

El ritmo latino en la poesía española

(*Conclusión*)

Capítulo XIX

ESTROFAS SÁFICAS.

En un principio no había hecho ánimo ni de mentar siquiera los versos sáficos, por cuanto mi propósito era dar a conocer los nuevos ritmos, y los sáficos siglos ha que corren en lengua castellana, con aceptación de todos los preceptistas y versificadores. Pero eché una ojeada a los sáficos horacianos y comprendí que había algo nuevo que decir y rectificar.

Apliquemos a los sáficos el procedimiento seguido en la imitabilidad del exámetro. Según ese procedimiento, tendríamos: sáficos cuantitativos a la latina, y a la española, sáficos por tesis y arsis, sáficos métrico-accentuales y sáficos accentuales.

Prescindamos ya de los sáficos cuantitativos, ni a la latina, por no ser la cantidad española doble y sencilla, como la latina, ni a la española, por ser de duraciones inconmensurables las largas y breves españolas y, por tanto, no ofrecer base para ritmo.

Sáficos métrico-accentuales.—Reciben su nombre de la célebre poetisa Safo, del siglo VI a. C., contemporánea y rival de Alceo, el autor de los alcaicos, la primera suicida de reputación. El esquema teórico del sáfico es el siguiente:

ó ó ó ó ó ó

es decir, dos coreos, un dáctilo y dos coreos. Total, siempre once sílabas. Pero para la armonía del sáfico hay que guardar la cesura o pausa tras la larga del tercer pie, o sea el dáctilo, de esta manera:

óo óo ó / oo óo óo

Mas debemos añadir que en los poetas latinos casi siempre, y en Horacio siempre, el segundo pie es espondeo.

Convirtiendo estos pies cuantitativos en acentuales, el sáfico latino horaciano nos daría el siguiente esquema acentual:

óo óo ó / oo óo óo

Es decir, tendría tres acentos constituyentes seguidos, cosa imposible.

Sáficos acentuales.—Leído el sáfico con la misma acentuación que las palabras latinas tienen en la pronunciación corriente, ¿tiene ritmo el verso sáfico? ¿Qué ritmo tiene? Las once sílabas fijas del sáfico, ¿forman un endecasílabo armónico en castellano?

Tenemos en castellano las siguientes clases de endecasílabos:

1.^a) El endecasílabo llamado corriente con acento en la sílaba sexta. Esta clase de endecasílabo yo la llamo *central*, porque el acento constituyente está en la sílaba sexta, que es la central. La denominación misma dice dónde está el acento.

2.^a) Endecasílabo *dactílico*, con acento en 1.^a, 4.^a, 7.^a, 10.^a

3.^a) Hay endecasílabo llamado de gaita gallega, con acento en 4.^a y 7.^a

4.^a) Hay el endecasílabo llamado *sáfico*, con acento en 4.^a y 8.^a Como la palabra sáfico no indica en sí misma el lugar de los acentos, yo llamo y propongo que al llamado sáfico se llame endecasílabo *equi-distante*, por estar los acentos equidistantes todos uno de otro.

En ninguna de estas clases miento el acento inevitable de la penúltima, o sea la décima.

Cuestión.—¿Está justificado el llamar sáfico al endecasílabo castellano con acento en 4.^a y en 8.^a? Así se admite generalmen-

te desde Alberto Lista, que parece que dió la denominación y fijó los acentos. Algunos preceptistas exigían además acento en primera sílaba, y además integración de dos hemistiquios, el primero de los cuales forzosamente habría de ser pentasílabo llano.

Los sáficos horacianos.—Horacio emplea el sáfico de Safo y no se toma las libertades de Safo, que no tiene cesura fija; he examinado las 26 odas y el “Carmen Saeculare” de Horacio, hechas en sáficos.

Leí primeramente la “Oda a Píndaro” y luego el “Carmen Saeculare”. En la primera hallé 13 sáficos que ni tenían acento en 6.^a, ni en 4.^a y 8.^a; en el segundo conté de esta clase 23 versos. Pero luego empecé el examen de todos los sáficos desde el primer libro.

He aquí el resultado de mi investigación:

Tiene Horacio 198 estrofas sáficas, que a razón de tres sáficos cada estrofa, porque el cuarto es adónico, dan 594 sáficos. Hecha la sinalefa aun en las sílabas finales terminadas en *m*, precedidas y seguidas de vocal, como en latín se hace, de los 594 sáficos hallé que 540 llevan acento en 4.^a y 6.^a, o en 4.^a y 8.^a, o en 4.^a, 6.^a y 8.^a. Es decir, más del 90 por 100.

Sigamos avanzando y examinemos el número que hay de cada una de esas tres clases. Si la inmensa mayoría llevaran acento en 4.^a y 8.^a habría razón para llamar a esos endecasílabos sáficos y distinguirlos de los centrales o con acento en 6.^a; si no, la denominación especial sería injustificada.

Predominancia de los sáficos en 4.^a y 6.^a—Hecho el recuento con singular esmero, de los 540 sáficos, están acentuados de esta manera:

Sáficos en 4. ^a y 6. ^a	297
Sáficos en 4. ^a , 6. ^a y 8. ^a	63
Sáficos con acento en 4. ^a y 8. ^a	180

Es decir, los en 4.^a y 6.^a son más que los de 4.^a y 8.^a; 4.^a, 6.^a y 8.^a, juntos.

Pero es el caso que los acentuados en 4.^a, 6.^a y 8.^a no se pa-

recen en el ritmo a los acentuados en 4.^a y 8.^a, sino a los acentuados en 4.^a y 6.^a

Véanse de la oda 2.^a del libro 1.^o de Horacio los versos 6, 7 y 9, con acentos en 4.^a, 6.^a y 8.^a:

Séculus Pýrrhae / nóva mónstra quéstae	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
ómne quum Próteus / pécus égit áltos	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
píscium et súmma / génus haésit úlmo	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a

Compárese el ritmo de estos tres con el de los siguientes en 4.^a y 8.^a de la misma oda:

Déxtera sácras jaculátus árces	4. ^a , 8. ^a
littore etrusco / violénter úndis	4. ^a , 8. ^a
ire dejéctum / monuménta régis	4. ^a , 8. ^a

Y con el ritmo de los siguientes en 4.^a y 6.^a de la misma oda:

Vídimus flávum / Tíberim retórtis	4. ^a , 6. ^a
jáctat ultórem, / vágus et sinistra	4. ^a , 6. ^a
quo gráves Pérsae / mélius perírent	4. ^a , 6. ^a

Ensaye el lector la pronunciación natural y notará que los en 4.^a, 6.^a y 8.^a se asemejan tanto a los en 4.^a y 6.^a, como se desemejan de los de en 4.^a y 8.^a. Y es natural, porque el acento central, por serlo, de suyo predomina sobre el de 8.^a.

Hagamos una limitación: "si el acento en 6.^a es un verdadero acento y no se trata de una palabra, como una partícula, que tiene un medio acento". Así, en la oda 12.^a del libro 1.^o de Horacio, en el verso

45 Créscit, occúlto / velut árbor aévo 4.^a, 8.^a

En este verso la partícula "vélut" no es completamente átona, pero apenas tiene acento, y es mucho menor que el acento de "árbor".

En cambio, en el verso

47 iúlium sídus, / vélut inter ígnes

como la partícula "inter" es átona, "vélut" tiene acento.

Resulta, por consiguiente, que los versos con acento en 4.^a, 6.^a y 8.^a no suenan semejantes a los en 4.^a y 8.^a, sino a los en 4.^a y 6.^a Por tanto, a los 297 en 4.^a y 6.^a hay que agregar 63 en 4.^a, 6.^a y 8.^a, que dan

360

sonantes como en 4.^a y 6.^a, contra 180 acentuados en 4.^a y 8.^a

Es decir, que los acentuados en 4.^a y 8.^a son la mitad de los acentuados en 4.^a y 6.^a Siendo esto así, ¿no es evidentemente injustificado el denominar como sáficos en castellano los que menos abundan, los en 4.^a y 8.^a?

De lo expuesto se deduce: 1.^o) que de ninguna manera pueden llamarse sáficos castellanos los acentuados en 4.^a y 8.^a; 2.^o) que no puede exigirse para que sean sáficos el acento en 4.^a, 6.^a y 8.^a, pues el acento en 6.^a prepondera sobre el acento en 8.^a; 3.^o) que si hemos de atenernos al uso del sáfico de Horacio y de Séneca, al uso más frecuente, han de denominarse sáficos los acentuados en 4.^a y 6.^a, que nadie denomina así.

¿Por qué predomina en el sáfico el acento en 6.^a?—Y la argumentación tiene mucho mayor fuerza por cuanto esa acentuación en 6.^a no es casual en el sáfico, sino exigida por su misma constitución. ¿Por qué? Por las

Condiciones del sáfico: 1.^a) acento en 1.^a y 4.^a; 2.^a) pentasílabo llano; 3.^a) pausa tras la 5.^a. De estas condiciones se seguirá el acento predominante en 6.^a

1.^a) *Acento en 1.^a*—De los 594 sáficos horacianos, no llegan a 70 los que no tienen acento en 1.^a, y eso dando por átonas varias palabras latinas como vélut, qui, licet, sive, etc. Es decir, que casi el 90 por 100 llevan acento en 1.^a sílaba. Y es natural, por empezar ordinariamente el verso por bisílabos o trisílabos, ya que los monosílabos átonos y los polisílabos son pocos.

2.^a) *Pentasílabo llano y acento en 4.^a*—De los 594 sáficos horacianos, sólo 54 aproximadamente, casi siempre los no acentuados ni en 6.^a ni en 4.^a y en 8.^a son los que no tienen un primer pentasílabo llano. Y esto no sucede por casualidad. Ello

procede de dos causas: una, que Horacio el segundo pie, que entre los griegos era espondeo o coreo, le hizo siempre espondeo; otra, que la pausa o cesura, entre los griegos libre, en los latinos, y singularmente en Horacio, en el 90 por 100 de los casos era pentemímera. En los 594 sáficos sólo se hallan 48 cesuras o pausas trocaicas. Pues bien, de un primer pie coreo, de un segundo espondeo y de pausa pentemímera masculina, es decir, monosilábica, por necesidad inevitable resulta un pentasilabo llano. Veámoslo. El coreo y el espondeo dan cuatro sílabas, más una sílaba del tiempo fuerte del tercer pie, es decir, del dáctilo, tras la cual se halla la pausa pentemímera, dan cinco sílabas seguidas de pausa. Ya tenemos un pentasilabo. Este pentasilabo fatalmente tiene que ser llano, porque siendo espondeo el segundo pie en Horacio, la segunda sílaba del pie, o sea la cuarta de la cláusula pentasilábica, o sea la penúltima de la palabra, es tónica. Luego la cuarta sílaba, o sea la penúltima del pentasilabo, es tónica, y por ende, el pentasilabo llano.

3.^a) *Pausa tras la 5.^a*—Es consecuencia natural de pentasilabo llano. Horacio, en los tres primeros libros casi siempre hace pausa tras la 5.^a, no así en el 4.^o libro; Séneca siempre.

Consecuencia: acento predominante en 6.^a—La palabra siguiente más frecuente será bisílaba o trisílaba; más que monosílaba, que éstas felizmente en latín no son tan abundantes como en castellano; más que cuadr sílabos, porque éstos abundan menos que los bisílabos o trisílabos, ni sobre todo tan fácilmente encajan en el verso, por la diversidad de cantidades.

Sea bisílabo o sea trisílabo, el acento irá sobre la 6.^a del sáfico. Si es bisílabo, porque no habiendo agudos en latín, es tónica la primera, y la primera de la palabra es la sexta del sáfico. Si es trisílabo, como la segunda del trisílabo, por ser tercera del dáctilo, es breve, la primera del trisílabo, o sea la 6.^a del sáfico, es tónica. He aquí por qué, sobreabundando tras la pausa de la 5.^a los bisílabos y trisílabos, sobreabundan en los sáficos los acentuados en 6.^a Pero si la palabra es cuadr sílaba, como su tercera, por ser primera de coreo, es larga, será también tónica, y como la 3.^a del cuadr sílabo colocado tras la 5.^a viene a ser 8.^a del sáfico, éste tendrá acento en 8.^o

Véanse tres ejemplos:

- el 1.º, con bisílabo tras la 5.ª sílaba;
 el 2.º, con trisílabo tras la 5.ª sílaba;
 el 3.º, con cuádrisílabo tras la 5.ª sílaba.

