ley, cuando ocurre, es fruto de edades cultas. Existen idiomas que nunca se permiten violarlas: el árabe, el finlandés. En español, la ley rigió desde el *Mío Cid* hasta el *Rimado de Palacio*, y el cantar del pueblo la cumple todavía: en la poesía culta, la alteración es normal desde los tiempos de Juan de Mena. El siglo XII nos irá dando tantos conceptos como versos:

Mío Cid fincó el cobdo, en pie se levantó,  
el manto trae al cuello, e adeliñó pora león;  
el león cuando lo vió assí envergonçó,  
ante Mío Cid la cabeça premió e el rostro fincó.

El cantar del pueblo, en el siglo XVI:

Morenica me llaman, madre,  
desde el día que yo nací;  
al galán que me ronda la puerta  
blanca y rubia le parecí...

## El siglo XVIII, en cambio:

El polvo y telarañas son los gajes  
de su vejez. ¿Qué más? Hasta los duros  
sillones moscovitas y el chinesco  
escritorio, con ámbar perfumado,  
en otro tiempo de marfil y nácar  
sobre ébano embutido, y hoy deshecho,  
la ancianidad de su solar pregonan...

(Jovellanos)

El verso libre de idiomas europeos, en nuestros días, tiende espontáneamente a cumplir la vieja ley, porque no necesita romper las unidades de sentido para construir unidades rítmicas:

Inmenso almendro en flor.  
blanca la copa en el silencio pleno de la luna,  
el tronco negro en la quietud total de la sombra,  
cómo, subiendo por la roca agria a ti,  
me parece que hundes tu troncón  
en las entrañas de mi carne...

(Juan Ramón Jiménez)

Con mi soledad  
tu ausencia se toma grande y sencilla  
como la noche que baja al arrabal cansado...

(Nora Lange)

¿Qué correspondencia tendrá mi faz con la luna?  
¿Qué correspondencia tendrá mi alma con el viento?  
Soy el que fui hace siglos y no me conozco...

(Domingo Moreno Jimenes)

**Apoyos rítmicos**

En los largos amaneceres de la poesía, el verso escinde sus caminos: uno, para acompañar a la danza y a la música; otro, para recorrerlo con la música sola, hasta aprender a separarse de ella. Y este verso que sólo se canta —o se canturrea— admite suma sencillez: así se ve en la poesía narrativa de los tiempos heroicos, capaz de crecer y multiplicarse en bosques de epopeyas. Pero el verso de la danza, como la música danzante, tiende al compás preciso. Ante todo, el verso largo se parte en dos, como la célula: el poema épico,

en general, no llega a abandonar la norma: las dos porciones del renglón serán aproximadamente iguales, como en el *Mío Cid*, o francamente desiguales, como en el *Roland*. Pero la división avanza, y hay entonces, en vez de hemistiquios, pies, o ambas cosas.

Y en vez de la medida fluctuante, la danza impuso medidas exactas: acentos de intensidad bien marcados, o tonos, o valores de sílabas (cantidad), o, finalmente, número fijo de sílabas. Apoyos rítmicos que definen agudamente la estructura del verso.

O bien el apoyo rítmico se busca en la homofonía, en la repetición de sonidos: la rima —igualdad o semejanza en la terminación de las palabras (a veces como en el latín eclesiástico, basta la repetición del último fonema, vocal inacentuada, o, como en chino, la equivalencia de los tonos, sin equivalencia de los fonemas)—; o la aliteración —rima al revés, rima de los comienzos de las palabras, en que basta la igualdad de sus sonidos iniciales o en ocasiones (como en el inglés antiguo) el regulado contraste entre ellos—. Rima y aliteración ocurren en el interior o en los extremos del verso: en el hecho histórico, la aliteración ha sido las más veces interior; la rima, exterior, de verso a verso. Pero la rima interior es más frecuente que la aliteración exterior.

Para ligar verso a verso se acude a la repetición, no ya de simples fonemas o tonos, sino de palabras enteras: el recurso halla su máximo desarrollo en el encadenamiento, muy conocido en la poesía trovadoresca de todos los idiomas románticos. La repetición ideológica toma principalmente la forma de paralelismo, rima de ideas, típico de la poesía hebrea.

Últimos son los recursos convencionales que nacen de la escritura y que el oído no atrapa, como el acróstico. Desdeñados como juegos pueriles en las literaturas occidentales, reciben mejor acogida en Oriente: así, el acróstico alfabético entre los hebreos<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Los versos, al ligarse entre sí, es natural que produzcan combinaciones diversas. En la literatura arcaica de muchos pueblos se les encuentra en series amorfas, de longitud indefinida —tipo que representan los poemas homéricos y hesiódicos, el *Roland*, el *Cid*, el *Beowulf* de los anglosajones, el *Cantar de los Nibelungos*, y también en agrupaciones simples, la *shloka* de dos versos en el *Ramayana* y el *Mahabharata*, el distico desigual de la elegía helénica, los disticos y tercetos paralelísticos de los hebreos, de los babilonios, de los egipcios, de los finlandeses, los disticos rimados de *Aucassin et Nicolette* o del *Misterio de los Reyes Magos*, los tercetos monorrimos del *Dies irae*, los cuartetos monorrimos de la cuadema vía de Berceo y el Arcipreste. De ahí nace la estrofa: una vez nacida, toma las veredas de la complicación, hasta llegar a la selva de formas rigurosa y minuciosamente legisladas de la poesía china, o de la árabe, o de la sánscrita, o de la provenzal.

## Fórmulas de versificación

Para desvanecer el prejuicio de que sólo es verso el de nuestro idioma en nuestro tiempo, de que sólo merece el nombre aquella unidad rítmica cuyas leyes nos son familiares, nada mejor que una peregrinación a tierras lejanas<sup>6</sup>. Los pueblos que nos son exóticos hablan lenguas cuyos sistemas gramaticales resultan irónicamente contrarios al nuestro: su música se organiza sobre escalas distintas de las nuestras. ¿No será natural que el verso difiera? Lo es.

El verso varía de pueblo a pueblo, de siglo a siglo. Pero varía menos que las armazones lingüísticas o los sistemas tonales, porque trabaja con material uniforme: la sílaba, arcilla sonora sujeta a modulaciones pero intacta en su esencia.

Si representamos con abreviaturas los recursos principales del verso, podremos resumir en fórmulas la versificación de todos los idiomas. Sean: V, la unidad fluctuante, de medida elástica; Vv, la combinación de versos ostensiblemente desiguales; Ces, la cesura; Num, el número fijo de sílabas; Cant, la regulación de la cantidad, el número fijo de valores de sílabas (largas y breves); Int, los acentos de intensidad; T, la regulación de los tonos o diferencias de altura musical entre las sílabas; R, la rima; Alit, la aliteración; Enc, el encadenamiento; Par, el paralelismo; Acr, el acróstico.

**China.** La historia de su versificación, a juzgar por las descripciones, da estas fórmulas: V + R; Num + Int; Num + T + R; Vv + Num + R; Num + T + Par; Num + T + R + Par. La principal es, según parece, Num + T + R + Par: número fijo de sílabas y de tonos, con rima y paralelismo. La regulación del tono musical de las sílabas, cuyo cambio altera el sentido de las palabras, tiene formas útiles: combinada con el paralelismo —que es antiguo de tres mil años— crea complicaciones microscópicas.

**Japón.** Num; Vv + Num (la versificación típica; ejemplo, el Hai Kai, métricamente parecido al final moderno de las seguidillas españolas: tres versos, uno de cinco sílabas, uno de siete, otro de cinco). A veces hay paralelismo: Num + Par. Versificación cuya sencillez

<sup>6</sup> Hallé estímulo para esta investigación en la discusión (1926-1927) entre dos de los mejores poetas argentinos, Leopoldo Lugones y Leopoldo Marechal, el uno en contra y el otro en favor del moderno "verso libre"; pero los dos hablaban atribuyéndole al verso los caracteres del español, o, a lo sumo, del latino y el griego, como si no existiesen otros tipos.

contrasta con los artificiosos enredos de la China. No hay rima en ningún caso.

**Los hebreos.** V + Par; Int + Par; Ces + Int + Par; Vv + Ces + Int + Par; Ces + Int + Ene + Par; Ces + Int + Par.

Después de centurias de discutir y divagar, la investigación ha llegado a puerto, gracias al timón de Sievers: la versificación hebraica en los poemas y cantares de la *Biblia*, está constituida por pies acentuales, con número variable de sílabas. El paralelismo es usual, bajo formas varias: simples igualdades, o progresiones, o contrastes. El verso más común es el de tres acentos, ("Libro de Job"; muchos "Salmos"); frecuente el de cuatro ("Salmos"); el de cinco es usual en la "Kina", la "Lamentación". El apoyo rítmico del acento, como todos los de carácter fonético, se usa con libertad; en su uso hay curiosas asimetrías, y ante ellas se ve perplejo el europeo acostumbrado a versificación regular. George Adam Smith<sup>7</sup> las explica como casos de la tendencia, general en Oriente, que él llama simetrofobia: "Como el paralelismo es el principio característico y dominante del verso hebreo, y el poeta busca constantemente el ritmo de las ideas, se ve obligado a modificar sus ritmos de sonidos. Como su propósito primordial es producir renglones paralelos en ideas, es natural que esos renglones no siempre resulten iguales en longitud... Como la ley de los versos hebreos exige que sean, cada uno, oración o frase completa, tenderán, dentro de ciertos límites, a variar de longitud, a variar en el número de acentos... En toda especie de arte oriental descubrimos la influencia de lo que podría llamarse simetrofobia: aversión instintiva a la simetría absoluta, que, en casos extremos, se expresa en alteraciones arbitrarias y aun violentas del estilo o el plan de la obra artística... A la luz de lo que sabemos sobre la poesía de los semitas y de otros pueblos, el empeño de reducir los versos en la poesía hebraica a métrica estricta, y el paralelismo a simetría absoluta, me parece anticientífico".

Pero el verso principal, en la *Biblia*, el de mayor número de obras, no es el de los poemas y cantares: es el de las profecías. Normalmente, el verso de los profetas no es acentual sino fluctuante, con el solo apoyo del paralelismo (V + Par) y a ratos sin él; así en el libro que corre bajo el nombre de Isaías, voz de dos vates poderosos, con adición de cosas menores y ajenas.

<sup>7</sup> *The early poetry of Israel*, Londres, 1912.

La rima cruza la *Biblia* muy de tarde en tarde (trozos del *Cantar de los Cantares*, Salmos VI y XVIII); pero la poesía hebrea de los últimos diez siglos la adopta, bajo el influjo árabe.

**Asiria y Babilonia.** Ces + Int; Vv + Ces + Int (fórmula principal); Vv + Ces + Int + Par. El acento es la norma esencial. El paralelismo, importante. Incidentalmente se usan la rima, la aliteración, el encadenamiento, el acróstico. La interpretación del sistema poético de los asirios y los caldeos ha sido fácil, gracias a la excepcional precisión de las inscripciones, que separan con líneas horizontales y verticales las estrofas (en su mayoría dísticos y trísticos), los versos y los pies acentuales. El verso de cuatro acentos es el de la epopeya.

Fundamento tradicional de la liturgia arcaica de Babilonia, los himnos sumerios, en la lengua de aquel pueblo extinto, con antigüedad hasta de cincuenta siglos, no parecen llevar sino el verso simple, fluctuante (V): a modo de complemento único añaden conatos de paralelismo, repeticiones verbales, íntegras o con variaciones, y respuestas de letanía.

**Los árabes.** V + Ces + R; Ces + Int + R; Vv + Ces + Int + R; Ces + Num + Int + R; Vv + Ces + Num + Int + R. La rima es esencial en la versificación de los árabes desde épocas remotas, desde el *Saj'*, el "arrullo de paloma", que en su retórica clasifican ellos como prosa rimada (como verso tendría la fórmula V + R). Hay quienes erigen la hipótesis del *Saj'* primitivo, fluctuante y vago, sin rima, pero tal vez paralelístico a la manera hebrea (V + Par). Muy peculiar la cesura: cae, en muchos versos, a mitad de palabra. La versificación de la era clásica está llena de artificios laboriosos, de que se han contagiado las literaturas de Turquía, de Persia y de la India.

**Egipto.** En el verso de la antigua literatura egipcia entraban, en medidas diversas, al parecer, el principio del número fijo de sílabas, el de los acentos, el paralelismo, la aliteración y hasta la rima, en cantares mágicos.

**Lenguas indoeuropeas.** Si las lenguas del Extremo Oriente, como el chino y el japonés, construyen su verso sobre el fundamento sonoro de la sílaba pura, y las lenguas semíticas, como el babilonio, el hebreo, el árabe, sobre el acento, las indoeuropeas en su origen lo asentaron sobre la cantidad, el juego de sílabas largas y sílabas breves. A pesar de la importancia que tuvo para la estructura de las palabras, el tono musical, explica Meillet, no ejerció influencia ninguna sobre el ritmo de la frase en la primitiva lengua indoeuropea de donde

proceden las nuestras. El acento de intensidad, tampoco. “Pero como toda sílaba del indoeuropeo tenía una cantidad breve o larga fija (salvo, en cierta medida, la final), las oposiciones cuantitativas eran muy perceptibles para el oído y eran constantes. Por lo tanto, sólo en el retorno regular de sílabas largas y sílabas breves en lugares determinados, junto con ciertas reglas sobre los finales de palabra, se funda la métrica de los Vedas y del griego antiguo: en otros términos, el ritmo del indoeuropeo era un ritmo puramente cuantitativo, no un ritmo de intensidad”. La cesura debió de existir también: “en el verso de más de ocho sílabas, el védico, el avéstico y el griego antiguo llevan generalmente un corte, que consiste en un final de palabra obligado, en lugar definido: igual cosa en el saturnio de los romanos”<sup>8</sup>. Después, los nuevos idiomas en que se partió el indoeuropeo trastornaron el equilibrio sonoro de la lengua madre. “El ritmo deja de ser puramente cuantitativo —dice luego Meillet—: la cantidad misma se altera, o desaparece totalmente, como en griego desde el siglo segundo antes de la era cristiana, en latín durante la época imperial, o en armenio”.

El griego clásico conservó la cantidad en su versificación (fórmulas: Cant; Ces + Cant; Vv + Ces + Cant) hasta el siglo IV de la era actual: en su última época la conservaba artificialmente, porque el ritmo del habla había dejado de ser cuantitativo. Los pies subían desde dos hasta cinco sílabas, y se enlazaban en multitud de formas, con enorme variedad de efectos, desde la solemne monotonía del hexámetro homérico y la llaneza cotidiana del trímetro de los diálogos teatrales hasta el salto y el vuelo de las odas corales y los interludios de la tragedia y la comedia. El latín arcaico, en el *carmen saturnium*, había abandonado el principio indoeuropeo de la cantidad para escribir versificación fluctuante, atribuyéndole tal vez importancia al acento, y sobre todo a la cesura; pero el influjo helénico restauró el principio cuantitativo, y el latín clásico trató de serle fiel hasta sus últimos días. Bajo el Imperio, el latín vulgar, aceptando descaradamente la realidad fonética, adopta el número fijo de sílabas uniformes, sin distinguir entre largas y breves. El cuento de sílabas persiste a lo largo de la Edad Media y domina por fin en la poesía de la iglesia cristiana, donde se le incorpora la rima, ignota

<sup>8</sup> Pero en el verso antiguo de los idiomas indoeuropeos hay problemas complejos que Meillet trata en su estudio *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, París, 1923: los caracteres peculiares del hexámetro, por ejemplo, que le hacen pensar en origen egcio.

para griegos y latinos clásicos. Los idiomas célticos, cuando los conocemos (siglo VI) no conservan la cantidad, pero sí la cesura del antiguo indoeuropeo, y poseen acentos fuertes, aliteración, rima, y hasta número fijo de sílabas. Y los idiomas germánicos, en los más antiguos restos sobrevivientes de su poesía, se presentan ya bajo el sistema acentual, abandonado el cuantitativo, y guardando solamente la arcaica cesura: añaden la aliteración, que dura en ellos más de mil años. La rima surge, tardía, y espontánea al parecer, en Alemania, en Islandia y aun en Inglaterra: desde el siglo XI la refuerza el influjo francés; convive con la aliteración, y acaba por desplazarla.

Porque entre tanto, a lo largo de la Edad Media, de entre los cien dialectos en que se partió el latín, como su progenitor el indoeuropeo, emergían hacia la luz los que iban a imponerse sobre sus rivales y a crear literaturas. La poesía de las lenguas románicas se organiza bajo el principio común de la rima, y tiende a contar números iguales de sílabas, pero no con éxito igual en todas partes: Francia, en el Sur y en el Norte, lo alcanza desde temprano; Italia, muy pronto; Portugal, también; pero Castilla tarda mucho —hasta fines del siglo XIV— en llegar francamente al isosilabismo. La cesura ha persistido en los versos largos: el acento, esencial siempre al final del renglón, se vuelve obligatorio también en el interior del verso largo, con la cesura o sin ella, y en el verso corto sirve de apoyo rítmico variable<sup>9</sup>.

La versificación, regular de Francia, Provenza e Italia, durante toda su historia desde la Edad Media hasta la aparición del verso libre, se resume fácilmente en fórmulas: Num + R; Vv + Num + R; Num + Int + R; Ces + Num + Int + R; Vv + Ces + Num + Int + R. Hay que agregar el verso blanco de Italia (Num + Int). Pero la versificación española, junto a esas fórmulas, tiene otras suyas. El español ofrece, como pocas lenguas, el espectáculo del mundo que acaba de brotar del caos y ensaya laboriosamente, bajo nuestra mirada, figuras y formas. La versificación irregular de metros cortos, como en *Santa María Egipcíaca* o *Elena y María*, tiene como recurso único la rima (fórmula: V + R):

<sup>9</sup> H. Gavel, en su estudio "De coro, decorar" (del *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. I) supone que acaso el verso irregular haya precedido al regular en la epopeya francesa, como en la poesía española y sugiere como antecedente posible la salmodia litúrgica de la Iglesia Católica; pero las pruebas faltan. En los poemas anglonormandos de lengua francesa se halla versificación irregular, pero como degeneración de la regular.

Qui triste tiene su coraçón  
 venga oír esta razón  
 odrá razón acabada  
 feita d'amor e bien rimada.

(Razón de amor)

Los poemas épicos y los poemas de clerecía en que no se acertó a aplicar el principio de las "sílabas cuntadas", como el *Libro de buen amor*, vuelven –atávicamente– a partir el verso en dos hemistiquios (fórmula: V + Ces + R): como la cesura cae siempre después de la palabra acentuada, los exigentes requerirán que se cuente también el acento (fórmula modificada: V + Ces + Int + R). El verso de arte mayor en el siglo XV posee número variable de sílabas, pero cesura y acentos fijos, con rima (Ces + Int + R):

Tanto anduvimos el cerco mirando  
 hasta que topamos con nuestro Macías.

(Juan de Mena)

La versificación irregular de los cantares líricos populares entre el siglo XV y el XVII ofrece unas cuantas especies: el cantarcillo (V + R):

Guárdame las vacas,  
 carillejo, y besarte he;  
 si no, bésame tú a mí,  
 que yo te las guardaré...

la seguidilla arcaica (V + Vv + R)

Ojos de la mi señora  
 ¿y vos qué avedes?  
 ¿por qué vos abaxades  
 cuando me veedes?...

los cantares de verso largo, tipo muñeira, cuyo recurso característico es el acento de intensidad, distribuido con escasa regularidad (V + Int + R):

---

Y cosa semejante ocurre con poemas franco-italianos. Problema curioso es el que suscita el verso libre de los vascos: véase Georges Hérelle: *La versification dramatique des basques et l'origine probable du vers libre*, en los *Annales du Midi*, Tolosa, 1921.

Molinico ¿por qué no mueles?  
Porque me beben el agua los bueyes. . .

los cantares paralelísticos, populares todavía en Asturias; los cantares paralelísticos y encadenados:

Amigo, el que yo más quería,  
venid a la luz del día,

Amigo, el que yo más amaba,  
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,  
non traigáis compañía.

