

JOAQUIN BALAGUER

APUNTES
PARA UNA
HISTORIA
PROSODICA
DE LA
METRICA
CASTELLANA



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

JOAQUIN BALAGUER

Nació el autor de este libro en Navarrete, provincia de Santiago, República Dominicana, y después de haber ejercido la docencia como Maestro de la Escuela Normal del Departamento Noroeste, se licenció en Derecho en la Universidad de Santo Domingo en 1929.

Ha ocupado en la vida pública los siguientes cargos :

Secretario de la Legación Dominicana en Madrid, de 1932 a 1935 ;

Subsecretario de Relaciones Exteriores, de 1935 a 1940 ;

Enviado Extraordinario y Plenipotenciario en Colombia y Ecuador, de 1940 a 1946 ;

Embajador en México de 1947 a 1949 ; y, Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes, cargo que ocupa desde fines de 1949.

Ha representado a su país en distintas Conferencias internacionales, y en 1948 presidió la Delegación de la República Dominicana en la IV Asamblea General de las Naciones Unidas en París.

Ha publicado las siguientes obras :

Salmos (Versos).—Azul en los charcos.—Los próceres escritores.—Letras Dominicanas.—Semblanzas literarias.—Literatura dominicana (Crítica).—El Cristo de la libertad.—La política internacional de Trujillo y La realidad dominicana.

APUNTES PARA UNA
HISTORIA PROSODICA DE LA
METRICA CASTELLANA



INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES»
DE FILOLOGIA HISPANICA

ANEJOS DE REVISTA
DE LITERATURA

13

JOAQUIN BALAGUER


APUNTES PARA UNA
HISTORIA PROSODICA
DE LA
METRICA CASTELLANA

*Miguel de Arriba
Sañudo*

MADRID
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
1954



BIBLIOTECA **AGN**



010717

010717

EDITORIAL GOMEZ - PAMPLONA

1017
4402
1017

El original del presente libro fué examinado por don Ramón Menéndez Pidal, don Emilio Díez Echarrri y don Rafael de Balbín Lucas, quienes coincidieron en estimar oportuna su publicación, por contener una valiosa contribución al estudio del metro de Juan de Mena, así como al de otros importantes aspectos de la versificación castellana.

87-000622
60-000452





P R E F A C I O

El interés de estos apuntes, si acaso alcanzan a tener alguno, reside en la presentación de varios puntos de vista personales acerca de importantes fenómenos fonéticos de la versificación de nuestra lengua.

Las observaciones recogidas en estas páginas nos conducen a adoptar con frecuencia criterios que difieren, en puntos esenciales, de los que se han venido admitiendo como adquisiciones de carácter definitivo por la erudición española o la extranjera. El presente libro, cuyo título mismo revela que se trata de un trabajo modesto en que no se pretende agotar las materias que aparecen en él superficialmente estudiadas, a veces únicamente sugeridas, parte de la idea de que Antonio de Nebrija, el ilustre humanista de la Corte de los Reyes Católicos, definió con precisión en su Gramática (Salamanca, 1492), los principios en que todavía hoy se funda la versificación castellana. Aunque ya Navarro Tomás demostró (Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española, Revista de Filología Española, 1921), contra la opinión de Menéndez y Pelayo y de Coll y Vehí, la falsedad de las opiniones que atribuyen al maestro de la Reina Isabel la Católica el intento de introducir en la poesía de nuestra lengua el principio cuantitativo de la métrica clásica, este trabajo se inicia con un minucioso análisis de las ideas de Nebrija sobre el verso de arte mayor, cosa que no hizo el autor del «Manual de pronunciación española».

Los puntos que merecen ser subrayados, entre los que en este libro se analizan con algún detenimiento, son los relativos al empleo en la octava de arte mayor de versos de distinta medida, pero de igual estructura rítmica; al carácter indígena del endecasílabo de Juan de Mena, verso que, en nuestro concepto, carece de toda conexión con el endecasílabo del Dante y del Pe-

trarca; a las supuestas relaciones entre la versificación de *Imperial* y la del autor de «*El Laberinto*»; al uso de palabras con dos acentos rítmicos y a la significación que debe atribuirse a esa práctica en lo que respecta al llamado endecasílabo provenzal o «acentuado a medias»; a la equivalencia, en la poesía clásica, de los versos agudos con relación a los graves; y a ciertas particularidades de carácter prosódico de nuestra lengua poética, unas veces privativas de ella y otras comunes a todas las de la misma procedencia como la francesa y la italiana.

Tal vez estos apuntes contengan, como intento de explicación de algunos aspectos de la versificación española que desataron en otros tiempos y que todavía hoy provocan grandes controversias, errores más o menos disculpables, pero en todo caso puede servir de excusa a los mismos el hecho de que ninguno de ellos se basa en repeticiones ociosas, sino que todos, sin excepción, obedecen a observaciones que no han sido hechas, al menos con la extensión necesaria, por quienes se han dedicado al estudio de esta índole de problemas en España o fuera de la Madre Patria.

JOAQUIN BALAGUER

LAS IDEAS DE NEBRIJA ACERCA DE LA VERSIFICACION CASTELLANA

A Antonio de Nebrija, autor de la primera Gramática Castellana (Salamanca, 1492), se ha venido erradamente atribuyendo el intento de introducir los pies cuantitativos de la métrica latina en la versificación española. Coll y Vehí (*Diálogos Literarios*, Madrid, 1866) señala francamente al fundador de la gramática española como autor de la absurda pretensión de hacer de la cantidad más bien que del acento la base rítmica de la versificación castellana¹. Menéndez y Pelayo formula idéntica acusación contra el gramático nebricense a quien atribuye también el intento de asimilar los pies prosódicos del español a los pies cuantitativos del latín y de querer modelar nuestro arte poético sobre los mismos principios de la poesía clásica².

En libros más recientes, como el de P. Henríquez Ureña (*La Versificación Irregular en la Poesía Castellana*, 2.^a edición, Madrid, 1933), se repite el mismo cargo contra el insigne humanista del Renacimiento español: «El gran maestro del humanismo español, Nebrija, lo reconoce también (el principio del isosilabismo) en la poesía de su tiempo, pero comienza a echarle sombra con su deseo de introducir el sistema cuantitativo en el

1. «Nebrija es quizá entre nuestros gramáticos el primero que intentó la descabellada empresa de restituir a las sílabas de los vocablos castellanos la cantidad perdida».

2. «De la Gramática Castellana del maestro Antonio de Nebrija arranca este estudio con verdadero carácter científico; pero algo y aún mucho descarriado por el empeño de asimilar nuestros versos a los latinos, y ver donde quiera monómetros, dímetros, trímetros y adónicos sencillos y doblados, y con decir a secas que en la sílaba acentuada se elevaba la voz o cargaba la pronunciación, déjanos a oscuras de sí confundía o no el acento con la cantidad: daño de las expresiones ambiguas, que notaremos asimismo en otros preceptistas». (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo V, pág. 180).

verso español. Todavía en el siglo XVI saben ver claro preceptistas como el sagaz maestro Alonso López Pinciano³; 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»⁴.

Esta confusión obedece sin duda a las dos circunstancias siguientes: a) Nebrija, como todos sus sucesores hasta Rengifo y Luzán, denominaba largas las sílabas acentuadas; y, b) no se ha observado que Nebrija comparara tanto los pies como los versos del romance con los de la poesía clásica tomando sólo en cuenta la estructura de la cláusula final y no la de todas las cláusulas de que se compone el metro.

EL PROBLEMA DE LAS SÍLABAS LARGAS Y BREVES.

Es evidente que Nebrija distingue con absoluta precisión la cantidad del acento. Ya T. Navarro Tomás (*Revista de Filología Española, Historia de Algunas Opiniones sobre la Cantidad Silábica Española*, 1921) ha hecho la advertencia de que el gran humanista español, maestro de la Reina Isabel la Católica, negó rotundamente que en nuestra lengua existieran sílabas

3. Pedro Muñoz Peña, comentarista del Pinciano, incurre en el mismo error. En la anotación que figura al pie de la página 278 de la segunda edición de la *Filosofía Antigua Poética* (Valladolid, 1894), hace el catedrático español las afirmaciones siguientes: «El doctor Alonso López es el primero en el siglo XVI que, apartándose de la tendencia de los humanistas por la métrica cuantitativa clásica, iniciada y sostenida por el célebre Antonio de Nebrija en su *Gramática Castellana*, sostuvo, en oposición a éstos, que el verso castellano era una reunión de sílabas en número cierto y determinado. Ni las aficiones del Pinciano a la poesía griega y romana, ni sus entusiasmos por Homero y Virgilio, que el lector ha podido reconocer en estos diálogos, le hicieron desconocer esta verdad, ni menos llevarle a afirmar, como lo hizo el ilustre Nebrija y otros muchos, que en los versos castellanos tenía parte la cantidad de las sílabas, porque él mismo afirma que no existía la cantidad, porque las sílabas nuestras ni son largas, ni breves, porque el acento no es tiempo, sino cuando más, reminiscencia lejana de esa cantidad».

4. O. cit. Introducción, pág. 4.

En su ensayo «En busca del verso puro» (La Habana, 1934), P. Henríquez Ureña reitera contra Nebrija el cargo de haber complicado la noción del verso con la descabellada pretensión de combinar sílabas largas y breves.

largas y breves y se limitó a establecer una correspondencia puramente convencional entre los pies del latín y los del verso castellano. Pero, aunque del estudio del insigne prosodista parezca desprenderse la opinión de que Nebrija, a diferencia de Juan del Encina⁵, distingue las sílabas largas de las que tienen el acento agudo; lo indudable es que tanto el gramático nebricense como el autor del *Arte de Poesía Castellana* llaman sílaba larga a la acentuada, sin reconocer, sin embargo, en favor de tales sílabas una verdadera superioridad cuantitativa. Nebrija, en efecto, en el libro segundo, capítulos primero y segundo, de su Gramática, distingue, entre los accidentes de las sílabas, la longura, común a las lenguas griega y latina pero absolutamente ajena al castellano, y la altura o baxura, consistente, según él, en el hecho de que unas sílabas se pronuncian altas y otras bajas. Pero en otros capítulos de su obra, no consagrados especialmente a la cantidad ni al acento, el célebre humanista habla realmente de «sílabas luengas» y de «sílabas breves», aunque sólo para aludir a ciertas licencias que todavía no han sido deserradas de la versificación romance: «Extasis —escribe Nebrija, capítulo vj, libro cuarto—, es cuando la sílaba breve se haze luenga, como juan de mena: *Con toda la otra mundana machina*, puso machina la penúltima luenga por máchina la penúltima breve, e llámase extasis que quiere dezir estendimiento de la sílaba... Sístole es cuando la sílaba luenga se haze breve, como juan de mena:

Colgar de agudas escarpías
y bañar se las tres arpías.

«Por dezir arpías la penúltima aguda. e llámese sístole en griego que quiere dezir acortamiento». En el libro segundo, capítulo viij, agrega: «Y porque todas las penúltimas sílabas de nuestros versos yambicos o las últimas cuando valen por dos son agudas: e por consiguiente luengas: llamánse estos versos ipponacticos yambicos...».

5. «Juan de la Encina, como otros muchos de su tiempo, confundió la cantidad con el acento, o debió creer, a lo menos, que ambos elementos se daban en nuestra lengua unidos y sujetos a una misma proporción» (ob. cit., pág. 34).

DIFERENCIA ENTRE LA VERSIFICACIÓN CLÁSICA Y LA ESPAÑOLA.

Lejos de fundar, como se ha repetido siempre, la versificación española en los mismos principios de la métrica clásica, Nebrija indica con toda precisión las diferencias que separan el verso español del griego y del latino. Uno de los propósitos que sirven de base a la Gramática del gran polígrafo es precisamente el de indicar los puntos en que las leyes del romance se apartan de las lenguas clásicas⁶. Nebrija no sólo destaca esas diferencias en lo que respecta a la ortografía y otras partes esenciales de la disciplina gramatical, sino también en lo que concierne al arte poético. Según él, las diferencias que existen entre la versificación clásica y la romance son las siguientes :

a) la lengua castellana, contrariamente a lo que sucede en la latina, no distingue las sílabas en largas y breves : el verso español no puede fundarse, por consiguiente, en la cantidad silábica⁷ ;

b) en la versificación clásica, debido a esa particularidad de su prosodia que permite distinguir las sílabas largas y las breves, los pies del verso son numerosos y pueden constar desde dos hasta cuatro sílabas : por el contrario, en la versificación ro-

6. «...Porque después que sintieren bien el arte del castellano : lo qual no será mui difficile porque es sobre la lengua que oi ellos sienten : quando passaron al latín no avrá cosa tan oscura que no se le haga mui ligera : maiormente enteviniendo aquel arte de la gramática que me mandó hazer vuestra alteza contraponiendo línea por línea el romance al latín» (Prólogo a la *Gramática Castellana*).

7. Nebrija expresa con toda energía y nitidez esta diferencia capital entre las lenguas clásicas y el romance. En el capítulo primero del libro segundo, donde trata de los «accidentes de las sílabas», afirma textualmente : «Tiene esto mesmo la sílaba longura de tiempo : porque unas son cortas : e otras luengas : lo qual sienten la lengua griega e latina, e llaman sílabas cortas e breves a las que gastan dos tiempos. como diziendo corpora. la primera sílaba es luenga, las dos siguientes breves. asi que tanto tiempo se gasta en pronunciar la primera sílaba : como las dos siguientes : Mas el castellano no puede sentir esta diferencia : ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas luengas de las breves». En otros capítulos de su gramática, Nebrija insiste en señalar esa diferencia capital entre la prosodia del romance y la del latín (v. capítulo V, libro segundo ; y capítulos vi, y vii).

mance todos los versos regulares se reducen a dos medidas : los de pies disílabos y los de pies trisílabos ⁸ ;

c) la versificación latina distingue dos clases de consonantes ; la versificación castellana, por el contrario, no admite ninguna diferencia entre los consonantes, según el carácter de las palabras que los constituyen ⁹ ;

d) los poetas griegos y latinos solían poner, al final del verso, una sílaba de más que hacía las veces de cesura ; los poetas españoles, en cambio, no pueden hacer uso de esa práctica sino al principio de algunos versos ¹⁰ ;

e) el consonante, en la poesía latina, podía ser grave o

8. «Mas porque la lengua griega e latina tiene diversidad de sílabas luengas e breves ; multiplicanse en ellas los pies en esta manera... Mas porque nuestra lengua no distingue las sílabas luengas de las breves : e todos los géneros de los versos regulares se reducen a dos medidas : la una de dos sílabas : la otra de tres» (Capítulo V, libro segundo).

9. «Tulio en el quarto libro de los retóricos dos maneras pone de consonantes. una quando dos palabras o muchas de un especie caen en una manera por declinación : como Juan de Mena.

Las grandes fazañas de nuestros señores
Dañada de olvido por falta de auctores.

«Señores e auctores caen en una manera ; porque son consonantes en la declinación del nombre. Esta figura los gramáticos llaman omeoptoton. Tulio interpretola semejante caída. La segunda manera de consonante es quando dos o muchas palabras de diversas especies acaban en una manera como el mesmo auctor.

Estados de gentes que miras e trocas
Tras muchas falacias, tus firmezas pocas.

«Trocas e pocas son diversas partes de la oración : e acaban en una manera. a esta figura los gramáticos llaman omeopteleuton. Tulio interpretola semejante dexo. Mas esta diferencia de consonante no distinguen nuestros poetas. aunque entre sí tengan algún tanto de diversidad. Assi que será el consonante caída o dexo conforme de semejantes o diversas partes de la oración». (libro segundo, capítulo VI).

10. Ponen muchas veces los poetas una sílaba demasiada después de los pies enteros : la cual llaman medio pie o cesura : que quiere dezir cortadura : mas nuestros poetas nunca usan della sino en los comienzos de los versos donde ponen fuera de cuento aquel medio pie : como más largamente diremos e baxo» (Libro Segundo, capítulo V).

esdrújulo ; en la poesía española, por el contrario, es, según la práctica de los buenos poetas, grave o agudo ¹¹ ;

f) el primer verso de una copla no debe consonar con el quinto sino a lo sumo con el cuarto ; en la poesía latina, por el contrario, la consonancia podía tener lugar entre tales versos ¹² ;

g) en la poesía latina no se practica la elisión ; en la española, lo mismo que en la griega, puede o no usarse esa figura ¹³.

11. «Los latinos pueden hazer consonante desde la sílaba penúltima o de la antepenúltima siendo la penúltima grave. Mas los nuestros nunca hazen el consonante sino desde la vocal donde principalmente está el acento agudo en la última o penúltima sílaba». (Libro segundo, capítulo VI).

Nebrija, aunque no parece haber sido opuesto a los versos esdrújulos, se atiene, en este punto, a la práctica usual entre los poetas españoles de su época : obsérvese, por ejemplo, que en Juan de Mena no hay un solo verso cuya terminación sea proparoxítona. Las terminaciones esdrújulas se aclimataron en la poesía castellana, fuera desde luego de las composiciones festivas donde siempre se han usado, con posterioridad a la época en que escribe Nebrija (1492). Los esdrújulos que aparecen en el «Poema del Cid» (Hierónimo, Yénego, Gólgota...), se pronunciaban en realidad como si fueran agudos, según lo prueba suficientemente la rima. El maestro Milá y Fontanals (*De la poesía Heroico-Popular Castellana*, Barcelona, 1874, página 441) hace a este respecto la observación siguiente : «...No consideramos comprendidos en este caso (se refiere a los asonantes por dislocación de acento) Hierónimo, Yénego (series en ó), Gólgota (serie en á), pues, como palabras esdrújulas, son más próximas a Hieronimó, Yenegó, Golgotá».

12. «No pienso en que ai copla en que el quinto verso torne al primero : salvo mediante otro consonante de la mesma caida, lo qual por ventura se dexa de hazer por que cuando viniessse el consonante del quinto verso : ia seria desvanecido de la memoria del auditor el consonante del primero verso. El latín tiene tal tornada de versos : e llamanse tetrastrophos : que quiere dezir que tornan después de cuatro» (Capítulo X, libro Segundo). Salvá (*Gramática Castellana*, París, 1830, página 435) recuerda que la regla establecida por Nebrija no ha perdido vigencia : «Puede darse a los consonantes otra distribución ; pero cúidese en ésta (la décima), como en toda composición de consonantes, de no interponer entre éstos más de tres versos, a fin de que no se olvide el eco de la consonancia y desaparezca este artificio de la poesía. A pesar del largo tiempo que ha transcurrido desde Lebrija, no se ha hecho ninguna novedad en la máxima que sentó en el libro segundo, cap. X de la gramática castellana...».

13. «A las vezes ni escrivimos, ni pronunciamos aquella vocal como juan de mena.

Después quel pintor del mundo.

por decir

Después. que el pintor de el mundo.

COINCIDENCIA DE LAS IDEAS DE NEBRIJA CON LAS DE BELLO.

Las ideas de Nebrija, según se evidencia de los principios anteriormente expuestos, no se diferencian de las del insigne gramático venezolano don Andrés Bello, ni en lo que respecta a la indistinción cuantitativa de las sílabas del romance ni en lo que concierne a lo fundamental del mecanismo de la versificación castellana.

El humanista nebricense, lo mismo que el fundador de la nueva Gramática española, parece admitir que entre la duración de las diversas sílabas del romance existen diferencias más o menos marcadas, pero desecha el criterio, tan grato a los académicos del siglo XVIII, según el cual esa superioridad cuantitativa puede justificar la división de las sílabas en largas y breves ¹⁴.

A las veces escribimos la : e no la pronunciamos como el mismo auctor en el verso siguiente :

Paró nuestra vida ufana.

Callamos la e. e decimos

Paró nuestra vidufana.

Los latinos en prosa, siempre escriben e pronuncian la vocal en fin de la dición : aunque después della se siga otra vocal. En verso escrivenla e no la pronuncian. como Juvenal. Semper ego auditor tantum. Ego acaba en vocal. e síguese auditor que comienza esto mesmo en vocal. Echamos fuera la o. e dezimos pronunciando ; Semper eg auditor tantum. Mas si dessatasemos el verso dexariamos entrambas aquellas vocales : e pronunciaríamos : Ego audifor tantum» (Libro segundo, cap. VII).

14. La doctrina que, sobre este punto, profesó Nebrija, es perfectamente compatible con la de Bello quien admite que existen diferencias de duración, muchas veces sensibles, entre las sílabas castellanas, aunque reconoce al mismo tiempo que éstas se acercan más a la razón de igualdad que a la [de] 1 a 2 (v. *Principios de Ortología y Métrica de la Lengua Castellana*, Parte Tercera, cap. I). Ambos gramáticos hablan efectivamente de sílabas largas y sílabas breves pero niegan toda importancia a esas diferencias de cantidad en la versificación castellana. Bello llega hasta admitir que el ritmo del verso español pierde gran parte de su fuerza cuando las sílabas de estructura sencilla no se compensan artísticamente con las llenas : «Cuando las largas se mezclan con las breves, lo que sobre de las unas se compensa con lo que falta a las otras, y cada verso o miembro del verso parece regular y exacto ; pero cuando predominan excesiva-

Ambos tratadistas coinciden, por otra parte, en dos puntos fundamentales : a) entre los pies del verso español y los del verso clásico no puede existir más que una semejanza puramente convencional ; y, b) los pies o las cláusulas rítmicas del verso español son disílabos o trisílabos ¹⁵.

PAPEL DEL ACENTO EN LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA.

Las ideas de Nebrija no se diferencian de las de Bello en cuanto al papel preponderante que ambos tratadistas atribuyen al acento en la versificación castellana. Los dos gramáticos niegan, con el mayor énfasis, que la prosodia del romance permita construir versos que tengan por base la cantidad silábica : luego, los pies del verso español no pueden formarse sino gracias a otro elemento que contribuía también a dar carácter a la cadencia peculiar de cada cláusula rítmica en la versificación latina y en la griega : el acento ¹⁶.

mente las unas o las otras, es difícil esta compensación ; y una diferencia, apenas perceptible por sí sola, produce a fuerza de multiplicarse un exceso o falta de duración que puede perjudicar el ritmo». (Ob. cit., 3.^a parte, cap. I).

15. Bello, repitiendo lo que ya había dicho con absoluta precisión el gramático nebricense, señala el hecho de que los pies en que se divide el verso español no suelen tener más de tres sílabas : «Todas las cláusulas rítmicas que se usan en la versificación castellana son disílabas o trisílabas». (Ob. cit. *Arte Métrica*, cap. III). Nebrija, a su vez, se limita a indicar que todos los versos regulares que se usaban en su época se reducían a dos medidas : la una de dos sílabas y la otra de tres (v. ob. cit. Libro II, Cap. VI).

Ni Nebrija ni Bello niegan, por consiguiente, la posibilidad de que se escriban versos castellanos sobre una base rítmica más numerosa (de 4 o más sílabas). Miguel Antonio Caro, en su edición crítica de los *Principios de la Ortología y Métrica de la Lengua Castellana*, Bogotá, Librería Americana, 1911, pág. 403, abunda en los mismos conceptos : «Por consiguiente, tenemos dos pies disílabos, el troqueo y el yambo, y tres trisílabos, el dáctilo, el aníbraco y el anapesto. Ni podemos tener más, ni podemos tener otros que éstos : a menos que admitamos pies de cuatro o más sílabas, de que hasta ahora no hay necesidad para explicar los ritmos de la versificación castellana».

16. Es evidente que Nebrija, con no menos penetración que Bello, atribuye un valor esencial al acento en el mecanismo de la versificación romance. Así, según el humanista nebricense, el siguiente verso : «Crece en querer», se

Pero el acento de intensidad, según Bello y Nebrija, ¿tenía por efecto alargar la sílaba o era un simple accidente destinado sólo a marcar el movimiento métrico? La primera conclusión parece a simple vista la única lógica puesto que sólo la sílaba acentuada podía hacer en español las veces de la sílaba larga en la versificación latina¹⁷. Pero mientras el humanista español separa con toda nitidez ambas nociones, la de acento y la de cantidad¹⁸, Bello las confunde y declara que el ictus aumenta la duración de la sílaba aunque no llega hasta el extremo de dar a ésta una equivalencia similar a la de la sílaba larga en la métrica clásica: el papel del acento rítmico, en otros términos, se re-

halla compuesto por un dáctilo y un espondeo. El dáctilo, en la poesía latina, estaba formado por una sílaba larga y dos breves: esto es, consumía cuatro tiempos; en español, donde no existe diferencia cuantitativa entre las sílabas, se forma de una sílaba acentuada seguida de dos inacentuadas: el pie se constituye, por consiguiente, atendiendo al acento y no a la cantidad silábica.

17. Este es, como se sabe, el punto de vista de cuantos gramáticos han sostenido, contra los principios establecidos por Nebrija, la doctrina de la cantidad silábica. Regifo (*Arte Poética Española*, Salamanca, 1592, pág. 12) se expresa en la siguiente forma. «El verso, que es objeto y fin del arte poética, se compone de syllabas largas y breves... Para conocer la longitud y brevedad de las syllabas, no será menester muchas reglas, sino una sola, clara y fácil a todas: esta es el acento que cada dicción tiene, por el qual, como señal cierta, sacaremos la cantidad». Ignacio Luzán (*La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, MDCCLXXXIX, pág. 336), se manifiesta en idénticos términos: «También debo suponer que en las lenguas Española e Italiana el acento agudo suple en cierto modo por la cantidad, y hace que la sílaba parezca larga».

Hermosilla (*Arte de Hablar en prosa y Verso*, Madrid, 1826) y Sicilia (*Lecciones Elementales de Ortología y Prosodia*, París, 1827) amplían y aún exageran la doctrina de sus predecesores. Uno de los efectos del acento, según el último de los autores nombrados, es «hacer larga, de las más largas, la sílaba acentuada, aunque por naturaleza sea breve».

18. Nebrija distingue, con seguridad extraordinaria, la cantidad del acento. «Tiene la sílaba —dice el insigne humanista en su *Gramática Castellana*, Libro II, capítulo I—, tres accidentes, número de letras, longura de tiempo, altura e baxura en acento». El maestro T. Navarro Tomás (ob. cit. pág. 33) recuerda a este respecto que «el único error de Nebrija consistió simplemente en confundir el tono o altura de la voz y el acento de fuerza o de intensidad, confusión en que durante mucho tiempo incurrieron también otros gramáticos posteriores».

duce a hacer más sensible al oído la sílaba acentuada que no adquiere, sin embargo, un valor doble al de la sílaba átona¹⁹.

LOS PIES DEL VERSO ESPAÑOL SEGÚN BELLO Y NEBRIJA.

Donde la doctrina de Nebrija se aleja más de la de Bello es sin duda en la parte relativa a la formación de los pies de que consta el verso castellano.

Bello explica los pies del verso español como una sucesión de sílabas acentuadas e inacentuadas. Prescindamos de la cantidad silábica, característica de las lenguas clásicas, y no hallaremos ninguna diferencia fundamental entre las cláusulas rítmicas del latín y las del castellano: si se atiende a la posición del acento y no a la combinación de largas y breves, los pies prosódicos del español pueden asimilarse a los de la poesía clásica y conservar aún las mismas denominaciones que tenían en la lengua latina.

En las cláusulas disílabas, si el acento carga sobre la primera sílaba el ritmo será trocaico:

Díme, /pués, pas /tór ga/ rrído.

y si recae sobre la segunda será yámbico:

A don / de vas / perdí / da.

19. Bello confunde por primera vez ambas nociones cuando define el acento: «Se llama acento aquel esfuerzo particular que se hace sobre una vocal de la dicción, dándole un tono algo más recio, y alargando un tanto el espacio de tiempo en que se pronuncia» (*Ortología*, Parte Segunda, cap. I). Más adelante, al referirse a los versos sáfico y adónico, añade: «Tenemos especies de versos en que es importante la cantidad silábica, por requerirse en ellas, además de ciertos acentos, que algunas de las sílabas inacentuadas sean breves...».

Coll y Vehí (*Diálogos Literarios*, 1866, v. pág. 107) señala el error en que incurrió el gramático venezolano a quien acusa de no haber sabido distinguir en el sonido la cantidad de la intensidad y de la entonación.

Caro (edición crítica de los *Principios de la Ortología Métrica*, pág. 407) formula contra Bello el mismo cargo, pero recuerda que el fundador de la gramática española admitió ocasionalmente, en su comentario sobre la teoría de Hermosilla, la diferencia entre aliento y tiempo, entre lo que constituye la unidad de las sílabas y su cuantidad.

Las cláusulas trisílabas pueden estar acentuadas sobre la primera, segunda o tercera sílaba. El ritmo, en el primer caso, será dactílico :

Súban al / círco de O / límpo lu / ciénte.

En el segundo caso, será anfibráquico :

Con crínes / tendídos / ardér / los coméetas.

Y en el tercer caso será anapéstico :

De sus hí / jos la tór / pe avutár / da.

Nebrija encuentra también, entre los pies prosódicos del español y los cuantitativos del latín, una semejanza puramente convencional, pero mucho más remota : no tenemos en español el pie que los latinos llamaban yambo porque carecemos de largas y breves y al único pie clásico de dos sílabas a que podemos asimilar los del romance es el espondeo, constituido por dos sílabas largas ²⁰. Pero ¿por qué el espondeo y no cualquiera de los bisílabos usados por los poetas romanos? Nebrija nos indica inmediatamente el motivo : en español, las sílabas son, en cuanto a su duración, sensiblemente iguales : luego, los pies de nuestro verso no pueden asimilarse más que a aquellos pies latinos cuyas sílabas tengan también la misma duración. Los únicos pies latinos de dos sílabas, idénticas en su duración, son el pirriquio (formado por dos breves) y el espondeo (constituido por dos largas). El maestro español encuentra mayor parecido entre nuestros pies bisílabos y el espondeo porque los versos castellanos tienen necesariamente la penúltima sílaba larga, esto es, aguda, ya que nuestra versificación es esencialmente paraxitónica y no exitónica como la francesa ²¹.

20. V. Ob. cit., capítulos V y VIII del Libro Segundo.

21. Nebrija se expresa con absoluta claridad y es inexplicable que los principios que con tanta precisión establece se hayan prestado a confusiones : «Mas porque nuestra lengua no distingue las sílabas luengas de las breves : e todos los géneros de los versos regulares se reduzen a dos medidas : la una de dos sílabas ; la otra de tres ; osemos poner nombre a la primera espondeo : que es de dos sílabas luengas : a la segunda dáctilo que tiene tres sílabas la primera luenga e las dos siguientes breves : porque en nuestra lengua la medida de dos sílabas e de tres : tienen mucha semejanza con ello»

El mismo sistema que utiliza para comparar los pies del verso español con los de los metros latinos, lo emplea también Nebrija para hacer el paralelo entre los versos clásicos y los castellanos. Así, nuestro dodecasílabo se asemeja según el humanista español, al senario de los poetas latinos²². Este verso, en la forma comúnmente empleada por los versificadores clásicos, tenía doce sílabas; equivalente cada una de ellas a dos tiempos. Nebrija establece la semejanza entre ambos tipos de verso tomando, pues, en cuenta, como en el caso de los pies, no la cantidad silábica sino el número de sílabas de que consta el metro tanto en el latín como en la versificación romance.

En la versificación castellana no hay, según Nebrija, más que un pie bisílabo: el espondeo; y un pie trisílabo: el dáctilo. Para el espondeo, es indiferente la posición del acento, excepto cuando se trata de la última cláusula del verso. Así, el espondeo, en cualquier verso español que no sea el adónico, excepcionalmente sujeto a reglas más rigurosas, puede hallarse constituido por acentuada e inacentuada:

Hijo / mío / mucho a / mádo.

o por inacentuada y acentuada:

No quíe / ro ne / garos / señor / tal de / manda.

o por inacentuada e inacentuada:

Y sen / timien / to pe / nado / por a / mores.

(Libro Segundo, cap. V). Más adelante precisa y aclara su pensamiento: «Estos cuatro géneros de versos llamanse iambicos porque en el latín en los lugares pares donde se hazen los assientos principales: por fuerza han de tener el pie que llamamos iambo. Mas porque nosotros no tenemos sílabas luengas e breves: en lugar de los iambos pusimos espondeos...» (Libro Segundo, cap. VIII).

22. «El trimetro iambico que los latinos llaman senario, regularmente tiene doze sílabas, e llamábanlo trimetro: porque tiene tres assientos, senario: porque tiene seis espondeos, en el castellano este verso no tiene más de dos assientos en cada tres pies uno, como en aquellos versos:

No quiero negaros Señor tal demanda.

Pues vuestro rogar me es quien me lo manda».

(Libro Segundo, cap. VIII).

El humanista español aplica sin reservas su concepto sobre la indistinción cuantitativa de las sílabas en la prosodia castellana y no osa siquiera comparar, como lo hace Bello, los pies del latín y los del romance partiendo de la combinación de acentuadas e inacentuadas: no puede concebirse, en la versificación de cualquier lengua romance, una negación más rotunda ni más absoluta de la cantidad silábica. El gramático venezolano, en cambio, lleva mucho más lejos la semejanza convencional que establece entre los pies del verso español y los de la poesía clásica. En este sistema, similar al adoptado en la métrica de otras lenguas neolatinas, la sílaba en posición rítmica desempeña un papel semejante al que cumplía la sílaba larga en la versificación greco-romana. Así, para Bello, el primer octosílabo citado por Nebrija, estaría compuesto por cuatro troqueos:

Hijo / mío / mucho a / mádo.

El sistema de Bello, idéntico al que se sigue en todas las lenguas modernas, debió parecer sin duda muy artificioso al maestro español que se limita, al exponer los principios de la versificación castellana, a señalar los puntos en que las leyes de ésta coinciden o no con las de la poesía clásica. Su enseñanza no carece de fundamento si se tiene en cuenta que los versos usuales en la época de Nebrija no tenían más acentos rítmicos, obligatoriamente fijos y caracterizados, que los de las cláusulas finales. En efecto, el verso de cuatro sílabas (pie quebrado):

Ama e serás amado

Y podrás

no tiene más acento rítmico obligatorio que el de la última cláusula. El de ocho sílabas (cuaternario) carece de acentos fijos con excepción del de la cláusula con que termina el verso:

Hijo mío mucho amádo.

No contrástes a las géntes.

Ama e serás amádo.

Fazér lo que no podrás.

En el dodecasílabo común también es variable la posición del acento rítmico:

Nin de las conquístas del Rrey don Ferrándo,
 Mas por arguarísmo ándan asumándo
 Quántos pínos náscen en el Vál Sanín...

(Alvarez de Villasandino, 97 del C. de B.)

Del de doce sílabas, compuesto de un octasílabo seguido de un tetrasílabo (dímetro seguido de un monómetro), puede decirse lo mismo que se ha dicho de los anteriores :

Pues tánto són los que síguen la pasión
 Y sentiemiénto penádo por amóres :
 A tódos los namorádos trobadóres.
 Presentándo les demándo tal quistión.

El de diez y seis sílabas (pie de romance) no se distingue tampoco, en cuanto a la posición del acento, del simple verso de arte real :

Dígas tu el ermitaño : que fázes la sánta vida.
 Aquél ciérvo del pie blanco dónde faze su manída.

El propio Bello admite que en tales versos, así como también en el alejandrino²³, en el enneasílabo, en el llamado anacreóntico y en el hexasílabo²⁴, el ritmo es casi siempre vacilante y el único acento obligatorio, sobre todo en composiciones

23. Nebrija no hace mención al enumerar «los géneros de los versos que están en el uso de la lengua castellana» (cap. VIII, Libro II, de su *Gramática Castellana*), del verso alejandrino, a pesar de que esa forma métrica aparece, combinada con la de diez y seis sílabas, en los principales poemas de la Edad Media (*La Vida de San Ildefonso* y el *Poema de José*); en los grandes poemas de Berceo y en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste, en la *Crónica Troyana* y en Pedro López de Ayala (1332-1407). La omisión se explica porque ya el alejandrino, olvidado por los poetas que en su lugar utilizaban el verso de arte mayor, no era usado en la época en que aparece el libro del humanista nebricense (1492). «Así como los versos de arte mayor, levantados a tanta altura por Juan de Mena, borraron hasta el recuerdo de los pesados alejandrinos —dice Martínez de la Rosa, *Obras Completas*, París, 1845, tomo I, pág. 152—, así contribuyeron, a lo que parece, a retardar la admisión y uso de los endecasílabos...».

24. Más extraña es la omisión del hexasílabo que aparece ya regularmente construido en el libro del Arcipreste de Hita y en las Serranillas del Marqués de Santillana. La del heptasílabo se explica porque este verso, ausente del Cancionero de Baena y demás colecciones de la época, apenas sobrevivió en los

que no se destinan al canto, es el de la penúltima sílaba del verso o de cada hemistiquio²⁵.

SEMEJANZA ENTRE LOS VERSOS CASTELLANOS Y LOS DE LA POESÍA CLÁSICA.

Todos los versos que se usaban en su época eran, según afirma expresamente Nebrija, «ipponáticos iámbricos». ¿Por qué? Son yámbricos, no porque en los lugares pares han de tener forzosamente el pie que los latinos denominaban yambo, sino porque en español la penúltima sílaba de tales versos es necesariamente larga o aguda²⁶.

ritmos populares. Tampoco tiene nada de extraño el silencio que observa Nebrija con respecto al enneasílabo que desde principios del siglo XIV dejó de ser usado en la poesía culta para reaparecer en el siglo XIX con Tomás de Iriarte y Gertrudis Gómez de Avellaneda.

25. «Pero los versos —afirma Bello—, no se conforman siempre a los tipos rítmicos de que acabo de dar ejemplos. Dificultosísimo hubiera sido continuar en una composición algo larga la alternativa precisa de acentuadas e inacentuadas que constituyen los ritmos trocaico y yámbrico, y, lo que es peor, esa misma alternativa al cabo de pocas líneas se nos haría insoportablemente monótona y fastidiosa. De aquí es que en los versos trocaicos y yámbricos que no pasan de ocho sílabas y que no se destinan al canto, no se somete el poeta a la necesidad de otro acento que el de la cláusula final, y acentúa las otras como quiere...» (ob. cit., *Métrica*, cap. III).

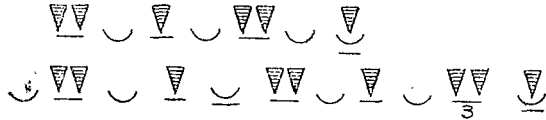
Si se consultan los Cancioneros del siglo XV y del siglo XVI es fácil comprobar que el ritmo fluctúa entre la acentuación yámbrica, a la cual propenden el pentasílabo, el enneasílabo, el heptasílabo, el alejandrino y el verso de diez y ocho sílabas (9-9, y 11-7), y la acentuación trocaica cuando el pie es bisílabo: y entre la acentuación anapéstica, a la que tiende el decasílabo bipartito, y la anfibráquica, a la cual es a su vez inclinado el dodecasílabo.

26. «Mas porque nosotros no tenemos sílabas luengas o breves: en lugar de los iampos pusimos espondeos. Y porque todas las penúltimas sílabas de nuestros versos iámbricos o las últimas cuando valen por dos son agudas: e por consiguiente luengas: llámanse estos versos ipponaticos y iambicos: porque ipnote poeta griego uso de ellos. Como archiloco de los iambicos: de que usaron los que antiguamente compusieron los himnos por medida: en los cuales siempre la penúltima es breve: e tiene acento agudo en la antepenúltima. como en aquel himno:

Jam lucis orto sidere

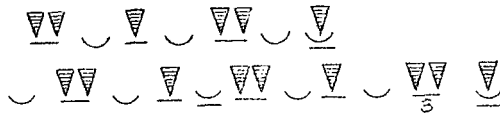
E en todos los otros de aquella medida» (ob. cit., Libro II, cap. VIII).

El único verso clásico de ritmo yámbico que obligatoriamente debía tener la penúltima sílaba larga, era el usado por Hiponacte que lo construyó siempre de acuerdo con el esquema siguiente²⁷ :



Nebrija se expresa aquí, como al hacer el parangón entre los pies del verso español y los del verso clásico, con propiedad absoluta. Con excepción del yámbico ordinariamente usado por el satírico de Efeso, ninguno de los versos de este tipo debía llevar el tiempo obligatoriamente marcado en la penúltima sílaba. La penúltima sílaba, por el contrario, era breve en el senario y en el octonario²⁸, y en cuanto al septenario, equivalente en la métrica griega al tetrámetro cataléctico yámbico, los poetas romanos solían terminar indiferentemente ambos hemistiquios por una sílaba larga o breve²⁹.

27. L. Havet (*Métrique Grecque et Latine*, París, 1886, pág. 191) define del modo siguiente el metro del poeta de Efeso: Hipponactéen (Metre): dimetre catactique trochaïque suivi d'un trimetre cat. iambique :



El signo $\frac{VV}{3}$, representa, en la nomenclatura adoptada por Havet, una sílaba que lleva obligatoriamente el tiempo marcado (v. ob. cit., *Tableau de Signes*).

28. V. L. Havet (ob. cit., 120-121): «En scansion rationnelle, l'octonaire iambique est un septenaire trochaïque précédé d'une anacrusse».

29. Havet (ob. cit., pág. 120).

LA VERDADERA TEORIA DEL VERSO DE ARTE MAYOR

Las leyes del verso de arte mayor fueron definitivamente fijadas por Antonio de Nebrija. Varias causas han dado sin duda lugar a que no se haya prestado atención a las definiciones dadas por el insigne humanista: primero, la injusta acusación que se ha hecho a Nebrija de que intentó introducir en la versificación castellana los pies cuantitativos del latín; segundo, la poca claridad con que Juan del Encina reprodujo las ideas del fundador de la gramática española acerca del arte mayor, aunque en el fondo ambos tratadistas hayan coincidido en cuanto a los principios esenciales que gobiernan el verso de Juan de Mena; y, finalmente, el triunfo del isosilabismo y de la escuela italiana que relegó al olvido el arte mayor y dió lugar a que los prosodistas españoles, desde Rengifo (1592) y el Pinciano (1596) hasta Benot (1866 y 1892), consagraran apenas algunas líneas a este metro que todos miraban como una antigualla aunque en él se hallan escritos algunos de los grandes poemas históricos y didácticos del siglo XV.

Pero demostrado ya suficientemente que Nebrija, lejos de pretender reemplazar con los pies cuantitativos del latín los pies prosódicos o meramente acentuales del español, negó rotundamente que en nuestra lengua existieran sílabas largas y sílabas breves, se impone una revisión de sus ideas sobre el verso al que precisamente aplicó con más nitidez sus doctrinas acerca de la versificación castellana.

El verso de arte mayor, según Nebrija, se compone de dos versos adónicos, y se halla sujeto a las siguientes reglas: a) cada hemistiquio, esto es, cada adónico, puede tener y tiene muchas veces seis sílabas, cuando entra con «medio pie perdido», el cual «no se cuenta con los otros»; b) uno solo de los hemisti-

quios, o ambos a la vez, puede iniciarse con una sílaba supernumeraria, o sin ella; c) uno de los hemistiquios, o ambos, puede terminar en sílaba aguda, la cual suple entonces por dos «para hinchir la medida del adónico»; d) el verso de arte mayor puede tener indiferentemente desde ocho hasta doce sílabas; y, e) cada hemistiquio consta de dos pies prosódicos o acentuales: el primero, llamado dáctilo, constituido por un cuerpo de tres sílabas, la primera aguda y las dos siguientes graves; y el segundo, denominado espondeo, compuesto de dos sílabas, la primera necesariamente aguda¹.

Los versos de *El Laberinto de Fortuna*, el extraordinario poema de Juan de Mena, considerado como la más acabada expresión del *pie de arte mayor* en toda la historia de la poesía española, se corresponden fielmente con los principios expuestos por Nebrija, de donde se deduce que éste tuvo principalmente en

1. Todos estos principios se hallan consignados en los siguientes apartes de la obra de Nebrija (Libro II, cap. IX): «Los versos adónicos se llamaron, porque adonis poeta usó mucho dellos, o fué el primer inventor. Estos son compuestos de un dáctilo e un espondeo. TIENEN REGULARMENTE CINCO SILABAS E DOS ASSIENTOS: uno en el dáctilo: e otro en el espondeo. TIENE MUCHAS VEZES SEIS SILABAS cuando entramos con medio pie perdido: el cual diximos arriba no se cuenta con los otros. Puede esso mesmo tener este verso cuatro sílabas: si es la última sílaba del verso aguda por el cuarto presupuesto. Puede también tener cinco siendo la penúltima aguda; e entrando sin medio pie perdido. En este género de verso está compuesto aquel redondel antiguo.

Despide plazer,
Y pone tristura.
Crece en querer.
Vuestra fermosura.

El primero verso tiene cinco sílabas e valor de seis: porque se pierde la primera con que entramos: e la última vale por dos. El segundo verso tiene seis sílabas porque pierde el medio pie con que comenzamos. El verso tercero tiene cuatro sílabas: que valen por cinco porque la final es aguda e tiene valor de dos. El cuarto es semejante al segundo.

«El verso adónico doblado es compuesto de dos adónicos. LOS NUESTROS LLAMANLO PIE DE ARTE MAYOR. Puede entrar cada uno dellos con medio pie perdido o sin él, puede tan bien cada uno dellos acabar en sílaba aguda: la qual como muchas vezes avemos dicho, suple por dos, para hinchir la medida del adónico. Assi que puede este género de verso tener doze sílabas, o once, o diez, o nueve, o ocho».

cuenta, al formularlos, la versificación del vate cordobés a quien él admiró siempre como al poeta por antonomasia². No hay una sola particularidad del verso de arte mayor que no se explique en forma satisfactoria, y sin las contradicciones en que incurren los demás expositores del metro de Juan de Mena, desde Milá y Menéndez y Pelayo hasta Hansen y Foulché Delbosc, si se examina el viejo verso a la luz de las reglas que figuran en el capítulo noveno de la primera Gramática Castellana.

La forma que sirve de paradigma al verso de arte mayor es la siguiente³:

Es la tu regla ser muy enorme
(10, 6).

Unos testados, otros ruidos
(154, 4).

Pero el verso de Juan de Mena entra muchas veces, como advierte claramente Nebrija, con medio pie perdido, es decir con una sílaba inicial que no se cuenta:

A tí cuyo santo nombre convoco
(25, 6).

Con mayor frecuencia todavía entra con dos sílabas perdidas, esto es, con una sílaba supernumeraria en cada hemistiquio:

Al muy prepotente don Juan el segundo
(1, 1).

2. «Antonomasia —afirma Nebrija— es cuando ponemos algún nombre común por el propio e esto por alguna ecelencia que se halla en el propio más que en todos los de aquella especie como diziendo el apostol entendemos pablo, el poeta entendemos virgilio, e juan de mena» (Ob. cit., Libro IV, cap. VII).

3. Con excepción de Argote de Molina, quien distingue con toda claridad, en su *Discurso sobre la Poesía Castellana* (Sevilla, 1575), el verso de arte mayor del dodecasílabo, todos los tratadistas posteriores a Nebrija han sostenido la opinión contraria: la forma paradigmática del metro de Juan de Mena es, según estos autores, el verso de doce sílabas con cesura intermedia. P. Henríquez Ureña, cuya opinión resume las de la mayor parte de los tratadistas españoles, declara que los endecasílabos y los decasílabos que aparecen en Juan de Mena deben considerarse como simples variantes catalécticas del dodecasílabo (*La Versificación Irregular en la Poesía Castellana*. Madrid, 1933, págs. 66-68).

Cuando el verso contiene una sola sílaba supernumeraria, ésta se encuentra la mayor parte de las veces en el segundo hemistiquio :

Vi los que sano / consejo tovieron
(85, 1).

A la mendacia / del adulación
(94, 6).

Pero algunas veces, no muchas, es el primer hemistiquio el que se inicia con una sílaba supernumeraria :

Assí que cualquiera / cuerpo ya muerto
(244, 6).

Lugar con menguante / seco e seguro
(176, 3).

Tanto el primero como el último hemistiquio pueden terminar en sílaba aguda «la cual suple por dos»⁴ :

Con altitud / e grandeca tanta
(39, 3).

Que bien lo podemos / llamar vencedor
(193, 8).

Los dos hemistiquios podían terminar al mismo tiempo en sílaba aguda :

Brumal, aquilón, / e la equinocial
(34, 3).

O matador / de mi fijo cruel,
Mataras a mi, / dexaras a él
(205, 3 y 4).

Cuando uno cualquiera de los dos hemistiquios es agudo, se inicia casi siempre por una sílaba supernumeraria :

A vos pertenece / tal orden de dar,
Rey ecelente, / muy grande señor
(81, 1 y 2).

4. Nebrija, ob. cit., cap. IX.

El que de días / parece mayor...
 Enantes matarlo / pesar que dolor
 (193, 1 y 4).

Pues bien como Curio / non pudo sofrir.
 Muertos los suyos / non quiso bevir,
 Antes comienza / muriendo a dezir :
 Sobro a quien fizo / sobrar mi virtud,
 Pues la vergoñosa / no es buena salud
 (195, 1, 4, 5, 6 y 7).

Menor vi tu fin / que non vi tu medio
 (198, 2).

Tu conformidad / es non ser conforme
 (10, 7).

La tal decoción / fue conglutinada
 (244, 5).

Cuando los dos hemistiquios terminan en sílaba aguda, suelen entrar con medio pie perdido cada uno de ellos⁵ :

Ycaria, a la qual / el náufrago dió
 (52, 6).

Y Capis, aquel / que siempre temió
 (86, 5).

Aquel corazón / que sin no querer
 (112, 6).

Mostrose Tubal, / primer inventor
 (120, 4).

En Ras con aquel / señor de Charní
 (199, 6).

Cuando el primer hemistiquio se halla constituido por un

5. No hay en el poema de Juan de Mena ningún verso constituido por dos hemistiquios tetrasílabos agudos. Aunque Nebrija admite la legitimidad de tal combinación, es evidente que ésta no se encuentra ni en el poeta cordobés ni en ninguno de sus imitadores.

pentasílabo agudo, el segundo, aunque sea grave, debe comenzar con una o con dos sílabas supernumerarias :

La presa que bien / nol finche la mano
(14, 4).

Do vi multitud, / non número cierto
(14, 7).

E las por venir / dispongo a mi guisa
(23, 6).

Reconocerán, / maguer que feroce
(274, 2).

Ernés, Portogal, / e poblolas luego
(276, 2).

Al enperador / de Costantinopla
(286, 6).

Estando yo allí / con aqueste deseo⁶
(18, 1).

Atento segund / me mandava mirando
(71, 1).

Qué templo vestal / a la tal le fizieras
(79, 8).

Hermano de aquel / buen archero de Roma
(88, 2).

Con mayor razón, si el primer hemistiquio está formado por un cuerpo oxítono de cuatro sílabas, el segundo comienza por una y, más frecuentemente, por dos sílabas que no se cuentan⁷ :

6. Adviértase que a partir de este verso, el segundo hemistiquio consta de siete sílabas y no de seis como en los ejemplos anteriores.

7. Hay en *El Laberinto* 21 versos constituidos por un primer hemistiquio agudo de cinco sílabas métricas y de un segundo hemistiquio heptasílabo, y 34 formados de un primer hemistiquio hexasílabo seguido de otro de siete sílabas.

- La gravedad / de su claro gesto
(21, 7).
- Es a saber / de priessa tan brava
(31, 5).
- Con altitud / e grandeca tanta
(39, 3).
- Nin por amor / de tierra nin gloria
(61, 6).
- Cuya virtud / maguer que reclama
(80, 2).
- Vi que a su rey / cada qual inclina
(155, 5).
- Por ocupar / la lluvia que espera
(172, 4).
- O piedad / fuera de medida
(186, 1).
- Que so color / de ciertas razones
(237, 7).
- Pues si venir / en un tal estrecho
(256, 5).
- Finja color / el que non la tiene
(256, 7).
- Ganó a Xerez / con la su quadrilla
(284, 5).
- Ovo lugar / el engaño ulixeo⁸
(18, 8).
- Pentapólin / conoscimos siguiente
(50, 5).
- Que cada qual / de los siete planetas
(67, 6).

8. De este verso en adelante, cada uno de los ejemplos citados consta de siete sílabas en el segundo hemistiquio.

Goca de don / inmortal de justicia
(76, 2).

Es a saber / que las baxas personas
(80, 6).

O religión / religada de males
(87, 7).

Vimos estar / con la del Figineta
(121, 8).

Del movedor / e de los comovidos
(126, 6).

Tanto, que los / que de allí peleavan
(180, 5).

Mas por virtud / de morir tan onesto
(190, 3).

Que la virtud / le faltasse muriendo
(191, 7).

Guarda fiel / de la tarpea torre
(215, 6).

Quién es aquel / cavallero que veo
(233, 2).

Non sufras tal / inorancia, que calle
(233, 7).

Antes darán / más abierta carrera
(278, 7).

Tanto que non / se menbrava do quepa
(283, 3).

Si es el segundo hemistiquio el que se halla constituido por un tetrasílabo o por un pentasílabo oxítono, el primero puede constar indiferentemente ya de cinco o ya de seis sílabas :

De la qual Delio / dixo aquel dios⁹
(52, 3).

9. Sólo existen en *El Laberinto* tres ejemplos de un verso compuesto de un pentasílabo grave seguido de un tetrasílabo agudo.

Aquesta comienza / de proceder¹⁰
(47, 5).

Nin que feroces / menos en la lid¹¹
(4, 3).

Des que sentida / la su proporción
(22, 1).

Cuando al Erebo / tanto decender
(28, 4).

Ramo ninguno / no avía menester
(28, 5).

E de Nicea / do juntada fué
(40, 6).

Que los africanos / los fechos del Cid¹²
(4, 2).

Argólica fuerca / pudo subverter
(5, 6).

Que fábricas pueden / mis manos fazer
(5, 7).

De dar más aguda / la contención
(19, 2).

Al pro e a la contra, / e a cada lugar
(19, 7).

En umil estilo / tal breve oración
(22, 4).

E como se llama / la tu discreción
(22, 8).

10. Son también en el poema del vate cordobés los versos de este tipo poco abundantes.

11. Frecuentes son, en cambio, los versos en que un pentasílabo grave es seguido de un hemistiquio agudo de seis sílabas métricas (68 ejemplos).

12. Adviértase que en este verso y en los siguientes el primer hemistiquio consta de seis sílabas en vez de cinco.

Angélica imagen / pues tienes poder
(28, 1).

Un pentasílabo agudo puede ir también acompañado de un primer hemistiquio grave de siete sílabas¹³ :

Aristóteles cerca / del Padre Platón
(118, 3).

El primer hemistiquio puede ser proparoxítono, caso en el cual deja de contarse la última sílaba

Al Serenísimo / rey su marido
(73, 2).

Cuando el primer hemistiquio es esdrújulo, consta regularmente de seis sílabas :

Nueva Penélope / aquesta por suerte
(78, 6).

Una solícita / inquisidora
(99, 4).

Eran adúlteros / e fornicarios
(101, 1).

Vimos a Sócrates / tal que lo temo
(118, 5).

Magos, sortílegos, / mucho dañados
(129, 5).

Como si Dédalo / bien lo fiziera
(142, 8).

Vimos al último / cerco venidos
(232, 1).

13. Por el contrario, un tetrasílabo agudo no podía combinarse con un primer heptasílabo grave. Tal combinación alteraría la regla según la cual no debe haber más de una sílaba en favor del primer hemistiquio con respecto al segundo. Este principio, no enunciado por Nebrija, se halla rigurosamente observado en el «Laberinto de Fortuna», donde es visible la tendencia a hacer el segundo hemistiquio más numeroso que el primero.

Porque el espíritu / traiga malino
(249, 4).

Como los árboles / presto se secan
(261, 1).

Tú que los méritos / tanto fatigas
(262, 6).

Pero el hemistiquio proparoxítono podía iniciarse, al mismo título que el grave, con una sílaba supernumeraria :

Aquel con quien Júpiter / tuvo tal celo
(1, 2).

Fondón del cilénico / cerco segundo
(92, 2).

A los menos méritos / más galardones
(115, 8).

De nuestro retórico / Quintiliano
(119, 8).

El décimo número / de las Sibilas
(121, 3).

Cómicos, satíricos, / con eroístas
(123, 6).

Aquel que en el Cástalo / monte resuena
(127, 2).

Magnífico príncipe, / non lo demanda
(135, 1).

Vestido de múrice / ropa de estado
(221, 5).

Montanches e Mérida / la despoblada
(296, 3).

Tanto en el caso en que el primer hemistiquio esdrújulo se iniciaba con una sílaba supernumeraria como en el caso en que constaba sólo de cinco sílabas métricas, el segundo hemistiquio podía tener ya cinco sílabas :

Veyendo los átomos / ir por la lumbre
(295, 2).

Que de Protágoras / se reprobaron
(128, 6).

ya seis sílabas :

E quando veríamos / el reino pacado
(293, 4).

Por la diafana / claror de los cantos
(15, 6).

Pero lo más frecuente es que el segundo hemistiquio, cuando el primero es proparoxítono, tenga sólo cinco sílabas¹⁴.

14. 62 de los 83 versos que figuran en *El Laberinto de Fortuna* con el primer hemistiquio esdrújulo, constan de sólo cinco sílabas en el segundo adónico. El segundo hemistiquio, en los 21 versos restantes, se compone de seis sílabas métricas :

Qual el Penatígero / entrando en el Tibre
(31, 7).

Vi los filósofos / Cratón e Polemo
(118, 1).

El limpio católico / amor virtuoso
(114, 8).

La dulce Iliada / con el Odissía
(123, 2).

Estava Gerónimo / alcando los cantos
(117, 3).

E la babilónica / e grande Eritheia
(121, 6).

E otras vipéreas / serpientes que velan
(243, 5).

De luz supitánea / te las feriré
(251, 4).

Nueva Penélope / aquesta por suerte
(78, 6).

Era la décima / aquella Cuma
(122, 7).

Míralo, míralo / en plática alguna
(235, 5).

Tábida, lúrida / e sin alabança
(250, 8).

Por venas sulfúreas / faziendo passadas
(244, 4).

Pues vimos a Pándaro / el dardo sangriento
(88, 1).

E los matemáticos / que malamente
(129, 7).

Bien como médico / mucho famoso
(178, 1).

El segundo hemistiquio, de cinco o de seis sílabas, podía ser grave o agudo ¹⁵.

Assi como príncipe / legislador
(81, 3)

Mostrose Philírides, / el buen tañedor
(120, 5).

Quando las áncoras / quis levantar
(165, 2).

Nin veras prenósticas / son de verdad
(168, 6).

Los hemistiquios esdrújulos de seis sílabas se explican por el hecho de que el adónico se compone siempre de un dáctilo y de un espondeo :

Llámale círculo / tú de la luna
(69, 2).

Primer hemistiquio		Segundo hemistiquio	
<i>Dáctilo</i>	<i>Espondeo</i>	<i>Dáctilo</i>	<i>Espondeo</i>
Llámale	círculo	tú de la	luna.

Los de siete sílabas son también perfectamente regulares puesto que en ese caso el hemistiquio se inicia con una sílaba supernumeraria :

Vestido de múrice / ropa de estado
(221, 5).

15. Los versos de las Trescientas con el primer hemistiquio esdrújulo y el segundo agudo, se reducen a siete.

Primer hemistiquio			Segundo hemistiquio	
<i>Anacrusis</i>	<i>Dáctilo</i>	<i>Espondeo</i>	<i>Dáctilo</i>	<i>Espondeo</i>
Ves	tído de	múrice	ropa dees	tádo.

Era también característico del verso de arte mayor que uno cualquiera de sus hemistiquios se iniciara excepcionalmente con un anacrusis de dos sílabas en vez de una¹⁶.

Mas val prevenir / que non ser prevenidos
(132, 8).

Dando custodia / a las piedras preciosas
(243, 6).

Las grandes fortunas / que avía memorado
(263, 8).