1.º	Sive per Sírtis / íter aestuósas	acento en 6.ª
2.º	Nec venenátis / grávida sagíttis	acento en 6.ª
3.º	Ínteger vítae / scelerísque púrus	acento en 8.ª

Resumen de las condiciones del sáfico.—Después de este minucioso análisis, enumeremos las condiciones todas del sáfico:

- 1.ª) Casi el 90 por 100 tienen la sílaba primera tónica.
- 2.ª) Más del 90 por 100 tienen primer hemistiquio pentasílabo llano.
- 3.ª) Más del 90 por 100 consiguientemente tienen acento en la 4.ª
- 4.ª) La mayoría tienen además acento en 6.ª

Endecasílabos con dichas condiciones.

Ruédan los trónos, / ruédan los altáres	1.ª, 4.ª, / 6.ª
réyes, naciones, / génios y colósos	1.ª, 4.ª, / 6.ª
vénga el atéo y / fije sus miradas	1.ª, 4.ª, / 6.ª
ónda que pása, / sómbra que se aleja	1.ª, 4.ª, / 6.ª
¿Fué su impensáda y / rápida caída	1.ª, 4.ª, / 6.ª
tórpe vengánza o / péna merecida?	1.ª, 4.ª, / 6.ª

He aquí unos endecasílabos que reúnen las condiciones exigidas por los sáficos latinos horacianos: acento en 1.ª, 4.ª y 6.ª; pausa tras 5.ª, y primer pentasílabo llano. Pero a éstos ningún preceptista los llama sáficos. ¿Por qué? Porque la autoridad de Alberto Lista fué aceptada sin examen, fiándose en su autorizada palabra. Pero el lector ha visto en mi análisis la prueba y lo puede verificar por sí mismo.

¿Qué decisión tomar?—a) Aceptar como sáficos los acentuados en 4.ª y 8.ª es la aceptación voluntaria de un error evidente.

b) Aceptar como sáficos, como clase diferente de los endecasílabos comunes, los verdaderos sáficos, los acentuados en 1.^a, 4.^a y 6.^a, es presentar como ritmo nuevo el que no es en realidad ritmo distinto del endecasílabo corriente. En efecto, el endecasílabo de Núñez de Arce

Vénga el atéo, y fije sus miradas

es sáfico modelo, pero no tiene ritmo distinto perceptible, saltante, diferente de éste:

que lanza a Dios su imbécil desafío.

En una palabra, los verdaderos sáficos no son ritmo apenas diferente del ritmo del llamado endecasílabo común.

c) En cambio, los endecasílabos con acento en 4.^a y 8.^a, que Lista, sin debido análisis, llamó sáficos, tienen un ritmo saltantemente distinto del ritmo de los endecasílabos corrientes.

Compárense estos dos cuartetos de Núñez de Arce:

Ya entronizada la impiedad se agita	4. ^a , 8. ^a
y mueve a Dios desesperada guerra,	4. ^a , 8. ^a
Y mueve a Dios desesperada guerra,	4. ^a , 8. ^a
la santa Cruz de los sepúlcros quita,	4. ^a , 8. ^a
vuelca las aras y los templos cierra.	4. ^a , 8. ^a

Inútil presunción. Cuando mañana	6. ^a
se agoste, como hiérba, el poderío	6. ^a
de esta generación soberbia y vana	6. ^a
que lanza a Dios su imbécil desafío.	6. ^a

Los ritmos de estos dos cuartetos son sensiblemente diferentes. ¿En qué está la diferencia? En que en el primero los acentos están equidistantes uno de otro, en la 4.^a y 8.^a, mientras que en el segundo el acento está en la sílaba central, en la 6.^a

d) Quedémonos, pues, con los ritmos diferentes: los acentuados en 4.^a y 8.^a y los acentuados sólo en 6.^a Y llamemos a los primeros endecasílabos equidistantes y a los segundos endecasílabos centrales. Y olvidemos los llamados sáficos, porque no son diferentes de los centrales.

Pero ¿quién es capaz de imponer esta corrección? Uno sólo: la autoridad de la Real Academia Española, acatada cada vez más, como medio de unidad, en España y en América.

Las estrofas sáficas.—Los sáficos en Horacio sólo se usan en estrofas de cuatro versos, los tres primeros sáficos, y el cuarto, un verso más corto, compuesto de dácilo y espondeo, llamado adónico, por consiguiente pentasílabo. He aquí la primera estrofa de la oda 2.^a “Ad Caesarem Augustum”:

Jam satis térris nívis atque dírae	4. ^a , 6. ^a
grándinis mísit Páter, et rubénti	4. ^a , 6. ^a
déxtera sácras jaculátus árces,	4. ^a , 8. ^a
térruit úrbem.	

Compruebe el lector: los dos primeros con acento en 4.^a, 6.^a; el tercero en 4.^a y 8.^a

Así, en estrofas, es como se han imitado los sáficos en castellano:

Dulce vecino de la vérde selva,	4. ^a , 8. ^a
Huésped eterno del abril florido,	4. ^a , 8. ^a
Vital aliénto de la mádre Venus,	4. ^a , 8. ^a
Céfiro blando.	1. ^a , 4. ^a

Sáficos solos.—En la época de la decadencia se emplearon también los sáficos solos, como los exámetros. Así Séneca, en la tragedia *Tróades*, ejemplo, en el acto IV, en el coro:

Solvét hunc coétum, lacrymásque nostras	4. ^a , 8. ^a
sparget huc ílluc agitáta classis,	4. ^a , 8. ^a
et tuba jússi dáre véla nautae,	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
cum simul véntis properánte remo,	4. ^a , 8. ^a
prenderit áltum, fugiétque littus.	4. ^a , 8. ^a

En estos sáficos predomina la acentuación en 4.^a y 8.^a

En el libro *De Consolatione Philosophiae*, Boecio, muy pe-
rito y variado versificador (tiene tanto número de prosas como
de metros), emplea también los sáficos solos, o también con un
solo adónico al final de toda la larga poesía

Así, en el metro 70 del libro 4.º:

Bella bis quínis operátus annis	4. ^a , 8. ^a
Ultor Atrídes Phrýgiae ruinis	4. ^a , 6. ^a
Fratris amíssos thálamos piavit	4. ^a , 6. ^a
Ille dum Gráiae dáre véla classi	4. ^a 6. ^a , 8. ^a
optat et véntos rédimít cruore,	4. ^a , 6. ^a
exuit pátrém miserúmque tristis	4. ^a , 8. ^a
foederat nátae júgulum sacerdos.	4. ^a , 6. ^a

Y así continúan 34 versos, para terminar luego:

Terga nudátis? Superáta tellus	4. ^a , 8. ^a
Sídera donat.	

En cambio, en el metro 6.º del libro 2.º le usa sin adónico ninguno:

Novimus cuántas déderit ruinas	4. ^a , 6. ^a
urbe flammáta patribúsque caesis,	4. ^a , 8. ^a
fratre qui quóndam férus interempto	4. ^a , 6. ^a
matris effúso máduit cruore	4. ^a , 6. ^a
corpus, et vísu gélidum pererrans	4. ^a , 6. ^a
ora non tínxit lácrymis, sed esse	4. ^a , 6. ^a
censor exstínti pótuit decoris	4. ^a , 6. ^a

Sáfico y glicónico.—La ágil musa de Boecio tiene un dístico compuesto de sáfico y glicónico; tal el metro 3.º del libro 2.º:

Cum Polo Phóebus róseis quadrigis	4. ^a , 6. ^a
lucem spargere coepirit,	
pallet albéntes hebetáta vultus	4. ^a 8. ^a
flammis stella prementibus.	

Sáfico y pentámetro.—Encuentro también en Boecio, libro 4.º, metro 4.º, una combinación de sáfico con pentámetro:

Quid tántos júvat excitáre motus	4. ^a , 8. ^a
et propria fatum sollicitáre mánu?	

Si mortem pētītis, propínquat ipsa	4. ^a ,	8. ^a
sponte sua vólucres nec remorátur équos.		
Quos serpens, léo tígriſ, úrsus, aper	4. ^a ,	6. ^a , 8. ^a
dente petunt, idem se tamen éſe pētunt.		

Obsérvese que el tercer verso, a pesar de tener acento en 4.^a y 8.^a, no tiene ritmo de sáfico o equidistante. ¿Por qué? Indudablemente porque cayendo la pausa tras el esdrújulo “pētītis”, éste no suena como exasílabo, sino como pentasílabo, por ser esdrújulo en pausa, de suerte que el verso resulta hemistiquiado de dos pentasílabos.

Sáficos latinos con ritmo a la española.—Quiero rematar este trabajo sobre el sáfico castellano y comprobar cuanto dejo dicho, contra la opinión general de todos, con un argumento contundente, irrefutable, con ejemplos de sáficos latinos acentuales hechos conforme a las leyes rítmicas que yo he derivado de la lectura y análisis de los sáficos de Horacio y de Séneca. Es un ejemplo tan definitivo como el ejemplo de Comodiano para probar la existencia de exámetros acentuales en latín. Este ejemplo de sáficos nos lo ofrece San Pedro Damiano a fines del siglo xi. He aquí los sáficos rítmico-acentuales de San Pedro Damiano:

Rhythmus poenitentis mónachi.

1	Quis infelci / flétus áquam cápiti	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
2	quis lacrymárum / fóntem dábit óculis?	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
3	Fléndo pupillae / ténebras obducite	4. ^a , 6. ^a
4	Vae míhi lapso.	
5	Non guttae máris, / non arénae líttoris,	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
6	aequántur méis / scélerum flagítiis,	4. ^a , 6. ^a
7	excedunt stéllas, / pluviásque número,	4. ^a , 8. ^a
8	póndere montes.	
9	Nam quibus non sím / vítiis obnóxiis	6. ^a
10	qui pravis sémper / deservívi móribus?	4. ^a , 8. ^a
11	Deo solútus, / cárnis víxi légibus	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
12	flúxis in íma.	

- | | | |
|----|---|---|
| 13 | Sprevi praecépta, / aúsus súm prohíbita, | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 14 | plures evérti práva per judícia : | 4. ^a , 6. ^a |
| 15 | noxius míhi, / áliis inútilis, | 4. ^a , 6. ^a |
| 16 | árctor utrímque. | |
| 17 | Non cáelum dígnus / óculis adspícere, | 4. ^a , 6. ^a |
| 18 | non Dei nómen / lábiis éxprimere, | 4. ^a , 6. ^a |
| 19 | próhibet sédis / sácræ límen térere | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 20 | cúlpa remórdens. | |
| 21 | Núnc quóque sácris / déditus obsequiis | 4. ^a , 6. ^a |
| 22 | véteris vítae / stímulor illécebris | 4. ^a , 6. ^a |
| 23 | ut fugitívum / répetunt in fámulum | 4. ^a , 6. ^a |
| 24 | jura tyranni. | |
| 25 | Conor in flétu, / ríget cór lapídeum, | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 26 | précibus ínsto, / vágus ábit spíritus, | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 27 | lúmen inquíro, / ténebrae phantásmatum | 4. ^a , 6. ^a |
| 28 | prótinus ádsunt. | |
| 29 | Éfferum íra, / túmidum supérbia, | 4. ^a , 6. ^a |
| 30 | edácem gúla, / vánum coenodóxia | 4. ^a , 6. ^a |
| 31 | ómnium fréndens / crímínium barbáries | 4. ^a , 6. ^a |
| 32 | súbdere téntat. | |
| 33 | Saépe resísto, / ármaque córripio, | 4. ^a , 6. ^a |
| 34 | míhi congréssus, / mécum ípse dímico; | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 35 | sed légi cárnis / léx dum cédit spíritus, | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 36 | praeda fit hósti. | |
| 37 | Saépe divíno / ígne cór accénditur, | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 38 | séque transcéndens / méns in álta rápíтур | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 39 | sed genuínae / corruptélae lábitur | 4. ^a , 8. ^a |
| 40 | póndere préssa. | |
| 41 | Lúx inaccésa / mícat, ut per rímulas, | 4. ^a , 6. ^a |
| 42 | cuí méns inténsa / sitiénter inhíans, | 4. ^a , 8. ^a |
| 43 | cújus obtútus / écce cárnis obvians | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 44 | úmbra retúndit. | |
| 45 | Hostís antíquis / télis mílle saúciam | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 46 | plóro peréptam / in peccátis ánimam: | 4. ^a , 8. ^a |
| 47 | qui vacuásti / mórtis júra mórtuus, | 4. ^a , 6. ^a , 8. ^a |
| 48 | per te resúrgat. | |

49	Pálma justórum, / spésque paeniténtium	4. ^a , 6. ^a
50	dá, Chríste, mánum / et profúndis érutum	4. ^a , 8. ^a
51	sólve peccátis, / hínc ab imminéntibus	4. ^a , 6. ^a
52	éripe nóxis.	
53	Tú peccatrícis / lácrymas non réspuis	4. ^a , 6. ^a
54	tú publicánum / paeniténtem récipis,	4. ^a , 8. ^a
55	vítam latróni / jám in móрте pósito	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
56	té dáre spóndes.	
57	Per haéc té quaéso / pietátis víscera	4. ^a , 8. ^a
58	et me de vínclis / tót culpárum líbera :	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
59	méreur íram, / effúnde cleméntiam,	4. ^a , 7. ^a
60	fóns pietátis.	
61	Dá túis sémper / óbsequar impériis,	4. ^a , 6. ^a
62	sícque supérnis / dígnum rédde praémiis,	4. ^a , 6. ^a , 8. ^a
63	qui Pátri cómpar, / sánctóque Spirítui	4. ^a , 7. ^a
64	cúncta gubérnas.	