Venid a la luz del alba,  
non traigáis gran compañía<sup>10</sup>

<sup>10</sup> En su estudio sobre "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío" (en la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1922), Tomás Navarro Tomás trata de la cantidad en las sílabas castellanas, medida científicamente por su duración en centésimas de segundo. Los versos de la *Sonatina* de Rubén Darío (dos estrofas), le sirven, ante todo, como material de investigación fonética, para continuar sus estudios sobre la cantidad en nuestro idioma (*Manual de pronunciación castellana*, Madrid, 1918; sexta edición, 1953; en la *Revista de Filología Española*: "Cantidad de las vocales acentuadas", 1917; *Diferencias de duración entre las consonantes españolas*, 1918; *Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española*, 1921). Le sirven, después, para averiguar si hay ley cuantitativa que presida a la versificación castellana. Los resultados son: existen grandes diferencias de duración entre las sílabas castellanas, hasta la proporción de uno a cuatro; pero esas diferencias no dependen de la estructura de la sílaba (como en griego o en latín, donde el diptongo, por ejemplo, era "largo por naturaleza": dependen de su colocación dentro del conjunto. Las causas de la superioridad cuantitativa de unas sílabas respecto de otras son "el acento rítmico, el énfasis y la posición final ante pausa". "El hecho de que las sílabas hayan sido o no gramaticalmente acentuadas no ha sido fundamento para hacerlas largas o breves. El hecho de que hayan sido abiertas o cerradas tampoco... Las sílabas no han manifestado tener por sí mismas una cantidad propia. Toda sílaba, cualquiera que haya sido su naturaleza o estructura, ha recibido una u otra duración, según las circunstancias rítmicas, psíquicas o sintácticas en que se ha pronunciado". Las diferencias de duración "rí van ligadas en nuestra lengua a la significación propia de las palabras, ni se dan en éstas en proporción regular y constante, ni tienen en nuestra ortografía signo alguno que las represente, como lo tienen por ejemplo, la entonación, el acento y las pausas, todo lo cual basta para explicar el hecho de que dichas diferencias pasen, en general, inadvertidas". "No es posible fundar sobre esas diferencias ninguna versificación castellana: de ahí el fracaso de nuestros ensayos de métrica cuantitativa al modo griego o latino. La idea de una métrica cuantitativa a la manera clásica resulta completamente insostenible". La distribución de la cantidad de las sílabas castellanas resulta asimétrica dentro de las normas de la versificación de las lenguas clásicas: en la *Sonatina*, las sílabas donde caen acentos

Portugal comparte con Castilla, probablemente, todas sus especies de versificación: tal vez una que otra, como la épica, haya de discutírsele; en cambio, ejerce señorío sobre el cantar paralelístico y encadenado.

### **El verso contemporáneo**

La excursión a través de unas cuantas literaturas de Asia, África y Europa revela cuántos fenómenos distintos reciben el nombre de verso. ¿Qué habrá de común entre el Hai Kai de los japoneses, cuyo único recurso rítmico es la regularidad aritmética de la serie de sílabas, y el poema germánico, con sus incisivos acentos, pausas y aliteraciones, pero de medida silábica vaga? ¿Qué habrá de común entre la estrofa de Safo o de Anacreonte, tejida con delicados filamentos de matices en la duración del sonido, y la profecía hebraica, en versículos de extensión indeterminada, unidos por la duplicación o el contraste de los pensamientos o las imágenes? ¿Qué habrá de común entre las rigurosas runas finlandesas del *Kälévata*,

---

rítmicos llevan, en general, aunque no siempre, mayor duración que las inacentuadas adyacentes: pero la sílaba final de los versos llanos, inacentuadas, es por lo común de igual o mayor duración que las sílabas donde caen acentos rítmicos interiores.

Pero los versos de la *Sonatina* tienden a equilibrarse en su duración total: a pesar de las desigualdades entre las sílabas, consideradas aisladamente, la suma de sus cantidades da resultados muy semejantes (fluctuación de menos del diez por ciento). Todavía más: el Sr. Navarro descubre que dentro de cada verso hay pies cuyo núcleo es el acento rítmico, el tiempo marcado, y esos pies, en el verso llano, tienden a ser iguales, isócronos. Cuando no lo son, a veces se compensan entre sí en la suma total del verso. Problema interesante: los versos agudos, en el experimento de la *Sonatina*, quedan siempre, poco o mucho, por debajo de la duración media del alejandrino llano. ¿Nuestro hábito de equiparar versos agudos y versos llanos es asimetría deliberada? La resistencia contra el final agudo en el endecasílabo, por ejemplo (véase M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. XIII, Boscán, Madrid, 1908, pp. 219 a 226), pudiera fundarse en el hábito de la simetría rítmica. Recuerdo, de mi adolescencia, la lectura del *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, donde abundan las sugerencias musicales (el *leit motiv*, entre otros): el poema se desenvuelve en endecasílabos y heptasílabos llanos, salvo unos cuantos pentasílabos arrulladores en las canciones de la española cautiva: después de muchas páginas, en el primer diálogo entre Blanca y Tabaré los versos pares se vuelven agudos:

¡Tú habías al indio, tú, que de las lunas  
tienes la claridad!

El cambio de los finales llanos a los agudos me produjo la impresión brusca de pasar a la plena música, con extraño compás lleno de sínkopas.

todas de ocho sílabas, con cuatro acentos fijos, con aliteración y paralelismo, y los vagos contornos del cantarillo español, ceñidos apenas por el lazo pueril del asonante? De común sólo existe la noción mínima, esencial, de unidad rítmica (la fórmula V)<sup>11</sup>.

A la unidad rítmica, desnuda y clara, se atiene el verso libre a que se consagran hoy, en típica confluencia, poetas jóvenes de las más divergentes naciones occidentales. Si es verdad que nuestro tiempo cava hasta llegar a la semilla de las cosas para echarlas a que germinen de nuevo y crezcan libres; si el empeño de simplificación y de claridad toca a los fundamentos de los valores espirituales, y del valor económico, y de la actividad política, y de la vida familiar, ¿por qué no ha de tocar a las formas de expresión? Reducido a su esencia pura, sin apoyos rítmicos accesorios, el verso conserva intacto su poder de expresar, su razón de existir. Los apoyos rítmicos que a unos les parecen necesarios, a otros les sobran o les estorban. Y tales apoyos tienen vida limitada: recorren cielos y desaparecen. Desapareció la cantidad en los viejos idiomas indoeuropeos; desapareció la aliteración en los germánicos... El siglo XIX, en

---

<sup>11</sup> Se ve ahora por qué yerran definiciones como la del Diccionario de la Academia Española: "Palabra o conjunto de palabras sujetos a medida y cadencia, según reglas fijas y determinadas". Exige demasiado: número estricto de sílabas y distribución regular de acentos. Y yerran teorías como las de Lipps en su *Estética* (1903): su base es el acento, legítima para el verso de lenguas germánicas, pero inaceptable para otras tan diversas entre sí como el japonés y el griego, donde la cantidad silábica iba muchas veces en franco desacuerdo con el *ictus*, el golpe de intensidad. Lipps estudia, después de partir del acento, la pausa, el tono musical, el número de sílabas, la rima (consonancia y asonancia solamente) y la aliteración; reconoce las posibles y hasta frecuentes oposiciones entre los apoyos rítmicos; pero permanece incommovible en su base acentual. No es menos rígido —y falso— en su estética de la música, suponiéndola irremediabilmente atada al compás y asumiendo como escala única la diatónica de Europa, con ligeras incursiones cromáticas. Admite, eso sí, la elasticidad del ritmo, y con ella vagas implicaciones del verso libre. Meumann, a pesar de sus preocupaciones retóricas, admite la elasticidad, en sus célebres *Investigaciones sobre la psicología y la estética del ritmo* (1894), define el ritmo como fenómeno intelectual, y reconoce en el verso dos tendencias: una hacia el orden, otra hacia la libertad. Todo verso necesita elementos de desorden: la regularidad absoluta resulta intolerable. Pero la base, para Meumann, está en el acento. La preocupación germánica de explicar todo verso por los acentos cunde fuera de Alemania, sin otra justificación que la procedencia. Explicar toda la versificación francesa, por ejemplo, como acentual, conduce a la paradoja de convertir en versos libres, en virtud de la irregularidad de los acentos, muchos renglones que los poetas escribieron como regulares en virtud de la igualdad del número de sílabas.

Europa, está lleno de quejas contra la rima. ¿Por qué la rima resiste todavía el ataque? Cuando se la expulsa se va con ella el cuento de sílabas: de otro modo, habríamos creado especies nuevas de verso blanco en medidas exactas. Y el verso blanco está lejos de la "prosa monótona": órgano de sonoridades rotundas o diáfanas bajo las manos de Shakespeare y de Milton, de Keats y de Shelley, de Goethe y de Leopardi, aún hoy en inglés busca apoderarse de "los tonos de la voz hablada" en los poemas de Robert Frost; pero su fuerza parece exhausta. No hay formas universales ni eternas.

Aceptemos la sobriedad máxima del ritmo; el verso puro, la unidad fluctuante, está ensayando vida autónoma. No acepta apoyos rítmicos exteriores; se contenta con el impulso íntimo de su vuelo espiritual<sup>12</sup>.

### **Poesía y prosa**

No atribuyo importancia a la romántica discusión —que es significativo encontrar ya en Rousseau— de si la poesía reclama el verso o existe sin él. Mero conflicto verbal. Unos dicen: doy el nombre de poesía a la obra cuyo contenido en emoción, imagen y concepto, a la vez que en manera expresiva, sea de la calidad que llamamos poética, aunque esté en declarada prosa. Otros dicen: doy el nombre de poesía sólo a las obras escritas en franco verso. Y el problema se reduce a la acepción del vocablo poesía. No hay modo de forzar a los unos ni a los otros para que cambien sus usos.

El problema de definir la poesía —significación espiritual— queda intacto después de definir el verso, fenómeno del orden de los sonidos. Si al verso alcanzamos a encerrarlo dentro del círculo de la noción mínima, es porque existe como entidad sonora en todas las lenguas, y despojado de sus variaciones persiste como unidad rítmica que se desarrolla en series. Pero queda el otro problema adyacente, el de los límites entre la prosa y el verso. Y este problema, que muchos pretenden resolver con el tajo brusco entre las dos formas, sólo admite una solución: la separación entre el verso y la prosa no es absoluta: del verso a la prosa hay grados, escalones, etapas descendentes.

<sup>12</sup> Como el castellano, a diferencia del francés, nunca olvidó las dos especies de rima que conoce, nuestros poetas del verso libre se aprovechan del asonante en ocasiones como puente intermedio entre la tiranía de la consonancia y la libertad entera (Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Moreno Villa, Gerardo Diego, Nora Lange, Borges).

Se dice con la solemnidad del maestro de M. Jourdain, que hablamos en prosa. Distingo. Hay dos acepciones de prosa, una negativa y otra positiva. Si —según el arbitrio popular— decidimos aplicar el nombre de prosa a cualquier uso del lenguaje que no sea verso, podrá tolerársele su explicación al retórico de la comedia. Pero si el nombre se aplica a una forma de expresión literaria, obra de esfuerzo consciente y claro propósito, no hablamos en prosa. Hablamos, y nada más.

La historia no deja dudas: la prosa no nace como mera proyección del lenguaje hablado: se crea como derivación y a ejemplo del verso. Nuestro período, en los discursos, es una imitación de la estrofa. El orador clásico se sentía cercano al poeta, al punto de hacer acompañar su declamación con música de flautas. Y las huellas de aquellos orígenes podemos rastrearlas: todavía existen oradores cuya entonación es como de himno exaltado, especie de canto solemne para el público, sin semejanza con la conversación familiar. La prosa del Antiguo Testamento está todavía cortada en trechos que calcan el versículo de los poetas. Y, como en la literatura babilónica, hay pasajes de corte dudoso. *La Gadya*, en sánscrito, es prosa que “guarda el aroma del metro”. Y con las *Prosas profanas* de Rubén Darío se ha divulgado entre nosotros la curiosa —pero significativa— circunstancia: nuestra palabra románica para designar la forma de expresión opuesta al verso representó, en su origen, una especie de versificación suelta, sin medida pero con rima. Esas prosas litúrgicas ejercieron influjo que no conocemos bien. En los comienzos de la prosa castellana, en la *Crónica general* compilada bajo la inspiración de Alfonso el Sabio, tropezamos con batrocas confusiones y vaivenes: los autores prosifican, para convertirlos en historia, los poemas épicos, y en la prosificación dejan rastros de verso: pero en ocasiones trabajan al revés: versifican a medias la prosa que les sirve de fuente.

Con oriental precisión, los persas distinguen cuatro modos de componer: verso, con medida y rima; lenguaje rimado pero no medido; prosa poética, medida y no rimada; prosa pura, sin metro ni rima. Para los árabes hay formas intermedias entre verso y prosa; el *saj'*, el arrullo de la paloma, su versificación irregular, rimada, es para ellos la fuente de los dos ríos, y el *Corán* está situado en el punto en que se inicia la divergencia de corrientes. Los chinos poseen el *yun chang*, prosa medida pero no separada en renglones, con frecuentes efectos paralelísticos.

En Occidente, la prosa se nos revela en su desenvolvimiento gradual a través de la historia, desde el dibujo incipiente en que apenas se separa del verso hasta las más complejas arquitecturas. Una de sus formas avanzadas es la exposición sistemática de ideas abstractas. Pero su última conquista es la copia exacta de la conversación real: justamente la más difícil hazaña ha sido parecerse a aquello con que torpemente se la confunde. En español, por ejemplo, salvo antecedentes excepcionales como el de Moratín, el lenguaje de la conversación sólo ha penetrado en el teatro con nuestro siglo, y no por cierto con Benavente, cuyo diálogo estuvo cargado de artificio durante largo tiempo. Hay tipos de prosa como hay tipos de versificación, y en general se alejan del verso en la medida en que los asuntos se alejan de la calidad poética. Se les ha estudiado ampliamente desde el punto de vista del estilo, pero no en su aspecto simple de organización de sonidos en series y grupos. Los trabajos que existen son apenas esbozos, a veces muy discutibles, como los de Saintsbury. Ejemplo: la obra experimental de Patterson, *The Rhythm of Prose*, fascinadora por su modo de exponer ideas y datos, se queda clavada en el comienzo del camino, sin ir más allá, de la diferenciación elemental entre el ritmo del verso, con su tendencia a las repeticiones uniformes, y el de la prosa, con sus ritmos entrelazados y sincopados. Eso no basta. Quedan intactos los puntos intermedios, los grados entre verso y prosa: con excesiva ligereza, Patterson los da por indemostrables, sólo porque no cabían en sus ingeniosos experimentos, enderezados hacia fines preconcebidos. Y quedan intactos los tipos de prosa. Hay que estudiar, por ejemplo, la medida. En otra obra experimental, *Pause*, Miss Snell da estos resultados, que sólo atañen al idioma inglés: la unidad de frase, en el verso endecasílabo, lleva solamente seis sílabas como término medio: la unidad, en la prosa imaginativa, de sabor literario, es de ocho sílabas: en la prosa simple, de tipo periodístico, es de catorce sílabas<sup>13</sup>.

La escala, artística e histórica, baja desde el verso en sus formas estrechas, complicadas y difíciles, como se dan en chino, en árabe, en finlandés, en provenzal, en el castellano de los "Siglos de Oro"; pasa a través de formas sencillas, como las japonesas y las hebraicas hasta llegar al límite del verso puro, de unidades fluctuantes, impulsadas

<sup>13</sup> Son importantes las investigaciones de Marbe y su escuela sobre la prosa alemana.

rítmicamente por la serie. Debajo de la terraza del verso simple principian los escalones de formas variadas que tienden hacia la prosa y conservan reliquias de verso: rima, en particular. Después se llega a la prosa de la oratoria clásica: el discurso —oda de Demóstenes y de Cicerón, de Bossuet y de Castelar—, y de grada en grada se alcanzan las contemporáneas imitaciones de la conversación. Un paso más, y hemos abandonado la escala de las formas artísticas para descender al llano de la conversación en la vida cotidiana. Existe, sí, todavía, para los inquietos, la galería subterránea donde la prosa de Edouard Dujardin, de James Joyce, de John Dos Passos, de Virginia Woolf, copia el íntimo fluir del pensamiento.

## ***La versificación de Heredia\****

A José María Heredia, el gran poeta cubano (1803-1839), no es usual contarle entre los innovadores del verso, ni siquiera entre los poetas de versificación muy variada; en general se atenía, como todos en su época, al octosílabo y al endecasílabo, ya solo, ya alternando con el heptasílabo o —en tres composiciones— con el pentasílabo, en la combinación de “sáficos y adónicos”. Pero además tuvo especial afición el decasílabo de tres acentos, muy en boga entonces para himnos patrióticos, el “decasílabo de los himnos” (“¡Libertad, libertad, libertad!”), y lo usa en catorce composiciones; cuatro de ellas son de las mejores suyas: el *Himno del desterrado*, el *Himno al Sol* (uno de los tres que compuso, contando el traducido *Ossian*), *Vuelta al sur*, *La estrella de Cuba*. Y empleó metros cortos que el siglo XVIII había aplicado a la poesía erótica, a la sátira y a las fábulas: heptasílabos solos (en catorce composiciones), hexasílabos (en dos), pentasílabos solos (en cinco). Tiene dos composiciones en endecasílabos, *Desesperación* y *Dios al hombre*, traducciones de Lamartine<sup>1</sup>, y una en dodecasílabos (“¡Oh Dios infinito, oh Verbo increado!”), los últimos versos que escribió: curiosa coincidencia, hasta en la proximidad de fecha, con otro clasicista, el argentino Juan Cruz Varela (1794-1839), que se despide de la poesía con los dodecasílabos *Al 25 de mayo de 1838*. Ni los eneasílabos de Heredia tienen acentuación interna fija, sino libre, como en “Juventud, divino tesoro”, de Darío, ni sus dodecasílabos tienen cuatro acentos fijos sino dos:

---

\* Artículo publicado en la *Revista de Filología Hispánica*, t. IV, año 1949, pp. 171, 172.

<sup>1</sup> Los señalaré en mi libro *La versificación irregular en la poesía castellana*, segunda edición, Madrid, 1933, p. 284.

Víctima perenne de inefable amor...  
Y humilde gimiendo mi parte reclamo  
de la pura sangre que mana en tu cruz...

Según parece, la tendencia a la rigidez en la acentuación interna de los versos procede –paradójicamente– de los románticos españoles, particularmente de Zorrilla, a cuyo férreo alejandrino había precedido otro de acentuación clásica en América, con Esteban Echeverría y Juan Carlos Gómez.

La *Cronología herediana*, de Francisco González del Valle (La Habana, 1938), y la reciente edición de *Poesías completas* de Heredia, publicada por el Municipio de La Habana (dos volúmenes, 1940-1941), nos deparan ahora una sorpresa: el *Himno de guerra* escrito con motivo de una conspiración monárquica en México. No había sido reimpresso desde su aparición en *El Iris*, de México, en junio de 1826. Está escrito en endecasílabos –“de gaita gallega”–, como el *Pórtico* de Rubén Darío al libro *En tropel* de Salvador Rueda (1893):

Pues otra vez de la bárbara guerra  
lejos retumba profundo rugir...

Heredia pudo tener presente el ejemplo de Leandro Fernández de Moratín en *Los padres del limbo*:

Hoyan los años rápido vuelo...

y el Iriarte de una de sus fábulas:

Cierta criada la casa barrió...<sup>2</sup>

Pero este tipo de endecasílabo se cultivó siempre como rareza, y así, cuando Darío lo resucita, provoca la conocida discusión en que *Clarín* revela haber olvidado sus clásicos y conocer poco los cantares de gaita, mientras Menéndez y Pelayo los evocó inmediatamente. La única composición de poeta culto escrita en estos endecasílabos que logró amplia difusión en el siglo XIX es la que en México recibe el nombre popular de *La golondrina*.

<sup>2</sup> Hay más ejemplos en el trabajo, hoy rarísimo, del escritor chileno Eduardo de la Barra, *El endecasílabo dactílico*, Rosario, 1895.

Abén Amet, al partir de Granada,  
su corazón desgarrado sintió...

Es traducción de la romance mauresque que insertó Martínez de la Rosa en su versión francesa de *Aben Humeya*, estrenada en París en 1830:

Aben Amet, an quitant sa patrio...

El traductor es desconocido. En su versión castellana de *Aben Humeya*, Martínez de la Rosa tradujo su romanza francesa, no en el metro original, sino en metro de romance español.

## La cuaderna vía

El catedrático del *Stage Collage* de Pensilvania, Harrison Haikes Arnold ha publicado cuatro trabajos sobre la cuaderna vía: "Irregular Hemistichs in the "Milagros" of Gonzalo de Berceo" en *PMLA*, 1935, I, pp. 335-351; "Synalepha in Old Spanish Poetry: Berceo", en la *HR*, 1936, IV, pp. 141-158; "Notes on the Versification of *El libro de Alexandre*", en *HispC*, 1936, XIX; "A Reconsideration of the Metrical Form of *El libro de Apolonio*", en *HR*, 1938, VI, pp. 46-56.

Arnold cree en la regularidad de la cuaderna vía, por lo menos en Berceo, en *El libro de Apolonio*, en *El libro de Alejandro* y en el *Fernán González*. Sobre Berceo, no hay discusión: todos estamos de acuerdo en que, salvo ocasionales desviaciones, su versificación es regular, gracias al método artificial del hiato sistemático entre palabras. Sobre el *Fernán González* cree Arnold que el poema sufrió revisión en manos del copista, *a systematic acribal revision*, en el único manuscrito completo que poseemos; cree que así lo demuestran los pocos pasajes del poema que se han encontrado sueltos. Admite, sin embargo, que en la versificación originaria del *Fernán González* hay quizá modificaciones del sistema de Berceo. En cambio, Menéndez Pidal cree que "la cuaderna vía, practicada primero en Argón [*Apolonio*, probablemente], en León [*Alejandro*] y en una comarca como La Rioja, de origen no castellano [Berceo], al ser acogida después en Castilla por el clérigo cantor de *Fernán González* sintió una fuerte atracción hacia la ametría de las gestas".