Del tu claro rey / e de su Magestad
(285, 2).

Mas por virtud / de morir tan onesto
(190, 3).

Pues quien de tal guisa / adelante su nombre
(192, 7).

Que quiere subir / e se falla en el aire
(201, 2).

Sabed al amor / desamar, amadores
(106, 8).

Presume que boz / dolorosa se siga
(181, 8).

O flor de saber / e de cavallería
(124, 1).

Unas veces, como en los ejemplos anteriores, las dos sílabas de exceso pertenecían al segundo hemistiquio, y otras veces, pero con menor frecuencia, al primero¹⁷.

Que de casas y fierro / padecen ynopia
(49, 8).

16. Contiene «El Laberinto de Fortuna» 67 versos con el primero o el segundo hemistiquio heptasilábico.

17. Los ejemplos de esta especie se reducen, en las *Treientas*, a los tres citados.

Aristótiles cerca / del Padre Platón
(118, 3).

Narbaez es aquel, / el qual agramente
(196, 5).

El hecho de que cada hemistiquio del verso de arte mayor se componga, como advierte Nebrija, de un dáctilo y un espondeo, explica que aquellos adónicos que se inician con dos sílabas de exceso se encuentren siempre acentuados en la tercera sílaba¹⁸:

Como el que tiene / el espejo delante
(17, 1).

Ya más e más / en aquéllos que son
(19, 3).

De allí se veía / el espérico centro
(34, 1).

La mayor Asia / en la zóna tercera
(35, 1).

Pentapolín / conoscimos siguiente
(50, 5).

Hermano de aquel / buen archéro de Roma
(88, 2).

Tan lleno que non / se fablár quien lo pueda
(92, 4).

La vuestra sacra / e real magestad
(98, 1).

De justa razón / e de tóda contrarios
(101, 8).

Allí era aquel / que la cásta cuñada
(103, 1).

Sabed deservir / a quien tánto servistes
(107, 3).

18. El esquema sería, pues, el siguiente:

<i>Primer hemistiquio</i>			<i>Segundo hemistiquio</i>		
<i>Anacrusis</i>	<i>Dáctilo</i>	<i>Espondeo</i>	<i>Anacrusis</i>	<i>Dáctilo</i>	<i>Espondeo</i>
Aris	tótiles	cerca	del	Padre Pla	tón.

Onrra de España / e del siglo presente
(127, 4).

E goce verdad / de memoria durante
(141, 8).

Las guerras que ovo / Aragón fallarán
(154, 6).

Aunque quien viene / a la vía derecha
(153, 3).

A fijos de los / que libró del desierto
(156, 4).

De los principios anteriormente expuestos se desprende que el segundo hemistiquio del verso de arte mayor tiende a ser más numeroso que el primero. Esta peculiaridad, fácilmente observable en las *Treientas*, no sólo resulta del hecho de que es mayor la proporción de los versos que tienen el segundo hemistiquio más largo que el primero, sino también de esta otra regla que aparece rigurosamente respetada en Juan de Mena: puede existir y existe muchas veces una diferencia de dos sílabas en favor del segundo hemistiquio, mientras que el exceso del primero con respecto al que le sigue debe reducirse a una sílaba supernumeraria.

Abundan en *El Laberinto de Fortuna*, como se ha visto, versos con el segundo hemistiquio de siete sílabas y el primero de cinco ¹⁹:

La Providencia / a lo quel preguntara
(234, 6).

Vimos estar / con la del Figineta
(121, 8).

Onrra de España / e del siglo presente
(127, 4).

No escasean los que tienen el segundo hemistiquio com-

19. Los versos de esta clase ascienden a 31. Los que tienen el primer hemistiquio de seis y el segundo de siete sílabas, montan a su vez a 33.

puesto por un pentasílabo grave o por un tetrasílabo agudo, y el primero constituido por un hexasílabo :

- Los campos de Frigia / tanto llorados
(41, 5).
- Estava sus fijos / despedacando
(130, 5).
- De quien los romanos / fazen oy fiesta
(122, 8).
- Maguer que se mire / de drecho en drecho
(17, 2).
- Aquesta comienza / de proceder
(47, 5).
- La vida política / siempre celar
(81, 4).

Pero no hay ningún verso que tenga un hemistiquio de siete sílabas seguido por otro de cinco : cuando el primero, en efecto, es heptasilábico, el segundo tiene entonces seis sílabas :

- Que de casas y fierro / padecen ynopia
(49, 8).
- Aristótiles cerca / del Padre Platón
(118, 3).

LA DOCTRINA DE ANDRÉS BELLO

La ligereza con que se han interpretado las ideas de Nebrija sobre el arte mayor, y la precipitación con que se han tildado de inaceptables los principios que el gran humanista expone en su «Gramática Castellana» acerca del metro en que se halla escrito el *Laberinto de Fortuna*, han dado ocasión a otras teorías que aspiran a explicar las particularidades del supuesto dodecasílabo de Juan de Mena en forma más satisfactoria.

La primera de estas teorías es la que expone don Andrés Bello, con lamentable brevedad, en sus «Principios de la Ortología y Métrica de la Lengua Castellana» (Santiago de Chile, 1835). El eminente tratadista se aparta en esta materia, como en tantas otras del pequeño libro donde señaló, con penetración muy superior a la de sus antecesores, los principios esenciales de nuestra versificación, de los conceptos uniformemente sostenidos durante varios siglos por los prosodistas españoles. Mientras éstos, en efecto, asimilan el *arte mayor* a las formas rítmicas compuestas de dos hemistiquios fácilmente separables, y señalan como su principal característica la independencia existente entre los dos miembros del verso¹, el ilustre humanista venezo-

1. Juan de la Encina, quien se concreta a reproducir sobre este punto las observaciones hechas por Nebrija, habla del dodecasílabo como de un verso compuesto de dos hemistiquios independientes: «Mas porque el arte mayor los pies son intercisos que se pueden partir por medio: no solamente puede pasar una sílaba por dos quando la postrera es luenga. Mas también si la primera o la postrera fuere luenga assí del un medio pie como del otro que cada una valdrá por dos» (*Arte de poesía castellana*, cap. V). El mismo concepto se halla desde entonces repetido en cuantos escriben acerca del verso de Juan de Mena.

He aquí, en resumen, la historia de esta controversia al través de los prin-

lano lo incluye entre los metros simples de ritmo anfibráquico, con cesura en vez de verdadera pausa al fin de la segunda cláusula.

Los hemistiquios del arte mayor forman, según Bello, un solo verso y no dos, de donde se infiere que este metro se encuentra sometido, en su forma típica, a las siguientes reglas:

a) La cesura, colocada al fin de la segunda cláusula, no tiene sino excepcionalmente el carácter de pausa, y la sinalefa puede

cipales preceptistas españoles: Rengifo (*Arte poética española*, Salamanca, 1592) define así el dodecasílabo: «El verso de arte mayor se compone de dos versos de redondilla menor, y no de todos los que hemos dicho, sino de solos aquellos, que de las cuatro syllabas primeras tienen la segunda larga, como se verá por el ejemplo que allí pusimos, que es éste: TEMI LA TORMENTA DEL MAR ALTERADO: QUE TRAGA EN UN PUNTO RIQUEZAS Y VIDA: y así vienen a tener estos versos doce syllabas». Alonso López Pinciano (*Philosofía Antigua poética*, Madrid, 1596) asimila a su vez el arte mayor al verso de doce sílabas compuesto de hemistiquios separables, aunque advierte que a veces consta solamente de once sílabas: «Hay cuatro especies de metros castellanos antiguos: el de cuatro sílabas, o pie quebrado, como *Contemplando* en la copla primera de don Jorge Manrique, que comienza así: Recuerde el alma dormida — Avive el seso y despierte — Contemplando. Tiene la segunda especie seis sílabas, como: No lloreis, mi madre. La tercera de ocho, como: Después que por este suelo. La cuarta de doce, como: Al muy prepotente Don Juan el Segundo». Francisco Cascales (*Tablas Poéticas*, Murcia, 1617) lo define en términos parecidos a los de Juan de la Encina: «Este verso consta de doce sílabas, es bipartito, tiene seis syllabas distintas, y luego otras seis: Al muy prepotente — Don Juan el Segundo». Gonzalo Correas (*Arte grande de la lengua castellana*, 1626) trae la definición siguiente: «El verso de a doce sílabas que llaman de arte mayor, i era el heroico y grave, se compone de quatro pies i quatro acentos, cada pie de tres sílabas con la de enmedio, alta por el acento, y bajas la primera y postrera... I quando se parte por medio (qé no siempre se parte en dizióñ cumplida por la 6.^a, sino por dizióñ cortada) y se compone de dos versos partidos de redondilla menor, qe el primero acaba en agudo en la 5.^a, puede faltar y falta la sílaba 6.^a qe faltó al pié, i quedarse en onze, o en diez, si ambos versillos son agudos». Ignacio Luzán (*La poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737) se expresa sobre el arte mayor en los siguientes términos: «Los versos de doce sílabas, llamados de arte mayor, se componían de dos de a seis cuando acababan en acento grave; y de uno de seis, y otro de cinco cuando en acento agudo, como en esta copla de una traducción de la sátira XII de Juvenal, hecha por don Gerónimo Villegas, Prior de Covarrubias: Aquel que de bienes privó la fortuna, — Dexándole sólo un chico rincón, — Cantando delante se va del ladrón».

Fray Martín Sarmiento (*Memorias para la historia de la poesía y poetas*

efectuarse libremente entre las sílabas finales del primer hemistiquio y las iniciales del segundo:

Con mucha gran gente en la mar anegado.

b) Cuando el primer hemistiquio termina en aguda, se compensa esta falta en el segundo, que consta entonces de siete sílabas:

Presuma de vos y de mí la Fortuna.

Y, c) Cuando el primer hemistiquio termina en dicción es-

españoles, Madrid, 1745) se limita a reproducir la definición dada por Encina: «El tercer metro es el que llaman de *Arte mayor*. Sus versos, o pies, constan naturalmente de doce syllabas, y también son intercisos, como ya diximos con Juan de la Encina, esto es, se dividen en dos medios pies de seis syllabas».

Don Vicente Salvá (*Gramática de la Lengua Castellana*, Valencia, 1837) clasifica también al dodecasílabo entre los versos compuestos: «Su estructura es propiamente la de dos versos de seis sílabas juntos, y hay un descanso perfecto en la sexta, donde termina siempre la palabra, de modo que si la quinta es una final aguda, vale por dos, como en este verso de Moratín: E luego e sí / voceros mandó. Y si consta este verso, no obstante que sólo tiene diez sílabas, también estaría cabal con catorce, si las voces finales de los dos hemistiquios fuesen esdrújulas, según en este: Pasaron las águilas de Galia los términos».

El Diccionario de Autoridades (Madrid, 1726) trae la definición casi universalmente aceptada por los prosodistas posteriores a Nebrija: «Versos de *arte mayor*. Se llamaban assi los que antiguamente se hacían, que constaban de doce syllabas: como las coplas de Juan de Mena, el Cartujano y otros. Algunos modernos confunden el verso de arte mayor, llamando assi al que consta de once syllabas, cuyo propio nombre es verso hendecasyllabo» (V. tomo I, pág. 423).

Menéndez y Pelayo, quien resume sobre este punto las ideas ya expuestas por Milá, alude al arte mayor como a un dodecasílabo de cuatro cadencias y cesura intermedia: «Pero el metro que ellos (los poetas del Cancionero de Baena) preferentemente adoptan, y en el cual acaban por escribirse todas las obras poéticas graves e importantes del siglo XV; el metro que recoge la herencia del alejandrino, y le sustituye lo mismo para la narración que para la meditación moral y para la poesía didáctica, es el dodecasílabo de cuatro cadencias con cesura intermedia, dispuesto en estancias de ocho versos, y comúnmente llamado *metro de arte mayor*, y también verso de Juan de Mena, por haber fijado éste su tipo y ser el más insigne de los poetas que le cultivaron aunque no de los más antiguos ciertamente, puesto que ya le había usado el Canciller Ayala» (*Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, 1913, tomo I, págs. 428-429).

drújula, se compensa también este exceso en el segundo, el cual sólo consta en tal caso de cinco sílabas :

Ni sale la fúlica de la marina.

El arte mayor se hallaba excepcionalmente sujeto, según la teoría de Bello, a dos licencias universalmente practicadas en la época de Juan de Mena : a) la cesura podía tener a veces el carácter de pausa, lo que hacía admisible ya el hiato al fin de la segunda cláusula :

Ya, pues, si se *debe en* este gran lago

o ya la no compensación de la sílaba que faltaba al primer hemistiquio cuando éste concluía en dicción aguda :

Mataras a mí ; dexaras a él.

Y, b) el verso de arte mayor podía tener una sílaba menos en la primera cláusula :

Bien se mostrava ser madre en el duelo.

La doctrina de Bello sobre el arte mayor se encuentra enérgicamente desmentida, en su parte fundamental, por multitud de ejemplos procedentes de *El Laberinto de Fortuna*, y de las composiciones escritas en el mismo metro que figuran en el *Cancionero de Baena*. Lo que se desprende del examen del poema del vate cordobés es que el arte mayor, contrariamente a lo que afirma Bello, es un verso compuesto de dos hemistiquios independientes, y no un verso cuyas cláusulas se hallan separadas por una simple cesura.

Lo normal en *El Laberinto* es, en efecto, el hiato y no la sinalefa cuando el primer hemistiquio termina y el segundo comienza por vocal :

Cual dió la Cúmea al fijo de Anchises
(28, III).

Lo corriente es también que no haya compensación cuando el primer hemistiquio termina en voz aguda o esdrújula :

La tal decoción fue conglutinada
(244, V).

Cuando las áncoras quis levantar
(165, II).

La compensación, cuando parece tener lugar, no tiende a restablecer la medida del verso mediante la incorporación a uno de los hemistiquios de las sílabas de que carece el otro. Hay en *El Laberinto* infinidad de versos en que uno de los hemistiquios resulta más largo que su acompañante, sin que el exceso del más numeroso complete las doce sílabas necesarias para la medida cabal, y esa particularidad no sólo se observa en los anapésticos casuales sino también en otras modalidades del metro de Juan de Mena :

Aquesta comienza de proceder
(47, V).

Aristótiles cerca del Padre Platón
(118, III).

Assi que qualquiera cuerpo ya muerto
(244, VI).

La presa que bien nol finche la mano
(14, IV).

Lo que explica los vacíos de la teoría de Bello es el hecho de que el gran prosodista no hizo un estudio concienzudo del metro de Juan de Mena, sino que se limitó a hacer algunas observaciones que forzosamente han tenido que traducir los diversos aspectos del arte mayor de una manera incompleta. El autor de los «Principios de la Ortología y Métrica» acertó a descubrir², a pesar de ello, algunas características de la estructura del arte mayor que habían pasado inadvertidas hasta entonces para los tratadistas

2. Gracias al genio con que solió hacer luz en todos los secretos de la prosodia de nuestra lengua, Bello fué el primero, después de Nebrija, en observar que el arte mayor se distingue fundamentalmente del dodecasílabo ordinario. Si a causa de la forma accidental y suscita en que se refirió al verso de Juan de Mena, no acertó a fijar todas las leyes de la curiosa versificación empleada en *las Trescientas*, e invirtió el orden de algunos de esos principios, le cupo, en cambio, la gloria de rectificar sobre puntos fundamentales a sus antecesores. Todos los preceptistas españoles, desde Juan de la Encina hasta Benot, con la sola excepción de Gonzalo Correas, y en parte de Argote de Molina y del Pinciano, hablan del arte mayor como de un dodecasílabo con cesura intermedia cuya única particularidad consiste en que el poeta puede

del verso en que escribió Juan de Mena su famosa apología de peninsulares, y abrió el camino para estudios más detenidos don Juan II.

mezclar los versos de doce sílabas con otros de once, semejantes en su acentuación a los de la lírica galaico-portuguesa. El autor del *Arte Grande de la Lengua Castellana*, cuyo estudio del arte mayor es sin duda más completo que el de Bello, llega aún hasta admitir que el verso de «El Laberinto» podía cortarse en dos en el caso en que el final del primer hemistiquio no coincidiera con final de dicción: «I quando se parte por medio (qe no siempre se parte en diziön cumplida por la 6ª., sino por diziön cortada) y se compone de dos versos partidos de redondilla menor, qe el primero acaba en agudo en la 5ª., puede faltar y falta la sílaba 6ª. qe faltó al pie, y quedarse en once, o en diez, si ambos versillos son agudos». Admite aquí Correas, como se deduce de las palabras transcritas, una práctica similar a la usada por Rubén Darío con respecto a los alejandrinos de algunos de sus poemas:

Y los moluscos remi-niscencias de mujeres
(Rubén Darío, *Filosofía*).

El error de Correas consistió en haber creído, como Juan de la Encina, que en el arte mayor la primera sílaba acentuada equivalía a dos tiempos, vano empeño (injustamente atribuido a Nebrija) de trasplantar a nuestra lengua un principio de la prosodia cuantitativa de los latinos: «Empero de qualquiera destas maneras que sean, se han de juzgar todos por de a doze, porque tienen su valor, por causa de la larga del acento con su fuerza suple por la proncsima baja en principio y fin del verso, y la 2o. de en medio» (Edición del Conde de la Viñaza, Madrid, 1903, págs. 290-291).

Es curioso observar que Correas reproduce, a propósito del arte mayor, el siguiente verso de un cantar viejo:

No hay tal andar, como andar remangada
el cual coincide exactamente con el ejemplo de las *Trescientas* que cita Bello en apoyo de su doctrina sobre la presunta compensación entre las sílabas de los dos hemistiquios del verso de Juan de Mena:

Presuma de vos y de mí la fortuna.

LA TEORIA DE HANSSSEN

Federico Hanssen se limita, en su estudio sobre el verso de arte mayor de Juan de Mena¹, a resumir los principios del *Arte Métrica* de Bello, y a agregar, para rebatir las ideas expuestas por Baist en *Krüstchen Jahresbericht über die Fortschritte des Romanischen Philologie*, algunas observaciones accesorias.

Pero Bello, según se ha visto, no analizó detenidamente el verso de arte mayor, y las reglas que expone a propósito de este metro resultan sin duda alguna superficiales e incompletas. Dos hechos irrefutables demuestran la ligereza con que el insigne filólogo venezolano se refirió accidentalmente a la versificación de Juan de Mena: a) según Bello, únicamente, solía faltar al verso de arte mayor la primera sílaba del primer hemistiquio:

Bien se mostrava ser madre en el duelo.
Mientras morían y mientras matavan.
(J. de Mena).

Pero nada dice sobre los versos del *Laberinto* en que la sílaba que se omite es la primera del segundo hemistiquio:

Assi que qualquiera / cuerpo ya muerto
(244, VI)

Y, b) tampoco alude Bello a los versos de diez sílabas que aparecen mezclados, en el *Laberinto de Fortuna*, con las demás variantes:

Llena de muertos / muchos Argía
(65, II)

1. Véase *Anales de la Universidad de Chile*, 1906.

ni a los versos de trece sílabas en que la compensación resulta absolutamente imposible :

Aristóteles cerca / del Padre Platón
(118, III).

Federico Hanssen acepta las reglas enunciadas por Bello, y se propone robustecerlas con dos observaciones personales : a) si el primer hemistiquio termina en palabra esdrújula, la supresión de una sílaba en el segundo hemistiquio es siempre necesaria ; y, b) el segundo hemistiquio puede iniciarse con dos sílabas inacentuadas, pero únicamente cuando el primero concluye en dicción aguda.

Ambas observaciones pueden ser rectificadas. En el *Labyrintho de Fortuna*, según la propia edición crítica hecha por Foulché Delbosc, tomada por el catedrático chileno como base del estudio que consagra a la versificación de Juan de Mena, hay varios versos compuestos de un primer hemistiquio esdrújulo seguido de otra grave de seis sílabas :

Ví los filósofos / Cratón e Polemo
(118, I)

Non gobernándome / de arte discreta
(30, VIII)

Hay otro ejemplo que podría añadirse a los dos anteriores :

Por la díafana / claror de los cantos
(15, VI)

si no fuera permitido poner en duda la acentuación de la palabra *díafana* que acaso fué empleada aquí por Juan de Mena como dicción grave².

2. Como voz grave aparece usada por el Marqués de Santillana en los siguientes versos :

Si la mi pluma la verdad esplana
yo no dubdo luego que presto serés
méritamente igual de los tres
que en la poesía son liz diafana...

(Núm. 28 del Cancionero del Siglo XV).

Véase, sobre el empleo de esta palabra como dicción grave, S. G. Morley : *La modificación del acento en la palabra castellana*, Revista de Filología Española, 1927, pág. 256.

No hay diferencia rítmica alguna entre los versos anteriores y los siguientes si se admite que los hemistiquios no se enlazan por medio de la sinalefa :

Pues vimos a Pándaro / el dardo sangriento
(88, I)

Nueva Penélope / aquesta por suerte
(78, VI).

En el *Cancionero del Siglo XV* de Foulché Delbosc, cuya versión crítica del *Laberinto* es invocada por Hanssen en apoyo de la primera de las observaciones ya indicadas, figuran versos de otros autores con un primer hemistiquio esdrújulo seguido de otro grave o agudo de seis sílabas :

*De aquel tan magnánimo, de aquel tan valiente,
de aquel tan amigo de toda virtud,
de quien más cumplida la luenga salud
a los moradores del siglo presente...*

(Diego de Burgos, Núm. 951).

Porque ponía con vivo cuidado
la mente en aquella polida lección,
*la qual al espíritu de aquel Cicerón
salvar nunca pudo de ser condenado...*

(El Cartujano, Núm. 161).

Entonces el padre, con dino sermón,
cobra la habla perdida por él,
y dice : Bendito el Señor de Israel
y todo su cántico con gran devoción...

(El Mismo, Núm. 161).

Mas guarda la regla, orden y costumbre,
que da el Salmista contra la cobdicia,
y aun dize el apóstol que el avaricia
siempre de los ídolos está en servidumbre...

(Fernán Pérez de Guzmán, Núm. 271).

Señor a quien sirven, adoran y aman
todas las ánimas beatificadas...

(El Mismo, copla Núm. 47).

*Deste Decálogo dezeno precepto;
la mujer del próximo no cobdiciarás...*

(El Mismo, copla Núm. 59).

*Non solo sobervia faze orgullosos
a los grandes príncipes, reyes y señores...*

(El Mismo, copla Núm. 68).

*En conclusión, caben en este pecado
todas ilícitas y injustas ganancias...*

(El Mismo, copla Núm. 80).

*Si non que con lágrimas y arrepentimiento
digo mi culpa, Señor, y consiento
en qualquier pena que me pudieras dar...*

(El Mismo, copla Núm. 87).

*Non serían coplas, versos nin tractado
si yo los quisiese del todo explicar,
los que en este vicio son de acusar
más grandes volúmenes haver copilado...*

(El Mismo, copla Núm. 104).

*Abraham fué de fijo doctado,
seyendo él viejo y Sara manera,
cuando a los ángeles también rescibiera
y con buena cara los ha aposentado...*

(El Mismo, copla Núm. 155).

*Que entinde por Hércules vencer toda cosa;
espere el errado la lid pavorosa...*

(El Mismo, Núm. 284).

*El cándido Júpiter y Venus ardiente
y los elementos que son symbolados,
y los fitos propios mucho ygalados,
estrellas erráticas en el acendente...*

*El ártico polo en su eje estable
alumbra a los príncipes amen la justicia,
aburran judios a la vil avaricia,
bivan labradores en vida portable...*

(Fray López, Núm. 691).

Más significativa aún resulta la circunstancia de que en

otras composiciones de Juan de Mena, escritas en versos de arte mayor, figure también la combinación de que se trata :

Dan infinitos entendimientos
con entendimiento del todo turbando,
socavan los centros e los firmamientos
razones sofisticas e malas fundando,
y jamás non vienen y determinando...

(*Dezir sobre la gran vanidad deste mundo*, Núm. 31).

Tira este bello delante tus ojos
que te conturva la muy clara vista,
e faze el camino tan lieno de abrojos
que la tu ánima muy fuerte conquista...

(Id., Ibid.).

En el *Cancionero Castellano del Siglo XV*, ordenado por Foulché Delbosc, abundan, por otra parte, los versos con el segundo hemistiquio de siete sílabas métricas precedido por otro grave pentasílabo o hexasílabo :

En esta mundana y presente vida ;
mejor dixé luego que non es descendida...

Si la costumbre da de mal perfectión
por que el buen uso non será convertido
en virtuoso hábito, aún que nascido
el hombre sea en vil costellación...

Non aquí mora nin es aposentado
como por los hombres se suele escrevir...

Es el otro grado pecar con parienta :
aquí van comadres y entran cuñadas,
porque afinadas y de sangre juntadas,
do es más el deudo el mal se acrecienta...

(Fernán Pérez de Guzmán, Núm. 268).

De aquel paraiso, do fueron criados,
a aquella tierra do primero salieron...

Que fueron todos nuevecientos e treinta,
los quales vivió con trabajo e afán ...

Porque era mozo de hermosa presencia...

E Macedonia con la gótica tierra...

*A la qual dixeron non ser valedera
los cardenales en aquesta manera...*

*Quando del diluvio por ella escaparon,
tres hijos suyos todo el mundo poblaron...*

*De aquestos siete sobredichos varones,
el quinto dellos fué llamado Tubal...*

*Quedaron solas como grandes matronas
las mujeres dellos que eran amazonas...*

*Otro gran milagro fizo Dios ahí
contra los moros por su gran poderío...*

(Pablo de Santa María, Núm. 424).

*Discreta Senyora, si por bien temeredes
sin pleito nenguno servir e loar...*

(Johan de Dueñas, Núm. 439).

*Perdí mi marido, mi rey y mi señor,
assy que jamás bivré con dolor...*

(Alfonso Alvarez de Villasandino,
Núm. 632).

*En este mundo burlador conoscido,
por que a todos muy mal escarmienta,
pone a los omès en grande sobrevienta.
y non veo en él un gozo conplido...*

(El Mismo, Núm. 633).

*Deprendén de nuevo otra sutil arte
y ruegan agora de quien eran rogados.*

(El Mismo, Núm. 656).

*Pues quien poco sabe conviene que se rryenda,
como se rrynde la garca al falcón,
ca en sus Proverbios el sabio Catón
diz quel bien suba, el mal que descenda...*

(El Mismo, Núm. 672).

Quien troba por landa non seyendo letrado

de constelaciones y de astronomía...
(Fray López, Núm. 691).

Juan de Mena emplea esta misma combinación no sólo en el *Laberinto* sino también en otras composiciones :

Que el fin de su vida no ha detrimento,
qual biva en el fondo del terrestre elemento...
(*Lo claro escuro*, Núm. 16)

Las fijas crueles del gran Demogorgén,
vengan con yra que a mí las incline,
alarguen mis penas, acorten mi bien,
porque mi vida más cedo se fine...
(Núm. 19).

Afirma Hanssen³ que la sílaba inicial duplicada se halla con frecuencia en otra composición anónima que figura en el *Cancionero de Baena* : la *Danza General de la Muerte*, y cita, en apoyo de esa aserción, los siguientes versos del texto publicado por Appel en *Romanische Forschungen*, 1902 :

44 A la muerte que tiene sus lazos parados
57 A la danza mortal venit los nascidos.

Tales versos serían semejantes rítmicamente a estos otros del *Laberinto de Fortuna* :

Que de casas y fierro padecen ynopia
(49, VIII).

Aristótiles cerca del Padre Platón
(118, IV).

Pero en la misma composición señalada por el catedrático chileno, figura también la combinación inversa :

39 O emperador con toda su gente

3. «La sílaba inicial duplicada —afirma Hanssen—, la cual en terminología alemana se llamaría *doppelter Auftakt*, se halla con más frecuencia en otra poesía escrita en versos de arte mayor. Me refiero a la *Danza General de la Muerte*, cuyo texto ha publicado últimamente (*Romanische Forschungen*, 1902) don Carlos Appel, el cual da en la introducción algunas acertadas aclaraciones sobre el metron.

Carlos Pietsch (*Two Old Spanish Versions of the Disticha Catonis*, pág. 11) hace la misma observación.

- 40 *que son en el mundo / de morir tan forçado*
 61 *Pues ya que el frayre bos ha predicado*
 62 *Que todos bayaes / a fazer penitencia,*
 63 *El que non quisiere poner diligencia*
 64 *Por mi non puede ser más esperado...*

Si se admite, por otra parte, la combinación VV—VV—V + V—VV—V, correspondiente a los versos 49, 8 y 118, 3 del *Laberinto de Fortuna*, con mayor razón debe aceptarse como legítima la combinación inversa que se halla más en consonancia con la tendencia general del arte mayor a hacer el segundo hemistiquio más largo que el primero⁴.

Cita, asimismo, Hanssen, como una forma probablemente intermedia entre el arte mayor y el endecasílabo portugués⁵, los siguientes versos del *Conde Lucanor* :

*Maguer que algunos te ayan errado,
 nunca dexes de fazer aguisado.*

No es ocioso observar que no existen ni podrían existir en *El Laberinto* versos de construcción semejante a la del último de los dos que acaban de ser transcritos, puesto que es regla, invariablemente observada por Juan de Mena⁶, que el primer hemistiquio, cuando es tetrasílabo, termine en dicción aguda :

Ovo lugar / el engaño uliseo
 (18, VIII)

4. Hanssen se encuentra precisamente entre los prosodistas que más hincapié han hecho en la particularidad del verso de Juan de Mena relativa a la mayor extensión del segundo hemistiquio. Baist hace la misma anotación: «Sucede la supresión (de la sílaba inicial) a menudo en el primer hemistiquio, con menos frecuencia en el segundo, causando una agradable variedad en su cadencia unísona» (*Gröbers Grundriss II, 1, pág. 424*).

5. Hanssen no sólo ha creído hallar las formas que él denomina *intermedias* en el Infante Don Juan Manuel, sino también en López de Ayala (v. ob. cit.): «Es cierto que establezco reglas especiales para el arte mayor de López de Ayala, que considero ser una forma intermedia entre el endecasílabo portugués y el verso de Juan de Mena».

6. La combinación -V-V + VV-VV-V no se encuentra tampoco en ninguno de los versificadores del siglo XV. Por el contrario, sí se halla en todos la combinación -VV- + VV-VV-V.

o tenga, como mínimun, cinco sílabas métricas si concluye en palabra esdrújula :

Llámalo círculo / tú de la luna
(69, II)

lo que constituye un testimonio de que se trata de un verso compuesto de dos hemistiquios independientes y no de un verso simple. Es evidente, en efecto, que si el hemistiquio OVO LUGAR pudiera contarse como un cuerpo de cuatro sílabas en vez de cinco⁷, no habría razón para que se proscribieran del arte mayor combinaciones del tipo de la ya indicada :

Nunca dexes de fazer aguisado.

Si el verso de Juan de Mena fuese un metro simple, no habría desde luego motivo para excluir esta combinación por el hecho de que carece de acento sobre la cuarta sílaba, porque en el *Laberinto*, al igual que en otras muchas composiciones del siglo XV, abundan las formas endecasilábicas sin acento en el lugar aludido :

A tí cuyo santo nombre convoco
(25, VI).

7. Por esta misma razón no es posible considerar como versos de once sílabas métricas los del siguiente tipo, muy frecuentes en el *Laberinto de Fortuna*:

Do vi multitud, non número cierto
(14, VII).

TEORIA DE MOREL FATIO

A. Morel Fatio, sorprendido por la abundancia en el *Labyrintho de Fortuna* de los que llamó Milá «dodecasílabos mutilados», ha tratado de explicar esa peculiaridad del arte mayor por medio de una dislocación de acentos semejante a la que tenía efecto en el endecasílabo épico de la primitiva poesía francesa y en el lírico de los trovadores provenzales¹.

Son raras las estrofas de las *Trescientas* que no contengan uno o más versos que no se aparten del tipo del dodecasílabo corriente². ¿Cómo explicarlos? «Se podrían explicar tales versos —dice Morel Fatio— como endecasílabos sin corte y sin pausa, acentuados sobre la cuarta y sobre la décima sílaba, pero, en este caso, ¿cómo admitir que un poeta los haya mezclado en una misma estrofa con versos acentuados sobre la quinta sílaba de cada hemistiquio? Tal mezcla sería la negación de todo ritmo».

«Otra explicación consistiría —añade el hispanista francés— en reconocer en estos versos una *cesura lírica* semejante a la que nos ofrece la poesía lírica francesa o provenzal, es decir

1. «El verso de arte mayor —afirma Morel Fatio— es, como muy bien lo han visto Clair Tisseur y Stengel (*Modestes observations sur l'arte de versifier*, Lyon, 1893, pág. 68) el correspondiente exacto de uno de nuestros tipos de endecasílabos: el endecasílabo «cesuré a cinq», designado por Bonaventure des Periers, en su *Caresme Prenant*, bajo el nombre de *Tarantara*» (*L'Arte mayor et l'Hendécasyllabe*, Romania, tomo XXXIII, pág. 209).

2. «Basta tomar las *Trescientas* de Juan de Mena o no importa cuál composición en arte mayor del siglo XV, para encontrar en ellas versos que no responden del todo a los distintos especímenes que conocemos, quiero decir versos cuyo primer hemistiquio es acentuado sobre la cuarta sílaba, mientras que el segundo lo es regularmente sobre la quinta» (*idem*, pág. 213).

que aquí el acento rítmico recaería sobre una sílaba átona. Estos versos serían entonces acentuados :

Dándome alás de don virtuoso
Vayan de gentés sabidos en gente...

y esta «entorse» a la fonética dependería de la música»³.

Morel Fatio, después de declarar inadmisibile la equivalencia de que habla Encina «de una manera poco clara»⁴, concluye sosteniendo que la presencia de un solo verso en que la primera sílaba acentuada se cuente por dos, «turba absolutamente el ritmo de la estrofa», y es necesario, para restablecer la unidad rítmica, que el acento de intensidad sea dislocado para que cargue sobre la quinta sílaba átona en la siguiente forma :

Una doncellá / tan mucho fermosa
que ante su gestó / es loco quien osa
otras beldadés / loar de mayores.

Las consecuencias que se desprenden de la teoría de A. Morel Fatio sobre el arte mayor son las siguientes :

1.º El arte mayor es un verso compuesto de dos hemistiquios iguales en el cual la pausa, después del acento rítmico de la quinta sílaba, excluye en principio toda facultad de sinalefa (enjambement) ;

2.º El arte mayor, derivado del antiguo verso épico francés, debe a su origen el haber conservado el movimiento yámbico al comienzo de cada hemistiquio (acentuación en la segunda sílaba), aún cuando la acentuación de la quinta, conocida ya de la poesía francesa del siglo XIII, debería hacer de él, en virtud de la alternancia de los tiempos fuerte y débil, un verso trocaico ; y,

3.º La reducción de los hemistiquios acentuados en primera sílaba, explicable sólo por las exigencias de la música, no se justifica en composiciones que no se destinen al canto.

3. Idem, págs. 213-214.

4. Se refiere a las siguientes palabras de Juan del Encina : «Mas porque en el arte mayor los pies son intercisos que se pueden partir por medio : no solamente puede passar una sílaba por dos quando la postrera es luenga. Mas también si la primera o la postrera fuere luenga assi del un medio pie como del otro que cada una valdrá por dos» (*Arte de Poesia Castellana*, cap. V).

La opinión de Morel Fatio, a pesar de haber merecido la aprobación de Menéndez y Pelayo⁵, es manifiestamente contraria a todas las leyes de la prosodia castellana. Nuestra lengua no admite la oxitonización de las palabras graves que en la misma poesía francesa ha sido considerada como contraria a todo sentimiento fonético⁶: un verso donde se dijera:

Vayan de gentés sabidos en gente

no podría siquiera admitirse en composiciones que, como las *Trescientas* de Juan de Mena, tienen un fondo eminentemente moral y un carácter histórico y elevado, aunque se destinen a la música⁷.

Los endecasílabos que tendrían que llevar la quinta sílaba

5. «Y quizás —afirma el gran polígrafo español—, a estas exigencias de la música, como ha advertido agudamente Morel Fatio, se deben las extrañas libertades métricas de Juan de Mena, los numerosos versos acentuados en cuarta sílaba» (*Antología de Poetas Líricos Castellanos*, tomo V, pág. CXCVI). En «La España Moderna» (septiembre, 1894, págs. 103 y siguientes) publicó Menéndez y Pelayo un comentario sobre el trabajo de Morel Fatio en que hace idénticas afirmaciones: «La única explicación razonable, a la cual parece que nos invita Francisco de Salinas cuando en su célebre tratado de *MUSICA* nos declara que las *Trescientas* se escribieron para ser cantadas, y que todavía él las oyó cantar en Burgos en sus mocedades conforme a la anotación que trae en su libro, es la introducción de una cesura puramente lírica sobre la quinta sílaba atónica, cesura monstruosamente fonética (por lo cual no se encuentra jamás en los poemas destinados a la mera lectura), pero exigida quizá por las condiciones del canto».

6. Claire Tisseur, citado por el propio Morel Fatio, se refiere en los siguientes términos al corte atónico de los viejos poetas franceses: «El empleo de esta cesura, contraria a todo sentimiento fonético, no puede explicarse, nos parece, más que por el empleo habitual de la cesura femenina, y por la necesidad, al mismo tiempo, en una canción, de no exceder el número de sílabas exigido por la música».

7. Federico Hanssen ha insinuado, en su estudio sobre los metros de Juan Ruiz (*Miscelánea de versificación castellana*, Santiago de Chile, imprenta Cervantes, 1897), que algunos versos del Arcipreste deben leerse en la siguiente forma:

Non se podía guardar de *morté*

La conjetura del prosodista chileno, ampliación de otra expuesta por Carolina Michaelis de Vasconcellos en *Literaturblatt für germanische und romanische philologie* (1896, pág. 308), se justificaría por influencia de la música. Menéndez Pidal (*Mío Cid*, III, 1177) califica la opinión de Hanssen como «una simple hipótesis».

átona acentuada son, por otra parte, casi tan numerosos en el *Laberinto* como los dodecasílabos de cuatro cadencias, lo que haría sin duda excesiva esta libertad poética. Existen, además, en el poema del vate cordobés, muchos versos que no consentirían esa dislocación destinada a transformarlos en versos de doce sílabas y de cesura intermedia⁸:

Ovo lugar / el engaño uliseo

(18, 8)

No es cierto, por último, como insinúa Morel Fatio, que «el corte atónico no se encuentra o no se encuentra sino raramente en las composiciones de arte mayor destinadas a ser leídas». Es frecuente, por el contrario, hallar en el arte mayor de los poetas del Cancionero de Baena versos procatalécticos mezclados con versos enteros, aún en composiciones de carácter didáctico o que se sabe que no se destinaron al canto. Así, esta combinación se encuentra en Alfonso Alvarez de Villasandino:

*Aqueste se pudo llamar el segundo
Ector el fuerte / en armaspreciado...*

*Toda firmeca / en él es fallada
Con seso muy puro de gran discreción ;
Noches e días / la su devoción
Es en la Virgen / bien aventurada...*

(Núm. 4 del Cancionero de Baena).

En Micer Francisco Imperial:

*Por guarda del prado a guis de lussera,
Tan fuertemente tanto fervía...*

*Que con las dulzes aves concordavan
En bozes bajas e de las mayores...*

*La más alta dellas é la primera,
Era cubierta de grand resplandor...*

(226 del C. de Baena).

8. Los versos de este tipo ascienden en las *Trescientas* a no menos de veinte y nueve, y se encuentran en las estrofas siguientes: 8, 21, 21, 31, 39, 50, 61, 67, 76, 80, 87, 121, 126, 172, 180, 186, 190, 191, 215, 233, 237, 256, 278, 283 y 284.

En Ferrán Manuel de Lando :

*Luego pronuncia sus altos sermones
Jamás non tratando en otras quistiones...*

*Mostrando que synos, cursos, planetas,
A Dios obedecen en todas las cosas...*

*Ante rrevoquen sus viles errores
Los que contra él fueron retrantantes...*

(287 del C. de Baena).

En Ruy Paez de Ribera :

*Nunca mudanca faze la Fortuna,
Ca siempre en el pobre la veo ser una...*

*El alto linaje desque es abaxado,
Es de las gentes en poco tenido:*

*Desque una vegada el grande es caydo,
Nunca lo veo jamás levantado...*

(289 del C. de Baena).

En Gonzalo Martínez de Medina :

*Nin de las cosas en una firmeca,
Su propia dotrina es fer e desfer...*

*A donde bivió cinco mill años,
Sufriendo gormentos e asas muchos daños...*

(339 del C. de Baena).

En Ferrán Sánchez de Talavera :

*Somos bien ciertos donde nacimos,
Mas non somos ciertos a donde morremos...*

*Que se fizieron los Enperadores,
Papas e reyes, e grandes perlados...*

*Padres e hijos, hermanos, parientes,
Amigos, amigas que mucho amamos,
Con quien comimos, bevimos, folgamos,
Muchas garridas e fermosas gentes,
Dueñas, doncellas, mamcebos valientes.
Que logran so tierra las sus mancebías,*

E otros señores que ha pocos días
 Que nosotros vimos aquí estar presentes?...
 (530 del C. de Baena).

En el Marqués de Santillana :

Gentiles, Bivardos, Marbotes, Lercar,
 Cigaulas, Fragosos e Justinianos,
Cibus, Centurios e Italianos,
 E otros que dexo, por non dilatar...

Yo parto los reynos, coronas e onores,
 Tiaras, inperios a vos los vivientes ;
Trayo en baxeca los superiores

E sus bienes passo a mui pobres gentes...
 (Comedieta de Ponza).

En Carvajal o Carvajales :

Partiendo de Roma, passando Marino,
Fuera del monte, en una gran plana,
Executando tras un puerco espino...

(Serranilla Burlesca).

En Diego del Castillo :

Verás que te llama la mi fiera tronpa ;
Rinde las armas, pues eres forcado...

Viejo mesquino, que quantos te vieron
 Con tu poca vida bevir se creyeron...

Abre tus ojos, terreño pasivo,
Mira si puedes mis ásperos modos,
Puesto que vengas de sangre de godos
 Verás si te fago por fuerza cativo...

(Visión sobre la muerte del Rey
 don Alfonso).

En el Infante Don Pedro de Portugal :

Dame tu escudo claro, cristalino,
 y ármame todo con armas seguras...

Tú, sabia maestra, tú, que nos procuras
Sciencias santas, humanas, divinas...

Como al palo faze la carcoma
Assi los sus dones se gastan y sumen...
Tras lo perdido perder no querays...
Antes sirviendo cosas denigradas
Denigrays a vos vuestro gran onor...
Son de caidas grandes causadoras...
Ni nuestro tiempo caresciera dellas...
Son de señores terribles señoras...
Yo nada digo de la fama vera
Que todos sus bienes assienta en virtud...
 (Coplas del Contempto del mundo).

En Gómez Manrique :

Las nuestras gentes muy agro lloravan,
Dando sospiros e grandes gemidos...
Alli era el llanto con miedo mesclado,
Lágrimas ivan con lancas echadas...
Oyendo yo tan gran turbación,
Teniendo en el canpo quien bien me doliese...
Este jamás perdió su reposo,
Por grandes peligros nin fuertes temores...
Este fue en armas a tanto dichoso
que non le fue más el fijo mayor...
Non cierta mente segund merecía,
Assi lo pusieron en Santa María...
Un mensajero cubierto de duelo,
De quien demostrava muy gran desconsuelo...
Dímelo ya, por qué te detienes
E fazes estar a mí tan penada...?
Assi bien las otras cesaron su llanto,
Todas quedando con mucho quebranto...
 (Defunzion del noble Caballero Garci-Lasso de la Vega).

Los ejemplos que cita Morel Fatio, en apoyo de la influencia que atribuye a la música en los versos de arte mayor, no son en modo alguno concluyentes. Las obras a que el insigne hispanista hace mención pertenecen a las postrimerías del siglo XV o al siglo XVI y corresponden, por consiguiente, a un período en que ya el verso español empieza a ser dominado por el principio de la unidad silábica. El verso de arte mayor sigue la misma evolución del verso castellano en general: comienza siendo más acentual que silábico y luego degenera en un dodecasílabo rigurosamente sometido a la ley del isosilabismo. En los poetas de fines del siglo XV y principios del siguiente, en Juan del Encina (1469-1539), en Francisco de las Natas, el traductor de Virgilio, en Juan de Padilla (1468-1518), en Hernán Vázquez de Tapia, en el médico Villalobos (1480-1560), en Diego Guillén de Avila y en Francisco de Castilla, —————, ya el arte mayor aparece convertido en un verso de doce sílabas con el cual se mezclan raras veces las variantes usadas por Juan de Mena y por Gómez Manrique⁹. Nada de extraordinario tiene, pues, que en la *Tribagia o vía sacra de Iherusalén*, del padre del teatro español, y en la *Práctica de las Virtudes de los buenos Reyes de España*, de Francisco de Castilla, predomine en forma casi exclusiva el dodecasílabo de cuatro cadencias y que el verso de arte mayor, en su variante decasilábica y en la endecasilábica, aparezca sólo de tarde en tarde y ya como un simple tipo de transición entre la poesía acentual y la silábica. Así, mientras en las doce octavas que componen la lamentación de Juan Manuel que lleva por epígrafe «A la muerte del Príncipe don Alfonso», no llegan a veinte los versos acentuados en cuarta sílaba que aparecen mezclados con dodecasílabos comunes, sólo en las cinco primeras estrofas del *dezir* de Alfonso Alvarez de Villasandino (m. en 1424) en honor del Infante de Antequera (4 del C. de Baena), pasan de quince los versos de hemistiquios reducidos que se combinan con dodecasílabos enteros. La misma proporción existe entre los versos procatalécticos de los poetas de principios del siglo XV y los que pertenecen ya a la siguiente cen-

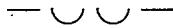
9. En este sentido son innegablemente ciertas las palabras de Cascales: «Los de arte mayor murieron con nuestro buen Juan de Mena, y sus camaradas: pero por si uviere algunos aficionados a la antigüedad, diré con qué reglas se componen... etc.» (*Tablas Poéticas*, pág. 198).

turía: compárense por ejemplo las coplas de Paez de Ribera sobre la Fortuna (289 del C. de Baena), con las de la égloga cuarta de Juan del Encina: mientras en las primeras no hay una sola octava que no contenga dos o más versos procatalécticos, en las últimas sólo existen dos versos reducidos frente a 94 dodecasílabos con cuatro acentos y cesura intermedia.

Contrariamente a lo que afirma Morel Fatio, el mal llamado «corte atónico» persiste hasta los primeros años del siglo XVI y aún en composiciones no destinadas al canto, tendiendo, eso sí, a desaparecer bajo la influencia de los moldes silábicos y a medida que el dominio de estos se extiende sobre la poesía castellana.

LA TEORIA DE FOULCHE DELBOSC

R. Foulché Delbosc, en su *Revue Hispanique*, publicó en 1902 un ingenioso ensayo que lleva por epígrafe : *Etude sur le Labyrinth de Juan de Mena*. La teoría del ilustre hispanista, quien refuta vigorosamente las ideas expuestas en 1894 por Alfredo Morel Fatio, se reduce a establecer que el verso de arte mayor de Juan de Mena y de los demás poetas del siglo XV consta de dos clases de hemistiquio : uno, el más común, de dos acentos ; y otro, más raro, de uno sólo. El hemistiquio, cuando tiene dos acentos, se halla esencialmente constituido por un cuerpo tetrasilábico formado de una sílaba acentuada, de dos sílabas inacentuadas y de una sílaba acentuada :



Este cuerpo tetrasilábico puede ser precedido o seguido por una o dos sílabas no acentuadas, y puede abarcar, por consiguiente, de cuatro a siete sílabas, como en los ejemplos que siguen :

E ví despojados
O flor de saber
De nuestro retórico
Dádiva santa
Ovo lugar
Non gobernándome
Aristótiles cerca
En aquellos que son.

Esta primera categoría de hemistiquios se halla gobernada por las siguientes reglas : a) una sílaba acentuada puede ser una

sílaba tónica de una palabra cualquiera ; b) una sílaba no acentuada puede ser tanto una sílaba átona de una palabra cualquiera como un monosílabo ; y, c) un disílabo paroxítono colocado entre dos acentos rítmicos no tiene sílaba acentuada : «da buenos fines».

El hemistiquio, cuando sólo consta de un acento rítmico, puede componerse de seis o de cinco sílabas, según que termine por una palabra grave o por una oxítónica :

En virtud diversa.
Menos en la lid.

Esta segunda clase de hemistiquio obedece a su vez a las siguientes leyes : a) la sílaba acentuada es la sílaba tónica de una palabra cualquiera ; y, b) la sílaba no acentuada es la sílaba, átona o tónica, de una palabra cualquiera.

El verso de arte mayor se halla generalmente formado por dos hemistiquios de dos acentos rítmicos cada uno :

Suplíceme dígas de dónde veníste.

En algunas ocasiones, el verso se compone de un hemistiquio de dos acentos y de un hemistiquio de un sólo acento :

Argólica fuérza pudo subverter.

También puede componerse de un hemistiquio de un sólo acento y de otro de dos acentos rítmicos :

Porque pudicícia se puéde guardar.

Muy raras veces se forma el verso de arte mayor de dos hemistiquios de un sólo acento rítmico :

El Adelantádo Diego de Ribéra.

El primer hemistiquio influye siempre sobre el segundo en la forma siguiente : si el primer hemistiquio termina por — ◡, el segundo debe comenzar por ◡ — o por — :

Sus pócós plazéres segúnd su dolor.
Fondón destos cércos ví derribados.

Si el primer hemistiquio termina por —, el segundo debe comenzar por ◡ — o por ◡ ◡ — :

Pudiera traer objétos atántos.
 Sabed al amór desamar amadores.

Si el primer hemistiquio concluye por — ◡ ◡, el segundo debe empezar por — :

De cándida púrpura sú vestidura.

Cuando el segundo hemistiquio no tiene sino un acento, el primero termina siempre por — ◡ o por — ; pero en ningún caso por — ◡ ◡ :

Nin que feróces menos en la lid.
 O piedád fuera de medida.

Los dos hemistiquios pueden enlazarse por medio de la sinalefa :

Qual el Penatígero entrando en el Tibre.
 Estaba Hierónimo alzando los cantos.

La teoría de Foulché Delbosc es sin duda alguna original, y tiene la ventaja de que explica, aunque no siempre de un modo satisfactorio, ciertas particularidades del verso de Juan de Mena que no habían sido aún aceptablemente analizadas.

Del «Etude sur le Laberinto de Juan de Mena» pueden sacarse las conclusiones siguientes, unas definitivas y otras sujetas a rectificaciones esenciales : 1.º.—El verso de arte mayor no está formado, según la creencia general, de dos hemistiquios hexasilábicos independientes ; 2.º.— Los hemistiquios, aunque sean desemejantes del punto de vista métrico, son rítmicamente iguales ; 3.º.—El arte mayor puede tener indiferentemente 4, 3 o 2 acentos rítmicos sin que la unidad melódica de la estrofa en que figuren esos distintos tipos de verso sea alterada ; y, 4.º.— El verso de arte mayor puede abarcar desde nueve hasta trece sílabas métricas¹.

Pero la teoría de Foulché Delbosc contiene, no obstante, rarezas e inconsecuencias que la hacen inaceptable. El punto más discutible consiste, sin duda alguna, en la división que es-

1. Estas conclusiones han sido aceptadas por Hanssen (v. «El Arte Mayor de Juan de Mena», Anales de la Universidad de Chile, 1906) ; por P. Henríquez Ureña (v. «La versificación irregular en la Poesía Castellana», 2ª edición, págs. 66 y siguientes), y por A. Bonilla y San Martín en su traducción del

tablece el autor del «Etude sur le Labyrinth» entre los hemistiquios de dos acentos y los de uno solo. Del hecho de que existen, en el poema del vate cordobés, algunos hemistiquios hexasilábicos con la primera sílaba acentuada, deduce Foulché Delbosc que hay en el *Labyrinth* formas rítmicas que carecen de otro acento que el absolutamente obligatorio de la penúltima sílaba². El verso

El Adelantado / Diego de Ribera.

no tendría, por consiguiente, más acentos rítmicos que los de la penúltima sílaba de cada hemistiquio, cosa particularmente

ensayo publicado por Foulché Delbosc en la *Revue Hispanique* (Madrid, 1903). Bonilla y San Martín, sin embargo, aunque en general acepta las ideas del hispanista francés, hace la siguiente advertencia: «Quizás Juan de Mena, sin embargo, ofrezca cierto peligro para inducir leyes acerca del uso del verso por él empleado. Su libertad es tan grande que raya en la anarquía...».

Más recientemente, ha aceptado también las conclusiones del «Etude sur le Labyrinth de Juan de Mena», el catedrático español José Manuel Blecua en el prólogo de la edición del *Labyrinth de Fortuna* que figura en el tomo 119 de la Biblioteca de Clásicos Castellanos de Espasa-Calpe, Madrid, 1943.

2. Esta observación de Foulché Delbosc se reduce a una simple conjetura. Todos los prosodistas que se han ocupado en el arte mayor, desde el propio Nebrija hasta Benot, hablan de un verso que debe tener tres o cuatro acentos obligatorios. El único que se contenta con exigir tres acentos, el de la quinta, el de la octava y el de la undécima sílabas, es Alonso López Pinciano (Ob. cit., Ep. VII, pág. 286). Todos los otros, inclusive el maestro Gonzalo Correas, requieren para la perfección del verso cuatro acentos rítmicos, y la única discrepancia que se puede advertir sobre este punto en sus apreciaciones, estriba en las sílabas que deben ir forzosamente acentuadas. Así, mientras Rengifo, Correas, Luzán, Salvá, etc., afirman que los acentos deben recaer invariablemente sobre la segunda, quinta, octava y undécima sílabas, Francisco de Cascales (Ob. cit., *Tabla Quinta*, págs. 195-198) se aparta de la opinión general y establece la novedad siguiente: «Ya sabemos que cualquier género de versos se escande por sus mensuras. Pues éste (el verso de arte mayor) tiene seis mensuras, cada una de dos syllabas, según hemos dicho. Midiendo pues el medio verso, es de saber que el acento de la primera mensura predomina en la segunda syllaba, y estotros dos acentos en la primera syllaba de cada mensura. I lo mismo se a de guardar en el otro medio verso, como:

Cantád mûsa mía la más crûda guérra.

«Estos son los acentos que en rigor a de llevar; pero bien puede en la segunda, y en la quinta mensura faltar su acento, como:

O dúro accidénte, dolór inhúmáno.

«I todos los versos deste género hechos de otra manera no serán numerosos».

extraña en un metro que, como el arte mayor, se caracteriza precisamente por su acentuación rigurosa y abundante³.

Parece evidente que Foulché Delbosc se ha inspirado, para fijar sus ideas acerca de la acentuación del arte mayor, en los principios establecidos por Bello sobre el verso de seis sílabas ordinario. En su *Ortología y Métrica*, al enumerar los versos de ritmo anfibráquico, Bello afirma que en composiciones de carácter poco elevado y que no se destinen al canto puede omitirse, en el hexasílabo, el acento de la primera cláusula, como en el caso siguiente :

Anarda la bella
tenía un amigo
con quien consultaba
todos sus caprichos...
(Samaniego).

En el cuarto de estos versos falta, como observa el ilustre tratadista venezolano, el acento de la primera cláusula, y su ritmo deja, por tanto, de ser anfibráquico. Pero el verso no carece, sin embargo, de acento rítmico en la primera sílaba, y si se le juzga como un verso de ritmo trocáico es tan perfecto como los anteriores⁴. El hexasílabo trocáico abunda, por

3. Parece más lógico, por ser más conforme a las prácticas y a la evolución histórica de la poesía castellana, suponer que en casos como el que aquí señala Foulché Delbosc se realiza una transposición del acento rítmico, el cual pasaría de la primera a la segunda sílaba. Gonzalo Correas afirma que en el arte mayor el acento es esencialmente móvil y que en ambos hemistiquios son frecuentes las transposiciones (v. ob. cit., pág. 256).

La práctica de variar, de acuerdo con las necesidades del ritmo y, más frecuentemente aún, con las necesidades de la rima, la prosodia de las palabras, es una de las más antiguas y universales de la poesía de nuestra lengua.

4. El propio Bello advierte que el hexasílabo fluctúa a menudo entre el ritmo trocáico y el anfibráquico. «No conozco —dice el insigne prosodista— ninguna composición en que el hexasílabo no tenga una cadencia incierta, fluctuando entre la anfibráquica, que acentúa la segunda y la quinta, y la trocáica, que se apoya en las sílabas impares» (Ob. cit., Métrica, cap. V).

otra parte, en español tanto como en la poesía latina⁵.

Esta primera conjetura de Foulché Delbosc es hija de una inconsecuencia con sus propias ideas: después de admitir, en efecto, apoyándose en la autoridad de Juan de la Encina, que en el arte mayor los hemistiquios que llevan la primera sílaba acentuada equivalen a un hexasílabo porque el acento prosódico comunica a dicha sílaba, como a la última del verso, doble superioridad cuantitativa⁶, establece que, sin embargo, cuando el hemistiquio consta de seis sílabas y lleva la primera acen-

Como caso excepcional, podría citarse una composición, aunque breve, de Juan Alvarez Gato, cuya cadencia es sostenidamente anfibráquica:

Querésme perder
 Con péna y destiérros,
 Por núnca querer
 De mí adolecéros.
 Daísme fatíga,
 Dolor, desabrigo;
 En nómbre de amíga
 Me sóis enemigo;
 Echáysme a perder
 Syn cúlpa ni yérros,
 Por núnca querer
 De mí adolecéros.
 Muñero biviendo,
 Que soys al revés;
 Y sírvor, y sirviendo
 peór me querés.
 Es vuésto placer
 Doblárme los híérros,
 Y núnca querer
 De mí adoleceros.

(Núm. 88 del Cancionero del Siglo XV, ordenado por Foulché Delbosc).

5. Como ejemplo de composición latina escrita en hexasílabos trocáicos, Bello y el Padre Sarmiento (v. *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*. Salamanca, 1775, Núm. 441) citan el himno a la Virgen Santísima: Ave maris stella...

6. «Encina —escribe el hispanista francés— ha notado con concisión pero con claridad la particularidad de que Morel Fatio se asombra: *si la primera o la postrera (sílaba) fuere luenga, assí del un pie como del otro*, que cada una valdrá por dos. Reproduzco de nuevo estas palabras, y agregó que hay,

tuada debe reputarse como de un sólo acento rítmico. Así, en el verso

De Egito así dicha, pádre de Linceo
(38, III)

el acento prosódico de la sílaba con que se inicia el segundo hemistiquio, se debe considerar inexistente. Pero el razonamiento de Foulché Delbosc debía lógicamente conducir a una de las dos conclusiones siguientes: o bien, el hemistiquio hexasílabo, cuando el *ictus* carga sobre la primera sílaba, equivale a un heptasílabo, o bien deben inexorablemente proscribirse del arte mayor los hemistiquios de seis sílabas acentuados sobre la primera. La contradicción resalta más cuando se trata, no ya de hemistiquios hexasílabos, sino de hemistiquios pentasílabos acentuados en la primera sílaba, pero en los cuales se niega a esta la superioridad cuantitativa que se le atribuye de ordinario:

O más que seráfica / clara visión
(22, V).

El segundo hemistiquio, según la regla de Juan de la Encina aceptada por Foulché Delbosc, debería equivaler a un hexa-

en Mena y en algunos otros poetas de la misma época, la prueba de que la explicación dada por Encina es exacta, pero esta prueba ha escapado a Morel Fatio» (Ob. cit., págs. 89-90).