Análisis de los sáficos.—Nota primeramente, lector, que nos hallamos ante una clase visiblemente nueva de estrofas sáficas. La estrofa sáfica consta de tres versos endecasílabos y un pentasílabo, llamado adónico. Estas estrofas terminan con un adónico, y los tres primeros sáficos son sáficos, sí, pero dodecasílabos, y no de casualidad, sino todos sin excepción.

En segundo lugar, que todos los sáficos terminan en palabra esdrújula, mientras que los sáficos corrientes latinos terminan en palabra llana, por ser el último pie coreo.

En tercer lugar habrás notado que nunca hace sinalefa, sino siempre hiato, mientras que en los sáficos latinos clásicos con frecuencia se hace sinalefa, a no ser que una pausa muy fuerte o una palabra muy importante la desaconseje. Pero aquí no sólo entre hemistiquio y hemistiquio, como en los versos 13, 15, 33, 37, 46, 50, 59, sino también fuera del lugar de pausa, como en 34, 55, se practica infaliblemente el hiato.

No son cuantitativos.—Mientras que en una media docena de composiciones sáficas, himnos a diferentes santos, San Pedro Damiano construye todos los sáficos cuantitativos, con perfecto

cumplimiento de la cantidad latina, en esta composición, más popular, más sentida, en este como *Miserere* monacal, no sé si hay un solo sáfico en que se guarde la cantidad: en el primero, el tercer pie no es dáctilo, y el cuarto y el quinto, en vez de yambos, son coreos, prescindiendo de la última sílaba del esdrújulo; en el segundo verso, el segundo pie, en vez de espondeo, es yambo; el tercero, en lugar de dáctilo, es moloso, de tres largas, y el cuarto y quinto, en vez de coreos, son pirriquios. Pero observe el lector: en el primer verso, el cuarto y el quinto, en vez de ser coreos cuantitativos, son coreos acentuales: “áquam”, “capi-ti”. Del mismo modo el cuarto y el quinto no son cuantitativamente coreos, pero lo son acentualmente “dábit”, “ócu-lis”. La segunda larga del espondeo está reemplazada por tónica en los versos quinto, “máris”; sexto, “méis”, y 15, “míhi”.

Tampoco son por pies acentuales.—El esquema cuantitativo sáfico latino ya vimos que es éste:

$$- \cup \mid \text{---} \mid - \cup \cup \mid - \cup \mid - \cup$$

Convertido el esquema cuantitativo en acentual sería:

óo óo óoo óo óo

Creo que no hay uno sólo en San Pedro Damiano que ofrezca tal ritmo.

Tampoco por tesis y arsis.—Yendo en el sáfico las tesis sobre las largas y las arsis sobre las breves, tendríamos el mismo esquema precedente.

Son sáficos con los acentos y pausas que guardan los sáficos cuantitativos latinos. Y nada más. Son la confirmación de mis análisis sobre los sáficos latinos.

El acento en 4.^a y 8.^a—En los 48 sáficos de las 16 estrofas sáficas de San Pedro Damiano, que escribe a fines del siglo XII,

nos encontramos que en estos versos, hechos acentualmente y no cuantitativamente, hay sólo

8 con acento en 4.^a y 8.^a

38 con acento en 4.^a y 6.^a, o en 4.^a, 6.^a y 8.^a,

2 con acento en 4.^a y 7.^a

Es, pues, contra la métrica clásica sáfica y contra la sáfica de la decadencia y de la época de imitación el denominar sáficos a los acentuados en 4.^a y 8.^a

Consiguiente nomenclatura.—Habría, pues, que distinguir estas clases de endecasílabos: 1.^a) centrales (los llamados corrientes); 2.^a) equidistantes (los sin razón llamados sáficos). Y quedaría reservado el nombre de sáficos a los acentuados en 4.^a, 6.^a y 8.^a, y además en la 1.^a, y que además tuvieran un pentasílabo inicial. Pero ellos, con todas sus exigencias, no darían un ritmo distinto del de los endecasílabos centrales.

Capítulo XX

VERSOS ARQUILÓQUICOS, ALCMÁNICOS Y SOTÁDICOS

Arquilóquicos.—Arquíloco era natural de la isla de Paros, poeta del siglo VII-VI, dió nombre a los versos y estrofas arquilóquicas. Hay varias de ese nombre. Horacio emplea cuatro, sin mencionar el arquilóquico yámbico, generalmente conocido como eneasílabo alcaico el verso tercero de la estrofa alcaica.

El arquilóquico *primero* no es sino un exámetro seguido de un dímetro dactílico con cesura, que resulta en castellano un heptasílabo. De esta combinación de exámetro con heptasílabo ya hemos hablado al tratar de las combinaciones del exámetro.

El arquíloco *segundo* horaciano consta de un exámetro y de otro verso compuesto de cuatro coreos, dos dáctilos y cesura, que dan quince sílabas, como el epodo 13 de Horacio, que empieza así:

Hórrida tempestas / caelum contráxit, et ímbres
nivésque dedúcunt Jóvem: / núnc máre, núnc síluae.

El arquilóquico *tercero* consta de dos versos: el primero es un senario yámbico, y el segundo se integra de dos hemistiquios, el primero compuesto de dos dáctilos y cesura y el segundo de cuatro yambos. Estos versos no ofrecen imitabilidad en español, pues la alternación de tónica y átona no se nota.

El arquilóquico *cuarto* horaciano consta también de dos versos de diferente medida: el primero consta de siete pies, los tres primeros espondeos o dáctilos, el cuarto siempre dáctilo, y los restantes, o sea quinto, sexto y séptimo, coreos. Lo mismo se expresa de este otro modo: que consta de una tetrapodia dactílica y de una tripodia trocaica. El segundo verso es un senario

yámbico cataléctico, es decir, mutilado al final. Consta, por tanto, de once sílabas. Véase como ejemplo la oda 4.^a del libro primero de Horacio:

Sólvitur ácris híems / gráta více véris et Favóni
 trahúntque síccas máchinae carínas,
 ac néque jám stábulis / gáudet pécus aut arátor igne
 nec práta cánis álbicant pruínis.

El senario yámbico cataléctico, es decir, endecasílabo, ofrece acentuación aceptable en castellano. De los diez trímetros yámbicos o senarios yámbicos catalécticos, seis resultan endecasílabos centrales y dos endecasílabos equidistantes.

Centrales.

Trahúntque síccas máchinae carínas
 nec prata canis álbicant pruínis
 junctaeque nýmphis grátiae decentes
 Vulcanus ardens úrit officinas
 regumque turres, óh beate Sexti
 nunc omnis, et móx vírginis tepebunt.

Equidistantes.

Seu poscat ágna, sive málit haedo
 nec regna víni sortiére talis.

¿Y el grande arquíloco es rítmico en castellano? Aun cuando se integre de cuatro dáctilos y tres coreos no por eso se crea que los hemistiquios castellanos corresponden a los metros componentes latinos. Ni aun en latín se hacía la pausa entre dáctilos y coreos, sino después del quinto semipié. En virtud de esta cesura o pausa pentemímera se halla dividido en dos partes, que pueden considerarse hemistíquicas por ser notable la pausa en razón de la longitud del verso. ¿Cuántas sílabas quedan antes y cuántas después de la pausa? Después quedan: de los tres últimos coreos, seis sílabas siempre; del cuarto dáctilo,

tres sílabas; del tiempo débil del tercer pie, que puede ser dác-tilo-o espondeo, quedan una o dos sílabas. Total: diez u once sílabas. Antes de la pausa pentemímera quedan dos pies y medio. Como pueden ser o espondeos, o dáctilo y espondeo, o dác-tilos solos, el primer hemistiquio puede tener siete, seis o cinco sílabas. Y así varían en la oda horaciana.

De modo que el arquilóquico cuarto o la común estrofa ar-quilóquica imitada en castellano resulta un dístico de dos versos: el primero compuesto de un pentasílabo, exasílabo o heptasílabo, integrado con un endecasílabo central o equidistante, general-mente mutilado en una sílaba al principio; el segundo, imitado acentualmente, resulta un endecasílabo central o sáfico. De suer-te que el segundo verso es una reproducción completa del se-gundo hemistiquio del primer verso.

El segundo hemistiquio del grande arquiloco.—De los diez de la oda citada, siete ofrecen en el segundo hemistiquio un endecasílabo central o sáfico, una sola vez íntegro, las otras seis veces mutilados en una sílaba al principio del verso.

Segundo hemistiquio de equidistante íntegro.

Nunc decet aut víridi / nítidum cáput impedíre mirto 4.^o, 8.^a

Segundo hemistiquio de central mutilado.

Sólvitur acris híems / grata vice vérís et favoni
pállida mors aequo / pulsat pede páuperum tabernas.

Segundo hemistiquio de equidistante mutilado.

ac neque jam stábulis / gaudet pecus aut arator igni
jam Cytherea choros / ducit Venus imminente Luna
nunc et in umbrosis / Fauno decet immolare lucis
vitæ summa brevis / spem nos vetat inchoare longam.

Imitación del arquilóquico primero en castellano.—El exá-metro del arquilóquico primero González Prada le ha imitado haciendo al exámetro dactílico puro, con un final espondeo, que para el castellano es coreo. Resulta, pues, el arquiloco un pen-támetro dactílico-trocaico, es decir, 17 sílabas, con acentuación

en la 1.^a, 4.^a, 7.^a, 10.^a, 13.^a, 16.^a Tal es el ritmo de su poesía *En un Museo*, que empieza así:

Quiéro a los piés de la blánca helénica diósa de mármol
culto a lo bello rendir.

Como se ve, la imitación dactílica del dímetro dactílico hace que el heptasílabo se convierta en octosílabo.

Para no recargar la terminología con nombres difíciles, en vez de arquíloco primero, que nada dice, preferible es decir que el primer arquíloquico es un dístico compuesto de exámetro y dímetro dactílico.

Ninguna novedad métrica ha aportado, pues la imitación del arquíloquico en castellano.

El metro alcmánico, mejor dicho, dístico heroico.—Este metro recibe su denominación de su autor, Alcmán, poeta lírico griego, natural de Sardes, en la Lidia, de mediados del siglo VI a. C., considerado como el padre de la lírica dórica.

Alcmán empleó en sus poesías varios metros, entre otros, el trímetro yámbico cataléctico y el tetrámetro yámbico acataléctico. Si estos metros fueran puros se reducirían: el primero, a cinco yambos y medio, que, acentuales, darían el siguiente esquema:

oó oó oó oó oó o

que resulta en castellano un endecasílabo yámbico, es decir, con acentos en 2.^a, 4.^a, 6.^a, 8.^a, 10.^a; el segundo verso equivaldría a ocho yambos, que, acentuados, darían este esquema:

oó oó oó oó oó oó oó oó

un dieciseisilábico yámbico, con acentos en 2.^a, 4.^a, 6.^a, 8.^a, 10.^a, 12.^a, 14.^a, 16.^a, que métricamente darían 17 sílabas. Tales metros, con la obligada alternancia de tónicas y átonas, serían en castellano difíciles de hacer y más insoportables de escuchar, y no deben llamarse alcmánicos, sino yámbicos.