El problema se concentra, pues, en el *Apolonio* y el *Alejandro*. Bien puede creerse (y yo lo creo) que los autores de ambos poemas, concedores de la versificación regular, aspiraron a escribirla. Mi

tesis es que no lograron de modo satisfactorio. Arnold cree que sí lo lograron, y supone que la irregularidad en los manuscritos se debe a los copistas, ¡La vieja tesis!

Para regularizar el *Apolonio* y el *Alejandro*, Arnold identifica su versificación con la de Berceo: empleo constante del hiato y, por lo tanto, ausencia total de sinalefas (le doy la razón cuando destruye los argumentos de los que aceptan la sinalefa en cuaderna vía); empleo libre de formas llenas o formas acopladas, según conviene el verso (como *muerte* o *muert*, *corte* o *cort*, los advverbios en *-miente* o *-mient-*, *ente* o *-ment*); los infinitivos *seer* y *veer* son disilábicos, excepto cuando se les añaden las desinencias de futuro y de potencial; la concurrencia de vocales en las desinencias del imperfecto de indicativo (*ie*, moderno *ia*) constituye diptongo, salvo en la primera persona del singular. Nada dice Arnold de la diéresis; al atribuirle a Berceo el uso libre de ellas, no obligatorio, creo que Fitzgerald se excedía. Pero además hay que sustituir palabras (*nul* en vez de ningún, o *quisque* en lugar de *cada uno*, por ejemplo), reordenar frases (como el buen omne en lugar de el *omne bueno*), aunque haya que cambiarlas de hemistiquio (como “Querría si lo pudiesse de grado lo matar” e vez de “Querría lo de grado si lo pudiesse matar”), restaurar formas, generalmente breves (tal en vez de *atal*, *mester* en vez de *menester*, *consejar* en vez de *aconsejar*, entre otras), raras veces largas (*reziente* en vez de *rezient*), y aun palabras supuestamente perdidas (tales como pronombres personales), suprimir palabras sobrantes para la medida justa. El sistema lo admite todo. Analizar estos retoques uno por uno sería tarea excesivamente larga; el lector que quiera podrá compulsarlos, y si no está convencido de antemano, verá cuáles son admisibles, en principio y cuáles no. Así y todo, Arnold declara que en el *Apolonio* le quedan treinta y seis hemistiquios demasiado largos y cuarenta y ocho demasiado cortos “para los cuales no ha encontrado solución que da la solución de un acertijo” (*the thrill of the solution of a puzzle*).

Al final de su último trabajo, Arnold da una lista de los tantos por ciento de irregularidad, según los manuscritos, en poemas de clerecía (indica la irregularidad de los hemistiquios, no la de los versos cateros): el ms. Ibarreta de los *Milagros* de Berceo, 2.77; el ms. anigo de *El sacrificio de la misa*, 5gr.; el ms. de *Santa Oria*, basado en el perdido códice en folio, 6.35; el ms. A de los *Milagros* (procedente del folio), 8.08; el ms. E de *Santo Domingo* (del folio), 8.84; el ms.

incompleto del *Sacrificio* (del folio), 10.57; se salta luego al *Apolonio*, ms. único, 17; *Alejandro*, ms. de París, 20; *Alejandro*, ms. de Osuna, 22; *Loores de Berceo*, 22.8.

El ms. de los *Loores* es aberrante y no hay que tomarlo en cuenta. La diferencia entre Berceo y los autores del *Apolonio* y el *Alejandro* es llamativa: revela, sin más, la mayor regularidad del poeta riojano. Creo que Berceo pudo fallar de cuando en cuando en su aspiración a la regularidad absoluta (no todas las fallas han de atribuírsele a los senderados copistas)<sup>1</sup>: sería excesivo creer que, escribiendo tanto como escribió, en una forma nueva de versificación, hubiera alcanzado la maestría de poetas que crecen oyendo versos regulares, poetas de oído infalible para la medida, como Herrera, o Lope, o Quevedo, o Quintana, o Zorrilla, o Bécquer, o Darío. Hoy que la versificación fluctuante se ha extendido de nuevo en castellano, desde hace treinta años, muchos poetas jóvenes tienen menos seguro que antes el sentido de la medida exacta. Y lo que en Berceo fue descuido ocasional, en los autores del *Apolonio* y del *Alejandro* fue insuficiencia mucho mayor. Los esfuerzos de los regularizadores podrán convencernos de que el verso de esos dos poemas es menos (no mucho menos) irregular de lo que aparecía, pero no de que iguala al de Berceo. Arnold mismo descubre en el *Apolonio* una fórmula matemática de irregularidad semejante a las que Menéndez Pidal obtuvo en los poemas juglarescos:

Esta fórmula revela que el poeta, al alejarse del paradigma que se proponía como meta, pero que no siempre lograba alcanzar, obedecía inconscientemente a una ley psicológica: a medida que la distancia aumenta en magnitud, disminuye en frecuencia.

<sup>1</sup> Perteneciente al trabajo de Arnold, *Synalepha in Old Spanish Poetry*, convence —contra su propósito— de que Berceo no se libró enteramente de la irregularidad.

## Sobre la historia del alejandrino

### I

El verso alejandrino tiene en castellano larga historia, con cuatro épocas: aparece, nebulosamente, en el siglo XII; se impone, como forma fundamental del Mester de Clerecía durante los siglos XIII y XIV<sup>1</sup>; se eclipsa del XV al XVIII salvo apariciones esporádicas<sup>2</sup> en la poesía culta y en los cantos populares; reaparece a plena luz en el XIX, y alcanza nuevo esplendor con los románticos y los modernistas.

En la cuarta época es común señalar dos períodos: antes y después de las innovaciones que, tras estudiar el modelo francés de Víctor Hugo, introdujeron Francisco Gavidia (1883) y Rubén Darío. En vez

---

<sup>1</sup> Sobre el alejandrino de los primeros siglos, cf. mi estudio *La poesía castellana de versos fluctuantes*, capítulo I, §4; el estudio de John Driscoll Fitzgerald *Versification of the Cuaderna Vía*, Nueva York, 1905, y los trabajos de H. H. Arnold mencionados en mi nota sobre la cuaderna vía (*Revista de Filología Hispánica*, 1945, VII, pp. 45-,17).

<sup>2</sup> Consúltese el erudito estudio de Arturo Marasso "Ensayo sobre el verso alejandrino", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 1939, VII, pp. 63-127. Ejemplos que menciona de los siglos XVI a XVIII: Gil Polo, en la *Diana enamorada*, 1564 (llama a sus alejandrinos rimas francesas, pues nadie recordaba la cuaderna vía, salvo excepciones muy contadas, como Gonzalo Argote de Molina, a quien también cita Marasso); Pedro Hurtado de la Vera (¿o Pedro de Faría?), soneto en versos muy mal medidos, en la comedia *Dolería*, 1572; sonetos (¿de quién?) en elogio de *Dos tratados* del insigne

de dos períodos, deberían señalarse tres; desde principios del XIX hasta 1838; de ahí hasta Gavidía y Darío; de estos modernistas en adelante. Quizá haya que contar, si la situación actual no se modifica, una nueva fase; desde alrededor de 1920 los poetas emplean poco el alejandrino, y bien podría eclipsarse de nuevo.

Durante la Edad Media, es bien sabido, los poetas españoles que aspiraban a escribir alejandrinos no llegaban fácilmente a la medida exacta de catorce sílabas: sólo Berceo alcanza —las más veces— el fin que se propone, si bien alterando el fluir normal del habla con la supresión total de la sinalefa<sup>3</sup>. Cuando el alejandrino de los siglos XII a XIV realiza plenamente su módulo ideal, su estructura es sencilla: se compone de dos hemistiquios de siete sílabas, que pueden terminar en palabra llana, o esdrújula, o aguda. La acentuación interna de los hemistiquios es libre; puede caer en cualquiera de las sílabas que definen la fisonomía rítmica de este verso, sea en sílabas pares, la segunda o la cuarta o ambas (acentuación yámbica, según la terminología de Bello), sea en sílaba impar, la tercera (acentuación anapéstica):

La *verdura* del prado, la *olor* de las flores,  
las *sombras* de los *árbores* de *temprados* sabores.

(Gonzalo de Berceo)

---

protestante español Cipriano de Valera, publicados en Londres, 1588 (influencia francesa); Pedro Espinosa, el conocido soneto en elogio de la Virgen María; Alonso Carrillo, en el *argumento* del *Libro de la erudición poética*, de su hermano Luis, 1611 (versos sin rima; se reimprimen en 1613 partidos en heptasílabos); Ambrosio de Salazar, *La vida del autor*, en pareados, como prólogo de su *Especio general de la gramática*, impreso en Ruan, 1614 (influencia francesa); en el siglo XVIII, Cándido María Trigueros, Tomás de Iriarte, Tomás Antonio Sánchez (composición en cuaderna vía y lenguaje antiguo, en elogio de Berceo, al publicar sus poemas, 1782), Leandro Fernández de Moratín y hasta el P. Bartolomé Pou (1727-1802), que escribe en su versión de Heródoto el único alejandrino al traducir un verso de la *Odissea*:

En Libia presto apuntan las astas del cordero.

Podría agregarse un único alejandrino con que remata Juan María Maury *El festín de Alejandro*, traducido de Dryden:

Y a fuer de nueva Elena incendia nueva Troya.

En la poesía popular (a la cual no hace referencia Marasso) aparecía de tarde en tarde, durante el siglo XVI, el alejandrino, mezclado con versos distintos, en la poesía de metro fluctuante:

Aquellas sierras, madre, altas son de subir...  
Lavarm'e yo, cuitada, con penas y dolores...

<sup>3</sup> Cf. los trabajos indicados en nota anterior.

Era *vieja* buhona destas que *venden* joyas;  
éstas *echan* el laço, estas *arvan* las foyas...

(Arcipreste de Hita)

Eran rítmicamente libres los pocos alejandrinos de los siglos XVI y XVII:

Olor *tengan* más fino las *coloradas* rosas...  
Floridos *ramos* mueva el *viento* sosegado...  
Más que el *antiguo* Néstor *tengáis* larga la vida.

(Gil Polo, *Diana enamorada*)<sup>4</sup>

Y *después*, no sabiendo lo que de *mí* sería,  
me *vine aquí* a Ruán por *una* fantasía...

(Ambrosio de Salazar, *La vida del autor*)

Como el *triste* piloto que por el *mar* incierto  
se *ve*, con *turbios* ojos, *sujeto* de la pena  
sobre las *curvas* olas que *vomitando* arena  
lo *tienen* de la espuma *salpicado* y cubierto...

(Pedro Espinosa, *Soneto a la Virgen*)

En el siglo XVIII el alejandrino reaparece en Cándido María Trigueros (1736-1800), que lo llamó pentámetro (creía haberlo inventado), desde 1774:

Y *sufriendo* en mil tierras y el *reino* de Neptuno  
las *irras* poderosas de la *enojada* Juno...

(Eneida, I)

y en Tomás de Iriarte (1750-1791):

Yo *leí*, no sé dónde, que en la *lengua* herbolaria,  
saludando al Tomillo la *hierba* Parietaria...  
Apenas *medio* palmo del *suelo* te levantas...

(Fábula X, *La parietaria y el tomillo*)

La acentuación interna de los hemistiquios es, como se ve, libre. Igualmente en Alberto Lista (1775-1848):

Ya de *fulgentes* flores se *adorna* primavera...  
Yo *traspongo* ligero los *cántabros* collados...

<sup>4</sup> La mayor parte de los alejandrinos de Gil Polo, puede observarse, son de acentuación yámbica.

Allí están sus rediles: amor, yo soy dichoso,  
que ya vuelva a mis brazos la amada Filis mía...

(*El deseo*)

Se mantiene libre, durante el siglo XIX, en los del prócer chileno  
Camilo Henríquez (1769-1845):

Los talentos de Chile yo te vi que aplaudías,  
pero su sueño y ocio sempiterno sentías...

(*Exhortación al estudio de las ciencias, ¿1812?*)

¡Salve, gloria del mundo, república naciente,  
vuela a ser el imperio más grande de occidental!...

(*A Buenos Aires, ¿1816?*)

En los del romántico argentino Esteban Echeverría (1805-1851):

Dichosos si durasen las botas de ese sueño  
como duran y vuelven las del sueño común...

(*La guitarra*)

En los de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873):

Sola al pie de la torre, donde la voz tonante  
resuena pavorosa de tu señor fatal...

(*A Polonia, versión de Hugo, 1840*)

En los de Pablo Piferrer (1818-1848):

Y el negro sumidero en que bota y retumba...  
Más allá está tu patria, un eterno confín...  
El aura vespertina que en las ramas suspira...  
el sol la roja cúspide por vez postrera mita...

(*La cascada y la campana*)

En los del mexicano Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842):

Hijos de tales padres, por las sendas impuras  
de avaricia y torpeza caminarán a oscuras  
y en fiestas crapulosas los hallará la luz...

(*El privado del virrey*)

Todavía en los del novelista andaluz Juan Valera (1824-1905):

De la *sabia* Minerva maravillosa fábrica,  
¿cómo se *ha* destruido, Atenas, tu poder?...  
(*Fábula de Enforión*)

En los de José Selgas (1822-1882):

Coronadas de las rimas las *ondas* de su velo,  
rota sobre los aires su *toca* virreinal...  
(*La nube de verano*)

Y, tardíamente, en Miguel Antonio Caro (1843-1909):

Le traerían ensueños floridos a la mente  
y olvidados afectos del corazón marchito...  
  
A soñar a la sombra de tus copados árboles,  
de tus bullentes ondas al amoroso ruido...  
  
Mi amor es puro y vago, misterioso y fecundo,  
más hermoso que el cielo, más que la *mar* profundo...  
(*El descubridor*)

Y en otro gran colombiano, Rafael Pombo (1833-1912):

¡Qué suerte me ha tocado! ¡qué esclavitud la mía!  
¡Vivir atado a un libro! ¡trabajar todo el día!...  
Hoy no *sabes* ser libre. La *virtud* y la ciencia...  
(*El escuelante y la oruga*)

Sorprendida in fraganti cayó la pulga un día...  
Muy poco *mal* me hiciste, mas ello se te debe  
a que *te era* imposible hacérmelo mayor...  
(*El hombre y la pulga*)

Entonces no se usaban estas carnicerías  
y eran artes incógnitas chorizos y jamón...  
(*Chanchito*)

Y hasta en el dramaturgo Echegaray (1832-1916):

Cuando del viento el ímpetu logra al sauce doblar...  
Y en la mármorea piedra el cincel ha grabado...

(Noviembre)<sup>5</sup>

## II

¿Cuándo empezó la acentuación yámbica rigurosa de los hemistiquios del alejandrino? En *El deseo*, de Lista, está comenzando: solamente la última estrofa de la composición lleva acentuación libre; las anteriores tienen todas acentuación yámbica. Podría esperarse “que los clasicistas del siglo XVIII hubieran introducido el rigor rítmico, como lo hicieron —por lo menos los últimos, Leandro Fernández de Moratín, Quintana, Gallego, Lista— con el endecasílabo, suprimiendo una de sus formas, la de acento interior sólo en la sílaba cuarta, que se había mantenido desde los tiempos de Boscán y Garcilaso<sup>6</sup>. Pero el alejandrino tuvo escaso favor entre ellos. La acentuación yámbica exclusiva se adopta en el período romántico, y, según parece, la innovación se debe a Zorrilla (1817-1893): los primeros alejandrinos que aparecen en sus obras son los de la plegaria *A María*, que forma parte de la colección inicial de sus poesías, publicadas en 1838:

*Aparta de tus ojos la nube perfumada...*

<sup>5</sup> En la segunda edición de mi libro *La versificación irregular de la poesía castellana*, Madrid, 1933, p. 318, atribuí al poeta uruguayo Juan Carlos Gómez (1820-1884) alejandrinos de acentuación libre; no los encuentro ahora en su colección de poesías: si no sufrí equivocación, debí leerlos en una composición no recogida en volumen. No recuerdo el autor chileno de unos alejandrinos que he visto citados no sé dónde, pero creo que son anteriores a los de Zorrilla:

*Las alhajas que hurtó no encontrármelosé,  
fue puesto en libertad, y a Copiapó se fue...*

Hizo también alejandrinos de acentuación libre el argentino José María Cantilo (1816-1872).

<sup>6</sup> Cf. mi trabajo sobre “El endecasílabo castellano”.

Vienen inmediatamente después los conocidísimos versos de *Las píldoras de Salomón*, en la sexta parte de los *Cantos del trovador* (1840-1841): constituyen el tercer “fragmento”, que alcanzó extraordinaria popularidad; no llevaba título, pero después se le ha denominado unas veces *Las nubes*, otras veces *La tempestad*:

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan  
del aire transparente por la región azul?...  
¡Cuán rápidas se agolpan! ¡Cuán ruedan y se ensanchan  
y el firmamento trepan en lóbrego montón!...

Poco posteriores a los alejandrinos de *Las píldoras de Salomón* son los de la *Apoteosis de Calderón* (1841):

Yo oí entre las hojas de mi laurel sonoro  
brotar de un arpa nueva el inspirado són...

y los del “capítulo cuarto” de *La azucena silvestre*:

¡Ay triste del viajero que pierde su camino...!

Contemporáneo estricto de Zorrilla, Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883) publica en esos mismos años sus *Ensayos poéticos* (1840) donde emplea el alejandrino de acentuación yámbica en las composiciones *Un baño en el Tajo* y *A Toledo*, fechadas ambas en el año de aparición del volumen.<sup>7</sup> A poca distancia debieron de seguir a Zorrilla, y a Bermúdez de Castro, Gabriel García Tassara (1817-1875) y Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881). Hasta la Avellaneda adoptó la nueva forma en su composición *Al mar* y en dos estrofas de *La noche de insomnio y el alba*:

¡Ay! de la ardiente zona do tienes año asiento  
tus rayos a mi cuna lanzaste abrasador...

<sup>7</sup> En *Un baño en el Tajo* hay un renglón que —podríamos pensar— viola la rigidez yámbica:

Corred, plácidas ondas, corred y murmurad...

Pero, probablemente, para el poeta el acento de *corred* dominaba sobre el de *plácidas*. La violación es franca, pero aislada, en este verso de *A Toledo*:

Duerme, Toledo, duerme, y en tu almohada de piedra...

En América se difundió la innovación con el argentino José Mármol (1818-1871) y el venezolano Abigail Lozano (1821-1866).

### III

Durante cuarenta años, desde el éxito de Zorrilla, la mayoría de los poetas consideraron obligatorio la forma que él le dio al alejandrino: en comparación con la libertad anterior, hubo de parecer que el rigor acentual creaba una superior estructura rítmica. Pero sobrevino, después de 1880, la revolución de los modernistas, que prefería, a las formas de verso rígidamente acentuadas, las de acentuación libre: así ocurrió con el eneasílabo; para el endecasílabo se restauraron las cuatro formas originarias, las de la primera mitad del siglo XVI, y después se ha llegado a formas descoyuntadas<sup>8</sup>. El alejandrino no podía quedarse intacto.

Cuando Gavidia y Darío descubren, con la lectura de poesía francesa, y particularmente de Hugo, la variedad rítmica de que es capaz el alejandrino, se limitan a devolverle la libertad de acentuación que tenía antes de Zorrilla y a ensayar cortes internos:

Yo dormía una noche a la orilla del mar,  
Sopló un helado viento que me hizo despertar.  
Desperté. Vi la estrella de la mañana. Ardía...

(Gavidia, versión de la *Stella* de Hugo, 1883)

Trae, al soplar, la brisa, ruidos, besos, pasión,  
lleva enjambres de arpas, bandadas de preludios...  
Allí el pétalo es eco, allí el fuego es un ritmo...

(Gavidia, *El idilio de la selva*, 1883)

Además, en la *Sonatina* (¿1893?), Darío emplea otro tipo de alejandrino, con ritmo anapéstico, no menos rígido que el yámbico de Zorrilla; la acentuación interior de cada hemistiquio cae exclusivamente en la sílaba tercera:

La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?...

<sup>8</sup> Cf. mi trabajo sobre "El endecasílabo castellano", parte final.

Idénticos son los alejandrinos de José Joaquín Pérez (1845-1900) en *La española en América* (1894); es muy poco probable que el poeta dominicano conociese la *Sonatina*.

Al desgaire cruzado el mantón de Manila,  
con orgullo y con gracia, como reina y manola,  
en la cruz centellante de la negra pupila  
incendiando las almas, va la ardiente española...<sup>9</sup>

Salvador Rueda (1857-1933) adoptó este alejandrino en el *Preludio* de *La procesión de la naturaleza*, hacia 1909:

Por mitad del París de artificio dorado  
que, de tanta luz ciego, del abismo va en pos...

En este poema emplea también el alejandrino zorrillesco:

Un Niágara te cuelga de crines hechas rizos...  
(*El caballo*)

Los árboles frenéticos de todas las ciudades...  
(*La carrera de árboles*)

Nunca parece haber mezclado libremente el tipo yámbico y el anapéstico.

Después, Rubén Darío desarticuló completamente el alejandrino, haciendo alternar versos en que se mantiene la cesura con versos en que se suprime, y hasta versos de trece sílabas:

Y los moluscos reminiscencias de mujeres...  
¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?...