Téngase presente que Juan de la Encina, aunque se apropió en su *Arte de poesía castellana* gran parte de las ideas expuestas por Nebrija en su Gramática, confundió la cantidad con el acento, y graduó de largas las sílabas acentuadas. T. Navarro Tomás (*Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española*, Revista de Filología Española, 1921, págs. 30-57) ha señalado con nitidez la diferencia fundamental que desde este punto de vista existe entre el humanista y el poeta: «Juan de la Encina —escribe el gran prosodista español—, como otros muchos de su tiempo, debió creer que ambos elementos (la cantidad y el acento) se daban en nuestra lengua unidos y sujetos a una misma proporción».

Nebrija, por el contrario, rechaza enérgicamente la división de las sílabas en largas y breves, y se vale para definir el verso de arte mayor de términos muy diversos de los que emplea a su vez el autor del *Arte de poesía castellana*. Así, mientras el maestro de la reina Isabel la Católica afirma que cada uno de los hemistiquios del verso de arte mayor «puede entrar con medio pie perdido», esto es, «con una sílaba que no se cuenta», Juan de la Encina asegura que la omisión de una sílaba, «assi del un medio pie como del otro», no altera

sílabo y no a un pentasílabo, puesto que tiene la primera sílaba acentuada⁷.

La teoría de Foulché Delbosc contiene otras muchas inconsecuencias. El autor del «Etude sur le Laberinto» admite que en ciertos hemistiquios del arte mayor el acento rítmico no coincide con el acento prosódico⁸:

Estava sus fijos déspedazándo
Medea, la inútil Nigromantessa
(130, V y VI)

Los dos Dionisos síracusáños
(228, VI)

pero deja de aplicar arbitrariamente ese principio a palabras

la medida del dodecasílabo porque el acento dobla la cantidad o la equivalencia de la primera sílaba: «Ay en nuestro vulgar castellano dos géneros de versos o coplas: el uno quando el pie consta de ocho sílabas o su equivalencia que se llama arte real, é el otro quando se compone de doze o su equivalencia que se llama arte mayor. Digo su equivalencia porqué bien puede ser que tenga más o menos en cantidad, mas en valor es imposible para ser el pie perfecto... Mas porque el arte mayor los pies son intercisos que se pueden partir por medio: no solamente puede pasar una sílaba por dos quando la postrera es luenga. Mas también si la primera o la postrera fuere luenga assí del un medio pie como del otro que cada una valdrá por dos».

7. Foulché Delbosc se expresa categóricamente sobre el valor de este hemistiquio: «Sobre los siete otros versos, tres son normales: en dos hay sinalefa:

Qual el Penatígero entrando en el Tibre,
Estaba Hierónimo alzando los cantos,

«y en el tercero

O más que seráfica, clara visión,

el segundo hemistiquio no tiene más que cuatro sílabas (hecho normal), *io* formando en él diptongo» (Ob. cit., pág. 93).

8. Si se acepta que en las voces *siracusanos* y *Nigromantessa* hay dos acentos rítmicos, uno en la primera y otro en la penúltima sílaba, no hay razón para oponerse a admitir que en la palabra *adelantado* y en otras de construcción semejante, se realice el mismo fenómeno bajo la influencia del ritmo.

Esta práctica no sería, por otra parte, una novedad de Juan de Mena y de los poetas del siglo XV, puesto que se trata de una particularidad fonética de nuestra lengua (v. T. NAVARRO TOMÁS, *Manual de pronunciación española*, 4ª edición, págs. 195-196).

de idéntica estructura, donde también, de acuerdo con las mismas leyes fonéticas, se debería efectuar la transformación del acento secundario en acento rítmico :

El adelantado / Diego de Ribera
(190, VI).

Foulché Delbosc afirma que los dos hemistiquios del arte mayor se hallan separados por una simple cesura :

Qual el Penatígero entrando en el Tibre
estaba Hierónimo alzando los cantos

pero reconoce al propio tiempo que la cesura puede transformarse en una verdadera pausa :

Mataras a mí ; dexaras a él
(205, IV).

Si es cierto, por otra parte, que el segundo acento rítmico del primer hemistiquio debe estar separado del primer acento rítmico del segundo hemistiquio por una sílaba no acentuada o por dos⁹, ¿ cómo se explica entonces la existencia en el *Labe-*

⁹ En lo que respecta especialmente al arte mayor, el maestro Gonzalo Correas afirma que las palabras de cuatro o más sílabas llevan siempre, desde el punto de vista del ritmo, dos acentos : uno en la primera y otro en la «antiúltima sílaba» (v. ARTE GRANDE DE LA LENGUA CASTELLANA, página 265).

Este fenómeno no es, por otra parte, exclusivo de la lengua castellana : la misma regla se halla observada por los clásicos franceses e italianos (v. L. Quicherat, *Traité de versification française*, París, 1838, pág. 149).

9. Foulché Delbosc declara falsas las siguientes combinaciones del verso de arte mayor que Nebrija considera normales :

Sabida en el bien / sabia en maldad
Sabia en el bien / sabia en el mal.

«Son falsas —asegura el autor del *Etude sur le Labyrinth*—, porque el segundo acento rítmico del primer hemistiquio debe estar separado del primer acento rítmico del segundo hemistiquio por una sílaba no acentuada o por dos» (Ob. cit., pág. 89)•

rinto de Fortuna de versos con el segundo hemistiquio acentuado únicamente en la penúltima sílaba?

El punto deleznable de la teoría de Foulché Delbosc reside, pues, en la facilidad con que el comentarista de Juan de Meina acepta en unos casos la autoridad de Encina y la rechaza en otros. Así, según el gran poeta de la Corte de los Reyes Católicos, cuando la primera sílaba lleva acento, «assi del un medio pie como del otro», debe contarse por dos al mismo título que cuando se trata de la sílaba con que termina el verso. Pero Foulché Delbosc acepta unas veces esa conclusión y otras veces la repudia: la admite, por ejemplo, cuando se trata de la primera sílaba de los hemistiquios pentasílabos con que se inicia el verso, pero la desecha, en cambio, cuando ese mismo hemistiquio es hexasílabo:

Vímos a Tinacria con sus tres altares
(53, V)

y cuando se trata de un hemistiquio precedido de otro esdrújulo de seis o de siete sílabas:

Al Sereníssimo rey su marido
(73, II):

La vida política siempre celar
(81, IV).

Foulché Delbosc, a pesar de que acepta la explicación dada por Encina sobre la equivalencia de los hemistiquios hexasílabos con los pentasílabos que tienen la primera sílaba acentuada, rechaza el principio del cual se deriva en parte aquella consecuencia: el del carácter compuesto del verso de arte mayor

Existen, sin embargo, en las *Trescientas* versos de acentuación parecida:

O piedad / fuera de medida
(186, I)

E contra Trión / luego parecieron
(42, V)

y para admitir su regularidad, conciliándola con la objeción hecha a las combinaciones anteriormente transcritas, Foulché Delbosc ha tenido que inventar

cuyos pies, según el autor del *Ante de Poesía Castellana*, «son intercisos, que se pueden partir por medio»¹⁰.

El autor del *Etude sur le Labyrinth de Juan de Mena*, sienta una regla, y luego, para acomodar a ella cuantos versos se encuentran en el poema del vate cordobés, atropella sin ningún escrúpulo, no sólo sus propias ideas, sino aún las leyes esenciales de la versificación castellana. Así, después de haber establecido, como principio general, que los hemistiquios de un solo acento no pueden tener, si son óxítonos, más de cinco sílabas, o, excepcionalmente, seis, afirma que el segundo hemistiquio del siguiente verso :

Quando el señor / es en necesidad
(258, VIII)

es hexasílabo a pesar de que concluye en palabra aguda. Es, sin

la curiosa teoría de que en el arte mayor hay hemistiquios en los cuales se hace caso omiso del acento prosódico de la primera sílaba.

El Maestro Gonzalo Correas formula también la regla relativa a la necesidad de que en el arte mayor los acentos rítmicos se hallen separados por una sílaba no acentuada o por dos: «El verso de a doze syllabas que llaman de arte mayor, i era el heróico y grave, se compone de quatro pies y quatro azentos, cada pie de tres syllabas, con la de en medio alta por el azento, y baxas la primera y postrera. Por manera que entre azento y azento vienen a quedar dos baxas...» (Ob. cit., pág. 290).

Pero el autor del *Arte grande de la lengua castellana* acepta, sin embargo, como normales las combinaciones que enumera Nebrija, aunque reconoce que algunas de ellas son de poco uso porque no resultan tan gratas al oído como las compuestas de dos versos de seis sílabas: «Y alguna vez puede zueder quedarse el primer versillo en quatro syllabas faltando la primera baxa del primer pie, como arriba quedó dicho, y la sexta baxa, quedándose en la quinta agudo, que ya vendría a ser cuarta. Y si el segundo versillo fuese agudo, quedaría todo el verso en nueve syllabas; más es caso raro, y menos bueno. Y si faltara la primera baxa del segundo versillo, quedará en ocho. Más no se me a ofrecido ejemplo dello, que fuera menes bueno» (Ob. cit., pág. 291).

10. Es cierto que Foulché Delbosc se anticipa a esta objeción afirmando que «el verso de arte mayor, en Mena y los poetas del siglo XV, ha conservado algunas de sus particularidades originales, pero ha perdido otras! El recuerdo de su formación no es olvidado, puesto que vemos a Juan Alfonso de Baena llamarlo *arte común doblada*, pero los dos hemistiquios no son más tratados como versos hexasílabos independientes» (Ob. cit., pág. 97).

duda, el único caso en que la Ley de Mussafia¹¹ aparece aplicada al arte mayor, y no puede desconocerse que en circunstancias bien arbitrarias.

Es justo reconocer la seguridad con que el director de la antigua *Revue Hispanique* ha fijado, en forma definitiva, ciertos principios secundarios del verso de arte mayor, pero no puede en cambio negarse que sus interpretaciones, en algunos puntos esenciales, son bien elásticas y conducen con frecuencia a conclusiones incompletas o contradictorias.

Contra esa explicación puede invocarse el hecho de que tanto Nebrija como Juan de la Encina toman como base, para formular sus principios acerca del verso de arte mayor, el *Laberinto* de Juan de Mena. El maestro de la reina Ysabel la Católica, expositor científico de las leyes del lenguaje y tipo del humanista puro, no cita más que al poeta cordobés a quien parece admirar tanto como al propio Virgilio. A su vez, Juan de la Encina, cuyo manual, según Menéndez y Pelayo, se limita a «lo más necesario y práctico de la versificación», reproduce, textualmente en algunos casos, los principios expuestos por Nebrija en su *Gramática Castellana*. La imitación, visible en el conjunto tanto como en los detalles, llega hasta el extremo de que Encina cita los mismos ejemplos que figuran en los capítulos consagrados por Nebrija al análisis de la versificación española. En lo que concierne al arte mayor, los dos tratadistas toman como modelo el verso de Juan de Mena y ambos coinciden en cuanto al carácter independiente de los dos hemistiquios.

11. Véase Adolfo Mussafia, *Sull Antica Metrica Portoghese, Osservazioni* (Sitzungsberichte del Wiener Akademie, 1895); y Carolina Michaelis de Vasconcellos, en *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1896, pág. 308.

CARACTER INDIGENA DEL ARTE MAYOR

El arte mayor es un metro indígena, hijo del genio poético de España¹, y aunque en él se imiten, como en el pie de romance, determinadas formas de la métrica clásica, sus diversas combinaciones reflejan, con impresionante fidelidad, las tendencias características de los primeros tiempos de la poesía castellana. De ahí que en este metro, a pesar de su artificiosidad, se descubran muchas de las particularidades que dominan, durante su época de formación, la poesía de nuestra lengua.

La primera de estas tendencias generales de la poesía española, correspondiente al período preclásico, que halla eco en

1. El primero en señalar el carácter indígena del arte mayor fué el Marqués de Santillana. En su «Proemio e Carta» al Condestable don Pedro, escribe el ilustre prócer: «E después fallaron esta arte que mayor se llama, é el arte común, creo, que en los reynos de Galicia e Portugal, donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias más que en ninguna otras regiones de España se acostubró...».

Aunque Morel Fatio (*L'Arte Mayor et l'Hendécasyllabe dans la Poesie Castellane du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*) parece inclinarse en favor del origen francés del arte mayor, otros eruditos extranjeros admiten sin reservas su carácter indígena. F. Wolf (*Ueber die Romanzen-poesie der Spanier*) incluye, entre los ritmos fundamentales de la poesía española, los versos de redondilla menor con cuyo doble se forma uno de los tipos del metro de Juan de Mena. José Amador de los Ríos (*Historia crítica de la literatura española, 1861, tomo I*) sostiene, como es sabido, el origen extraño de los ritmos usados en la versificación romance, e identifica aún los versos de nuestra lengua que parecen más espontáneos, como el octosílabo, con los metros degenerados de la poesía latino-eclesiástica.

El Pinciano habla del arte mayor como de un metro «viejo y propio», y afirma que se distingue del endecasílabo italiano y de los versos de la métrica clásica en que admite una sílaba más o menos, cosa que no consiente ningún otro verso, excepto el exámetro latino (*Filosofía Antigua poética, Epístola VII, págs. 279-286*).

el metro de Juan de Mená es la de la influencia ejercida por la música sobre el lenguaje versificado. Tres manifestaciones de esa influencia innegable² hallan cabida en el verso de arte mayor: 1.º, el segundo hemistiquio era generalmente el más lleno; 2.º, el acento rítmico podía dislocarse de acuerdo con las necesidades del metro; y, 3.º, los monosílabos podían ir rítmicamente acentuados.

Ya en el *Mío Cid*, según advierte Milá³, el segundo hemistiquio resulta casi siempre más largo que el primero:

Martín Antolínez, / el burgalés conplido...
 Tal tienda como esta, / que de Marruecos ha pa-
 [sado
 enbiar la quiero / a Alfonso el Castellano...

Aún en los poetas del siglo XIII y del siglo XIV, cuando no se observa en algún verso el principio de rimar «a síllabas

2. Independientemente de la influencia de la música sobre la poesía primitiva, la cual ha debido de formarse sin otra medida que la determinada por el aire musical, se sabe que el *Laberinto de Fortuna* se cantaba casi un siglo después de haber sido presentado por su autor a don Juan II (año 1444, según Milá; v. *De la poesía heroico-popular*, pág. 418). El testimonio de Francisco Salinas (*De Música*, Salamanca, 1577), quien asegura que oyó cantar en su adolescencia (*dum essem adolescens*) la primera estrofa del célebre poema, es sin duda concluyente.

3. Los hemistiquios de ocho sílabas abundan más, según Milá (*De la poesía heroico-popular*, pág. 443 y siguientes), en el segundo lugar del verso. Según el análisis hecho por Menéndez Pidal (*Cantar de Mío Cid*, tomo I, pags. 92-95), en 987 versos del célebre poema, figura el heptasílabo como segundo hemistiquio 453 veces, y 327 como primero; el octosílabo, 328 como segundo y 166 como primero y el hexasílabo, en cambio, aparece sólo 89 veces como segundo hemistiquio por 266 como primero.

Eugène Landry (*La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, París 1911, pág. 251) señala la existencia del mismo fenómeno en la antigua versificación francesa, y lo explica, de acuerdo con las leyes de la música, del modo siguiente: «Le rythme syllabique est variable dans la déclamation de la prose et des vers en français: c'est là d'ailleurs ce qui fait que le mètre l'est aussi. Cette variété, dans le membre, n'est soumise qu'à des lois d'équilibre, dont les deux principales me paraissent celles-ci: 1) Il ne faut point trop d'inégalité entre deux groupes successifs. 2) Du moins, si les deux groupes sont très inégaux, il vaut mieux que le premier soit le plus bref: un membre 2+6 es plus agréable q'un membre 6+2».

cuntadas», el segundo hemistiquio suele ser el más numeroso :

Matava los puercos / Dezembrio por mañana...
 Segundavan las bestias / los moscardos mordedo-
 [res...
 (Libro de Alexandre).

El grant golpe del fuste / fiz las ranas callar,
 mas vieron que non era / rey para las castigar...
 (Arcipreste de Hita, *Enxiemplo de las ranas*).

Si algo non le dieres, / cosa mucha nin poca,
 sey franco de palabra, / non le digas razón loca...
 (Idem, *Enxiemplo de la propiedad que l'dinero ha*).

El cambio de acento, característico de la poesía popular cantable, es otra de las prácticas más comunes de la versificación española anterior al siglo XVI. En el *Mío Cid* la dislocación obedece generalmente a la necesidad de restablecer la asonancia, y esta tendencia se observa no sólo con respecto a las voces graves⁴ :

Nos curiava de fonta mio Cid Campedor ;
 darvos he mis fijas e algo de lo *mió*
 vos les distes villas por arras en tierras de Carrión...

Lo que non cuydava fer de toda esta razón,
 andarán mios porteros por todo el reino *mió*,
 pora dentro en Toledo pregonarán mie cort...

4. Muchos asonantes del *Mío Cid* lo son gracias a la dislocación del acento. Hay versos en los cuales ha desaparecido el cambio de acento como consecuencia de las revisiones a que el texto ha sido sucesivamente sujeto desde su primera publicación en 1779 : así, las dislocaciones señaladas por Milá (*De la poesía heroico-popular*, pág. 441), en lo que respecta al verso 409 que terminaba en SUEÑO, y al 2973 que concluía a su vez en REINO, siendo las series en ó (o acentuada), no se hallan en la nueva versión dada por D. Ramón Menéndez Pidal en su *Cantar de Mio Cid*.

Menéndez Pidal (*Cantar de Mio Cid*, tomo I, pág. 166-168) admite la existencia en el *Mío Cid* del hiato y del diptongo en el caso de encuentro de dos vocales : la fórmula *Myo* se usaba unas veces como bisílaba y otras como monosílaba.

Seed en vuestro escaño como rey e señor ;
 acá posaré con todos aquestos *mios*...

sino también en las palabras esdrújulas⁵ :

Pusiéronte en cruz por nombre Golgotá
 dos ladrones contigo, estos de señas partes,
 el uno es en paradiso, ca el otro non entró allá...

En Berceo no son menos frecuentes las dislocaciones del acento, sin que sea siempre posible decir si resultan del uso de verdaderas formas arcaicas o si más bien obedecen a exigencias de la rima⁶.

Valat aliama de los *judiós*
 Que no vos furten el fijo de Dios.

5. Milá no reputa como verdaderas dislocaciones las relativas a las palabras esdrújulas : «No consideramos comprendidas en este caso HIERONIMO, YENEGO (series en ó), GOLGOTA (serie en á) pues, como palabras esdrújulas, son más próximas a Hieronimó, Yenegó, Golgotá» (*De la poesía heroico-popular*, pág. 441).

El uso en la poesía dramática y en la burlesca, sin interrupción desde el siglo XVI hasta nuestros días, de las terminaciones esdrújulas como agudas, sobre todo en las formas enclíticas, puede constituir un argumento en favor de este punto de vista :

De cosillas? Vive Dios!
 que os tengo de hurtar un niño
 antes de los meses dos;
 y aun si las uñas aliño
 Dios me entiende, *vamonós*...

(Cervantes, «*Los baños de Argel*», Jornada 2.^a)

—Qué habladora estás, mujer.

—En la bata.

—Dejaló.

—En la basquiña y la falla.

—Vamos a peinarme, y calla.

—Pero todo lo hago yo.

(Moratín, *La petimetra*, Acto 1.º, Esc. 6.ª).

Y venderá al mismo Dios,
 libranós.

(Quevedo, *El Padre Nuestro Glosado*).

Que tal vez sueño despierto
 que muy pronto te veré
 y me dirás : «No es cierto,
 vida mía, no me he muerto,
 ya no llores... besamén».

(Amado Nervo, *Escamoteo*)

6. Hanssen (*Miscelánea de versificación castellana*, Anales, 1897, pág. 253) afirma que hay en Berceo la forma Confessor (grave) al lado de confessor (aguda), y las esdrújulas *significa, sacrificica, vivifica, sanctifica*.

Esta misma dislocación aparece en la cantica de los escolares del Arcipreste de Hita ⁷ :

Mataranlo *judiós*.
Si el salve todos nos.

Otra particularidad de la poesía española anterior al siglo XVI, la tendencia a considerar el verso agudo como más corto que el grave, halla también cabida en el verso de Juan de Mena. Son numerosas las huellas de esta práctica en la poesía que precede a la invasión del gusto italiano : 1.º, la costumbre, observada ya en el *Mío Cid* ⁸, de añadir una *e* a las terminaciones agudas, uso probablemente debido a una razón eufónica :

7. Hanssen (*Observaciones sobre las Canticas de Juan Ruiz*) estima que hay en estos versos del Arcipreste de Hita no sólo dislocación de acento impuesta por la rima, sino también un caso excepcional de aplicación de la ley de Mussafia : «Las siete sílabas del verso grave *mataranlo judios* equivalen —dice el catedrático chileno—, a las siete sílabas de los tres versos agudos. Además, este verso prueba de una manera que no puede ser refutada que Juan Ruiz conocía, en la cláusula final de los versos, la oposición de los acentos tónico (judíos) y rítmico (judiós)».

8. El empleo de la *e* llamada paragógica en el *Mío Cid*, como también en los romances viejos, debió de obedecer, según Menéndez Pidal (*Cantar de Mio Cid: texto, gramática y vocabulario*, segunda edición, Madrid, 1944, tomo I, pág. 120), sea a la propensión natural a la terminación llana, o sea al deseo de establecer la uniformidad añadiendo una sílaba a las voces agudas, ya que no siempre resultaba posible el quitar una a las llanas, como en el caso de las palabras *infantes, hambre, salen*, etc.

No sería aventurado suponer —escribe Menéndez Pidal—, aunque de ello no existiera la menor prueba, que en tiempos de la composición del *Cantar del Cid* se practicaba ya esta licencia poética «de una vitalidad siete veces secular».

Luzán aboga en su *Poética* por la conservación y generalización de esta licencia : «Si los que imitaron el metro hubieran imitado también las licencias que usan los italianos de quitar o añadir las vocales al fin de las palabras, y de sincoparlas y añadirlas, hubiera conservado nuestra lengua, ya que no toda, la mayor parte de la riqueza que tiene en su versificación antigua, en la cual es tan agradable la rima aguda como la grave, y hubiera aumentado su locución poética, su flexibilidad y su armonía, acercándose mucho más a la que tuvo la Griega y los Italianos han procurado constantemente dar a la suya. Don Diego Hurtado de Mendoza dixo : *El alma se me sale de dolor*; y si hubiese dicho de *dolore* (como acaso pudo hacerlo sin forzar nuestra lengua, pues en lo más antiguo así se diría) hubiera dado armonía a un verso que ahora no la tiene», pág. 388).

La paragoge es, en efecto, uno de los recursos artísticos que menos han

Exien lo ver mugieres e varones,

birgeses e burgesas, por las finiestras *sone*,
plorando de los ojos, tanto avien el *dolore*.

De las sus bocas todos dizían una *razone* :

«Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen *señore*»...

Essora dixo el rey : «Plazme de *corazone* ;
yo les mandaré dar conducho mientras que po mi tierra
de fonta e de mal curiallas e de *desonore* ; [foren
quando en cabo de mi tierra aquestas dueñas foren,
catad cómo las sirvades vos e el *Campeadore*...

Oy vos diz la missa de santa *Trinudade*.

Por eso salí de mi tierra e vin vos buscare,
por sabor que avía de algún *moro matare*...

2.º, el empleo, en los romances, de las *e*s paragógicas, atribuído por Nebrija⁹ a los cantores que convertían el verso agudo en grave para hacerlo menos escaso o menos corto :

Morir se quiere Alexandre / de dolor de *corazone* :

Embío por sus maestros / quantos en el mundo *sone*.

envejecido en la versificación italiana. Se halla lo mismo en el viejo Dante :

Così gli dissi : e poinché mosso *fuè*
Entrai per lo cammino alto e silvestro.

(*Inferno*)

que en los grandes líricos modernos, como Alejandro Manzoni :

Te, quando surge e quando cade il *die*
E quando il sole a mezzo corso il parte
Saluta il bronzo...

(*Il nome di Maria*)

9. «Los que lo cantan —dice Nebrija, *Gramática*, cap. VIII— porque hallan corto e escaso el último espondeo : suplen e rehazen lo que falta : por aquella figura que los gramáticos llaman paragoge : la cual como diremos en otro lugar es añadidura de sílaba en fin de palabra e por *coraçon* e *son* : *dizen coraçone e sone*».

Milá (*De la poesía heroico-popular*, pág. 440) hace a propósito de esta práctica las consideraciones siguientes : «La costumbre de añadir una *e* a las terminaciones agudas para establecer la asonancia completa, fué de las más generales, como en *Cid* : *alaudare, Trinidade*, y en *Rodrigo* : *otro tale*; ya fuese,

3.º, la tendencia, ya señalada por Juan de la Encina respecto del pie quebrado que acompaña a menudo al verso de arte real¹⁰, a añadir una sílaba al verso más corto cuando el anterior era agudo :

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir :
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir...

Mas que duró lo que vió,
porque todo ha de pasar
por tal manera...

(Jorge Manrique)

y, 4.º, la persistencia, en la lírica popular, de la ley de Musasaña¹¹, característica de la poesía galaico-portuguesa :

El quinto fué de grant dulzor,
Cuando al tu fijo Señor
Viste sobir
Al cielo a su Padre mayor,
E tu fincaste con amor
De a él. ir.
(Arcipreste de Hita, *Gozos de Santa María*).

conforme creemos, una tendencia eufónica, ya se hubiese pegado al castellano de entonces el uso de *ees* paragógicas a que propende el gallego. En los romances, según Lebrija, debíase esta costumbre a los cantores, y, en efecto, era necesaria para determinadas melodías».

10. *Arte de poesía castellana*, cap. V.

11. Federico Hanssen, apoyándose en una observación hecha por Gertrudis Michaelis de Vanconcellos a propósito de ciertas canciones del Rey don Dionís, pretende que muchos versos de las cánticas del Arcipreste de Hita, aunque terminan en voz llana, deben ser leídos como si fuesen agudos :

Virgen del cielo reiná
E del mundo meleziná,
Quierasme oir muy digná
Que tus gozos ainá
Escriba yo prosa digná
Por te servir.

Es evidente que en el *Laberinto de Fortuna* se manifiesta esta tendencia, aunque naturalmente atenuada por el carácter artístico del poema. Así, cuando el verso se halla compuesto de dos hemistiquios agudos, ambos se inician con una sílaba supernumeraria :

En Ras con aquel / Monsieur de Charni
(199, VI)

Cuando los dos hemistiquios son igualmente agudos, y el primero consta sólo de cuatro sílabas gramaticales¹², el segundo debe tener no menos de siete :

O matador / de mi fijo crüel
(205 II)

mientras que si el segundo hemistiquio es grave, puede constar de solas seis sílabas, aunque el primero sea tetrasílabo agudo.

O piedad / fuera de medida
(186, I).

Un segundo hemistiquio agudo sólo podía constar de cinco sílabas en dos casos : 1.º, cuando el primer hemistiquio terminaba en palabra paroxítona :

De la qual Delio / dixo aquel Dios
(52, III).

y, 2.º, cuando el primer hemistiquio terminaba en voz esdrújula :

Quando las áncoras / quis levantar
(165, II).

Las reglas arriba enunciadas pueden interpretarse como un testimonio de que el verso agudo era, de acuerdo con una

«La explicación del fenómeno —asegura el catedrático chileno— tendría que darla la música» (*Observaciones sobre las cánticas de Juan Ruiz*). S. J. Morley (*La modificación del acento de la palabra en el verso castellano*, Revista de Filología Española, 1927), afirma con razón que para llevar hasta ese extremo las dislocaciones del acento se requerirían pruebas muy convincentes.

12. No hay en *El Laberinto* más que una excepción a esta regla :

Aznatoraf / e Martos con él
(282, V).

práctica antigua y muy generalizada en la poesía de nuestra lengua, reputado como el más corto¹³.

Juan de Mena, como otros poetas de las centurias anteriores a la de Boscán y Garcilaso, escribe evidentemente bajo el prejuicio de que los versos agudos no eran suficientemente numerosos y que consentían, sobre todo en las composiciones destinadas al canto, una sílaba de exceso en casos especiales. Así se explica que fuera lícito al poeta añadir una o dos sílabas supernumerarias al segundo hemistiquio todas las veces que el primer hemistiquio agudo constaba sólo de las cinco sílabas indispensables para constituir la medida que Nebrija llama un «adónico» :

Con altitud / e grandeza tanta
(39, III).

Pentapolín / conocimos siguientes
(50, V).

Aún en el caso en que el primer hemistiquio agudo constaba de seis sílabas métricas, el segundo, aunque terminara en palabra llana, podía contener una sílaba de exceso¹⁴ :

E goce verdad / de memoria durante
(141, VIII).

La sílaba, o las sílabas de exceso, pertenecientes al segundo hemistiquio, se justifican, pues, por una razón idéntica a la que permitía a los poetas de la misma época alargar el quebra-

13. En el trabajo que Navarro Tomás inserta en la Revista de Filología Española (Madrid, 1922), bajo el epígrafe de «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío», aparecen siempre los alejandrinos agudos de la *Sonatina* con una duración media sensiblemente inferior a la del alejandrino llano. La observación no carece de importancia y por sí sola bastaría, independientemente de los antecedentes históricos a que arriba se hace mención, para que se reflexione sobre lo que hay de cierto y lo que hay de convencional en la doble equivalencia de las sílabas agudas al final del verso.

14. Los versos de este tipo son más numerosos que los del tipo anterior en el *Laberinto de Fortuna*.

do del verso de ocho sílabas cuando éste terminaba en dicción oxítona :

Todos son en mi poder
E puestos so los mis mantos.
E non más te seguirán
Que yo querré;
E cuando los mandaré
Como vinieron, se irán.

(Marqués de Santillana, *Bias contra Fortuna*).

Refuerza singularmente esta conjetura, no mencionada hasta ahora por quienes han estudiado la versificación de *El Laberinto*, el hecho de que la misma práctica se sigue puntualmente en el caso en que los dos hemistiquios pueden asociarse por medio de la sinalefa :

La Providencia / a lo qual preguntara
(*Laberinto*, 234, VI).

Onrra de España / e del siglo presente
(Idem, 127, IV).

Los poetas del siglo XV seguían el mismo procedimiento cuando el quebrado del pie de romance podía aparentemente unirse por medio de la sinalefa al verso anterior :

La puerta de un tal deseo
Que aunque esté del todo entrada
I endencida,
Si presupongo que os veo,
Luego la tengo cobrada
Y socorrida.

(Jorge Manrique, *Castillo de amor*).

El caso del quebrado agudo y el caso en que entre el quebrado y el verso anterior podía haber sinalefa, son idénticos : la sílaba de exceso se añadía para calmar el vacío resultante, en el canto o en la simple pronunciación; de la insuficiencia del verso terminado en sílaba aguda o del *ahogamiento*¹⁵ de una de

15. Es la palabra usada por Nebrija para referirse a este fenómeno fonético.

las sílabas a causa del encuentro de dos o más vocales. La sílaba de exceso no desaparece en ninguno de los dos casos ; pero como se debilita considerablemente hasta el extremo de que, según lo estimaban los versificadores de la época, el oído no la percibía del todo en el canto o en la pronunciación corriente, era lícito no tenerla en cuenta en el cómputo de los pies de que constaba el verso.

Es, por consiguiente, en las prácticas tradicionales de la poesía española que precede a la introducción del endecasílabo italiano, donde se debe buscar la explicación de ciertas anomalías que se observan en la versificación de los poetas de la Corte de don Juan II, particularmente en la del más insigne de los autores de esa época, el gran poeta cordobés que fijó las reglas del arte mayor en el *Laberinto de Fortuna*.

La facultad de añadir una sílaba de exceso al verso agudo, considerado como más corto que el grave, o al quebrado del octosílabo cuando había encuentro de vocales, era optativa en los poetas del siglo en que escribió Juan de Mena. Así, Jorge Manrique se acoge unas veces a esta doble licencia :

Qué se hizo el rey don Juan?	Sofriste sin resistencia
Los infantes de Aragón	<i>en tu persona,</i>
qué se fizieron?	No por mis merecimientos,
Qué fue de tanto galán	Mas por tu sola clemencia
Qué fue de tanta invención	me perdona.
<i>como truxeron?</i>	<i>(A la muerte del maestre</i>
	<i>de Santiago).</i>

y otras veces deja de emplearla :

Aquel sólo invoco yo	Qué diligencia tan viva
<i>De verdad,</i>	Tuviéramos cada hora
Que en este mundo biviendo,	<i>Y tan presta,</i>
El mundo no conoció	En componer la cativa,
<i>Su deidad.</i>	Dexándonos la señora
	Descompuesta !
	(Idem).

Juan de Mena sigue en el arte mayor la misma práctica, y tan pronto añade al segundo hemistiquio una o dos sílabas de

exceso para suplir la deficiencia debida a la terminación aguda del primero :

Presume que boz / dolorosa se siga
(181, VIII)

como deja de usar esta licencia constreñido por el metro :

Do vi multitud / non número cierto
(14, VII).

En la misma forma procede cuando hay entre los dos hemistiquios encuentro de vocales :

Assi mi persona / estava sujeta
(30, V)

De allí se veía / el esférico centro
(34, I).

Esta licencia no puede explicarse satisfactoriamente, como pretenden Bello y sus continuadores, por un fenómeno de compensación que supliría en el segundo hemistiquio las sílabas que faltan al primero. El más ligero examen de la versificación de *El Laberinto* demuestra, en efecto, que la supuesta compensación no existe en la mayoría de los casos puesto que un hemistiquio agudo de cuatro sílabas puede ser seguido de otro grave de seis o de siete sílabas :

Cuya virtud / maguer que reclama
(80, II).

Mas por virtud / de morir tan onesto
(190, III).

y puesto que un hemistiquio pentasílabo terminado en voz oxítona puede ser indistintamente seguido por otro de seis o de siete sílabas :

Man non dexaré / decir lo que siento
(80, V).

O flor de saber / e de cavallería
(124, I).

Asimismo, la medida del segundo hemistiquio no varía ne-

cesariamente por el hecho de que el primero, cuando es esdrújulo, conste de cinco o de seis sílabas métricas :

Magos, sortílegos, / mucho dañados
(129, V).

Aquel con quien Júpiter / tovo tal celo
(1, II).

En el caso en que interviene la sinalefa entre ambos hemistiquios, tampoco puede explicarse la diferencia entre los dos miembros del verso por una pretendida compensación que operaría en unos casos y en otros dejaría de aplicarse :

Una solícita / inquisidora
(99, IV).

Nueva Penélope / aquesta por suerte
(78, VI).

Cual dió la Cumea / al fijo de Anchises
(28, III).

Como el que tiene / el espejo delante
(17, I).

Una diferencia capital separa las dos interpretaciones. De acuerdo con la teoría de Bello, el arte mayor sería un verso simple y no un verso compuesto de dos hexasílabos independientes : la ley de Mussafia sería, pues, aplicable en lo que respecta al primer hemistiquio de ciertos versos :

Presuma de voz / e de mí la Fortuna
(173, VII).

Por el contrario, si se aplica al verso de Juan de Mena los mismos principios que los poetas del siglo XV aplicaban al octosílabo y a su quebrado, el arte mayor continuaría siendo un verso *bipartito*, como lo denominó Encina, y nada tendría que ver la ley de Mussafia con aquellos hemistiquios agudos que suelen ir acompañados de otros que contienen una o dos sílabas de exceso. En otros términos, en el siguiente verso :

Que quiere subir / e se falla en el aire
(201, II).

el primer hemistiquio sería siempre un hexasílabo, y la sílaba de exceso del segundo quedaría justificada por una licencia igual a la que usaban los poetas anteriores al siglo XVI con el fin de hacer más lleno para la pronunciación o para el canto el quebrado del octosílabo agudo¹⁶.

Unase el siguiente octosílabo de Jorge Manrique con su quebrado para formar un solo verso :

Los infantes de Aragón / qué se fizieron?

y se tendrá una idea de la semejanza existente entre la licencia usada por los poetas del siglo XV en las coplas de pie quebrado y la licencia que a su vez empleaba Juan de Mena en los versos del *Laberinto* cuyo primer hemistiquio terminaba en voz oxítona :

Velloso león / a sus pies por estrado
(221, IV).

El hemistiquio «velloso león» consta aquí de seis sílabas métricas, pero el segundo hemistiquio consiente una sílaba de exceso porque en la pronunciación corrida, o, más propiamente, en el canto, los dos tiempos de la sílaba final aguda del primer miembro del verso no se reputaban suficientemente numerosos. Nuestros oídos, educados en el principio de la unidad silábica, quedan plenamente satisfechos con la sílaba final aguda del primer hemistiquio, equivalente a dos graves ; pero no sucedía

16. Lo que se aplicaba aquí no era propiamente la Ley de Mussafia, puesto que la sílaba de exceso no se añadía al octosílabo sino al quebrado. La ley que lleva el nombre de Mussafia consiste, según la expone su autor en *Sull Antica Metrica Portoghese Osservazioni*, en la equivalencia de los versos graves y de los agudos que tienen el mismo número de sílabas gramaticales :

Que aja gram pesar nem gram plazer
Y quer eu este preit ossi trager
Tant averie em coita forte...

(Rey don Dionís, Núm. 83 de la edición de
H. R. Lang, Halle, 1894).

La única explicación lógica de esta licencia es la de que el verso agudo, si bien se reputaba como de la misma longitud que el grave, consentía en su quebrado, que era una especie de hemistiquio del verso principal; una sílaba supernumeraria, a causa de que no era tan numeroso como los versos que terminaban en palabras llanas.

manifiestamente lo mismo con los poetas del siglo XV, más cercanos que nosotros a una época en que la prosodia, sobre todo la de las palabras agudas derivadas del latín, como lo demuestra el uso de las ées paragógicas, fluctuaba hasta el extremo de que los mismos humanistas, con Nebrija a la cabeza, atribuían una importancia capital a la acentuación que tenían tales voces en la lengua originaria (v. *Gramática*, cap. VIII).

La práctica de los poetas del siglo XV de añadir una sílaba al quebrado cuando entre éste y el verso anterior podía haber sinalefa, persiste en algunos versificadores del siglo XVII, cuando ya había desaparecido totalmente, sin duda bajo la influencia de las nuevas ideas esparcidas por tratadistas como Alonso López Pinciano y Juan Díaz Rengifo, el prejuicio que permitía aplicar la ley de Mussafia al verso agudo. Así, todavía Quevedo usa, en su famosa sátira contra Felipe IV, una de las pocas composiciones que en el siglo XVII se escriben en dodecasílabos, la sinalefa entre los dos hemistiquios :

Católica, sacra y real Majestad
Que Dios en la tierra os hizo deidad...

Gana la victoria el valiente arriesgado ;
brindan con el premio al que está sentado...

pero observa escrupulosamente la doble equivalencia de los finales agudos :

Ministro teneis de sangre y valor
que solo pretende que reines, Señor,
y que un *memorial* de piedades lleno
querais despacharle con lealtad de bueno...

Que si acaban estos con la Monarquía,
morirá *también* quien te perseguía...

Azares, anuncios, incendios, fracasos,
es *pronosticar* infelices casos...

Y con lo que cuesta la tela de caza,
pudieran *enviar* socorro a una plaza...

Llevaranse *bien* los gastos enormes,
llevaranse *mal* si fueran disformes...

Porque lo *demás* todo es cumplimiento
de gente *civil* que vive del viento...

Puede señalarse, sin embargo, como nota original en la poesía del siglo XVII, el hecho de que Tirso de Molina, quien utilizó la copla de pie quebrado en tres de sus comedias, mantenga aún la licencia, a la sazón insólita, de añadir una sílaba al tetrasílabo cuando el verso anterior terminaba en voz oxítona :

Que en fin son celos presentes.
Si imprudentes
me atormentan ¿qué he de hacer?
Viviendo en tal padecer
¿qué paciencia ha de bastar
para callar
celosa, amante y mujer?
(*Amor y celos hacen discretos*, Acto II,
escena primera).

—No acertareis a partiros.

Despediros
es hacernos más favor.

—*Y que es mejor*

curar el mal poco a poco,
porque de golpe es rigor.

(*Privar contra su gusto*, Acto I, escena
primera).

También usa Tirso de Molina esta licencia cuando entre el verso y su quebrado hay encuentro de vocales :

Aqui escribe y enamora,

¿y qué se yo

si en nombre ageno terció
lo que en nombre suyo ahora?

(*Amor y celos hacen discretos*, acto II,
escena primera).

Y paró en lo que privados
suelen : volaba, y cayó.

Escarmentó

mi hermano, y dejando sumas

esperanzas, que el recelo
 pinta espumas,
 por no ocasionar su vuelo,
 cortó a la ambición las plumas...

Descuidado
 salí a cazar : ¡quién creyera
 que en viendoos yo, lo quedara !
 ¡Ay suerte fiera !
 Que el cazador se ausentara,
 y la presa le siguiera !

(*Privar contra su gusto*, Acto I, escena primera).

Siendo fiel,
 su firme lealtad castigo ;
 a mi enemigo
 quiero fácil y amo ciega ;
 huyo, amor, de quien me ruega,
 y a quien me desprecia sigo.

(*Del enemigo el primer consejo*, Acto I, escena X).

Suele desde luego el maestro Tirso de Molina prescindir de ambas licencias cuando el metro se lo impone, siguiendo también sobre este punto el ejemplo de Jorge Manrique y del Marqués de Santillana :

Si se queda, es prevenirse
 a tormentos :
 ¿ qué haremos, pues, pensamientos,
 entre el quedar y el partirse ?

(*Amor y celos hacen discretos*, Acto II, escena III)

Si os vais, de mi fin extraño
 os advierto ;
 pues ¿ no será menor daño
 dejarme loco que muerto ?

(*Privar contra su gusto*, Acto I, escena primera).

Mas dichoso coronad :
 dormid, sentidos, soñad
bienes muertos,
 que os han robado despiertos.

(*La ventura con el nombre*, Acto II,
 escena XI).

¿Por qué si eres niño, amor,
 en los efectos criatura,
 te ofendes con la blandura,
 te aumentas con el rigor?

¿No es mejor
 siendo dios, que lo parezcas,
 que apetezcas
 finezas con que te obligues,
 que ingraticudes castigues
 y lealtades agradezcas?

(*Del enemigo el primer consejo*, Acto I,
 escena X).

La presencia en el *Laberinto de Fortuna* de versos en que el primer hemistiquio termina en palabra esdrújula, no puede interpretarse como indicio de influencia italiana en la versificación de Juan de Mena. Las noticias de que disponemos sobre el verso de terminación esdrújula son sumamente escasas: los tratadistas españoles, desde el propio Nebrija hasta los autores más modernos, no nos suministran sino informaciones incompletas y lamentablemente superficiales acerca de este tipo de verso. El gran humanista nebricense sólo alude en su *Gramática* al verso esdrújulo para advertir que el genio del castellano repugna la acentuación proparoxítona, y que los poetas tienden a mudar el acento de las palabras esdrújulas a la penúltima sílaba, como se desprende del siguiente ejemplo de Juan de Mena: *Con toda la otra mundana machina*¹⁷. Juan de la Encina fué más explícito, pero se limitó a decir que «cuando las dos sílabas postreras del pie son ambas breves, que entonces no valen ambas

17. *Gramática*, Cap. II. En su *Prosodia*, Nebrija fué más explícito: «Syllaba longa duo consumit tempora, fe que dicitur esse brevis, tempus fibi vendicat unum».

sino por una»¹⁸. Pero ni Nebrija ni su discípulo dan ejemplo de versos terminados en voz esdrújula.

La vacilación con que los humanistas exponen a este respecto sus ideas, coincide con la práctica casi universal seguida por los versificadores. Todos los poetas del siglo XV, con raras excepciones, tienden a convertir en palabra grave las que en el griego y el latín solían ir acentuadas en la antepenúltima sílaba. El hecho, ya observado por Juan de la Encina y por el autor de la primera *Gramática Castellana*, merece todavía en el siglo XVII el siguiente comentario al maestro Gonzalo Correas: «Ozeáno dicen ya los poetistas por Ozéano breve»¹⁹. Juan de Ména, no obstante ser el poeta de aquella época que empleó mayor cantidad de voces peregrinas, entre ellas muchas esdrújulas tomadas de las lenguas clásicas²⁰, no usa jamás al fin del verso la terminación de que se trata. Y entre los tratadistas, el primero que cita un ejemplo, probablemente de su propia invención, de dodecasílabo esdrújulo, es Francisco Cascales:

Amor sólo basta a turbar nuestros ánimos
(*Tablas poéticas*, tabla V, pág. 198).

La confusión es tan grande, en lo que concierne al esdrújulo, que todavía un siglo después de la desaparición de Juan de Mena las ideas de los tratadistas no se hallan definitivamente fijadas. Alonso López Pinciano habla a fines del siglo XVI (año 1596) del verso esdrújulo como de un tipo especial importado de Italia: «Mas dejando esto a una parte, que no importa, vamos a lo que importa, que es la especie tercera del metro italiano, el cual es dicho esdrújulo, y es de doce sílabas, una más que el endecasílabo, y igual al de arte mayor... La diferencia está en que el de arte mayor quiebra con el acento en quinta, octava y undécima, como está dicho, y digo otra vez por ejemplo:

Tus casos fala-ces fortu-na canta-mos.

18. *Arte de poesía castellana*, cap. V.

19. *Arte grande de la lengua castellana*, edición de El conde de la Viñaza, Madrid, 1903, pág. 256.

20. Diáfano, nítido, clarífico, armígero, penatígero, túrbido, nubífero, belígero, funéreo, entre otras muchas.

Y el esdrújulo quiebra en sexta y décima, cual el endecasílabo, como :

Oh mando ! Oh palo real, triste y solícito» ²¹.

Rengifo, también a fines del siglo XVI (*Arte poética española*, Salamanca, 1592), se refiere igualmente al esdrújulo como a un verso *sui generis* : después de definir, en el capítulo XI, el endecasílabo, calificado como un verso que debe forzosamente tener «la penúltima sílaba larga y la última breve», rotula el capítulo XIII «Del verso esdrújulo y de su quebrado», y hace la siguiente advertencia : «*Esdrújulo* es vocablo italiano, que quiere decir cosa que corre o resvala : viene de un vocablo griego que significa lo mismo que en romance : correr o resvalar, quadra muy bien a este género de versos, porque acaban con el acento en antepenúltima, y parece, que desde aquella syllaba, hasta el fin, van corriendo».

En los comienzos del siglo XVII, Luis Alfonso Carvallo (*Cisne de Apolo*, Sevilla, 1602) incurre en el mismo error de El Pinciano, y asimila el endecasílabo de terminación esdrújula al verso de Juan de Mena :

El redondillo tiene ocho vocales.
 Su menor tiene seis, quatro el quebrado.
 El arte mayor doce. Y son iguales
 El esdrújulo, y éste : y un cortado
 El esdrújulo tiene de ocho tales,
 Quales en el entero se han trazado.
 Once el heroico : siete el que de él viene.
 Y dos versos de a siete el francés tiene.

Es Fray Martín Sarmiento, quien escribe en el segundo tercio del siglo XVIII (*Memorias para la historia de la poesía*, 1745), el primer tratadista que aclara las nociones imperantes acerca del esdrújulo entre sus predecesores : «El Esdrújulo, en verso Heroico, es de doce syllabas ; y asi dice Carvallo que entonces es igual al verso de Arte mayor. Es igual en syllabas, pero no en cantidad de tiempo ; pues las dos breves últimas del

21. *Filosofía antigua poética*, Epístola VII, Del metro, pág. 286-287.

Esdrújulo, sólo valen un tiempo en la medida. Todo lo dicho se debe entender cuando la última voz del verso tiene el acento en penúltima»²².

El verso esdrújulo es, sin embargo, antiquísimo en la verificación castellana, en donde se usó muchos siglos antes de que se introdujera el endecasílabo italiano. En el *Mío Cid* hay varios ejemplos de versos terminados en voz proparoxítona²³:

El buen Campeador que en buen hora cinxo espada
derredor del otero, bien cerca del agua,
a todos sus varones mandó fazer una *cárcava*...

Davan sus corredores e fazien las trasnochadas,
llegan a Gujera e llegan a *Xátiva*...

Y en el *Libro de los exiemplos* de *El Conde Lucanor* hay aún endecasílabos de terminación esdrújula:

Non castigues al mozo maltrayéndole,
Mas dile como vayas aplaziéndole...

Pero es con posterioridad a la invasión del gusto italiano cuando se popularizan las terminaciones de este género. En su «Egloga Segunda» insertó Garcilaso los siguientes endecasílabos:

Aquí con una red de muy perfeto
verde tejida, aquel valle *atajábamos*
muy sin rumor, con paso muy quieto.
De dos árboles altos, la *colgábamos*,
y habiéndonos un poco lejos ido,
hacia la red armada nos tornábamos.

(Vs. 209-214).

Fernando de Herrera, en sus *Comentarios*, alude como a una novedad a estos versos: «Sin estas voces que sirven de consouantes, hay otras siete semejantes esdrúxulas, esparcidas

22. V. Colección Hórreo, Núm. 12, Buenos Aires, pág. 122.

23. Menéndez Pidal (*Cantar de Mio Cid*, tomo I, pág. 122) observa que *cárcava* y *Xátiva* son asonantes *á-a*, como hoy lo serían, y que no tiene razón Milá al suponer una dislocación de acento en un caso similar, el relativo a la palabra *Hierónimo*.

por medio de los versos. Tomaron nombre de aquella ligera pronunciación que tienen con celeridad en el fin, llamándoles versos esdrújulos».

Cervantes, tan devoto de Garcilaso²⁴, siguió el ejemplo del poeta toledano en los siguientes endecasílabos de «Los baños de Argel» :

Soy de los Carrascosas de Antequera
y tengo oficio honrado en la *república*,
y háseme de tratar de otra manera.
Solíanme hablar a mí por *súplica*,
y es mal hecho y mal caso que se atreva
hazermé un alguacil afrenta *pública*.
(Jornada 1.^a).

En el «Canto de Calíope» dedica Cervantes toda una estrofa a Bartolomé Cayrasco de Figueroa, autor de «El templo militante», y usa intencionadamente de este género de consonantes sin duda para aludir, en forma velada, al hecho de que el canónigo de la Gran Canaria, a quien abruma en tal estancia con elogios manifiestamente excesivos, se preciaba de ser el inventor de los versos esdrújulos²⁵.

24. Quizás haya sido Garcilaso el poeta que más hondas huellas ha dejado en la obra de Cervantes: Hasta en el *Quijote* aparece, cubierto de alabanzas, el nombre del poeta toledano: «Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoés...» (Segunda Parte, cap. LVIII). Independientemente de estas alusiones expresas, de las cuales hay muchas dispersas en las obras cervantinas, como en «Los baños de Argel» (Jornada 1.^a) y en el «Viaje al Parnaso», son innumerables las reminiscencias de las églogas y otras composiciones de Garcilaso en la prosa y en los versos del príncipe de los ingenios españoles. En el entremés de «La Guarda Cuidadosa» se halla trasladado al lenguaje corriente el famoso verso con que se inicia el soneto X del gran lírico toledano: *Oh dulces prendas por mi mal halladas*. En «Los tratos de Argel» (Jornada 2.^a) hay un verso entero perteneciente a otro de los sonetos de Garcilaso: *En los oscuros reinos del espanto*.

La doctrina de Cervantes sobre este punto, se halla categóricamente expuesta en los *Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo embia a los poetas españoles*, parte final de la *Adiunta al Parnaso*: «Item, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ageno, y le encaxare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tal ladrón es como Caco» (*Viaje al Parnaso*, pág. 133).

25. El hecho de que Cayrasco de Figueroa (1538-1610), canónigo y prior de

Tú, que con nueva musa extraordinaria
 Cayrasco, cantas del amor el ánimo
 Y aquella condición del vulgo varia
 Donde se opone al fuerte el pasilánimo ;
 Si a este sitio de la Gran Canaria
 Vinieres, con ardor vivo y magnánimo,
 mis pastores ofrecen a tus méritos
 mil lauros, mil loores beneméritos.

Más puros que los de Cayrasco, y más tersos que los del propio Cervantes, fueron los famosos tercios esdrucioles que inserta Gil Polo en «La Diana enamorada» (libro 3.º.), y los que a su vez incluye Jorge Montemayor en el Libro I de la «Diana». Gracias a tales ejemplos, se generaliza el uso del esdrújulo, y Góngora escribe, sin duda por primera vez en español, una composición entera en versos que terminan en voz proparoxítona ²⁶ :

Suene la trompa bélica
 del castellano cálamo,
 dándole lustre y ser a las Lusíadas,
 y con su rima angélica

la Iglesia Catedral de la Gran Canaria, haya pasado en su época como el inventor de los versos esdrújulos, usados ya por Juan Manuel en su *Conde Lucanor* más de tres siglos antes, prueba la inseguridad que reinaba sobre esta materia entre los tratadistas anteriores a Fray Martín Sarmiento.

26. Lo que tiene esta composición de característico, fuera de la novedad que por sí sola representaba entonces el uso exclusivo de consonantes de terminación esdrújula, es la tendencia erudita a emplear en numerosos vocablos la diptongación latina. Son numerosos los *falsos esdrújulos* usados en esta composición por Góngora :

Osadamente castiga el lecho ilícito,
 y a Goa y su *potencia*
 dos veces la sujeta a su *obediencia*...
 Dígalo la Castálida
 que al soberano *Tápia*,
 hizo que (más que en árboles
 en bronce, piedras, mármoles)
 en su verso eternice su *prosápia*...

en el celeste tálamo
encumbre su valor entre las híadas
Napeas y Hamadriadas...

Pero es tal vez Quevedo el primero que inserta en una composición seria versos dodecasílabos de terminación esdrújula:

Al Conde le dixo, favorable y plácido,
cuando su Excelencia oraba en San Plácido...
(A Felipe IV)

EVOLUCION DEL VERSO DE ARTE MAYOR

I

La interpretación de Bello, aceptada por Foulché Delbosc y por Hansen, sobre la posibilidad de que los dos hemistiquios del arte mayor pudiesen ser tratados ya como dos versos independientes o ya como dos versos divididos por una simple cesura, es evidentemente cierta en lo que respecta a la época en que el metro usado en las *Trezientas*, después de haber llegado a su apogeo en el siglo XV con los poetas de la Corte de don Juan II, cae totalmente en el olvido para sólo reaparecer en las postimerías del siglo XVIII en algunos poemas breves, pero sujeto a partir de entonces a licencias que no se hallan en los versificadores del Cancionero de Baena.

Todo indica que en la evolución del arte mayor deben distinguirse dos épocas nítidamente separables: la primera, caracterizada por la aparición de Juan de Mena, durante la cual los dos hemistiquios eran tratados como dos versos independientes; y la segunda, dos siglos por lo menos posterior a la publicación de las *Trezientas* y al auge del arte mayor en la Corte de don Juan II, durante la cual se introdujeron nuevas reglas que cambiaron la fisonomía del metro y modificaron fundamentalmente su estructura. Ya en la época en que escribe Juan de la Encina, los versos de arte mayor tienden a confundirse con los dodecasílabos de cuatro cadencias y cesura intermedia, pero las formas procatalécticas, tan comunes en Juan de Mena y sus imitadores, siguen acompañando de cuando en cuando a los versos de doce sílabas y aún sobrevivirán durante más de medio siglo a la introducción de los nuevos metros traídos de Italia por Boscán y Garcilaso.

Los endecasílabos, semejantes por su acentuación a los anapésticos de la poesía galaico-portuguesa, y los versos de trece



sílabas en los cuales el hemistiquio heptasilábico aparece invariablemente acentuado en la tercera sílaba, escasean sin duda en las composiciones escritas con posterioridad a la publicación del «Arte de poesía Castellana»¹. Pero todavía a fines del siglo XVI se escriben versos de arte mayor, semejantes a los que popularizó Juan de Mena, y es Cervantes el último de los grandes versificadores de la época que observa las reglas que predominan en las octavas del *Laberinto de Fortuna*². En el libro tercero de la *Galatea*, el príncipe de los ingenios españoles pone los siguientes versos de arte mayor en boca del pastor Orompo :

Salid de lo hondo del pecho cuytado,
 palabras sangrientas, con muerte mezcladas ;
 y, si los sospiros os tienen atadas,
 abrid y romped el siniestro costado.
 El ayre os impide, que está ya inflamado
 del fiero veneno de vuestros accentsos ;

1. El *Arte de poesía Castellana*, «la principal, aunque no muy lucida muestra, de la preceptiva de fines del siglo XV», según Menéndez y Pelayo (*Antología*, tomo III, pág. 243), se publicó juntamente con el *Cancionero* de Juan de la Encina, y, según su propio autor, en sus páginas se encuentran enunciadas las reglas del arte métrica que en aquel momento se hallaba «puesto en la cumbre».

2. *La Galatea*, la primera en fecha de las novelas de Cervantes, se publicó, como es sabido, en Alcalá de Henares, en 1585. Los versos de arte mayor que figuran en el libro tercero de esta célebre novela pastoril, fueron probablemente escritos algunos años antes, pero en todo caso en el último tercio del siglo XVI. En el prólogo de la edición de 1585, el propio Cervantes da a entender que había tenido durante algún tiempo en suspenso la publicación de la novela : «Huyendo destes dos inconvenientes (la excesiva ligereza y la escrupulosa tardanza), no he publicado antes de aora este libro, ni tampoco quise tenerle para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento» (v. edición crítica de las *Obras Completas*, realizada bajo la dirección de Rodolfo Shevill y Adolfo Bonilla, tomo I, Madrid, 1900). La inserción de estos versos en *La Galatea* prueba, pues, por sí sola que no faltó razón a Menéndez y Pelayo cuando afirmó en su estudio «Del Endecasílabo antes de Boscán» (*Antología*, tomo III, pág. 176), que el arte mayor sólo cedió su puesto al metro italiano tras larga resistencia, y nunca antes de la mitad del siglo XVI.

salid, y siquiera os lleven los vientos,
que todo mi bién también me han llevado.

Poco perdeys en veros perdidas,
pues ya os ha faltado el alto sujeto
por quien en estilo grave y perfecto
hablavades cosas de punto subidas ;
notadas un tiempo y bien conocidas
ruysteis por dulces, alegres, sabrosas ;
agora por tristes, amargas, llorosas,
sereys de la tierra y del cielo tenidas.

Pero aunque salgays, palabras, temblando,
con quales podreis dezir lo que siento,
si es incapaz mi fiero tormento
de yrse cual es al vivo pintando ?
Mas ya que me falta el como y el quando
de significar mi pena y mi mengua,
aquello que falta y no puede la lengua,
suplan mis ojos contino llorando.

O muerte que atajas y cortas el hilo
de mil pretensiones gustosas humanas,
y en un bolver de ojos las sierras allanas
y hazes iguales a Henares y al Nilo !
Por qué no templaste, traydora, el estilo
tuyo crüel ? por qué, a mi despecho,
provaste en el blanco y más lindo pecho,
de tu fiero alfange la furia y el filo ?

En qué te ofendían, o falsa ! los años
tan tiernos y verdes de aquella cordera ?
Por qué te mostraste con ella tan fiera ?
Por qué en el tuyo creciste mis daños ?
O mi enemiga, y amiga de engaños !
De mí, que te busco, te escondes y ausentas,
y quieres y travas razones y cuentas
con el que más teme tus males tamaños.

En años maduros, tu ley, tan injusta,
pudiera mostrar su fuerza crecida,

y no descargar la dura ferida
 en quien del vivir ha poco que gusta.
 Mas esa tu hoz, que todo lo ajusta
 y mando ni ruego jamás la doblega,
 assi con rigor la flor tierna siega,
 como la caña ñudosa y robusta.

Quando a Listea del suelo quitaste,
 tu ser, tu valor, tu fuerza, tu brío,
 tu ira, tu mando y tu señorío,
 con solo aquel triumpho al mundo mostraste.
 Llevando a Listea, también te llevaste
 la gracia, el donayre, belleza y cordura
 mayor de la tierra, y en su sepultura
 este bien todo con ella encerraste.