Si el trímetro y el tetrametro no son puros, como en lugar de pies bisílabos pueden ponerse trisílabos en uno o varios pies, ninguno de los versos tendría sílabas determinadas ni acento alguno fijo. No serían, por tanto, rítmicos en castellano.

La imitación de González Prada.—En *Minúsculas* tiene este delicado poeta e impecable versificador una poesía titulada “Ritmo soñado”, y la denomina “Reproducción bárbara del metro alcmánico”. ¿A qué se reduce la imitación? Tal como la imita, se reduce a un dístico de exámetro dactílico puro con final trocaico y de un tetrametro dactílico. Véase:

Suño con rítmos domádos al ritmo de rígido acénto,
 líbres del rúdo carcán de la ríma.
 Rítmos sedósos que eflóren la idéa, cual plúmas de un cisne
 rózan el águá tranquila de un lágo.
 Rítmos que arrúllen con fuéntes y ríos, y un sól de apoteósis
 vuélen con álas de núbe y alóndra.
 Rítmos que enciérren dulzór de panáles, susúrro de abéjas,
 fuégo de auróras y niéve de ocáso.
 Rítmos que en griégo crisól atesóren sonrójos de vírgen,
 lécho de lírios y sángre de rósas.
 Rítmos, oh Amáda, que envuélvan tu pécho, cual liánas tupídas
 cúbren de vérdes cadénas al árbol.

Resulta, pues, este metro alcmánico un dístico de exámetro y tetrametro dactílico. Y el tetrametro dactílico no es sino un endecasílabo dactílico.

En *Exóticas* tiene el mismo González Prada otras dos distintas imitaciones del metro alcmánico: una poesía titulada “Paz y Concordia”, en dísticos de pentámetros y trímetros dactílicos; otra, “La Idea”, en pentámetros y tetrametros dactílicos.

Los metros efectivos de Alcmán.—González Prada, para regularizar los metros alcmánicos, los hizo dactílicos puros. Pero Alcmán los hacía dactilo-espondaicos. De manera que el primer verso viene a ser un exámetro, con los cuatro primeros pies variadamente dáctilos o espondeos, el quinto siempre dáctilo y el sexto espondeo. Dejando al segundo alcmánico, dactílico en sus

tres primeros pies, como sucede comúnmente, esta estrofa alométrica, acentualmente imitada, no es sino un dístico de exámetro y endecasílabo dactílico.

Como el nombre alométrico no insinúa la constitución del verso ni Alcman es conocido como inventor de un metro determinado, a la manera que Safo lo es del sáfico, Alceo del alcaico y Asclepiades del asclepiadeo, preferible sería llamar a esta estrofa alométrica *dístico heroico*, por estar formada del exámetro, el metro heroico latino y del endecasílabo, el metro heroico español (aunque comúnmente se considere heroico el central y el equidistante).

Mencionemos que Salvador Rueda, el poeta innovador anterior a Rubén, tiene una poesía titulada "Mujer clásica" en exámetros dactílicos:

Yá feneciéron los tiémpos dorádos de dióses y diósas
 con que llenóse la tiérra fecúnda de risa y belléza;
 se refugió en el Olímpo remóto la etérna alegría
 y un vasto sóplo de trágica muérte pasó por las álmás.

Versos sotádicos.—Sotades, poeta griego del siglo III a. C., muerto trágicamente encerrado en un saco por orden de Tolomeo Filadelfo a causa de sus versos licenciosos, groseros, sarcásticos, legó su nombré a un tetrámetro cataléctico de jónico a majori, cuyo esquema es:

— — — | — — — | — — — | — —

Ya se ve que acentualmente es inimitable en castellano, por llevar dos acentos constituyentes seguidos y terminar además por dos acentos constituyentes.

Pero el verso sotádico no solía emplearse puro, sino resolverse en dos breves, y dos breves contraerse en una larga (como hizo en latín el poeta Ennio unos cuantos), con lo cual ya se comprende que ni tiene sílabas determinadas ni acentos fijos.

Para evitar esta dificultad, González Prada, al imitarle, ha suprimido uno de los dos acentos constituyentes seguidos. Y

consiguientemente el esquema sotádico le convierte en el siguiente:

óooo / óo // oo / óooo / óo

que gracias a la pausa resulta un catorcesílabo, compuesto de exasílabo y octosílabo. He aquí en este ritmo la poesía:

La Brisa.

Sóplo de los / máres, // mensa / jéra del ve / ráno,
 tiénes la dul / zúra // de la / miél y de los / bésos,
 tú con la inven / cible // seduc / ción de lo escon / dído
 viénes de pa / rájes // igno / rádos por el / hómbré.

Tráes el mur / múllo // de las / águas y las / hójas,
 tráes la fra / gáncia // de las / lílas y los / nárdos,
 gíras por mi / frénte // repi / tiéndo a mis o / ídos
 nótas de ine / fáble // melan / cólica armo / nía.

Brísa de la / tárde, // mensa / jéra del ve / ráno,
 sé la mensa / jéra // del a-mór a la hermo / sura.
 Déja la fra / gáncia, // los mur / múllos y las / nótas;
 llévate sus / píros // de amo-rosos cora / zones.

Más acertado hubiera estado González Prada en elegir el dímetro (o tetrametro) jónico menor acatalecto, tal como lo emplea Horacio en la oda 12 del libro 3.º, cuyo esquema es el siguiente:

u u ' — | u u ' — | u u ' — | u u ' —

Como en realidad en el pie no hay sino un acento, éste se hallaría en la tercera del jónico menor, de suerte que tendríamos cuatro pies cuadrisílabos con acento en tercera, que son los pies que en el capítulo siguiente llamaré peónico. Además, siendo la segunda parte del pie un espondeo y no habiendo palabras agudas en latín, el acento caería regularmente en la

tercera de cada pie. Es lo que puede comprobar el lector en la oda citada de Horacio, que copio, dándole la acentuación natural de la prosa, y dividiendo pies y haciendo sinalefas:

Oda XII: *Ad Neobulen.*

Miserár(um) est, / neque amóri / dare lúdum / neque dúlci
 mala víno / lavere aut ex / animári / metuéntes
 pátruae vérbera línguae.

El tercer verso es un jónico menor monómetro acatalecto. Es el ritmo que después más tarde veremos, consistente en dipodias trocaicas, tan imitado en los himnos eclesiásticos.

El sotádico a majori, elegido por González Prada, da naturalmente en castellano, en imitación acentual, pies sobreesdrújulos, totalmente opuestos a la naturaleza de la prosodia española. Por eso, al tratar de los pies cuadrísílabos en el capítulo XXI rechazaremos el ritmo cuadrísílabo esdrújulo y sólo admitiremos el cuadrísílabo llano, que denomino peónico.

Capítulo XXI

LA NUEVA VERSIFICACIÓN POR PIES ACENTUALES. ORIGEN DE ELLA

Hemos visto el vano empeño de imitar los exámetros latinos y otros versos por medio de pies cuantitativos de largas y breves y por medio de pies acentuales.

Viejos gramáticos quieren ver en los versos corrientes españoles pies cuantitativos de largas y breves; quieren ver pies acentuales. Pero en vano. La versificación española no ha nacido de esa imitación.

Pero a fines del siglo XIX sí que se ha ensayado versificar en castellano por medio de pies acentuales, a la manera que en latín se versificó por medio de pies cuantitativos. Se ensayó y se presentó la sistemática de ese nuevo método. El sistematizador fué Alberto de la Barra, chileno; y al mismo tiempo apareció otra sistematización sólo diferente en los signos gráficos, pero idéntica en el contenido, de Luis Vila, boliviano. Ambos se disputan la primacía.

Clases de pies o metros, o versos métricos.—Los versos tradicionales castellanos son silábicos, se componen de sílabas, y por eso reciben el sobrenombre de trisílabos, cuadr sílabos, pentasílabos, exasílabos, etc. La unidad, o elemento del verso silábico tradicional español, es la sílaba: se especifican por el número de sílabas.

En cambio, los versos modernos castellanos no se componen de sílabas, sino que se componen de pies, de agrupaciones de sílabas unidas por el acento. En el verso moderno, métrico, se cuentan los pies, se dice de cuántos pies o metros consta.

Los pies o metros de dos sílabas deben llamarse *binarios*, y

no bisílabos, porque eso induciría a confundir el número de sílabas del pie con el número de sílabas del verso métrico.

El metro binario con acento en la primera sílaba, es decir, compuesto de tónica y átona, le podemos llamar o *llano*, o en término *greco-latino*, *trocaico*. Su esquema es el siguiente, representando la tónica por *ó* y la átona por *o*:

óo / óo / óo, etc.

El metro binario con acento en la segunda sílaba, es decir, compuesto de átona y tónica, le podemos llamar *agudo* o, en término *greco-latino*, *yámbico*. Su esquema:

oó / oó / oó, etc.

Los pies o metros de tres sílabas se llamarán ternario. Y serán de tres clases, según tengan el acento tónico en primera, segunda o tercera.

Los pies o metros ternarios con acento en la primera sílaba los podemos llamar o *esdrújulos*, o en término *greco-latino*, *dáctilos*; los pies o metros ternarios con acento en la segunda sílaba los podemos llamar o *llanos*, o en término *greco-latino*, *anfibráquicos*; los pies o metros ternarios con acento en la tercera sílaba los podemos llamar *agudos*, o en término *greco-latino*, *anapésticos*. (No objete el lector la confusión entre llanos y agudos binarios y llanos y agudos ternarios, porque los binarios ya veremos en seguida que quedan excluidos.)

He aquí los esquemas de los metros ternarios:

Ternario esdrújulo o dáctilico: óoo / óoo / óoo, etc.

Ternario llano o anfibráquico: oóo / oóo / oóo, etc.

Ternario agudo o anapéstico: ooó / ooó / ooó, etc.

Eduardo de la Barra y Vila sólo mencionan estos ritmos métricos.

Los pies cuadr sílabos latinos eran todos, en general, pies compuestos de dos pies de dos sílabas. Había, sin embargo, uno

simple, formado de cuatro sílabas, llamado *peón*, compuesto de una larga y tres breves, y a la inversa, otro formado de una breve y tres largas, llamado *epitrito*. El epitrito, por haber de reemplazar las largas por tónicas, es inimitable en castellano, por no poder ir dos acentos constituyentes seguidos. Pero el peón sí es imitable. El peón se llamaba primero, segundo, tercero o cuarto, según tuviera la larga en primera, segunda, tercera o cuarta sílaba.

Los pies o metros cuaternarios, por la índole del español, suenan siempre como si tuvieran acento en la tercera, de modo que, en realidad, no son sino de una clase. Los podemos, pues, llamar sencillamente *cuaternarios* o, con nombre greco-latino, *peónicos*.

Pies de cinco sílabas no se usaban en la poesía latina casi nunca. Pero en castellano se han introducido pies o metros *quinarios*, o sea de cinco sílabas. Suenan como si tuvieran acento en la cuarta o penúltima. Los podemos llamar *quinarios*, o en término greco-latino, tomado del verso final de la estrofa sáfica, *adónicos*. Ya presentaremos ejemplos en su estudio particular de cada clase.

Nomenclatura española y nomenclatura greco-latina.—La índole diferente de los versos métricos exige una nomenclatura diferente de la de los versos silábicos. La nomenclatura formada con términos españoles exige más palabras, pero el significado de éstas es conocido. La nomenclatura greco-latina se encierra en una sola palabra, pero el significado de ella hay que aprenderle. Compare el lector las terminologías:

<i>Española.</i>	<i>Latina.</i>	<i>Expresión gráfica.</i>
Binario llano.	Trocaico.	óo / óo / óo / óo, etc.
Binario agudo.	Yámbico.	oó / oó / oó / oó, etc.
Ternario esdrújulo.	Dactílico.	óoo / óoo / óoo, etc.
Ternario llano.	Anfibráquico.	oóo / oóo / oóo, etc.
Ternario agudo.	Anapéstico.	ooó / ooó / ooó, etc.
Cuaternario llano.	Peónico.	ooóo / ooóo, etc.
Quinario llano.	Adónico.	oooóo / oooóo, etc.

Según el número de pies o metros de que conste el verso métrico, se le añade un precomponente numeral griego. Si el verso consta sólo de un pie o metro se llamará monómetro; si de dos metros, dímetro; si de tres metros, trímetro; si de cuatro metros, cuatrímetro; si de cinco metros, pentámetro; si de seis metros, exámetro; si de siete metros, heptámetro; si de ocho metros, octómetro.