Coronada con el laurel del rey del día...  
Cuando surgen de su prisión los olvidados...  
Y el duelo de mi corazón, triste de fiestas...  
Significas en mi primavera pasada...

<sup>9</sup> El alejandrino clásico francés, el de Corneille y Racine, tendía de preferencia a este ritmo anapéstico, con cuatro acentos:

*Mais tout dort, et l'armée, et les vents et Neptune...*

Consúltese Maurice Grammont, *Le vers français*, 4ª edición, París, 1937, y la obra clásica de Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*.

De ir a tientas, en intermitentes espantos...  
 Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa...  
 Y por caso de cerebración inconsciente...

A veces se destacan tres acentos que dividen el verso en tres grupos rítmicos:

Y tú, *paloma* arrulladora y *montañera*...  
 En los instantes del silencio misterioso...  
 Todo lo que *hay* en la divina primavera...  
 Huérfano *esquife*, árbol *insigne*, oscuro *nido*...  
 Ojos de *áboras*, de *luces* fascinantes...  
 Dichoso el *árbol*, que es *apenas* sensitivo...  
 Que el *soñador imperial* medita *bundo*...  
 Del *ruiseñor* primaveral y *matinal*...  
 Tarda en *venir* a este dolor adonde *vienes*...  
 Sueña, hijo *mío*, todavía, y cuando *crezcas*...  
 Cristalizamos en *palabra* y *pensamiento*...<sup>10</sup>

<sup>10</sup> El modelo de Darío para estos descoyuntamientos fue principalmente Verlaine:

*Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle...  
 Tu consoles et tu berces, et le cbagrin...  
 Et tout le cirque des civilisations...  
 Et l'extase perpétuelle et la science.  
 De cette Science intruse dans la maison...  
 Oiseau sur ce pâle roseau fleuri jadis...  
 Et quelque responsabilité d'Empereur...  
 Depuis Eden pour jusqu'à Ce Jour Irrité...*

En Verlaine abundan, además, los alejandrinos tripartitos:

*De mes ennuis, de mes dégouts, de mes détresses...  
 De la douceur, de la douceur, de la douceur...  
 L'oubli qu'on cherche en des breuvages excérés...  
 Je suis indigne, mais je sais votre clémence...  
 Regrets sans fin, ennuis profonds, poignants remords...  
 En composant des acrostiches indolentes...*

Sobre el alejandrino descoyuntado en Juan Ramón Jiménez "Menos puro que tu vestido blanco, el aire..."; "[Qué nobleza la de tu palidez indolente!]", cf. Enrique Díez Canedo, *Juan Ramón Jiménez en su obra*, México, 1944, pp. 46-47.

## IV

Desde el siglo XVIII se intenta en castellano el llamado “alejandrino de trece sílabas”, especie de alejandrino sin cesura: el primer hemistiquio debía terminar en palabra aguda o bien en palabra llana cuya sílaba final hiciese sinalefa con la inicial del hemistiquio siguiente:

En *cierta* catedral una campana había  
que *sólo* se tocaba *algún* solemne día...  
Cuatro *golpes* o tres *solía* dar no más...  
Celebrada *fué* siempre en *toda* la comarca...

(Iriarte, Fábula VII, *La campana y el esquilón*)

Después lo emplea Leandro Fernández de Moratín (1760-1828):

La *bella* que prendó con *gracioso* reír  
mi *tierno* corazón alterando su paz...

Todavía en 1842 lo ensayaba de nuevo, llamándolo tredecasilabo, el infatigable y poco afortunado experimentador Sinibaldo de Mas (1809-1868):

Fragante y rubicunda, entre sus *bojas* bellas,  
es la *rosa* al nacer de *cálica* figura...

Y hasta en 1894 reaparece en el opúsculo *Al lector*, del uruguayo Roberto de las Carreras:

¡*Vivir!* He *aquí* una cosa *extraña* como el hombre,  
que nos *causa*, lector, *bastante* pesadumbre...

Andrés Bello, en su tratado de *Ortología y métrica* (1835), lo llama alejandrino a la francesa y lo distingue del normal: uno y otro eran raros todavía entonces<sup>11</sup>. Tratadistas posteriores le niegan el derecho

<sup>11</sup> En su tratado de *Ortología y métrica*, Bello dice que el alejandrino a la francesa “consta de trece sílabas” y lo clasifica entre los versos yámbicos; pero agrega que “el número de sílabas de que consta... pudiera adaptarse lo mismo al ritmo anapéstico que al yámbico, y, en efecto, se le ve pasar algunas veces del yambo al anapesto” (así lo demuestran las sílabas que he subrayado en los versos citados en el texto).

a la vida<sup>12</sup>. En principio esta negativa es arbitraria y obedece a prejuicios retóricos; la intención de los poetas debe acatarse, y así lo hizo Bello. Pero la verdad es que los versos citados resultan ambiguos: siempre pueden leerse como si tuvieran catorce sílabas, haciendo hincapié en la cesura cuando el primer hemistiquio es de terminación aguda y no haciendo sinalefa cuando la terminación es llana. El intento, pues, fracasó.

La Avellaneda sí acertó a escribir versos de trece sílabas que no podían confundirse con los de catorce, en dos estrofas de *La noche de insomnio y el alba*. Pueden leerse como de estructura similar a la del alejandrino:

Yo palpito, tu gloria / mirando sublime,  
noble autor de los vivos / y varios colores...

Pero es probable que el ritmo concebido por la poetisa haya sido otro:

Yo palpi/to tu glo/ria miran/do sublime,  
noble autor/ de los vi/vos y va/rios colores...

Igual metro usó Ventura Ruiz Aguilera en *El árbol de la libertad*:

Aún vagaba en mi boca sonrisa de niño  
cuando cerca del árbol sagrado pasé...

Los poetas del movimiento modernista lo adoptaron después, y ya no evitaron, como la Avellaneda y Ruiz Aguilera, las formas ambiguas de Iriarte y Moratín: establecido el eje de trece sílabas, resulta obligatorio prescindir de la cesura en los hemistiquios de final agudo y de la sinalefa en los de final llano. Así en el boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1870-1933):

---

Señala Bello después como verso distinto "el alejandrino de los antiguos poetas castellanos", es decir, los del Mester de Clerecía, y dice que "no era... simple, sino compuesto de dos versos heptasílabos de acentuación yámbica", afirmación gratuita, la del ritmo yámbico, que sorprende en quien la hace. En ediciones de su tratado posteriores a 1835, Bello agregó ejemplos de alejandrinos de Salvador Bermúdez de Castro y Fernando Velarde.

<sup>12</sup> Cf. Julio Vicuña Cifuentes, *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, 1929, pp. 13-175 y 151-156, y especialmente 35, nota.

Canta Lok en la oscura región desolada  
y hay vapores de sangre en el canto de Lok...

En Rubén Darío, soneto *Urna vacía*:

Sobre el caro despojo esta urna cincelo...  
en la copa que guarda rocío del cielo...  
Una alondra fugaz sorprendida en su vuelo...  
Una estatua de Diana en la selva nativa...  
En el mármol divino que brinda Carrara...

Y en el chileno Pedro Antonio González (1863-1903):

Yo mecí los embriones de todos los mundos...  
y la sombra de Dios en las aguas del caos...

(Occidentales)

Enrique Díez Canedo (1879-1941) traduce a Francis Jammes  
en versos de trece sílabas que los acentos dividen en tres secciones:

Dentro de poco nevará. Me acuerdo bien...  
¿A qué pensar y hablar, entonces? ¡Qué gracioso!...  
¿Y dónde están en este instante mis tristezas?...

Igualmente el argentino Francisco Luis Bernárdez en su *Alabanza didáctica de un toro*:

Para cantarte, dictador de la llanura,  
hincha sus líricos pulmones cada verso...

En *La canción de la vida*, el mexicano Enrique González Martínez  
(n. 1871) combina el verso de trece sílabas tripartito con el de nueve,  
enlazándose rítmicamente con él:

La vida está / cantando afuera...  
En el jardín / hay un olor / de primavera...

A pesar de la importancia de los poetas que lo emplean, el verso  
de trece sílabas no ha alcanzado popularidad.

## ***Índice temático***

### **A**

- Acento de las palabras y su alteración ..... 100, 102, 247, 248, 257, 258, 275, 288,  
..... 289, 329, 354, 355, 398, 399, 410, 430.
- Acento del verso ..... 423, 455-458, 460, 462.
- Acróstico ..... 454, 455, 457.
- Adagios: ..... véase refranes.
- Adivinanzas ..... 173, 240, 418.
- Alba (cantares): ..... véase mañanas.
- Alemania ..... 459.
- Aliteración ..... 454-457, 459, 462-463.
- Aljamía ..... 182.
- América ..... 172, 238, 258, 311, 363, 402, 418-437,  
..... 439.
- Anacrucis ..... 181, 203.
- Andalucía ..... 252, 283, 287, 288, 289, 343, 406, 416-  
..... 420.
- Árabes ..... 196-197, 257, 312-314, 336-337, 383-  
..... 384, 447, 457, 465-466.
- Aragón ..... 198-199, 218, 287, 289, 416.
- Areito ..... 450.
- Argentina ..... 196, 251, 267, 367, 418, 420, 423-425,  
..... 429, 431, 433, 435.
- Arte mayor ..... Véase verso.
- Arte menor ..... Véase verso.
- Asiria ..... 457, 458.
- Asonancia ..... 72, 463-464.
- Asturias y León ..... 203, 205, 221-222, 241, 254, 258, 405-  
..... 411, 413, 420.

Auto (dramático) .....	190, 246, 252, 256-259, 274-27, 281- ..... 283, 289, 290, 316, 322, 324, 348-355, ..... 358, 364, 366, 369, 370, 377-380, 389, ..... 391, 398.
------------------------	---

## B

Babilonia .....	454, 457.
Bailes .....	192, 203, 209, 213, 214, 221, 222, 243, ..... 243, 250, 251, 257, 262, 277, 278, 279, ..... 286, 288, 290-292, 294, 301, 311, 317- ..... 318, 320, 324, 328, 346, 351-354, 358, ..... 362-363, 367, 372, 373-374, 376, 380, ..... 389, 393, 400, 420, 422, 449, 450.
Bailes (obras teatrales) .....	262, 279-281, 283, 286, 290, 346-347, ..... 352-354, 362-364, 366-367, 370, 372- ..... 374, 379, 380, 382, 387, 393, 407.
Banquetes (cantares) .....	214-215, 252-253, 301-302, 360-361, ..... 375-376.
Barcos (cantares): .....	Véase mar y río. Además 249, 250, ..... 291-292, 341-342, 343-344, 349-350.
Base silábica .....	Véase verso.
Basto (baile) .....	311.
<i>Bella mal maridada</i> (cantar): .....	Véase casadas.
Bodas (cantares) .....	247, 248, 255, 261-262, 276-277, 291, ..... 324, 349-350, 358-359, 360-364, 366, ..... 375-376.
Bolivia .....	432.
Brasil .....	424.

## C

Cabeza .....	Véase estribillo.
Canarias .....	278, 366.
Canario (baile) .....	311.
Canción .....	444.
Cantarcillo .....	460, 461, 463.
Cantatas .....	396, 397.
Cantidad silábica .....	Véase verso cuantitativo. Además ..... 169, 171, 454, 455, 458, 461, 463.
Cantiga de meestría .....	201.

- Cantiga de refram ..... 201, 211, 226.  
 Caña (canciones) ..... 421.  
 Cachupino (baile) ..... 317, 420.  
 Caramba (baile) ..... 420.  
 Casadas (cantares) ..... 227, 234-235, 278-279, 296-301, 309,  
 .... 322, 324, 325, 342, 349, 350, 357, 384-  
 .... 385, 414.  
 Castilla ..... 95, 179-177, 187, 192, 195, 196, 198-  
 .... 201, 203-223, 226-229, 236-241, 258,  
 .... 281, 293, 369, 371, 372, 374, 376, 406-  
 .... 407, 413, 416, 417, 439, 459, 462, 466.  
 Catalexis ..... 186, 202, 203, 205, 218, 229, 320.  
 Catalineta (baile) ..... 311, 353.  
 Cataluña y Valencia ..... 170, 188, 199-200, 214, 287-288, 311-  
 .... 312, 372-374, 406.  
 Cesura ..... 84, 90, 176, 178, 202, 359, 455, 458,  
 .... 460, 488.  
 Clásica (literatura, poética) ..... Véase Grecia y latín.  
 Clerecía (Mester de) ..... 174, 179-182, 184-185, 477, 488.  
 Colmenero (cantares) ..... 328, 350, 358, 363, 382, 383.  
 Colombia ..... 237-238, 418, 430, 431, 440.  
 Coloquios ..... 246, 251, 274, 275, 276.  
 Combinación de versos desiguales ..... 452, 455, 459-461.  
 Comedias ..... Véase teatro.  
 Compensación entre versos ..... 191, 230-231.  
 Consonancia ..... 229, 463-464.  
 Copla ..... 235, 253, 256, 265, 279, 283, 293-299,  
 .... 301, 307, 311, 313, 331, 335-337, 350,  
 .... 362, 365, 375, 379, 393, 397, 405, 417.  
 Copla de pie quebrado ..... 191, 192, 199, 229, 230, 250, 296, 304,  
 .... 388, 452.  
 Coro ..... 450.  
 Cossante ..... 95, 187, 193, 220, 234, 291, 311, 335.  
 Cuaderna vía ..... 179, 180, 195, 196, 454, 473, 474, 477.  
 Cuarteta o cuarteto ..... véase redondilla. Además 179, 182,  
 .... 187, 196, 198, 404-405, 425.  
 Cuba ..... 196, 239-237, 396, 418-421, 423-424,  
 .... 431, 434, 440.  
 Cueca (baile) ..... 423.  
 Cuento ..... Véase novela.  
 Cuplé ..... 404-405.

**Ch**

Chacona (baile) .....	294, 317, 362, 420.
Chamberga (baile) .....	346.
Chile .....	238, 418-419, 423, 425, 427, 434, 440.
China .....	231, 266, 326.
Chiste (cantar) .....	240, 376.
Chiste (humorístico) .....	

**D**

Danza .....	Véase baile.
Danza prima .....	138, 222.
Danza tropical .....	420.
Danzón .....	420, 421.
Décima .....	65.
Decir .....	444.
Descorts .....	Véase discotes.
Diéresis .....	99.
Discotes .....	210, 224.
Dístico .....	Véase pareados.

**E**

Eco .....	315, 345.
Ecuador .....	418, 419, 420, 440.
Egipto .....	454, 457.
Elisión .....	179, 181.
Encadenamiento .....	211, 212, 215, 223, 248, 256, 295, 313, ..... 369, 454, 455, 457.
Endecha .....	190, 230, 232-234, 267, 274, 277, 284, ..... 295, 297, 298, 307, 334, 342, 344, 350, ..... 377, 388, 409.
Endechas de Canarias .....	278, 332, 366.
Enhorabuena (cantares) .....	270, 285, 350, 351, 356, 380.
Enjambement .....	Véase compensación.
Ensalada .....	227, 246, 251, 276, 293, 295, 316, 324, ..... 330, 351, 357, 362, 372, 384.
Ensaladilla .....	Véase ensalada.
Entremeses .....	234, 252, 257, 262, 282-283, 285-287, ..... 290, 311, 317, 325, 333, 341, 345, 346, ..... 347.
Epopeya .....	Véase verso épico.

- España ..... 197, 199, 238, 311, 418.  
 Españoleta (baile) ..... 294, 311, 317, 318, 352.  
 Espigar (cantos) ..... 214, 323, 358, 366.  
 Estados Unidos ..... Véase Poe y Withman. Además 215,  
 .... 419, 420.  
 Estrambote ..... 197.  
 Estribillo ..... 72, 196, 201, 202, 211, 214, 221, 226,  
 .... 228, 239, 243, 247, 249, 250, 260, 264,  
 .... 269, 270, 278, 286, 288, 291, 292, 293,  
 .... 295, 297, 298, 309, 312, 322, 334, 335,  
 .... 339, 350, 351, 352, 358, 362, 363, 375,  
 .... 376, 380, 381, 382, 387, 395, 413, 423.  
 Estribo ..... Véase estribillo.  
 Estribote ..... Véase zéjel.  
 Estrofa ..... Véase copla. Además 172, 179, 187, 189,  
 .... 195-198, 201, 202, 209, 211-213, 221,  
 .... 224, 230, 233, 235, 241, 247, 270, 291,  
 .... 293, 335, 336, 350-352, 366, 369, 390,  
 .... 392, 429, 430, 454.

## F

- Farsas ..... 246, 249, 258, 264, 274, 276, 277.  
 Finlandia ..... 454, 466.  
 Flor (cantrares) ..... 281, 321, 343, 363, 381, 383.  
 Folias ..... 294, 301.  
 Francia ..... 169, 170, 174, 175, 180, 192, 197, 201,  
 .... 204, 214, 219, 320, 424, 425, 428, 429,  
 .... 430, 436, 459.  
 Gala (cantares) ..... 276, 281, 348, 349, 413.  
 Galicia y Portugal ..... 170, 172, 176, 180, 182, 197, 199-215,  
 .... 220, 221, 226, 227, 240, 266, 293, 311,  
 .... 320, 335, 369, 372, 382, 406, 407, 427.  
 Gallarda (baile) ..... 358.  
 Gato (baile) ..... 420.  
 Gayumba (baile) ..... 420.  
 Glosa ..... 196, 232, 234, 240, 296, 358, 37, 381.  
 Grecia ..... 218, 269, 429, 448, 450, 452, 458, 459,  
 .... 463.  
 Guatemala ..... 432, 440.

## H

Habanera (danza) .....	420, 423, 424.
Hai Kai .....	455, 462.
Hebreos .....	204, 456, 457, 454, 466.
Hemistiquio .....	454, 460.
Heterometría .....	172.
Hiato .....	66, 175, 179, 182, 352, 359.

## I

India .....	448, 450, 457.
Inglaterra .....	469, 173, 425, 459.
Islandia .....	459.
Isometría .....	172, 202, 209, 211, 213, 216, 221, 224, ..... 233, 247, 291, 335, 369, 390, 392, 394, ..... 395, 397, 427, 432, 433.
Isosilabismo .....	169, 170, 173, 195, 214, 216, 285, 290, ..... 292, 335, 366, 369, 376, 377, 386, 388, ..... 390, 394-397, 399, 404-408, 413, 427, ..... 430, 431, 434, 440, 450, 454, 455, 457, ..... 459, 463-465.
Italia .....	65, 169, 170, 174, 189, 199, 220, 243, ..... 269, 325, 373, 390, 393, 426, 430, 459.

## J

Jácara .....	262, 311, 347, 366, 367, 373, 379.
Japón .....	455, 462, 466.
Juan (cantares de san) .....	214, 311, 316, 349, 352.
Juan Redondo (baile) .....	346.
Juegos (en verso) .....	173, 182, 240, 266, 283, 376, 379, 380.
Juglares (y Mester de Juglaría) .....	172, 174-182, 185-188, 192, 238.

## L

Laisses .....	179, 196, 444.
Latín (y literatura latina) .....	170, 172-174, 218, 269, 429, 448, 458- ..... 459.

Lenguas germánicas .....	459, 463.
Lenguas indoeuropeas .....	457-463.
Lenguas célticas .....	459.
León .....	Véase Asturias y León.
Letrilla .....	72, 392.
Lira .....	65.
Loas .....	262, 283, 347, 361, 363, 370, 379, 382, ..... 392, 393.

## M

Mañanas (cantares) .....	222, 223, 270, 275, 306, 308, 324, 341, ..... 348, 349, 350, 365, 383, 384, 404.
Mar (cantares) .....	178, 292, 302, 308, 363, 380, 384, 401- ..... 403, 408, 410, 415.
Marizápalos (baile) .....	311, 354, 374.
Maya .....	Véase mayo.
Mayo (cantares) .....	281-283, 289, 348, 380, 400, 413.
México .....	65-73, 196, 215, 267, 287, 370, 378, ..... 396, 418, 419, 420, 431, 433, 434, 440.
Minué .....	311, 354.
Moaxaca .....	197.
Modernismo .....	65, 137, 478, 484, 488.
Mojigangas .....	290, 347, 366, 370, 377, 379, 393.
Molino (canciones) .....	Véase muiñeira. Además 257, 354, ..... 355, 406-408, 411, 414, 414.
Moras (cantares sobre) .....	257, 321, 336.
Moreno (cantares sobre el color) .....	270, 283, 283, 287, 305, 310, 314, 323, ..... 325, 329, 334, 351, 363, 412, 414.
Mote .....	Véase estribillo.
Muiñeira .....	89, 153, 205-207, 217, 241, 354, 371, ..... 406, 407, 413, 439, 460.
Murcia .....	416, 432.
Música: referencias .....	175, 178, 195, 196, 202, 203, 205, 206, ..... 213, 214, 221-223, 226, 243-246, 250, ..... 254, 255, 257, 262, 278, 279, 287, 288, ..... 290-301, 311-315, 326-329, 331, 333, ..... 336, 339, 340, 341, 346, 347, 351-354, ..... 361, 363, 366, 373, 375, 37, 379, 380, ..... 389, 390, 393, 397, 398, 403, 404, 405, ..... 405, 420, 422.