Sin ella en tiniebla perpetua ha quedado
 mi vida penosa, que tanto se alarga,
 que es insufrible a mis hombros su carga :
 que es muerte la vida del que es desdichado !
 Ni espero en fortuna, ni espero en el hado,
 ni espero en el tiempo, ni espero en el cielo,
 ni tengo de quien espere consuelo,
 ni es bien que se espere en mal tan sobrado.

O vos, que sentís qué cosa es dolores !
 Venid y tomad consuelo en los míos,
 que, en viendo su ahinco, sus fuerzas, sus bríos,
 vereys que los vuestros son mucho menores.
 Dó estays agora, gallardos pastores ?
 Crisio, Marsilio, y Orfenio, qué haceys ?
 Por qué no venys ? Por qué no teneys
 por más que los vuestros mis daños mayores ?

Mas quién es aquel que asoma y que quiebra
 por la encruzijada de aqueste sendero ?
 Marsilio es, sin duda, de amor prisionero.
 Belisa es la causa, a quien siempre celebra.
 A éste le roe la fiera culebra
 del crudo desdén el pecho y el alma,

y passa su vida en tormenta sin calma,
y aún no es, cual la mía, su suerte tan negra.

El piensa qu' el mal qu' el alma le aquexa.
es más que el dolor de mi desventura.

Aquí será bien que entre este espessura
me esconda, por ver si acaso se quexa.

Mas ay! que a la pena que nunca me dexa,
pensar ygualarla es gran desatino,
pues abre la senda y cierra el camino,
al mal que se acerca y al bien que se alexa.

Cervantes, como se desprende de los versos transcritos, observa escrupulosamente todos los principios que sirven de base a la versificación de el *Laberinto*: en primer término, la construcción de versos cuyo primer hemistiquio oxítono de seis sílabas métricas es seguido por otro de siete sílabas acentuado en la tercera:

Y, si los suspiros os tienen atadas,
abrid y romped el siniestro costado.

En nada difiere el segundo de estos versos del siguiente de la estrofa 106 del *Laberinto de Fortuna*:

Sabed el amor, desamar, amadores.

Luego, el empleo de versos cuyo primer hemistiquio agudo consta sólo de cuatro sílabas:

Poco perdeys en veros perdidas..
Tuyo crüel? Por qué, a mi despecho...

Tampoco hay diferencia alguna entre estos versos y los que siguen de Juan de Mena:

Ni por amor de tierra nin gloria
(61, VI)

Por ocupar la pluvia que espera
(172, IV)

Que so color de ciertas razones
(256, VII).

Después, la mezcla con los dodecasílabos de versos que podrían pasar por endecasílabos anapésticos casuales :

Suplan mis ojos contino llorando...
 O mi enemiga, y amiga de engaños !...
 Como la caña ñudosa y robusta...
 Quando a Listea del suelo quitaste...
 Este bien todo con ella encerraste...

El tipo de estos endecasílabos coincide con el de los siguientes del poeta cordobés :

Vi los que sano consejo tovieron
 (85, I)

Fuesse su muro por tierra caído
 (96, II).

Y por último, el uso de versos de trece sílabas en los que aparentemente los dos hemistiquios se unen por medio de la sinalefa :

Sereys de la tierra y del cielo tenidas...
 Aquello que falta y no puede la lengua...
 Que es insufrible a mis hombros su carga...
 Belisa es la causa, a quien siempre celebra...
 Y pasa su vida en tormenta sin calma...

Ninguna diferencia existe tampoco entre tales versos y los que a continuación se transcriben del *Laberinto de Fortuna* :

De allí se veía el esférico centro...
 (34, I)

Las guerras que ovo Aragón, fallarán...
 (154, VI)

Pues quien de tal guisa adelanta su nombre...
 (192, VII).

como tampoco difieren de los dos siguientes, en los cuales la única particularidad consiste en que el orden de los hemistiquios aparece invertido :

Que de casas y fierro padecen ynopia
 (49, VIII)

Aristóteles cerca del Padre Platón
(118, III).

Cuando el arte mayor renace, en su segunda época, aparece transformado y sustituido por un dodecasílabo de cuatro cadencias en el cual la pausa puede ser reemplazada por una simple cesura. Las composiciones que se escriben en el metro de Juan de Mena durante el siglo XVII, no contienen formas pro-catalécticas y se componen sólo de versos de doce sílabas cuya acentuación, como la de los dodecasílabos del *Laberinto*, permanece invariable³. La composición titulada «Coro de amor», con la cual cierra Lope de Vega el acto I de «La Dorotea», puede servir hasta cierto punto como modelo de cuantas se escriben en aquella centuria por quienes tratan de resucitar de cuando en cuando las coplas del vate cordobés: además de que se conserva la acentuación de la segunda, de la quinta y de la octava sílaba, exactamente como en los dodecasílabos de cuatro cadencias de los poetas del siglo XV, se proscribe la sinalefa entre

3. En los cortos párrafos que consagra al arte mayor en su estudio sobre el endecasílabo (*Antología*, tomo XXVI de las *Obras Completas*, Madrid, 1945, pág. 176), Menéndez Pelayo afirma por inadvertencia que Cascales no reputaba obligatorio el acento rítmico de la segunda sílaba de cada hemistiquio del dodecasílabo: «Los acentos obligatorios de este verso —escribe el polígrafo español— son tres, según el Pinciano: *Quiembra con el acento en tres partes: la una en quinta syllaba, y la otra en octava, y la otra en undécima*. Cascales añade otro acento sobre la segunda, aunque no le considera obligatorio: *Bien puede en la segunda mensura faltar su acento*».

Cada hemistiquio del verso de doce sílabas se componía para Cascales, de tres mensuras, y cada una de ellas debía llevar un acento rítmico. El dodecasílabo perfecto, según el autor de las *Cartas filológicas*, debía ser construido sobre el modelo siguiente:

Cantád mûsa mía la más crûda guérra.

«Estos son los acentos —dice Cascales, *Tablas poéticas*, págs. 194-198—, que en rigor debe llevar; pero bien puede en la segunda y en la quinta mensura faltar su acento, como:

O duro accidénte / dolór inhumáno.

«Y todos los versos de este género hechos de otra manera no serán numerosos».

Para el humanista murciano, el único acento que podía omitirse era, pues, el de la tercera sílaba de cada hemistiquio.

los hemistiquios que se siguen tratando como dos versos separados⁴ :

Amor, poderoso *en* cielo y en tierra,
 dulcísima guerra de nuestros sentidos.
 ¡ Oh, cuántos perdidos con vida inquieta
 tu imperio sujeta !

.....

Huid sus engaños, haced resistencia
 a tanta violencia, ¡ oh locos amantes !
 que son semejantes al áspid en flores
 sus vanos favores.

El primer cambio introducido en el metro de Juan de Mena, durante esta segunda época, consistió en variar la acentuación de los dos hemistiquios : el acento rítmico, en vez de cargar invariablemente sobre la segunda, sobre la quinta y sobre la octava sílaba, como lo requería la preceptiva del siglo XV y como lo enseñó el autor del *Laberinto*, se mueve en lo sucesivo con cierta libertad dentro del verso. El famoso fabulista don Tomás de Iriarte (1750-1791), quien ante todo se empeñó en infundir variedad a sus composiciones, figura entre los primeros iniciadores de esta práctica : en la fábula que lleva por

4. En esta curiosa composición, en la cual emplea Lope de Vega la *rima percossa*, o de consonantes interiores, ya imitada de Sannázaro por Garcilaso (*Egloga II*, del verso 1130 en adelante) y por Gil Polo, usa el Fénix de los ingenios una especie de estrofa sáfica, por el estilo de la de Esteban de Villegas ; pero aquí el verso, en lugar de ser endecasílabo, consta de doce sílabas y se combina con su propio quebrado. No sin cierta razón observó Lista (*Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, tomo II, pág. 13) que no se alcanza el motivo por el cual dió Lope de Vega a estos versos la denominación de «sáficos adónicos». Acaso el autor de *La Dorotea* tuvo en cuenta que Nebrija llamó a los versos de arte mayor «adónicos doblados», nombre que no resulta del todo impropio si se recuerda que para el célebre humanista español el paradigma del verso de Juan de Mena no es el dodecasílabo sino el verso de diez sílabas dividido en dos hemistiquios cuya primera sílaba debe ir siempre con el tiempo marcado. En «Coro de amor», cada verso se compondría, en consecuencia, de dos adónicos con anacrusis de una sílaba inicial inacentuada.

epígrafe «El retrato de golilla», el acento rítmico carga unas veces sobre la primera sílaba del hemistiquio :

Y así que del rostro *tóda la semblanza*
híbo trasladado, golilla le ha puesto...

otras veces sobre la segunda :

De frásе extranjera el más pegadizo...

y otras sobre la tercera :

No sin hártos celos un pintór de hogañó...

Espronceda (1810-1842), quien alguna vez mezcla los versos de doce sílabas con decasílabos anapésticos :

Vago enjambre de vanos fantasmas,
de formas diversas, de vario color,
en cabras y sierpes montados y en cuervos,
y en palos de escobas, con sordo rumor...

(*El diablo Mundo*, Introducción)

populariza en la centuria siguiente la acentuación *ab libitum* iniciada por Iriarte :

Siénto me enamóra más vuéstro despégo,
Y si Diós se enoja, pardiéz que hará mal :
Véame en vuestros brazos y máteme luégo.
Vuestra última hóra quizá esta será !

Dejád ya, don Félix, delírios mundanos.
Hola, me conoce ! —Ay, temblád por vos !
Temblád no se truéquen deléites livianos
en pénas etérnas ! —Básta de sermón...

(*El estudiante de Salamanca*, parte 4.^a).

Pero tanto en los dodecasílabos del «Estudiante de Salamanca» como en los de la célebre composición «El Verdugo», donde el gran poeta español vuelve a combinar decasílabos ana-

pésticos con versos de doce sílabas, los hemistiquios forman siempre dos versos separados⁵ :

Y al rostro se acerca, que el cándido lino
encubre, con ánimo azás descortes...

(*El estudiante de Salamanca*, parte 4.^o).

El segundo paso hacia la transformación del dodecasílabo lo emprende Fernández de Moratín (1760-1828); quien mantiene la acentuación clásica del verso, pero une en cambio los hemistiquios por medio de la sinalefa cuando el metro lo requiere⁶ :

La páz se posara a su ládo jocunda

(*Canto al príncipe de la paz*).

El remilgado autor de «El sí de las niñas» vuelve, sin embargo, a las leyes consagradas por Juan de Mena en el primer coro de la poesía que lleva por rótulo «Los padres del Limbo»⁷ :

¡ Oh ! cuánto padece de afanes cercada,
Merced al engaño de fiero enemigo,
En largo castigo la prole de Adán !

5. Lo mismo puede decirse de la composición inconclusa que lleva por título «Canto del cruzado» :

El Conde Lozano anima su gente
Mandando que entonen alegre canción.

6. No es ocioso advertir que aún en este caso, la unión de los dos hemistiquios gracias a la sinalefa aparece como una excepción a la regla, puesto que la mayoría de los versos del *Canto al príncipe de la paz* se hallan formados por dos hemistiquios independientes :

E cuando mis tierras (que tal non creí)
mesnadas de allende osaren correr,
faced a los míos punar a vencer,
ca siempre ganosos de liza los ví.

La misma licencia ha sido posteriormente aplicada al alejandrino por Salvador Bermúdez de Castro (1814-1883) :

Duerme, Toledo, duerme, y en tu almohada de piedra
reclina descuidada tu polvorosa sién.

7. Lo que más poderosamente llama la atención en esta poesía, es la presencia en los coros, además de los dodecasílabos de arte mayor, es decir, acen-

¡ Oh! vuelva a nosotros la luz deseada,
y dé sus promesas al cielo cumplidas,
Que ya repetidas en sombras están.

Hacia la misma época que Moratín, escribe Juan Bautista Arriaza (1770-1837) los dodecasílabos del himno «A los guardias de la real persona», compuestos también de dos versos de seis sílabas con acentuación idéntica a la de los poetas del siglo XV:

Clarín de la gloria, que al cielo levantas
Las altas virtudes con eco inmortal,
El Rey que adoramos se adorna con tantas,
Que a él solo se debe tu eterno metal.

Alarme al Olimpo tu acento, enunciando
La aurora festiva que hoy vemos brillar,
Verás las virtudes del cielo bajando
del dulce Fernando la sien coronar.

Mas ¿qué nos detiene? Fernando querido,
La voz de tus pueblos te basta en loor ;
Tus guardias leales por tí han aprendido
Al son de las armas los cantos de honor...

La transformación del arte mayor coincide con la del dodecasílabo clásico francés, y no deja de ser digno de atención que se deba a Moratín, precisamente a uno de los más entusiastas afrancesados de la Península, y acaso el poeta español más imbuído de las letras transpirenaicas, el primer intento destinado a variar, con licencias desusadas, la estructura del verso de Juan de Mena.

El verso francés de doce sílabas (de doce, según el modo de contar las sílabas en la métrica francesa, esencialmente oxi-

tuados siempre como los de Juan de Mena, de endecasílabos anapésticos, lo que trae en seguida a la memoria la extraña mezcla de esos dos tipos de versos en las estrofas del *Laberinto*:

Húyan los años en rápido vuelo,
Góce la tierra duráble consuelo,
Míre a los hombres piadoso el Señor.

tónica) usado por los poetas clásicos, especialmente por Racine, consta de cuatro medidas, y la cesura intermedia era marcada a la vez por el ritmo y por la sintaxis: la palabra de la cual formaba parte la séptima sílaba, no pertenecían al mismo grupo gramatical. Grammont⁸ ha descrito, con su habitual maestría la diferencia que separa al alejandrino clásico del romántico, es decir, el verso de Racine del verso de Víctor Hugo: «Le vers classique avait ordinairement trois coupes, qui répartissaient ses douze syllabes en quatre groupes; le vers romantique, n'ayant plus la coupe du milieu, n'en a en général que deux, et ses syllabes sont groupées en trois mesures. On peut donc, pour éviter les périphrases, désigner ces deux vers de douze syllabes l'un par le nom de *tetramètre* et l'autre par celui de *trimètre*. Ce dernier a reçu le nom de vers romantique parce qu'il a été employé surtout par Victor Hugo et depuis lui».

El siguiente dodecasílabo de Víctor Hugo se compone de tres pies y carece, como lo advierte Grammont, de cesura intermedia bien marcada:

Le cheval / galopait toujours / a perdre haleine
(*Le petit roi de Galice*).

El siguiente de Moratín no tiene tampoco pausa después de la sexta sílaba, y sería forzoso dividirlo, según el procedimiento recomendado por Grammont, en tres cuerpos:

La paz / se posará a su lado / jocunda
(*Canto al príncipe de la paz*).

Los versos de este tipo, denominados trimetros por el gran prosodista francés, tienen la ventaja de hacer el movimiento rítmico más rápido y de poner vigorosamente de relieve, gracias al contraste debido a la mezcla con dodecasílabos de cuatro pies a la manera clásica, las ideas en ellos expresadas.

Los poetas modernos, tanto en Francia como en la poesía de lengua castellana, han desnaturalizado, desde luego, el sentido de la reforma iniciada por Víctor Hugo⁹. Así, mientras

8. *Le vers français, Ses moyens d'expression.—Son Harmonie*, 2.^a edición, París, 1947, pág. 59.

9. Grammont considera a Víctor Hugo como el único poeta francés que ha

éste último observó siempre, de la manera más escrupulosa, la separación de las palabras después de la sexta sílaba¹⁰, sus imitadores se han apartado con frecuencia de esa práctica :

Mais je marche sans rien sur moi qui ne refuse,
Empanaché d'indépendance et de franchise
 (Rostand, *Cyrano*)

Ruben Darío, siempre en busca de nuevos efectos de versificación, se propuso también aclimatar esa práctica en la poesía de nuestra lengua :

Y los moluscos reminiscencias de mujeres
 (*Filosofía*)

Este verso de Ruben Darío, si se prescinde de la supresión de la cesura intermedia, así como del diferente modo de contar las sílabas en los dos idiomas, es rítmicamente igual a cualquiera de los que cita Grammont como modelos del trimetro romántico¹¹. No se advierte diferencia alguna entre los versos siguientes :

Y los moluscos / remiscencias / de mujeres
 (Ruben Darío).

Cet andalou / de race arabe, / et mal dompté
 (Heredia, *Les conquérants de l'or*).

hecho de esta práctica un empleo consciente, y como el único que ha obedecido, al apartarse del verso clásico, al deseo de expresar por contraste la idea en forma más vigorosa (v. Ob. cit., pág. 61).

10. En esta circunstancia se han precisamente fundado Becq. de Fouquières (*Traité général de versification française*), Renouvier (*Victor Hugo*) y A. Rochette (*L'alexandrin chez Victor Hugo*), para calificar como trimetros todos los versos de doce sílabas en que la cesura intermedia desaparece a causa de la sintaxis, esto es, de la unión puramente gramatical de los dos hemistiquios. De lo contrario, sería preciso admitir que tal tipo de verso no existe en Victor Hugo, quien siempre protestó enérgicamente contra la supresión de la cesura después de la sexta sílaba.

Para Grammont, en cambio, el verdadero trimetro romántico es aquel en que la cesura central se anula o debilita tanto por efecto de la sintaxis como por efecto del ritmo (v. Ob. cit., pág. 59).

11. Muchos versificadores modernos, aún entre los más hábiles, constru-

Sur les murailles, / sur les arbres, / sur les toits
(Leconte de Lisle).

Tantot de bois, / tantot des mers, / tantot des nués
(Víctor Hugo).

L'or de cheveux, / l'azur des yeus, / la fleur des chairs
(Verlaine, *Poemes saturniens*)

A la très belle, / a la très bonne, / a la très chère
(Baudelaire).

Los alejandrinos que en español carecen prácticamente de cesura después de la sexta sílaba¹², así como los que hicieron Rubén Darío y, a imitación suya, otros versificadores, sin corte gramatical intermedio, pueden, pues, reputarse como trimetros al mismo título que los hechos en Francia en plena revolución romántica.

yen inconscientemente versos de este tipo. Lo que se requiere, para la existencia del trimetro, no es que el poeta se proponga suprimir la cesura, sino que ésta desaparezca en hecho en virtud del ritmo y del enlace gramatical que el sentido establece entre los dos hemistiquios. En muchos alejandrinos de Víctor Hugo, el lugar de la pausa intermedia subsiste (recuérdese la observación ya hecha sobre el cuidado que puso siempre el gran poeta francés en conservar la separación de las palabras después de la sexta sílaba), pero su efecto se encuentra virtualmente suprimido.

12. En esta categoría sería menester incluir: 1.º, los versos en que la pausa central es anulada por la sinalefa entre los dos hemistiquios:

Duerme, Toledo, duerme, y en tu almohada de piedra
(Bermúdez de Castro)

2.º, aquellos en que la pausa intermedia no coincide con el final de palabra:

Y los moluscos reminiscencias de mujeres
(Rubén Darío)

y, 3.º, los que conservan después de la sexta sílaba la pausa, pero en los cuales el efecto de ésta se halla anulado por la sintaxis y por el movimiento rítmico:

Y perdida a los cuatro vientos la ramazón...
Y canten por la España de siempre, por la vieja...
(Eloy Blanco, «Canto a España»).

II

El arte mayor evoluciona, pues, de la siguiente manera :

1.º Se convierte en un simple dodecasílabo que se usa sólo en estrofas homogéneas, es decir, en estrofas de las cuales se hallan ausentes las formas procatalécticas empleadas por los versificadores del *Cancionero de Baena*. Todavía, en esta primera fase de su transformación, el verso continúa ceñido a los tres acentos con que se presenta en la época de su mayor esplendor con Juan de Mena, y los dos hemistiquios se siguen tratando como dos versos separados por una pausa y no por una simple cesura. Ejemplo : la poesía «Coro de amor» de Lope de Vega.

2.º En el siglo XVIII y comienzos del XIX, se mantiene la acentuación clásica del dodecasílabo (segunda, quinta y octava sílabas), pero la pausa tiende a convertirse en cesura, y la sinalefa puede tener lugar entre los dos hemistiquios. Esta transformación, la cual promueve poco después otra semejante en el alejandrino¹³, empieza a insinuarse en el *Canto al príncipe de la paz* de Moratín, poesía escrita en verso antiguo y muy similar, en lenguaje y ritmo, a los dodecasílabos de Juan de Mena¹⁴ ; y,

13. En el alejandrino de algunos poetas del siglo XIX, principalmente de Salvador Bermúdez de Castro, quien se adelantó sobre este punto a Rubén Darío y sus continuadores.

14. La tendencia a convertir el dodecasílabo en un verso simple, se insinuó tímidamente en la composición moratiniana. En un solo verso, en efecto, suprimió Moratín la pausa entre los dos hemistiquios :

La paz se posara a su lado jocunda.

En cambio, en todos los demás versos observó fielmente la práctica de considerar los hemistiquios como dos hexasílabos independientes. Esta composición, por otra parte, se presta difícilmente para sacar de ella conclusiones generales. La afirmación hecha por Bello, quien pretende (*Métrica*, cap. V) que en todos los versos de esta poesía se mantiene la cadencia anfibráquica, se halla evidentemente equivocada. Así, en los siguientes dodecasílabos, el acento de la segunda sílaba pasa a la tercera :

Gravedosa historia por modo sutil...

E al común conorte la mucha amistanza...

3.º Casi hacia la misma época (último tercio del siglo XVIII), se introduce la práctica de acentuar *ab libitum* el dodecasílabo que se emancipa poco a poco de la tiranía de su ritmo invariablemente anfibráquico. Esta práctica, iniciada por Iriarte, triunfa sobre todo gracias al genio poético de Espronceda que en el siglo XIX, en plena revolución romántica, mezcla dodecasílabos anapésticos con dodecasílabos y acentúa estos últimos con libertad absoluta.

Pero el problema fundamental que suscita el arte mayor, no consiste en saber cuáles transformaciones ha sufrido desde la época de su mayor auge hasta nuestros días, sino cuál es su verdadero paradigma: ¿el verso de diez sílabas o el de doce? De la solución que se dé a este problema depende la de varias incógnitas que permanecen suspensas en la métrica española: 1.º, la que busca la explicación de la extraña mezcla de versos de distintos tipos en las composiciones de arte mayor del siglo XV¹⁵; y, 2.º, las dudas que se relacionan con el origen del me-

Al bravo cabdillo *que dijéron Cid...*
E del alto alcázar do tiene su silla...
 Seyendo en el siglo *criminóso* nuestro...
 De virtud ecelsa dechado e blasón...

Y en dos casos el acento rítmico de la segunda sílaba se traslada a la primera:

Ovo de don Carlos el nueso Señor...
Timidos fuyeran ginete e peón...

15. Si se admiten los principios enunciados por Nebrija, quien define el arte mayor como un adónjico doblado, privando desde luego esa expresión del sentido que tuvo en la métrica clásica, resulta manifiestamente más fácil hallar una explicación a la complejidad de combinaciones que caracteriza la versificación de *El Laberinto*. El prejuicio de que el centro de toda esa extraña versificación es el dodecasílabo, y que debe tenderse, en consecuencia, a reducir a ese paradigma todos los otros tipos que aparecen en el arte mayor, crea contradicciones y errores verdaderamente inadmisibles. A Juan de la Encina, autor de la singular teoría de que la primera sílaba acentuada de cualquiera de los dos hemistiquios equivalía a dos sílabas como si se tratase de la final aguda, se debe sin duda la confusión que ha prevalecido en torno a esta materia.

tro¹⁶ y con los antecedentes del endecasílabo de Boscán en la poesía castellana¹⁷.

Todos los tratadistas posteriores a Nebrija, como es sabido, parten siempre del supuesto de que el paradigma del verso de Juan de Mena es el dodecasílabo. No hay necesidad de citar nombres particulares, porque todos, desde Rengifo y Luis Alfonso de Carvallo hasta Milá y Morel Fatio, coinciden en lo que respecta a este punto. Nadie da explicaciones, desde luego; pero la seguridad con que todos afirman la existencia del fenómeno, ha convertido en un aserto casi inexpugnable la hipótesis inventada por los primeros que escribieron mucho tiempo después de haber desaparecido el arte mayor de la lira española, sobre el famoso verso que lleva el nombre del insigne apologista de don Juan II. Este enigma, sin embargo, es uno de los más oscuros de la versificación castellana, y es acaso el único sobre el cual no han puesto hasta ahora la mano ni la erudición española ni la erudición extranjera. Los primeros tratadistas tuvieron la honradez de declarar, no obstante, que todo era confuso en la historia de este metro, y el propio Cascales se excusa de antemano por los errores en que pueda in-

16. Mientras que todos los tratadistas españoles, con el Marqués de Santillana a la cabeza (v. *Proemio e carta al Condestable de Portugal*, XIV), reputan el arte mayor como un metro indígena, introducido tal vez en Castilla por influencia de los trovadores galaico-portugueses, Stengel y Clair Tisseur (*Modestes observations sur l'art de versifier*, Lyon, 1893, pág. 68) pretenden que el verso de Juan de Mena se deriva de uno de los tipos del decasílabo francés: el decasílabo «cesuré a cinq», designado por Bonaventure des Periers, en su *Caresme Prenant*, bajo el nombre de *taratantara*. Esta teoría, apoyada por Morel Fatio (*Romania*, tomo XXIII, París, 1894), ha encontrado eco en algunas ideas expuestas por Pedro Henríquez Ureña (v. *El endecasílabo castellano*, Revista de Filología Española, 1919, págs. 132-157) quien pretende que algunas composiciones de Fernán Pérez de Guzmán se hallan escritas en endecasílabos semejantes a los de la poesía épica francesa.

Las explicaciones, difícilmente objetables, del autor de la *Gramática Castellana*, permiten descartar todas esas hipótesis aventuradas para volver a la afirmación hecha por don Iñigo López de Mendoza sobre el carácter indígena del metro usado en los grandes poemas morales y didácticos del siglo XV.

17. No sólo en cuanto a los puntos de contacto que puedan existir entre el endecasílabo de Juan de Mena y el decasílabo épico francés, sino también en cuanto a las posibles relaciones entre el arte mayor y el llamado endecasílabo anapéstico de Micer Francisco Imperial y los imitadores de Dante.

currir con las siguientes palabras: «Ay verso de arte mayor, y menor. Los de arte mayor murieron con nuestro buen Juan de Mena y sus camaradas¹⁸: pero por si ubiere algunos aficionados a la antigüedad, diré con qué reglas se componen, que AUN LOS DE AQUEL TIEMPO ANDUVIERON CON BACULO EN ESTO»¹⁹. Las contradicciones existentes entre las reglas dadas por el propio Cascales y las que a su vez enuncia Alonso López Pinciano, bastan por sí solas para probar el desconcierto que reina desde el principio sobre esta materia entre los preceptistas más autorizados²⁰.

En contra de la opinión general, pueden invocarse argumentos no desdeñables: 1.º El hecho de que abunden en el *Laberinto de Fortuna*, así como en muchas otras composiciones de arte mayor del siglo XV, versos de trece sílabas²¹:

Aristóteles cerca del Padre Platón
(118, III)

2.º La frecuente desigualdad de los hemistiquios y las incon-

18. Esta frase de Cascales, como la de Castillejo a propósito del empleo del endecasílabo en las composiciones de Juan de Mena, sólo encierra una verdad muy relativa. El arte mayor sobrevivió por más de un siglo al autor de *El Laberinto de Fortuna* como lo prueba el hecho de que todavía Cervantes, en el último tercio del siglo XVI, inserte versos semejantes a los de Juan de Mena en las páginas de *La Galatea*.

19. *Tablas Poéticas*, tabla quinta, págs. 194-195.

20. El mejor testimonio de la oscuridad que reinó entre los tratadistas, en lo tocante al verso de Juan de Mena, es el de las discrepancias que separan al propio Cascales del Pinciano sobre un punto tan elemental como el relativo a los acentos que debe llevar el dodecasílabo. Según el Pinciano, cuya opinión ha sido después robustecida por Salvá (*Gramática de la Lengua Castellana*, Valencia, 1837, págs. 427-428), el verso de doce sílabas del poeta cordobés «quiebra con el acento en tres partes: la una en quinta syllaba, y la otra en octava, y la otra en undécima» (Ob. cit., pág. 286). Aludiendo a estas palabras del autor de la *Philosophía antigua poética*, Cascales (*Tablas poéticas*, págs. 197-198) hace la crítica siguiente: «Yo no sé qué le movió a hazer esta partición tan sin fundamento», y concluye afirmando que el verso de arte mayor carecería de número sin el acento correspondiente a la segunda sílaba de cada hemistiquio.

21. Pueden verse, entre otras, las composiciones siguientes: de Fernán Pérez de Guzmán: *Que más virtud da la buena crianza que la generación.* (Y necesario y non sería que escribiese); de Johan de Dueñas: Núm. 439 del

secuencias en que es forzoso incurrir para someter ciertos versos a un denominador común: si es posible establecer una supuesta compensación entre los dos hemistiquios del siguiente verso para reducirlo a doce sílabas:

Que quiere subir / y se falla en el aire
(201, II)

sería preciso recurrir a la fórmula diametralmente opuesta para transformar en dodecasílabos los versos de este otro tipo:

El Catabatmón / fue luego paciente
(50, I).

La contradicción se repite con los versos de *El Laberinto* que tienen el primer hemistiquio esdrújulo:

Nin veras prenósticas / son de verdad
(169, VI)

Vimos al último / cerco venidos
(232, I).

La fórmula inventada por Bello, quien afirma que en el arte mayor la pausa podía hacer veces de cesura, puede cómodamente aplicarse para convertir el siguiente verso en un dodecasílabo:

Qual el Penatígero / entrando en el Tibre
(31, VII)

pero la misma fórmula resulta ineficaz en los casos de esta segunda especie:

Mostrosse Philírides / el buen tañedor
(120, V)

3.º La existencia de composiciones en que se usa evidente-

Cancionero del Siglo XV ordenado por Foulché Delbosc (*Discreta Senyora*, si por bien temeredes); de Alfonso Alvarez de Villasandino: Núm. 656 del C. del Siglo XV (Y ruegan agora de quien eran rogados), y del propio Juan de Mena: *Lo claro escuro (en el reyno de Caria muy grande mausol —ni cubren tinieblas, ni lumbre del sol).*

mente el arte mayor pero en las cuales no aparece un solo verso dodecasílabo de cuatro cadencias y de cesura intermedia. Así, Fernán Pérez de Guzmán, contemporáneo de Juan de Mena, compone varias poesías íntegramente escritas en versos de hemistiquios desiguales. En la que lleva por epígrafe *Que más virtud da la buena crianza que la generación*, el esquema que predomina es el siguiente²²:

—VV—V / VV—VV—V
 hijos de nóbles / y de sángre gentiles.

22. Pedro Henríquez Ureña (*El endecasílabo castellano*, Revista de Filología española, 1919, págs. 139-142) ha creído hallar endecasílabos franceses en los versos de arte mayor de Fernán Pérez de Guzmán, sobre todo en los de la composición titulada «Que más virtud da la buena crianza que la generación». El verdadero autor de esta conjetura, combatida con razón por Menéndez Pelayo, es Alfredo Morel Fatio (v. *El arte mayor y el endecasilabo*, Romania, 1894) quien pretende que el verso de Juan de Mena se deriva de uno de los tipos de decasílabo usados en la poesía épica francesa.

Pero el análisis de la composición que lleva por epígrafe «Que más virtud da la buena crianza que la generación» demuestra que tal poesía se compone íntegramente de versos de doce sílabas divididos en un primer hemistiquio de cinco sílabas y un segundo de siete:

Fijos de hombres / rústicos y serviles
 Ví venir ninyos / a las cortes reales...

En toda la composición sólo hay dos versos endecasílabos:

Ser havisados, discretos, sotiles...
 Si duermo o velo, si muero, si bivo...

Pedro Henríquez Ureña estima que el hecho de no existir en esta composición, así como en algunas otras del señor de Batres, dodecasílabos de cuatro cadencias y cesura intermedia, constituye una prueba de que no están en arte mayor sino en endecasílabos franceses. Para que la prueba fuese definitiva sería preciso establecer antes que, contra la opinión de Nebrija, el dodecasílabo de hemistiquios rigurosamente iguales es el verso fundamental del metro perfeccionado por Juan de Mena. Por otra parte, no hay diferencia alguna entre los dodecasílabos de la poesía ya citada de Fernán Pérez de Guzmán y los siguientes del *Laberinto de Fortuna*:

La Providencia / a lo quel preguntara
 (234, 6).

Onrra de España / e del siglo presente
 (127, 4).

Todavía más concluyente es el argumento que se deriva del hecho de que

Lo mismo ocurre con otras composiciones del Señor de Batres, como las tituladas *Himno a Nuestra Señora* (O sacra esposa / del Espíritu Santo), y *Oración a Nuestra Señora* en fin de toda la obra (Virgen preciosa / de muy dulce aspecto).

El argumento inverso constituye también otro testimonio en contra de la opinión dominante. La existencia tanto en épocas inmediatamente anteriores a Juan de Mena como en los tiempos en que fué escrito el *Laberinto de Fortuna*, de composiciones en que sólo aparece el dodecasílabo de cuatro cadencias y de cesura intermedia, prueba a su vez que entre este último verso y el arte mayor las relaciones eran puramente casuales. Si la base del sistema rítmico constituido por el arte mayor fuese el dodecasílabo de hemistiquios iguales, es evidente que esa combinación no faltaría en composiciones escritas en semejante metro, así como no falta en la verdadera *muineira* el endecasílabo anapéstico. Así, la «Egloga Cuarta» de Juan de la Encina se halla íntegramente compuesta en dodecasílabos de cuatro cadencias y cesura intermedia²³. El autor observa rigurosamente la pausa entre los dos hemistiquios :

Tenevs él e vos e assi vos como él
 Con Dios tanta fe, que sus deservicios
 Avevs destruído e todos los vicios
 E alguno si queda darevs cabo dél.

Nebrija distingue con toda nitidez, por otra parte, dos tipos de dodecasílabos que se usaron mucho en Castilla hasta el momento de la aparición de la Gramática Castellana: 1.º, el for-

no existan indicios, dignos de atención, que permitan creer que la poesía española, si se exceptúa la de los poemas épicos, recibiera de allende los Pirineos influencias de carácter métrico.

23. En las diez y seis octavas de que se compone esta poesía, sólo se halla la siguiente forma procataléctica :

En vuestra niñez la tierra os dará
 Y édras e nardos e más mezclará
 A canto e más plantas sin darle labranza.

mado por un verso de ocho, seguido de otro verso de cuatro sílabas :

Pues tanto son los que siguen / la pasión
Y sentimiento penado / por amores :
A todos los namorados / trovadores
Presentando les demando / tal quistión.

Y, 2.º, el dodecasílabo compuesto de dos hemistiquios iguales, es decir, el que generalmente se confunde con el verso de arte mayor de doce sílabas :

No quiero negaros, / Señor, tal demanda
Pues vuestro rogar / me es quien me lo manda.
Mas quien sólo anda / cual veis que lo ando,
No puede aunque quiera / cumplir vuestro mando.

Este último tipo de dodecasílabo, similar a una de las más armoniosas variantes del arte mayor, se encuentra ya en poetas del siglo XIV, tales como Juan Manuel (*Moralidades de «El Conde Lucanor»*) y el Arcipreste de Hita (*Miercoles a terciá el cuerpo de Cristo*). Según advierte Milá²⁴, también se halla este tipo de dodecasílabo en las *Cantigas* de Alfonso y en Ramón Lull ; y puede aún agregarse que su esquema rítmico corresponde a una de las formas más populares entre los trovadores galaico-portugueses :

Con muitas meninnas / de maravillosa
(79, *Cancionero Vaticano*)

Argote de Molina (*Discurso sobre la poesía castellana*, Sevilla, 1575) distingue con menos ciencia, pero no con menos precisión que Nebrija, los versos de arte mayor de los dodecasílabos. Para el editor de *El Conde Lucanor*, los versos de doce, los cuales solían aparecer mezclados con versos de trece y de catorce sílabas, proceden probablemente de «la poesía bárbara de los árabes», mientras que el arte mayor es «antiguo y propio castellano». La traducción de una antigua canción árabe, reco-

24. *De los trovadores en España*, tomo II de las Obras Completas, Barcelona, 1889, pág. 532.

gida por el propio Argote de labios de los moriscos del reino de Granada, revela que hay una similitud absoluta entre la cadencia de estos versos y la del dodecasílabo que describe Nebrija como un verso compuesto de dos hexasílabos:

Alhambra hanina gualcozor taphqui
alamayaráli, la Muley Uvabdeli
ati ni faráci, guardága ti albayda

vix nanti nicátar, guanahod alhambra...
Alhambra amorosa, lorran sus castillos,
o Muley Uvabdeli, que se ven perdidos,
dad de mi cavallo, y mi blanca adarga
para pelear, y ganar la Alhambra...

Poco importa el origen de estos versos, llegados o no a España al través de la poesía épica francesa, como sugiere Argote de Molina²⁵: lo importante es que el autor del *Discurso sobre la poesía castellana* distingue, como lo distinguió también Nebrija, el dodecasílabo común del verso de Juan de Mena.

Con posterioridad sin duda a los dos tipos de dodecasílabos analizados por Nebrija²⁶, se desarrolló el arte mayor, verso esen-

25. Menéndez Pelayo (*Antología*, tomo X, pág. 173) se pronuncia enérgicamente contra el pretendido origen transpirenáiico del verso de doce sílabas: «Esta comparación (la del dodecasílabo de arte mayor y el decasílabo francés con cesura después de la quinta sílaba) puede servir para hacer entender a los franceses de qué metro se trata (habida consideración al diverso modo de contar las sílabas, oxitónico en francés, paroxitónico en castellano y en italiano): pero no creo que con ello se quiera establecer el inmediato origen transpirenáiico de un verso que jamás se encuentra en nuestra poesía épica, única que recibió influjo francés, y que, por el contrario, tiene su derivación evidente en la poesía lírica de los Cancioneros galaico-portugueses».

26. Antes de que el arte mayor, cuyo apogeo y declinación comienzan a la vez con Juan de Mena, se empezara a cultivar en Castilla, el verso dodecasílabo dividido en dos hemistiquios iguales era conocido en la versificación española: bastan para comprobarlo los ejemplos de Juan Manuel y del Arcipreste de Hita.

Pueden también citarse, como ejemplo de dodecasílabos escritos por un poeta del siglo XIV, los de la composición del Canciller Pedro López de Ayala que lleva por epígrafe «Deitado sobre el cisma de Occidente»:

Veo grandes olas, e onda espantosa
el pilago grande, el mastel fendido,

cialmente variable que desde el principio se caracterizó por la extrema variedad y riqueza de sus hemistiquios que podían ser o no de igual medida.

III

Pero hay también razones que abogan en favor de la opinión común de que el paradigma del arte mayor es el dodecasílabo de cuatro cadencias y de hemistiquios iguales. El argumento de más peso, y el que manifestamente ha servido de base a los autores de esta teoría, reside en el hecho de que el dodecasílabo es el tipo más abundante en el *Laberinto de Fortuna*, y tiende visiblemente a relegar a variantes procatalécticas y catalécticas todas las demás combinaciones. Hay en el célebre poema del vate cordobés dodecasílabos con cesura rigurosamente intermedia; y, en cambio, sólo existen, diseminadas en las distintas octavas, combinaciones catalécticas.

Esta prueba no es, sin embargo, decisiva. Si se toma en cuenta la totalidad del poema, es cierto que la combinación dominante es la del dodecasílabo compuesto de dos versos de seis sílabas separados por una verdadera pausa, según la opinión más socorrida; o, según Bello y otros tratadistas modernos, por una pausa que podía convertirse, a voluntad del poeta, en una simple cesura. Pero si se comparan aisladamente las estrofas, es fácil encontrar series enteras de octavas en que los dos tipos (el

seguro non falla el puerto do pasa,
 el su governalle está en flaqueza
 de los marineros e puesta en olvido;
 las anclas muy fuertes nol tienen provecho,
 sus tablas por fuerza quebrantan de fecho,
 fallesce de cables, parece perdida.

dodecasílabo y las variantes catalécticas) se hallan distribuídos en proporción muy desigual y en forma aparentemente arbitraria. Así, en las veinte primeras estrofas de *El Laberinto* hay noventa y cinco dodecasílabos de hemistiquios iguales, y solamente sesenta y cinco endecasílabos acentuados en primera, cuarta y séptima sílabas. Sin embargo, en algunas estrofas, como en la 3.^a, en la 8.^a y en la 11.^a, predominan los endecasílabos; y en otras, como en la 5.^a, la 7.^a, la 16.^a y la 20.^a, los dos tipos se combinan sobre un pie de igualdad absoluta.

Es lógico pensar, por otra parte, que ya en la época en que escribe Juan de Mena (segundo tercio del siglo XV), el arte mayor se hallaba influído por el principio de la igualdad de medida silábica. Lo prueba el hecho de que en los poetas de la corte de don Juan II escasean las composiciones que, como la titulada «Que más virtud da la buena crianza que la generación», de Fernán Pérez de Guzmán, contienen endecasílabos dactílicos y versos de doce sílabas de hemistiquios desiguales; y abundan, en cambio, aquellas que, como muchas del Marqués de Santillana²⁷, se componen de dodecasílabos de cuatro cadencias mezclados de tarde en tarde con alguna forma procataléctica. En los poetas de la Corte de los Reyes Católicos, con Juan de la Encina a

27. En las octavas dodecasilábicas de la *Comedieta de Ponza*, por ejemplo, hay aproximadamente 37 dodecasílabos de cuatro cadencias por cada endecasílabo dactílico. En las 28 octavas de esa composición que seleccionó Menéndez Pelayo para hacerlas figurar en su *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, sólo hay seis combinaciones endecasilábicas embutidas entre los doscientos diez y ocho dodecasílabos de hemistiquios iguales:

Traído del viento / aquilonar
 Ixar e Castro, / Heredia, Alagón
 Cibus, Centurios / e Italianos
 Yo soy aquella / que por mandamiento
 Trayo en bajeza / los superiores
 Todas las cosas / vienen a mis manos.

la cabeza, se acentúa esa tendencia que acaba por desterrar el arte mayor cuando el endecasílabo traído de Italia triunfa sobre los viejos metros castellanos²⁸.

28. Argote de Molina (*Discurso sobre la poesía castellana*: «Versos mayores») atribuye la decadencia del arte mayor al buen éxito de la empresa iniciada por Boscán y Garcilaso: «Este género de poesía, aunque ha declinado en España después que está tan rescebida la que llamamos Italiana, etc.».

El desdén por el arte mayor llega hasta el extremo de que, todavía bajo el reinado de los Reyes Católicos, Juan de Padilla (n. 1468), aunque imita en la dicción y el estilo a Juan de Mena, escribe el «Retablo de la vida de Cristo» y «Los doce triunfos» en octavas donde predominan los dodecasílabos de hemistiquios iguales. La afirmación que hace Menéndez Pelayo, quien asegura (*Antología*, tomo III, págs. 81-82) que «todos los versos (del *Retablo* y de los *Doce Triunfos*) son rigurosamente dodecasílabos», sin que se advierta en ellos la irregularidad métrica, al parecer sistemática, que hay en las *Trescientas*, es sin duda infundada. En ambos poemas del *Cartujano* hay, esparcidos en un sinnúmero de estrofas, versos procatalécticos por el estilo de los de *El Laberinto*. En las mismas octavas inadvertidamente transcritas por Menéndez Pelayo figuran versos de once al lado de dodecasílabos de cuatro cadencias y de pausa intermedia. Basta citar, a título de ejemplo, los dos primeros de la siguiente octava de *El Retablo*:

*Deja por ende las falsas ficciones
De los antiguos gentiles salvajes,
Los quales son unos mortales potajes
Cubiertos con altos y dulces sermones:
Sus fábulas falsas y sus opiniones
Pintamos en tiempo de la juventud;
Agora mirando la suma virtud
Conozco que matan a los corazones.*

DEL ARTE DE JUAN DE MENA AL DE RUBEN DARIO

El arte mayor, tal como se presenta en Juan de Mena y en sus continuadores, es tal vez el metro más noble de la versificación castellana¹. Lo característico en él es que las sílabas fluctúan dentro de una serie de moldes o combinaciones que comunican a la estrofa una fisonomía peculiar que la aproxima ingeniosamente a la de los metros en que se observa con todo rigor el principio de la unidad silábica. La fluctuación silábica, en otros términos, no es aquí caprichosa y anárquica como en las *muinheiras*², sino que se encuentra regida por reglas que son inexorablemente observadas.

1. El Pinciano no vacila en proclamar el arte mayor como el metro castellano más digno de llevar el título de heroico :

«...Torno, pues, al metro castellano de doce sílabas; a éste diría yo verso o metro heroico de mejor gana y con más justa razón que no al italiano endecasílabo suelto que se ha alzado con nombre de verso heroico. Entre los italianos, que lo sea en hora buena; pues que ellos no tienen verso mayor y de más sonido; mas nosotros, que le tenemos mayor y de más sonido y más correspondiente al exámetro, razón será que no quitemos a la nuestra el nombre de heroico, para le dar a la nación extranjera italiana, a la cual confieso mucho primor en ello, y en la Poética, mucho estudio, mas no mayoridad en este género de metro» (Ob. cit., págs. 281-283).

2. La diferencia entre estas dos formas de versificación acentual, no consiste sólo en que en las *muinheiras* el verso principal es el endecasílabo mientras que en el arte mayor sirve de centro al grupo el decasílabo, según Nebrija, o el dodecasílabo, según la opinión más generalizada. Otras diferencias, de mayor importancia que esa, porque se relacionan más íntimamente con el metro, separan el verso de Juan de Mena del verso *more galaico*: a) en la versificación del poeta cordobés no existen sólo los tres tipos ya señalados (decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos), sino también el de trece sílabas con sus dos variantes (VV — VV — V + V — VV — V y V — VV — V + VV — VV — V);

La principal de estas reglas es la de la simetría de los pies, que sustituye al isocronismo resultante de la igualdad de medida silábica: distintos tipos de versos fluctuantes entre diez y trece sílabas métricas, se combinan en una misma estrofa sin que esta pierda su fisonomía característica. El verso de Juan de Mena, sin duda alguna el más ingenioso de los metros castellanos, plantea así el más agudo de los problemas que pueden presentarse en la versificación romance: ¿puede o no existir, en las lenguas neolatinas, un verso en que la igualdad de medida silábica sea sustituida por la simetría de los pies o de los tiempos marcados?

Para Bello, y para todos los que, siguiendo las doctrinas del insigne gramático venezolano, consideran que el verso se divide «en cláusulas rítmicas de una duración fija», esa transgresión al principio de la igualdad silábica destruye necesariamente el ritmo: «El ritmo —escribe Bello—, es la división del verso en particillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo, en todas las lenguas de la Europa moderna) este accidente es el acento»³. Pero las investigaciones hechas en la lengua inglesa y en la francesa por Verrier y por Landry⁴, así como las que en castellano ha

y, b) el decasílabo no conserva siempre la cadencia anapéstica como en las *muinheiras* :

A ti cuyo santo / nombre convoco

(*Laberinto*, 25, VI)

3. Ob. cit., *Arte Métrica*, cap. III.

4. P. Verrier, *Essai sur les principes de la metrique anglaise*, Paris, 1909; y E. Landry, *La theorie du rythme*, Paris, 1911. Este último hace a este respecto las afirmaciones siguientes: «Soit le vers suivant»:

Sait	aussi	des	méchants	arret	er	les	complots					
20	32	47	22	27	69	27	32	23	18	32	32	125

«Le temps (tiré des longues intérieures) paraît être de 23 cs. environ par temps premier. Toutes les syllabes non accentuées ont la valeur d'un temps premier. S'il se trouve jusqu'à quatre de ces syllabes qui dépassent de beaucoup cette valeur, c'est par suite de phénomènes rythmiques (un préaccent dans *complots*, un redoublement d'accent dans *aussi* et *arrêter*, et peut-être aussi une imitation de ce redoublement pour *méchants* que nous avons expliqué, et qui n'empêchent pas le mètre de subsister et d'être perçu. Des quatre accentuées, celles de *arrêter* a la valeur d'un temps premier, celle de *aussi* une valeur dou-

realizado el maestro T. Navarro Tomás⁵, demuestran que las cláusulas en que se divide el verso no son, como creían Bello y todos los partidarios del isosilabismo, sensiblemente iguales. De los trabajos ya aludidos pueden sacarse las siguientes conclusiones: a) las cláusulas en que se divide el verso son casi siempre desiguales, y entre ellas pueden existir y existen en hecho muy a menudo diferencias mayores de 30 centésimas de segundo⁶; b) si se compara la duración respectiva de los versos del mismo tipo que forman cualquier poesía castellana, se podrá advertir que entre ellos reinan diferencias semejantes a las que existen entre las cláusulas del mismo verso; y, c) las sílabas carecen, en español y en las demás lenguas romances, de cantidad propia, pero las desigualdades que se advierten en la duración de ellas se reducen a orden y equilibrio merced a la simetría de los pies en que se divide el verso.

Los versos de cualquier composición, aunque sean isosilábicos, tienen en hecho duraciones distintas. Las inscripciones quimográficas de las estrofas quinta y sexta de la *Sonatina* de Rubén Darío, tal vez la composición más melodiosa de la poesía española⁷, revelan que la extraordinaria armonía de esos versos no resulta de la igualdad silábica sino de la simetría de los pies que es maravillosamente perfecta:

Ay! la pobre princesa de la boca de rosa,
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar,

ble, celle de *méchants* une valeur triple. Quant á celle de *complots* il y a tout lieu de supposer qu'elle eut valu aussi trois temps premiers ou un peu plus, si elle n'eut pas été en partie mangée par la pause. Pour la faire égale a celle de *méchants* il faudrait y ajouter 37 cs. que l'on retrancherait de la pause. Celle-ci ne compterait plus que $125 - 37 = 88$ cs., c'est-á-dire un peu plus de la valeur de trois temps premiers» (Ob. cit., Segunda parte, capítulo IV, pág. 296).

5. Véase, principalmente, «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío», *Revista de Filología Española*, 1922, págs. 1-29.

6. Las duraciones de las sílabas pueden representarse por el símbolo cs., el cual podría recibir, según Verrier, la designación de *centisegundo* (*centi-seconde*).

7. El propio Rubén Darío (*Historia de mis libros*, Madrid, 1919) la consideraba como la más armoniosa de sus composiciones.

ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

Pobrecita princesa de los ojos azules !

Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real ;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrej que no duerme y un dragón colosal.

Las duraciones respectivas de los versos anteriores, según las inscripciones quimográficas hechas por Navarro Tomás, son las que figuran en el cuadro siguiente :

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
302	304	285	302	278	269	313	327	287	281	304	294

Mientras la recitación normal del octavo verso ha durado 327 c. de s., la de otros, como el tercero, el quinto, el sexto y el décimo, ha consumido un tiempo inferior a 290 centésimas de segundo. Se podría, por consiguiente, restar a la duración de algunos de los versos de las dos estrofas citadas el valor correspondiente a la sílaba inicial del anacrusis del primer o del segundo hemistiquio, sin que esa supresión altere, sin embargo, su estructura rítmica :

La pobre princesa de la boca de rosa,
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar
al sol, por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

Pobrecita princesa de los ojos azules !

Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real ;
palacio soberbio que vigilan los guardas,
custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrej que no duerme y un dragón colosal.

Al primer verso se le ha suprimido la sílaba *Ay!*, cuya duración, según la inscripción quimográfica correspondiente, es de 28 centésimas de segundo, esto es, casi el valor teórico de dos

sílabas breves ; al cuarto, se le ha restado la sílaba *ir*, cuya duración es de 10 c. de s., valor que corresponde aproximadamente al de una sílaba débil ; al décimo se le ha a su vez suprimido la sílaba *el*, cuya duración es también de 10 c. de s., y al undécimo se le ha dejado sin la sílaba *que*, la cual tiene una duración de 14 c. de s. Si el lector se libra del prejuicio del isosilabismo, dentro de cuyas normas se halla educado nuestro oído, y recita las estrofas anteriores sin relacionarlas con las del texto original, el cual llevamos todos en la memoria, advertirá sin duda la diferencia que existe entre los versos así modificados, pero la desigualdad de medida silábica no le resultará intolerable, lo que evidentemente obedece al hecho de que los pies son sensiblemente isócronos⁸. La duración de cada uno de los versos, con las modificaciones ya indicadas, sería la siguiente :

I	II	III	IV	V	IV	VII	VIII	IX	X	XI	XII
274	304	285	292	278	269	313	327	287	271	290	294

Los pies del verso de arte mayor, tal como éste se presenta en Juan de Mena, son fundamentalmente idénticos a los de la *Sonatina* de Rubén Darío : su simetría es tan perfecta que el hecho de que aparezcan en la misma estrofa versos de distinto valor silábico pero de estructura rítmica semejante, no altera la armonía del conjunto. Debe tenerse en cuenta, desde luego, que Juan de Mena escribe en una época en que aún no se habían fijado plenamente las leyes de la prosodia castellana, mientras que Rubén Darío emplea un material lingüístico ya maduro : de ahí las desventajas que, desde el punto de vista melódico, resultan en contra de la versificación del primero de una serie de

8. Los pies del verso pueden ser isócronos aunque difieran en cuanto al número de sílabas de que cada uno de ellos se componga : «Dans l'exemple suivant :

La	veille	des	Rameaux,	au	rúcher,	par	les	sentes
33	78 18	25	21 79	27	32 76	28	26	72

les trois pieds ont á peu prés la meme durée (142, 138 et 133 cs.) encore que le premier soit tétrasyllabe et les deux autres trisyllabes. L'isochronisme du pied l'emporte donc ici sur celui du temps premier. Il est d'autant plus sensible que la valeur de la longue reste a peu prés constante, et egale á 4/3 du pied». (Eugéne Landry, Ob. cit., pág. 300).

circunstancias, tales como la de hacer recaer a menudo el acento de intensidad sobre monosílabos y otras palabras que no lo admiten según las reglas de la prosodia moderna, y de la construcción hiperbática que violenta el curso natural de la sintaxis y que hiere con frecuencia al oído no acostumbrado a esos descarrilamientos verbales.

Pero todo cuanto hay de esencial en el ritmo responde en *El Laberinto de Fortuna* a las mismas normas que en el verso del genial poeta de *Cantos de vida y esperanza*. Entre los dos hemistiquios de la mayoría de los alejandrinos de la *Sonatina* existen, según Navarro Tomás, diferencias algunas veces superiores a 30 cs. de segundo :

PRIMER HEMISTQUIO	SEGUNDO HEMISTQUIO
Verso	Diferencia
I	42
II	2
III	5
IV	32
V	20
VI	27
VII	39
VIII	7
IX	5
X	15
XI	16
XII	12

Es, pues, evidente que los hemistiquios de los versos castellanos no son isócronos por el hecho de ser isosilábicos : al primer verso de la estrofa cuarta de la *Sonatina* se le podría suprimir la primera sílaba, cuyo valor, según Navarro Tomás, es de 27 c. de s., sin que se altere la estructura rítmica de los dos hemistiquios que quedarían entonces reducidos a una duración casi idéntica⁹.

9. ¿Pero por qué, no obstante esas diferencias tan sensibles, nuestro oído no distingue la duración de un verso de la de los otros y queda al final de cuentas satisfecho? Sin duda, por un fenómeno semejante al que iguala, en la versi-

PRIMER HEMISTQUIO						SEGUNDO HEMISTQUIO						Dife-	
LA PO BRE PRIN CE SA						DE LA BÒ CA DE RO SA						rencia	
14	27	18	30	35	21	13	11	22	20	14	30	20	15

El hecho de que entre los hemistiquios del arte mayor exista con frecuencia una desigualdad de medida silábica que teóricamente se reduce casi siempre al valor de una sílaba breve, no turba necesariamente la simetría de las dos partes en que se divide el verso de Juan de Mena: cuando los hemistiquios no son aparentemente isócronos, circunstancia que ocurre en los diez tipos siguientes:

Al muy prepotente / don Juan el segundo
(1, I)

Matarás a mí, / dexaras a él
(205, III)

Eran adúlteros / e fornicarios
(101, I)

Quando las áncoras / quis levantar
(165, II)

Que bien le podemos / llamar vencedor
(193, VIII)

E las por venir / dispongo a mi guisa
(23, VI)

Con lengua fatídica / e boca sonora
(292, IV)

Mostrosse Philírides / el buen tañedor
(120, V)

Yerra quien fabla / do se reprende
(158, V)

De la qual Delio / dixo aquel diós
(52, III)

ficación española y en la italiana, un verso grave a otro agudo o esdrújulo de diferente medida: las pausas finales compensan las diferencias o las reducen hasta hacerlas apenas perceptibles.

la diferencia entre ellos se reduce a una sílaba ni gramaticalmente acentuada ni en posición rítmica¹⁰ :

Aquel con quien Júpiter / tovo tal celo

(1, II)

O más que seráfica / clara visión

(22, V)

Vi la doctrina / mayor de los males

(125, III)

También en las aguas / bivas e muertas

(51, III)

La gravedad / de su claro gesto

(21, VII)

Aquesta comienza / de proceder

(47, V)

Curio, queriendo / a Juba gran mal

(194, VI)

Esta regla se halla tan rigurosamente observada en la inmensa mayoría de los versos, que cuando el primero o el segundo hemistiquio tiene excepcionalmente siete sílabas, el otro consta entonces de seis :

Aristótiles cerca / del Padre Platón

(118, III)

Que de casas y fierro / padecen ynopia

(49, VIII)

Mas val prevenir / que non ser prevenidos

(132, VIII)

10. En versos de la misma estructura rítmica, el exceso de una y aún de dos sílabas no compromete, según Eugène Landry (Ob. cit., pág. 141), el principio de la unidad de medida silábica: «En tout cas : vers ou prose, déclamation ou diction tempéree, lettrés ou profanes, puristes, éclectiques ou empiriques, nous sommes toujours et avant tout sensibles á cet équilibre qui résulte de l'agencement syllabique, et que ne compromet d'ailleurs pas, le plus souvent, le retranchement ou l'addition d'une et même de deux syllabes par groupe accentué».

Que das tal doctrina / a los mal dotrinados
(87, VIII)

Del tu claro rey / e de su Magestad
(285, II)

E la que debaxo / esperava caer
(57, III)

Narbaez, es aquel / el qual agramente
(196, V)

Las excepciones se reducen, en los 2.376 versos de *El Laberinto de Fortuna*, a los casos siguientes :

Ovo lugar / el engaño uliseo
(18, VIII)

Pentapolín / conoscimos siguiente
(50, V)

Que cada qual / de los siete planetas
(67, VI)

Goza de don / inmortal de justicia
(76, II)

Es a saber / que las baxas personas
(80, VI)

O Religión / religada de males
(87, VII)

Vimos estar / con la del Figineta
(121, VIII)

Del movador / e de los conmovidos
(126, VI)

De Almafacén / que non fue menor cosa
(146, VIII)

Más por virtud / de morir tan onesto
(190, III)

Que la virtud / le faltasse muriendo
(191, VII)

O matador / de mi fijo crüel
(205, II)

- Guarda fiel / de la tarpea torre
(215, VI)
- Quien es aquel / cavallero que veo
(233, II)
- Non sufras tal / inorancia que calle
(233, VII)
- Quando el señor / es en necesidad
(258, VIII)
- Antes darán / más abierta carrera
(279, VII)
- Tanto que non / se membrava do quepa
(283, III)

A estas excepciones, deben también agregarse las de los versos siguientes, en los cuales la diferencia de dos sílabas se atenúa gracias al encuentro de la vocal con que termina el primer hemistiquio y de la vocal con que se inicia el segundo :

- Como el que tiene / el espejo delante
(17, I)
- La mayor Asia / en la zona tercera
(35, I)
- A Palestina / e Fenicia la bella
(37, II)
- La vuestra sacra / e real Magestad
(98, I)
- La que se buelve / en el medio procura
(58, VII)
- Onrra de España / e del siglo presente
(127, IV)
- Como faría / en espejo notorio
(143, II)
- Aunque quien viene / a la vía derecha
(153, III)
- Súpitamente / en el mesmo deslate
(175, VI)
- Luego socorre / a lo más peligroso
(178, IV)

Purgue la culpa / el honesto morir
(195, VIII)

La Providencia / a lo quel preguntara
(234, VI)

Dando custodia / a las piedras preciosas
(243, VI)

Que se dispone / en el cielo de aquel
(270, VII)

Mi guíaadora / en aqueste camino
(297, II)

Estas mismas diferencias, equivalentes en hipótesis a dos sílabas débiles, pueden también presentarse, según se ha visto en los alejandrinos de la *Sonatina* ya citados, en los versos en que reina una rigurosa igualdad de medida silábica.