Pero además hay que decir qué clase de pie o metro es: si es ternario, y qué clase de ternario. He aquí la terminología, añadiendo la clase y el número de metros:

<i>Terminología española.</i>	<i>Greco-latina.</i>	<i>Expresión gráfica.</i>
Trímetro ternario esdrújulo.	Trímetro dactílico.	óοο óοο óοο óο
Trímetro ternario llano.	Trímetro anfibráquico.	οόο οόο οόο
Tetrámetro ternario llano.	Tetrámetro anfibráquico.	οόο οόο οόο οόο
Exámetro ternario llano.	Exámetro anfibráquico.	οόο οόο οόο οόο οόο οόο
Trímetro ternario agudo.	Trímetro anapéstico.	οοό οοό οοό ο
Trímetro cuaternario.	Trímetro pedónico.	οοόο οοόο οοόο
Trímetro quinario.	Trímetro adónico.	οοοόο οοοόο οοοόο

Simplificación de la terminología.—Como los métricos binarios son desusados por monótonos y difíciles, según veremos, y de los cuaternarios y quinarios no hay sino una clase, podría simplificarse la terminología de esta manera:

Ritmo esdrújulo.

Ritmo llano.

Ritmo agudo.

Ritmo cuaternario.

Ritmo quinario.

Según el número de pies o metros, tendremos:

Trímetros esdrújulos, llanos o agudos.

Tetrámetros esdrújulos, llanos o agudos.

Pentámetros esdrújulos, llanos o agudos.

Exámetros esdrújulos, llanos o agudos.

Pentámetros, exámetros cuaternarios.

Trímetros quinarios, tetrámetros quinarios

Pero la verdad es que mejor sería fijar la terminología latina de dactílicos, anfibráquicos, anapésticos, peónicos y adónicos.

Con esta terminología se califica en una palabra el ritmo de la celeberrima "Marcha triunfal" de Rubén Darío. ¿Qué es rítmicamente? Un polímetro anfibráquico.

Los versos esdrújulos y los agudos.—Como la palabra aguda al fin de verso suena como si tuviera una sílaba más, en los anapésticos, al fin del último pie, agudo, hay que añadir métricamente una sílaba; por ello el anapéstico está esquematizado así:

ooó ooó ooó o

Al contrario, como la palabra esdrújula al fin del verso suena métricamente como llana, es decir, como si tuviera una sílaba menos, ningún verso puede terminar realmente en esdrújulo métrico; por eso, después del dactílico último hay que añadir una pareja de sílabas, tónica y átona. Por eso el dactílico está esquematizado así:

óoo óoo óoo óo

La terminología de González Prada.—González Prada distingue en sus *Exóticas* dos clases de ritmos nada más: ritmo ascendente y ritmo descendente. Ascendente llama a aquel en que la sílaba tónica es la final del pie o metro; descendente aquel en que la sílaba tónica es la inicial.

Esta terminología se basa en una falsa suposición: que el acento es una mayor altura de voz, cuando es mayor intensidad.

Consiguientemente tiene que eliminar los versos anfibráquicos, y los peónicos, y los adónicos.

Aunque en los versos latinos la tesis estuviera o al final del pie o al principio, ello no nos impide que pongamos el acento en la sílaba central de la palabra. Ello es conforme con la índole del español, cuyo ritmo predominante es el trocaico, como en el francés el anapéstico, y como en el italiano abunda el dactílico.

Capítulo XXII

RITMO BINARIO

Cuatro palabras nada más para su eliminación, a causa de su dificultad y de su monotonía.

Su dificultad.—Como en el ritmo binario, sea yámbico, sea trocaico, por el hecho mismo de ser yámbico o trocaico, no puede haber seguidas dos sílabas átonas, sino que forzosamente tiene que repetirse de manera alterna tónica y átona o átona y tónica, hacer versos trocaicos o yámbicos puros es tarea casi imposible. En tales versos, en efecto, no podría haber palabras de más de tres sílabas —por ejemplo, alboroto, desusado, cantaría, etc.—, pues habría dos átonas seguidas; no podría haber preposiciones o conjunciones átonas seguidas de artículo —por ejemplo, en la llanura, por el honor, a mi lado, sobre las olas—, ni superlativos como hermosísimo.

Su monotonía.—A más de muy difíciles, los versos binarios son en extremo monótonos, porque forzosamente tiene que repetirse el martilleo de tónica y átona, sin que sea posible variedad alguna. En trocaicos ha escrito González Prada una poesía titulada “Mi muerte”, que escribe a la manera de prosa, por no poder ser de otra manera; poesía totalmente pagana, materialista y desconsoladora. Léase:

«Cuando vengas tú, supremo día, yo no quiero en torno mío llantos,
quejas ni ayes; no sagradas, no rituales pompas, no macabros cirios verdes,
no siniestra y hosca faz de bonzo ignaro. Quiero yo morir consciente
y libre en medio de frescas rosas, lleno de aire y luz, mirando el sol.
Ni mármol quiero yo ni tumba. Pira griega, casto y puro fuego, abrasa
tú mi podre; viento alado, lleva tú mi polvo al mar; y si algo en mí no
muere, si algo al rojo fuego escapa, sea yo fragancia, polen, nube, ritmo,
luz, idos»

Su insensibilidad.—Por las líneas copiadas verá el lector que la dificultad no queda compensada, puesto que apenas se nota ritmo, y prueba de ello es que González Prada, de oído delicadísimo, no ha notado que ha faltado doblemente al ritmo al decir “en medio de”, porque: 1.º) *en* es átona, y por tanto, “en medio” es yambo, y no coreo; 2.º) porque “-dio de” son ambas átonas, y sin acento no hay ritmo ni verso.

Y baste lo dicho del ritmo binario.

Capítulo XXIII

RITMO DACTÍLICO

Los primeros dactílicos.—Los versos dactílicos más cortos, sistemáticamente hechos, son trímetros, es decir, endecasílabos, compuestos de tres dáctilos seguidos de un troqueo, que, medidos por sílabas, resultan con acento en primera, cuarta, séptima y décima.

El primero que los hizo sistemáticamente parece haber sido Moratín. De él son los siguientes:

Húyan sin trégua los años ligeros,
góce la tierra duráble consuélo;
míre a los hómbrs piadóso el Señor.

A Moratín imitó Iriarte, pero defectuosamente.

La exhumación de Rubén Darío.—Más de un siglo después resucitó Rubén Darío los olvidados endecasílabos dactílicos, que sus amigos consideraron como una invención magnífica. Como prólogo al libro de Rueda *En tropel*, compuso una poesía titulada “Pórtico” en endecasílabos dactílicos. He aquí la primera estrofa, medida por dactílicos, separados por guiones y con acentos señalados:

	Acento en
Jóven ho-méri-da, un - día su - tierra	1. ^a , 4. ^a , 7. ^a , 10. ^a
vió-le que al-zá-ba so-bér-bio estan-dár-te,	1. ^a , 4. ^a , 7. ^a , 10. ^a
grán capi-tán de la - lírica - guér-ra,	1. ^a , 4. ^a , 7. ^a , 10. ^a
régio cru-zá-do del - réi-no del - ár-te.	1. ^a , 4. ^a , 7. ^a , 10. ^a

Como se ve, estos endecasílabos dactílicos son diferentes de los llamados de gaita gallega, pues los de gaita gallega no llevan

acento de primera sílaba. Tampoco pueden llamarse anapésticos, pues éstos le llevan en tercera, sexta, novena; y los anapésticos, a causa de la sílaba métrica que forzosamente se desarrolla al final, constan necesariamente de sílabas pares.

Recomendación.—En los dactílicos es menester marcar bien el ritmo desde la primera sílaba con un acento fuerte. Si así no se hace suenan muy flojos, y por eso no triunfaron los de Moratín e Iriarte. Esta necesidad de marcar bien el ritmo procede de que la acentuación natural del español no es esdrújula, sino llana, como ya hemos dicho antes.

Relea el lector los exámetros dactílicos que en su lugar hemos citado como frustrada imitación del exámetro, y la pretendida imitación del metro alcmánico de González Prada, que resulta también un exámetro holodactílico o dactílico puro, con la natural terminación trocaica.

Capítulo XXIV

RITMO ANAPÉSTICO

Su origen guerrero.—La poesía guerrera escogió ya en Grecia para sus himnos el ritmo anapéstico. Y con acierto, porque el acento, al revés del dáctilo, y que se precipita hacia la última sílaba, es muy adecuado para marcar el paso marcial del ataque. Por esa razón el himno que se compuso en España en el siglo XIX contra la invasión napoleónica y los que al poco tiempo se escribieron en América para cantar su independencia de la madre patria se ritmaron en decasílabos anapésticos. Recuerdese el estribillo o coro del himno de nuestra independencia:

	Acento en
A las ár-mas, valién-tes astú-res,	3. ^a , 6. ^a , 9. ^a
empuñád-las con nué-vo vigór,	3. ^a , 6. ^a , 9. ^a
que otra véz - el tirá-no de Euró-pa	3. ^a , 6. ^a , 9. ^a
el solár - de Pelá-yo insultó.	3. ^a , 6. ^a , 9. ^a

Véase el himno peruano, imitando el ritmo del español:

Somos lí-bres, seá-moslo siémpre,	3. ^a , 6. ^a , 9. ^a
y antes nié-gue sus lú-ces el sól	3. ^a , 6. ^a , 9. ^a
que falté-mos al vó-to solémne	3. ^a , 6. ^a , 9. ^a
que la Pá-tria al Etér-no elevó.	3. ^a , 6. ^a , 9. ^a

Como verá el lector, los acentos constituyentes anapésticos no impiden que haya acento supernumerario en sílaba no inmediata, ni obstruccionista. Así, en el tercero del himno español hay el acento supernumerario de "ótra", y en los dos primeros

del peruano hay acento supernumerario en “sómos” y en “áñtes”.

Gertrudis Gómez de Avellaneda compuso pentámetros anapésticos, que resultan versos de dieciséis sílabas con acento en 3.^a, 6.^a, 9.^a, 12.^a, 15.^a, aunque en los versos métricos no se deben contar las sílabas, sino el número de metros; véase:

Guarde, guár-de la nó-che callá-da sus sóm-bras de dué-lo
hasta el trís-te momén-to del sué-ño que nún-ca termí-na;
y aunque hié-ra mis ó-jos, cansá-dos por lár-go desvé-lo,
dále, oh sól, - a mi frén-te ya mús-tia tu llá-ma diví-na.

También en éstos hay supernumerarios en primeras sílabas.

En *Musa nueva*, coleccionada por Eduardo de Ory, tiene Miguel Pelayo una poesía titulada “Sol de Mayo”, que es un soneto decasílabo anapéstico. Lamento no tener el libro a la mano. Las combinaciones se verán después.

Capítulo XXV

RITMO ANFIBRÁQUICO

Sus antecedentes.—En los versos llamados de Arte Mayor, o dodecasílabos, muy usados en la época preclásica, sobre todo en las Trescientas de Juan de Mena, se hallan muchos dodecasílabos, llamados de cuatro cadencias por tener cuatro acentos, que son verdaderos tetrametros anfibráquicos. Pero no se hicieron intencionalmente por pies.

Anfibráquicos sistemáticos.—El año 1883 escribió Salvador Rueda, el primer innovador, anterior a Rubén, la poesía “La tempestad”, en pareados de exámetros anfibráquicos. Véase esta muestra, en que voy a marcar con el acento el ritmo acentual:

Debájo / las tumbas / que récios / azótan / granizos / y viéntos,
encíma / los móntes / de cúmbres / alzádas / y tóscos / cimiéntos,
y en máres / y abísmos / y rójos / volcánes / de lúz que / serpéa,
feróz te / rremóto / retiémbla y / se agíta / cual sórda / maréa.

Polímetros anfibráquicos.—Años más tarde compuso Rubén Darío su celeberrima “Marcha triunfal”, cuya felicísima novedad rítmica consiste en la mezcla de versos desde monómetros hasta heptámetros, o sea desde tres a veintiuna sílabas. Esta variedad en el número de pies o metros en los versos disminuye la monotonía del acento, que se hace visible en “La tempestad”, de Rueda. Véase el principio de la “Marcha triunfal”, medido por pies anfibráquicos:

Marcha Triunfal.