## N

Nahoa o náhuatl .....	420.
Nicaragua .....	418, 429, 440.
Nochebuena (cantos y juegos) .....	214, 262, 267, 316, 330, 341, 363, 380
Novela y cuento .....	182, 240, 283, 284, 337, 348, 350, 37, ..... 379, 381, 386-388, 391.

## O

Octava .....	65, 73, 199.
Octavilla .....	65, 72.
Oda .....	65, 68, 69, 452, 458.
Ojos (en cantares) .....	230, 233, 247, 255, 272, 273, 278, 287, ..... 304-307, 320, 322, 325, 326, 344, 345, ..... 349, 385.
Óperas .....	397.

## P

Panamá .....	419.
Padaretas (danzas) .....	374.
Paralelismo .....	197, 211, 212, 256, 259, 262, 272, 282, ..... 286, 295, 299, 312, 313, 323, 328, 335, ..... 336, 342, 345, 369, 341, 414, 454-457, ..... 461, 463, 465.
Pareados .....	196, 214, 238, 244, 266, 271, 316, 371, ..... 452, 454.
Pastores (en cantares) .....	214, 226, 251, 261, 264, 269, 275, 276, ..... 279, 288, 348, 350, 351, 364, 368, 369, ..... 375, 380.
Perú .....	354, 418, 430, 435, 440.
Persia .....	448, 450, 457, 465.
Pie .....	Véase; además 76, 454, 456, 548, 462.
Polimetría .....	184.
Portugal .....	Véase Galicia y Portugal; además, 197, ..... 199, 201-203, 224, 228, 229, 232, 246, ..... 252, 253-260, 263, 273, 296, 325, 335, ..... 369-372, 382, 386, 459, 462.
Prosa .....	464-467.
Prosa rítmica .....	174, 17, 429, 440.

Provenzal .....	170, 192, 197, 198-201, 203, 204, 210, ..... 459, 466.
Proverbios .....	Véase refranes.
Puerto Rico .....	418.

## Q

Quichua o quechua .....	420.
Quintilla .....	65.

## R

Redondilla .....	65, 198, 204, 295, 37, 393.
Refranes .....	Véase proverbios. Además 173, 192, ..... 238-240, 255, 263, 266, 273, 281, 315, ..... 317, 342, 344, 351, 354, 357, 359, 363, ..... 37, 387.
Repetición .....	449.
Retambo (baile) .....	420.
Retornelo .....	Véase estribillo.
Retraheres .....	Véase refranes.
Rima .....	169, 172-174, 187, 188, 192, 196-198, ..... 202, 210, 226, 229, 233, 235, 238, 247, ..... 268, 289, 291, 296, 335, 390, 405, 428, ..... 429, 435, 454-457, 459, 460, 464, 465, ..... 467.
Rima interna .....	187, 188, 198, 202, 454.
Ríos (cantares y bailes) .....	206, 208, 209, 226, 255, 256, 272, 284, ..... 289, 307, 310, 313, 341, 347, 349, 409, ..... 410, 413, 415.
Ritmo .....	175, 448, 449, 451, 457, 463, 464, 466,
Roma .....	Véase latín.
Romances .....	72, 169, 170, 178, 179, 188, 193, 196, ..... 218, 229, 273, 280, 284, 309, 310, 350, ..... 351, 355, 373, 376, 37, 381, 382, 385, ..... 387, 393, 418, 419.
Romancerillo .....	72, 278, 308, 343, 37.
Romería (cantares) .....	190, 215, 259, 314, 333, 349-351, 376.
Rondas (cantares) .....	215, 311.

## S

- Sainetes ..... 366, 377, 379, 394, 400.  
 Saj' ..... 457, 465.  
 Salvador, El ..... 425.  
 Santo Domingo ..... 19, 34, 106, 167, 176, 179, 180, 196,  
 .... 215, 419, 421, 440, 450, 474.  
 Sarao (baile) ..... 278, 311, 353.  
 Segar (cantares) ..... 214, 282, 323, 358.  
 Seguidilla ..... 171, 172, 189, 203, 227-234, 236, 241,  
 .... 248, 250-253, 257, 261, 264, 267-272,  
 .... 274, 275, 280, 282-285, 287, 289, 291,  
 .... 294-299, 301, 302, 305-307, 309, 310,  
 .... 317, 330, 331, 334, 335, 340, 347, 356,  
 .... 359, 361, 369, 376, 378, 379, 381, 382,  
 .... 386, 388, 389, 390, 392-395, 397, 400,  
 .... 401, 405-407, 409, 143, 415, 417, 420,  
 .... 422, 423, 426, 455, 460.  
 Serranas o serranillas ..... 189, 190, 214, 313, 325, 331, 332, 377,  
 .... 412.  
 Silvas ..... 65, 172, 390, 393, 430.  
 Simetrofobia ..... 456.  
 Sinalefa ..... 148, 179, 181, 182, 191, 354, 478, 488.  
 Sinéresis ..... 65-67.  
 Sloka ..... 454.  
 Soneto ..... 7, 80, 81, 98, 101, 102, 103, 106-108,  
 .... 111, 112, 114, 115, 125-129, 219, 237,  
 .... 381, 425.

## T

- Tango (argentino) ..... 420, 450.  
 Tárraga o Tárraga (baile) ..... 311, 352.  
 Teatro ..... 208, 233, 234, 244, 247, 249, 257, 262,  
 .... 266, 268, 275, 278, 279, 282, 283, 285-  
 .... 288, 290, 292, 295, 311, 314, 322, 324,  
 .... 325, 333, 336, 341, 345-347, 354-374,  
 .... 376-380, 387, 389-394, 398-404, 458.  
 Tercetos ..... 454.  
 Tirade o tirada ..... Véase Laisses.  
 Tonadilla ..... 400, 401.  
 Tono ..... 454, 455, 457.

Tragedia .....	564, 452.
Tragicomedia .....	265, 321.
Trébol (canciones) .....	215, 275, 301, 357, 408.
Trovadores .....	Véase Provenzal; además, 187, 195, ..... 198, 199, 201, 202, 216, 227.
Turquía .....	457.

## U

Uruguay .....	418, 422, 449.
---------------	----------------

## V

Vacas (cantar y baile) .....	261, 262, 374.
Valencia .....	Véase Cataluña y Valencia; además, ..... 199, 279, 287, 288, 337, 377.
Valenciana (danza) .....	375.
Vascos .....	278, 406, 460.
Veladores (cántigas de) .....	185, 193, 197, 214, 252, 253, 359, 452.
Venezuela .....	432.
Verbena (cantares) .....	214, 275, 363.
Verso: apoyos rítmicos .....	453, 456, 457.
definiciones .....	463.
división .....	453, 455-457.
fluctuante .....	90, 138, 352, 424, 437, 47, 478.
limitaciones .....	450-453.
límites con la prosa; .....	464.
longitud .....	451.
origen .....	449, 450.
puro .....	466.
regularidad en la fluctuación .....	451.
relación con la música y la danza .....	449, 450.
unidad de sentido .....	452, 453.
unidad rítmica .....	448, 449, 463.
Verso: acentual (irregular) .....	170, 172, 175, 182, 193, 195-214, 243- ..... 337, 339-390, 391-394, 399, 405, 406, ..... 412-415, 418, 419, 424, 427, 437-440, ..... 460.
Verso: adónico .....	65.
agudo .....	186, 342, 343, 462.

- alejandrino ..... 177, 179-182, 184, 188, 193, 195, 202-  
 ..... 205, 237, 331, 425, 429, 430, 431, 434,  
 ..... 477-489.
- con acentuación anapéstica ..... 478, 484.
- con acentuación libre ..... 478, 482, 484.
- con acentuación yámbica ..... 478, 479, 482-485.
- de trece sílabas (a la francesa) ..... 487-489.
- tripartito ..... 487-489
- amétrico ..... Véase verso libre; además 170, 172,  
 ..... 173-193, 195, 203, 214, 238, 240, 241,  
 ..... 293, 435, 436, 437, 439, 440.
- anapéstico ..... 170, 184, 204, 206, 220, 235, 266, 281,  
 ..... 284, 293, 311, 315, 317, 320, 352, 356,  
 ..... 360, 361, 366, 372, 392, 397, 402, 407,  
 ..... 416, 425, 427.
- anfibráquico ..... 170, 319, 426
- blanco ..... 65, 326, 464.
- cuantitativo ..... 170, 171, 174, 219, 429, 430, 440.
- dactílico ..... 184, 206, 220, 427.
- de arte mayor ..... 88, 89, 92, 94-96, 98, 105, 171, 182,  
 ..... 184, 193, 199, 202, 204, 205, 207, 217,  
 ..... 219, 220, 223, 235, 237, 241, 253, 312,  
 ..... 361, 396, 426, 427, 460.
- de arte menor ..... Véase octosílabos y hexasílabos.
- de diez y ocho sílabas ..... 204.
- de diez y seis sílabas ..... 177, 181, 182, 185, 186, 188, 196, 204,  
 ..... 432, 436.
- de diez y siete sílabas ..... 425, 436
- de gaita gallega ..... 171, 184, 205, 220, 234, 237, 241, 293,  
 ..... 311-317, 331, 332, 351-362, 366, 369,  
 ..... 371, 372, 37, 379, 388-392, 395, 406,  
 ..... 407, 416, 427.
- de quince sílabas ..... 204, 425, 433.
- de trece sílabas ..... 359, 402, 431-433.
- decasílabo ..... 69, 70, 72, 137, 146, 147, 153, 157,  
 ..... 172, 186, 187, 204, 206, 219, 237, 241,  
 ..... 278, 281, 315, 317, 318, 320, 351, 352,  
 ..... 359, 361, 366, 371, 389, 390, 394-397,  
 ..... 403, 408, 416, 421, 425, 428, 434.
- disílabo (y base disílabo) ..... 204, 318, 319, 431.

- dodecasílabo ..... 70, 95, 97, 105, 137, 153, 172, 184,  
 .... 204, 205, 207, 218, 219, 220, 241, 351,  
 .... 359, 389, 392, 394-396, 407, 416, 421,  
 .... 427, 428, 432, 434, 436.
- endecasílabo ..... 65, 67, 72, 73, 75-159, 170, 172, 17,  
 .... 184, 186, 187, 189, 202, 204-207, 217-  
 .... 220, 226, 237, 243, 271, 281, 284, 315,  
 .... 326, 334, 351, 360, 388, 392, 394, 395,  
 .... 399, 402-407, 416, 417, 426, 427, 430,  
 .... 431, 434, 437.
- dislocación del ritmo ..... 84.
- el endecasílabo  
 como eje de fluctuación ..... 152-155.
- endecasílabo catulliano ..... 146-148.
- con acento en 2<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> ..... 89.
- con acento en 3<sup>a</sup> ..... 148.
- con acento en 3<sup>a</sup> y 7<sup>ma</sup> ..... 156, 157.
- con acento en 4<sup>a</sup> (sáfico) ..... 67, 69, 76, 78, 83, 85, 87, 90-95, 97-  
 .... 99, 102, 103, 106, 107-135, 141, 144,  
 .... 146, 157-159, 482.
- con acento en 4<sup>a</sup> y 7<sup>ma</sup> (anapéstico) ... 67, 79-83, 85, 88, 90, 92, 93, 95, 97-  
 .... 106, 126, 136-141, 144, 146, 157-159.
- con acento en 4<sup>o</sup> y 8<sup>o</sup> ..... 78, 79, 81, 83, 90-92, 98, 99, 110.
- con acento en 5<sup>a</sup> ..... 156, 159.
- con acento en 6<sup>a</sup> (yámbica) ..... 75, 76, 79, 81, 84, 90-92, 95, 99, 110,  
 .... 141, 144, 146, 157, 158.
- creciente ..... 82, 107, 151, 152, 157.
- dactílico ..... 79.
- heroico ..... 76.
- siciliano ..... 79.
- el endecasílabo en catalán  
 y en portugués ..... 87-89.
- en castellano ..... 90-159.
- en francés y provenzal ..... 83-86.
- en inglés ..... 86-87.
- en italiano ..... 72-84.
- eneasílabo ..... 69, 70, 73, 153, 184, 185, 193, 204,  
 .... 205, 214, 219, 220, 229, 236-238, 255,  
 .... 261, 264, 270, 293, 312, 317-326, 352,  
 .... 361-367, 369-370, 37, 378, 389, 391,  
 .... 392, 395, 396, 402-403, 425, 430, 432,  
 .... 433, 434, 436, 437, 484, 489.

- épico ..... 171, 172, 176-178, 202, 214, 219.  
 heptasílabo ..... 65, 184, 185, 188, 189, 193, 199, 204,  
 .... 230, 238, 243, 284, 350, 392, 399, 420,  
 .... 427, 430, 431.  
 hexámetro ..... 170, 174, 430, 436, 452, 458.  
 hexasílabo ..... 137, 185, 189, 190, 199, 204, 207, 221,  
 .... 228, 230, 232, 236, 249, 288, 241, 249,  
 .... 267, 270, 284, 292, 293, 302, 307, 329,  
 .... 346, 348, 351, 359, 365, 389, 395, 406,  
 .... 409, 415, 417, 420, 423, 428, 431.  
 libre (*y vers libre*) ..... Véase verso blanco; además 172, 326-  
 .... 369, 377, 379, 390, 392, 396, 400, 425,  
 .... 428, 430, 431, 436, 437, 453, 455, 460,  
 .... 463, 464.  
 octonario ..... Véase verso de diez y seis sílabas.  
 octosílabos ..... 22, 23, 26, 31, 40, 65, 72, 118, 176,  
 .... 178, 185-189, 193, 196, 198, 199, 204,  
 .... 219, 231, 247, 270, 284, 293, 312, 317,  
 .... 327, 350, 370, 408, 411, 420, 421, 430,  
 .... 432, 444, 445, 449, 458, 463, 466, 469.  
 pentámetro ..... 22, 452, 479.  
 pentasílabo (*y base pentasilábica*) 31, 65, 184, 191, 204, 206, 230, 284,  
 .... 320, 350, 397, 406, 417, 420, 423, 469.  
 sáfico ..... 41, 42, 43, 45, 55, 58, 59, 61, 62, 63,  
 .... 65, 69, 72, 76, 83, 157, 469.  
 saturnio ..... 458.  
 senario ..... 43, 63, 82, 157.  
 suelto ..... Véase verso blanco.  
 tetrasílabo (*y base tetrasilábica*) ... 27, 31, 184, 186, 191, 420, 430, 435,  
 .... 445.  
 trímetro ..... 458.  
 trisílabo (*y base trisílaba*) ..... 132, 204, 318, 428, 430, 433.  
 trocaico ..... 204.  
 yámbico ..... 41, 43, 45, 55, 61, 62, 63, 76, 79, 92,  
 .... 95, 170, 204, 220, 319, 427, 484, 485,  
 .... 487.  
 Viaje (canciones) ..... Véase romería; además 27, 51, 53, 121,  
 .... 141, 147, 155, 190, 214, 314, 333, 348,  
 .... 375, 399.  
 Vidalita ..... 420, 423.  
 Vigilia (cantares) ..... Véase veladores; además 314, 376.

Villancico .....	19, 31, 90, 190, 196, 197, 214, 223, ..... 225, 226, 227, 245, 247, 249, 275, 258, ..... 282, 287, 288, 293, 294, 295, 296, 297, ..... 302, 311, 322, 324, 328, 335, 363, 370, ..... 372, 378, 380, 381, 384, 393, 398, 399.
Viñadores (cantares) .....	277.

## W

Wung chang .....	465.
------------------	------

## Z

Zamba (baile) .....	420.
Zambapalo (baile) .....	420.
Zambra (baile) .....	289.
Zarabanda (baile) .....	244, 311, 317, 361.
Zarandillo (baile) .....	420.
Zarzuelas .....	165, 320, 379, 402, 407.
Zéjel .....	196, 197, 203, 207, 235, 282, 294, 313, ..... 238, 334, 335, 359, 365.
Zorrila (baile) .....	250.

## Índice de autores y obras anónimas

### A

Acevedo, Alonso de .....	76, 91, 92, 123, 133, 158.
Acosta, Agustín .....	440.
Acuña, Hernando .....	107.
Acuña, Manuel .....	135.
Aguado, Simón .....	373, 393.
Aguilar, Gaspar de .....	378.
<i>Ajuda, Cancionero de</i> .....	88, 200, 202, 205, 207, 211, 212, 221, ..... 222, 223, 227, 254, 260, 263, 272, 274, ..... 276, 287, 288, 3232, 336.
<i>Alabanza de Maboma</i> .....	182.
Alarcón, Juan Ruiz de .....	109, 345, 378, 380, 387, 405.
Alas, Leopoldo (Clarín) .....	139, 427.
Alberti, Rafael .....	141, 146, 440.
Alcardi, Aleardo .....	81.
Alcaudete, Alonso de .....	255, 291.
Alcázar, Baltasar del .....	109, 246, 270, 285, 291, 302, 377.
Aldana, Francisco .....	114.
Aleixandre, Vicente .....	154, 440.
<i>Alejandro, Libro de</i> .....	171, 176, 180, 216, 283,
Alemán, Mateo .....	244, 301.
Alenda, Jenaro .....	135.
Alfieri, Vittorio .....	81.
Alfonso V de Aragón .....	218.
Alfonso X de Castilla (el Sabio) .....	71, 89, 176, 179, 187, 198, 199, 202, ..... 204, 207, 219, 465.

Alfonso XI de Castilla .....	187, 188, 198.
<i>Alfonso XI, Poema de</i> .....	187, 198.
Almeida, Guillermo de .....	109.
Alonso, Amado .....	145.
Alonso, Dámaso .....	92, 126.
Alonso Cortés, Narciso .....	416.
Álvarez de Soria, Alonso .....	284, 291.
Álvarez de Velasco, Francisco .....	157.
Álvarez Gato, Juan .....	190, 228, 230, 236, 237, 238, 296, 299, ..... 321.
Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín .....	37, 404.
Amarilis .....	113.
Amat, Juan Carlos .....	246.
Amunátegui, Miguel Luis .....	99.
Anacreonte .....	462.
Anchieta, Juan .....	297.
Andrade Caminha, Pedro de .....	238, 252, 260, 263, 266, 273, 291, 302, ..... 349, 369.
Angiolieri, Cocco .....	77.
Anriquez, Luis .....	89.
<i>Apollonio, Libro de</i> .....	179, 181.
Apollinaire, Guillaume .....	451.
Appel, Carl .....	210, 295.
Arenales, Ricardo .....	440.
Arévalo Martínez, Rafael .....	440.
Argensola, Bartolomé Leonardo de .....	65, 67, 92, 127, 133, 158, 386.
Argensola, Lupercio Leonardo de .....	65, 66, 67, 112, 386.
Argote de Molina, Gonzalo .....	477.
Arguijo, Juan de .....	92, 107, 158.
Arias Montano, Benito .....	109.
Ariosto, Ludovico .....	77, 80, 445.
Aristóteles .....	219.
Arjona, Juan de .....	112.
Arjona, Manuel María de .....	132, 397.
Arnao, Antonio .....	139.
Amiches, Carlos .....	403.
Arnold, Harrison Haikes .....	477.
Arzeno, Julio .....	419.
Arriaza, Juan Bautista .....	65, 72, 131.
Arrieta, Rafael Alberto .....	144.
Astorga, el marqués de .....	249, 291.
Atkinson, R. ....	174.

<i>Aucassin et Nicolette</i> .....	454.
Avelino, Andrés .....	440.
Avellaneda, Francisco de .....	393.
Avellaneda, Gertrudis Gómez de .....	237, 397, 480, 483, 488.
Ávila, Francisco de .....	292, 311.
Ayala, Pero López de .....	180, 183, 188, 198.
Ayllón, Juan de .....	113.
Aza, Vital .....	402.

**B**

Baena, Juan Alfonso de .....	190, 191, 216, 217, 218, 224.
<i>Baena, Cancionero de</i> .....	175, 177, 188-191, 193, 199, 200, 217, ..... 218, 224, 443.
Baist, Gottfried .....	175, 177, 186, 214.
Bances Candamo, Francisco Antonio .....	118, 392, 401, 412.
Banchs, Enrique .....	140.
Banville, Théodore de .....	445.
Barahona de Soto, Luis .....	106, 111.
Barazábal, Mariano .....	68, 70.
Barbieri, Francisco Asenjo .....	190, 191, 222, 235, 244, 288, 305, 311, ..... 326, 354, 398.
Barbieri, Vicente .....	145.
Barquera, Juan Wenceslao .....	67, 69.
Barra, Eduardo de la .....	107, 139, 427.
Barros, Alonso de .....	239.
Basurto, José Ignacio .....	68.
Bassa, José .....	354.
Batres Montúfar, José .....	134, 158.
Baudelaire, Charles .....	85.
Bayo, Ciro .....	419.
Becq de Fouquières, Luis Amado Víctor .....	485.
Bécu, Carlos Alfredo .....	429.
Bellay, Joachim du .....	85.
Bello, Andrés .....	66, 75, 79, 96, 99, 132, 171, 17, 178, ..... 183, 196, 237, 258, 397, 448, 478, 487, ..... 488.
Bembo, Pietro .....	80.
Benavente, Jacinto .....	377, 404, 424, 466.
Benot, Eduardo .....	75, 131.
<i>Beowulf</i> .....	454.