Si se analiza, no ya el isocronismo de los hemistiquios, sino el de los versos que forman cada estrofa, es fácil advertir en el arte mayor la misma ingeniosa regularidad obtenida merced a una artística combinación de unidades rítmicas distintas. Entre el valor total de los diferentes tipos de versos que figuran en *El Laberinto de Fortuna* no existe nunca una diferencia que exceda de la duración teórica¹¹ de una sílaba débil, y, excepcionalmente, de dos sílabas no colocadas en posición rítmica.

Los versos de *El Laberinto* pueden dividirse, desde este punto de vista, en dos categorías: a) aquellos entre los cuales la diferencia se reduce a una sílaba átona: diez y nueve tipos:

11. Las diferencias entre las sílabas del verso, según Eugène Landry, alcanzan a menudo cifras considerables: «L'ecart entre le maximum et le minimum de durée est énorme. Il est de 2 ou 3 cs. á 3/4 de seconde, chiffre atteint souvent, je l'ai dit, par mes voyelles accentuées, ou même á 3/5 chiffre très fréquent dans les longues de M. Mounet-Sully (dans lequatrain d'Edipe roi). Une de ses syllabes a dépassé 2 sc.» (Ob. cit., pág. 181). Más adelante, Landry agrega: «Sans aller, jusqu'a ces extrêmes, disons qu'une consonne et surtout une voyelle, normalement dans le declamation du français, peuvent aller jusqu'a tripler de valeur quand elles portent un accent».

Dina corona de los coronoles¹²
 que quiere con fuego vencer sus fogueras
 (79, III y IV)

A tí, cuyo santo nombre convoco,
 que non a Fortuna, que tiene allí poco
 (25, VI y VII)

Como non creo que fuesen menores
 que los africanos los fechos del Cid
 (4, I y II)

E de Nicea, do juntada fué
 la sínodo santa que libró la fe
 (40, VI y VII)

La presa que bien nol finche la mano,
 yo de tal caso mirable, inhumano
 (14, IV y V)

Cuya virtud, maguer que reclama,
 sus nombres oscuros, esconde la Fama
 (80, II y III)

Fondón del cilénico cerco segundo,
 de vicios semblantes estava el profundo
 (92, II y III)

La vida política siempre celar,
 porque pudicicia se pueda guardar
 (81, IV y V)

Muy virtuosa doña María,
 la qual allende de su gran valía
 (75, IV y V)

Colcos, Ortigia llamada Delós,
 de la qual Delio dixo aquel dios
 (52, II y III)

12. Nicolás Fernández de Moratín se apropió íntegramente de este verso en su tragedia *Guzmán el Bueno*:

Digna corona de los Coroneles,
 oh gran doña María, prez y gloria
 de españolas matronas, raro ejemplo
 de valor sin igual...

(Acto III, XIII).

Tú que con lágrimas nos profetizas,
 las maritales tragando cenizas
 (64, II y III)

A Palestina e Fenicia la bella,
 dicha del Fénix que se cría en ella
 (37, II y III)

Sabed ser alegres, dexad de ser tristes,
 sabed deservir a quien tanto servistes
 (107, II y III)

El buen Empedocles y el docto Zenón,
 Aristótiles cerca del Padre Platón
 (118, II y III)

En justa batalla muriendo como ombre,
 pues quien de tal guisa adelanta su nombre
 (192, VI y VII)

Quando al infierno lo traxo el amor,
 mostrosse Philírides el buen tañedor
 (120, IV y V)

De Calvo Lain y de Nuño Rasuera,
 antes darán más abierta carrera
 (278, VI y VII)

Es a saber, que las baxas personas
 roban las claras e santas coronas
 (80, VI y VII)

La gente que en ella avía de ser,
 e la que debaxo esperaba caer
 (57, II y III)

Y, b) aquellos en que la diferencia alcanza excepcionalmente a dos sílabas no colocadas en posición rítmica: ocho tipos:

Llena de muertos muchos Argía,
 e vi que la parte derecha tenía
 (65, II y III)

Tú que los méritos tanto fatigas
 de vana esperanza, que a muchos obligas
 (262, VI y VII)

Quando las áncoras quis levantar
 e vi las antenas por medio quebrar
 (165, II y III)

Con una gran gente en la mar anegado,
 es el valiente, non bien fortunado
 (160, IV y V)

Velloso león a sus pies por estrado :
 vestido de múrice ropa de estado
 (221, IV y V)

Del tu claro rey e de su Magestad,
 ante sus fechos e prosperidad
 (285, II y III)

Vimos allende lo más de Etiópia,
 que de casas e fierro padecen ynopia
 (49, I y VIII)

Allí era aquel que la casta cuñada
 fizo por fuerza non ser más donzella
 (103, I y II)

En la estrofa en que figuran versos de trece sílabas, non suelen aparecer sino versos de once y de doce, predominando estos últimos :

Aquel que allí vees al cerco travado,
 que quiere subir y se falla en el aire,
 mostrando su rostro robado donaire,
 por dos desonestas feridas llagado,
 aquel es el Dávalos mal fortunado,
 aquel es el limpio mancebo Lorenzo,
 que fizo en un día su fin e comienzo,
 aquel es el que era de todos amado.
 (201).

A Teba e Cañete ganó conqueriendo,
 A Rute e a Priego e a Carcabuey,
 faziendo fazañas conformes a rey,
 a todos peligros remedios poniendo ;
 prolixa fatiga por gloria sufriendo,
 conquiso de moros la gran Algezira,

conquiso Benzaide tomada con ira,
e a Benamexí más a punto seyendo.
(289).

Al gamaleón que del aire se cría,
son semejables los tales efetos,
que tantos e quantos tocare de objetos,
de tantas colóres se buelve en el día:
O rica nobleza, o gran fidalguía,
o ínclita sangre, tú, cómo sostienes
por vana codicia de mundanos bienes
tocar los humanos en vil villanía!
(259).

II

Los pies del arte mayor y los del endecasílabo.

Las diferencias susceptibles de separar los versos, dentro de una misma combinación estrófica, pueden ser de dos clases: 1.º, las que existen entre los versos de la misma medida pero de diferente estructura rítmica; y, 2.º las que se oponen a la combinación de versos de distinta medida silábica.

El primer problema sólo ofrece interés; en la versificación de nuestra lengua, en lo que respecta al endecasílabo, el único verso largo que tiene cierta unidad¹³ y una riqueza rítmica

13. El endecasílabo, según Belló (*Nociones de Ortología y Métrica, Métrica, Cap. VI*), sobre todo cuando se halla acentuado en sexta y en octava sílaba, se compone de dos hemistiquios, el primero pentasílabo grave o tetrasílabo agudo:

Madre piadosa / que el lamento humano.
Prisiones son / do el ambicioso muere.

Dámaso Alonso (*La simetría en el endecasílabo de Góngora, Revista de Filología Española, 1927, tomo XIV, págs. 329 y siguientes*), por el contrario, escribe a este respecto: «Pero es lo cierto que, normalmente, en poesía castellana aparece el endecasílabo como una unidad métrica indivisible, y sólo el análisis silábico puede revelar esta fragmentación establecida por los tratadistas, y no siempre evidente, por no coincidir muchas veces el final del llamado primer hemistiquio con el final de una palabra».

verdaderamente extraordinaria: ¿pueden combinarse en una misma estrofa las distintas modalidades del verso de Boscán y Garcilaso? Desde que el endecasílabo se aclimató en español, esto es, desde que el instrumento importado de Italia por Boscán cayó en manos de otros artífices de genio¹⁴, las únicas combinaciones usadas hasta la irrupción del modernismo fueron las llamadas ortodoxas:

Flérída para *mí* dulce y sabrosa,
más que la fruta del cercado ageno...

La forma provenzal, es decir, la del endecasílabo acentuado únicamente en cuarta sílaba, no tuvo en la poesía española, con anterioridad a los ensayos hechos por Rubén Darío y sus imitadores, la aceptación que desde el principio encontró en la versificación italiana. El endecasílabo anapéstico o dactílico sólo se empleó una vez, fuera de las canciones *more gallico* que tan del

14. Todavía en Boscán, como lo advierte Menéndez Pelayo (*Antología*, tomo X, XLIII), se tropieza de vez en cuando con endecasílabos acentuados en cuarta y séptima:

Dexenme agora quexar de *mi mal*.
Quando ningún ambarazo *topaba*.

Es muy discutible, en cambio, la presencia de versos de esta clase en las composiciones de Garcilaso. El endecasílabo

Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?

(*Egloga Primera*, v. 128)

lo mismo podría ser un endecasílabo anapéstico que un endecasílabo yámbico. Por una parte, el sentido no siempre coincide con la cesura en Garcilaso y en los demás versificadores del siglo de oro; y, por otra parte, las mismas razones que permiten considerar el siguiente verso como acentuado en sexta sílaba:

Con la memoria *dé* mi desventura

(*Egloga Primera*, v. 369)

podrían servir de base para atribuir idéntica acentuación al endecasílabo más arriba citado.

Tirso de Molina tiene endecasílabos iguales al verso 128 de la «Egloga Primera»:

Le dió la mano y dixo: No permita
Vuestra Excelencia, cuando está en su casa,
hincar rodillas a quien mandar puede.

(*El castigo del Penséque*,
Acto III, X).

gusto fueron de Lope de Vega y de otros dramaturgos del siglo XVII, en estrofas aisladas, como las que intercaló Moratín en el coro de la composición «Los padres del Limbo».

La mezcla, en una misma poesía, de las cuatro formas endecasilábicas, así las regulares como la provenzal y la dactílica, la ensayó por primera vez Rubén Darío en la composición que lleva por epígrafe «Balada en honor de las musas de carne y hueso» :

Regio automóvil, regia cetrería,
borla y muceta, heráldica fortuna,
nada son como a la luz de la luna
una mujer hecha una melodía.
Barca de amar busca la fantasía,
no el yacht de Alfonso o la barca de Creso.

Juan de Mena, en cambio, proscribió deliberadamente las formas regulares del endecasílabo¹⁵, a pesar de que estas últimas han debido de ser familiares a un lector asíduo de la *Divina Comedia* del Dante y de «Los triunfos» del Petrarca ; y si no les dió cabida en su poema fué evidentemente a causa de la repugnancia rítmica existente entre dichas formas y el endecasílabo y dodecasílabo que tanto abundan en *El Laberinto de Fortuna*.

Pero el vate cordobés sí fundió, en las mismas estrofas, versos de distinto valor silábico: decasílabos y endecasílabos dactílicos con dodecasílabos de cuatro cadencias y con versos de trece sílabas. Esta combinación, aparentemente insólita, se aparta de las reglas que han imperado hasta hoy en la poesía de lengua española, y Menéndez Pelayo no vacila en declararla inadmisibile : «Hay en el movimiento rítmico de este verso de arte mayor —escribe el gran polígrafo en el capítulo de su *Antología* que lleva por rótulo «El endecasílabo antes de Boscán»— una especie de

15. Los endecasílabos de *El Laberinto* que cita Menéndez Pelayo (*Antología*, tomo X, Cap. XLIII) como verdaderos endecasílabos a la italiana, acentuados en sexta :

Haz a tus obras cómo se concorden.
Quantos nacieron entre los humanos.

no llevan el ictus sino en séptima sílaba y hay en ellos una dislocación de acento impuesta por la regla del arte mayor que exige que todo hemistiquio hexasílabo tenga la segunda sílaba acentuada.

contradicción interna que a la larga había de traer su ruina y su suplantación por el endecasílabo yámbico, al cual en cierta manera sirvió de tránsito. Como verso compuesto 6 + 6, con acentuación forzosa en quinta y undécima, su movimiento debía ser trocaico, pero al mismo tiempo la acentuación de segunda y octava, contrariando este movimiento, le asimilaba al endecasílabo, cuya cadencia, por otra parte, era muy familiar a nuestros versificadores del siglo XV, nutridos principalmente con la lectura del Dante y Petrarca, a quienes con más o menos tosquedad imitaban». Y más adelante, al referirse concretamente a la combinación de dodecasílabos con endecasílabos anapésticos, agrega: «¿Qué explicación podría tener en Juan de Mena la no ya frecuente, si no puede decirse que sistemática intercalación de estos endecasílabos o dodecasílabos acéfalos? ¿Consistiría, como creyó Milá, en que la primera sílaba del dodecasílabo mutilado se pronunciaba con cierta lentitud relativa para compensar la sílaba perdida? Pero no hay lentitud que pueda convertir un verso de 5 + 6 en un verso de 6 + 6: el oído tiene que protestar siempre, y es imposible que el de un versificador tan ejercitado y tan vigoroso como Juan de Mena se contentase con una compensación tan insuficiente, o más bien ilusoria»¹⁶.

La opinión de Menéndez Pelayo refleja al pie de la letra el criterio que ha prevalecido en la métrica castellana desde los tiempos de Cascales y de Luis Alfonso de Carvallo hasta nuestros días. Los versos de diferente medida tienen entre sí tolerancias e intolerancias bien marcadas. Fuera del octosílabo, el cual desde el siglo XV se mezcló siempre con su quebrado el tetrasílabo, y del de doce y el de catorce que pueden sin dificultad combinarse a su vez con sus quebrados respectivos, característica de que participan todos los versos compuestos que se usan en la versificación castellana, sólo el endecasílabo podía unirse, en ciertas composiciones, con el verso de cinco y el de siete¹⁷. Hay, pues, intolerancia entre los versos impares de cierta extensión, tales

16. *Antología*, tomo X, Cap. XLIII.

17. En la llamada estrofa *sáfica*, en las *liras*, *silvas*, *canciones* y otras poesías del mismo género. En las fábulas de Iriarte, quizás las composiciones en que se ha usado mayor número de metros diferentes, no hay una sola poesía en que aparezcan combinados versos largos pares con versos largos impares. Como ejemplo de composiciones en que se mezclan versos de siete y de cinco

como el enneasílabo y el endecasílabo¹⁸ y los versos pares del tipo del decasílabo, del dodecasílabo y del alejandrino¹⁹. El fenómeno no es exclusivo de la poesía española: en la propia versificación francesa, en la cual ha prevalecido siempre en esta materia mayor latitud que en la versificación castellana, los versos de diferentes medidas no pueden combinarse con libertad absoluta. Las intolerancias más grandes, aún en el verso francés, son siempre las que reinan entre los pares y los impares, y las afinidades más estrechas las que aproximan a su vez a los tipos de una misma familia, unidos entre sí por la semejanza de su estructura interna: «Bien plus—escribe Eugène Landry, ob. cit., pág. 277—, nous pouvons signaler dès

con endecasílabos, pueden citarse algunas de las canciones intercaladas por Lope de Vega en sus comedias:

Niña de los ojos de Dios Eterno,
acordaos allá arriba
del pobre Diego.
Dadme un hábito pardo
de San Francisco;
que como ando en el campo,
me aromadizo.

(*San Diego de Alcalá*, I)

18. Excepto, desde luego, en las canciones de sabor folk-lórico que Lope de Vega y otros poetas dramáticos suelen intercalar en sus obras teatrales:

A la gala de la madrina,
que nadie la iguala en toda la villa...
(Lope de Vega, *Amores de Albano e
Ismenia*, Canción de Bautizo).

En la poesía que lleva por epígrafe «El Festín de Alejandro», traducción de otra del poeta inglés Dryden, mezcló Juan María Maury, tal vez por primera vez en castellano, el enneasílabo con el endecasílabo:

¿No veis indicar los castigos?
Miradlos tender los hachones,
Señalando las pérsicas mansiones
Y los templos de dioses enemigos.

Pero la combinación de esos dos tipos de versos impares obedeció en este caso al deseo del traductor de conservar a la versión española las mismas particularidades de versificación que tiene la poesía original en lengua inglesa.

19. Cabe aquí también la observación anterior: todas estas consideraciones de índole general dejan naturalmente de aplicarse a las poesías en que los

a présent qu'entre certains de ces individus il y a des affinités qui permettent de les rapprocher dans une strophe. Ainsi le vers de 12 syllabes se marie agréablement avec celui de 8 ou de 6, tant a cause de la proportion simple qui relie ces chiffres, que par la ressemblance de leur structure interne, et particulièrement leur grande souplesse a tous trois. Il y a de même des rapports entre un vers et l'hémistiche d'un autre. Ainsi le decasillabe 4 + 6 ou 6 + 4 peut alterner facilement avec le tétrasyllabe ou avec l'hexasillabe, comme il fait en italien». El octosílabo, sobre todo, puede mezclarse en la poesía francesa con cualquier otro verso, y Grammont se ha fundado principalmente en la maestría con que Lafontaine combina ese metro con los tipos más opuestos para declarar al gran fabulista como el supremo artífice del verso libre: «Un seul parait avoir eu le génie nécessaire pour l'égaliser dans cet art, Alfred de Musset; malheureusement il's y est rarement exercé»²⁰. Todo un capítulo de su libro «Le vers français», lo dedica el insigne filólogo a demostrar que la mezcla de metros de distinto número de sílabas, llena en la poesía francesa dos finalidades: 1.º, sirve para acelerar o para retardar el movimiento rítmico; 2.º, un hábil versificador puede valerse del cambio de metro para producir una

autores de dramas y comedias suelen hacer gala de una variedad de metros verdaderamente extraordinaria:

Molinito que mueles amores,
pues que mis ojos agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores,
que dándome vida, matarme podrán.

(Lope, *San Isidro Labrador*)

Juan María Maury combinó, en la traducción de Dryden ya citada, versos de doce con decasílabos y con alejandrinos:

Aplauden los grandes, el Rey los apoya:
Que empuña una tea con torva alegría;
Destocada va Taís de guía,
Al estrago alumbrando la vía,
y, a fuer de nueva Elena, incendia nueva Troya.

20. «Le vers français», pág. 106.

sorpresa que sacuda oportunamente el espíritu y ponga con más vigor de relieve la idea así expresada²¹.

La versificación italiana, la cual tiene mayores afinidades aún que la francesa con la versificación española, emplea también con mayor liberalidad esta licencia²². Los poetas italianos, sobre todo a partir del siglo XIX, suelen combinar, en una misma estrofa, el decasílabo con el enneasílabo:

Onde venisti? Quali a noi secoli
 si mite e bella, ti tramandarono?
 Fra i canti de sacri'poeti
 dove un giorno, o Regina, ti vidi?

(Carducci, *Alla Regina d'Italia*)

El propio Carducci mezcla el decasílabo esdrújulo con el heptasílabo en algunas de sus célebres reconstrucciones de la estrofa denominada asclepiádea:

Mandava l'organo pe'cupi spazii
 sospiri e strepiti: da l'arche candide
 pareo che l'anime dei consanguinei
 sotterra rispondessero.

21. Primera Parte, «Le rythme considéré comme moyen d'expression», Cap. V. págs. 103-168. Debe tenerse en cuenta que, según Grammont, estos resultados se obtienen no solamente empleando en una misma composición versos de diferentes medidas, sino también variando, dentro del mismo metro, la distribución de las cláusulas rítmicas. «Lorsqu'après un vers de 12 syllabes a 4 mesures —escribe el gran prosodista—, vient un vers de 8 syllabes a 2 mesures, il y a exactement la même acceleration que lorsqu'un vers romantique (12 syllabes et 3 mesures) vient après un vers classique (12 syllabes et 4 mesures), c'est-à-dire que la vitesse augmente d'un quart» (pág. 104).

22. Eugéne Landry señala, entre las características de la poesía española y la italiana, por oposición a la inglesa y a la germánica, la tendencia a ser cada vez más silábica, no obstante tratarse de dos lenguas gemelas en que el acento es tan marcado como en el inglés y en el alemán. El fenómeno puede explicarse, según el autor de «La théorie du rythme», por el hecho de que en el desarrollo de todo sistema rítmico intervienen, aparte de los elementos que pueden denominarse orgánicos, numerosas circunstancias de origen y de ambiente, tales como las relativas a sus relaciones con la música y la danza, con la cultura del país y de la clase social que lo han creado, y a otros azares históricos que dan igualmente lugar a la formación de las leyes que gobiernan el ritmo del discurso (Véase Ob. cit., págs. 127-131).

Hay, pues, mucho de arbitrario en la aversión a combinar, en la poesía de nuestra lengua, versos pares con algunos tipos de versos impares. Igual prejuicio existió, durante largo tiempo, contra la proscripción de la rima y el uso del llamado verso blanco, y, sin embargo, los ensayos de Jáuregui (traducción de la «Aminta» del Tasso) y de Lope de Vega (*Arte nuevo de hacer comedias*), entre los clásicos, y los de Moratín y Quintana, entre los modernos, prueban que el lenguaje versificado no tiene necesidad imperiosa de la rima, artificio enérgicamente condenado por Nebrija en su «Gramática Castellana»²³. Es, por otra parte, evidente, que la contradicción interna que Menéndez Pelayo advertía en el arte mayor, proviene de la manera según la cual se han tradicionalmente dividido los pies o cláusulas del verso. El sistema hasta aquí adoptado en la versificación española, es el que preconiza Bello en sus magistrales *Nociones de Ortología y Métrica* (véase *Métrica*, «Del ritmo y de los acentos», Cap. III): las particillas en que los acentos dividen el verso, según este sistema, abarcan todas las sílabas de que se compone el metro, e incluyen, por consiguiente, las que preceden al primer acento rítmico, esto es, las anacrusis: «Examinemos por vía de ejem-

23. «Porque como dize Aristóteles por muchas razones avemos de huir los consonantes. La primera porque las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos: e no por el contrario el sentido ha de servir a las palabras. Lo qual hazen los que usan de consonantes en las cláusulas de los versos: e dizen lo que las palabras demandan: e no lo que ellos sienten. La segunda porque en habla no ai cosa que más ofenda las orejas: ni que el maior hastío nos traiga que la semejanza, la qual traen los consonantes entre sí» (Ob. cit., Cap. VI). Juan Bautista Arriaza recoge, en el prólogo que escribió para la edición de sus poesías en 1807, un eco de la guerra abierta a fines del siglo XVIII y principios del XIX entre los partidarios y los enemigos del consonante: «...Pero de muy pocos años a esta parte, se hace alarde entre nosotros de llamar pueril y bárbaro este mecanismo, sin otra razón que la misma dificultad que ofrece a los que quisieran se les abriese el parnaso por sólo los méritos de eruditos y filósofos. Así es que practican y preconizan el verso suelto; verso que (en paz sea dicho) lo es más para los ojos que para el oído... (Vide, tomo III de la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra, «Poetas del siglo XVIII», pág. 45). Alude aquí Arriaza, sin duda, a la áspera reacción iniciada contra la rima por Sánchez Barbero, quien precisamente en 1805 dió a luz sus célebres «Principios de Retórica y Poética», donde se defiende con vigor el verso suelto, y se califica el consonante de «invención de bárbaros o juego de niños».

plo —escribe Bello— el ritmo del verso decasílabo de la siguiente copla o estrofa de Iriarte :

De sus hijos la torpe avutarda
El pesado volar conocía :
deseaba sacar una cría
más ligera aunque fuese bastarda.

Cada verso tiene tres acentos necesarios sobre la tercera, la sexta y la novena sílaba, por cuyo medio se divide en partes iguales trisílabas :

De sus hí / jos la tór / pe avutár / da
El pesá / do volár / conocí / a :
Deseá / ba sacár / una crí / a
Más ligé / ra aunque fué / se bastár / da».

Pero si se adopta el sistema que recomiendan Verrier y Landry, entre otros autores²⁴, los verdaderos pies del verso deben

24. He aquí cómo se expresa Eugène Landry (Ob. cit., pág. 293): «Si un o plusieurs éléments précédent le premier temps fort du membre, ils formeront une anacrusse ; s'ils suivent le dernier, ce sera un excédent, qui n'a pas recu de nom. Ainsi dans :

Legers vaiss / *eaux* de l'Auson / *ie*.

Les trois premières syllabes forment une anacrusse, l'*e* féminin est une syllabe excédent qui, avec l'*i*, la pause, et l'anacrusse du membre suivant, forme un nouveau pied».

He aquí ahora la forma en que comenta el autor este sistema : «La scansion décroissante est la seule usitée dans la graphie de la musique depuis le XVII^{ème} siècle. Bentley et Hermann ont voulu l'étendre aux vers classiques. La supériorité n'en fait pas doute. Cette scansion a d'abord le mérite de la simplicité. L'adoption en aurait simplifié la théorie de la métrique ancienne. Mais en outre il faut dire que ce n'est pas ici pure affaire de notation et de convention. Dans le mètre uniforme notre scansion a une justification psychologique. Ce mètre en effet est perçu rétrospectivement, au retour du temps fort. J'eus un jour l'occasion d'en faire l'expérience. J'entendis en passant dans la rue quelques notes de mandoline formant un motif incomplet, et dont je ne pouvais déterminer le mètre. Le joueur s'était arrêté au 5^{ème} temps. Il reprit son motif en le complétant, et dès le 6^{ème} temps je reconnus un air de valse : les deux premiers temps formaient anacrusse» (Ob. cit., pág. 293).

comenzar a partir de la primera sílaba acentuada²⁵, y, en consecuencia, los decasílabos arriba transcritos se dividirán del siguiente modo :

Anacrusis	1. ^{er} pie	2. ^o pie	3. ^o pie
De sus	híjos la	tórpe a vu	tárda
El pe	sádo vo	lár cono	cía :
Dese	ába sa	cár una	cría
Más li	géra aunque	fue se bas	tár da.

En vez de tres anapestos, como afirma Bello, tendríamos, pues, tres dáctilos en cada uno de los versos de Iriarte ya citados. De la misma manera, en el arte mayor el ritmo sería predominantemente dactílico y no anfibráquico como creían Bello y el maestro Milá y Fontanals²⁶ :

PRIMER HEMISTIQUIO

SEGUNDO HEMISTIQUIO

Anacrusis 1.^{er} pie 2.^o pie
Al mýy prepo ténte

Anacrusis 1.^{er} pie 2.^o pie
don Juán el se gúndo

25. Tanto Verrier (*Metricque anglaise*) como Landry (Ob. cit., pág. 282 y siguientes), distinguen la sílaba vulgar de la sílaba métrica. Esta última comienza siempre con la vocal y no con la consonante. Así, los pies del primer verso de *La Eneida* deben dividirse, según Landry, del siguiente modo :

Arma vir / umque can / o, Troj /ae qui pr /imus ab /oris

En vez de...

Arma vi / rumque ca /no, Tro /jae qui / primus ab / oris

según la escanciación tradicional que no distingue entre las sílabas métricas y las vulgares.

Otros sistemas distintos han sido expuestos por Ernest Meyer (*Die neueren Sprachen*, 1898) y por Scripture (*The elements of exp. phonetics*, New York, 1902, y *The study of speech curves*, Wáshington, 1906). El sistema preconizado por Verrier y por Landry es, en cambio, apoyado por Minor, por Gevaert y por Manfredi Porena.

26. «Fuera de estos dos tipos principales, y dejando aparte el verso de 5 que recuerda al antiguo adónico, hay el de 10 que ofrece siempre un movimiento anapéstico: *Que me pides zagál que te cuénte*, y el de 6 y su doble de 12 que suelen asemejarse a dos o a cuatro lesbios (*anfibrachis* V-V), no a 3 ó 6 troqueos, ni a 2 ó 4 dáctilos, como se ha creído: Aquél que en la barca parece sentado» (*De la poesía heroico-popular*, Barcelona, 1874, pág. 435).

El ritmo del verso que acaba de transcribirse, es absolutamente idéntico al de un endecasílabo dactílico²⁷ :

PRIMER HEMISTIQUIO

1.^{er} pie 2.^o pie
Váyan de géntes

SEGUNDO HEMISTIQUIO

Anacrusis 1.^{er} pie 2.^o pie
sa bídos en génte.

Pero como la anacrusis, es decir, las sílabas que preceden a lo que se llama en música el *primer tiempo marcado*, puede contener no sólo una sino hasta tres sílabas²⁸, el verso de trece sílabas usado por Juan de Mena en *El Laberinto* se corresponde también exactamentè, desde el punto de vista rítmico, con los dos tipos anteriores :

PRIMER HEMISTIQUIO

Anacrusis 1.^{er} pie 2.^o pie
Aris tótiles cerca

SEGUNDO HEMISTIQUIO

Anacrusis 1.^{er} pie 2.^o pie
del pádre Pla tón.

No existe, pues, ninguna contradicción interna entre los diversos tipos del arte mayor, como creía Menéndez Pelayo, y el hecho de que tal combinación haya desaparecido desde fines del siglo XVI, no prueba que sea intrínsecamente defectuosa. El alejandrino, después de haber estado en boga durante dos centurias, desapareció a su vez con el Canciller López de Ayala en el siglo XIV, para reaparecer más tarde con los poetas románticos del siglo XIX, particularmente con Zorrilla. Los ensayos hechos en nuestros días por excelentes versificadores que han combinado, en composiciones de factura rítmica admirable, versos de

27. En la escanción que Landry denomina «scansion décroissante», el ritmo yámbico y el anapéstico, según las clasificaciones tradicionales, desaparecen totalmente: «L'autre scansion est toujours décroissante, quelle que soit la marche réelle du rythme. Plus d'iambes, d'anapestes, etc. On ne créera partout que des trochées, des dactyles, etc.» (Ob. cit., pág. 293).

28. Véase Landry, Ob. cit., Cap. III. En Juan de Mena, sin embargo, la anacrusis no abarca nunca más de dos sílabas, caso que ocurre en los hemistiquios heptasílabos del *Laberinto de Fortuna*.

doce y de catorce sílabas con versos de once²⁹, bastan para demostrar que sí es posible una mezcla semejante a la del arte mayor, donde los dodecasílabos de cuatro cadencias se asocian en la misma estrofa con decasílabos y con endecasílabos dactílicos de idéntica composición interna. Milá entrevió esta posibilidad cuando afirmó, refiriéndose al verso de Juan de Mena: «El último verso de que debemos hablar es el dodecasílabo, compuesto de dos de a seis y que por consiguiente tiene como acentos natos o necesarios, el de la quinta y undécima. Si a estos añade los ventajosos de la segunda y octava, es decir, de la segunda de cada hemistiquio, que es lo más común, resulta una serie de cuatro lesbios; y equivale a un endecasílabo anapéstico con anacrusis, es decir, con la añadidura inicial de una sílaba (inacentuada). Esta semejanza de construcción nos explica hasta cierto punto el hecho de que el dodecasílabo, aunque compuesto de lesbios, se asocie muy bien con los otros dos versos que son anapésticos; pero al mismo tiempo se ha de notar que los dos últimos, a pesar de su estrecho parentesco, no suelen encontrarse asociados»³⁰.

29. Así, Rubén Darío mezcló, en el *Canto de la Sangre*, versos de once con dodecasílabos:

Sangre de Abel, clarín de las batallas,
luchas fraternales, estruendos, horrores;
flotan las banderas, hieren las metrallas
y visten la púrpura los emperadores.

Más recientemente, el poeta venezolano Andrés Eloy Blanco, combinó, en su «Canto a España», laureado por la Academia Española, versos alejandrinos con endecasílabos:

Alcé los brazos húmedos a la celeste flama,
y cuando cayó en ellos el tropical fulgor,
cada brazo creció como una rama,
cada mano se abrió como una flor.

Esta última combinación, la cual ha tenido sin duda más fortuna que la de Rubén Darío, tiene en la poesía italiana el antecedente de la «strofe archilochea», compuesta de un endecasílabo esdrújulo y de un verso de catorce sílabas:

Ma voi volate dal mio cuor, com'aquile
giovinette del nido / alpestre ai primi efiri.
(*Carducci*).

30. *Obras Completas*, tomo V, págs. 326-327.

El Pinciano columbró, antes que Milá, esta característica del arte mayor, y señaló que el verso de Juan de Mena era el único metro castellano que se podía mezclar con otros metros largos de distinto número de sílabas: «Mas es tanto lo que hace el sonido en estos nuestros versos castellanos (los de arte mayor) que, cuando esto hay, no importa una sílaba más o menos, lo cual no consiente el metro griego o latino, sino que, aunque más sonido tenga, si no consta de los pies que el metro requiere según es, no vale nada»³¹. El único verso que, según el autor de la «Filosofía antigua poética», se asemeja desde este punto de vista al de arte mayor, es el exámetro latino: «Y en ello el exámetro y el de arte mayor castellano conforman mucho; porque el uno y el otro recibe algunas sílabas, sin perder sonido, lo cual los demás versos no suelen hacer»³².

¿Por qué, en cambio, no se podía asociar, y en hecho no se

31. Ob. cit., Epístola VII, págs. 285-286.

32. Idem, pág. 292.

Los autores modernos han expresado, en cambio, acerca de esta particularidad del arte mayor, las ideas más disímiles. Milá y Fontanals explica la presencia, en la estrofa de Juan de Mena, de «dodecasílabos mutilados», es decir, de versos de diez y de once sílabas, sobre todo de endecasílabos dactílicos, afirmando que probablemente los primeros pentasílabos de tales versos se pronunciaban «con cierta lentitud relativa» (*Obras Completas*, tomo V, págs. 335-336).

Baist (*Gröbers Grundriss*, II, 1, pág. 424) la atribuye a la «continuación de la antigua métrica», la cual se mantuvo «al lado de la que se funda en el número de las sílabas, lo mismo que en Alemania se mantuvo al lado de esta última el principio de las sílabas acentuadas». La supresión de la primera sílaba, hecho que ocurre a menudo en el primer hemistiquio, y con menos frecuencia en el segundo, causa, según Baist, «una agradable variedad en la cadencia unísona» del verso de Juan de Mena.

A Morel Fatio (*El arte mayor y el endecasílabo*, Romania, 1894, tomo XXIII) cree hallar en esa extraña mezcla de versos de diferentes medidas, un eco de la supeditación a la música del verso primitivo; y Menéndez Pelayo (*Antología*, tomo X, cap. XLIII) estima a su vez que acaso la música no fué agena a este fenómeno, pero califica la hipótesis del humanista francés de «violenta, aunque ingeniosa».

Hanssen (*El arte mayor de Juan de Mena*, Anales, 1906) considera la supresión de la sílaba inicial en los versos de arte mayor como «licencia propia de la rítmica de los himnos latinos, y adoptada por la métrica popular de la península».

Diez (*Ueber die erste portugiesische kunst und hoffoesie*) se expresa del siguiente modo: «Como en los versos de arte mayor, la primera sílaba de

asoció jamás³³, el dodecasílabo de arte mayor con las otras formas regulares del endecasílabo, esto es, con la yámbica acentuada en sexta sílaba y con la acentuada en cuarta y en octava? Sin duda, por una razón idéntica a la que no ha permitido combinar el endecasílabo dactílico con las formas del mismo verso que se denominan regulares: es decir, porque esos distintos tipos difieren en su construcción interna. En efecto, el siguiente cuadro basta para poner en evidencia las desemejanzas rítmicas

cada hemistiquio puede ser omitida y que el acento puede recaer también sobre la tercera sílaba del segundo hemistiquio, un tal verso puede ser fácilmente confundido con un endecasílabo, como, por ejemplo, en López de Ayala (Bae-
na, 553):

Sería a todos grant yerro de plan,
Que nunca fueron nin sont nin serán».

Foulché Delbosc condena la teoría de Morel Fatio, alegando que si «la música entraba en algo en la reducción de algunos hemistiquios, es evidente que, en cada estrofa, estos hemistiquios reducidos deberían siempre encontrarse en el mismo lugar, es decir, en el lugar en que el ritmo musical tuviera necesidad de su empleo» (*Etude sur le Labyrinth de Juan de Mena*, Revue Hispanique, vol. IX, 1902, pág. 86). Pero el gran hispanista admite, como Milá, que los versos de arte mayor han debido de recitarse con cierta lentitud en algunos pasajes: «Se acaba de ver que hay en ciertos tipos, hacia el medio del verso, una laguna procedente de la falta de una sílaba no acentuada sea al fin del primer hemistiquio, sea al comienzo del segundo; esta laguna era probablemente marcada en la recitación por una detención muy corta, igual al tiempo que hubiera pedido la pronunciación de una sílaba; y esta detención —un músico diría este silencio—, dejaría intacto el movimiento general del verso conservando una misma extensión a cada uno de los intervalos de los acentos rítmicos» (Ob. cit., pág. 97).

Eduardo de la Barra (*El endecasílabo dactílico*, Rosario de Santa Fe, 1895, pág. 62) atribuye también a la música la mezcla, en el arte mayor, de versos de distinta medida: «En la métrica del siglo XV era corriente la licencia de suprimir la sílaba primera en los versos de arte mayor, la cual sin duda se restablecía al cantarlos, por el sencillo artificio de duplicar la primera vocal acentuada».

33. Hasta el ensayo hecho por Rubén Darío, se entiende, en la composición ya citada: *El Canto de la Sangre*. Es evidente que la combinación empleada por el poeta nicaraguense no ha tenido fortuna, lo que sin duda obedece a la contradicción rítmica que separa el endecasílabo dactílico de las demás formas del verso de Boscán y Garcilaso. En cambio, entre los distintos versos que se asocian en la estrofa de arte mayor, hay una similitud interna fácilmente perceptible.

que separan el endecasílabo dactílico del endecasílabo yámbico³⁴:

Endecasílabo dactílico

1. ^{er} pie	2. ^o pie	3. ^o pie	4. ^o pie
Tángo que	fizo fa	zérle tal	vuélo.

Endecasílabo yámbico

1. ^{er} pie	2. ^o pie	3. ^o pie	4. ^o pie	5. ^o pie	6. ^o pie
Que el prá	do por	abríl	de fló	res llé	no.

1. ^{er} pie	2. ^o pie	3. ^o pie	4. ^o pie	5. ^o pie	6. ^o pie
Prisió	nes són	do el am	bició	so mué	re.

¿Cuál es, pues, el pie que da compás a los versos de arte mayor gracias al isocronismo de sus tiempos marcados? No es, sin ningún género de dudas, el pie clásico que Hermosilla y, más recientemente, Sinibaldo de Más y José Eusebio Caro, han intentado introducir en la poesía castellana, ni la cláusula de duración más o menos exacta que define Bello en su *Arte Métrica*³⁵. El pie que constituye el elemento esencial del verso de Juan de Mena, como de todos los metros castellanos, es el mismo que definió Nebrija con clarividencia asombrosa: «Mas de los números e medida de la prosa diremos en otro lugar: agora digamos de los pies de los versos: no como los toman nuestros poetas que

34. Los preceptistas que han examinado la combinación de estas diferentes formas, hechas principalmente por Rubén Darío (*Balada en honor de las musas de carne y hueso, Divagación*), se han mostrado poco optimistas acerca de su aclimatación en la poesía castellana. (Véase Pérez y Curi, *La arquitectura del verso*).

35. T. Navarro Tomás, refiriéndose al verso español en general, ha señalado tanto el error de Luzán como el del insigne humanista venezolano: «Basta repasar estos datos para convencerse de la falta de fundamento de las teorías cuantitativas que, a imitación de la métrica clásica, se ha tratado de aplicar a nuestra versificación... Pero, por otra parte, estos mismos datos ponen de manifiesto que Bello, Colt, Benot, etc., al impugnar dichas teorías cuantitativas, fueron demasiado lejos. Decir que nuestras sílabas no son largas ni breves por naturaleza ni por posición, a la manera de las sílabas latinas, es cosa completamente exacta. Añadir, como consecuencia de esto, que en nuestra pronunciación no hay diferencias cuantitativas y que nuestras sílabas son, bajo este aspecto, iguales o aproximadamente iguales, fué incurrir en un error evidente» (Ob. cit., págs. 12-13).

llaman pies a los que avían de llamar versos : MAS POR AQUELLO QUE LOS MIDE : los cuales son unos assientos o caidas que haze el verso en ciertos lugares»³⁶.

Dos consecuencias, ambas capitales, resultan de las definiciones dadas por el humanista español respecto de la versificación castellana : a) el pie de la versificación romance no es el mismo de la poesía latina, puesto que no se funda en la distribución de las sílabas en largas y breves, ni equivale tampoco a la cláusula rítmica de Bello, puesto que el gramático nebricense no habla de «partecillas de una duración fija», sino que, por el contrario, admite categóricamente que la anacrusis de una sílaba al comienzo del verso no rompe el compás o la estructura rítmica de este³⁷ ; y, b) el pie, y no la igualdad silábica, constituye el elemento esencial del verso castellano³⁸.

36. V. Ob. cit., Libro II, cap. VIII.

37. Nebrija, como anteriormente se ha indicado, expresa con toda nitidez que la adición de una sílaba al comienzo de uno o de ambos hemistiquios del verso de arte mayor, desempeña en la versificación de Juan de Mena el mismo papel que desempeñaba en la métrica clásica la pausa final (V. Ob. cit., Libro II, cap. V).

38. El pie, según Verrier, es la parte del verso que se extiende desde el principio de la primera sílaba rítmicamente acentuada hasta el principio de la sílaba rítmica siguiente : la sílaba o las sílabas que preceden al primer acento rítmico, representan lo que se llama en música «tiempo débil», y en nada alteran la estructura y el número del verso.

Al dividir el verso de Juan de Mena en unidades métricas o en pies, según lo hemos hecho en este y en otros capítulos del presente libro, no hemos seguido exactamente, sin embargo, el procedimiento empleado por Verrier, Landry, etc., sino el que recomienda el maestro Navarro Tomás : el gran prosodista español, fundándose en que necesariamente ha de existir un acuerdo entre el principio del tiempo marcado y la unidad acústica y articulatoria de la sílaba, hace coincidir la división métrica de las sílabas con su división prosódica o fonética. Así, el primer verso de «El Laberinto de Fortuna» :

Al muy prepotente don Juan el segundo

se dividirá en unidades métricas contando desde la primera sílaba y no desde la primera vocal rítmicamente acentuada :

múy prepo / ténte / Juán el se / gúndo,

EL ENDECASILABO DE ARTE MAYOR Y EL ENDECASILABO ITALIANO

El examen atento de las ideas expuestas por Nebrija acerca de los metros usados en su época, particularmente del arte mayor de Juan de Mena, constituye la guía más segura para determinar las relaciones existentes entre el endecasílabo de importación italiana y el verso en que se hallan compuestos «El Laberinto» y otros grandes poemas anteriores a la revolución iniciada por Boscán y Garcilaso.

Los principios establecidos en su Gramática por el gran humanista de la Corte de los Reyes Católicos, prueban por sí solos que ninguna semejanza, excepto las de carácter casual, existe entre el endecasílabo dactílico¹ de Juan de Mena y las formas endecasilábicas traídas de Italia por el poeta barcelonés y ya ensayadas, en la centuria anterior, por Micer Francisco Imperial y por el Marqués de Santillana. Es evidente que Boscán tuvo razón cuando afirmó, en su célebre carta a la duquesa de Soma, que el metro por él importado «era cosa nueva en nuestra

1. Al endecasílabo de Juan de Mena, distinto en el fondo, tanto al endecasílabo *more-gallico* como al endecasílabo italiano, no puede dársele, sin cierta violencia, ninguna de las dos denominaciones, que le han sido generalmente aplicadas. No le conviene ni la denominación de «endecasílabo dactílico», preferida por Bello, puesto que no siempre lleva la primera sílaba acentuada :

Assí que qualquiera cuerpo ya muerto
(244, VI).

ni la denominación de «endecasílabo anapéstico», puesto que hay en *El Laberinto* no pocos versos de once sílabas que carecen de acento rítmico en la cuarta :

Lugar con menguante seco e seguro
(176, III).

España», y que no fué tan verídico Cristóbal del Castillejo cuando a su vez aludió, en las coplas «contra los que dexan los metros castellanos y siguen los italianos», al empleo hecho un siglo antes por Juan de Mena del mismo verso que a la sazón trataban de introducir los petrarquistas :

Juan de Mena como oyó
la nueva trova polida,
contentamento mostró,
caso que se sonrió
como de cosa sabida.
Y dixo : según la prueba,
once sílabas por pie,
no hallo causa por qué
se tenga por cosa nueva,
pues yo también las usé.

Los antecedentes del endecasílabo italiano no pueden ciertamente buscarse, como pretendía el adversario de Boscán, en las formas endecasilábicas que el poeta cordobés y sus contemporáneos mezclan a menudo con versos de otro tipo, sino en los ensayos, todavía vacilantes e imperfectos, de don Iñigo López de Mendoza y del autor del «Dezir de las siete virtudes». Este punto ha sido magistralmente dilucidado por Menéndez Pelayo (v., principalmente, *Antología de poetas castellanos*, tomo X, pág. 147 y siguientes), y lo que aquí pretendemos es mostrar simplemente las diferencias que separan el endecasílabo de arte mayor tanto del endecasílabo italiano como del endecasílabo de *gaita gallega* y del de los trovadores provenzales².

2. Las explicaciones que sobre este punto se han dado, así las de Milá (*Obras Completas*, tomo V, pág. 326) y Menéndez Pelayo (*Antología*, tomo X, pág. 147), como las de Foulché Delbosc (*Revue Hispanique*, 1902, págs. 75-132) y Pedro Henríquez Ureña (*Revista de Filología española*, 1919, págs. 132-157), son cuando menos incompletas. Milá sólo alude, al hablar del endecasílabo de Juan de Mena, a las formas acentuadas en cuarta y séptima sílabas, e insinúa la hipótesis de que la combinación de tales versos con los dodecasílabos pudo tal vez deberse a influencia de Imperial «que a veces parece querer imitar el endecasílabo italiano, y alguna traduce al Dante» (Ob. cit., pág. 336).

Menéndez Pelayo cita, además de la forma de ritmo anapéstico, otra que

El más ligero análisis de los endecasílabos usados por Juan de Mena y por otros versificadores de la Corte de don Juan II, demuestra que se trata del verdadero verso de arte mayor, admirablemente descrito por Nebrija, y no de una forma endecasilábica semejante a la introducida en la Península por los imitadores de Dante y de Petrarca. En el *Laberinto de Fortuna* aparecen, en efecto, al lado del supuesto endecasílabo anapéstico, otras combinaciones endecasilábicas que no pueden incluirse en ninguna de las modalidades de este verso que hoy se reputan como tipos regulares de procedencia italiana. Así, si los siguientes endecasílabos de Juan de Mena pueden sin dificultad graduarse de «anapésticos casuales», como los denomina Milá :

Dáme licéncia, mudáble Fortuna,
pórque yo blásme de tí como devo
(7, I y II).

los que a continuación se transcriben serían, en cambio, endecasílabos *sui generis*, inclasificables dentro de ninguna de las cuatro

no existe en realidad en Juan de Mena: la acentuada solamente en la sílaba cuarta y en la séptima, a la manera de ciertos endecasílabos del Dante :

Como los náutas que ván en poniente
Tornan en cóntro de cómo vinieron.

La primera sílaba de los versos transcritos carece, según el insigne polígrafo, de acento rítmico. Sería difícil, sin embargo, negar con buenas razones que las palabras con que se inician ambos endecasílabos no llevaban, de acuerdo con las reglas prosódicas de los poetas del siglo XV, acento suficientemente fuerte para el ritmo. Son abundantísimas en Juan de Mena las voces de la misma especie colocadas en posición rítmica :

Comienzo ya *cuanto* con más elocuencia
(19, V).

Al *muy* prepotente don Juan el segundo
(1, I).

Foulché Delbosc se asocia a la opinión de Encina sobre la doble equivalencia de la primera sílaba acentuada de ambos hemistiquios, y P. Henríquez Ureña, aplicando los principios de la prosodia moderna a los versos de Juan de Mena, pretende que en *El Laberinto* existe el tipo de endecasílabo acentuado únicamente en la cuarta sílaba :

Cuando punaba por escabollirme.

formas que hoy se conocen del verso aclimatado en español por Boscán y Garcilaso³ :

A tí cuyo santo nombre convoco
 (25, VI)
 Mas úna cautéla yáce encubiérta
 (27, VI)
 Vi luégo los móntes híperboréos
 (40, I)
 Los cámpos de Frígia tánto llorádos
 (41, V)
 E ví la província múy generósa
 (43, I)
 Aquésta comiéncia dé proceder
 (47, V)
 También en las águas bívas e muérta
 (51, III)
 Caída por tierra génte infinita
 (56, VI)

Si los versos anteriormente transcritos se reputan como endecasílabos, aunque se les dé, como lo hace Menéndez Pelayo, el título de «endecasílabos monstruosamente estragados»⁴, ninguna razón valedera existiría para negar la misma calificación a los versos del siguiente tipo, abundantísimos en *El Laberinto* y en todos los grandes poemas de la Edad Media castellana⁵ :

3. Esta forma no se correspondería tampoco con ninguna de las variantes del endecasílabo italiano :

- (6.^a y 10.^a) Nel mezzo del cammín di nostra vita (Dante)
- (4.^a y 8.^a) Risplenderá su le sciagúre umane (Foscolo)
- (4.^a y 7.^a) Tal cadde a térra la fiéra crudele (Dante)
- (3.^a y 8.^a) Non sonó si terribilménte Orlando (Dante)
- (1.^a, 4.^a y 8.^a) Cántami, o Díva, del Pélide Achille (Monti)

4. Véase *Antología*, tomo X, pág. 178 y siguientes, y «El endecasílabo en la poesía castellana», tomo II de *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, 1941, pág. 111.

5. La inclusión de tales versos entre los endecasílabos parece imponerse a la luz de la teoría de Foulché Delbosc, quien considera el arte mayor como un metro simple, entre cuyos hemistiquios es permitida la sinalefa, y no como

E como bastó mi seso infacundo

(24, VI)

Mas non dexaré dezir lo que siento

(80, V).

Iguales escrúpulos, desde el punto de vista métrico, suscitan aquellos versos de *El Laberinto de Fortuna* que sólo tienen diez sílabas, y que figuran en no pequeña proporción, mezclados en la misma estrofa con otros de once sílabas y con dodecasílabos de cuatro cadencias y de cesura intermedia :

Es la tu regla ser muy enorme

(10, VI)

Llena de muertos muchos Argía

(65, II).

Es fácil advertir, mediante la simple lectura de los dos ejemplos arriba citados, que no se trata aquí del decasílabo que Moratín denominó asclepiádeo⁶ : *id en las alas del raudo céfiro*,

un verso «interciso que se puede partir por medio», según sostienen Encina y la mayor parte de los tratadistas de las centurias pasadas.

Es esta evidentemente una de las tantas contradicciones a que conducen las explicaciones generalmente aceptadas sobre el verso de Juan de Mena. La conclusión, aunque impuesta por tales doctrinas, no ha sido, sin embargo, considerada siquiera por ninguno de los que han estudiado la extraña versificación de *El Laberinto*. A Clair Tisseur y Stengel (*Modestes observations sur l'art de versifier*, Lyon, 1893, pág. 68), se debe, sin embargo, la teoría sobre la supuesta identidad del arte mayor y el antiguo decasílabo francés «cesuré a cinq» :

Arras est escole / de tous biens entendre.

El endecasílabo primitivo de la poesía francesa era, no obstante, el que llevaba pausa fuerte después de la cuarta sílaba :

Halt sont li *phui* e li vertenebros

6. Muy distinto al asclepiádeo de Moratín es el de Carducci y otros poetas italianos. El autor de las «Odas bárbaras» combina en la misma estrofa decasílabos compuestos de dos pentasílabos esdrújulos con un heptasílabo de la misma especie :

Sorgono e in agili file dilungano
gl'immani ed ardui steli marmorei,
e ne la tenebra sacra somigliano
de giganti un esercito

puesto que no existe el acento obligatorio de la séptima sílaba, ni del decasílabo que Milá (*Obras Completas*, tomo V, pág. 326) define como «verso indiviso, con tres acentos, dos obligatorios y uno nato o necesario, formado de tres anapestos o grupos cada uno de ellos de dos inacentuadas y una acentuada». Basta recordar, para poner en duda todo intento destinado a incluir los versos de *El Laberinto* a que se alude entre los verdaderos versos de diez sílabas, que la forma decasilábica no aparece en la poesía española sino en época relativamente cercana a nuestros días⁷. El propio Milá confiesa (*Obras Completas*, tomo V, pág. 328) que no recuerda haber tropezado, en sus investigaciones sobre la poesía preclásica, con una sola estrofa compuesta en decasí-

Che guerra mediti con l'invisibile :
 le arcate salgono chete, si slanciano
 quindi a vol rapide poi si rabbracciano
 prone per l'alto e pendule.

(*In una chiesa gotica*).

El asclepiádeo de Moratín corresponde exactamente a los dos primeros versos de la «estrofa arcáica» de los poetas italianos :

Onde venisti? Quali a noi secoli
 si mite e bella ti tramandarono?
 Fra i canti de'sacri poeti
 dove un giorno, o Regina, ti vidi?

(Carducci, *Alla Regina d'Italia*).

estrofa formada, como se ve en la que acaba de transcribirse, de dos decasílabos compuestos de hemistiquios iguales (el último esdrújulo), de un verso de nueve sílabas y otro decasílabo indiviso.

7. Se entiende, desde luego, que no se alude a los casos, frecuentes en poetas anteriores a Juan de Mena, en que el decasílabo aparece como verso esporádico. Así, Menéndez Pelayo (*De las influencias semíticas en la literatura española*, «Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria», Madrid, 1941, tomo I, pág. 208) cita los dos siguientes de una composición de Judá Leví escrita al parecer en lengua castellana :

Venit la fesca invencennillo
 Quem conde meu coragion feryllo?

En los ensiempos de *El Conde Lucanor* asoma alguna vez el decasílabo, y el Rey Sabio lo mezcla con versos de once sílabas en varias de sus *cantigas* :

Rosa das rosas et Fror das froes.

labos, cosa que no deja de llamar la atención si se toma en cuenta que este verso, dada su índole altamente rítmica, tiene tanto derecho como el octosílabo trocaico para que se le considere hijo de la simple naturaleza. El decasílabo no se encuentra tampoco en los trovadores provenzales, y las *Leyes de amor* se refieren a esa forma rítmica como a un verso «inusitado y malsonante». Los primeros ejemplos, como ha advertido Milá, de versos decasílabos agrupados en estrofas rara vez homogéneas, se hallan en algunas letrillas castellanas del siglo XVI y principios del XVII:

Ventecico murmurador,
que lo gozás y andas solo,
hazme el son con las hojas del olmo
mientras duerme mi lindo amor.

Si los copistas del *Cancionero de Baena*, según insinúa Menéndez Pelayo⁸, alteraron los versos de Micer Francisco Imperial, añadiéndole una sílaba a algunos de los endecasílabos del «Dezir de las siete virtudes», y de otras composiciones del poeta italo-andaluz, para transformarlos en versos de arte mayor, a cuyo ritmo se hallaban acostumbrados, sería preciso convenir en que también suprimieron a algunos endecasílabos la sílaba inicial para convertirlos en versos de diez sílabas, por el estilo de los ya mencionados del célebre poema de Juan de Mena:

Que abre et cierra tan mansamente
(*Dezir de las siete virtudes*).

Pero, en ese caso, ¿a qué atribuir su torpeza? La forma decasílabica, en efecto, no existía como tal en la época, y los copistas del *Cancionero de Baena* no podían tener el oído habituado a una forma rítmica que no era corriente entonces y que ni siquiera figuraba en los versificadores provenzales.

Existen, por otra parte, diferencias dignas de atención entre el endecasílabo de Juan de Mena y el endecasílabo anapéstico de importación italiana. Tales desemejanzas surgen con vigor cuando se compara una de las composiciones españolas en que ma-

8. Véase *Antología*, tomo I (*XVII de las Obras Completas*), pág. 396.

nifiestamente se imita el anapéstico del Dante o del Petrarca con cualquiera de las estancias en que Juan de Mena combina con versos dodecasílabos formas endecasilábicas de acentuación similar a la de los poetas italianos aludidos. Si se toma como base para este cotejo la mejor poesía de Micer Francisco Imperial, el famoso «Dezir de las siete virtudes», composición que tiene la ventaja de haber sido objeto de una cuidadosa depuración crítica realizada por Amador de los Ríos⁹, y en la cual aparecen, en mayor número que en cualquier otra poesía de la época, formas endecasilábicas que se adaptan plenamente a las combinaciones tenidas hoy como ortodoxas, es fácil llegar a la conclusión de que los endecasílabos de Juan de Mena son rítmicamente distintos a los del precursor de Garcilaso.

Los supuestos endecasílabos anapésticos del poeta cordobés se ajustan siempre a las reglas enunciadas por Nebrija, y se hallan invariablemente acentuados en la primera sílaba¹⁰:

Donde los fuegos insuflas Tifeo
(53, VII).

mientras que los de Micer Francisco Imperial carecen casi siempre de ese primer acento rítmico:

9. Véase *Historia crítica de la literatura castellana*, Madrid, 1864, tomo V, págs. 191-205.

10. La afirmación de Menéndez Pelayo (*Antología*, tomo X, pág. 181), según la cual existen en *El Laberinto* endecasílabos acentuados únicamente en la cuarta y séptima sílabas, no puede aceptarse sino en el caso de que se aplique a los versos de Juan de Mena los principios de los prosodistas modernos que reputan como voces de acentuación débil muchas que en el siglo XV y aún en el XVI se consideraron suficientemente acentuadas para el ritmo. Como prueba del divorcio existente sobre este punto entre las teorías de los mejores prosodistas y la práctica de los buenos poetas, basta consultar los trabajos en que el maestro Navarro Tomás recoge los resultados de sus experiencias fonéticas, principalmente el que lleva por epígrafe *Palabras sin acento* (Revista de Filología Española, 1925, págs. 350 y siguientes), y compararlos con las enseñanzas de un filólogo tan insigne como don Andrés Bello o tan avisado como Sicilia. Infinidad de palabras reputadas sin acento, desde el punto de vista de la buena versificación, en la época en la que apareció la *Métrica* de Bello (Santiago de Chile, 1835), se gradúan apenas cien años después como voces susceptibles de ser colocadas dentro del verso en posición predominantemente rítmica.

Sería este el caso de decir con el propio Menéndez Pelayo, que más de la mitad de los versos escritos en la antigüedad naufragarían si no se les leyese hoy con los ojos de la historia.

E dónde aqueste principio yo tomo...
Un gráve suéño magüer non dormía...
Del vér non séa al dezír diferencia...
Las ótras cuátro son múcho distantes...
Et *ómnis áuri* coronas portantes...
Con gésto mánsó de gránt honestad...
E en dóze rámos que el árbol tenía...
Me díxo el Sábio : tú déyes creer...
E pórque ciérto tú más de mí seas...
E en ótra páрте segúnt parescía...
Cantávan mánsos cantáres morales...
E assí andándo por éntre rosales...
Cualquíer que agóra el mi nómbre demanda...
Non óyes, Lya, con cánto gracioso...
Non téme tájo nin púnta d'espada...
Nin précia óro nin téme pobreza...
Sus ánbas fáses mirándo al espejo...
La del semblánte nin lédo nin triste...
Es su castiéllo segúnt ver podiste...
Et Humildát que del múndo non siente...
Que la su vísta d'aquéllas estrellas...
Yo miré énde et ví duéña polida...
E núnca vído et non céssa mirando...
Tal éra yó cerca déllas andando...
Non se vería tan bién tu figura...
Otrosí piénsa si éstas doncellas...
El múndo alúmbran segúnt que yo digo...
Aquéllas béstias non vuélván la frente...
Ca déstas duéñas ningúna consiente...
E quien las míra convién que se tire...
A la una lláman la siérpe Merona...
La tércia lláman la béstia Juderra...
En tódo el régno por más escogida...
Al bién bevír non feciéron un quicio...
Por el común cada úno más fas...
Que fízo en Róma Metélo tribuno...
Que cáte al ciélo e colóre su fas...
De la doléncia del niño mozuelo...
E cantarán todas éstas doncellas...