Ya viéne el / cortéjo.

Ya viéne el / cortéjo. Ya se óyen / los cláros / clarínes.

La espáda / se anúncia / con vivo / refléjo.
 Ya viéne, o-ro y híerro, el / cortéjo de los pa/ladines.

Ya pásaa / debájo / los árcos / ornádos / de blánkas / Minérvas / y Mártes.
 los árcos / triunfáles / en dónde / las Fámas / erígen / sus lárgas / trom-
 la Glória / soléme / de los es/tandártes, [pétas,
 llevádos / por mános / robústas / de heróicos / atlétas.

Se escúcha el / ruído / que fórman / las ármás / de los caballéros,
 los frénos / que máscan / los fuértes / cabállos / de guérra,
 los cáscos / que híeren / la tiérra
 y los tim/baléros,
 que el páso a/compásan / con rítmos / marciáles.
 Tal pásan / los fiéros / guerréros
 debájo / los árcos / triunfáles

Y parte de la última estrofa :

A aquéllas / antiguas / espádas,
 a aquéllos / ilústres / acéros
 que encárnan / las glórias / pasádas;
 y al sól que hoy / alúmbra / las nuévas / victórias / ganádas,
 y al héroe / que guía / su grúpo / de jóve/nes fiéros;
 al que áma / la insígnia / del suélo / matérno,
 al que há des/añádo, / ceñido el / acéro y / el árma en / la máno,
 los sóles / del rójo / veráno,
 las niéves / y viéntos / del géli/do inviérno,
 la nóche y / la escárcha,
 y el ódio y / la muérte, / por sér por / la glória in/mortál,
 salúdan / con vóces / de brónce / las trómpas / de guérra / que tócan /
 Triunfál... [la Márcha

Increíble parece que una escritora de tanta sensibilidad como D.^a Emilia Pardo Bazán no percibiera el ritmo maravilloso de esta poesía y la juzgara como pura prosa. Efecto de la tradición secular, efecto de la falta de formas imaginativas rítmicas. Cuando uno tiene en su imaginación el esquema rítmico de esta composición entonces es cuando siente su maravillosa grandiosidad rítmica. Le sucedió a D.^a Emilia lo que sucede a quien, falto de imágenes auditivas, quiere entender al extranjero que habla su idioma. Las palabras se hacen ininteligibles. Pero esas mis-

mas palabras al que ya tiene imágenes auditivas le resultan de una claridad meridiana. D.^a Emilia no había oído hablar de pies anfibráquicos, y consiguientemente no superponía a la onda sonora continua de la composición la medida iluminadora del anfibráquico. Con ella en la imaginación, y recalcando de conformidad con ella las palabras, surge la grandiosa armonía rítmica que admiramos en la “Marcha triunfal”.

Bien se puede perdonar que a veces fálle un anfibráquico por causa de algún artículo átono, como en el cuarto verso,

de los paladines,

que debiera acentuarse así:

de lós pa/ladines;

lo mismo que en el noveno,

de los caballeros,

que debiera marcarse así:

de lós ca/balléros;

y en

de lós pa/bellónes,

de lós gra/nadéros

Recuerde y compruebe en la “Marcha triunfal” el lector la sencillez de la denominación. ¿Cómo llamar a esta composición en que a un verso de veintiuna sílabas sigue uno de tan sólo dos? Sencillamente: polímetro anfibráquico.

Más tarde compuso Rubén Darío en pentámetros anfibráquicos el soneto tan conocido a Francia, que empieza así:

Los bárba/ros, Francia, / los bárba/ros, cára / Lutécia.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, la enorme poetisa cubana, compuso también antes que Rubén pentámetros anfibráquicos. He aquí una estrofa:

Qué horrible / me fué / brillá / tu fué / fecú /
cèrrar es / tos ójos / que núnca / se cánsan / de vért /
en tánto / que ardiénte / rebróta / la vída en / el mún /
cuajárse / sintiéndo / la sá / por híelo / de muérte.

Fernández Shaw, en *La vida loca*, tiene una poesía titulada "Los cíclopes" en polímetro anfibráquico de seis, nueve y doce sílabas.

Asimismo Santos Chocano, en la poesía titulada "Plática" tiene estrofas de tres dodecasílabos anfibráquicos con un eneasílabo rimado en forma pareada.

Capítulo XXVI

EL RITMO PEÓNICO

Agrupaciones cuadrísílabas unidas acentualmente son teóricamente posibles dieciséis. De ellas diez son prácticamente imposibles, por llevar en sí mismas o en su yuxtaposición dos acentos constituyentes seguidos.

De dos agrupaciones, el doble coreo y el doble yambo, hay que decir lo que hemos dicho del coreo simple: que el ritmo no se nota, que es difícilísimo y que es monótono.

Quedan, por consiguiente, cuatro peones, o peónicos, que llevan un solo acento o una sola tónica: el primero con acento en la primera, el segundo con acento en la segunda, el tercero con acento en la tercera y el cuarto con acento en la cuarta.

Su esquema sería:

- 1.º óooo sobreesdrújulo.
- 2.º oóoo esdrújulo o dactílico.
- 3.º ooóo llano o anfibráquico.
- 4.º oooó agudo o anapéstico.

El Sr. González Prada, en sus *Exóticas*, ha acometido la empresa de componer cuaternarios sobreesdrújulos y agudos.

Cuaternarios agudos.—Da como tales los de la siguiente poesía:

Vida universal.

(Ritmo cuaternario.)

oooó / oooó / oooó, etc.

«Se disipó / la saturnál / melancolí/a del inviér/no; y al prolí/fico regré/so de las brí/sas tropicá/les, se derrí/ten los nevá/dos del volcán, / se desvané/cen las nostál/gicas neblí/nas de los lá/gos. Desgarró / naturalé/za su ropá/je de aridéz, / de oscuridad / y de tristé/za; coronán/dose de blán/cos azahá/res, se apercí/be a su diví/no desposó/rio con el sol. / Las misterió/sas, las mirí/ficas potén/cias de la ví/da por arté/rias invisí/bles se derrá/man de los cié/los a la tié/rra, de los sé/res a las có/sas, palpitán/do en las raí/ces de los bós/ques, desbordán/do en las entrá/ñas de los má/res.»

¿Son estos versos hechos realmente de pies cuaternarios agudos? Con la pluma en la mano y separando por rayas oblicuas de cuatro en cuatro las sílabas, parece que, efectivamente, el acento se halla en la cuarta sílaba, y que, por consiguiente, el ritmo es sobreesdrújulo. Pero aquí está la confusión: una es la división que hace González Prada, guiado por teorías y no por su oído delicadísimo, y otra es la división que éste naturalmente hace, de conformidad con la índole trocaica de nuestro idioma. Admitamos que se conserve esa división en la primera frase: “se disipó / la saturnal / melancolí/a del invierno”; pero al llegar aquí y hacer la pausa natural y fuerte, expresada por el punto y coma, naturalmente se hace esta otra división, con remate trocaico, de esta manera: “al prolí/co regréso / de las brisas / tropicales, / se derríten / los nevados / del volcán, se / desvanécen / las nostálgi/cas neblínas / de los lágos. / Desgarró na/turaléza / su ropáje”, etc. Es decir, que el ritmo de cuaternario agudo o anapéstico pasa a cuaternario llano o anfibráquico.

La prueba de ello es, además, que a cualquier versificador que se le lean le sonarán como cuaternarios llanos o anfibráquicos, del mismo ritmo que el “Nocturno” de Silva, que luego veremos.

Pero la razón última y esencial de que los pies cuaternarios agudos o anapésticos tienen siempre que sonar rítmicamente como cuaternarios llanos o anfibráquicos es la constitución natural de las palabras castellanas. Como la inmensa mayoría del español son palabras llanas, el oído español busca naturalmente el ritmo llano, y así que la pausa oracional deja una cláusula terminante en llana, la cláusula siguiente suena como cuaternaria llana, y no como cuaternaria aguda.

Cuaternarios sobreesdrújulos.—Como tales presenta González Prada la siguiente composición, que titula así:

Cuaternarios sobreesdrújulos.

Esquema rítmico: óooo / óooo / óooo

Ternarios.

Mános que sus / mános estre/chásteis,
 ójos que en sus / ójos os mí/rásteis,
 lábios que en sus / lábios suspi/rásteis,

¿dónde si con / diósas os u/niérais,
 dónde si por / siglos exis/tiérais,
 dichas supe/riores cono/ciérais?

Náda en lo fu/turo y lo pre/sénte,
 náda en los en/sueños de la / ménte,
 tódo lo pa/sádo sola/mente.

Báñate, oh me/mória en lo pa/sádo,
 sueña, oh pensa/miénto en lo so/ñádo,
 góza, oh cora/zón, en lo go/zádo.

Siendo cuaternarios por el número de sílabas, el llamarlos ternarios por ser trirrítmicos, he visto que en varios lectores origina confusión. Pero meditemos sobre el ritmo. ¿No es algo realmente anómalo hablar de metros o pies sobreesdrújulos en castellano, donde no existe una sola palabra simple sobreesdrújula? Se dirá que para hacer pies cuaternarios sobreesdrújulos no se necesitan palabras sobreesdrújulas. Es cierto; con llana y dos átonas, o con esdrújula y átona, tenemos un sobreesdrújulo. Teóricamente así es. Pero prácticamente suenan de otra manera, por ser el sobreesdrújulo completamente ajeno a la lengua castellana.

Y en efecto, frente a la división teórica que antes hemos señalado gráficamente el oído los divide de este modo:

Manos, / que sus máños / estrechásteis,
 ojos / que en sus ójos / os mirásteis,
 labios / que en sus lábios / suspirásteis.

Suenan en realidad como cuaternarios llanos, a los que se ha quitado al principio medio pie, o que tienen como anacrusis medio pie, de esta manera :

Bláncas máños / que sus máños / estrechásteis,
 dulces ójos / que en sus ójos / os mirásteis,
 secos lábios / que en sus lábios / suspirásteis.

El porqué de mi nomenclatura.—Antes de seguir adelante con el ritmo peónico tengo que hacer una crítica de la teoría de G. Prada en *Exóticas*. González Prada no admite sino ritmos ascendentes y descendentes. Si la sílaba tónica es la inicial, el ritmo le llama descendente; si la sílaba tónica es la final, el ritmo le llama ascendente. González Prada no admite, pues, ritmos con acento en sílaba intermedia.

Elementos rítmicos descendentes: míra, cándido, préstamela.
 Elementos rítmicos ascendentes: mujér, ilusión, insensatéz.

En resumen: dos elementos binarios, dos ternarios, dos cuaternarios.

¿Qué decir de esta nomenclatura? Es rechazable en ella la denominación “ascendente y descendente”, por basarse en la antigua creencia, hoy totalmente desechada, de que el acento es elevación de la voz, cuando no es sino mayor intensidad. Es, además, complicada la tecnología. González Prada tiene que decir, por ejemplo:

verso de tres elementos ternarios ascendentes,
 verso de tres elementos ternarios descendentes.

En vez de esa larga nomenclatura yo digo:

trímetro anapéstico,
 trímetro dactílico.

Se objetará, como objeta González Prada: los dáctilos y los anapestos se componían de largas y breves, y los castellanos constan de tónicas y átonas; por tanto, si a cosas diferentes damos nombres iguales, nos exponemos y exponemos a equivocaciones. Pero con ese argumento no podríamos a los versos llamarlos versos, como en latín, porque en latín constaban de largas y breves, y en castellano de tónicas y átonas.

Podría decir González Prada que en latín las tesis estaban o al principio o al fin del pie, pero no en medio, y, por tanto, en castellano, el acento reemplazante a la tesis debe estar o al principio o al fin de pie, pero no al medio. Pero con tal argumento no podríamos nosotros hacer versos en castellano, puesto que no tenemos largas y breves. Además, es más conforme a la índole del castellano trocaico el ritmo anfibráquico con acento en la central que no el dáctílico y el anapéstico.

Los primeros versos peónicos.—¿De modo que, dirá alguien, la famosa invención métrica de José Asunción Silva en su “Nocturno” debe llamarse peónico? Distinguiremos: ese ritmo de Silva es peónico. Pero ¿es invención de Silva? ¿Inventor del peónico? No. Inventor de la libre disposición de peónicos, de la polimetría, no tengo prueba en contra.