Berceo, Gonzalo de .....	174, 176, 179-182, 185, 193, 197, 214, ..... 452, 454, 478.
Bermúdez, fray Jerónimo .....	106, 109.
Bermúdez de Castro, Salvador .....	73, 483, 488.
Bernárdez, Francisco Luis .....	147, 148, 440, 489.
Berni, Francesco .....	77, 81.
<i>Biblia</i> .....	457, 465.
Bilac, Olavo .....	108.
Blanco White, José María .....	132.
Blanch, el canónigo .....	373.
Bobadilla, Emilio .....	434.
Bocanegra, fray Matías de .....	107.
Bocángel, Gabriel de .....	106, 116.
Boccacio, Giovanni .....	80.
<i>Boecio</i> .....	83.
Boiardo, Matteo María .....	77, 80.
Bonilla y San Martín, Adolfo .....	183, 225.
Borges, Jorge Luis .....	148, 152, 154, 440, 464.
Born, Bertrán de .....	83.
Borrero, Dulce María .....	138.
Borrero, Juana .....	138.
Boscán, Juan .....	65, 67, 92, 99-100, 104, 106, 138, 157, ..... 158 220, 237, 264, 266, 291, 321, 373, ..... 426, 482.
Bossuet, Jacques .....	467.
Bourland, Carolina Brown .....	280.
Braga, Theophilo .....	90, 108, 188, 200, 202, 204, 206, 212, ..... 226, 240, 253.
Brandam, Diego .....	89.
Breul, H. .....	174.
Briceno, Luis .....	362.
Brull, Mariano .....	152, 434, 440.
Buchet, Karl .....	451.
Buonarotti, Miguel Ángel .....	81.
Burgos, Francisco Javier de .....	135, 158.
Bustamante, Carlos María .....	71.

## C

<i>Caballero de Olmedo</i> (cantar) .....	289, 290, 310, 346, 348, 349, 374, 376.
Cabrera Quintero, Cayetano .....	131.
Cáceres Espinosa, Pedro de .....	106.

Cadalso, José .....	131.
Cadilia de Martínez, María .....	419.
Cairasco de Figueroa, Bartolomé .....	112.
<i>Calainos</i> (romances) .....	178-179.
Calderón, Fernando .....	134.
Calderón de la Barca, Pedro .....	234, 268, 284, 285, 315, 341, 342, 343, ..... 349, 350.
Calleja, Rafael .....	410.
Camargo, Jerónimo .....	137, 353.
Campoamor, Ramón de .....	135.
Campos, Rubén M. ....	419.
Camprodón, Francisco .....	139.
Cáncer, Jerónimo de .....	116, 370.
<i>Cancionero inédito del siglo XV</i> (Madrid, 1884) .....	23, 225, 231, 443, 444.
<i>Cancionero musical de los siglos</i> <i>XV y XVI o Cancionero de Palacio</i> .....	190, 191, 222, 241, 244, 245, 251, 254, ..... 283, 290, 296, 312, 321, 331, 373, 405
<i>Cantar de los cantares</i> .....	55, 445, 457, 325.
Camoens, Luis de .....	53, 108, 260, 273.
Cantilo, José María .....	482.
Cañizartes, José de .....	55, 130, 290, 352, 393.
Capdevila, Arturo .....	145.
Capitán, el maestro (Mateo Romero) .....	346.
Carabajal, Francisco de .....	255.
Cardenio .....	144.
Carducci, Giosuè .....	59, 60, 61, 79, 81, 82, 430.
Caro, Miguel Antonio .....	90, 237.
Caro, Rodrigo .....	54, 113, 418.
Carlos V .....	243, 244, 260, 291, 337, 354.
Carrera Andrade, Jorge .....	154, 440.
Carreras, Roberto de las .....	487.
Carrillo, Alonso .....	478.
Carrillo, Luis .....	478.
Carrizo, Juan Alfonso .....	419.
Carvajal (o Carvajales) .....	132.
Casal, Julián del .....	22, 142, 426, 431.
Cascales, Francisco de .....	50.
Castelar, Emilio .....	467.
Castellanos, Juan de .....	47, 106, 111, 147.
Castex, Eusebio R. ....	419.
Casti, Giovanni Battista .....	60.

- Castilla, Francisco de ..... 47.
- Castillejo, Cristóbal de ..... 44, 99, 244, 248, 261, 262, 263, 266,  
..... 290, 291, 321, 326, 335, 336, 370.
- Castillo, Cancionero general*  
  *de Hernando del* ..... 99, 246, 249.
- Castillo Solórzano, Alonso del ..... 51, 115, 379, 388, 390,
- Castillo, Hernando del ..... 249.
- Castillo y Lanzas, Joaquín María del ..... 73, 237.
- Castrillo, G. .... 412.
- Castro, Eugenio de ..... 108.
- Castro, Guillén de ..... 50, 101.
- Castro de Murguía, Rosalía de ..... 153, 207.
- Catulo ..... 146.
- Cavalcanti, Guido ..... 59, 79.
- Cejador y Frauca, Julio ..... 167, 183, 378, 272.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de ..... 32, 51, 53, 101, 107, 121, 133, 142,  
..... 227, 234, 240, 246, 257, 268, 283, 284,  
..... 286, 287, 291, 301, 302, 311, 335, 336,  
..... 337, 377, 384, 388.
- Céspedes, Pablo de ..... 54, 107.
- Céspedes, Valentín de ..... 393.
- Cetina, Gutierre de ..... 54, 55, 66, 98, 101, 107.
- Cicerón ..... 467.
- Cid, Cantar del Mio* ..... 18, 93, 161, 176, 180, 184, 258, 448,  
..... 451, 452.
- Cirot, Georges ..... 179.
- Claramonte, Andrés de ..... 363, 379, 381.
- Clarín* ..... Véase *Alas, Leopoldo*.
- Clarinda ..... 113.
- Clark, Jaime ..... 135.
- Claudél, Paul ..... 451.
- Codax, Martín ..... 212.
- Colonna, Vittoria ..... 281.
- Coll y Vehí, José ..... 171.
- Collenuccio, Pandolfo ..... 80.
- Collet, Henri ..... 202.
- Colocci-Brancuti, Cancionero de* ..... 200, 202.
- Comendadores de Córdoba (cantar)* ..... 232, 233, 274, 335, 349, 376.
- Comes, Juan Bautista ..... 355.
- Compiuta, Donzella ..... 80.
- Conde Claros (romances)* ..... 178.
- Conde Dirlos (romances)* ..... 178.

- Constantina, Cancionero de Juan Fernández de*.... 247, 249.  
*Corán* ..... 465.  
 Córdoba, Sebastián de ..... 48.  
 Cornielle, Pierre ..... 485.  
 Cornu, Jules ..... 176, 448.  
 Correas, Gonzalo de ..... 229, 240, 244, 255, 263, 280, 281, 284,  
     ..... 290, 294, 301, 302, 307, 310, 311, 315,  
     ..... 316, 318, 322, 323, 334, 341-344, 346,  
     ..... 351, 354, 355, 357, 358, 359, 363, 371,  
     ..... 387.  
 Cortés, Diego ..... 271, 291, 302.  
 Cotarelo y Mori, Emilio ..... 262, 283, 286, 290, 311, 317, 347, 352,  
     ..... 353, 354, 362, 363, 367, 370, 374, 393,  
     ..... 400, 402.  
 Coucy, Castellano de ..... 85.  
 Covarrubias Orozco, Sebastián de ..... 262, 282, 313, 316, 373.  
 Crispo Acosta, Oswaldo ..... Véase Lauxar.  
 Cronan, Urbán ..... 246, 264.  
*Crónica general* ..... 177, 179, 465.  
*Crónica troyana* ..... 182, 191, 199.  
 Cruz, Fray Agostinho da ..... 260.  
 Cruz, Ramón de la ..... 56, 394, 395.  
 Cruz, San Juan de la ..... 246, 271, 291, 302.  
 Cruz, Sor Juana Inés de la ..... 12, 70, 129, 133, 157, 282, 352, 370,  
     ..... 378, 384, 393.  
 Cubillo, Álvaro ..... 52.  
 Cueto, Leopoldo Augusto de ..... 200.  
 Cueva, Juan de la ..... 50, 377.  
 Curros Enríquez, Manuel

## Ch

- Chacel, Rosa ..... 152, 155.  
 Chacón, Antonio ..... 20.  
 Chacón, José María ..... 19.  
 Chariteo ..... Véase Gareth, Bernardo.  
 Chaucer, Geoffrey ..... 86.  
 Chocano, José Santos ..... 144, 435.

## D

- Damas, Hinard ..... 177, 178.  
 D'Annunzio, Gabriel ..... 61.  
 Dante Alighieri ..... 42, 58, 92.  
*Danza de la muerte* ..... 277.  
 Darío, Rubén ..... 12, 19, 21-27, 30, 36, 58, 61, 89, 92,  
       ..... 138, 141, 142, 149, 154, 156, 158, 165,  
       ..... 169, 170, 172, 237, 238, 402, 424, 425,  
       ..... 429, 436, 437, 443, 444, 449, 461, 465,  
       ..... 470, 47, 485, 489.  
 Dávalos, Balbino ..... 434.  
 Daza, Esteban ..... 246, 334.  
 Delgado (o Delicado), Francisco ..... 234.  
 Demóstones ..... 467.  
 Desbordes-Valmore, Marcelline ..... 94.  
 Diamante, Juan Bautista ..... 58, 147.  
*Diario de México* ..... 80, 85.  
 Díaz, Hernando ..... 98.  
 -----, Leopoldo ..... 58, 433.  
 -----, Pero ..... 218.  
 -----, Callecerrada ..... 54, 113.  
 -----, Cassou, Pedro ..... 416.  
 -----, Martín Manuel ..... 417, 418.  
 -----, Díaz Mirón, Salvador ..... 197, 425, 434.  
 Diego, Gerardo ..... 359, 386, 389, 440, 469.  
*Dies irae* ..... 454.  
 Díez, Friedrich ..... 17, 203.  
 -----, Canedo ..... 100, 144, 436, 486, 489.  
 Dionís, (rey) ..... 88, 200, 201, 203, 320.  
*Disputa del alma y del cuerpo* ..... 180.  
*Ditischea Catonis* ..... 181, 448.  
 Dobson, Austin ..... 445.  
 Domenchina ..... 147.  
 Domínguez Bordona, J ..... 261, 263  
 -----, Camargo, Hernando ..... 117.  
 Donne, John ..... 87.  
 Dos Pisos, John ..... 467.  
 Draghi Lucero, John ..... 419.  
 Dryden, John ..... 397, 478.  
 Ducamin, Jean ..... 183.  
 Duenyas ..... Véase Dueñas, Juan de.

Dueñas, Juan de .....	51, 114, 443, 444.
Dujardin, Edouard .....	467.
Duque de Estrada, Matías .....	358.
Durán, Agustín .....	234, 295, 310, 340.

## E

Echegaray, José .....	482.
Echeverría, Esteban .....	57, 134, 425, 470, 480.
Eguren, José María .....	150, 440.
<i>Elena y María</i> .....	21, 165, 175, 185, 186, 192, 196, 214, ..... 431, 459.
Eliot, Thomas Stern .....	86.
Encina, Juan del .....	98, 171, 190, 218, 244, 247, 247, 249, ..... 253, 290, 291, 293, 335, 373.
Enríquez de Guzmán, Feliciano .....	114.
Ercilla, Alonso .....	54, 55, 91, 110.
Ernest, Adolfo .....	419.
Escobar (músico) .....	299, 305, 313.
Escóiquiz, Juan .....	51, 131.
Espinal, Vicente .....	50.
Espinosa, Aurelio Macedonio .....	177, 180, 185, 191, 215, 216, 419.
-----, Pedro .....	73, 114, 479, 237, 425, 478.
Espronceda, José .....	56, 57, 134, 237, 397.
Esquilache, el príncipe de .....	54, 113, 290, 381, 386.
Ezequiel Navarro, Juan de .....	311, 352.
Esteve, Pablo .....	401.
Estrada, Domingo .....	432.
-----, Genaro .....	144, 440.
<i>Évora, Cancionero de</i> .....	261, 327, 334.

## F

Falcao, Christovam .....	201.
Faria, Pedro de .....	47.
Fariña Núñez, Eloy .....	151.
Felipe II .....	50, 112, 243, 426, 269, 291, 292, 306.
Felipe III .....	336.
Felipe, León .....	154, 440.
Felú y Codina, José .....	377.
<i>Fernán Caballero</i> (Cecilia Bohl) .....	417, 418.
-----, González, <i>Poema de</i> .....	176, 181, 37, 448, 473.

Fernández, Diego .....	296.
-----, Lucas .....	253, 249, 269, 291.
-----, Sebastián .....	264, 291.
----- de Heredia, Juan .....	327.
----- de Lizardi, José Joaquín .....	68.
----- de Moratín, Lenadro .....	65, 67, 92, 396, 470, 478, 482, 487.
----- de Moratín, Nicolás .....	56, 131.
----- Moreno, Baldomero .....	445.
----- de San Salvador, Agustín P. ....	68.
Fernando V, el católico .....	243, 247, 337.
Ferrandez de Jerem .....	190.
Ferrerira de Vasconcellos .....	260.
Figueira, Fernán .....	87.
Figueroa, Francisco de .....	48, 53, 111.
Fitz-gerald, John Doriscoll .....	179, 180, 474, 47.
Flaubert, Gustavo .....	447.
Flecha, Mateo .....	246, 295.
Florit, Eugenio .....	141, 154.
Folquet de Marsella .....	83.
<i>Fontefrida</i> (romance) .....	169.
Ford, J. D. M. ....	178.
Forjaz de Sampaio .....	202.
Fornaciari, Rafael .....	76.
Forner, Juan Pablo .....	26, 57, 132.
Foscolo, Ugo .....	81.
Foster, W. ....	174.
Foulché-Delbose .....	95, 96, 178, 183, 247, 297, 302, 310, ..... 315, 322, 340, 383, 386, 444.
Francisco de Portugal .....	260.
Frost, Robert .....	464.
Fuenllana, Miguel de .....	245, 302, 303, 329, 331.
Furt, Jorge M. ....	419.

## G

Gabriel (músico: ¿Gabriel de Mena?) .....	313.
----- y Galán, José María .....	432.
<i>Gaŷa</i> .....	465.
<i>Gaiŷeros</i> (romances) .....	178, 325, 349.
Galo .....	69.
Gálvez, José .....	434.
----- de Montalvo, Luis .....	47, 111.

Gallardo, Bartolomé.....	98, 188, 219, 227, 230, 231, 234, 235, ..... 245, 246, 247, 250, 251, 255, 257, 261, ..... 262, 266, 288, 290, 304, 305, 312, 314, ..... 315, 322, 327, 329, 331, 332, 333, 340.
Gallego, Juan Vicario.....	57, 65, 132, 158, 483.
Gama Frei, Basilio de.....	108.
Garay, Dr. ....	47, 112.
-----, N. ....	419.
García, Vicente.....	88.
-----, Álvarez, Enrique.....	403, 404.
-----, Arista, Gregorio.....	402.
-----, Calderón, Ventura.....	252.
-----, de la Huerta, Vicente.....	56, 131.
-----, Gutiérrez, Antonio.....	175, 248.
-----, Lorca, Federico.....	144, 410, 440.
-----, Moreno, M. ....	240.
-----, Pérez, Domingo.....	260, 369.
-----, Prada, Carlos.....	156.
-----, Tassara, Gabriel.....	484.
Garcilaso de la Vega.....	43, 56, 76, 100, 101, 103-106, 132, 220, ..... 426.
Gareth, Bernardo.....	99.
Gariaby, Esteban de.....	278.
Gavel, Henri.....	174, 459.
Gavidia, Francisco.....	35, 425, 479, 485.
Gentil, Bertomeu.....	99.
Gil Polo, Gaspar.....	54, 92, 106, 107, 158, 477, 479.
Giner, Francisco.....	155.
Giusti, Guiseppe.....	78.
Goethe, Wolfgang.....	464.
Gómez, Juan Carlos.....	134, 425, 470, 482.
-----, Charinho, Payo.....	88.
-----, Hermosilla, José Mamerto.....	56, 57, 130-132.
-----, de Huerta, Jerónimo.....	49, 113.
Góngora, Luis de.....	32, 50, 54, 56, 66, 91, 92, 101, 107, ..... 117, 124, 133, 137, 257, 273, 286, 282, ..... 308, 311, 324, 332, 337, 340, 343, 349, ..... 353, 355, 358, 359, 363, 367, 368, 370, ..... 372, 375, 377, 380, 381, 382, 385, 386, ..... 394, 402, 412, 438, 445.
González, Fray Diego.....	107, 131.
-----, Juan Gualberto.....	56, 93, 131, 132, 147, 238, 397.

-----, Pedro Antonio .....	489.
-----, Bona, C. ....	419.
-----, Carvajal, Tomás .....	132.
-----, del Castillo, Juan Ignacio .....	394.
-----, González Lanuza, Eduardo .....	145.
-----, Martínez, Enrique .....	143, 148, 433, 439, 489.
-----, Palencia, Ángel .....	197.
-----, Prada, Manuel .....	140, 156, 430.
Gorostiza, José .....	149, 154, 155, 440.
Goyri de Menéndez Pidal, María .....	313.
Grajales .....	370.
Grammont, Maurice .....	485.
Grandgent, Charles Hall .....	77.
Granja, Conde de la .....	118.
Grober, Gustav .....	77, 90, 176, 188, 202.
Guido, Juan José .....	69.
Guillén, Jorge .....	140, 144, 440.
Guinizelli, Guido .....	79.
Gutiérrez, Francisco .....	333.
-----, Nájera, Manuel .....	142, 431.
Guzmán de Higueros, Antonio .....	246, 295, 340, 342.

## H

Hague, Eleanor .....	419.
Hanssen, Friedrich .....	90, 94, 96, 97, 175, 175, 179, 181-189,
.....	191, 198, 202, 204, 214, 219, 229, 244,
.....	283, 296, 297, 299, 302, 309, 341, 395,
.....	413, 423.
Hardung, Victor Eugène .....	261.
Hartzenbusch, Juan Eugenio .....	135.
Henríquez, Camilo .....	133, 480.
-----, Gómez, Antonio .....	52, 117, 358.
-----, Ureña, Max .....	429, 434.
-----, Ureña, Pedro .....	6-9, 11-36, 163, 165, 166.
<i>Herberzy, Cancionero</i> .....	95, 188, 190, 224, 230-232, 235-236,
.....	239, 291, 296, 311.
Herberay de Essarto, Nicolás de .....	230.
Heredia, José María .....	133, 134, 139, 142, 237, 327, 397, 425,
.....	469, 470.
Hérelle, Georges .....	460.
Hermosilla .....	Véase Gómez Hermosilla, José M.

- Hernández, José ..... 377.  
 ----- de Velasco, Gregorio ..... 49, 112.  
 ----- Girón, Francisco ..... 330.  
 Herodoto ..... 478.  
 Herrera, Fernando de ..... 24, 48, 54-56, 63, 65-67, 104, 110, 475.  
 Herrera y Reissig, Julio ..... 143.  
 Hidalgo, Juan ..... 134.  
 Hills, Elijah Clarence ..... 174.  
*Histoire, Chanson d'* ..... 84.  
 Hita, el Arcipreste de ..... 26-28, 31, 43, 84, 174, 182, 183, 186,  
       ..... 198, 479.  
 Hojeda, Fray Diego de ..... 114.  
 Horacio ..... 109, 132.  
 Horozco, Sebastián de ..... 234, 262, 267-268, 296, 325, 344, 380,  
       ..... 393.  
 Hoz Mota, Juan de la ..... 393.  
 Hübner, Emil ..... 174.  
 Huete, Jaime de ..... 264, 265, 291.  
 Hugo, Víctor ..... 35, 197, 397, 425, 47, 480, 484.  
 Huidobro, Vicente ..... 440.  
 Huntington, Archer Milton ..... 201.  
 Hurtado, José ..... 407.  
 ----- de la Vera, Pedro ..... 477.  
 ----- de Mendoza, Antonio ..... 379, 386.  
 ----- de Mendoza ..... 321  
       el del siglo XVI, Diego ..... 44, 66, 99, 187, 220, 235, 261, 291,  
       ..... 379.  
 ----- de Mendoza, el viejo, Diego ..... 187, 220, 291, 311.  
 ----- de Mendoza, Almirante Diego ..... 95, 220.

## I

- Ibáñez, Sara de ..... 145.  
 Ibarbourou, Juana de ..... 440.  
 Iglesias de la Casa, José ..... 49, 56, 123, 181.  
*Ildefonso, Vida de san* ..... 181.  
 Imperial, Francisco ..... 42, 96, 219.  
 Incháustegui Cabral, Héctor ..... 155, 17.  
*Infantes de Lara, Cantar de los* ..... 177.  
*Infantes de Lara (romances)* ..... 178, 37.  
 Inzenga, José ..... 407, 416.

Iriarte, Tomás de .....	56, 65, 131, 138, 159, 237, 395, 425, ..... 432, 470, 478, 479, 487, 488.
Isabel de Católica .....	330.
Isaías .....	456.
Itaparica, Frei Manoel de Santa María .....	108.