En la mi vista si éra contento...
 En mi dezía magüera, callava...
 Et dóte, ó fijo, respuésta muy viva...
 Mirándo báxo los párpados cierra...
 De cáda rósa de aquéll rossal santo...
 Et acordé commo a fuérza despierto...

Micer Francisco Imperial, imitador fervoroso de Dante, a quien se limita a traducir con frecuencia, reproduce a veces fielmente la acentuación del original italiano :

Sépa cualquier quel mi nómbre demanda
 (*Dezir de las siete virtudes*)
 Sáppia qualúnque il mio nóme dimanda
 (Dante, *Purgatorio*, Canto
 XXVII, v. 100).

La acentuación de la primera sílaba del anapéstico era, pues, indiferente para Imperial, como lo fué para el Dante ; y esa razón explica que varios endecasílabos del «*Dezir de las siete virtudes*»¹¹ aparezcan acentuados en la misma forma que los de Juan de Mena :

Vuélve conmígo do quiéra que veas
 (Imperial)
 Séco mi ténne in la víta serena
 (Dante, *Inferno*, VI, v. 51)
 Otras beldádes loár de mayores
 (Juan de Mena, *Laberinto*, 16, V).

Pero el deseo de ceñir puntualmente su versificación a la del Dante, explica también la existencia en el «*Dezir de las siete*

11. Son escasísimos los endecasílabos del «*Dezir de las siete virtudes*» acentuadas en primera sílaba : la comparación entre los dos tipos, el VV V — VV — VV — V y el — VV — VV — VV — V, revela que hay en la composición citada un endecasílabo anapéstico de la primera clase por cada diez de la segunda. Limitando el cómputo a los textos que no ofrecen la menor duda en cuanto a su acentuación, es decir a aquellos que no pueden confundirse con versos de arte mayor compuestos de dos hemistiquios iguales, se obtiene el resultado siguiente : primer tipo : treinta y nueve versos ; y segundo tipo : cuatro.

virtudes» de endecasílabos que no tienen más acentos rítmicos que los de la cuarta y séptima sílabas :

E las donséllas guirlándas traían...
 E cuadrángulo segúnt parecían...
 E la seténa dos lláves doradas...
 E Mansedúmbre e la ótra siguiente...
 De la doléncia del niño moquelo...
 E cantarán todas éstas donsellas...
 E acordé commo a fuérza despierto...
 Es su castiéllo segúnt ver podiste...
 La del semblánte nin lédo nin triste...
 (*Dezir de las siete virtudes*).

Che ricordársi del témpo felice
 (Dante, *Inferno*, V, v. 122)

El mayor defecto de los endecasílabos de Imperial consiste en la frecuencia con que el poeta italo-andaluz emplea en el interior del verso dos acentos rítmicos inmediatos¹² :

Cuatro cercos que três crúces fazían...
 Oliendo del jardín dólces olores...

La combinación usada por Imperial, quien acentúa preferentemente la segunda sílaba, se aproxima más al anapéstico de los poetas provenzales que al del autor de *El Laberinto*:

12. Pueden compararse estos endecasílabos de Imperial con el famoso verso con que inicia Iriarte su poema de la Música :

Las maravillas de aquél arte canto,

célebre por la polémica a que dió lugar entre su autor y Victoriano Huerta. Lista (*Ensayos Literarios*, tomo II, pág. 8) se refiere en los siguientes términos a la memorable controversia : «Lo más gracioso es que ambos disputaban y ambos tenían razón, como frecuentemente sucede en cosas de más importancia. El verso es verdaderamente *sáfico*, pues tiene la cuarta y la octava acentuadas ; pero es un mal *sáfico*, por una razón que ni Iriarte ni Huerta, guiados más por el oído que por la prosodia, podían penetrar, y es que al acento de la primera sílaba de *arte* antecede la última larga de *aquél* : la cual llama sobre sí una parte del tiempo, y no permite hacer tan sensible como debía ser la acentuación de la sílaba siguiente».

Al témps d'estiu qan s'alégron l'ausel...
 E carga'l fuoill e la flor e'l ramel...
 Pogué's vezer, don per pauc non enratge...
 (Guillermo de Bergadán).

Pero hay aún otro hecho que conspira contra la hipótesis de quienes han creído encontrar influjo italiano en el arte mayor, fundando esa conjetura¹³ en la similitud existente entre el endecasílabo de Juan de Mena y el endecasílabo de tipo anapéstico, tan común en Dante e imitado de *La Divina Comedia* por Micer Francisco Imperial: la inexistencia en la poesía italiana del siglo XV del verso dodecasílabo, una de las combinaciones características de la versificación de *El Laberinto de Fortuna*. Aún si se prescinde de la diferencia fundamental que separa a ambos metros, en lo que respecta a la acentuación de la primera sílaba, obligatoria en el endecasílabo del poeta cordobés y ocasional en el del Dante¹⁴; ¿cómo podría explicarse esa extraña mezcla de versos genuinamente indígenas con otros de procedencia extranjera?

Es Manzoni quien por primera vez, como es sabido, introduce en la versificación italiana, tomándolo de la poesía de nuestra lengua, el verso de doce sílabas compuesto de dos hexasílabos independientes:

Dagli atri muscosi / dai fori cadenti
 dai solchi, dall'arse / fucini stridenti...
 (Coros de «Adelchi»).

El hecho de que existiera en la versificación italiana, desde

13. El que primero habló de una posible influencia del verso de Dante sobre el arte mayor, influencia que tal vez llegó hasta los poetas de la Corte de don Juan II a través de Micer Francisco Imperial, fué el maestro Milá y Fontanals, quien piensa que acaso los endecasílabos de «La Divina Comedia», imitados por el autor del «Dezir de las siete virtudes», sirvieron de ejemplo a Juan de Mena para mezclar versos de once y de doce en las octavas del *Laberinto de Fortuna* (V. *Obras Completas*, tomo V, pág. 336).

14. Diferencia que se acentúa con el empleo en *El Laberinto*, al lado de los endecasílabos acentuados en primera, cuarta y séptima sílabas, de versos de once con el acento en segunda, quinta y octava:

Si Fébo, dexáda la délia cuna
 (169, V).

los tiempos de Pier Jacopo Martelli (1665-1727), el alejandrino de origen francés, no es una razón suficiente para suponer que también existía el dodecasílabo que se compone a su vez de dos versos de seis, así como el de catorce se compone de dos de siete. La versificación española siguió una evolución parecida: primero estuvo en boga, con los poetas del *mester de clerecía*, el verso de catorce sílabas, y es mucho tiempo después, cuando ya había sido enterrada la antigualla del canciller López de Ayala, que se hace popular el dodecasílabo en la doble combinación citada por Nebrija; la de un verso compuesto de un octosílabo seguido por un tetrasílabo, y la de un verso dividido por una pausa en dos hexasílabos independientes.

Pero la versificación italiana no sólo carecía del dodecasílabo, en la época en que el arte mayor se cultivaba en Castilla como el metro español por excelencia, sino también del decasílabo, señalado por el autor de la *Gramática Castellana* como el verso fundamental de la métrica de «El Laberinto». Es sólo en el siglo XIX cuando se populariza en Italia el decasílabo llevado por Metastasio a los coros de *La Clemenza de Tito* y a otros libretos musicales; y que luego adquiere celebridad en la poesía lírica gracias al propio Manzoni y a Carducci, quienes lo emplean, el primero en su *Passioni* y en su *Carmagnola*, y el segundo en algunas de sus composiciones más celebradas:

Correva l'onda / del Po regale,
 l'onda de'l nitido / Mincio correa;
 apriva l'anima / pensosa l'ale
 bianche de'sogni / verso un'idea
 (Carducci).

El verso de trece sílabas, otra de las combinaciones del arte mayor, tampoco existe en la versificación italiana.

Basta la ausencia, entre los metros usados en el siglo XV por los poetas italianos, de tres de las combinaciones características del arte mayor, para que se pueda descartar como más que improbable la hipótesis de las supuestas vinculaciones existentes entre el endecasílabo de Dante, imitado por Micer Francisco Imperial, y el endecasílabo de Juan de Mena. El autor de *El Laberinto*, como muchos otros poetas del siglo XV, también

pertenecientes a la llamada escuela alegórica, imitó ciertamente algunas de las invenciones propias de la fantasía a la vez tétrica y risueña del vate florentino: el simbolismo de los siete planetas, por ejemplo, y esa especie de vindicación histórica en que se mezclan continuamente las manos de un poder invisible como un trasunto poderoso e inescrutable de la justicia divina. Pero ahí se detiene lo que hay en *El Laberinto* de reminiscencia dantesca; sin que ni el estilo, que está en el poeta cordobés más cerca de Virgilio y de Lucano que del autor de *La Divina Comedia*, ni mucho menos el metro, vaciado en moldes indígenas aunque vestido con palabras e imágenes de abolengo clásico, denuncien en forma alguna imitación inconsciente o deliberada del modelo italiano.

Puramente casual es también la semejanza que aproxima el ritmo de los endecasílabos de arte mayor al de ciertos metros característicos de la poesía popular galaico-portuguesa. El primero en señalar la similitud que parece existir entre los endecasílabos ocasionales de Juan de Mena y los endecasílabos de gaita-gallega, fué también el maestro don Manuel Milá y Fontanals, de quien sin duda tomó Menéndez Pelayo las ideas que expone a este respecto tanto en su *Antología de Poetas Líricos Castellanos* como en los artículos de circunstancias que escribió sobre la materia y que aparecen coleccionados en libros posteriores¹⁵. La opinión de Milá se halla contenida en los siguientes renglones: «El endecasílabo en que debemos ocuparnos (el anapéstico) tiene, como el sáfico, acento en la cuarta, pero lo tiene en la séptima en vez de la octava y es ventajoso, especialmente para el canto, que lo tenga en la primera. De suerte, que cuando reúne este último requisito está formado de una sílaba acentuada, seguida de tres anapestos: y resulta un decasílabo con anacrusis, es decir, con la añadidura de una sílaba inicial (acentuada)». Después de referirse al decasílabo anapéstico, considerado por él como un verso indiviso formado por tres anapestos, y al dodecasílabo, el cual reputa a su vez como un verso constituido por cuatro lesbios, Milá vuelve a aludir al endecasílabo en los siguientes tér-

15. Véase especialmente «El endecasílabo en la poesía castellana» (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo II, págs. 111-118), y «Juan Boscán» (id., págs. 155-159).

minos: «En la poesía castellana... se ha fijado la regla de que el endecasílabo que no tiene acento en la sexta, debe tenerlo en la cuarta y octava. En los tiempos antiguos, hallamos muchos endecasílabos que lo tienen en la cuarta y la séptima, es decir, casualmente anapésticos, mezclados con otros de acentuación diferente. En las canciones francesas endecasilábicas el anapesto es muy frecuente, como se ve, por ejemplo, en la citada en la bella colección de Puymaigre, pág. 176: *Joli tambour revenant de la guerre*, pero van mezclados con otros, según creemos numerosos, con acento en la octava o en la sexta. Contienen también endecasílabos anapésticos casuales los trovadores castellanos que solían mezclarlos con sus dodecasílabos, como se ve en la estancia de Juan de Mena, donde hay no menos que tres:

Ca he visto, dize, señor, nuevos yerros,
la noche pasada fazer los planetas,
con crines tendidos arder los cometas,
dar nueva lumbré las armas y fierros.
Ladrar sin herida los canes y perros,
triste presagio fazer de peleas
las aves nocturnas y las funereas,
por las alturas, collados y cerros.

«Buscaban sin duda nuestros trovadores alguna mayor holgura para sí y variedad para las monótonas estancias, en tales dodecasílabos mutilados, pronunciando sin duda con cierta lentitud relativa los primeros hemistiquios pentasílabos. Pudo contribuir a que se adoptase o se ampliase esta licencia el ejemplo de Imperial que a veces parece querer imitar el endecasílabo italiano y alguna traduce al Dante. No son estos los endecasílabos anapésticos que buscamos, sino los hechos con intención de que sean tales, es decir, de que suene como elemento esencial del ritmo la séptima acentuada»¹⁶.

Pero el propio Milá señala, sin decirlo expresamente, que el endecasílabo de Juan de Mena se distingue tanto del endecasílabo provenzal como del endecasílabo de gaita-gallega. El sabio polígrafo catalán, tal vez el que con mayor sagacidad y

16. *Obras Completas*, tomo V, págs. 226-236.

erudición ha sacado a luz los secretos de la antigua métrica provenzal y castellana, advirtió que en los versos de once sílabas del poeta cordobés hay algo que los distingue fundamentalmente de los endecasílabos que solían usar los antiguos trovadores gallegos y lemosines. De las ideas expuestas por Milá pueden deducirse las dos conclusiones siguientes: 1.º, las semejanzas entre el endecasílabo de arte mayor y el endecasílabo *more gallico* o provenzal, eran puramente casuales; y 2.º, en los versos de once sílabas de Juan de Mena el elemento esencial del ritmo no se hallaba constituido, como en los endecasílabos del Rey Sabio y como en los de Ausías March, por el acento de la cuarta o de la séptima sílaba. Es claro que el gran provenzalista no lo dice de una manera categórica, pero del conjunto de sus conceptos, y especialmente de los párrafos anteriormente transcritos, se infiere que para él ambas conclusiones eran manifiestas.

En el endecasílabo anapéstico de arte mayor, el acento de la primera sílaba es tan esencial como el de la cuarta y séptima. Juan de la Encina, repitiendo en una forma confusa, e inexacta en el fondo, las reglas enunciadas en su *Gramática* por Antonio de Nebrija, afirma que en el arte mayor la primera sílaba «vale por dos» cuando se encuentra acentuada. El autor del «Arte de poesía Castellana» es todavía más explícito, y asimila formalmente, en cuanto a su equivalencia, la primera sílaba a la última en los versos de arte mayor: «No solamente puede pasar una sílaba por dos cuando la postrera es luenga: mas también si la primera o la postrera fuere luenga assi del un medio pie como del otro que cada una valdrá por dos»¹⁷. El insigne humanista nebricense, aquel de quien decía el propio Encina que desterró

17. *Arte de Poesía Castellana*, capítulo V. Para Encina, por consiguiente, el endecasílabo de arte Mayor se equivalía con el dodecasílabo debido a que el primero llevaba la sílaba inicial acentuada. La primera sílaba acentuada, «assi del un medio pie como del otro», tenía el valor de dos: por tanto, tan regular era este endecasílabo del *Laberinto*:

Yáce en tiniéblas dormída su fama

(4, VII)

como el siguiente:

A tí, cuyo santo nómbre convoco

(25, VI)

de España los barbarismos «que se habían criado en la lengua latina», afirma que el primer pie del arte mayor se halla constituido por un dáctilo, es decir, por un cuerpo de tres sílabas, de las cuales la primera debe ir forzosamente acentuada¹⁸. Poco importa que los prosodistas del siguiente siglo, tomando en cuenta, ante todo, el gran número de dodecasílabos que hay en el célebre poema de Juan de Mena, hayan olvidado u oscurecido las enseñanzas del primer humanista y del primer poeta de la Corte de los Reyes Católicos: lo único evidentemente cierto es que la primera sílaba de todo hemistiquio pentasílabo del arte mayor debía llevar un acento rítmico. Los tratadistas modernos que han hecho caso omiso de esta regla, tan vigorosamente enunciada por Nebrija y por el autor de la *Egloga de Plácida y Victoriano*, quien se contó entre los discípulos de aquél en las aulas de Salamanca, se han apoyado sobre la creencia, esencialmente deleznable, de que el acento prosódico debía necesariamente coincidir en los versos del siglo XV, exactamente como en los actuales, con el acento tónico, o que ciertas palabras, reputadas hoy como de acento débil, se hallaban sometidas a las mismas reglas fonéticas en épocas en que apenas empezaban a formarse las leyes de la prosodia castellana¹⁹.

En el endecasílabo de los poetas provenzales falta con frecuencia el acento de la primera sílaba:

18. Recuérdese que Nebrija, contrariamente a lo que se ha venido afirmando, llama dáctilo a la cláusula de tres sílabas cuando el acento carga en la primera, no porque existiera, a su juicio, una verdadera identidad entre ese pie y el latino del mismo nombre, sino porque entre ambos se establece, gracias al acento, una simple relación de semejanza. Los mismos términos de que se vale el insigne humanista, revelan los escrúpulos con que señaló ese parentesco puramente convencional entre la cláusula española y la latina: «Osemos poner nombre a la primera dáctilo...» (*Gramática*, Libro II, cap. V).

19. *Gramática Castellana*, Libro II, cap. IX. El propio «Padre de la Lingüística Española», confiesa que escribió la Gramática que le mandó componer Isabel la Católica para fijar las verdaderas leyes de la ortografía y la prosodia castellanas, corrompidas por los Peros Elías, los Galteros, los Ebrarios, y «otros no sé qué apostizos y contrahechos gramáticos, no merecedores de ser nombrados».

Qu'en cor sencer ho pogui sostenir
 Axi com Deu si nol plach descobrir...
 (Ausías March).

También carece a menudo del acento rítmico de la sílaba inicial el endecasílabo de los antiguos versificadores de Portugal y de Galicia :

Disseram todos : alhur la buscade :
 Ca de tal guisa se foz a perder
 Que non podemos en novas aver...
 (Ayres Nunes, *Cancionero del Vaticano*, Núm. 455).

De una *Cantiga* del Rey Alfonso X, compuesta en gallego, proceden los siguientes endecasílabos, citados por Amador de los Ríos :

Ben vennas, Mayo, con toda saúde,
 porque loemos a de grant vertude.
 Ben vennas, Mayo, con bonos sabores...

Pero aún existe otra diferencia, fundamental para el ritmo, entre estos dos tipos de endecasílabo: en el verso de once sílabas de Juan de Mena, el acento de la cuarta sílaba podía trasladarse a la quinta :

Los cámpos de Frígia τόσο llorados
 (41, V).

Es sin duda a este hecho a lo que alude Juan de la Encina cuando hace la afirmación siguiente : «No solamente puede passar una sílaba por dos quando la postrera es luenga. Mas también si la primera o la postrera fuere luenga ASSI DEL UN MEDIO PIE COMO DEL OTRO que cada una valdrá por dos». Nebrija, sin incurrir desde luego en el error de su discípulo que atribuye a la primera sílaba acentuada de ambos hemistiquios una superioridad cuantitativa que sólo podía tener en las lenguas clásicas, se refiere también a esta particularidad del endecasílabo de arte mayor en los siguientes términos : «Puede tener este género de verso onze sílabas en cuatro maneras : la primera entrando sin medio pie en el primero adónico, e con él en

el segundo. La segunda entrando con medio pie en el primer adónico, e sin él en el segundo...»²⁰. Los ejemplos que cita el gran humanista son tan concluyentes como sus palabras :

Sabia en lo buéno sabída en maldades
Sabída en lo bueno sábia en maldades.

El primer verso es el equivalente exacto de este endecasílabo de Juan de Mena, el cual conserva el acento rítmico de la cuarta sílaba :

Dále salida, vellóso Cervero
(248, I)

y el segundo lo es a su turno del siguiente, en el cual el acento de la cuarta ha pasado a la quinta :

También en las águas bivas e muertas
(51, III)

Menéndez Pelayo, al hablar de las distintas variantes del endecasílabo de Juan de Mena, no menciona la acentuada en quinta y séptima sílabas ; y, sin embargo, cuando transcribe los párrafos de la *Gramática Castellana* donde se refiere Nebrija a las

20. *Gramática Castellana*, libro II, cap. IX. El único tratadista español que incurre en el mismo error de Encina, al definir el verso de arte mayor, es el maestro Gonzalo Correas, quien también atribuye al acento rítmico de la primera sílaba de cada hemistiquio la virtud de suplir la sílaba que falta al verso como si se tratara de la sílaba final aguda : «Empero de cualquier destas maneras que sean, se han de juzgar todos por de a 12, porque tienen su valor, por causa de la larga del acento con su fuerza suple por la proccima baja en principio y fin del verso, i la 2ª. de en medio» (*Arte grande de la lengua Castellana*, pág. 291).

La terminología usada por Nebrija es totalmente distinta, y conserva todo el rigor científico propio del humanista que negaba rotundamente a las sílabas del romance toda distinción cuantitativa : «Tiene muchas veces (el hemistiquio del verso de arte mayor) seis sílabas cuando entramos con medio pie perdido : el cual como diximos arriba no se cuenta con los otros». Para el gran latinista, pues, no es el verso de once el que adquiere una sílaba más cuando la primera va acentuada, sino que es el decasílabo el que «entra con medio pie perdido», cuando uno cualquiera de sus hemistiquios comienza con la anacrusis de una sílaba baja.

distintas formas que puede adoptar el verso de arte mayor, el ilustre crítico sólo formula una objeción, a nuestro juicio infundada²¹, contra las reglas que establece el humanista: «Prescindiendo, porque no hace al caso, de lo que Nebrija enseña sobre otras formas del verso de arte mayor, que en ningún caso puede tener ocho sílabas, como él dice, aunque sí nueve, y puede llegar hasta trece»²².

Milá sí parece haber advertido, en cambio, las diferencias que separan el endecasílabo de Juan de Mena del endecasílabo provenzal y del de gaita gallega, puesto que no sólo gradúa los versos de once sílabas del poeta cordobés de «anapésticos casua-

21. Ni en Juan de Mena ni en ninguno de los versificadores del *Cancionero de Baena* se halla la combinación $\dot{-}VV\dot{-} + \dot{-}VV\dot{-}$ pero el hecho de que se la haya evitado, evidentemente por ingrata al oído, no significa en modo alguno que su fórmula fuese contraria a las leyes del verso que Nebrija define como *un adónico doblado*. La circunstancia misma de que exista en el *Laberinto* la combinación:

$$\dot{-}VV\dot{-}V + \dot{-}VV\dot{-}$$

De la cual Delio / dixo aquel dios
(52, III)

prueba que también es legítima la combinación citada por Nebrija:

Sabia en el bien, sabia en el mal.

El maestro Gonzalo Correas confirma, por otra parte, la opinión de Nebrija: «I alguna vez puede suzeder quedarse el primer versillo en 4 sílabas faltando la primera baja del primer pie, como arriba quedó dicho, y la 6ª. baja, quedándose en la quinta agudo, qe ya vendría a ser cuarta. Y si el segundo versillo fuese agudo, quedaría todo el verso en nueve sílabas; mas es caso raro, y menos bueno. I si faltara la primera baja del segundo versillo, quedará en ocho. Mas no se me ha ofrecido ejemplo dello, qe fuera más duro» (*Arte grande de la lengua castellana*, pág. 291).

Nebrija, al igual que Correas, se limita a afirmar que la fórmula

$$\dot{-}VV\dot{-} + \dot{-}VV\dot{-}$$

es posible y legítima; pero no dice que sea recomendable.

22. *Antología*, cap. VII.

les», sino que hace además la afirmación siguiente : «No son estos (los de Juan de Mena) los endecasílabos anapésticos que buscamos, sino los hechos con intención de que sean tales, es decir, de que suene como el elemento esencial del ritmo la séptima acentuada»²³.

En el endecasílabo de los trovadores provenzales, por lo menos en el tipo cuyas leyes fijó Ausías March, el príncipe de los poetas de esa escuela, la cuarta sílaba se halla generalmente acentuada²⁴ :

O quant seré que regaré les galtes
D'aiga de plor ab les lagrimes dolces !

La acentuación de la cuarta sílaba es también una de las características inseparables del endecasílabo gallego :

Porque trobar e cosa en que ias
Entendimento, poren quen o fas
A'o d'auer et de rason assas...

(*Cantigas del Rey Sabio*)

El primer hemistiquio acentuado siempre en cuarta sílaba podía concluir, como en castellano, con voz grave :

E dizen elles, qu'e con amor,
Mays os que troban no tempo da frol.
(Don Dionís).

La *muiñeira*²⁵, variante moderna del endecasílabo de los antiguos trovadores portugueses, lleva también el acento principal en la cuarta :

23. *Del decasílabo y endecasílabo anapésticos*, Obras Completas, tomo V, pág. 336.

24. La colocación de la cesura después de la cuarta sílaba, cosa que no siempre se advierte en el endecasílabo gallego y que rara vez ocurre en castellano, se explica en Ausías March y en los poetas de su escuela, por la abundancia de terminaciones agudas que caracteriza el provenzal y los dialectos catalanes.

25. *La muiñeira*, escribe Milá (*Obras completas*, tomo V, pág. 367), más bien que un género poético, designa una clase de aires o melodías que acompañan una danza de igual nombre.

Fillos criádos trabéllos dolrados.
 Gracias a Dios que cocemos
 Sete petádas e nóve debemos²⁶.

Este endecasílabo, al difundirse juntamente con la música propia de la gaita gallega, en los pueblos de Castilla y Cataluña, conserva el acento de la cuarta sílaba que es el que le imprime carácter invariable :

Al pasar la barca me dijo el barquero :
Moza bonita no pága dinero.
 Al pasar la barca me dijo Farruco :
Moza bonita no pága trabuco.

El acento de la primera sílaba falta a menudo, pero no así el de la cuarta :

Aquí, aquí que no hay pólvó ni arena,
 aquí, aquí bailerémos, morena ;
 aquí, aquí que no hay pólvó ni lodo,
 aquí, aquí bailerémos de todo.

En los poetas artísticos que se apoderan de estos ritmos populares, la acentuación tampoco varía, como se advierte en la famosa barcarola de Arnao, inspirada en la melodía de Schubert :

Brillan las nubes en nácar y en oro,
 Sól esplendénte se vé despuntar ;
 Léda conmígo que ciégo te adoro
 Súrcas las óndas que rízan la mar.
 Ella te brínda con plácido acento
 Púro conténto, ventúra sin par.

Lo que más aproxima el endecasílabo de arte mayor al endecasílabo provenzal y al de gaita gallega, es la división del verso

26. Citados por Milá, *De la poesía popular gallega* (Obras Completas, tomo V, pág. 368).

en dos hemistiquios : el primero generalmente agudo en los trovadores provenzales, particularmente en Ausías March ²⁷ :

May lo Satán / lo poch ben discernir

e indiferentemente agudo o grave en los poetas galaico-portugueses :

Santa María / os enfermo sana

Grande fiz / na cidade toledana

(*Cantiga* de Alfonso X).

Pero esta misma similitud marca a la vez la diferencia rítmica que separa a ambos metros : porque mientras el endecasílabo de Ausías March y el endecasílabo gallego se dividen en dos hemistiquios, el primero obligatoriamente tetrasílabo agudo o pentasílabo grave, el verso de once sílabas del poeta cordobés ofrece en una de sus variantes la particularidad de un primer hemistiquio hexasílabo ²⁸ :

Los campos de Frigia / tanto llorados

(41, V).

Así como el endecasílabo de arte mayor logra adquirir inmensa boga entre los poetas del siglo XV, gracias sobre todo al genio de Juan de Mena, la personalidad lírica más poderosa de la Edad Media española, así el endecasílabo anapéstico que intenta difundir Micer Francisco Imperial se extingue totalmente

27. En los endecasílabos de Ausías March varía a veces el lugar del acento, como se puede ver en los siguientes, acentuados en sexta u octava sílabas :

Leixant a pórt l'estíl dels trobadors...

Si con un Réy de tres ciudáts senyor...

pero el de la cesura permanece invariable :

Axi com Deu / si nol plach descobrir.

28. Nadie ha parado mientes en este punto, porque en realidad lo que ha atraído la atención de los preceptistas es la promiscuidad que se nota en casi todas las estrofas del *Laberino* de dodecasílabos con endecasílabos acentuados en la primera sílaba. Pero esta otra variante existe, sin embargo, y se halla acreditada no sólo por las explicaciones de Nebrija sino también por numerosos ejemplos de Juan de Mena y de la mayor parte de los versificadores que figuran en el *Cancionero de Baena*.

con el poeta italo-sevillano²⁹. El verso endecasilábico de arte mayor sobrevive al vate cordobés, y su imperio, merced al extraordinario éxito alcanzado por el *Laberinto de Fortuna*, se extiende hasta las postrimerías del siglo XVI, como lo prueba la canción que pone Cervantes en boca del pastor Orompo en uno de los capítulos del libro tercero de la *Galatea* (Alcalá de Henares, 1585).

El endecasílabo anapéstico de Imperial, cuyo más grande monumento fué el «Dezir de las siete virtudes», tal como lo fueron para el endecasílabo de arte mayor las estrofas de las *Trezientas*, no tuvo en realidad imitadores, y ya en la época en que Cascales escribe sus *Tablas poéticas* (Murcia, 1617), los tratadistas se refieren a esa variante del endecasílabo de los poetas italianos como a un verso inadmisibile en la poesía castellana. El mismo Cascales, cuando quiere dar ejemplo de un endecasílabo sin número ni elegancia, cita un anapéstico semejante a los que el autor del «Dezir de las siete virtudes» imitó del poeta florentino. «Los géneros de versos que usamos en nuestra lengua —dice el filólogo murciano—, son italianos y castellanos. Estos, unos son enteros ; otros rotos...

Los versos enteros constan de once sílabas, como :

Quando me paro a contemplar mi estado.

Y advertir que este verso heroico a de tener, quando menos, acento en la sexta syllaba, so pena de no ser numeroso, ni aún verso, como :

O dulce páz, claro sol de mi alma!»

Algunas líneas más adelante, agrega el autor de las «Tablas poéticas» : «El verso tiene sus mensuras, por las cuales se escande : cada mensura comprehende dos syllabas, y en la segunda syllaba de cada mensura se considera el acento. Y aunque le haya en la primera, no queda numeroso el verso, y assi no se haze caso de aquel primer acento, como :

Virgen cándida, divina María.

29. Se entiende, desde luego, que se trata aquí del endecasílabo que Imperial calcó de la *Divina Comedia*, sobre todo del *Purgatorio* y del *Infierno*, y que muy a menudo carece de acento en la primera sílaba.

Veis aquí un verso de once syllabas con cuatro acentos (si verso se puede dezir) y totalmente no es numeroso, y es la causa no estar los acentos en sus lugares, que es en la segunda syllaba de cada mensura. Solamente en la dición *Maria* está el acento bien puesto : pero nunca contamos el acento de la décima syllaba, aunque es legítimo acento, porque forzosamente le a de llevar allí. Y en los demás lugares se varía de modo, que unas vezes el verso tiene el acento en la quarta y octava, como :

Bella María soberana estrella.

Otras vezes en la sexta, no más (no hablo de la décima, por lo que está advertido) como :

Virgen santa bellísima María.

Otras vezes en la segunda, quarta, sexta, octava, décima, que es todo lo que puede ser, como :

María virgen bella madre esposa»³⁰.

En su *Arte poética fácil* (Valencia, 1801), Masdeu habla del endecasílabo anapéstico como de un verso «universalmente olvidado o desdeñado por los autores de métrica», y lo define en los siguientes términos : «La tercera forma de endecasílabo (la acentuada en quarta y séptima sílabas), aunque muy del gusto de Dante y otros antiguos, ya no se usa hoy día, sino en ciertas canciones propias de marineros, en cuyo estilo han escrito algunos italianos elegantemente. Se unen tres versos, el primero de cinco pies, y los otros dos de tres». He aquí el ejemplo que cita a continuación Masdeu :

Sále la auróra con rúbios cabellos,
Dándo a las flóres colóres más bellos.

En la polémica que sostuvo, a propósito del endecasílabo, con la *Revista de Madrid*, decía don Alberto Lista en 1839 : «La combinación de la quarta y séptima acentuadas no se admite ya en nuestra poesía»³¹.

30. *Tablas poéticas*, tabla quinta, págs. 180-185.

31. *Ensayos Literarios*, tomo II, pág. 12.

Los endecasílabos anapésticos con que se tropieza a veces en grandes ver-

Es Leandro Fernández de Moratín quien en realidad resucita en los comienzos del siglo XIX, tras casi dos centurias de olvido, el endecasílabo de arte mayor, empleado juntamente con otros metros en la poesía que lleva por epígrafe «Canto a los padres del limbo». Lo que en esta composición reaparece no es el anapéstico de Micer Francisco Imperial, es decir, el anapéstico italiano, con su acentuación obligatoria de cuarta y séptima sílabas, pero en el cual es indiferente el acento rítmico de la primera, sino el endecasílabo del poeta cordobés, con sus tres acentos esenciales :

Fúye, desdeña, depártese cedo
 (Laberinto, 213, V)
 Húyan los años en rápido vuelo
 (Los padres del limbo)

Nada de extraño tiene que Moratín se haya fijado en el endecasílabo dactílico de Juan de Mena³² de preferencia al endecasílabo anapéstico italiano. El autor de «El sí de las niñas», prototipo del académico rigorista y del poeta de escuela, fué un lector asídúo, según de su propia versificación se deduce, del gran vate español que inauguró, según la justiciera frase de Puymaigre³³, una nueva era poética, cerrando la de la Edad Media y abriendo en su lugar la del Renacimiento. El «Canto al príncipe de la Paz», escrito, según su propio autor, en «denguaje y verso

sificadores del siglo XVI o de épocas posteriores, como Lope de Vega, deben evidentemente atribuirse a errores de los copistas :

Tanto, que cuando un imposible pruebas,
 Y por la Arabia feliz y desierta
 o por los sirtes ásperos me llevas...
 (Lope de Vega, Egloga 1.^a)

32. Bello (*Métrica*, cap. III, *Del ritmo y de los acentos*) aboga porque se dé al endecasílabo del canto de Moratín *A los padres del Olimpo* el nombre de *dactílico*, el único que en realidad le conviene. La denominación de *anapéstico*, adoptada por Milá y Menéndez Pelayo, sólo resulta propia cuando se aplica al endecasílabo italiano, en el cual la única acentuación obligatoria es la de la cuarta y séptima sílabas. El verso equivale entonces, como advierte Milá, a un decasílabo con anacrusis, es decir, con la añadidura de una sílaba inicial acentuada o inacentuada (v. *Obras Completas*, tomo V, nota al pie de la página 326).

33. *La Cour Littéraire de don Juan II*.

antiguos», está lleno de reminiscencias de Juan de Mena : fuera de la invocación a Godoy con que principia el canto, invocación que inmediatamente recuerda la dirigida por el poeta cordobés a Juan II, la poesía moratiniana contiene, esparcidos aquí y allá, términos y expresiones que proceden manifiestamente del *Laberinto de Fortuna* : allí están desde la voz *funérea* (*Laberinto*, 164, VII), uno de los tantos latinismos con que enriqueció Juan de Mena la lengua poética, y desde la expresión «de memoria durante» (id., 141, VIII), hasta aquellas enérgicas loas dirigidas al privado de Carlos IV y que no pueden leerse sin que acudan a la memoria las que compuso a su vez el autor de las *Trezientas* en honor de aquel otro valido que se llamó don Alvaro de Luna.

El ejemplo de Moratín, todavía balbuciente y tímidamente expresado en una poesía destinada al canto y a la música, fué seguido por Rubén Darío, quien casi un siglo después (*Prosas Profanas*, Buenos Aires, 1896), escribe una composición entera en endecasílabos semejantes a los de los versificadores galaico-portugueses :

Libre la frente que el casco rehusa,
casi desnuda en la gloria del día,
álza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna Armonía.
(*Pórtico*, 1892).

Fiel a su tendencia a distribuir los acentos rítmicos, dentro de ciertas pautas fijas, con la mayor libertad posible, el poeta nicaragüense prefiere al endecasílabo de Juan de Mena, con sus acentos obligatorios en primera, cuarta y séptima sílabas, el endecasílabo more-galaico, en el cual el acento de la sílaba inicial es secundario :

Es Floreal, eres tú, primavera,
quien la sandalia calzó a su pie breve,
ella, de tristes nostalgias muriera,
en el país de los cisnes de nieve.

En la poesía que lleva por epígrafe «Balada laudatoria a don

Ramón del Valle Inclán³⁴, intercala Rubén Darío algunos endecasílabos semejantes por su acentuación a aquellos endecasílabos de *El Laberinto de Fortuna* en que el elemento esencial del ritmo cae sobre la quinta y la séptima sílabas :

*Sus aprobaciones diera el gran Will
y sus alabanzas el gran Miguel,
a quien ya nos cuenta cuentos de abril
o posamos llenos de sangre y hiel.*

34. Lo que caracteriza esta poesía, probablemente única en castellano, es que el acento rítmico de la quinta sílaba aparece como el único esencial, y unas veces el ictus de la séptima pasa a la octava :

Pues mil nobles lenguas diciendo van
que han sido ganadas en buena lid...

y otras veces no se percibe más ritmo que el de la quinta sílaba :

Entre los escombros de los castillos,
junto a las laderas de las montañas,
donde los pastores en sus cabañas...

Este endecasílabo, verso genuinamente indígena, producto del genio poético de los trovadores del siglo XV y, en particular del gran maestro del *Laberinto de Fortuna*, no se halla en la versificación italiana, no obstante la extraordinaria variedad de combinaciones que este metro, honrado por Dante con los calificativos de «celebérrimo e superbíssimo», puede adoptar en la versificación italiana. Fraccaroli (*Di una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, 1887) enumera, exagerando desde luego la riqueza de cesuras del endecasílabo de los viejos maestros italianos, hasta 87 combinaciones diversas.

PALABRAS CON DOS ACENTOS RITMICOS

Fué tal vez el maestro Gonzalo Correas el primero de los prosodistas españoles que señaló la existencia, en la poesía castellana, de un fenómeno del cual existen pruebas irrefutables en la versificación de Juan de Mena y de otros líricos posteriores: la doble acentuación de las palabras que tienen cuatro o más sílabas, cuando la cadencia del verso lo requiere, esto es, la conversión en acento rítmico del que hoy denominan los gramáticos acento secundario.

El célebre catedrático de Salamanca enuncia con admirable claridad el principio: «...Y el acento de los pies y verso ha de estar en debida distancia uno de otro, que es tener una baja o dos de por medio.— Pruébase en las dizeiones largas de muchas sílabas, como *Constantinopla*, que levanta la primera demás de la antiúltima, en que tiene su natural acento, y haze un adónico de cinco sílabas¹.— Si tiene una dizeión seis sílabas, con su acento en la penúltima, toma otra en la segunda y se parte en dos pies y dos acentos, cada pie de a tres, alta la de en medio, como *filomocosía*, que haze verso de redondilla menor parece que podría partirse en tres acentos y tres pies de a dos, alta cada pri-

1. Obsérvese la semejanza de esta terminología con la usada por Nebrija. Para el gran humanista de la Corte de los Reyes Católicos, también era un adónico perfecto el del segundo hemistiquio del siguiente verso:

Vi luego los montes / *iperboréos*
(*Laberinto*, 40, I).

Hasta el mismo ejemplo escogido por Correas parece tomado del *Laberinto de Fortuna*:

El enperador / de *Cóstantinópla*
(*Idem*, 286, VI).

mera»². Y más adelante, al tratar sobre las distintas especies de verso, agrega: «Débese notar que cuando el pie quebrado se haze de una sola dizi6n, entonces la tal tiene dos azentos, uno en la primera sílaba, y otro en la tercera; porque este género de versos, como consta de dos pies disílabos, pide azeno en cada primera de pie, que son altas por él. El de la primera es versal o rídmico, y se debiera escribir como en estos quebrados: *C6ntem- plándo*»³.

Es evidente que Juan de Mena aplica el principio que formula Correas y que el acento a que se alude tiene para el vate cordobés tanta intensidad como el etimológico cuando recae sobre la sílaba en que el verso lo requiere. Son numerosos, en efecto, los casos en que el autor de *El Laberinto de Fortuna* emplea esta clase de acentos rítmicos⁴:

Sus *6peraciones* influyen perfectas (67, VII)
 Son inclinados a *disposici6n*
 de las virtudes e *c6stelaci6n* (68, VI y VII)
 Una solícita *inquisidora* (99, IV).
 Nin vanas palabras del *6ncantadera* (110, VIII)
 E los viles actos del *l6bidinoso* (114, V)
 E *c6ntemplativos* de aquel buen saber (116, II)
 Maestro de Archiles en *cítarizar* (120, VI)
 Non divulgare tu *sábiduría* (124, IV)
 De los sus ínclitos *pr6genitores* (143, IV)
 Mucha morisma vi *déscabezada* (149, I)
 Las *sácerdotissas* del templo lieo (150, IV)
 Provoque tus ojos a *lámentaci6n* (162, VIII)
 Ca buelven acordes los *désacordados* (158, VII)
 De peso tamaño non *s6stenedora* (184, VIII)
 Ved si debía ser *ádelantado* (192, VIII)

2. *Arte Grande de la Lengua Castellana* (Salamanca, 1626), edición del Conde de la Viñaza, Madrid, 1903, págs. 262-263.

3. Ob. cit., pág. 270.

4. Recuérdese que el verso de arte mayor, desde que alcanzó su perfección con Juan de Mena y sus continuadores, debía llevar la segunda sílaba de cada hemistiquio acentuada; y que cuando uno de los hemistiquios, o ambos, constaba sólo de cinco sílabas, la primera debía llevar él tiempo necesariamente marcado (Véase Nebrija, *Gramática Castellana*, cap. IX).

Fiziéssense dinos e *mérecedores* (219, II)
 E muchas vegadas la *désenboltura* (225, IV)
 Que non sé qué lengua las *ésplicaría* (228, IV)
Introduzido por pública pro (231, IV)
 Assi como fazen los *énamorados* (234, I)
 Se engendra por yerro de *náturaleza* (242, VI)
 Que fin avrían sus *mérecimientos* (257, VIII)
 Oviessse durmiendo ya *fántasticado* (269, III)
 Con él olvidados sus *ántecessores* (271, VIII)
 Ante sus fechos e *prósperidad* (285, III)
 Al emperador de *Cónstantinopla* (286, VI)
 A todos los reyes de *Bénamerín* (288, VI).

El primer acento rítmico no recae, en estos casos, sobre la segunda sílaba, cuando el grupo fónico es tetrasílabo o pentasílabo con acento principal sobre la cuarta⁵. Por el contrario, cuando el hemistiquio se halla constituido por una dicción hexasílaba, el primer acento rítmico recae naturalmente sobre la segunda sílaba o sobre la tercera sílaba :

La villa que estaba / *desápercebida*
 (175, VIII)
 Nin menos escultas / *entrétalladúras*
 (144, VI)
 Por sus facundos / *intérpretadóres*
 (222, VIII)
 Dádiva santa / *deságradecida*
 (227, II)

Todos los poetas del siglo XV siguen la misma práctica :

Tormento aborrydo / *syn cómparación*
 Por esta el grande / *es ménoscabádo*

5. T. Navarro Tomás, *Manual de Pronunciación Española*, cuarta edición, págs. 195-196, registra la existencia de este fenómeno fonético : «En los grupos formados por cuatro o cinco sílabas con acento principal sobre la cuarta, el acento secundario no recae sobre la sílaba segunda, como haría esperar el principio alternativo, sino sobre la primera : *emperador, conversación reconquistar, explicaciones, entrometido, oscurecido, sacrificado, sobre la frente, por la mañana, en la corriente, etc...*»

Dizen que es loco / e *désgastador*
 Mas que dolencia / nin *énfermedad*
 (Rui Paez de Ribera, *Dezir sobre la mudanza de la Fortuna*,
 289 del C. de Baena).

Los fuertes leones / que *déscarrilló*
 A Pulicena / ser *déspedacada*
 Quedó como loca / *desáventurada*
 Le traxo a morir / *abíltadamente*
 Quando deshonrrado / fue *désposeído*
 Muestra sus obras / e *mánificencias*
 (Gonzalo Martínez de Medina
 339 del *Cancionero de Baena*).

Al Rey de la tierra / es *éncomendada*
 Que están en torno / de *énperadores*
 Viene el pleito / a *dísputación*
 E que se fazen / muy *máravillados*
 Dan infinitos / *éntendimientos*
 No hay quien dé / *detérminaciones*
 Muestra nos gloria / e *délectaciones*
 Pues de abogados / e *prócuradores*
 E de escrivanos / e *récabdadores*
 (Anónimo, 340 del *Cancionero de Baena*).

Qué se fizieron / los *énperadores*
 Los otros están / ya *déscoyuntados*
 Segunt yo creo / syn *fállecimiento*
 (Ferrán Sanchez de Talavera,
 530 del *Cancionero de Baena*).

Veyéndolos tanto / *pérseverar*
 Por vía derecha / de *géneración*
 En tienpos destos / *váticinaron*
 (Pablo de Santa María, *Cancionero del Siglo XV* de Foulché Delbosc).

Súmariamente / muy gentil senyora
 Salvo que vengo / en *cónocimiento*
 (Johan de Dueñas, 439 del *Cancionero del Siglo XV*).

Sean por siempre / *pérpetuados*
 Con todos a veros / *gráciosamente*
 (Johan de Andújar, 452 y 454 del
Cancionero del Siglo XV).

Por tí me tenían / los *déscomunales*
 Como se falla / muy *désbaratada*
 (Diego del Castillo, 458 del *Cancio-
 nero del Siglo XV*).

Fazían un son / muy *désacordado*
 Allí fue llorado / su *énterramiento*
 E buenas andanzas / e *tríbulaciones*
 Salió con un grito / muy *désigualado*
 Segunt Aristótil / la *cóntinuación*
 (Gómez Manrique, *Defunzió del no-
 ble caballero Garcilaso de la Vega*).

Y consolarás / al *désconsolado*
 (Pedro de Cartagena, 909 del *Cancio-
 nero del Siglo XV*).

Leyendo mis llantos / tan *ámargurados*
 Vayamos, seguidme, / oh *désventurados*
 Oh fiestas malfitas, / *desáventuradas!*
 Por nuestros pecados / han *déliberado*
 (Don Juan Manuel, *A la muerte del
 príncipe don Alfonso*).

Del cielo nos vino / tal *géneración*
 Por tí le veamos / muy *fávorecido*
 (Juan de la Encina, *Egloga Cuarta*).

Pero lo que más sorprende es encontrar huellas de esta prác-
 tica en poetas que, como el Marqués de Santillana, emplean siem-
 pre, con pocas excepciones, dodecasílabos de cuatro cadencias y
 cesura rigurosamente intermedia :

Traydo del viento / *áquilonar*
 A los subcesores / del *Agenorino*
 Las gruessas bombardas / e *rébaddoquines*
 A contar nos basta / de *pérpiñaneces*
 E del Principadgo / de *Anpurdaneces*
 Los de Abellaneda / e *Sótomayor*



Uníversalmente / como se sentía
 Comenzó Fortuna / tal *rázonamiento*
 De sus nascimientos / e *cóstelación*
 (*Comedieta de Ponza*).

En los poetas del siglo de oro se mantiene, aunque tiende a hacerse naturalmente más rara, la práctica de atribuir dos acentos rítmicos a las palabras de más de tres sílabas con acento principal en la cuarta o en la quinta :

Para fingirse *biénaventurados*
 (Boscán, Soneto LII).

Durmiendo, en fin, fui *biénaventurado*
 (Id., Soneto LXI).

La aurora de azahares coronada,
 sus lágrimas partió con vuestra bota,
 ni de las *peregrinaciones* rota
 ni de sus conductores esquilmada.
 (Góngora, *Soneto a Fray Esteban Isquierdo*).

Cuelga ciento
 faroles de oro al *agradécimiento*
 (Id., *De la toma de Larache*).

Conservarán el *desvanécimiento*
 los anales díaфанos del viento...
 (Id., *Soledades*, II).

Espongioso, pues, se bebió y mudo
 el lagrimoso *reconócimiento*...
 (Id., *Soledades*, II).

El largo llanto, el *desvanécimiento*,
 el vano imaginar de la cabeza...
 (Garcilaso, *Egloga II*, vs. 495,
 y 496).

Algunos premios o *agradécimientos*...?
 (Id., *Elegía I*, v. 92)

Y de mis males, *arrepéntimiento*,
 confusión y tormento...
 (Id., *Canción I*, vs. 21 y 22).

Es frecuente en Góngora que el acento secundario ocupe uno de los lugares predominantes del verso :

Sus miembros *lástimosaménte* opresos
del escollo fatal fueron apenas...
(*Fábula de Polifemo y Galatea*).

Concediólo risueño,
del forastero *agradécidamente*...
(*Soledades*, II).

No ondas, no luciente
cristal —agua al fin *dúlceménte* dura— :
invidia califique mi figura
de musculosos jóvenes desnudos...
(*Soledades*, II).

Garcilaso evita, en cambio, en los adverbios terminados en *mente*, la coincidencia de la sílaba en que debe ir el tiempo marcado con el acento secundario :

Mostraba *claraménte* la pintura
(*Egloga II*, v. 1387)

Mostraba *justaménte* ser señora
(*Ibid.*, v. 1411)

Süave y *dúlceménte* detenidos
(*Egloga III*, v. 285)

Estava eternaménte y deputado
(*Elegía II*, v. 77)

Con ellos *solaménte* agora veo
(*Ibid.*, v. 91).

No hay, en toda la obra poética de Garcilaso, más que una sola excepción a la práctica que acaba de ser mencionada :

Barriendo el suelo *miserábleménte*
(*Egloga III*, v. 182).

Pero no todos los prosodistas españoles han reconocido al acento secundario intensidad suficiente para que pueda suplir al etimológico en los lugares en que lo requiere la cadencia del verso. Rengifo⁶ no establece diferencia entre las sílabas de una

6. *Arte poética española*, Barcelona, 1759, págs. 16 y 17.

nisma dicción que preceden a aquella en que carga el acento natural: «Podría hacerse verso que tuviese todas cuatro breves, especialmente si se compusiese de una sola dicción, como en estas: *desagradecido*⁷, *malaventurado*». Cascales⁸ admite apenas el acento secundario de los adverbios terminados en *mente*. Luzán⁹ niega a su vez que existan voces con más de un acento rítmico en las lenguas romances: «Igualmente se debe suponer que nuestra lengua, como las demás vulgares hijas de la latina, no lleva más que un acento agudo en cada dicción, aunque sea de muchas sílabas; de modo que estas voces, *formidabilísimo*, *incomprehensibilidades*, no tienen más que un acento agudo en la penúltima, o antepenúltima; los demás son graves, de que no se hace cuenta para este asunto». El Pinciano se limita a observar que los vocablos de muchas sílabas caben difícilmente en el verso¹⁰.

7. Esta palabra constituye precisamente por sí sola un hemistiquio del siguiente verso de Juan de Mena:

Dádiva santa / *deságradecida*
(*Laberinto*, 227, II).

verso que Cervantes hizo famoso en el siguiente pasaje del Quijote: «Aquí exclamó Benengeli, y escribiendo dijo: Oh pobreza, pobreza! no sé yo con qué razón se movió aquel gran poeta cordobés a llamarte *dádiva santa desagradecida*...» (Segunda Parte, cap. XLIV).

8. Tablas poéticas (Murcia, 1617) págs. 180-182, Tabla Quinta: «—Ya os haveis olvidado que cada dicción no puede tener más de un acento, y este predomina en la penúltima syllaba, como no sea breve. —Digo que no estoy olvidado desta regla, mas si se deven consultar las orejas, paréceme que aquel verso corre bien. —Sabeis por qué no os suena mal? Porque esta dicción *naturalmente*, la considerais vos dividida en *natural* y *mente*; y asi este verso:

Contrario naturalmente de bueno
viene a tener el acento en la sexta; pero poned el acento en la penúltima, como se deve, y no será verso».

9. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Madrid, 1789, pág. 336).

10. *Filosofía antigua poética* (1596), 2.^a edición, Valladolid, 1894, Epístola VI, pág. 245.

Pero no sólo Juan de Mena, sin embargo, sino también otros excelentes versificadores españoles han hecho uso de vocablos de este género:

Contemporizemosla;
quizá mudará el rigor,
que su mudanza en mejor,
se ha de poner en quizá.

(Cervantes, *La Entretenida*, Jornada 3.^a).

Bello señala la presencia de un acento distinto del natural o etimológico en algunas palabras¹¹, pero observa que este acento, con excepción del que corresponde a los adverbios terminados en *mente*¹², consiste en una apoyatura débil de que no se hace caso para el ritmo del verso. Pero la práctica invariablemente seguida por los poetas de la Corte de don Juan II y que luego el maestro Gonzalo Correas incluyó entre los principios generales de la versificación romance, no era entonces tan insólita, como nos parece hoy día, después de haberse fijado definitivamente las leyes de la acentuación castellana. El mismo principio era antiguamente aplicado, en efecto, en la versificación de otras lenguas modernas, particularmente en la francesa¹³. El empleo de palabras con dos acentos rítmicos era frecuente en Roucher y no es raro hallarlas en Racine y en otros clásicos franceses del siglo XVII y del siglo XVIII¹⁴:

Avec Britannicus je me *réconcilie*
(Racine).

Se peut-il qu' en ce temps de *désolation*
(Voltaire).

11. «En las diciones compuestas de dos nombres o de verbo y nombre, como *pisacorto*, *boquirrubio*, *pasamanos*, *tragalus*, se conservan los dos acentos de las palabras componentes, pero el segundo es siempre el más fuerte, y el único de que se hace caso para la cadencia o ritmo del verso. El primero (a no ser en los adverbios terminados en *mente*) tiene apenas el grado de fuerza que es menester para distinguirlo de los acentos graves ordinarios» (*Nociones de Ortología*, cap. II).

12. Véase *Traité de versification française*, por L. Quicherat, París, 1838, pág. 149.

13. La Harpe, como el Pinciano, condena el uso de palabras demasiado largas en la versificación romance, pero admite que las usó, aunque raramente, Racine.

14. Scoppa, *Tratado de la poesía italiana*, pág. 113, habla de esta licencia en los siguientes términos: «Los versos siguientes:

Come chi smisuratamente vuole (Petrarca)
E perché naturalmente s'aita (Idem)

pueden restablecer su armonía por una licencia poética usada en los antiguos, dando a las palabras muy largas dos acentos, y formando dos palabras de una sola».

Los estudios hechos en nuestros días por Grammont sobre las diferencias que separan el ritmo del verso del ritmo de la prosa, prueban que una voz puede carecer de acento en el lenguaje ordinario y tenerlo, en cambio, en el

Esta licencia fué también frecuente en la antigua versificación italiana, especialmente en los poetas que mayor influencia ejercieron sobre Juan de Mena y otros versificadores de la Corte de don Juan II :

Com tre bocche caninamente latra
(Dante).

E perché naturalmente s'aita³
(Petrarca).

Foulche Delbosc admite que en *El Laberinto de Fortuna* abundan las palabras que tienen dos acentos rítmicos, pero limita arbitrariamente esa licencia al caso en que uno de los hemistiquios del verso de arte mayor se compone de un pentasílabo paroxítono¹⁵ :

Medea la inútil *Nigromantessa*

y al caso en que uno de los hemistiquios se halla formado por un grupo de cuatro sílabas terminado en voz aguda¹⁶ :

Asi como príncipe *legislador*.

interior del verso : «Comment un mot qui n'aurait pas d'accent en prose peut-il en avoir en vers? Par l'effet du rithme. Le rithme des vers n'est pas le même que celui de la prose, et c'est le rithme seulement qui peut appeler un accent sur une syllabe óu la prose n'en admet pas. C'est ainsi qu'il y a un accent sur la onzième syllabe de ce vers de La Fontaine :

Que vous êtes joli! Que vous semblez beau!

et de celui-ci de Musset :

Le siecle qui l'a vu s'en est appelé grand.

Il n'y en aurait pais dans la prose ordinaire» (*Le vers français*, Ses moyens d'expression, son harmonie, París, 2.^a edición, 1947, págs. 48-49).

15. «La existencia de un acento rítmico sobre la primera sílaba de ciertos pentasílabos paroxítonos —observa Foulché Delbosc, *Etude sur le Laberinto de Juan de Mena* (*Revue Hispanique*, 1902, IX, págs. 75-103), es demostrada por este hecho : que algunos hemistiquios se hallan constituídos enteramente por un pentasílabo paroxítono :

Estava sus fijos despedazando
Medea, la inútil Nigromantessa...
Los dos Dionissos siracusanos...

Si un acento rítmico no recayera sobre las sílabas *des*, *ni*, *si*, y si estos tres hemistiquios no tuvieran más acento que el de la tónica (*can*, *te*, *sa*), tendrían entonces seis sílabas y no cinco».

16. La observación es exacta, pero el ejemplo escogido desmiente en parte

La limitación es sin ningún género de dudas caprichosa. No hay ninguna razón lógica que explique la presencia de un primer acento rítmico en ciertas palabras y su exclusión en otras de la misma estructura. Si la voz *despedazando* tiene un acento secundario, suficiente para el ritmo del verso, en el siguiente caso:

Estaba sus fijos / *despedazando*

no hay razón para que no lo tengan la palabra *adelantado* y la palabra *Mediterrano* en los siguientes:

El *ádelantádo* / Diego de Ribera
(190, VI)

Del *Méditerráno* / fasta la gran mar
(45, I).

Lo cierto es que todo grupo fónico compuesto de cuatro o más sílabas, con acento principal en la cuarta o en la quinta, tiene invariablemente, cuando el ritmo lo requiere, dos acentos rítmicos en la versificación de todos los poetas anteriores a la época en que, bajo la influencia de Herrera y de otros grandes poetas andaluces¹⁷, se fijan con carácter definitivo los principios esenciales de la acentuación castellana.

Grammont explica la presencia, en ciertos versos, de un acento secundario, por medio de una teoría sobremañera interesante. En el capítulo de su libro «Le vers français» que lleva

el principio fundamental de la teoría de Foulché Delbosc: hallándose constituido, en efecto, el segundo hemistiquio por una voz tetrasílaba oxitona, y teniendo el primer hemistiquio siete sílabas, la compensación exigiría que *legislador* tenga sólo cinco sílabas, hecho que, según las ideas expuestas en el *Etude sur le Labyrinth de Juan de Mena*, no tendría nada de excepcional ya que Foulché Delbosc sostiene que en el verso de arte mayor pueden existir hemistiquios de un sólo acento rítmico.

17. El humanista colombiano Miguel Antonio Caro alude en las siguientes palabras, con su penetración habitual, a las vacilaciones que se advierten en la acentuación de los poetas anteriores a Garcilaso por oposición a la seguridad con que distribuyen sus acentos rítmicos los versificadores de la escuela sevillana: «Esta acentuación usada en Castilla (se refiere a la práctica de acentuar los posesivos sincopados) es vestigio vicioso de una época en que no se había fijado la prosodia, y en que solían acentuarse las partículas (como se ve en los ejemplos copiados del mismo Garcilaso) práctica desterrada por los elegantes versificadores andaluces que fijaron la acentuación castellana» (V. *Ortología y Métrica*, de Bello, edición anotada por Miguel A. Caro, Bogotá, 1911, págs. 63-64

por epígrafe «Le rithme des vers et le rithme de la prose», el gran filólogo sostiene que cuando en uno de los hemistiquios de un verso compuesto, tal como el alejandrino, sólo se distingue aparentemente un acento rítmico, no por eso se debe creer que tal hemistiquio consta de una sola medida o pie métrico. En hecho, este hemistiquio tiene también dos acentos, y su separación es marcada por la primera consonante, o por el primer grupo de consonantes, de la palabra que lleva el segundo acento rítmico. Así, en el siguiente alejandrino de Musset :

Nu comme le discours d' un aCademicien

la *c* aparece reforzada en la pronunciación¹⁸, y su intensidad resulta notablemente mayor que la de la *c* de la voz *comme* del primer hemistiquio. El oído, según Grammont, habituado a la sílaba intensa en el interior del verso, encuentra esta otra indicación rítmica menos fuerte, y por esa razón este recurso, en manos de un buen versificador puede ser utilizado para dar la impresión de una cadencia más viva y más ligera.