A principios del siglo XIX el poeta cordobés Antonio Solís compuso la siguiente poesía en dímetros peónicos. Ciertamente Benot los llama trocaicos; pero de los 70 versos de la poesía, sólo hay dos compuestos alternativamente de tónica y átona. He aquí el comienzo:

La pregunta de la niña.

Madre mía, yo soy niña;
no se enfade, no me riña,
si fiada en su prudencia,
desahogo mi conciencia
y contarla solicito
mi desdicha o mi delito,
aunque muerta de rubor.

Pues Blasillo el otro día,
cuando mismo anocheecía
y cantando descuidada
conducía mi manada
en el bosque, por acaso,
me salió solito al paso,
más hermoso que el amor.

No copio los 70 versos. Pero pregunto: ¿este ritmo le salió casualmente a Solís? Imposible. Si no fuera intencionadamente buscado, es imposible que los 70 versos, todos sin excepción, estuvieran hechos en peónicos dímetros. Él buscaría acentuarlos en tercera y séptima. Pero así acentuados resultan peónicos dímetros. No introdujo, pues, Silva los peónicos; tal vez sí la libre y variada combinación polimétrica, que es el canto métrico del "Nocturno". Véase el más famoso:

Nocturno de Silva.

Una noche,
 una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas,
 una noche
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
 a mi lado lentamente,
 contra mí ceñida, toda muda y pálida,
 como si un presentimiento de amarguras infinitas
 hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
 por la senda florecida que atraviesa la llanura
 caminabas.
 Y la luna llena,
 por los cielos azulosos, infinitos y profundos, esparcía su luz blanca.
 Y tu sombra,
 fina y pálida,
 y mi sombra,
 por los rayos de la luna proyectadas
 sobre las arenas tristes
 de la senda se juntaban
 y eran una,
 y eran una,
 y eran una sola sombra larga,
 y eran una sola sombra larga,
 y eran una sola sombra larga...

No hace falta copiar todo el "Nocturno" para darse cuenta del ritmo. Dentro de la antigua nomenclatura métrica, ¿en qué género de versos está escrito este "Nocturno"? En la nomenclatura antigua, hay que contestar: en versos de 4, de 24, de 8, de 12, de 16 sílabas, mezclados arbitrariamente. Con lo cual no hemos llegado a darnos cuenta del ritmo de la composición, y quedamos pensando cómo se las habrá arreglado el poeta para

armonizar esos diferentes versos. Pues bien, todos esos versos de tan distinto número de sílabas tienen exactamente la misma armonía porque todos ellos son pies peónicos o múltiplos del mismo. Son peónicos monómetros los de cuatro sílabas, peónicos dímetros los de ocho, peónicos trímetros los de doce, peónicos tetrametros los de dieciséis, peónicos pentámetros los de veinte, peónicos exámetros los de veinticuatro.

Falta de unidad.—Aunque sólo sea de pasada, haré notar que en ellos no hay unidad métrica, como la hay en la versificación común. Los peónicos pueden casi siempre dividirse en las parcelas o pies peónicos de que consten sin que el ritmo se altere en lo más mínimo. ¿De qué procede este fenómeno? De que generalmente coinciden las palabras con los pies peónicos. Sirve de comprobación este segundo verso:

una noche toda llena de murmullos, de perfumés y de músicas de alas,

puede desintegrarse de distintos modos:

- 1.º Una noche toda llena de murmullos,
de perfumes y de músicas de alas.
- 2.º Una noche toda llena
de murmullos, de perfumes
y de músicas de alas.
- 3.º Una noche toda llena
de murmullos, de perfumes y de músicas de alas.
- 4.º Una noche
toda llena de murmullos,
de perfumes y de músicas de alas.
- 5.º Una noche
toda llena
de murmullos,
de perfumes
y de músicas de alas.

Los dos últimos pies,

«y de músicas de alas»,

tienen unidad por no coincidir el final de la palabra con el final del pie. Los latinos, que metrificaban por pies, cuidaban, sobre todo en el exámetro, que no coincidieran las palabras con los pies, como arriba hemos visto, sino que de una palabra quedara una sílaba o dos para el siguiente, con lo que los pies quedaban unidos y constituían un todo rítmico. Pues bien, de manera semejante, para dar al ritmo peónico unidad, deberáse procurar la no coincidencia de palabras y pies. ¿Pues qué otra cosa pudiera dar unidad? ¿El consonante? No. Porque el consonante no da unidad al verso, sino que la supone. El verso no es uno porque tiene consonante al fin, sino porque es uno, allí donde tiene el fin, tiene el consonante. El consonante no hace el final del verso, sino que le sensibiliza.

Queda, pues, patente que, fuera del sentido, supremo principio interno de unidad en el verso, no hay en el peónico otro principio rítmico de unidad que la no coincidencia de la palabra con el pie peónico.

También Chocano ha compuesto muchas poesías en ritmo peónico de distintas medidas combinadas arbitrariamente, como “Los caballos de los conquistadores”, “La elegía del órgano”, “En la Armería Real”, “Lo que dicen los clarines”, “El alma primitiva”, todas ellas en el libro *Alma América*. En su selección *Fiat lux* tiene otra titulada “Fuga”.

En peónicos monómetros y dímetros está el “Canto a mi tierra”, de Fernández Shaw.

Unidad aparente.—Para evitar la falta de unidad que hemos comprobado González Prada ha ideado un medio, que si fuera verdadero daría una unidad maravillosa, indestructible. Véase esta poesía:

Disyuntiva.

Oh batalla de los malos a los buenos.
 Oh desquite de los buenos en los malos.
 Que las víctimas inermes se trasforman
 en feroces, implacables victimarios.

Oh bondades en el alma de los buenos.
 En la víbora miramos la ponzoña;
 no sabemos los furores escondidos
 en el manso corazón de la paloma.

Vencedores, o vencidos y aplastado
 —disyuntiva ineludible y pavorosa—.
 Si el angora no cazara a los ratones,
 los ratones cazarían al angora.

Medidos peónicamente estos versos sólo tienen unidad el tercero, el sexto y el décimo. Pues bien, medidos por González Prada todos son maravillosamente unos. Véase el esquema rítmico:

ooó / oooó / oooó / o

Si pasamos ese esquema métrico sobre cada verso hallaremos que cada palabra queda unida a la siguiente por la sílaba que deja para formar con ella un pie rítmico.

Y en tal caso, se dirá, ¿por qué no preferir la medida unificante de González Prada a la medida peónica, desarticuladora del verso? Porque esa medida unificadora del verso no existe sino en el esquema métrico escrito sobre el papel por González Prada, pero el ritmo del verso está dirigido por otra medida. Cualquiera que lea el "Nocturno" de Silva sin preocupaciones teóricas previas, por mediano oído que tenga, notará que en toda la composición no hay sino un único y mismo elemento rítmico indefinidamente repetido. Repita el lector los versos copiados de González Prada y notará que en ellos sucede lo mismo que en los de Silva: en *cada uno* siente repetirse el mismo ritmo tres veces. No cabe, pues, decir que tales versos se integran de un anapesto, de dos cuaternarios agudos y cesura, como sucede en el esquema de Prada. En resumen, el esquema da con la diversidad unidad; pero la realidad da identidad nada más. El ritmo es sonido; si cada uno de estos versos da tres sonidos idénticos, dará también tres elementos rítmicos distintos, es decir, tres peónicos.

Como el antiguo dodecasílabo de Juan de Mena, de cuatro cadencias, llamóse tal por tener el mismo elemento rítmico, el

anfibráquico, cuatro veces repetido, de manera análoga este dodecasílabo, por tener el mismo elemento rítmico, el peónico, tres veces repetido, debe llamarse peónico, de tres cadencias; debe medirse peónicamente, debe considerarse integrado de tres pies cuaternarios llanos, que llamo peónicos.

Maravillosamente ha expuesto el ritmo peónico del nuevo dodecasílabo de tres cadencias José Santos Chocano en su poesía titulada

El nuevo dodecasílabo.

Músa, cánta / tus canciónes / en la nuéva
triple fóрма / de que se ábren / doce rádios:
carro ebúrneo / que a la músa / rauda llévas
al escápe / por los líri/cos estádios.

Son tres gólpes / remachándo / la cadena,
son tres saltos / que corónan / tres altúras:
se dirían / tres corcéles / que en la aréna
estampásen / doce ffirmes / herradúras.

Triple léngua / draconiána / que se críspa
sobre el séno / de la músa / palpitánte:
sobre el cáliz / de una rósa / tríple avísipa,
triple cóрте / sobre el díscO / de un diamánte.

Es la sísto/le y la diásto/le en el vérsO,
vaivén lóco / de las ólas / en la líra,
trino alégre / que gorjéa / limpio y térsO,
astá tríple / que en los áires / gira... gíra.

Finge trípo/de en que víva / llamaráda
arde y rásga / ~~las~~ penúmbraS / más remotas;
es conjúro / de sibíla / que inspiráda
da tres véces / en tres tónos / ~~cuatro~~ nótas.

Musa, cánta, / que así puédes / en un día,
ya que tíran / de tu cárro / tres corcéles,
conquistárte / tres impérios / de armonía,
y ceñírte / tres corónas / de lauréles...

Fácilmente comprenderá el lector que las expresiones "triple forma, tres golpes, tres saltos, tres corceles, triple corte,

trípode, tres imperios”, etc., se refieren a que el nuevo dodecasílabo es un trímetro peónico. En los versos

carro ebúrneo que a la musa rauda lleva
al escape por los líricos estadios,

significa la alada ligereza de este metro, mucho más rápido que el dodecasílabo silábico, sobre todo si tiene bien marcados los cuatro acentos o cuatro cadencias.

Para que se vea la diferencia de ritmo entre el nuevo dodecasílabo de tres cadencias y el antiguo de cuatro y los efectos del acento sobre el carácter y la expresión, copiaré a continuación la poesía de Amado Nervo titulada “El metro de doce”, que está en dodecasílabo silábico, es decir, de cuatro cadencias, o cuatro pies acentuales silábicos. Hela aquí:

El metro de doce.

El metro / de doce / son cuatro / donceles,
donceles / latinos / de rítmi/ca tropa,
son cuatro hi/josdalgo / con cuatro / corceles;
el metro / de doce / galopa, / galopa...

Eximia / cuadriga / de casco / sonoro,
que arranca al / guijarro / sus chispas / de oro,
caballos / que en crines / de seda / se arropan,
o al viento / las tienden / como pa/bellones;

pegasos / fantasmas, / los cuatro / bridones,
galopan, / galopan, / galopan, / galopan...
Oh metro / potente, doncel so/berano,
que montas / nervioso / bridón cas/tellano,

cubiertas / de espumas / perladas / y blancas
apura / la fiebre / del viento en / la copa,
y luego / galopa, / galopa, / galopa,
llevando el / ensueño / prendido a / sus ancas.

El metro / de doce / son cuatro / garzones,
garzones / latinos / de rítmi/ca tropa;
son cuatro hi/josdalgo / con cuatro / bridones:
el metro / de doce / galopa, / galopa...

Combinación de los dos dodecasílabos.—Para que mejor se perciba la diferencia de ritmo entre el dodecasílabo tradicional y el peónico copiaré una sola estrofa, por no tener ahora a mano la obra, de la poesía “Añoranza”, en que Chocano ha unido ambos ritmos. La poesía está en cuartetos asonantados: el primero y el segundo, peónicos (de tres cadencias); el tercero y cuarto, silábicos, o de cuatro cadencias:

La tertulia / de las géntes / nobiliárias
era digna / de la pómpa / de otros tiémpos,
cuando flo/recían / tantos des/potismos,
duros aun/que nóbles, aun/que béllos.

Los acentos supernumerarios.—El lector podrá observar que los metros peónicos no ponen obstáculo a los acentos supernumerarios, sobre todo en el primer pie, ya que no resultan obstruccionistas, por no ir inmediatamente antes de la tercera, obligadamente tónica. Observe el lector que en “El nuevo dodecasílabo”, de Chocano, casi todos tienen acento supernumerario en la primera sílaba.

Me parece que queda evidenciada la existencia y legitimidad del ritmo cuaternario llano, que denomino peónico.

Antecedentes de los peónicos.—Veamos ya el abolengo de estos versos. ¿Quién había de pensar entre los modernistas que este ritmo peónico castellano tiene como claro antecedente los himnos litúrgicos cantados por los sacerdotes y por el pueblo en las solemnidades religiosas? Pues es evidente que este ritmo es el mismo de las celebérrimas dipodias trocaicas que se encuentran en el “Dies írae” del oficio de difuntos, en el “Stabat Mater dolorosa” a la Virgen de los Dolores, en el “Lauda Sion” al Santísimo Sacramento.