## J

Jaime Freyre, Ricardo .....	429, 433.
Jammes, Francis .....	489.
Jáuregui, Juan de .....	51, 66, 115, 147, 386.
Jeanroy, Alfred .....	202.
Jiménez, Juan Ramón .....	143, 146, 149, 151, 152, 155, 426, 437, ..... 438, 453, 464, 486.
-----, Ramón Emilio .....	421.
Joao de Deus .....	108.
<i>Job, Libro de</i> .....	456.
<i>José, Poema de</i> .....	180, 182.
Jovellanos, Gaspar Melchor de .....	56, 131, 222, 453.
Joyce, James .....	467.
Juan Manuel, el Príncipe .....	42, 84, 94, 176, 183, 186, 189, 198, ..... 215, 239.
Juan Poeta .....	218.
Judá Leví .....	204.

## K

<i>Kalevala</i> .....	462.
Kausler, E. H. von .....	201.
Keats, John .....	220, 464.
Keniston, Hayward .....	105.
Kina .....	456.

## L

<i>Laberinto amoroso</i> .....	310, 322, 325, 339, 340, 341, 349.
Lacunza y Sánchez de Tagle, Juan María ....	68, 70, 72.
Laforgue, Jules .....	86.
Lafuente y Alcántara, Emilio .....	407.
Lamarche, Juan Bautista .....	440.
Lamartine .....	237, 469.

Lanchetas, Rufino .....	180.
Lando, Ferrán Manuel .....	216.
Landry, Augusto .....	449-450.
Lang, Andrew .....	445.
-----, Henry Roseman .....	90, 175, 176, 178, 181, 197, 200, 201, ..... 202, 204, 205, 210, 212, 223, 224, 226.
Lange, Nora .....	440, 453.
Lanini, Pedro .....	393.
Larrañaga, José Rafael .....	68.
Larrea, Juan .....	440.
<i>Lancsar</i> (Oswaldo Crispo Acosta) .....	142, 429.
Laverde Ruiz, Gumersindo .....	237.
Ledesma, Alonso de .....	264, 292, 316, 324, 325, 330, 341, 362, ..... 380, 383, 406.
-----, Dámaso .....	411.
Leitao de Andrade, Miguel .....	260.
Lenz, Rudolph .....	419.
León, Fray Luis de .....	56.
Leopardi, Giacomo .....	82, 92, 464.
LERMA, Pedro de .....	54, 124, 234.
Lidfordss, E. ....	176.
Limendoux, Félix .....	402.
Linares, Juan de .....	304.
Lipps, Teodoro .....	463.
<i>Lira Poética</i> .....	339, 340.
Lista, Alberto .....	57, 394, 479, 482.
Loaysa, Fray Jerónimo de .....	283, 284, 286, 307, 330.
Lobo, Eugenio Gerardo .....	398.
Lollis, Cesare de .....	200.
Lomas Cantoral, Jerónimo .....	107.
López, Luis Carlos .....	150.
-----, Chavarri, Eduardo .....	374.
-----, de Armesto, Gil .....	393.
-----, de Ayala, Pero .....	168, 180, 182, 183, 188, 198.
-----, de Gómara, Francisco .....	255.
-----, de Honrubia, Miguel .....	354.
-----, de Úbeda, Francisco .....	351.
-----, de Úbeda, Juan .....	54, 190, 291.
-----, de Zarate, Francisco .....	52, 117, 386.
-----, Marín, Enrique .....	402.
-----, Pinciano, Alonso .....	75, 171, 318.
-----, Velardo, Ramón .....	151, 438.

Lora, Francisco de .....	265.
Lozano, Abigail .....	484.
Lugones, Leopoldo .....	58, 63, 140, 143, 420, 435, 455.
Lugris Freire, Manuel .....	153.
Lumis, Charles F. ....	419.
Luzán, Ignacio de .....	55, 130, 448.
Lynch, Ventura R. ....	419.
Llano Roza de Ambudía, Aurelio de .....	408.

## M

<i>Macario Romero</i> (romance) .....	419.
Machado, Antonio .....	413, 439.
-----, José E. ....	409, 419.
-----, Manuel .....	58, 143, 148, 439.
Magallanes Moure, Manuel .....	151, 426.
<i>Mababbaratta</i> .....	454.
Mal Lara, Juan de .....	240.
<i>Malbrú</i> (canción) .....	393, 401.
Malón de Chaide, Pedro de .....	48, 110.
Manrique, Gómez .....	200, 218, 239.
-----, Jorge .....	191.
Manuel, Francisco .....	51, 116.
Manuscritos de la Biblioteca	
Nacional de Madrid .....	174, 182, 221, 225, 235, 238, 245, 246, ..... 261, 297, 306, 310, 314, 324, 326, 332, ..... 334, 340, 347, 361, 473, 474.
Manzoni, Alessandro .....	59, 92.
Maquiavelo, Nicolás .....	77, 80.
Marasso, Arturo .....	477, 478.
<i>Maravillas del Parnaso</i> .....	339, 375.
Marbe, Carlos .....	466.
Marchena Ruiz de Cueto, José (Abate) .....	131.
Marden, Charles Carroll .....	179, 181, 448.
Marechal, Leopoldo .....	440, 455.
<i>Marta Egipciaca, Vida de santa</i> .....	165, 185, 196, 459.
Mármol, José .....	484.
Marot, Clément .....	85.
Marquina, Eduardo .....	58, 63, 140, 144, 436.
Martí, José .....	11, 14, 17, 142, 431.
Martínez Abades, Juan .....	404.
----- de la Rosa, Francisco .....	139, 402, 471.

-----, de Meneses, Antonio .....	52, 117.
-----, Estrada, Ezequiel .....	149.
-----, Hernández, A. ....	407.
-----, Rodrigo .....	335.
-----, Sierra, Gregorio .....	58, 140.
-----, Tornel, José .....	245.
Mas, Sinibaldo de .....	238, 487.
Matos Fragoso, Juan de .....	392.
Matta, Guillermo .....	135.
Maury, Juan María .....	75, 91, 237, 396, 397, 448, 478.
Mayans y Siscar, Gregorio .....	240.
Mayo, Fidel .....	407.
Médecis, Lorenzo de .....	60, 77, 80.
Medina, Manuel de .....	71.
-----, Vicente .....	432.
Medinilla, Baltasar Eliseo de .....	386.
Medrano, Francisco de .....	387.
Meillet, Pablo .....	457, 458.
Mejía, Diego .....	113.
Melantuch, Atanasio .....	402.
Meléndez Valdéz, Juan .....	55, 131.
Melo, Francisco Manuel de .....	51, 116, 137, 361, 386.
Mena, Juan de .....	41, 43, 63, 71, 95, 96, 175, 176, 183- ..... 186, 190, 443, 452, 460.
-----, Gabriel .....	313.
Mendés, Catulle .....	425, 429.
Mendoza, Fray Íñigo de .....	244, 250.
Menéndez Pidal, Juan .....	222.
-----, Pidal, Ramón .....	17, 18, 19, 21, 30, 93, 166, 172, 174, ..... 175-182, 185-188, 190, 192, 197, 198, ..... 201, 203, 214, 223, 224, 227, 238, 250, ..... 252, 258, 262, 275, 276, 283, 292, 307, ..... 313, 322, 325, 330, 358, 37, 379, 407, ..... 451, 459, 473, 475.
-----, y Pelayo, Marcelino .....	17, 18, 42, 62, 63, 65, 67, 72, 82, 88, ..... 93, 94, 96, 97, 99, 106, 139, 171, 178, ..... 180, 181, 183, 185, 187-189, 191, 198, ..... 199, 201, 204, 207, 220, 222, 232, 234, ..... 237, 238, 245, 253, 264, 278, 289, 311, ..... 312, 313, 330, 363, 373, 407, 414, 462, ..... 470.
Menzini, Benedetto .....	61, 78.

- Mera, Juan León ..... 419.
- Merimeé, Henri ..... 178.
- Mesa, Cristóbal de ..... 101.
- Metastasio, Pietro ..... 69.
- Meumann, Ernesto ..... 463.
- Meyer, Paul ..... 173.
- Michaelis de Vasconcellos, Carolina ..... 90, 91, 105, 176, 197-200, 202, 204,  
..... 207, 211, 212, 221-223, 227, 238, 248,  
..... 253, 254, 257, 260, 261, 263, 272, 273,  
..... 274, 287, 323, 331.
- Milá y Fontanals, Manuel ..... 41, 43, 63, 75, 79, 90, 95, 138, 172,  
..... 175-178, 186, 198, 199, 201, 203- 207,  
..... 222, 281, 310, 315, 339, 340, 372, 407,  
..... 416.
- Milán, Luis ..... 82, 228, 245, 255, 301, 333.
- Milton, John ..... 56.
- Mira de Mescua, Antonio ..... 364, 379.
- Miseria del hombre, Libro de la* ..... 181
- Misión, Luis ..... 400.
- Mistral, Gabriela (*Lucila Godoy*) ..... 140, 145, 434.
- Mitjana, Rafael ..... 245, 248, 252, 292, 296, 336, 340.
- Mocádem de Cabra ..... 197.
- Moliere ..... 447.
- Molinari, Ricardo ..... 149, 152, 154.
- Molteni, Enrico ..... 200.
- Molza, Francesco María ..... 60.
- Monaci, Ernesto ..... 199, 226.
- Moner, Pedro ..... 98, 373.
- Moreal, Julio ..... 297, 311.
- Monte, Fray Lope del ..... 187.
- Montemayor, Jorge de ..... 54, 101, 107, 158, 273, 291.
- Montes, Eugenio ..... 153.
- Monteser, Francisco Antonio ..... 289, 379.
- Montesino, Fray Ambrosio (poeta) ..... 236, 249, 250, 251, 281, 291, 349.
- , Ambrosio (historiador) ..... 306
- , José F. .... 281, 377.
- Monti, Vincenzo ..... 92.
- Montidea, Baptista ..... 271, 291, 203, 334.
- Mora, José María Luis ..... 71.
- Moratín, Leandro Fernández de ..... 22, 40, 56, 57, 65, 67, 70, 82, 87, 88,  
..... 131, 132, 138, 147, 158, 159, 396, 466,  
..... 470.

Morawski, J. ....	192.
Morel-Fatio, Alfred .....	183, 264.
Moreno, Diego .....	271.
-----, José María .....	69.
-----, Jimenes, Domingo .....	440, 453.
-----, Villa, José .....	438, 464.
Moreto, Agustín .....	52, 117, 262, 282, 247, 361, 362, 369, ..... 377, 379, 382, 389.
Morley, S. Griswold .....	177, 179, 196, 258, 380.
Mosvos, Arneto de .....	70.
Moxica, Fernán .....	192.
Mudarra, Alonso .....	245, 305, 313, 329.
Muñoz del Monte, Francisco .....	58, 134, 157.
Murillo, Fray Diego .....	48.
Mussafia, Adolfo .....	186, 187, 202, 229, 230, 268, 315, 342, ..... 406, 409.
Musso Valiente, Daniel .....	238.

## N

Nájera, Esteban de .....	264.
Nalé Roxio, Conrado .....	154.
<i>Naranjicas</i> (cantar) .....	318, 324, 398.
Narváez, Luis .....	245, 263, 331.
Navarrete, Manuel de .....	57, 67, 69, 71, 72, 133.
Navarro, Tomás, Tomás .....	100, 105, 109, 169, 171, 220, 258, 461.
Navas, Juan de .....	365.
Nebrija, Elio Antonio de .....	171, 218.
Negri, Ada .....	61.
Neruda, Pablo .....	145, 152, 155, 440.
Nervo, Amado .....	58, 142, 148, 434.
<i>Nigelungos, Cantar de los</i> .....	454.
Nicolay, Clara Leonora .....	263.
<i>Niña de Gómez Arias</i> (cantar) .....	234, 267, 268, 289, 377.
Novo, Salvador .....	155, 440.
Nunes Ayras .....	89, 213, 226.
Nunes, José Joaquim .....	200, 202.
Núñez de Arce, Gaspar .....	147.
-----, de Guzmán (Pinciano), Hernán ....	240, 318.

## O

Ocampo, Silvina .....	149.
Ocaña, Francisco de .....	262, 276, 292, 327, 381.
Ochoa, Anastasio de .....	68, 71, 133.
Olmeda, Federico .....	281, 406, 413, 414, 416.
Olmedo, Alonso de .....	132.
-----, José Joaquín de .....	393.
Ongaro, Francesco dall' .....	60.
Oña, Pedro de .....	97, 107, 110.
Orléans, Charles d' .....	85.
Oroz, Rodolfo .....	110.
Ortega, Francisco .....	67, 68, 133.
Ovidio, Francesco d' .....	76, 84, 111.
Oviedo, Gonzalo Fernández de .....	220.

## P

Padilla, Fray Pedro de .....	101, 285, 291, 332.
Palacios, Francisco .....	68.
-----, Miguel .....	139, 402.
Paláu, Bartolomé .....	277, 291.
Plama, Ramón de .....	419.
<i>Palmero</i> (romande del) .....	178.
Palmireno, Lorenzo .....	240.
Parini, Guiseppe .....	60, 78, 81.
Gastón, París .....	173.
Pascoli, Giovanni .....	82, 149.
Patterson .....	466.
Paz, Octavio .....	155.
Paz y Melia, Antonio .....	182.
Pedraza, Juan de .....	277, 291.
Pedreil, Felipe .....	246, 347, 345, 365, 401, 407.
Pedro Dámaso, San .....	68.
Pellegrini, Silvio .....	200.
Pellicer, Carlos .....	155, 440.
Peñalosa, Francisco .....	251, 295.
Peralta Barnuevo, Pedro de .....	130.
Pereda Valdéz, Ildefonso .....	422.
Pérez, Gonzalo .....	47, 107.
-----, José Joaquín .....	485.
-----, Ballesteros, José .....	206, 207.

----- Bonalde, Juan Antonio .....	432.
----- de Ayala, Ramón .....	436.
----- de Guzmán, Fernán .....	82, 97, 98, 157, 219, 220, 239.
----- de Herrera, Cristóbal .....	49, 112, 239.
----- de Montalván, Juan .....	51, 54, 370.
----- de Montoro, José .....	395.
----- Gómez Nieva, Alfonso .....	225, 443, 444.
----- Pastor, Cristóbal .....	288.
----- y González, Felipe .....	403.
<i>Pero González</i> (canción) .....	299, 301.
Perrín Guillermo .....	139, 402.
Perticari, Giulio .....	60.
Petrarca, Francesco .....	43, 59, 61, 62, 77, 80, 82, 98, 103, 220.
Pidal, Pedro José .....	175-177.
Pietsch, Karl .....	181, 448.
Piferrer, Pablo .....	480.
Pinar .....	330.
Píndaro .....	452.
Pindemonte, Ippolito .....	92.
Pineda Bascañán .....	116.
Pisador, Diego .....	244, 245, 251, 262, 278, 305, 313, 314, ..... 322, 331, 332, 336, 364.
Pistoia, Cino da .....	61.
Pitillas, Jorge .....	56.
Platón .....	219.
Poe, Edgar Allan .....	432.
<i>Poesías de antaño</i> .....	246, 295, 340, 342, 372, 381.
Poitiers, Guillaume .....	197.
Poliziano, Angelo .....	61.
Polo de Medina, Salvador Jacinto .....	52.
<i>Polico</i> (cantar) .....	286, 335, 336, 384, 409.
Pombo, Rafael .....	237, 481.
Ponce, Juan .....	321.
Pondal, Eduardo .....	153.
Porcel, José Antonio .....	131.
Pou, P. Bartolomé .....	478.
<i>Praga, Cancionerillos de</i> .....	322.
Prestes, Antonio .....	252.
<i>Primavera y flor de los... romances</i> .....	327, 340.
<i>Proverbios en rima del sabio Salomón</i> .....	181.
Pujol, Juan .....	88.

Pulci, Luigi.....	60, 77.
Puyol y Alonso, Julio .....	94, 17, 182, 187, 198, 235, 322, 352.

## Q

<i>Querellas</i> .....	71.
Quesada .....	262.
Quevedo, Francisco de .....	32, 51, 101, 106, 115, 240, 257, 262, ..... 271, 282, 286, 297, 354, 355, 387, 391, ..... 394, 475.
Quintana, Manuel José .....	57, 65, 132, 158.
----, del Azebo, Ramón .....	72.
----, Roo, Andrés .....	67.
Quintero, Serafín y Joaquín Álvarez .....	404.
Quiñones de Benavente, Luis .....	50, 115, 137, 252, 257, 282, 283, 309, ..... 317, 325, 333, 340, 341, 345, 346, 349, ..... 353, 356, 358, 363, 366, 367, 369, 370, ..... 372, 379, 380, 390, 398.
Quirós, Pedro de .....	386.

## R

Racine, Jean .....	485.
Rajna, Pío .....	17, 179.
<i>Ramayana</i> .....	454.
Ramos Carrión, Miguel .....	139, 402.
Rangel, Nicolás .....	396.
<i>Razón de amor</i> .....	185, 196, 431, 460.
Rebolledo, el Conde .....	52, 116.
Rega Molina, Horacio .....	151.
<i>Reinaldos de Montalván</i> (romances) .....	178.
Reinosa, Rodrigo de .....	261, 276, 291, 299.
Rengifo, Juan Díaz (o Diego García) .....	75, 227, 294, 295, 318, 339, 340.
Renier, Rodolfo .....	197.
Rennert, Hugo Albert .....	178, 235, 283.
<i>Resende, Cancionero geral de</i> .....	89, 201, 246.
Restori, Antonio .....	177.
Restrepo, Antonio José .....	419.
<i>Revelación de un ermitaño</i> .....	183.
Rey de Artieda, Andrés .....	50.
Reyes, Alfonso .....	10, 19, 154, 383, 430, 464.
Reyes, Cosme Gómez Tejada de los .....	51, 115, 355.



Rosales, Diego de .....	324.
Rouanet, Leo .....	246, 251, 274, 302.
Rousseau, Jean-Jacques .....	464.
Rueda, Lope de .....	234, 246, 251, 274, 291, 302, 311, 314, ..... 384, 426.
-----, Salvador .....	43, 139, 427, 470, 485.
Rufo, Juan .....	48, 91, 122, 158.
Ruiz, Juan .....	Véase Hita, el Arcipreste de.
-----, Aguilera, Ventura .....	483, 488, 432.
-----, de Alarcón, Juan .....	12, 32, 119, 133, 345, 378.
-----, de León, Francisco .....	131.
-----, de Toro, Alvar .....	190.

## S

Sa de Miranda, Francisco .....	46, 89, 104, 105, 106, 108, 157, 201, ..... 244, 252, 260, 291, 299, 302, 369.
Sá de Sotomayor, Eloy de .....	53.
Saa, Anrique de .....	89.
Saavedra Guzmán, Antonio .....	111.
Sabat Ercasty, Carlos .....	440.
<i>Sablonara, Cancionero...</i>	
<i>recogido por Claudio de la</i> .....	245, 246, 340, 343, 346, 347.
Sacchetti, Franco .....	61.
Safo .....	49.
Saintsbury, Jorge Eduardo Bateman .....	448, 466.
Salas, Pedro de .....	51, 115.
-----, Barbadillo, Alonso Jerónimo .....	51, 117, 157, 370, 388.
Salazar, Agustín de .....	53, 117, 157, 370.
-----, Ambrosio de .....	133, 395, 478, 479.
-----, Eugenio de .....	106, 122, 272, 291, 392.
-----, y Torres, Agustín de .....	392.
Salgado, Antonio .....	67.
Salinas, Francisco .....	190, 238, 246, 248, 250, 262, 276, 292, ..... 312, 313, 315, 323, 327, 328.
-----, el Conde .....	331.
-----, Juan de .....	52, 115, 309, 386.
-----, Lope de .....	49, 113, 309.
-----, Pedro .....	155, 440.
<i>Salmos</i> .....	456.
Salvá, Vicente .....	75, 245, 304, 327.
Samaniego, Félix María de .....	56, 131.



Shelley, Percy Bysshe .....	144, 425, 464.
Sicilia, Mariano José .....	67.
Sievers, Eduardo .....	456.
Sigüenza y Góngora, Carlos de .....	117.
Silva, José Asunción .....	142, 431, 432.
-----, Valdéz, Fernán .....	440.
Silvestre, Gregorio .....	55, 106, 108.
Simónides .....	452.
Solalinde, Antonio G. ....	179, 182, 200.
Smith, George Adam .....	456.
Snell, Miss .....	466.
Sófocles .....	452.
Solís, Antonio de .....	297, 367, 392.
-----, Dionisio .....	237, 396.
-----, y Rivadaneira, Antonio de .....	
Somoza, José .....	131.
Sosa, Lupe .....	381.
Stampa, Gaspara .....	81.
Staafl, Erik .....	182.
Stecchetti, Lorenzo .....	60.
Stein, Arnold .....	87.
Stengel, Edmund .....	77, 176, 198, 205.
<i>Stúñiga, Cancionero de Lope de</i> .....	188, 192, 443.
Subirá, José .....	401, 407.
Suchier, Hermann .....	174.
Sudre, Léopold .....	174.
Swedwlios, Bernard Franzen .....	179.
Swinburne, Algernon Charles .....	425.