Si se aplica la teoría de Grammont a la versificación española, podría también sostenerse, con las mismas razones fonéticas, que en el siguiente verso de Juan de Mena :

Dádiva santa / deSagradecida

la *s* de la voz *desagradecida* cobra, bajo la influencia del ritmo, una intensidad superior a la de la *s* de la voz *santa*, y que ese «rithme consonantique» satisface suficientemente al oído y basta para la cadencia del verso.

¿Qué importancia tienen las observaciones anteriores en lo que respecta al estudio de la métrica preclásica, sobre todo de la de los poetas de la Corte de don Juan II, y aún de la métrica de los versificadores del siglo de oro español? Si se admite que en la versificación de esa época era corriente la práctica de atribuir dos acentos, uno etimológico y otro *versal* o *rítmico* como lo denomina el maestro Gonzalo Correas, a las palabras de más de cuatro sílabas cuando lo requería la cadencia del verso, así como también el hábito de acentuar los monosílabos y otras voces en que

18. «La premier *c* de *academicien* a duré 38 cs., tandis que celui de *comme* n'a duré que 23, asegura Grammont (V. ob. cit., pág. 95).

la apoyadura es «débil o nula», como afirma Bello, las teorías que a partir de Juan Bautista Maury y de Juan Gualberto González han sido sostenidas sobre el endecasílabo, llamado provenzal y sobre su coexistencia con las otras formas ortodoxas del metro de Boscán en la poesía castellana, deben ser evidentemente revisadas.

LA ACENTUACION DE LOS MONOSILABOS EN LA VERSIFICACION CASTELLANA

La observación hecha por Bello sobre la ausencia de todo acento rítmico en la primera cláusula de algunos versos de Juan de Mena, es sólo aplicable, como lo ha señalado ya Miguel Antonio Caro, en nota a la *Ortología y Métrica* del humanista venezolano¹, a nuestra actual prosodia, pero no a la de los poetas preclásicos que acentuaban partículas que hoy serían innegablemente átonas. No es pues, cierto, como afirma Bello², que el siguiente dodecasílabo del poeta cordobés carezca de acento en la segunda sílaba del segundo hemistiquio :

El mucho llorado / de la triste madre
(203, III).

El acento rítmico podía recaer, en los poetas del siglo XV, sobre cualquier sílaba, átona o tónica, donde el verso lo hiciera necesario. Aun Juan de Mena, con quien comienza el lenguaje poético a adquirir verdadera majestad y con quien empiezan a fijarse las leyes de la prosodia castellana, no pone el menor cuidado en impedir que el *ictus* coincida con voces naturalmente inacentuadas. El vate cordobés, como todos los poetas de la épo-

1. Véase «Principios de Ortología y Métrica de la Lengua Castellana», edición anotada por Miguel A. Caro, Bogotá, 1911, pág. 221.

2. «Falta con todo alguna vez —escribe Bello, refiriéndose al verso de arte mayor—, el acento rítmico de la primera cláusula :

La *que* a míos homes / por cuita les callo
(*Libro de las Querellas*).

o el de la tercera :

El mucho llorado / de la triste madre
(*Laberinto de Fortuna*).

ca, y aun los de centurias posteriores, coloca frecuentemente el acento en un artículo definido³:

E toda la tierra / de *lós* numidianos

(50, III)

E *lós* que en tu rueda / quejosos fallaros

(2, IV).

En una preposición monosilábica:

E *dé* los presentes, / fazer breve suma

(2, VII)

Con altitud / e grandeza tanta

(39, III)

En la demanda / que fin non pusieron

(42, IV)

A sus maridos / demientra los fechos

(78, III).

En un pronombre posesivo sincopado⁴:

3. No sólo en Juan de Mena, sino también en otros poetas, pertenecientes al siglo de oro, suelen aparecer acentuados los artículos definidos:

Y ayer me dijo humilde tu corriente
que eran en marzo los caniculares...

(Góngora, *Soneto*).

Temo (que quien ama temer debe)
el triste fin de *la* que perdió el día...

(Idem, *Soneto*).

4. Véase Bello, Ob. cit., *Ortología*, cap. II. Estos adjetivos posesivos, aunque hoy se pronuncian sin acento, podían ser indistintamente usados en la lengua antigua como formas tónicas o atonas, según advierte García de Diego (*Gramática Histórica*, Núm. 83). Navarro Tomás, si bien observa que tal interpretación no podría tenerse como definitiva, cita los siguientes endecasílabos de Fray Luis de León como testimonio de que los poetas castellanos no rechazan la acentuación indicada (*Palabras sin acento*, Revista de Filología Española, 1925, pág. 350):

Ponían sobre *su* boca las manos
Los dichos que de *mis* labios salían...

Puede agregarse, como observación muy significativa, que aún en versificadores del siglo XVIII, suele hallarse de cuando en cuando la misma acentuación:

Entrate a las tarimas de tu estrado
Con tus esclavas, o con *tus* doncellas...

(Nicolás Fernández Moratín, *Guzmán el Bueno*, Acto I, escena 14.^a).

E como se llama / la *tu* discreción

(22, VIII)

Al ensolvedora / de *mís* inorancias

(74, II)

Los que en el fuego / de *sú* juventud

(100, II).

En una conjunción monosilábica no usada como pregunta elíptica :

E sobre todas / la casta Lucrecia

(63, VII)

Nin la privava / virtud fermosura

(72, IV).

En una forma pronominal⁵ :

Tal Providencia / se *me* demostrara

(74, V).

En una forma relativa⁶ :

Que por amigo / nin por enemigo

(61, V).

En un adverbio monosilábico, pospuesto o no a la palabra cuyo significado califica⁷ :

5. No es infrecuente hallar, en posición rítmica, en poetas posteriores a Juan de Mena, las formas pronominales :

Tras esto luego *se* me presentaba...

(Garcilaso, *Egloga Segunda*).

El primer vello *lé* concedió pollo

(Góngora, *Soledades*).

6. El relativo *que*, incluido por Bello entre las palabras sin acento, suele hallarse con frecuencia en posición rítmica :

El triste día *que* te ymaginamos

con aquella virtud que no perece...

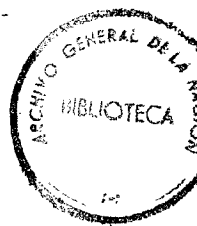
(Cervantes, *Elegía al cardenal Espinosa*).

Haga que adore en paz quien no le ha visto

el gran sepulcro *que* mereció a Cristo...

(Góngora, *A San Hermenegildo*).

7. Trabajos recientes, realizados por el gran prosodista T. Navarro Tomás, demuestran que la opinión de Bello, quien afirma que el acento de los adverbios monosílabos, cuando éstos no figuran solos o cuando no se posponen a la palabra cuyo significado califican, es siempre débil y a veces absolutamen-



Bien denotava / su gran señorío

(72, II)

Pues *ya* porque vea / la tu sin medida

(12, V)

Epiro e su frente / la *muy* singular

(45, IV)

Que *non* faga curso / segund lo pasado

(5, VIII).

Las distintas formas del verbo *haber*, generalmente consi-

te nulo, no obedece a razones fonéticas sino más bien a prejuicios gramaticales. «El adverbio *no*, considerado como forma débil por Sicilia y por Bello —escribete el prosodista español—, aparece con acento, como los demás adverbios, en todas mis observaciones. Son frecuentes los casos en que la forma *no* aparece en el verso en posición rítmica :

Porque *no* aparezcáis menos hermosos

(Gutierre de Cetina).

Que aunque *no* hubiera cielo yo te amara

Y aunque *no* hubiera infierno te temiera...

(Anónimo).

El verso *Bien es verdad que no está acompañada* (Garcilaso, Egloga I, 121), es leído corrientemente como un endecasílabo regular, con acentos en *verdad* y *non* (*Palabras sin acento*, Revista de Filología Española, 1925, pág. 367-368).

Sobre el adverbio *muy*, también usado por Juan de Mena en posición rítmica, ha hecho el ilustre prosodista las mismas observaciones: «El adverbio *muy*, considerado también como débil por Bello, lo encuentro siempre con acento. En la frase *es muy cierto*, las tres palabras son acentuadas, aun cuando *muy* sea, en efecto, la menos fuerte; en *muy bien dicho*, por el contrario, el acento más fuerte es el de *muy*» (Ob. cit., pág. 368).

Puede añadirse, en apoyo de cuanto expresa Navarro Tomás, que en algunos poetas del siglo de oro, especialmente en Cervantes y en Góngora, los adverbios suelen hallarse rítmicamente acentuados :

Yo, que el camino *más* bajo y grosero

he caminado en fría noche oscura...

(Cervantes, *Epístola a Mateo Vázquez*).

Aguarda a la ciudad, que a mediodía,

si masse Duelo *no* en capiroxada...

(Góngora, *Al túmulo de Eciija*).

Febo luces, si *no* sombras Morfeo...

(Idem, *Inscripción para el sepulcro de El Greco*).

Para letras aún *no* Dominicales...

(Idem, *Soneto al Capítulo Provincial*).

deradas como átonas⁸, son usadas también por Juan de Mena en posición rítmica :

E *han* de los vicios / menor pensamiento
(80, VIII)

Han revelado / los grandes engaños
(85, VII).

Esta práctica es universal en los poetas del siglo XV cuya versificación ostenta, entre sus rasgos característicos, el de la acentuación de las partículas átonas, y acaso se deba a la costumbre de cantar o recitar el verso deteniendo la voz en los parajes requeridos, coincidieran o no éstos con el acento gramatical ; o tal vez obedezca, como parece más verosímil, a que aun reinaba mucha inseguridad en cuanto a la estructura prosódica del castellano. Lo evidente es que toda palabra, sea cual fuese su ca-

Si correis sordos, *no* quiero hablaros,
mejor es que corrais murmuradores
que llevo muchas cosas que contaròs...
(Idem, Núm. 395 de las Poesías
Completas).

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

Yace en el mar, si *no* continuada...
(Idem, Soledades, II).

La turba aun *nó* del apacible lago...
(Idem, Soledades).

Mirad, pues, que si *nó* bajais de espacio...
(Idem, Las Firmexas de Isabela,
Acto 2.º).

Hermosas damas, si la pasión ciega
no os arma de desdén, no os arma de ira...
(Idem, Soneto).

8. El propio Garcilaso, según advierte Navarro Tomás (Ob. cit., págs. 350-351) tiene varios endecasílabos en que las diversas formas del verbo *haber* aparecen en posición rítmica :

Con otras que se me *han* muerto en la boca
(Canción Tercera, 71).

No pierda más quien *ha* tanto perdido...
(Soneto, VII, 1).

A defenderme de lo que *has* querido
(Soneto, VII, 4).

rácter y el número de sílabas de que constase, debía llevar un acento de intensidad, suficiente para el ritmo del verso. Nebrija, en 1492, fija así la regla invariable observada por los poetas de la época: «Assi que sea la primera regla del acento simple: que qualquiera palabra no solamente en nuestra lengua mas en qualquiera otra que sea: tiene una sílaba alta: que se enseñorea sobre las otras: la qual pronunciamos por acento agudo: e que todas las otras se pronuncian por acento grave. De manera que si tiene una sílaba: aquella será aguda. Si dos o más: la una dellas, como en estas diciones sal, saber, sabidor, las últimas sílabas tienen acento agudo y todas las otras acento grave»⁹.

El error de Nebrija, en lo que respecta a la confusión del tono o de la altura de la voz con el acento¹⁰, error generalizado entre los poetas de la época y probablemente debido, en éstos por lo menos, a la íntima relación que existe entre la poesía y el canto, o, en otros términos, entre la prosodia y la música, debió sin duda influir en el hábito de considerar las partículas inacentuadas como acentuadas en los lugares en que lo pedía el verso. La regla, inobjetable en cuanto a la palabra considerada individualmente, fué así extendida a los casos en que una voz se unía a otras para formar el discurso. Esta doctrina, inconcebible para oídos habituados a la prosodia moderna, fué por primera vez expuesta en 1626 por el maestro Gonzalo Correas en su «Arte Grande de la Lengua Castellana». El catedrático salmantino se expresa en los siguientes términos: «Y sepan más, qe es natural en la voz humana tener las dizeiones azento en una sílaba que se levante más que las otras; y que este azento de fuerza ha de estar en una de las tres sílabas postreras, última, anteúltima, trasanteúltima o tercera contando desde el fin para atrás, y qe es imposible ponerle, ni pronunziarle en la quarta en ninguna lengua del mundo: esto es, teniendo la dizeion tres o más sílabas. Si tiene dos, el azento estará en una dellas; si no tiene más de una sílaba, en ella está su azento, aunque

9. *Gramática Castellana*, Cap. II: «De los acentos que tiene la lengua castellana».

10. Véase T. Navarro Tomás, *Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española*, Revista de Filología Española, 1921, pág. 33.

algunas dizeiones y partículas de una sílaba y de dos, no descubren azeno, porque se arriman a otras con quien hazen cuerpo, SI NO ES EN LA PARTE QUE EL VERSO PIDE SU AZENTO, PORQUE LOS VERSOS LE HAN DE TENER EN ZIERTOS Y DETERMINADOS LUGARES, como es un azeno en cada pie, como luego veremos con ejemplos tratando de cada género de versos de por sí. Y cuando la dizeion en la tal parte no le tiene, se le da el zonzento del verso. El azeno propio de cada dizeion llamaremos azeno natural, al que levanta el ritmo del verso, podemos llamar azeno versal o rítmico. La sílaba del azeno en una y otra manera es en Castellano siempre larga, y a su diferencia breves las bajas, aunque según las reglas de sílaba latina parezcan a veces largas, por tener posición de consonantes, o ser ditongas o sinalefas, en que sonamos algo ambas vocales, porque acá nada de eso importa, ni impide para abreviarlas. La que levanta el azeno versal, no se entiende que es siempre larga, mas de en aquella parte que el verso la pide alta y la levanta, porque en otra parte podrá ser baja o breve, según ocurriere la postura»¹¹.

En lo que respecta particularmente a Juan de Mena, son muchas las evidencias que tienden a probar la exactitud de estas observaciones. En primer lugar, son muy escasas las octavas de las *Trescientas* en que no figuran versos con partículas átonas rítmicamente acentuadas. Recórranse las primeras cincuenta estrofas, y se notará que en la mayor parte de ellas hay versos cuyos hemistiquios llevan el primer acento en una sílaba átona¹².

Al que con fortuna es bien fortunado,
aquel en quien cabe virtud e reinado...

(I, VI y VII)

De fechos passados cobdicia mi pluma,
e de los presentes fazer breve suma...

(II, VI y VII)

Que fábrica pueden mis manos fazer
que non faga curso segun lo passado...

(5, VII y VIII).

11. *Arte Grande de la lengua castellana*, publicado por el Conde de la Viñaza, Madrid, 1903, págs. 262-264.

12. De estas cincuenta estrofas, sólo en las siguientes no aparecen voces átonas colocadas en posición rítmica: 3, 12, 20 y 41.

Esta particularidad se observa casi siempre en versos cuya acentuación no admite ningún género de dudas, esto es, en dodecasílabos de cuatro cadencias y de cesura intermedia. Es manifiesto que para el oído del gran vate cordobés, lo mismo sonaban los versos que acaban de citarse que los siguientes, en los cuales el acento prosódico coincide exactamente con el prosódico :

Tus cásof faláces, Fortúna, cantámofo,
estados de gentes que giras e trocas...

(II, I y II)

La grán Babilónia que óvo cercádo
la mádre de Nímo de tiérra cózida...

(5, I y II).

Los que se han propuesto imitar el arte mayor, al cabo de varios siglos de haber desaparecido el verso de Juan de Mena, no han podido substraerse a la costumbre del vate cordobés de colocar los monosílabos en posición rítmica. El más hábil remedador que ha tenido el antiguo dodecasílabo de los poetas de la Corte de don Juan II, Leandro Fernández de Moratín, sin duda guiado por el deseo de ceñir sus propios versos a los versos de *El Laberinto de Fortuna*, coloca a veces el primer acento rítmico de cualquiera de los dos hemistiquios en una partícula átona :

Vos fáce omildósa la sú cortesía
Armándovos gráto la péñola mía...

Ca *nón* era súyo latíno sermón

Trovár, e con ése decirvos loóres...

De sér aducídofo en sánta equidád :

A *nón* acuitállofo las miéntes parád...

E múcho trotéro ardído e leál,

De *lós* más preciádofo que en Córdoba son,

E fústas con luéngo ferrádo espolón...

La *sú* dulcedúmbre temóres quitó...

E quísto de buénofo la *sú*¹³ derechúra...

(Canto al Príncipe de la Paz).

13. Bello advierte, en una de las notas con que ilustra el capítulo de su *Ortología* que lleva por epígrafe «De las dicciones que tienen más de un acento, y de aquellas en que el acento es débil o nulo», que en muchos españoles

En todo el *Canto al Príncipe de la Paz* domina, según Bello, la cadencia anfibráquica :

Catád que mis fijos demándan de mí...

Catád que / mis fijos / demándan / de mí...

Así, pues, Bello admite implícitamente, contra lo que afirma en otros capítulos¹⁴ de su *Ortología y Métrica*, que antiguamente podían colocarse en posición rítmica partículas que hoy se reputan como inacentuadas. Es curioso notar la frecuencia con que las ideas que Bello expone como prosodista, influído a ese título por prejuicios gramaticales, se hallan en contradicción con sus propios versos y con los versos de los más grandes poetas de lengua española. Bastarían, como prueba de tales inconsecuencias, los ejemplos siguientes : 1.º En el capítulo II de su *Ortología y Métrica*, rotulado «De las dicciones que tienen más de un acento, y de aquellas en que el acento es débil o nulo», el gran humanista escribe lo siguiente : «Los adverbios monosílabos que se construyen con una palabra o frase siguiente, calificando su significado, tienen también un acento débil, a veces absolutamente nulo. Cuando decimos *no viene, bien habla, no llega*, se amortigua y oscurece el acento de las palabras *bien, ya*, y el de *no* es imperceptible»¹⁵. Sin embargo, en el capítulo que lleva por epígrafe «De las diferentes especies de verso» (Cap. V del *Arte Métrica*), Bello cita el siguiente dodecasílabo de Moratín entre los modelos de verso en que domina la cadencia anfibráquica :

A non acuitállos las miéntes parád...

A nón a / cuitállos / las miéntes / parád...

2.º Los artículos definidos, dice Bello en una de las notas que ilustran las definiciones dadas en el capítulo II de la *Ortología*, «tienen un acento bastante débil ; pero callándoseles el sus-

existe la práctica viciosa de acentuar los posesivos sincopados, pronunciando «mi país» y «no tiene nada que esperar de *sú* solicitud».

14. En el capítulo II de su *Ortología*, y en el III de su *Arte Métrica*.

15. Bello, quien sólo incluye entre las voces átonas los adverbios monosílabos, tiene versos en que aparecen en posición rítmica adverbios polisílabos clasificados por algunos gramáticos entre las conjunciones :

Profunda sima *adonde* se derrumba
la turba de los hombres...

tantivo, se acentúan con más fuerza, como en *no vive ya en la casa donde solía, sino en una contigua*»¹⁶. No obstante, Bello, el poeta, se pone en contradicción con Bello el prosodista en los versos siguientes :

La cosa por desgracia vió un gigante
y echó a correr como *ún* espiritado.

3.º En el magistral capítulo titulado «Del verso yámbico endecasílabo» (Cap. VI del *Arte Métrica*), afirma el gran prosodista que el corte que divide el endecasílabo en dos hemistiquios, el primero de cinco y el segundo de seis sílabas, es evidentemente poco grato al oído. Y, sin embargo, abundan en las poesías del propio Bello endecasílabos con cesura después de la quinta sílaba:

He aquí la noche / plácida y serena...

4.º Condena enérgicamente Bello la práctica de acentuar las sílabas impares cuando éstas vienen inmediatamente seguidas de un acento rítmico necesario (*Arte Métrica*, Cap. VI). A pesar de ello, el insigne prosodista compone infinidad de endecasílabos afeados por esa práctica viciosa :

Va la razón al triunfal carro atada
(*A la agricultura de la
Zona Tórrida*).

5.º Asegura también Bello que en el género de metro que llamamos *silva*, compuesto de yámbicos endecasílabos y heptasílabos, los versificadores esmerados no se permiten verso alguno

16. Los artículos indefinidos, contrariamente a lo que afirma Bello, aparecen con acento rítmico en los más pulcros versificadores de lengua española :

Y arrojándose en *un* colchón mullido
(Juan B. Mora).

Navarro Tomás advierte que aún hoy es frecuente hallar en posición rítmica los artículos indefinidos :

El mar es *una* eternidad constante
(Eduardo Marquina).

Como si *un* presentimiento de amarguras infinitas
(Silva, *Nocturno*).

que no rime. Bello, el poeta, sin embargo, tiene varias silvas llenas de versos sueltos de hermosura insuperable¹⁷:

Estas observaciones bastan para probar hasta qué punto suelen andar divorciadas las ideas de los poetas, siempre obedientes a cierto ritmo interno que es propio del que ha nacido para el comercio con las musas, y las de los prosodistas, fatalmente influídos por todo género de preocupaciones gramaticales.

II

La doctrina expuesta por el maestro salmantino en el «Arte Grande de la lengua castellana», no desaparece del todo con las transformaciones que se realizan a partir del siglo XVI en la prosodia del romance. Aun en poetas como Garcilaso, cuya poesía se enriquece no sólo con una nueva forma rítmica sino también con nuevos recursos y nuevos ornamentos verbales, apa-

17.

—Mirad! me dice al fin. Si hasta aquí tierno
 las formas exteriores que este globo
 muestra a tu vista, a tu pincel someto,
 a empresa superior, la fantasía
 levanta ya. Sus íntimos cimientos
 cala, i de su escondida arquitectura
 revela a los humanos los misterios:
 los primitivos elementos canta,
 su mutua lid, sus treguas i concierto;
 mide con huella audaz la escala inmensa
 que sube desde el polvo hasta el Eterno;
 haz que en sus vetas el metal se cuaje;
*desarrolla la flor; somete al carro
 del hombre el bruto; eleva a Dios el hombre.*
 Yo a tu pintura infundiré mi aliento;
 i durará cuanto yo dure. —Dijo;
 i a obedecerle voi; mas léjos, léjos
 de mí, sistemas vanos, parto espurio
 de la razón, que demasiado tiempo
 pusisteis en cadenas afrentosas
 de sí mismo olvidado, el pensamiento.

(*La Luz*, traducción de Delille).

recen huellas de la antigua costumbre de acentuar palabras que hoy son naturalmente átonas :

A daros cuenta *dé* mis pensamientos
 Salir el humo *dé* las cacérrías
 Con la memoria *dé* mi desventura
 Cual es el cuello *qué*, como en cadena
 Y al disponér de lo que *nós* quedaba
 Se engarrafaba *dé* la que venía
 Y caminando *por* do mi ventura
 Allí se halla lo que *sé* desea...

Pedro Henríquez Ureña considera los versos arriba citados, así como todos los de la misma estructura, como un nuevo tipo de endecasílabo, el acentuado exclusivamente en cuarta, de uso frecuente en la poesía provenzal y empleado también, aunque en menor grado que el sáfico y el heroico, en la versificación italiana¹⁸. Su opinión, originalmente sostenida por Juan Gualberto González¹⁹ y por Juan Bautista Maury²⁰, no puede sin duda aplicarse a los versos que cita el crítico dominicano en apoyo de tal teoría : estos versos son endecasílabos provenzales si se les aplica nuestro actual modo de acentuar, pero no si se les pronuncia como debieron pronunciarlos Boscán y Garcilaso.

18. *El endecasílabo castellano*, Revista de Filología Española, 1919, págs. 132-157.

19. *Obras Completas*.

20. Carta dirigida a Salvá e incluida por éste en las primeras ediciones de su «Gramática de la lengua castellana» (v. edición de París, de 1830). Maury, sin embargo, es poco categórico y se limita a afirmar, en lo que respecta a la acentuación de los endecasílabos y su ingeniosa imagen de las barras horizontales, que «a los principios pareció tal vez suficiente un solo apóyo en la cuarta, sin curarse el poeta de lo que sabía después, como por ejemplo :

Abandonádo la playa desierta

donde el acento de la octava ha pasado a la séptima, pero los modernos repugnan ya este modo. Y, en efecto, con eso poco más que el segundo punto de suspensión distase de su cabo, perdería el equilibrio mi barra horizontal» (v. págs. 468-469 de la edición de la *Gramática* de Salvá ya citada).

El ejemplo citado por Maury no corresponde, como se habrá observado, al endecasílabo provenzal, sino al dactílico o anapéstico, lo que por sí solo basta como evidencia de la ambigüedad con que expone su teoría.

Hay un hecho que hace del todo improbable la doctrina que acaba de indicarse y que por sí solo justifica la resistencia opuesta por Menéndez Pelayo a la opinión de los que han pretendido probar que en la poesía del siglo de oro español coexistió, juntamente con las dos formas ortodoxas, esa vieja variante del endecasílabo italiano. El maestro Alonso López Pinciano, el guía más seguro y perspicaz que ha tenido hasta hoy la poesía castellana, no admite en su «Filosofía antigua poética» sino las dos combinaciones corrientes del endecasílabo: la sáfica y la yámbica. «En la segunda especie de metro —escribe el Pinciano—, que era el endecasílabo o de once sílabas, hay más consideración, porque se debe atender a los acentos, los cuales tiene en la sexta y en la décima, como se verá con ejemplo, en este metro del Petrarca, traducido, digo:

Vos que escuchais en metros el sonido

»El cual quiebra en la sexta y en la décima, como se ve pronunciando así:

Vos que escuchais en me-tros el soni-do.

»Puede también esta especie quebrar en la cuarta sílaba con el acento, con que quiebra también en la octava y décima, y se hacen desta suerte unos metros muy facetos y galanos, como aquel del Petrarca:

Oh fortuna-do que tan cla-ra trom-pa!

»Y esta es la naturaleza del endecasílabo, que no quebrando con el acento en las formas que hemos dicho, no sonará por manera alguna bien» ^{20 bis}.

Después de fijar con tanta nitidez las reglas del endecasílabo, indicando las únicas formas correctas a su juicio, el Pinciano incluye los siguientes versos en su traducción de la canción del Petrarca que comienza «Virgine bella, che di sol vestita»:

En cuya santa llaga
Virgen, apaga mi vida infelice...

^{20 bis}. *Filosofía Antigua Poética*, págs. 285-286.

Qué debo hacer de ti, bien infinito,
 si del lazo en que estoy preso y aflito
 escapo por milagro,
 Virgen, de aquí consagro
Estilo y lengua a tu nombre bendito.

En la composición descriptiva «El Paraíso», insertada por el Pinciano en la Epístola IV, reaparece la misma acentuación :

Libres de nublo, niebla, viento y hielo,
 de bochorno, langista, hormiga, coco,
 pulgón, oruga y *dé* escarabajuelo...

Es, pues, evidente, que el maestro Alonso López Pinciano, como todos los poetas de la época, acentuaba las formas átonas cuando lo requería el número del verso. Los endecasílabos subrayados han debido de ser pronunciados por el gran humanista del siguiente modo :

Virgen, apaga *mí* vida infelice...
 Estilo y lengua a *tú* nombre bendito...
 Pulgón, oruga y *dé* escarabajuelo...

De lo contrario, sería preciso inferirle el agravio de suponerlo en contradicción, en un punto fundamental, con sus propias doctrinas. Los tres endecasílabos arriba citados, no podrían, desde luego, considerarse como provenzales ni como dactílicos o anapésticos, puesto que el autor de la «Filosofía antigua poética» no menciona ninguna de esas dos variantes del verso de once sílabas, e implícitamente las condena.

Mayor fuerza tiene todavía, entre los argumentos que pueden hacerse valer contra la conjetura de Maury y Juan Gualberto González, el ejemplo de muchos de los más hábiles versificadores de las centurias pasadas. Hay, en efecto, infinidad de endecasílabos, esparcidos en las poesías de Fray Luis de León, de Góngora, de Cervantes, de Quevedo y de Tirso de Molina, entre otros muchos de los siglos XVI y XVII, que carecerían de justificación si se prescinde del hábito de acentuar partículas que hoy se reputan como átonas por los prosodistas de lengua castellana.

Si los versos de Garcilaso que corresponden al siguiente tipo :

Del mal agéno de la compañera
(*Egloga Segunda*, v. 282).

pueden invocarse en apoyo de la teoría de que los poetas del siglo de oro cultivaron el endecasílabo provenzal, juntamente con las combinaciones ortodoxas del llamado metro italiano, también hay otros versos del propio autor de las «Eglogas» que resultarían rítmicamente monstruosos si no se les pronunciara acentuándolos en alguna sílaba átona²¹ :

Mas todo *se* convertirá en abrojos
(*Egloga Tercera*, v. 342).

Guardarme, *como* en los pasados años
(*Canción Cuarta*, v. 25).

Que ya no *me* refrenará el temor
(*Canción Segunda*, v. 37).

21. Estos endecasílabos no pueden graduarse de provenzales, puesto que carecen de acento rítmico en la cuarta sílaba. Para que se reputen como endecasílabos regulares, acentuados en cuarta y octava sílabas, el primero debe llevar un acento en *se* y otro en *convertirá*: el segundo, uno en *como* y otro en *pasados*; el tercero, uno en *me* y otro en *refrenará*; el cuarto, uno en *que* y otro en *sudor*; y el quinto, uno en *de* y otro en *ser*. Ahora bien : si las partículas *se*, *como*, *me*, *que* y *de*, todas consideradas hoy por los prosodistas como voces átonas, se hallan rítmicamente acentuadas en los cinco endecasílabos citados, no se acierta a comprender por qué no lo estarían también en los siguientes endecasílabos del propio Garcilaso, los cuales dejarían de ser provenzales para identificarse con las formas ortodoxas del verso de once sílabas :

Allí *se* *halla* lo que *se* desea.

Tras esto luego *se* me presentaba...
(*Egloga Segunda*).

A romper *ésto* en que yo *me* metí
(Soneto XXVII).

Salir el humo *de* las cacerías
(*Egloga Segunda*, v. 1871).

Con la memoria *de* mi desventura
(*Egloga Primera*, v. 369).

De daros cuenta *de* los pensamientos
(*Epístola*, v. 2).

El fruto *que* con el sudor sembramos
(*Elegía Segunda*, v. 9).

Lo menos *de* lo que en tu ser cupiere
(*Egloga Tercera*, v. 31).

El mismo fenómeno se halla con frecuencia en Góngora :

Mirad, pues, que si *no* bajais de espacio
(*Las firmezas de Isabela*, Ac-
to 3.º).

Estas piedras que dió un enfermo a un saño
Hoy os tiro, mas *no* escondo la mano...
(Soneto a la Marquesa de
Agramonte).

Lavandera que no llore de pena
(*Soneto al sepulcro de El Gre-
co*).

Señores académicos, mi mula
si el pienso ya no *se* le desbarata
en los cuadriles pienso que se mata...
(*Soneto a una Junta de Estu-
diantes*).

Generoso mancebo
purpúreo en la edad *más* que en el vestido,
en rosicler menos luciente Febo...
(*Al Cardenal Guzmán*).

Que el alma, por los ojos desatada,
señas diera de *su* arrobamiento...
(*Soledades*)

La turba aun *no* del apacible lago...
(*Soledades*)

Tan frecuentes como en Góngora son los endecasílabos de este tipo en las comedias de Tirso de Molina :

Es posible, rapaz ciego y desnudo,
Cuando el seso por un español pierdo,

Que a mis locuras se resista cuerdo
 Y a mis palabras contradiga mudo?
 (*El castigo del Penséque*, Acto
 3.º, escena XIII).

Mandó en su corte el rey hacer justicia
 Del Duque de Clerencia, por consejo
 De la envidia, si no de la avaricia.
 (*Esto sí que es negociar*, Acto
 II, escena XIII).

También los hay, aunque en menor número, en las composiciones de otros grandes poetas de los siglos XVI y XVII :

Qué primer movimiento
 le trujo, hermano a aqueste apartamiento?
 Que esta parte secreta
 es el centro de lá confusa Creta.
 (Quevedo, *Liras*).

Se lleva de la más rara elocuencia...
 (Cervantes, *Viaje al Parnaso*;
 Cap. IV).

Pero el argumento más poderoso que se puede invocar contra la teoría de Maury y de Juan Gualberto González es, a nuestro juicio, el que resulta del hecho de que los poetas que no tienen endecasílabos aparentemente acentuados sólo en la cuarta sílaba, como Calderón y Lope de Vega, no tengan tampoco versos en los cuales aparezcan voces sin acento prosódico colocadas en posición rítmica. Existe, en otros términos, un lazo íntimo entre los dos hábitos : entre el hábito de escribir endecasílabos que hoy se podrían graduar de provenzales, y el hábito de acentuar rítmicamente voces donde nuestro oído, educado dentro de las leyes de la prosodia moderna, no percibe sino un acento insuficiente para la cadencia del verso. Los dos hechos no pueden ser lógicamente separados : si se admite la legitimidad del siguiente endecasílabo de Garcilaso, acentuado sólo en cuarta sílaba como los versos de los antiguos trovadores provenzales :

En que estoy puésto, y no lo que yo entiendo
 (*Canción Primera*, v. 60).

también habría que aceptar el siguiente, aparentemente acentuado sólo en la octava sílaba :

El fruto que con el sudór sembramos
(*Elegía Segunda*, v. 9).

Ambos versos proceden de la misma fuente : si Garcilaso creyó, al componer el primero de los versos citados, que escribía un endecasílabo provenzal, con acento rítmico en *puesto*, también ha debido de creer, al incluir el segundo en su «Elegía Segunda», que escribía un endecasílabo heroico con acento en *que* y en *sudor* : cualquier otra interpretación sería manifiestamente caprichosa.

¿Por qué Lope de Vega y Calderón, quienes escriben en una época en que ya las leyes prosódicas han adquirido suficiente fijeza, no componen endecasílabos provenzales? Precisamente porque ambos se habían emancipado del hábito de colocar en posición rítmica voces de acento débil o nulo.

Así, pues : si los dos tipos de endecasílabo que hemos examinado, el provenzal y el heroico acentuado en palabras que carecen de verdadero acento prosódico, se hallan siempre en los mismos versificadores, forzoso es buscar una fórmula aplicable a ambas combinaciones, y admitir que el acento rítmico podía recaer, como lo indica el maestro Gonzalo Correas, sobre una voz cualquiera, átona o tónica, donde el ritmo lo hiciera necesario.

La opinión de los que abogan por el llamado endecasílabo provenzal, pretendiendo que esta forma coexistió con las dos formas regulares del endecasílabo antes y después de Boscán, es evidentemente errónea²². Lo único que en realidad podría sostenerse es que hoy leemos muchos endecasílabos del poeta barcelonés y de sus continuadores como endecasílabos provenzales, porque de acuerdo con nuestro actual modo de acentuar sólo tienen el tiempo fuertemente marcado en la cuarta sílaba²³. Así,

22. El endecasílabo provenzal coexistió con las formas regulares, en la poesía española, según P. Henríquez Ureña (Ob. cit., pág. 147), durante tres siglos, a pesar de que no lo advirtieron los preceptistas anteriores a Maury.

23. El número de endecasílabos provenzales tiende a restringirse a medida que se abandonan los prejuicios gramaticales que dictaron a Bello algunas de las reglas enunciadas en el Cap. II de su *Ortología* y en el Cap. III de su *Arte Métrica*. Así, la mayor parte de los endecasílabos que cita P. Henríquez

el siguiente endecasílabo de Hurtado de Mendoza citado por Pedro Henríquez Ureña como ejemplo de endecasílabo provenzal, carece de acento en la sexta sílaba si lo acomodamos a las leyes fonéticas enunciadas en su *Ortología y Métrica* por Bello :

La mía sé que no se mudará

pero sería un endecasílabo heroico según la pronunciación que su propio autor debió darle :

La mía sé que nó-se mudará.

Para encontrar en la poesía castellana verdaderos endecasílabos provenzales, es decir, versos escritos con la intención de que suenen como si tuvieran en la cuarta sílaba el elemento esencial del ritmo, es preciso buscarlos en Rubén Darío y sus imitadores que sí los usaron conscientemente para obtener, gracias a la combinación de esa forma rítmica con las regulares, efectos melódicos inusitados :

Regio automóvil, regia cetrería,
borla y muceta, heráldica fortuna,
nada son como a la luz de la luna
una mujer hecha una melodía.

(Rubén Darío, *Balada en honor de las musas de carne y hueso*).

Ureña en su trabajo «El endecasílabo castellano» como modelos de versos acentuados exclusivamente en cuarta sílaba, deben considerarse como verdaderos endecasílabos heroicos según el gran prosodista español T. Navarro Tomás. En este caso se hallan no sólo los que llevan el acento rítmico en un adverbio monosílabo, sino también aquellos en que el ictus carga sobre una cualquiera de las formas de los verbos *ser* y *haber*; formas que Keniston, en su análisis de la versificación de Garcilaso, reputa inacentuadas.

Aun las reglas dadas por Navarro Tomás parecen obedecer en algunos casos a ideas de orden gramatical. El gran prosodista, por ejemplo, incluye entre las voces átonas todas las preposiciones, monosílabas o no; y estas palabras suelen, sin embargo, hallarse en posición rítmica en grandes versificadores antiguos y modernos :

Teje coronas *pára* sus mujeres

(Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, Acto I, escena primera).

LA DISLOCACION DEL ACENTO EN EL VERSO CASTELLANO

La dislocación del acento no ha sido aún suficientemente estudiada en la versificación de nuestra lengua¹. Si se exceptúa el cambio de acento al final de las voces esdrújulas, práctica no solamente usada en composiciones de carácter burlesco, sino también en poemas épicos como el Cid o en obras destinadas a la meditación moral, y el hábito de acentuar los sufijos pronominales cuando la sílaba penúltima es átona, muy pocos son los datos que poseemos sobre las alteraciones del acento rítmico en la poesía española.

¿Se cambiaba o no el acento en los versos de arte mayor? Si es cierto, como afirma Francisco Salinas (*De Música*, Salamanca, 1577), que oyó cantar *dum essem adolescens* las primeras estrofas de *El Laberinto de Fortuna*, nada tendría de dudoso que, bajo la influencia de la música, el acento rítmico cambiara de lugar en algunos versos del poema consagrado por el

1. El trabajo de S. G. Morley (*La modificación del acento de la palabra en el verso castellano*, Revista de Filología Española, 1927), se concreta a examinar la dislocación al final del verso, donde el cambio de acento se confunde forzosamente con la desfiguración de la palabra debida a la consonancia o a la asonancia.

Las observaciones de Robles Dégano (*Ortología clásica*) se refieren casi exclusivamente a su vez al cambio de acento en los sufijos pronominales.

Las referencias que trae Bello en el capítulo de su *Ortología* titulado «Influencia del origen de las palabras en la posición del acento», no responden a consideraciones rítmicas sino más bien gramaticales. Las alteraciones del acento a que alude el humanista venezolano o se reducen a los nombres propios, en los cuales la variedad en el uso obedece al olvido o a la observancia de la acentuación clásica, o se limitan a aquellas licencias poéticas ya consagradas por una tradición varias veces secular: *impío*, *Océano*, *período*, etc.

vate cordobés a exaltar las glorias de don Juan II². Pero aun prescindiendo de la probable influencia del canto sobre la acentuación del verso de arte mayor, hipótesis que está lejos de haber sido plenamente demostrada, existen en la versificación de Juan de Mena y de otros poetas de la misma época indicios que permiten considerar como posible la conjetura de que los versificadores castellanos, antes y después de la aparición de las Trezientas³, gozaron de cierta libertad para mover los acentos prosódicos de acuerdo con las exigencias del ritmo.

Gonzalo Correas ha sido el único, entre los prosodistas españoles, que ha afirmado categóricamente que en el verso de arte mayor el acento rítmico es con frecuencia trasladado de una sílaba a otra: «*Ozeáno*. —escribe el maestro salmantino— dicen ya los poetistas por *Ozéano* breve. Y en cantarillos se truecan los acentos y alargan las breves, porque así lo pide la armonía y medida del verso, como en este:

Por qe lloras, moro?
Por qe názi lloro.

«Pónese acento en la primera de *por qe* y de *nazi*; y en los siguientes vuelven a su lugar:

2. En las versificaciones en que la palabra se encuentra supeditada a la música, como en la del Zend-Avesta, y en la del Irán, las alteraciones del acento, como es bien sabido, son impuestas por el canto: el acento rítmico no coincide necesariamente, en tales poesías, con el que la palabra tiene en la lengua.

Eugene Landry (*La Théorie du rythme*, Paris, 1911, págs. 128 y siguientes) afirma que el principio de la no coincidencia del acento prosódico con el acento rítmico podría servir de base a un gran verso indo-europeo de diez y seis sílabas y cantado. El siguiente verso

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel

podría servir, según Landry, de modelo a una versificación en que todas las sílabas pares, o todas las impares, irían rítmicamente acentuadas, sin que fuera necesaria la coincidencia entre el acento de la palabra en el interior del verso y el acento de la palabra en el lenguaje ordinario.

3. Esta es, según Cuervo, la verdadera ortografía del nombre dado comúnmente al poema de Juan de Mena (Véase *Etude sur le Labyrinth*, Revue Hispanique, 1902).

Por que lloras, dí?
Lloro por que nazí

EN LAS COPLAS DE ARTE MAYOR HAY MUCHO DESTO»⁴.

Al referirse al llamado acento *versal*, en páginas posteriores, el catedrático de Salamanca agrega: «La que levanta el acento versal, no se entiende que siempre es larga, más que en aquella parte que el verso la pide alta y la levanta, porque en otra parte podrá ser baxa o breve, según ocurriere la postura. La misma razón suzede en el acento natural, cuando el ritmo del verso le trasladada, que deja baja la suya; i levanta en la que pasa, como se ve en los versos de arte mayor y menor y en cantarcillos»⁵.

Aunque Correas no se explica suficientemente ni ofrece datos concretos sobre la dislocación del acento prosódico en el arte mayor, su observación parece hallarse corroborada por numerosos ejemplos de *El Laberinto* y de otros poemas escritos en el metro que perfeccionó Juan de Mena. Con bastante frecuencia, el poeta cordobés emplea hemistiquios hexasílabos en que el acento prosódico recae sobre la primera y no sobre la segunda sílaba⁶:

De Egito assi dicho / *pádre* de Linceo
(38, III)

Del Mediterraneo / *fásta* la gran mar
(45, I).

4. *Arte Grande de la Lengua Castellana*, pág. 256 (observaciones hechas a propósito de la figura llamada *Ectasis o esstension*).

5. Págs. 262-263.

6. Hay 113 hemistiquios con esta acentuación en *El Laberinto*. Tales hemistiquios aparecen empleados en las seis combinaciones siguientes:

Argólica fuerza / *púdo* subverter
(5, 6).

E contra Trion / *luego* parecieron
(42, 5).

Vimos a uno / *lleno* de prudencia
(125, 6).

Nin que feroces / *menos* en la lid
(4, 3).

O piedad / *fuera* de medida
(186, 1).

El Adelantado / Diego de Ribera
(190, 6).

Al Condestable / *Alvaro de Luna*
(235, VIII).

En otros hemistiquios hexasílabos, menos numerosos que los de la categoría anterior⁷, el acento etimológico carga sobre la tercera sílaba :

Ovieron mis ojos / *su virtud primera*
(21, II)

Se cobró la parte / que estava perdida
(21, IV)

En *humíl* estilo / tal breve oración
(22, IV)

Vicio y estado / de *qualquier persona*
(26, VI)

Do vi a Mauricia / e al *antiga Tebas*
(38, VII)

Los ya memorados / *en virtud diversa*
(66, II).

Algunos hemistiquios heptasílabos se encuentran también acentuados en la cuarta en vez de la tercera sílaba :

De la que robaba / *en la taurina fusta*
(42, II)

Guarda fiel / *de la tarpéa torre*
(215, V)

De lo concebido / *en la divina mente*

La dislocación del acento prosódico, en las tres categorías de casos citados, puede muy bien deberse a una licencia semejante a la que se usaba en las canciones populares, como afirma Correas. Esa creencia se hallaría justificada por las observaciones siguientes : 1.º Es excepcional el empleo, en *El Laberinto de Fortuna*, de hemistiquios hexasílabos o heptasílabos acentuados en la forma indicada⁸ ; 2.º Si la primera sílaba de los hemis-

7. Figuran solamente en *El Laberinto de Fortuna* 36 hemistiquios hexasílabos acentuados en la tercera sílaba.

8. El número es relativamente insignificante : 152 en los 2376 versos auténticos de que se compone el poema.

tigios procatalécticos no se tomaba en cuenta, para la medida del verso, según expresa Nebrija, es lógico suponer que el esfuerzo correspondiente al primer acento prosódico debía ser hecho sobre la segunda sílaba, en la forma siguiente :

Al Condestable / *Alváro de Luna*

Y, 3.º Hay en *El Laberinto* hemistiquios paroxítonos de cinco sílabas con acento en la segunda, lo que sólo se explica si se admite que el acento podía cambiar de una sílaba a otra cuando el ritmo lo hacía indispensable :

Verás el otro / de la condición
(70, VI)

Allende quanto diré relatando
(281, VIII)

Las alteraciones del acento no son raras en Juan de Mena, por otra parte, cuando el cambio es impuesto por la rima. Los ejemplos abundan tanto en *El Laberinto* como en *La Coronación* y en otras composiciones del vate cordobés :

Con toda la otra mundana *machina*
(32, 8)

Fasta las lindes del gran Océano
(46, VI)

Junta con Persia e con *Assiria*
(*Laberinto*, 35, VI)

Pudieras ver a Tereo
a Idas, Arcas, Anceo,
colgar de agudas escarpías :
e bañarse las tres *Harpías*
en la sangre de Fineo.

(*La Coronación*, VII)

Juan de Mena, consecuente con su tendencia a crear un lenguaje poético que distinguiera el verso de la prosa, no sólo disloca el acento, sino que altera también la estructura misma de las palabras para hacer posible el consonante :

Ví a Demóstenes / e a *Gabiano*⁹.
 e vi más a Tulio con su rica lengua,
 Cassio Severo sufriendo gran mengua,
 dado en exilio del pueblo romano...

(*Laberinto*, 119, I-IV)

Al gran rey de España, al César *novelo*¹⁰

(*Idem*, I, V)

Pero las alteraciones del acento, y aún de la palabra, por exigencias de la rima, son de las más comunes en la poesía española. Las composiciones dramáticas y las burlescas¹¹ se hallan plagadas de licencias de este género, sobre todo de casos en que voces esdrújulas se convierten, bajo la influencia del consonante, en graves o en agudas. En las comedias de Cervantes y en las de Tirso de Molina son frecuentes tales dislocaciones :

9. «Corrompió el nombre Juan de Mena —comenta Hernán Núñez—, e por causa del consonante de *Gabino* hizo *Gabiano*».

10. La expresión «César novelo», imitada más tarde por Góngora (primero en su *Panegírico: El Júpiter novel de más coronas*, y luego en su soneto a Juan Rufo: *De aquel César novel la augusta historia*) se halla en muchas poesías italianas de la Edad Media. Bückhardt cita, en ese monumento de erudición que se titula *la Cultura del Renacimiento en Italia* (Primera parte, cap. II), los siguientes versos de un soneto de Trucchi en honor de uno de los fastuosos tiranos de la casa de los Visconti de Milán :

Roma vi chiama : *Cesar mio novello*,
 Lo sono ignuda, e l'anima pur vive :
 Or mi coprite col vostro mantello...

11. La dislocación del acento no fué un recurso exclusivo, como a menudo se afirma, de la poesía festiva. Ya Morley (Ob. cit., Revista de Filología Española, pág. 272) ha hecho la siguiente observación : «... La poesía burlesca no ostenta mayor número de dislocaciones que la seria, aún tomando en consideración la relativa escasez de aquélla».

Podrían citarse, en apoyo de la aserción de Morley, infinidad de ejemplos semejantes al siguiente, incluido por Cervantes en el Capítulo Primero de su *Viaje al Parnaso* :

Y quedar del licor, süave y rico,
 el pancho lleno, y ser de allá adelante
 poeta ilustre, o al menos *magnífico*.

—Arloza, yo bolveré
 Y a tu presencia traeré,
 O muerto o preso, al christiano.
 —Ya tu buelta será en vano.
 —No lo quiero, *dexalé*.

(Cervantes, El Gallardo Español,
 Jornada 1.^a).

—Válate Dios! la mujer
 quál me tienes sin por qué!

—Señor guésped, *oygamé*,
 que una meiced me ha de hazer...

(Idem, La gran Sultana,
 Jornada 2.^a).

Y más, viéndome vengada
 destos dos amantes ciegos,
 importunos, maldizientes,
 socarrones, *sacrilegos*

(Idem, La Entretenida,
 Jornada 3.^a).

Quevedo y Góngora, en sus poesías de sabor burlesco, se valieron a menudo de este recurso no sólo para establecer la consonancia sino también para acentuar en muchos casos la intención festiva:

Si siempre engañado estás
 haciendo donaire y juego,
 de mis ruegos, ya te ruego
 que me quieras; *niegaló*,
 porque diciéndome no,
 harás lo contrario luego.

(Quevedo, A doña Beatriz)

El Conde mi señor se fue a Napóles;
 el Duque mi señor se fue a Francia ¹²:

12. Esta misma dislocación se halla en Rojas Zorrilla, según la cita que inserta Morley en el estudio ya citado:

Sí, vengo de Toledo, Teresa mía,
 vengo de Toledo, y no de Francia

(Del rey abajo ninguno, vs. 1267 y 1268).

príncipes, buen viaje, que este día
 pesadumbre daré a unos caracoles.
 (Góngora, Soneto).

Pero hay también en Juan de Mena otras dos clases de dislocaciones del acento, más dignas de atención que las impuestas exclusivamente por la rima : 1.º Las que obedecen a exigencias del metro ; y, 2.º, las que se deben a la necesidad de restablecer el ritmo o la cadencia del verso ¹³.

Las dislocaciones del acento debidas a la necesidad de restablecer el *integrum metrum*, tienen ordinariamente lugar cuando una palabra esdrújula se convierte en grave en el interior del verso :

E la compañera del lleno de dolo
 tú, *Penolópe* ¹⁴, la cual en la tela
 detardas, demientra recibe la vela
 los vientos negados a él por Eolo.
 (*Laberinto*, 5, 8).

Quando *Boréas* se muestra valiente
 (II, 4).

La dislocación impuesta por el ritmo, sin duda la más importante y la menos estudiada, ocurre cuando el acento cambia de lugar en el interior del verso sin que en la alteración intervenga la medida :

Ovieron mis ojos / su *virtud* primera
 (21, II)

En *úmil* estilo / tal breve oración
 (22, IV)

Vicio y estado / de *quálcuier* persona
 (26, VI)

13. Las tres dislocaciones son perfectamente separables : en las de la segunda y tercera categoría, no interviene en absoluto la rima ; y en las pertenecientes a la última clase, el metro es totalmente indiferente.

14. En *El Laberinto* mismo hay versos en que esta voz es usada como palabra esdrújula :

Nueva *Penélope* aquesta por suerte
 (78, VI).

Bolver la su barca / *contrá* las saetas
(184 II).

El ritmo exige, en los ejemplos anteriores, que el acento cargue sobre la segunda sílaba de los hemistiquios hexasílabos, y es presumible que Juan de Mena, según lo afirma el autor del «Arte Grande de la Lengua Castellana», haya seguido la práctica de dislocar el acento prosódico para restablecer en estos casos la cadencia y uniformidad del verso. Independientemente de las razones ya apuntadas, esta licencia, entonces no tan insólita como nos parece hoy día, hallaría su justificación en dos series de consideraciones, las unas resultantes de la persistencia del mismo hábito, atenuado desde luego por los progresos de la prosodia y la versificación en tiempos posteriores, en los más grandes poetas del siglo de oro; y las otras relacionadas con la naturaleza misma de las palabras en que el autor de *El Laberinto de Fortuna* suele dislocar el acento para satisfacer las exigencias del ritmo.

El cambio de acento, exigido por el ritmo, se halla aún, durante el siglo XVI, en versificadores tan limpios y fuentes como Garcilaso:

Que tenio ver deshechas tus entrañas
en lagrimás, como al lluvioso viento
se derrite la nieve en las montañas.
(*Elegía Primera*, vs. 21-23).

Para que *conste*, como dicen los preceptistas, el segundo de los tres endecasílabos citados, es necesario que el acento de *lágrimas* pase a la última sílaba, y se establezca, gracias a esa dislocación, el equilibrio de las barras horizontales descritas por Maury en su «*Espagne poétique*». Se ha negado la alteración del acento en los dos versos siguientes de Garcilaso:

Jun*ti*andolós con un cordón los ato
(*Egloga Primera*, v. 363)
Descojolós, y de un dolor tamaño
(*Ibidem*, v. 355).

Es igualmente sostenible, en efecto, tanto la opinión de quienes leen ambos endecasílabos con acento en la cuarta y en la

octava sílaba, lo que supone la óxitonización, de acuerdo con una práctica de la cual existen ejemplos innumerables en la poesía española de todas las épocas, de los sufijos pronominales, y la opinión de quienes creen, por el contrario, que el ictus recae en los dos casos sobre la sexta sílaba, lo que a su vez exige que se haga una pequeña pausa después del artículo indefinido ¹⁵. Pero el verso :

En lágrimas, como al lluvioso viento

no admite otra lectura regular que la que acentúa la cuarta y la octava sílaba mediante la conversión de *lágrimas* en una voz aguda. Esta explicación sería evidentemente condenable si no se hallara robustecida por el ejemplo de otros grandes versificadores de lengua castellana. Pero los cambios de acento por exigencias del ritmo abundan en los mejores poetas del siglo de oro :

15. Bello cita estos endecasílabos como un ejemplo de la facultad que se atribuyen a veces los poetas de acentuar el pronombre enclítico (V. *Ortología*, cap. II), mientras que Miguel Antonio Caro (V. las Navas con que el gran humanista colombiano ilustró lo Ortología de Bello) y Navarro Tomás (*Palabras sin acento*, Revista de Filología Española, 1925, págs. 358-359) reputan tales versos como endecasílabos yámbicos, con acento principal sobre el artículo indefinido. La lectura correcta, según Caro y Navarro Tomás, sería, pues, la siguiente :

Juntándolos con *ún* cordón los ato
Descójolos, y *ún* dolor tamaño.

Las observaciones hechas, a propósito de ambos versos de Garcilaso, por Francisco Martínez de la Rosa (*Obras Completas*, tomo 1.º, *Poética Española*, París, 1845, pág. 154) deben considerarse como observaciones de un poeta en función de preceptista : «El mismo Garcilaso dice en una égloga :

Juntándolos con un cordón los ato.

Para que el oído pudiese admitir este verso, sería preciso hacer una breve pausa después de la cuarta sílaba, que no lo consiente por ser breve, como lo es la última del esdrújulo *juntándolos* ; o bien, sería necesario hacer la pausa después de la sexta sílaba, donde sería absurda con respecto al sentido ; diciendo tal vez :

Juntándolos con un / cordón los ato».

Pero el parnaso español del siglo de oro está lleno de versos en que la cesura y el sentido no coinciden :

La ropa azul de mil / fuegos recama
(Tirso de Molina, *Palabras y plumas*,
Acto 1.º, esc. III).

Y sulca tres y más / veces sin pena
(Francisco de Medrano, *Oda*).

Aquel *transfuga* que partió primero,
no sólo por poeta le tenía,
pero también por bravo churrullero.

(Cervantes, *Viaje al Parnaso*,
cap. 7.º, vs. 19-21).

—Caballero, dejadme que le corte
las piernas —*Valgame* nuestra Señora
de Atocha! —Vuestro enojo se reporte...

(Tirso de Molina, *La villana de
Vallecas*, Acto 1.º, esc. IX).

Huellas de esta práctica se encuentran de vez en cuando aún
en poetas del siglo XIX :

Consagralé tu abominable vida
(Quintana).

Mira, obsérvalo allí cual se pasea
Por aquel verde prado,
En hondos pensamientos abismado
El hombre ; *miralé* cual señorea
Por la eterea región su frente altiva
(J. B. Arriaza, *Emilia*,
Canto VIII).

Huye, pues, *hundeté*, pierdete luego
En el sino profundo
Del espacio sin fin ; piérdete ; Oh mundo !
(Ibid., Canto VIII).

En gran peligro estamos
Cidi, *volvamonós*, y no imitemos
Más a tan feroz hombre que da espanto...
(Nicolás de Moratín, *Guzmán
El Bueno*, Acto I, 7).

Y ; oh musa, compañera fiel ! disponente,
Ven y *sigamoslé* los dos al monte...
(Id., *Poema Dedáctico*, Canto III).

¡ Tierra, *vuelvemelé!* la muerte en vano
Ajado habrá su rostro venerable ;

Yo haré que mudo hable
 A mi mente fatídica inspirada...
 (Juan María Maury, *Elegía*).

Aun en poetas modernos, y en composiciones de sabor elegiaco, suele cambiar de cuando en cuando de lugar el acento prosódico :

Cuanto era mio, mio no es ya :
 como un aroma me he difundido,
 como una esencia me he diluido,
 y, pues, que nada tengo ni pido,
 ¡ Señor, al menos, vuelvemelá !
 (Amado Nervo, *Después*).

Los casos en que Juan de Mena emplea la dislocación, por otra parte, se limitan casi siempre a palabras en que el acento prosódico es naturalmente débil como las preposiciones¹⁶ :

Seis verá menos / *pará* ver sesenta
 (51, VIII)
 Este cavalga / *sobré* la fortuna
 (235, I)
Sobré el condestable / vos bien acataste
 (264, II)
 De solo el buen Conde / *sobré* Gibraltar
 (162, VI)
 Don Juan alabando / *sobré* los Augustos
 (222, IV)
 E los humanos / *sobré* todo acaten
 (114, VII)
 Del agua del Tanais / *contrá* mediodía
 (44, I).
 Bolver la su barca / *contrá* las saetas
 (184, IV)

16. «En general —escribe Bello, *Ortología*, Cap. III—, son insuficientes los acentos de todas las preposiciones que tienen alguno, como *contra*, *para*».

Obsérvese que la dislocación del acento tiene lugar, en Juan de Mena, casi siempre con respecto a las mismas palabras, colocadas invariablemente en idéntica posición rítmica.

como los demostrativos que preceden inmediatamente a un nombre, formando con él frase sustantiva ¹⁷ :

Fingiendo las bozes / con *áquel* espanto
(246, III)

En fazer paces / con *áquella* seta
(254, II)

y como los adverbios relativos, llamados también conjunciones por algunos gramáticos :

Comó el referido de aquella saeta
(30, I)

Mas fuera se ríen / *comó* de primero
(157, IV)

Respóndeme breve / *comó* sabidora
(187, VIII)

La qual inclinada / *comó* plazentera
(200, V)

Buelve a sus vicios / *comó* de primero
(108, VI)

E Mesopotamia / *comó* se tendía
(36, II)

El Cáucaso monte / *comó* se levanta
(39, II).

Otras veces, la dislocación afecta a palabras en que la prosodia, sujeta en ciertos casos a diferencias regionales, no obedece a reglas fijas :

Mucho espaciosa / *cadá*¹⁸ qual ribera
(35, IV)

Que avia en la frente / *cadá* qual escrita
(56, VII)

17. Bello reputa también insuficientes los acentos de los demostrativos *este, ese, aquel*, «cuando preceden inmediatamente a un nombre, formando frase sustantiva con él» (*Ortología*, cap. III).