Voy a copiar algunas de estas estrofas, dividiéndolas en pies, señalando los acentos y notando el ritmo acentual, y no cuantitativo, de ellas, y notando la falta del acento en el primer pie de la dipodia:

Díes írae, / díes ílla,
sólvet saéclum / in favílla,
téste Dávid / cum Sibílla.

Túba mírum / spárgens sónum
 per sepúlchra / regiónum,
 cóget ómnes / ante thrónum.

Quántus trémor / est futúrus,
 quando júdex / est ventúrus,
 cúncta strícte / discussúrus.

Cada verso consta de dos parcelas, dos pies de cuatro sílabas, dos dipodias trocaicas, es decir, dos conjuntos, cada cual de dos pies trocaicos. Pero advierta el lector que los versos no son cuantitativos, sino acentuales; no son trocaicos cuantitativos, sino trocaicos acentuales. Así ya el primer pie del primer verso, la primera sílaba de "dies", en vez de ser larga "di", tan sólo es tónica, es decir, es trocaico no cuantitativo, sino acentual. Igualmente se da tónica por larga en estas palabras "túba", "sónum", "thrónum", "trémor".

Observa asimismo que, sobre todo en el segundo hemistiquio, carece de acento el primer pie: tal en "in favilla", "cum sibilla", "regiónum", "ante thrónum".

Estas estrofas, dignas de Jeremías, son de Tomás Celano, de la Orden de Menores.

Otra prueba de que los versos no son cuantitativos es que en éstos la vocal final seguida de *m* y de otra palabra que empieza por vocal no se computa métricamente, sino que se elide como si terminara en vocal. Pues bien, aquí tenemos al principio

Sólvet saeclúm / in favilla,

donde la *m* no se elide, sino que se computa.

Finalmente, en el ritmo cuantitativo no se usa consonante, como aquí acontece.

En el himno "Lauda, Sion, Salvatórem" las seis últimas estrofas son cuaternarias, o mejor, octavillas, aconsonantados los tres primeros versos de cada semiestrofa, y esdrújulos los cuartos. Véase la muestra:

Frácto dēmum / sacraméto,
 ne vacílles / sed meméto,
 tántum ésse / sub fragméto
 quantum tóto tégitur.

Núlla réi / fit scissúra,
 sígni tántum / fit fractúra,
 quá nec státus / nec statúra
 signáti / minúitur.

En lenguaje de la nueva poesía este himno está compuesto de peónicos dímetros, y los cuartos de exasílabos esdrújulos.

Veamos también algunas estrofas del "Stabat Mater":

Stábat Máter / dolorósa
 júxta crúcem / lacrymósa
 dum pendébat / Fílius.

Quis est hómo / qui non fléret
 Chrísti Mátrem / si vidéret
 in tánto / supplicio.

Cujus áni/mam geméntem,
 contristátam / et doléntem
 pertransívit / gládius.

Quis non pósset / contristári
 Chrísti Mátrem / contemplári
 doléntem / cum Fílio.

Tampoco éstos son cuantitativos, sino tónicos. Así, en vez de largas, son tónicas las siguientes: "stábat", "dolorósa", "crúcem", "lacrymósa", "ánimam", "gládius", "hómo"; "supplicio".

Creo que el lector se habrá quedado convencido de que estos versos, escritos cuando ya no se hablaba el latín —los siglos XI, XII, XIII, XIV—, no son cuantitativos, sino acentuales, escritos en latín, pero no contruidos según los cánones cuantitativos de la métrica clásica, un poco materiales como cuantitativos, sino acentuales, que ya se elevan un poco sobre la materia, y que por lo mismo eran más aptos para la sagrada liturgia.

Recuerde el lector lo que arriba dijimos acerca del verso que González Prada llama sotádico, y del jónico menor, que Horacio emplea en la oda 12.^a del libro 3.^o Esos jónicos menores resultan acentualmente dipodias trocaicas, lo que llamo peónicos conforme a la nomenclatura de los pies latinos.

El peónico y el exasílabo esdrújulo en Carducci.—Carducci, gran conocedor e imitador de la métrica latina, ha ensayado

también una estrofa compuesta de dos tetrametros peónicos, de un dímeter peónico y de un exasílabo esdrújulo. He aquí una muestra de su oda

Preso una Certosa

Da quel véerde, / mestaménte / pertináce, / tra le fóglie
gialle e róse / de l'acácia / senza vénto u/na si tóglie,
e con frémi/to leggéro
par que passi un ánima.

Velo argénteo / par la nébbia / sul ruscélllo / che gorgógliá,
tra la nébbia / nel ruscélllo / cade a perder / si la fógliá.
¿Che sospíra il cimitéro
da' i ciprésí fiébole?

Improvíso / rompe il sóle / sovra l'úmi/do mattíno,
navigándo / tra le bíanche / nube l'áere / azzurríno;
si rallégra / il boscho austéro
gia' del verno présago

A me, príma / che l'invéрно / stringa púr l'a/nima mía,
il tuo ríso, / sacra lúce, / o divína / poesía,
il tuo cánto, o Padre Omero,
pria que l'ombra avvólgami.

He aquí la traducción, conservando el ritmo, aunque no siempre los consonantes:

De aquel véerde / tristeménte / pertináz en/tre la hója
gualda y rója / de la acácia, / quedo el viénto, u/na se cáe,
y es su ruído / tan caliádo
cual paso de un ánima.

Tul de pláta / es la niébla / del arróyo / que murmúra;
entre niébla al / arroyuélo / a perderse / va la hoja.
¿Qué suspíra el / cementério
de cipreses fúnebres?

De improvíso / rompe el sól / sobre la húme/da mañana,
navigándo en/tre las blánkas / nubecíllas / aire azúl;
se realégra el / bosque austéro,
ya del abril présago.

A mí ántes / que el inviérno / entristézca / el alma mía,
tu sonrisa, oh / luz sagrada, / oh divina / poesía,
y tu cánto, oh / padre Homéro,
sin sombras alúmbreme.

Carducci, tan conocedor de la rítmica latina clásica y eclesiástica, ha hecho aquí una imitación variada, mejorada, de las dipodias del "Stabat Mater dolorosa". Primeramente, en vez de tres versos aconsonantados entre sí seguidos, sólo ha puesto dos; en vez de dímetros, son tetrámetros; el tercero lo ha hecho sólo dímetro, pero con esta particularidad: que los terceros versos de las cuatro estrofas tienen el mismo consonante llano, y el cuarto de las cuatro estrofas termina en esdrújulo, que es una rima menos sonora, pero más delicada, como vimos que hizo Cabanyes.

A pesar de estos antecedentes de la lírica eclesiástica y de Carducci, queda una originalidad en Silva: la polimetría tan variada y apropiada.

Capítulo XXVII

EL RITMO ADÓNICO

Recordará el lector que al hablar del sáfico dijimos que ordinariamente, en Horacio siempre, se usaba en estrofas de tres sáficos y un verso corto, llamado adónico; que es una cláusula pentasilábica con acento forzoso en cuarta, y algún otro acento libre, pero no necesario. Pues bien, es el caso que el adónico, esa cláusula logédica, se ha cultivado en el siglo xx en la poesía castellana como un pie o metro compuesto de varias unidades. Así Salvador Rueda ha compuesto la poesía titulada el "El enjambre" en sextetos aconsonantados, compuestos de un pareado inicial y de un cuarteto, en el que el primero y cuarto verso son agudos aconsonantados. Los versos son trímetros adónicos, y por consiguiente constan de quince sílabas todos, aunque no son versos silábicos, puesto que su unidad no es la sílaba, sino métricos, por cuanto su unidad es el adónico. He aquí esa poesía inmortal, característica del genio poético de Rueda:

El enjambre.

- 1 Colaborándo / cada cantora / con su zumbido,
- 2 nutriendo tódas / el haz vibrante / con su sonido,
- 3 teje el enjambre / la alada música / de su tropel;
- 4 de sus sonóros / carretes líricos / salen las notas,
- 5 y de la ruéca / de hilos armónicos / surgen las gótas
- 6 que hacen riénte, / candéla rúbia, / de la áurea miél.

- 7 Cien mil obréras, / todas alégres, / cuajan iguáles
- 8 los huécos léves / y logarítmicos / de los panáles,
- 9 como una ránda, / como un encáje / de la ilusión,
- 10 que en nada hay fuénte / más fecundánte, / más productóra,
- 11 que el hilo rítmico / de la armonía / germinadóra:
- 12 panales, rósas, / óperas, vérsos: / cuanto hace el són.

- 13 Giran, se enrédan, / pasan y ondúlan / entrelazádas,
 14 como las cuéntas / de un hilo isócrono / sinfonizadas,
 15 y articuládo / la misma nóta, / van al traslúz;
 16 y la maéstra / con su batúta / leve y divína,
 17 por un pentágrama / de inquietos círculos, / va peregrina
 18 ritmando abéjas / cual si ritmára / notas de lúz.
- 19 Sabias devánan / sus remolínos / las hilanderas
 20 —perlas con pérlas, / perlas con música, / perlas parléras—
 21 cantando eufónicas / la egregia rítmica / de su papél;
 22 y cual si fuésen / firmes acéntos / de una poesía,
 23 de su engranáje / surge cual cléve / de su armonía
 24 el filarmónico / panal etérno: / lección de miél.
- 25 Lección que enséña / la Madre augústa, / la Madre exácta;
 26 frágil paréce, / y es irrompible / su urdimbre abstrácta;
 27 hecha por ritmo / de sus compáses / la forma está.
 28 Cátedra lírica, / muestra cual áulas / de luz replétas
 29 su canon músico, / lleno de siglos, / a los poétas,
 30 y ante los ójos / de hombres y edádes / abierto está.
- 31 Lección perénne, / troquel sagrádo, / troquel numérico;
 32 cuanto en la rítmica / de ti se apárta / todo es quimérico;
 33 tú eres turquésa, / registro y páuta, / norma y matriz.
 34 Y es tan fecúndo / tu molde etérno, / panal de óro,
 35 que te hace el váte, / si en él se vierte, / bronce sonóro,
 36 que echa en las álmás / y en las edádes / flor y raíz.
- 37 Callad; oigámos / a las abéjas / laboradóras;
 38 buscando pólen, / van auscultádo, / susurradóras,
 39 pechos de cálices, / almas de pétalos, / bocas en flór;
 40 cuajan el pólen / como los vátes / cuajan los trínos,
 41 y uno en la estrofa, / y otro en la céra, / viérten divínos
 42 miel en la célula, / luz en el vérsó, / ambos amór.
- 43 En sus atríles / delectreádo / van su armonía
 44 y a las edádes / les van cantádo / con la poesía,
 45 ambas haciéndo, / —vates y abéjas— / verso y panál.
 46 Y como el fuégo / del Astro Pádre / beben sus fiéles,
 47 razas y siglos / —en cera y vérsó— / chupan las miéles
 48 que son en ritmo / de savia y vérbo / don inmortal.
- 49 Como millónes / de gotas tiéne / la estalactita,
 50 un panal lléva / de todo un bósque / la flora escrita,
 51 y un vate enciérta / de todo un síglo / la vibración.
 52 Con miel y ritmo / bañad las pénas, / pechos humanos,
 53 y haciendo córo, / donde se tréncen / todas las mános,
 54 sabios al líbro, / fuertes al yúnque, / vates al són.

Pena da no terminar el estudio con esta poesía y tener que agregar algunas observaciones técnicas. Observe el lector que con frecuencia al fin de los adónicos, al fin de los pies, emplea a menudo Rueda esdrújulos. Observe el lector que, naturalmente, suenan como pentasílabos, a pesar de tener seis sílabas. ¿Por qué? Porque el hemistiquio tiene la fuerza del final del verso: el esdrújulo suena como llano. Tal sucede en los versos 3.º, 4.º, 5.º, 8.º, 11, 14, 17, 20, 24, 28, 29, 32, 39, 41, 42.

Y hecha esta observación, necesaria, pongo fin al estudio con esta maravilla de fondo y forma de Salvador Rueda, como una comprobación del lema puesto a este trabajo:

Primus et summus Poeta Deus.

EMILIO HUIDOBRO.