## T

Talavera, el Arcipreste de .....	240.
Tapia .....	99.
Tárrega, Francisco .....	48, 279, 280, 291, 302, 311, 373.
Tasso, Bernardo .....	445.
-----, Torquato .....	78, 81.
Tassoni, Alessandro .....	60, 78.
Tejada Páez, Agustín .....	114.
Tejada, Luis de .....	116.
Teresa de Jesús, Santa .....	269, 273, 291, 450, 302.
Terrazas, Francisco de .....	111.
Testi, Fulvio .....	59.

- Timonedá, Juan de ..... 48, 109, 271, 277, 278, 291, 321, 373.  
 Tirso de Molina ..... 32, 50, 56, 90, 120, 133, 137, 192, 208,  
     ..... 209, 266, 281, 285, 314, 315, 317, 324,  
     ..... 340, 344, 345, 349, 350, 354-358, 363,  
     ..... 365, 370-372, 377, 378, 382, 390, 394,  
     ..... 406.  
 Tobler, Adolph ..... 174.  
*Tonos antiguos* ..... 246.  
*Tonos castellanos* ..... 246, 306, 324, 332.  
 Torner, Eduardo M. .... 245, 315, 382, 408, 411, 412.  
 Torre, Francisco de la ..... 48, 111.  
 Torres, Juan de ..... 443, 444.  
 ----- (músico) ..... 328, 443.  
 ----- Bodet, Jaime ..... 146, 157, 440.  
 ----- Naharro, Bartolomé de ..... 99, 249.  
 ----- Villarroel, Diego de ..... 90, 258, 324, 354, 370, 372, 395, 398,  
     ..... 399, 406.  
 Trend, John B. .... 245.  
 Trigueros, Cándido María ..... 478, 479.  
 Trillo y Figueroa, Francisco de ..... 52, 117, 257, 273, 281, 349, 354, 355,  
     ..... 357, 376, 386.  
 Trissino, Giangiorgio ..... 60, 77.

## U

- Ulrich, Jakob ..... 181.  
 Ulloa, Luis de ..... 51, 115.  
 Unamuno, Miguel de ..... 140, 143, 148, 203.  
*Upsala, Cancionero de* ..... 245-248, 251-253, 265, 276, 291, 306,  
     ..... 314, 322, 330, 331, 333, 370, 373.  
 Urbina, Luis G. .... 58, 142, 148, 396.  
 Ureña de Mendoza, Nicolás ..... 135.  
 Uribe, Juan de Dios ..... 69.

## V

- Vaca de Guzmán, José María ..... 131.  
 Valbuena, Bernardo de ..... 51, 56, 128, 133, 386, 403.  
 Valdenebro y Cisneros, J. M. de ..... 288.  
 Valderrábano, Anriquez de ..... 245, 276, 314, 331.  
 Valdivia, Pedro de ..... 324.

- Valdivielso, Fray José de ..... 92, 123, 133, 190, 240, 257, 275, 281,  
 .... 282, 283, 312, 316, 324, 325, 330, 340,  
 .... 348, 351, 352, 357, 358, 362, 364, 365,  
 .... 370, 372, 378, 438.
- Valencia, Fray Diego de ..... 190, 217.  
 -----, Guillermo ..... 58, 144, 170.
- Valera, Cipriano de ..... 478.  
 -----, Juan ..... 237, 425, 432.
- Valéry, Paul ..... 86.
- Valtierra ..... 443, 444.
- Valverde Arrieta, Juan de ..... 272, 291.
- Valladares de Sotomayor, Antonio ..... 394.
- Valladolid, Alfonso de ..... 181.
- Valle, Adriano del ..... 440.  
 -----, Caviedes, Juan del ..... 117.  
 -----, -Inclán, Ramón del ..... 143, 153, 156, 439.
- Valledor, Jacinto ..... 401, 412.
- Vallejo, César ..... 147, 154, 155.
- Vallés, Pedro ..... 240.
- Vaqueiras, Raimbaut de ..... 84, 198.
- Varela, Juan Cruz ..... 133, 469.
- Vargas y Ponce, José ..... 119.
- Vasco, E. .... 407.
- Vásquez, Juan ..... 226, 245, 248, 266, 274, 276, 302, 305,  
 .... 314, 322, 327, 405.
- Vaticano, Cancionero del* ..... 88, 199, 200, 208, 210, 211, 212, 226.
- Vaz Ferreira, Carlos ..... 449.  
 -----, María Eugenia ..... 150, 426.
- Vedas* ..... 458.
- Vega, Alonso de la ..... 277, 291, 274, 314.  
 -----, Carlos ..... 354, 419.  
 -----, Lope de ..... 14, 15, 26, 28, 32, 49, 50, 67, 89, 91,  
 .... 118, 136, 190, 208, 215, 227, 233, 240,  
 .... 275, 285, 288, 302, 322, 330, 340, 341,  
 .... 348, 350, 352, 356, 361, 365, 368, 369,  
 .... 370, 376, 377, 378, 381, 390, 393, 394,  
 .... 406, 438, 475.  
 -----, Ricardo de la ..... 402.  
 -----, López, C. .... 419.
- Vegas, Damián ..... 49, 112.
- Velarde, Fernando ..... 488.
- Velasco, Francisco ..... 381.

Velázquez de Velasco, Luis José .....	112.
Vélez de Guevara, Juan .....	52, 117.
-----, Luis .....	50, 115, 251, 260, 280, 281, 309, 313, ..... 325, 330, 347, 349.
Venegas de Henestrosa, Luis .....	245.
Ventadour, Bernart de .....	84.
Veragüe, Pedro de .....	191, 197.
Vergara, Gabriel María .....	416.
Verlaine, Paul .....	85, 86, 425, 430, 486.
Verrier, Paul .....	83, 449.
Vicéns, José .....	318, 339.
Vicente, Gil .....	89, 201, 223, 244, 253, 255, 257, 259, ..... 260, 285, 290, 291, 321, 326, 335, 336, ..... 369.
Vicuña Cifuentes, Julio .....	138, 142, 426, 488.
Vidal de Besalú, Ramón .....	188, 198.
Vidarte, Santiago .....	134.
Villaspesa, Francisco .....	58, 144.
Villalba, Luis .....	202, 223, 278.
Villalpando, Juan de .....	98, 219.
Villamediana, el Conde de .....	56, 115, 388.
Villar, Rogelio .....	42.
Villarino, María de .....	147.
Villasandino, Alfonso Álvarez de .....	190, 192, 216, 217, 224.
Villaurrutia, Jacobo de .....	67.
-----, Xavier .....	148, 440.
Villaviciosa, José de .....	116.
-----, Sebastián de .....	49.
Villegas, Antonio de .....	52, 265, 291.
-----, Esteban Manuel de .....	116, 170.
-----, Selvago, Alonso de .....	247, 386.
Villena, Enrique de .....	96, 216, 218, 220, 379.
Viñaza, el Conde de la .....	75, 229.
Virués, Cristóbal de .....	48, 112.
Vising, Johan .....	173.
Vollmoller, Karl .....	310, 340.
Vossler, Karl .....	77.

## W

Whitman, Walt .....	424, 425, 451.
Wilcock, Juan Rodolfo .....	147.

- Wolf, Ferdinand Joseph ..... 177, 203.  
 Woolf, Virginia ..... 467.

## X

- Xuana* (cantar) ..... 222, 407, 411.

## Z

- Zafra, Esteban de ..... 287, 291.  
 Zamora, Antonio de ..... 55, 130, 283, 318, 324, 352, 354, 370,  
 ..... 393.  
 Zapata, Gabriel ..... 343.  
 -----, Luis ..... 108.  
 -----, Marcos ..... 403.  
 Zappi, G. B. Felice ..... 81, 83.  
 Zárate, Fernando de ..... 117.  
*Zarzuela, Serranilla de la* ..... 189, 190, 229, 290, 292, 350, 351.  
 Zayas, María de ..... 388.  
 Zeballos, Etanislao S. .... 419.  
 Zequeira y Arango, Manuel Tiburcio ..... 57.  
 Zorrilla, José ..... 22, 35, 470, 475, 482-484.  
 -----, de San Martín, Juan ..... 135, 462.  
 Zorro, Joao ..... 208, 213.  
 -----, Juan ..... 89.

## **Índice**

<i>Palabras liminares</i> .....	9
Manuel Lara Hernández	
<i>Desde el Pórtico de sus Obras Completas</i> .....	11
Dr. Tony Raful	
<i>Pedro Henríquez Ureña y la versificación fluctuante</i> .....	15
Manuel Matos Moquete	

## **Estudios**

Cuestiones métricas	
El verso endecasílabo .....	39
La métrica de los poetas mexicanos en la época de la Independencia .....	65
El endecasílabo castellano .....	75
El endecasílabo en francés y en provenzal .....	83
El endecasílabo en catalán y en portugués .....	87
El endecasílabo clásico en castellano .....	90
El endecasílabo castellano antes de Boscán .....	93
Boscán y Mendoza .....	99
Garcilaso .....	100
Sã de Miranda .....	104
Endecasílabos anapésticos y endecasílabos crecientes .....	105
La acentuación en la cuarta sílaba: siglos XVI y XVII ...	107

La acentuación en la cuarta sílaba:	
muestras de su abundancia .....	117
La acentuación en la cuarta sílaba; siglo XVIII .....	130
La acentuación en la cuarta sílaba:	
su rareza en el siglo XIX .....	134
El endecasílabo anapéstico en la poesía popular .....	135
El endecasílabo anapéstico en la poesía culta:	
siglos XVIII y XIX .....	138
El endecasílabo anapéstico desde Rubén Darío .....	139
Retorno al endecasílabo de Garcilaso .....	141
Nuevas libertades del endecasílabo .....	146
El endecasílabo creciente .....	151
El endecasílabo como eje de fluctuación .....	152
Resumen .....	157

## ***Estudios de versificación española***

Prólogo .....	163
Advertencia .....	165
Introducción .....	167

### Capítulo I

#### ***La versificación irregular en la poesía de la Edad Media (1100-1400)***

§ 1. Generalidad de la fluctuación en la medida del verso .....	171
§ 2. El verso épico .....	174
§ 3. El verso de los romances .....	176
§ 4. El verso del Mester de Clerecía .....	177
§ 5. El verso de arte mayor .....	180
§ 6. La polimetría del <i>Misterio de los Reyes Magos</i> .....	182
§ 7. Los metros cortos fluctuantes .....	183
§ 8. El octosílabo en la poesía lírica .....	185

§ 9. El heptasílabo .....	186
§10. El hexasílabo .....	187
§11. El pentasílabo y el tetrasílabo .....	188
§12. Resumen .....	190

## Capítulo II

### *Comienzos de la versificación acentual en castellano (1350-1475)*

§ 1. El final del siglo XVI, momento de transición ..	193
§ 2. Formas precursoras de la estrofa .....	193
§ 3. Orígenes de la estrofa castellana .....	194
§ 4. Del Arcipreste al siglo XVI .....	196

#### *A) Galicia y Portugal*

§ 5. La poesía trovadoresca en toda España .....	197
§ 6. La versificación galaicoportuguesa .....	199
§ 7. El verso nativo .....	200
§ 8. Tipos de verso .....	202
§ 9. La teoría de Carolina Michaëlis .....	202
§10. Los versos de gaita gallega .....	203
§11. Versos acentuales antiguos .....	205
§12. La repetición de las estrofas .....	207
§13. Los discordes .....	208
§14. Casos anómalos .....	208
§15. Los retornelos irregulares .....	209
§16. Los cantares paralelísticos y encadenados .....	209

#### *B) Castilla*

§17. Orígenes de la versificación acentual .....	211
§18. Importancia del principio silábico para los trovadores .....	213
§19. El arte mayor y el endecasílabo .....	214
§20. Los cantares paralelísticos en castellano .....	218

§21. Ausencia de versificación acentual en el <i>Cancionero de Baena</i> , fuera del arte mayor .....	221
§22. El villancico de Santillana a sus hijas .....	223
§23. Las primeras seguidillas .....	225
§24. Origen de la seguidilla: probablemente, castellano .....	227
§25. Formas de la seguidilla .....	227
§26. La seguidilla en el <i>Cancionero Herberay</i> .....	228
§27. Seguidilla y endecha .....	230
§28. Versos de gaita gallega .....	232
§29. Versos eneasílabos .....	234
§30. Los proverbios y refranes; los chistes y los juegos .....	236
§31. Resumen .....	238

### Capítulo III

#### *Desenvolvimiento de la versificación acentual (1475-1600)*

§ 1. La versificación acentual en los cantos del pueblo y en la poesía cortesana .....	241
§ 2. Fuentes .....	242

#### *A) Los poetas cultos*

§ 3. Los poetas cultos bajo los reyes católicos y poco después .....	245
§ 4. Poetas cultos aficionados a la versificación acentual .....	248
§ 5. Portugués y castellano: Gil Vicente .....	251
§ 6. Los poetas cultos bajo Carlos V .....	257
§ 7. Sebastián de Horozco .....	263
§ 8. Los poetas líricos bajo Felipe II .....	267
§ 9. Los dramaturgos .....	271
§10. El teatro hacia 1600 .....	277
§11. Cervantes (1547-1616) .....	281
§12. Los villancicos de las iglesias .....	285

§13. Los primeros dramas de Lope de Vega .....	287
§14. Resumen .....	288

**B) Los poetas populares y vulgares  
(1475-1600)**

§15. <i>El Cancionero musical de los siglos XV y XVI</i> .....	290
§16. Los tipos métricos irregulares y su empleo en villancicos y ensaladas.....	291
§17. La seguidilla: comienzos de su evolución .....	294
§18. Las seguidillas del <i>Cancionero musical</i> .....	294
§19. La seguidilla popular a través del siglo XVI .....	299
§20. Los versos de gaita gallega .....	309
§21. Los versos eneasilábicos .....	315
§22. Versos libres: los breves .....	325
§23. Versos libres: los largos .....	329
§24. Las estrofas .....	333
§25. Resumen .....	334

Capítulo IV

***El apogeo de los versos irregulares  
en la poesía culta***

§ 1. Las fuentes: importancia de las literarias .....	337
---	-----

**A) Los tipos de versificación  
en la poesía culta y en la popular y vulgar**

§ 2. El esplendor de la seguidilla .....	339
§ 3. La seguidilla regular .....	346
§ 4. Los versos de gaita gallega en las danzas .....	350
§ 5. Los cantos del molino .....	352
§ 6. Evolución del metro de gaita gallega .....	353
§ 7. Versos eneasilábicos .....	359
§ 8. Abundancia de esquemas libres .....	364
§ 9. Las estrofas .....	366
§10. Relaciones con la poesía galaico-portuguesa.....	366

§11. La poesía catalana y valenciana .....	370
§12. Los poetas anónimos de Castilla .....	371

### *B) El papel de los poetas cultos*

§13. Lope de Vega (1562-1635).....	373
§14. Tirso de Molina (c. 1571-1648) .....	375
§15. Los otros dramaturgos .....	375
§16. La poesía religiosa .....	377
§17. Góngora .....	378
§18. Poetas y novelistas .....	383
§19. Calderón y su escuela .....	385
§20. Resumen .....	386

## Capítulo V

### *Eclipse y resurgimiento*

#### *de la versificación irregular (1675-1920)*

§ 1. La transformación de los metros irregulares en la poesía culta (1650 a 1725) .....	389
§ 2. Del siglo XVIII al XIX en la poesía culta (1725 a 1895).....	392
§ 3. El teatro musical (1725 a 1920) .....	396
§ 4. La poesía popular (1725 a 1920) .....	402
§ 5. Asturias .....	405
§ 6. La montaña de Santander .....	408
§ 7. Salamanca .....	409
§ 8. Castilla .....	410
§ 9. Murcia .....	414
§10. Andalucía .....	415
§11. América .....	416
§12. Resurgimiento de la versificación irregular en la poesía culta (1895 a 1920): Rubén Darío .....	422
§13. Los contemporáneos y sucesores de Darío en América: variedad de ensayos .....	429

§14. La versificación amétrica en la poesía hispanoamericana .....	432
§15. La versificación irregular en España (1900-1920) .....	433
§16. Retorno a la versificación acentual popular .....	435
§17. Conclusión .....	437

### **Otros estudios**

Rubén Darío y el siglo XV .....	441
En busca del verso puro .....	445
Barrido .....	445
Ritmo .....	446
Verso, música y danza .....	447
Limitaciones históricas .....	448
Apoyos rítmicos .....	451
El verso contemporáneo .....	460
Poesía y prosa .....	462
La versificación de Heredia .....	467
La cuaderna vía .....	471
Sobre la historia del alejandrino .....	475
I .....	475
II .....	480
III .....	482
IV .....	485
Índice temático .....	491
Índice de autores y obras anónimas .....	505

*La Secretaría de Estado de Cultura manifiesta su reconocimiento y agradecimiento al Banco de Reservas de la República Dominicana, por su generoso aporte para hacer realidad la edición de esta obra.*



## **PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA**

1884 / 1946

*Pedro Henríquez Ureña*  
**PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA.** Nació el 29 de junio de 1884 en la ciudad de Santo Domingo. Hijo de Francisco Henríquez y Carvajal (1859-1935), político, educador y médico graduado en la Universidad de París, y de Salomé Ureña (1850-1897), poeta y educadora.

*Ureña*  
**PHU se graduó de bachiller en ciencias y letras en 1901. De 1901 a 1904 permaneció en la ciudad de Nueva York. Leyó mucho y fue un asiduo al teatro junto con su hermano Max. A partir de 1904 llegan los dos hermanos a La Habana en razón de la estrechez económica del padre, el cual no puede sufragar los gastos de la estancia en la urbe de hierro. La impronta que deja PHU en Cuba en el seno de la intelectualidad está documentada con la publicación de su libro Ensayos críticos en 1905.**

*Ureña*  
**En Ciudad México estará desde ese 1906 hasta 1914, cuando vuelve a Nueva York con un contrato de trabajo. En la capital azteca se graduó de abogado en aquel año. Luego entraría a la Universidad de Minnesota con otro contrato que le permitiría enseñar a las clases no graduadas e iniciar su doctorado en literatura**

peninsular. Pero antes había sido el mentor de la juventud intelectual que se insubordinó contra la dictadura de Porfirio Díaz. Su viaje de 1911, a más de vacaciones, tuvo el motivo principal de salir al extranjero en previsión de cualquier inconveniente con el régimen autoritario de Victoriano Huerta, victimario del presidente Francisco I. Madero y de su vicepresidente Pino Suárez.

Mientras realizaba el doctorado, le sorprendió la intervención militar de los Estados Unidos a su país y PHU adoptó una actitud cónsona con los intereses de la patria. Inició a través de la prensa norteamericana e hispanoamericana una campaña que reforzó la de su padre, Presidente de la República de jure en 1916, de su tío Federico Henríquez y Carvajal, así como de su hermano Max y de Fabio Fiallo, Tulio Cestero y demás colaboradores de primera fila. Recorrieron gran parte de América hispánica para ilustrar y convencer a gobiernos, intelectuales y pueblos de la justeza de la causa dominicana.

Al término de sus estudios, PHU volvió a México en 1921, pero ya todo había cambiado. La juventud se dispersó y los intereses eran distintos. Sin apoyo como el que tuvo en su primera estancia, era difícil sobrevivir y dejar huella de un trabajo perdurable. Obligado por las circunstancias de precariedad financiera, decidió irse a la Argentina en 1924. Consiguió trabajo de profesor en el Colegio Nacional de La Plata y luego en la Universidad de Buenos Aires, donde sus amigos y discípulos—Rafael Alberto Arrieta, Ripa Alberdi, José Ingenieros, Alfredo Palacios y otros— le abrieron las puertas para que pudiera realizar una labor similar a la que hizo en México.

La gran obra de madurez de PHU irradiará al mundo desde ese pequeño rincón del Plata: sus libros *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, *El español en Santo Domingo*, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* y *Las corrientes literarias en América hispánica*, la traducción de la tesis de Minnesota, publicada en 1933 en Madrid bajo el título de *La versificación irregular en la poesía española*, la traducción del *Curso de lingüística general*, de Saussure, que tiene su sello inconfesado, en fin, toda la labor filológica será realizada desde la sede del Instituto de Filología.

El 11 de mayo de 1946 le sorprendió la muerte por infarto al corazón en el tren que le llevaba a La Plata a cumplir con su apostolado de maestro.

## ESTUDIOS MÉTRICOS

Los trabajos de Pedro Henríquez Ureña sobre versificación no tendrían justificación, y no podrán ser comprendidos si no se sitúan en el conjunto de los estudios realizados por otros antes que él y por sus contemporáneos. En cada uno de sus temas él permite rastrear el recorrido que ha tenido a partir de otros autores.

Son cuantiosas las notas en las que destaca el aporte de Andrés Bello en la gramática y la métrica, el hispanoamericano que en el siglo XIX renovó esos estudios. Con gran aprecio recibe Henríquez Ureña el hallazgo de Bello: había metros castellanos que no cabían dentro del principio silábico y acentual, como por ejemplo, los del *Cantar del Mio Cid*.