18. «El distributivo *cada* —según Navarro Tomás— presenta diferencias regionales, predominando la forma inacentuada : *cada día está más alto*» (*Manual de Pronunciación Española*, 4.^a edición, New York, 1948, pág. 189).

Mas de lo que oviere / *cadá* qual consigo
(6r, VIII)

Vi que a su rey / *cadá* qual inclina
(155, V)

Ocupa su rueda / *cadá* qual, e tiene
(58, IV)

Espira en mi boca / *porqué*¹⁹ pueda solo
(6, III)

Porqué pudicicia / se pueda guardar
(81, V)

Porqué se quisieron / amar ciegamente
(109, VI).

Obedecedme / *sinón*²⁰ llamaré
(251, V)

Que no se entendía / *sinón* solamente

Cuando la dislocación afecta a un sustantivo o a un adjetivo, casi siempre se refiere a una misma palabra que aparece varias veces en la misma posición rítmica :

Ovieron mis ojos / su *virtud* primera
(21, II)

19. Bello (*Ortología*, Cap. II) incluye a *aunque* y *porque*, cuando es causal, entre las formas de acento casi imperceptible. Sin embargo, Salvá (*Gramática de la lengua castellana*, París, 1830) considera estas mismas voces como bisílabas agudas. *El Diccionario de Autoridades* trae la siguiente cita de Pellicer (*Traducción del Argénis*, parte I, libro 2.º, fol. 101): «También se atrevió a acusar al Rey afrentosamente, *porqué* estas cartas apenas podían darse a Poliarcho, antes del tiempo en que los conjurados habían señalado la traición».

20. Salvá cita en su *Gramática* el siguiente endecasílabo, donde la conjunción *sino* aparece usada como partícula aguda :

No queremos morir, *sinó* alabarte.

En algunas ediciones de la *Ortología* de Bello (en la ilustrada por Caro, Bogotá, 1911, entre otras) *sino*, incluida entre las partículas en que el acento es débil o nulo, aparece acentuada en la última sílaba. En la edición hecha con los auspicios de la Universidad de Chile (*Obras Completas*, tomo VIII, pág. 99) se la acentúa en la misma forma que *pero*.

- Los ya memorados / en *virtud* diversa
(66, II)
- Nin fuerza de yervas, / nin *virtud* de piedra
(110, VII)
- Aquel cuyo ánimo / *virtud* e nombre ²¹
(236, II)
- El *dívino* nombre / con muy sumo grado
(187, VI)
- Usó de clemencia / la *dívina* mano
(189, VI)
- De lo concebido / en la *dívina* mente
(60, VII)
- Mediante de todo / la *dívina* ley
(276, II)
- Hanvos envidia / la *férmosa* forma
(225, III)
- El triste diziembre / al *férmoso* mayo
(274, IV)
- Vimos a uno / llenó de prudencia
(125, VI)
- Mezclados con yervas / llenás de malicia
(131, IV).

Otras veces el cambio de acento afecta a voces que tienen entre sí una gran semejanza :

- El *húmmano* seso / se cieta e oprime
(60, I)
- Saltea con manos / de *págana* gente
(196, VIII)

21. Este ejemplo prueba de una manera terminante la dislocación, puesto que un hemistiquio pentasílabo, esto es, lo que Nebrija y el maestro Gonzalo Correas denominan «un adónico», debe ir forzosamente acentuado en la primera sílaba.

Por vanas codicias / de *múndanos* bienes
(259, VII)

Duque de toda / las *grécianas* lides
(102, III).

Los nombres desfigurados por la dislocación son casi siempre trisílabos, cuando son graves, y agudos si no tienen más de dos sílabas. Además de los ejemplos ya citados, pueden señalarse los siguientes :

Vi de la parte / del *siniestro* lado
(73, I)

Bolvime con aire / de *dúbdosa* cara
(74, I)

E luego respuso / con *álegre* cara
(234, VII)

Nunca tovieron / con *nínguno* saña
(253, VIII)

Do vi a Mauricia / e al *ántiga* Tebas
(38, VI)

De la que robada / en la *táurina* fusta
(42, II)

Será retraído / del *súblime* trono
(256, III).

En *úmil* estilo / tal breve oración
(22, IV)

O príncipe bueno / o *nóvel* Augusto
(230, II)

Un tal espíritu / *sótil* e puro
(247, IV)

La *ménor* Cartago / que fue la de Esparta
(48, III)

El *méjor* reparo / es no entrar en ella

Las inflexiones verbales, la única clase de palabras que no

presenta formas inacentuadas²², suelen aparecer también en *El Laberinto* con el acento dislocado: pero con estas voces ocurre el mismo fenómeno ya señalado con respecto a los nombres: casi siempre son los mismos verbos los que se hallan afectados por la alteración del acento:

- Del quinto Alfonso / *non séra* menbranza
(280, I)
- Nin *sé*ra memoria / *dé* la malandanza
(280, V)
- De Naso e Clemente / *fuéron* relegados
(41, VIII)
- Al buen Condestable / *fuéron* demandados
(257, II)
- Porque la vía / *fuessé* resestida
(163, VIII)
- Segund al que pare / *fazé* la leona
(207, IV)
- Animas muchas / *fazén* que non hayan
(254, I)
- De parte del austro / *vimós* toda Grecia
(45, II)
- Vimós* a Tinacra / con sus tres altares
(53, V)
- Vimós* entre ellos / sin ver alegría
(228, V)
- Véras* el otro / de la condición
(70, VI)
- También en la rueda / *vimós* sublevada
(65, I)

La dislocación afecta con mayor razón los nombres propios²³:

22. Véase Navarío Tomás (*Manual de Pronunciación Española*, cuarta edición, pág. 187).

23. La dislocación del acento de los nombres propios es, como se sabe,

No dedes causa / *Gibráltar* que faga
(167, VII)

El adelantado / *Diegó* de Ribera
(190, VI)

Que fizo en su gente / *Jubá* con malicia
(194, IV)

una de las más vulgares en la versificación española. Lope de Vega hizo graves a *Cártama* y *Alora* :

Que harto el cuidado me aprieta
en defender a *Cartama*,
porque jamás en la cama
me halló el sol ni la trompeta...

(*El remedio en la desdicha*, I, 2).

Esta carta leed agora,
vereis en lo que se funda.
Va la necedad segunda :
Narvaez, alcaide de *Alora*.

(*El remedio en la desdicha*, I, 11).

Pero no es a estas dislocaciones, impuestas por la rima, a las que aquí se alude. Cuando la alteración del acento es debida al ritmo, los grandes versificadores españoles han solido también proceder, en lo que respecta a los nombres propios, de una manera asaz arbitraria : así, Baralt convierte a *Aristides* en voz proparoxítona :

En ese monumento
que a tu glorioso *Aristides* eleva.

Y Nicolás Fernández de Moratín a *Demóstenes* en palabra grave :

Pintanse en ellas con las primorosas
Frasas que *Demosténes* ha ignorados,
Falsas a las virtudes más hermosas.

(*Sátira*).

Juan de la Cueva hizo esdrújula, de acuerdo con la acentuación clásica, a *Proserpina* :

Oh *Plutón*, o *Prosérpina* hermosa,
Y sin negaros al intento cosa,
Nos deis aviso luego...

(*El Infamador*).

Juan de Mena procede, cuando el ritmo se lo exige, de acuerdo con esta práctica esencialmente arbitraria. Así, el poeta cordobés usa como esdrújula la voz *Alcides* :

Alcides casi / del todo ocupada
(65, IV).

Y el *Ólimpo* monte / que en ella resede

(46, II)

Badájoz e Niebla / juntó con Castilla

(286, IV)

Al Condestable / *Alváro* de Luna

(235, VIII).

Muchas de las dislocaciones usadas por Juan de Mena y sus continuadores, pueden parecernos hoy excesivas y aún chocantes; sin embargo, nada de extraordinario tienen en realidad tales licencias en una época en que todavía la música ejercía cierta innegable influencia sobre el lenguaje versificado, y en un poeta que, como el autor de *El Laberinto*, dió pruebas de ser un latinista fervoroso. En la poesía latina, como es bien sabido, el acento rítmico no coincidía necesariamente con el tónico: el famoso verso en que imita Virgilio el galope de un caballo, perdería su fuerza imitativa si no se dislocaran en la lectura sus acentos para acomodarlos al ritmo del exámetro²⁴: en vez de

Quádrupedánte pútrem sónitu quátit úngula cámpum
se leía

Quádrupe dántepu trém / sonitú quatitúngula cámpum

El ejemplo de la poesía latina, tan familiar al traductor de la *Iliada*, «de griego sacada en latín, y de latín en nuestra lengua materna», debió sin duda de inspirar a Juan de Mena el propósito de aclimatar estas licencias en la versificación ro-

mientras que, bajo la influencia también del ritmo, Baltazar de Escobar (v. *Flores de poetas ilustres*) la emplea como palabra grave:

Y las ninfas, del bosque en la frontera,
Selva de *Alcídes*, todas escuchando...

En algunos nombres derivados del griego, Juan de Mena observa la acentuación latina:

Vimos a *Sócrates* / tal que lo temo
(118, V).

E vi a *Pitágoras* / que defendía
(118, VII).

pero en otros vuelve a la pronunciación que les daban los griegos de la época clásica:

Vi a *Demosténes* / e a Gabiano
(119, I).

24. Véase Emilio Garro, *Nozioni di Metrica Italiana e di Stilistica*, 4.ª edición, Nápoles, 1946, págs. 7 y siguientes.

mance, al menos en la medida en que lo consentía en su tiempo la prosodia castellana ²⁵.

25. El catedrático chileno Eduardo de la Barra (*Las fábulas de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, Anales de la Universidad de Chile, 1898) pretende, de una manera general, que en la versificación antigua el acento rítmico podía o no coincidir con el acento prosódico: «En la versificación moderna hacemos coincidir el acento rítmico con el tónico o prosódico, que es el acento natural de las palabras. Más aún, con acentos prosódicos marcamos los rítmicos: *De sus hijos la tórpe avutárda*.

»Acostumbrados a este orden, queremos aplicarlo a los versos antiguos, sin saber que antes para nada se buscaba ni apetecía esa coincidencia de acentos rítmicos y prosódicos, los cuales marchaban divorciados, unos y otros por su cuenta, como sucedía en la versificación latina. La razón de esta diferencia es fácil de comprender. Los versos de hoy son para leídos o recitados, y los antiguos eran para cantados y contaban con el recurso de la música en apoyo de su acentuación rítmica, la cual entonces no necesitaba del acento prosódico en que ahora tiene que afirmarse».

El catedrático chileno aplica esta teoría a los versos del Arcipreste, y llega a la conclusión siguiente: «Tomemos un ejemplo de los versos que aquí damos:

Un mánjar mejor que otro / a ménudo y ánda
Este manjár es dulce, sabé como la miel.

En el primer verso se lee *mánjar*, y *manjár* en el segundo: eso es por la exigencia rítmica, y nada por la prosodia».

Eduardo de la Barra, sin embargo, se limita a transmitirnos su propia impresión, sin aportar pruebas demostrativas.

EN TORNO A UN PRETENDIDO VICIO PROSODICO DE LOS POETAS HISPANOAMERICANOS

I

El uso de la sinéresis en el verso es materia acerca de la cual han expuesto los prosodistas las opiniones más contradictorias. El maestro Menéndez y Pelayo llega aún a atribuir el abuso que algunos versificadores de la América española han hecho de esa licencia a un vicio de pronunciación característico de los poetas hispanoamericanos. El gran historiador de la literatura de nuestra lengua, en un comentario donde alude a las composiciones escritas por el poeta mexicano José Joaquín Pesado con anterioridad a 1839, «época en que el gusto de ese versificador iba de acuerdo con el de su público», hace la afirmación siguiente: «Hay (en las poesías citadas) bastantes composiciones endebles, ya por penuria de pensamiento, ya por defectos prosódicos de que luego fué curándose: uso inmoderado de asonancias revueltas con versos sueltos o consonantes, y profusión de sinéresis, vicio característico de los poetas mexicanos de la primera mitad de nuestro siglo y que evidentemente responde a una diferencia fonética entre el castellano de México y el de España»¹.

La opinión del ilustre crítico, apoyada por otros preceptistas, ha reaparecido después en multitud de comentarios, a menudo hechos en tono de censura, sobre la obra de eminentes

1. *Antología de poetas hispanoamericanos* publicada por la Real Academia Española, tomo I, Introducción, pág. cxxx.

poetas de América que escribieron bajo la influencia de Espronceda y de los grandes versificadores españoles de la centuria pasada. Pedro Henríquez Ureña, refiriéndose a dos de los más aplaudidos poetas dominicanos, a José Joaquín Pérez y a Gastón F. Deligne, se hace eco, en los siguientes términos, de la injusticia en que incurrió en su *Antología* Menéndez y Pelayo: «Versificador sabio (alude a Deligne) para obtener suavidades sinuosas o fuerza resonante, no supo durante años libertarse de un defecto que diríase adquirido, por contagio, de José Joaquín Pérez: el hábito de contraer los diptongos, no en contadas ocasiones, sino con regularidad desesperante»². En otro libro más reciente, *El español en Santo Domingo*³, el humanista dominicano vuelve a formular contra la versificación de Deligne el mismo reparo, pero con algunas salvedades inspiradas evidentemente por las observaciones que hace Navarro Tomás en el estudio que publicó en 1925 bajo el epígrafe de *Palabras sin acento*⁴, donde el insigne prosodista señala los casos en que el uso de la sinéresis puede reputarse, no como un vicio, sino como un hecho normal de la buena pronunciación castellana.

La acusación hecha por Menéndez y Pelayo a los poetas hispanoamericanos es evidentemente gratuita. La verdadera doctrina sobre el uso de la sinéresis en el verso español la formuló en 1617 el humanista murciano Francisco de Cascales en sus *Tablas poéticas*. He aquí las leyes que en esa época enunció el autor de las *Cartas filológicas* y que sin la menor duda reflejan con absoluta fidelidad la práctica universalmente seguida a la sazón por los versificadores castellanos:

«Algunas destas dictiones ay, que ya se contraen, ya no.

Aguilar en sus fiestas nupciales:

De Don Luis Ferrer y de Cardona.

Y mas abaxo:

Don Luis Pardo salio noble y gallardo.

Luis, en el primer verso tiene dos syllabas, en el segundo una. Nunca en el fin del verso se haze contraction, como:

2. *Horas de estudio*, París, 1908, pág. 238.

3. Tomo V de la *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, Buenos Aires, 1940.

4. *Revista de Filología Española*, 1925.

Furioso contra mi el Frances venia.

Aquel venia, no se puede contraer al fin del verso : antes, puede, como :

El Frances contra mi venia furioso.

Aqui venia, es de dos sylabas, alla de tres : pero si la diction desta suerte tuviere su acento en la vltima, también al fin del verso, quedará contracta, como pié, fué, murió, abrió, combatió, y otros. Si aduirtiera estas reglillas algunos, no defendieran que aquel verso, o otro semejante a el es largo :

En fria ceniza ya resuelto todo.

Diziendo, que fria, es diction de dos sylabas, ignorando la contracción, que por estar en medio se haze. Ni tampoco defendieran ser verso con final agudo aquel, o otros como el :

La humana, y diuina lei.

Dizen que este verso acaba en acento agudo ; y es falso : porque no ay contracción en remate de verso, como queda dicho»⁵.

La doctrina de Cascales, aunque ningún otro prosodista español se ha referido a ella, no admite ningún género de objeciones. La práctica de todos los poetas que escriben con posterioridad a la introducción en España del gusto italiano, particularmente la de Boscán y Garcilaso, constituye por sí sola un testimonio de la lucidez con que el célebre catedrático de San Fulgencio enunció las leyes que acaban de ser citadas. El clásico toledano emplea en su *Egloga segunda* veintinueve veces la sinéresis del grupo *ía* al principio o en medio del verso :

Podrían tornar de enfermo y descontento... (v. 16).

Seguía la caza con estudio y gana... (v. 78).

Que della un punto no *sabía* apartarme... (v. 181).

Que *vía* volar aquella banda amiga... (v. 250).

Todos *venían* al suelo mal su grado... (v. 257).

Seguíase lo que apenas tú barruntas... (v. 271).

Parecía que mirando las estrellas... (v. 272).

Rompía con gritos ella, y convocaba... (v. 276).

Venía por nuestra mano, y la cuitada... (v. 294).

A conocer mi mal *tenía* el intento... (v. 456).

5. *Tablas poéticas*, Murcia, 1617 (Tabla Quinta).

Vería de aquella que yo tanto amaba... (v. 471).
 Antes con mi llorar *hacía* espantados... (v. 516).
 De cuantas digo, quien *debría* escucharme... (v. 597).
 Que busco el cuerpo *mío* que me ha hurtado⁶... (v. 920).
 Un viejo en cuyo aspecto se *vía* junto... (v. 1313).
 Que *había* de ser quien diese la dotrina... (v. 1324).
 El cual *venía* con Febo mano a mano... (v. 1329).
 Vió que era el que *había* dado a don Fernando... (v. 1339).
 El no *podía* hartarse⁷ de miralla... (v. 1377).
 Luego *venía* corriendo Marte airado... (v. 1379).
 Que el sol *envía* delante, resplandece... (v. 1393).
 Y claro *río*, gozoso de tal gloria... (v. 1472).
 En Flandres *había* sido, y el osado... (v. 1539).
 En esto el claro viejo *río* se *vía*... (v. 1590).
 Y *parecía* que el ocio sin provecho... (v. 1596).
 Que *había* de ser guiado por su mano... (v. 1606).
 El *río* le daba dello gran noticia... (v. 1754).
 A las que *había* de Tormes aprendido... (v. 1821).
 Yo no *podía* hartarme⁸ allí leyendo... (v. 1826).

A las reglas expuestas por Cascales se podría agregar, de acuerdo con la práctica que observa casi invariablemente Garcilaso, la de la proscripción de la sinéresis en los lugares en que ésta coincide con uno de los acentos predominantes del verso, como se verá en los siguientes ejemplos de la misma *Egloga segunda*:

Que por alguna *vía* te avisase (v. 361).
 De echar la pena *mía* por la boca (v. 381).
 Que cada *día* cantaréis mi muerte (v. 531).
 Anda a buscar el *frío* de esta hierba (v. 739).
 Ay dulce fuente *mía*, y de cuán alto (v. 744).
 No estoy como *solía*, que no puedo (v. 835).

6. La *h* aspirada de *hurtado* impide aquí la sinalefa: *mío*, por consiguiente debe contarse como una sola sílaba. En el verso 1397 la *h* de *hurtar* también se opone a la unión del grupo vocálico.

7. *Podía* es disílaba por la misma razón que se señala en la nota precedente.

8. En este caso es aplicable la observación ya hecha a propósito del verso 1377:

- No agena *compañía*, dulce y cara (v. 961).
 Estaba con un *brío* desdeñoso (v. 1181).
 Cruda guerra *movía*, despertando (v. 1184).
 En quien se *informaría* un ser divino (v. 1194).
 Tantos, al fin, *morian* por su espada (v. 1210).
 El hijo don *García*, que en el mundo (v. 1216).
 La gente se *caía* medio muerta (v. 1263).
 Que pierde su *alegría*, y marchitando (v. 1256).
 Solamente *traían* un delgado (v. 1273).
 Un infante se *vía* ya nacido (v. 1279).
 Un nombre que *decía*: don Fernando (v. 1283).
 Mas *hecho* la *desvía* de aquel tierno (v. 1299).
 Al niño *recebía* con respeto (v. 1312).
 No *basta* el saber *mío* a que primero (v. 1322).
 Sus ojos *mantenia* de pintura (v. 1327).
 En la *hortesania*, de que lleno (v. 1345).
 Así les *convenía* a todos ellos (v. 1356).
 Que la *diosa* *temía* de llegarse (v. 1376).
 Contra el que *atendía* en una parte (v. 1386).
 El cual doña *María* Enriquez era (v. 1414).
 Quisiera ser su *guía* y ser primera (v. 1423).
 Con clara *compañía* de ir delante (v. 1444).
 De todos *escogía* el Duque uno (v. 1452).
 Que le *restituía* en tanta fuerza (v. 1468).
 Que los ojos *volvía* ya expirando (v. 1487).
 Que con poco *desvío* de la tierra (v. 1496).
 Que pintado se *vía* ante los ojos (v. 1501).
 A los fines de *Hungría* el campo puesto (v. 1514).
 César con celo *pio* y con valiente (v. 1521).
 Que perdón' le *pedía* en tierra echada (v. 1572).
 De noche, al puro *frío* del sereno (v. 1575).
 El gran Danubio *oían* ir sonando (v. 1588).
 Que del agua *salía* muy callado (v. 1591).
 Que el agua *disponía* el gran viaje (v. 1603).
 El agua y la *hendían* con sonido (v. 1626).
 El cual, como un gran *río* en flujos gruesos (v. 1544).
 Todo el campo se *vía* conturbado (v. 1646).
 Sin ellas se *partían*; y así armadas (v. 1655).
 A Fernando, que *ardía* sin tardanza (v. 1662).

Que vecina *tenía*, y reserena (v. 1708).
 El cuello le *ceñía* en nudo estrecho (v. 1716).
 La tierra, el campo, el *río*, el monte, el llano (v. 1721).
 Los muros *parecían* de otra altura (v. 1724).
 Del monte se *veía* el verde seno (v. 1731).
 La cumbre y *señoría* tendrá solo (v. 1756).
 Lo cual, con lo que *vías* comparado (v. 1788).
 El suelo *descubrían*, y dejaban (v. 1811).
 Y levantó del *río* espuma al cielo (v. 1815).

Cervantes, admirador entusiasta del poeta toledano, se ciñe a las mismas reglas :

En carro de cristal *venía* sentado
 (*Viaje al Parnaso*, cap. V).
Traía vestida, de pardilla raxa
 Una gran saya entera hecha al uso
 que le dixе muy bien, cuadra y encaxa...
 (Idem, cap. V).
Traía el silencio a su derecho lado
 (Idem, cap. VIII).
 Templada *había* de ser más que la mía
 (*Canto de Calíope*).

En poetas posteriores el uso de la sinéresis no se limita, como en Garcilaso y en Cervantes, a las formas verbales y a algunos nombres (en Garcilaso, *Egloga segunda*, *río*, versos 1473, 1590 y 1574; *fría*, *Egloga tercera*, v. II; *día*, *idem*, v. 320 y *Canción tercera*, v. 13; *vía*, *Canción cuarta*, v. 131; y en Cervantes, *Luys*: «con el gran *Luys* Cabrera, que pequeño...» (*Viaje al Parnaso*, cap. II), sino que también se extiende a un gran número de voces en que la adiptongación se suele considerar obligatoria. Así, Góngora la emplea en los siguientes sustantivos :

Que en *Estefanía*, mi madre
 me hubiste.
 Santa mujer!
 (*Las firmezas de Isabela*, acto I).

Que con *monerías* granjeo
 amistad y gratitud...
 (*Comedia del Dr. Carlino*, acto I).

Que no es *granjería* muy rica
el crédito de la botica...

(Idem, acto I).

Contaronle de cierto amigo mío
un *desafío* campal de dos gazules...

(Soneto).

El arca allí, donde hasta el *día* postrero
sus vestidos conservan, aunque rotos...

(Soneto).

Florido en años, en prudencia cano,
riberas del Sebeto, *río* que apenas...

(Soneto al *Conde de Lemos*).

La práctica persiste en poetas del siglo XVII :

Que había tu melancolía
de ser cada *día* mayor...

(Calderón, «Amar después de la
muerte», Jornada 2.^ª).

Es justo que os descubrais,
que si es *desafío*, no quiero
daros ventaja...

(Idem, *No hay cosa como callar*,
Jornada 2.^ª).

En un día el sol alumbra
Y falta ; en un *día* se trueca
Un reino todo ; en un día
Es edificio una peña...

(Idem, *El Alcalde de Zalamea*,
Jornada 2.^ª).

Lope de Vega, no obstante la pureza de su versificación,
y su tendencia a las adiptongaciones, hizo uso de la sinéresis en
algunos versos aislados :

Antandra alegre *bendecía* los cielos
(Egloga 1.^ª).

Quevedo no sólo usó la sinéresis en los raros casos en que

versificó en lengua italiana, como en el soneto que lleva por epígrafe «A unos ojos hermosos que vió al anochecer» :

Era de maestá imperiosa adorno
el *mío* signor, che co'l pensier cocente
la *mía* vita depreda egra, giacente,
per far incinerir il suo soggiorno...

sino también en muchas de las composiciones en que el ingenio del gran satírico travesó en su propio idioma :

Dulce *sería* mi muerte, si estorbese
que ninguno, de miedo, te mirase...

(*Ydilio*).

Dase al diablo, por no dar,
el avaro al pobre o bajo,
y hasta los *días* de trabajo
los hace *días* de guardar...

(*Letrilla*).

Quién hace al tuerto galán
y prudente al sin consejo?

Quién al avariento viejo
le sirve de *río* Jordán?

(*Letrilla*).

Con púrpura su rostro,
la barba larga que *parecía* monstro,
lienzo y rosario encinta,
ramplón zapato que *parecía* cinta...

(*Liras*).

Rastros de la misma práctica se encuentran todavía en los más grandes versificadores españoles del siglo XIX :

Ni súbito huracán, no catarata
De ondisonante *río*, ni lava ardiente...

(Espronceda, *Batalla del Guadaletc*,
octava XXVI).

Dices que en el correo no has hallado
carta *mía* al llegar a ese destino ;
y a mí, ¿quién me escribió que *habías* llegado?

Abandonar la carta *había* resuelto,
mas ya que en estas rimas infelices
involuntariamente me hallo envuelto,
vamos a los sonetos que me dices...

(Juan B. Arriaza, *A Feliciano*)

Quieres te ame el lector? *Varía* el estilo
que si uniforme y siempre igual camina,
aunque más brille es fuerza nos aduerma...

(Idem, *Arte Poética*, Canto I).

Cantos gozaba, bailes seductores,
la tierra en torno sonreía ufana;
Amor le prodigaba sus favores,
renacía en él la juventud lozana...

(Juan Valera, *Las aventuras
de Cide Yahye*, III).

II

¿Cuándo se introdujo esta práctica en la versificación castellana? Aunque sea cierto, como afirma Navarro Tomás⁹, que el uso de la sinéresis en muchos de los casos ya citados pertenece a la conversación corriente y no debe, por tanto, incluirse entre las novedades poéticas de procedencia italiana, es evidente que la reducción a una sola sílaba de tales grupos vocálicos no existe en Berceo ni en los poetas anteriores¹⁰. Juan de Mena y los de-

9. Op. cit., págs. 350-351.

10. John D. Fitz-Gerald (*Vida de Santo Domingo de Silos*. Edición crítica, Versificación, 103) asigna con frecuencia a la combinación *ia* en los alejandrinos de Berceo una sola sílaba. Federico Hanssen (*Notas a la vida de Santo Domingo de Silos*, escrita por Berceo, Santiago de Chile, 1907, pág. 13) niega con razón la existencia de esa sinéresis en el poeta riojano: «Esta prosodia (la que atribuye al grupo *ia*, como en *María*, una sola sílaba) se halla en poesías posteriores, pero parece no la usa Berceo. En todo caso, en la inmensa mayoría de los ejemplos *ia* es de dos sílabas». En otro de sus ensayos, en el que lleva por epígrafe *Miscelánea de versificación castellana*, Santiago de Chile, 1897, Hanssen se expresa en forma todavía más categórica: «La combinación *ia* se disuelve cada vez que el acento tónico carga sobre la *i*: *querria*, M. 52, b.

más versificadores de la corte de Don Juan II se alejan de la sinéresis y tienden más bien al hiato y a la separación de las vocales, dentro de una misma palabra, sea por motivos de analogía o sea por razones de orden etimológico. Así, el poeta cordobés se vale de la disolución como regla invariable aún en aquellos casos en que, según el uso prosódico moderno, la diéresis no es admitida sino como recurso excepcional:

Cerca de Eufrates ví los *moabilas*¹¹
 (Laberinto de Fortuna, 36, I)
 Aquel que tu *vees* con la saetada
 (Idem, 190, I).
 O *piedad*¹² fuera de medida
 (Idem, 186, I).

También se disuelve en las formas derivadas de las anteriores: *enviamos*, M. 18, 4, b; *criar*, M. 565, 2, b...».

Rufino Lanchetas (*Gramática y vocabulario de Berceo*), aunque admite que Berceo podía o no usar el diptongo en las formas *avies*, *avieñmos*, *aviedes*, etc. (*Demostrava el brazo que tenie livorado*, Mill. 265), participa de la opinión del catedrático chileno en lo que se refiere al valor bisilábico del grupo *ve* en el poeta riojano.

11. La doctrina sobre este punto es la siguiente: según Bello (*Ortología y métrica*, *Ortología*, parte tercera, *De la cantidad*), cuando dos vocales llenas preceden al acento, la regla es que formen dos sílabas. Caro, por el contrario, estima que lo frecuente es que las vocales se diptonguen en este caso y señala que la contracción es tanto más natural cuanto más distante se encuentre el grupo vocálico de la sílaba acentuada (vid. *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, de Bello, edición anotada por Miguel A. Caro, Bogotá, 1911, pág. 131). Navarro Tomás (*Manual de pronunciación española*, 4ª edición, págs. 137-153) confirma la opinión del humanista colombiano.

La doctrina antigua, formulada por Antonio de Nebrija a fines del siglo XV, coincide con la práctica a que se sujeta invariablemente Juan de Mena: «...Cinco vocales tiene el castellano: a, e, i, o, u., de las cuales a, e, o. en ninguna manera se pueden cuajar entre sí en una herida. Assí que no será diphthongo entre ae. ea. oa. eo. oe. como en estas diciones *leal*, *saeta*, *nao*, *loar*, *rodeo*, *poeta*». (*Gramática castellana*, 1492, cap. VIII: *De la orden de las vocales cuando se cojen en diphthongo*).

12. En las voces de esta clase la diptongación es, según el uso moderno, optativa, aunque tiende a ser cada vez más frecuente. Navarro Tomás observa que estas formas, si bien en pronunciación rápida reducen sus grupos vocálicos a una sola sílaba, constituyen sílabas distintas, por el contrario, en pronunciación relativamente lenta o esmerada (Op. cit., págs. 155-156).

También usa Juan de Mena la diéresis, siempre de manera rigurosa, en todas aquellas palabras en que las dos vocales se hallaban primitivamente separadas por una consonante que después fué suprimida :

Pues tu *juicio*¹³ siquiera dicierna
(Laberinto, 67, 5).

Con mayor razón aparece usada por el cantor de don Juan II la diéresis en los casos en que la combinación vocálica se halla formada por una vocal débil y otra fuerte con acento en la primera :

Con *armonía* de aquel dulce coro
(Idem, 6, 7).

Pero a pesar de esta tendencia tan marcada al hiato y a la diéresis, característica de la versificación de la época, el poeta cordobés se apartó dos veces en el *Laberinto de Fortuna* de la práctica a la sazón más generalizada :

Las grandes fortunas que *avía* memorado (263, 8).
La ciega Fortuna que *avía* de vos fambre (267, 2).

Muchos poetas de aquella centuria emplean también la sinéresis en los mismos casos :

13. Del latín *JuDicium*. En el mismo caso se hallan, entre otros, *ruido* (de *ruGitum*) y *oído* (de *auDitus*). En todos los poetas del Cancionero de Baena se hallan usadas estas combinaciones como trisílabas :

Oh *juicio* divina!
Quando más ardía el fuego
echaste agua...

(Gómez Manrique, N^o 462).

Menéndez Pidal advierte, a propósito de estas voces, que la reducción de vocales desiguales a una sola *silaba* fué bastante tardía y que, aún en tiempo de Lope de Vega se empleaba la palabra *juicio* como trisílaba (*Manual de gramática histórica española*, pág. 84).

La doctrina moderna, sin embargo, difiere totalmente de la antigua : las palabras en que figura el grupo acentuado *uí* pueden dividirse, según Navarro Tomás, en tres categorías : 1^o, palabras en que se usa siempre el diptongo : *juicio*, *buitre*, *cuíta*, *muy*, *cuido*, etc. ; 2^o, palabras que se pronuncian con diptongo y con hiato, dándose preferencia al primero : *ruin*, *ruido*, *ruina*, *circuito*, etc. ; y, 3^o voces en que se usa tan pronto el uno como el otro, predominando el hiato : *huída*, *huir*; *construir*, *instruirse*, etc. (Vid. *Manual de Pronunciación española*, págs. 166-169).

Membra me de mill garzonas
 que guardavan una dona
 que *dezian* Pantasilona
 reyna de las amazonas¹⁴.

Venia la casta romana
 contra Tarquino llorando,
 allí la cuyta troyana
 de Pirro se iva quexando
 (J. de Andújar, N.º 455).

Era llegada la noche oceana
regían los pastores sus grandes maçadas...
Traía la su rueca de un copo ceñida
 Laquesis el fuso con ella filando ;
 Antropus venía sus filos cortando...
 (Diego del Castillo, N.º 458).

Ni Boscán ni Garcilaso tuvieron, pues, que recurrir a Dante ni a Petrarca para aclimatar esta licencia en la versificación de su tiempo, puesto que ya la contracción del grupo vocálico en los casos arriba enumerados era de uso común en los poetas posteriores a Berceo¹⁵.

III

La versificación de José Joaquín Pesado, a quien concretamente alude Menéndez y Pelayo, se ciñe en esta materia a la de los clásicos españoles. El poeta mexicano no reduce jamás las vocales a una sola sílaba sino al principio o en medio del verso :

14. Alvarez de Villasandino; N.º 664 del *Cancionero del Siglo XV*, publicado por Foulché Delbosc.

15. Hay aparentemente cierta disparidad en la forma de apreciar este fenómeno prosódico, entre Navarro Tomás y Menéndez Pidal. Para el primero, la diptongación es una práctica corriente de la buena conversación castellana, según se infiere tanto de su estudio titulado *Palabras sin acento*, como de su *Manual de pronunciación española* (cuarta edición, págs. 164-165) donde se expresa en los siguientes términos: «La extensión y el carácter popular de la sinéresis del grupo *ia* en la pronunciación española, indican que el hecho mismo, como fenómeno fonético, no tuvo que ser importado, sino solamente

De Tilapa el arroyo cristalino,
rompiendo en grumos de azulada plata,
de peñasco en peñasco se desata
sobre el ancho raudal del río vecino
(*La Cascada de Rincón Grande,*
soneto).

Del Orizaba fértil a la espalda
que erizada de cedros se defiende
de los rayos del sol, la vía se extiende
de una a la otra ciudad, sobre la falda...
(*El camino de Orizaba a Córdoba,*
soneto).

No bien *había* nacido
y entrado a esta morada de dolores,
cuando sentí mi corazón herido...
(*Cantos de Netzahualcoyotl,*
Rey de Texcoco).

No, aunque consagres cada día devoto
tres hecatombes en su altar a Pluto...
(*A Póstumo, Oda IV del Libro*
II de Horacio).

Quién *habría* de pensar que faltarías
a los votos que hiciste ante el Eterno?
(*La Visión*)

Oh si pudiera en alas de la Aurora
objeto de mi amor, contigo unirme!
Quién *podría* de tus brazos dividirme?
(*El aislamiento*)

la libertad o licencia de emplearlo en el verso». Menéndez Pidal, en cambio, parece más inclinado a atribuir la diptongación a razones de orden métrico y no a influencia de la prosodia popular sobre el lenguaje culto: «La tendencia al diptongo —escribe el insigne filólogo— con dislocación de acento, aunque más propia de la pronunciación rápida descuidada, entra en la lengua poética a veces, por razones métricas; en la Edad Media, eran buenos heptasílabos *es erejia llamada, Cristo los quiso guiar*, del *Poema de Fernán González*, y en el Renacimiento, por influencia italiana, Garcilaso medía endecasílabos como *nunca entre sí los veo si no reñidos*, y Francisco de Figueroa, *más si el mar fuera mando, el navio fuerte*, práctica que aún modernamente tiene algún uso» (*Manual de gramática histórica*, sexta edición, Madrid, 1941, págs. 84-85).

Ay! cuando conocí que *habías* partido
y tu yerto cadáver en mis brazos
se mostró sin aliento y sin sentido...

(*A un niño*).

Rayos de los primeros resplandores
que en él *vertían* su luz indeficiente...

(*Oda en alabanza de las ciencias
y de las artes*).

Sé que no *está* ceñida mi esperanza
a los *días* de mi triste cautiverio...

(*La oración de la tarde*).

Yacía en profundo error, presa del duelo,
el mexicano en noche tenebrosa...

(*A la Virgen de Guadalupe,
soneto*).

Los *días* de mi edad pasada
se acumulan a mis pies,
como la encina que ves
de sus hojas despojada...

(*Los recuerdos*).

Otros poetas mexicanos de la misma época emplean también la sinéresis en los mismos casos en que la prodiga en sus versos José Joaquín Pesado¹⁶:

Era el sereno despertar del mundo
del tiempo en la niñez. Amanecía,
y del Criador la mano soberana
ceñía con gasas de topacio o rosa,
como la casta frente de una esposa,
la frente virginal de la mañana...

16. Los comentaristas mexicanos de los versos de José Joaquín Pesado coinciden en general con la opinión de Menéndez y Pelayo. Ignacio Montes de Oca escribe a este respecto: «Los veinticuatro sonetos que describen los *Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba*, son quizá lo más perfecto que haya escrito Pesado... Cuando los compuso, el modo de hablar y medir versos que prevalecía en México era más perfecto y gustaba menos de la sinéresis que cuando empezó a versificar, y como todos los poetas populares, Pesado acostumbraba acomodarse al uso general» (*Poesías de Pesado*, estudio inserto en el libro del mismo nombre, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1886, 3ª edición, IX).

Era la hora nupcial! *Dormía* la tierra
 como una virgen bajo el casto velo...
 (Manuel María Flores, *Eva*).

En Santo Domingo, desde los días de la colonia, los más hábiles versificadores disuelven al principio o en medio del verso el grupo vocálico por imitación sin duda de Garcilaso y de Cervantes :

Y de la torre el testero,
 por ser la mansión que aprècia,
 una cigüeña ocupaba,
 de modo que sus visitas
 se *hacían* como vecinitas...

A quien en su favor ladre,
tendría muchos delatores
 contra sus innovadores...

(José Núñez de Cáceres, *La Le-
 chuza y la cigüeña*, fábula).

Ni cómo pensar que el hado,
 por herir mi corazón,
segaría sin compasión
 aquella flor virginal?

(Manuel M. Valencia, *Una
 noche en el Templo*).

Volví a mi asilo de consuelo falto,
 y en mi angustia mortal y mi tristeza,
maldecía de la muerte la pereza
 que al fin de mi martirio me traerá.

(Nicolás de Ureña, *Noche de
 difuntos*).

Pero es Javier Angulo Guridi, precisamente el poeta dominicano del siglo XIX que más gustó de las formas arcaicas¹⁷,

17. Todavía en 1867, Javier Angulo Guridi usa la *h* aspirada, práctica abolida desde hacía ya casi dos siglos de la lengua poética :

Ese *hará* sus pueblos esclavos de otros reyes
 que imponen en Oriente su dura esclavitud :

el que con mayor profusión emplea la sinéresis según las reglas enunciadas por Francisco Cascales :

Yo no mandaba en mí. Voraz hoguera
allá del corazón *ardía* en lo interno...
(*En el cementerio*).

Hija, su voz me llamaba.
Quizá si *sería* un engaño
con que a probarme tentó...
(*Iguaniona*, Acto III, escena 6.^a).

Todavía a fines del siglo XIX y en los primeros años de la centuria siguiente, cuando ya en otras partes de América había desaparecido del todo la tendencia al diptongo en la lengua poética, dos de los más grandes versificadores dominicanos, José Joaquín Pérez y Gastón F. Deligne, continúan usando profusamente la sinéresis :

Entreabríase tu boca, que es un nido
donde aletean para volar los besos,

ese *hará* que templos, historia, usos, leyes,
desciendan profanados a honda eternidad...
(*Iguaniona*, Acto I, escena 2^a).

El poeta dominicano no usa, desde luego, este arcaísmo sino como licencia poética y en la mayor parte de los casos se ciñe a la práctica autorizada por Lope de Vega y Calderón que tiende a no excluir la sinalefa más que cuando la *h* se encuentra en sílaba acentuada :

Tu hijo amado, huérfano y lloroso,
y en brazos del dolor casi demente...
(*Iguaniona*, Acto II, escena 52).

Rufo José Cuervo observa, sobre este punto, que mientras Garcilaso y Fray Luis de León dejan de hacer sinalefa, dentro del verso, antes de *h*, en voces de cualquier acentuación, en Lope de Vega, Quevedo, etc., «se determina más y más la tendencia a no excluir la sinalefa sino cuando la *h* va en sílaba acentuada». (*Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas*, en *Revue Hispanique*, 1895, págs. 66-68).

Menéndez Pidal se limita a confirmar las observaciones hechas por Cuervo y señala que ya en Encilla, hacia 1578, la *h* unas veces se aspira y otras veces deja de tomarse en cuenta : *En consejo de guerra haciendo instancia* (Op. cit., pág. 121).

y en el ambiente perfumado y tibio
había como embriagueces de un deseo...

(José Joaquín Pérez, *Tu suspiro*).

Oh mi dulce poeta, a quien las musas
sonríen desde la cumbre de la gloria...!

(El mismo, *Pobres mujeres*).

La paz, la hermosa paz, de días mejores...

(Gastón F. Deligne, *Confidencias de Cristina*).

El verdadero defecto de la versificación de José Joaquín Pérez y de Gastón Deligne, así como de la del poeta mexicano José Joaquín Pesado, no consiste en el empleo de la sinéresis, licencia en realidad conforme, como lo ha advertido Navarro Tomás y como lo demuestra, por otra parte, el ejemplo de Garcilaso y de los más insignes versificadores del siglo de oro español, a la buena pronunciación castellana, sino en la coincidencia de la contracción del grupo vocálico con uno de los acentos predominantes del verso. Así, Pesado coloca bastante a menudo la sinéresis en los lugares donde el endecasílabo exige un acento rítmico :

Es la *melancolía*, no la tristeza
quien tu tierno semblante descolora...

(Soneto).

Separada algún día de la materia
¿ a dónde vuelve el alma ? ¿ Qué otros mundos
a su estado futuro se preparan ?

(*La inmortalidad*).

En el mismo desacierto suelen incurrir José Joaquín Pérez y Gastón F. Deligne :

Do la voz de matanza sonó, lleva
el eco la *armonía* de la oración...

(José J. Pérez, *Guarionex*).

Era precisamente un día de aquellos
en que modula *sinfonías* extrañas,
y cual corcel desenfrenado corre

el viento de las tierras antillanas...
 Cuando él vino hacia mí, mis ideales
 en red de luces le *traían* envuelto...
 (Deline, *Confidencias de
 Cristina*).

Garcilaso, en cambio, no usa sino muy rara vez la sinéresis cuando el grupo vocálico se halla dentro del verso en posición obligatoriamente rítmica como en los siguientes casos :

Que por alguna *vía* te avisase
 (*Egloga II*, v. 361).

De echar la pena *mía* por la boca
 (*Idem*, v. 381).

Figurado se *vía* extensamente.
 (*Egloga III*, v. 137).

El hecho, testimonio del maravilloso instinto que tuvo el clásico español de la armonía, es tanto más sorprendente cuanto que la coincidencia entre los acentos predominantes del verso y la sinéresis es de uso común en los versificadores italianos a quienes parece haber tenido más en cuenta Garcilaso. Así, en Petrarca es frecuente la contracción en la sexta sílaba :

L'aura mia sacra al *mío* stanco riposo
 Spira si spesso, ch' i' prendo ardimento
 Di dirle il mal ch' i' ho sentito e sento...
 (*Il Canzoniere*, Soneto CCCLVI)

Onde l'anima *mía* dal dolor vinta...
 (*Idem*).

También se halla esta diptongación en poetas posteriores :

Come ogni cor *rapía*, come al tremendo
 Suo labbro vincitor tutto cedeva...
 (Ippolito Pindemonte, *Antonio
 Foscarine*).

Dimmi almen che per me Dio pregherai
 Tutti i di... «Tutti i di, con tutto il cuore».

«Che ne bisogni a me ricorrerai,
Come a fratello?» «Oh *mío* benefattore!...
(Niccolo Tommaseo, *Una serva*).

Garcilaso se ciñe a la adiptongación no obstante el extraordinario esfuerzo de técnica y de ingenio que representa el empleo, en la *Egloga segunda*, de la rima *percossa* o de consonantes interiores, imitada de Sannazaro, quien también debió de servir de modelo a Gil Polo y acaso a Cervantes en los casos en que éste emplea ese artificio en los cantos pastoriles de la *Galatea*:

Por él suelta la rienda a su *navío*
que con poco *desvío* de la tierra
entre una y otra sierra el agua hiende...
(vs. 1495-1497).

IV

El empleo de la sinéresis, en los lugares en que el verso lo consiente, no obedece, según se infiere de cuanto arriba se expresa, a ningún vicio prosódico de los poetas hispanoamericanos, como afirmó Menéndez y Pelayo, ni puede tampoco sostenerse con mucho fundamento que el hecho de que hoy día aparezca rara vez la contracción de que se trata en los buenos versificadores haya redundado en beneficio del lenguaje poético y de la riqueza y elegancia de las formas versificadas.

Sobre el primer punto, esto es, sobre el carácter que desde el punto de vista prosódico deba atribuirse a la reducción a una sola sílaba de las dos vocales, el maestro Navarro Tomás ha escrito lo siguiente: «Las formas *había, habías*, etc., reducen con frecuencia el grupo *ía* a una sola sílaba: *Que había de ver con largo apartamiento*, Garcilaso, *Egloga primera*, 285. No se trata de un fenómeno que sólo afecte a dichas formas. Lo mismo ocurre en *pedía, día, vía, río, frío*, etc.: *Los ríos su curso natural reprimen*, Espronceda. El hecho pertenece a la conversación corriente, sin que haya que explicarlo por licencia poética

de importación italiana. Depende del tono en que se habla y de la posición de la palabra en la frase» 18.

Miguel A. Caro considera, por el contrario, que el uso de la sinéresis en las formas que indica Navarro Tomás puede graduarse como «mal recibidos asomos de innovación» y «como licencias excepcionales» 19. Bello, en cambio, cuyo poderoso instinto de prosodista no se vió influido en este caso por prejuicios gramaticales, no sólo admite la contracción sino que aún la recomienda y aboga por que se generalice en nuestra poesía la práctica que observan ordinariamente en esta materia los grandes versificadores de lengua italiana. «Si concurren dos vocales —escribe el ilustre filólogo—, la primera débil y la segunda llena, y el acento recae sobre la débil, las vocales concurrentes forman naturalmente dos sílabas, como en los disílabos *día, fie, río*; en los trisílabos *ganzúa, valúa*; en el tetrasílabo *desvirtúo*, y en el pentasílabo *lloraríamos*. La sinéresis es menos rara en esta combinación que en la precedente (cuando la vocal débil acentuada es precedida por una vocal llena), porque no es tan ingrata al oído» 20. «Tal vez sería de desear —agrega Bello en nota al pie del párrafo transcrito— que imitásemos a los italianos, que en esta situación las contraen siempre (las vocales), y aun hacen lo mismo en la concurrencia de dos llenas finales... Serían entonces más nutridos nuestros versos y cabría más en ellos».

Bello, después de haber expuesto así su doctrina, confirmada hoy por los estudios quimográficos hechos por el más notable de los prosodistas modernos de lengua española, la aplica en sus propios versos contrayendo a menudo las vocales :

*Habíase retirado el Argalía
por no emplear en Ferragú la espada... 21*

El gran filólogo va todavía más lejos en ese camino y em-

18. *Palabras sin acento (Revista de Filología Española, 1925).*

19. A. Bello, *Ortología y métrica de la lengua castellana*, págs 378-379 (edición anotada por Miguel A. Caro, Bogotá, 1911).

20. Op. cit., *De la cantidad*, cap. II.

21. *Orlando enamorado*, traducción del poema del mismo nombre refundido por Berni.

plea la sinéresis en uno de los lugares donde el verso pide uno de aquellos acentos que Benot²² llama «constituyentes» porque sin ellos desaparecería el ritmo :

Y no te *pasaría* lo que te pasa²³

La razón parece residir, en éste como en la mayoría de los casos, en un punto equidistante entre los dos extremos : la sinéresis, en la forma al menos en que suele usarla Garcilaso, tal vez el más dulce y el más suave versificador de nuestra lengua, enriquece el verso y lo hace sin duda, sobre todo en composiciones extensas, más nutrido y más numeroso. Nadie podría negar la incomparable dulzura y la tersa armonía de los endecasílabos de la *Egloga segunda*, composición donde el clásico toledano prodiga la sinéresis evitando casi siempre emplearla en posición rítmica dominante²⁴ :

22. Eduardo Benot, *Examen crítico de la acentuación castellana*, Madrid, 1888.

23. *Orlando enamorado*, ac. cit.

24. En toda la obra poética de Garcilaso sólo existen dos endecasílabos cuyo acento constituyente en sexta sílaba coincide con la reducción de las dos vocales a una sola sílaba :

Que busco el cuerpo *mío*, que me ha hurtado

(*Egloga segunda*, v. 920).

En Flandes *había* sido, y el osado.

(*Idem*, v. 1539).

Más numerosos, aunque también reducidísimos, son los casos en que la diptongación coincide con un acento predominante en octava sílaba :

Que della un punto no *sabía* apartarme

(*Egloga segunda*, v. 181).

De cuantas digo, quien *debería* escucharme

(*Idem*, v. 597).

Gentil cabeza ; no *daría* por ella

(*Idem*, v. 898).

No podría decirse con firmeza si el acento predominante, en el primero y en el tercer verso, recae sobre el adverbio *no* en sexta sílaba, o sobre el verbo en octava. Garcilaso tiene, en efecto, varios endecasílabos con la primera acentuación :

A aqueste, Febo *nó* le escondió nada

(*Egloga segunda*, v. 1074).

Al fin la fiera lucha a despartirse
venía por nuestra mano, y la cuitada
del bien hecho empezaba a arrepentirse.

(vs. 293-295).

Pero tampoco puede desconocerse que el uso de la sinéresis en la sexta sílaba del endecasílabo, cuando allí debe recaer el acento predominante, da lugar a que el ritmo languidezca, como observa Miguel Antonio Caro, y a que la contracción del grupo vocálico degenerare en el vicio prosódico a que alude Menéndez y Pelayo en su *Antología de poetas hispanoamericanos*. Parece evidente que fué el hábito de José Joaquín Pesado de forzar la formación del diptongo en la sexta sílaba del llamado verso heroico lo que impresionó al gran crítico español y le hizo creer que existía sobre este punto una verdadera diferencia fonética entre el castellano de México y el de España.

Bien es verdad que *no* está acompañada
(*Elegía primera*, v. 121).

Un tiempo ya; mas *nó* sé triste agora.
(*Elegía segunda*, v. 41).

En que estoy puesto, y *nó* lo que yo entiendo
(*Canción primera*; v. 51).

Esta acentuación es común a muchos versificadores de la misma época o de otras posteriores:

Palpable vi... mas *nó* sé si lo escriba...
(Cervantes, *Viaje al Parnaso*, cap. 6.º).

Despedido, si *nó* digo burlado
(Góngora, *Soneto*).

Navarro Tomás admite la regularidad de esta acentuación: «El adverbio *no*, considerado como forma débil por Sicilia, *Ortología*, III, 60, y por Eillo, *Ortología*, aparece con acento, como los demás adverbios, en todas mis observaciones». (*Palabras sin acento*, «*Revista de Filología Española*», 1925, pág. 367).

Más evidente es la sinéresis en los siguientes versos de Garcilaso:

Que en delgadeza *compétian* con ellos
(*Egloga tercera*, v. 102).

Parte del aire que *solia* dar vida
(*Egloga tercera*, v. 190).

Hermosas ninfas, que en el río metidas
Soneto XI.

V

La sinéresis, desterrada por los buenos versificadores de la poesía moderna²⁵, se ha refugiado, sin embargo, en la lengua de los poetas populares, hecho que por sí solo basta para probar que se trata de una peculiaridad fonética de nuestro lenguaje y no de una licencia traída de Italia por Garcilaso y sus imitadores :

Alumbrado su camino
débilmente por la luna,
que la desierta sabana
cubría de formas confusas...

(Eulogio C. Cabral²⁶, *Humoradas del tiempo viejo*).

Pero aun en poetas cultos suele de cuando en cuando reaparecer sin que muchas veces se repare en ella, a causa sin duda de que no ofende el oído si se halla colocada en algún paraje del verso donde no coincida con un acento obligatorio²⁷ :

25. La sinéresis del grupo *ia*, se entiende, porque el capricho de los versificadores contemporáneos, con Rubén Darío a la cabeza, ha dado carta de naturaleza en el verso a otras diptongaciones que siempre proscribieron los clásicos :

Ojos llameantes de vivos destellos,
Flores sangrientas de labios carnales...

(Rubén Darío, *Pórtico*).

Que a los reinos boreales el patrio viento lleve
otra rosa de sangre y de luz españolas...

(El mismo, *Al Rey Oscar*).

26. Poeta popular dominicano, autor de *Cachimbolas*, colección de poesías satíricas y cuadros de costumbres.

27. Estas citas, las cuales podrían multiplicarse con ejemplos de buenos autores de los distintos países americanos, se concretan a tres poetas colombianos, el último dignísimo sucesor de Valencia, por ser un hecho reconocido que la prosodia de la gente culta en Colombia no desmerece de la de aquellas zonas de la Península donde la pronunciación se gradúa de más elegante y más castiza. Los versos de Fernando Iragorri y de Víctor Aragón pueden leerse en el libro *Historia de la poesía en Popayán*, de José Ignacio Bustamante (Popayán, 1939), y los del maestro Rafael Maya figuran en el volumen titulado *Poesía* (Librería Voluntad, Bogotá, 1944, pág. 45).

Al alzarse sus tiendas, en los riscos enhiestos
exhalaron las rosas su mefítico aroma,
y era grey de donceles generosos y apuestos
que *sabían* de las cosas el dulcísimo aroma.

(Fernando Iragorri, *Ellos*).

Este collar de perlas es la vida
de un buzo que llevaba a Samarcanda
perlas ; de una *bahía* desconocida
viajan hasta tu pecho de hopalanda.

(Víctor Aragón, *El collar de perlas*).

Entre el cielo y la tierra, tu belleza
Surgía : oscuridad en la cintura
y un ardiente *mediodía* en la cabeza.

(Rafael Maya, *Hacia la luz*, soneto).

No es ocioso observar que tanto en los clásicos (Garcilaso, Cervantes, Fray Luis de León, etc.), la sinéresis del grupo *ía* es menos común en los nombres que en las formas verbales. La diferencia no carece de explicación : los verbos denotan siempre acción y, con frecuencia, movimientos de ánimo, lo que da lugar, como ha advertido Sicilia, a que esas formas se pronuncien a menudo con más viveza o con más rapidez que las palabras que expresan simplemente sensaciones vagas o que se refieren a cosas inanimadas. El siguiente dato basta como testimonio de la proporción en que se suele emplear la sinéresis en uno y otro caso : en la *Egloga segunda* de Garcilaso la contracción se halla usada veinticinco veces en diversas formas verbales ; y, en cambio, sólo el sustantivo *río* aparece usado tres veces (versos 1472, 1590 y 1754) con la combinación vocálica diptongada.

I N D I C E

	PÁGINA
PREFACIO	7
LAS IDEAS DE NEBRIJA ACERCA DE LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA ...	9
El problema de las sílabas largas y breves (10).—Diferencia entre la versificación clásica y la española (12).—Coincidencia de las ideas de Nebrija con las de Bello (15).—Papel del acento en la versificación castellana (16).—Los pies del verso español según Bello y Nebrija (18).—Semejanza entre los versos castellanos y los de la poesía clásica (23).	
LA VERDADERA TEORÍA DEL VERSO DE ARTE MAYOR	25
LA DOCTRINA DE ANDRÉS BELLO	43
LA TEORÍA DE HANSEN	49
TEORÍA DE MOREL FATIO	59
LA TEORÍA DE FOULCHÉ DELBOSC	69
CARÁCTER INDÍGENA DEL ARTE MAYOR	81
EVOLUCIÓN DEL VERSO DE ARTE MAYOR	105
I (105).—II (119).—III (128).	
DEL ARTE DE JUAN DE MENA AL DE RUBÉN DARÍO	131
EL ENDECASÍLABO DE ARTE MAYOR Y EL ENDECASÍLABO ITALIANO ...	161
PALABRAS CON DOS ACENTOS RÍTMICOS	189
LA ACENTUACIÓN DE LOS MONOSÍLABOS EN LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA	203
I (203).—II (213).	
LA DISLOCACIÓN DEL ACENTO EN EL VERSO CASTELLANO	223
EN TORNO A UN PRETENDIDO VICIO PROSÓDICO DE LOS POETAS HISPANOAMERICANOS	243
I (243).—II (251).—III (254).—IV (261).	

VARIAS PUBLICACIONES DEL INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES»

Baquero Goyanes, Mariano.—EL CUENTO ESPAÑOL EN EL SIGLO XIX. Premio Menéndez Pelayo. (24 × 17), 700 páginas. 105 pesetas.

Casares, Julio.—INTRODUCCIÓN A LA LEXICOGRAFÍA MODERNA. (24 × 17), 372 páginas. 60 pesetas.

Clavería, Carlos.—ESTUDIOS SOBRE LOS GITANISMOS DEL ESPAÑOL. (24 × 17), 272 páginas. 55 pesetas.

Criado del Val, M.—SINTAXIS DEL VERBO ESPAÑOL MODERNO. (24 × 17), 196 páginas. 40 pesetas.

Díez Echarri, Emiliano.—TEORÍAS MÉTRICAS DEL SIGLO DE ORO. Premio Menéndez Pelayo. (24 × 17), 360 páginas. 57 pesetas.

García de Diego, Vicente.—LINGÜÍSTICA GENERAL Y ESPAÑOLA. Premio Raimundo Lullio. (24 × 17), 664 páginas. 80 pesetas.

Gili Gaya, Samuel.—TESORO LEXICOGRÁFICO 1492-1726.

Fascículo I. Letra A. (33 × 24), 314 páginas. 90 pesetas.

» II. Letra B. (33 × 24), 110 páginas. 55 pesetas.

» III. Letras C y Ch. (33 × 24), 320 páginas. 160 pesetas.

Lázaro Carreter, Fernando.—LAS IDEAS LINGÜÍSTICAS EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII. (24 × 17), 296 páginas. 50 pesetas.

Romera-Navarro, Miguel.—REGISTRO DE LEXICOGRAFÍA HISPÁNICA. (24 × 17), 1.016 páginas. Encuadernado en tela. 250 pesetas.

Simón Díaz, José.—BIBLIOGRAFÍA DE LA LITERATURA HISPÁNICA.

Tomo I (24 × 17), 712 páginas. Tela, 115 pesetas.

Tomo II (24 × 17), 496 páginas. Tela, 100 pesetas.

Wartburg, W. v.—PROBLEMAS Y MÉTODOS DE LA LINGÜÍSTICA. Traducción de Dámaso Alonso y Emilio Lorenzo. Anotado para lectores hispánicos por Dámaso Alonso. (21 × 14), 448 páginas. Rústica, 60 pesetas. Tela, 70 pesetas.

REVISTA DE LITERATURA

Publica estudios de investigación, de historia y de crítica literarias; ensayos, poesía, prosa y teatro; trabajos de erudición, bibliografía y bibliofilia y una visión estética y crítica del movimiento de las letras. Trimestral. Número suelto, 25 pesetas. Suscripción anual, 80 pesetas.

Hemeroteca-Biblioteca



010717

