

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	13
Capítulo 1. LA MÉTRICA	15
1.1. La métrica y sus clases.....	15
1.2. La métrica y los estudios literarios.....	18
1.3. La métrica teórica.....	20
1.3.1. Prosodia gráfico-lógica.....	21
1.3.2. Métrica musical.....	22
1.3.3. Métrica acústica.....	22
1.3.4. Métrica lingüística.....	23
Capítulo 2. CONCEPTOS BÁSICOS DE MÉTRICA GENERAL	25
2.1. Prosa y verso.....	25
2.2. Ritmo.....	30
2.3. Metro.....	34
2.4. Verso.....	35
2.5. Modelo y ejemplo de verso y de ejecución.....	36
Capítulo 3. SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN	39
3.1. Versificación.....	39
3.2. Principales sistemas de versificación.....	40
3.2.1. Versificación cuantitativa grecolatina.....	41
3.2.2. Versificación tónica.....	42
3.2.3. Versificación silábica.....	43
3.2.4. Aliteración y paralelismo.....	44
3.2.5. Los distintos sistemas de versificación como manifestaciones históricas.....	44
3.3. Sistemas de versificación española.....	45
Capítulo 4. LA SÍLABA	53
4.1. Los elementos del verso español.....	53

4.2. La sílaba métrica	53
4.2.1. Sinalefa	55
4.2.2. Hiato	58
4.2.3. Sinéresis	58
4.2.4. Diéresis	59
4.2.5. La cantidad de la sílaba métrica	60
4.3. Equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos	60
4.4. Sinalefa y compensación entre versos	65
4.5. El cómputo silábico en la historia de la versificación	69
4.6. Algunos ejemplos de recuento de las sílabas del verso	71
<i>Capítulo 5. EL ACENTO</i>	75
5.1. El acento métrico	75
5.2. Análisis del ritmo acentual	78
5.2.1. El sistema de cláusulas rítmicas de A. Bello	79
5.2.2. El modelo musical de T. Navarro Tomás	81
5.2.3. El sistema de análisis binario de R. de Balbín	82
5.2.4. Las cláusulas rítmicas y el verso español	83
5.3. Clases de acento métrico	85
5.4. El ritmo acentual en la versificación silábica	87
<i>Capítulo 6. LA PAUSA</i>	91
6.1. La pausa como elemento rítmico	91
6.2. Clases de pausa	91
6.3. El encabalgamiento	94
6.4. Métrica y sintaxis	100
<i>Capítulo 7. LA RIMA</i>	103
7.1. Definición y sistemas de rima en la poesía española	103
7.1.1. Rima consonante	104
7.1.2. Rima asonante	113
7.1.3. Origen de la rima	115
7.2. Lugar y disposición de la rima	116
7.3. Estilística de la rima	121
7.4. Otras manifestaciones de la eufonía en el verso	126
<i>Capítulo 8. EL VERSO REGULAR Y SUS TIPOS</i>	131
8.1. Fronteras del verso regular	131

8.2. Versos de arte menor y de arte mayor	134
8.3. Tipos de verso regular	135
8.3.1. Tetrasílabo	135
8.3.2. Pentasílabo	136
8.3.3. Hexasílabo	137
8.3.4. Heptasílabo	137
8.3.5. Octosílabo	138
8.3.6. Eneasílabo	140
8.3.7. Decasílabo	142
8.3.8. Endecasílabo	143
8.3.9. Dodecasílabo	146
8.3.10. Tridecasílabo	148
8.3.11. Alejandrino a la francesa	150
8.3.12. Alejandrino	150
8.3.13. Tetradecasílabo de cláusulas	153
8.3.14. Pentadecasílabo	153
8.3.15. Hexadecasílabo	155
8.3.16. Heptadecasílabo	155
8.3.17. Octodecasílabo	156
8.3.18. Eneadecasílabo	157
8.3.19. Versos de veinte y de veintidós sílabas	157
 <i>Capítulo 9. TIPOS DE VERSO IRREGULAR CASTELLANO</i>	159
9.1. El verso fluctuante	159
9.1.1. Verso épico	159
9.1.2. Verso lírico medieval	161
9.1.3. Pie de romance	162
9.2. El verso tónico	162
9.2.1. Verso acentual	163
9.2.2. Verso silabotónico de cláusulas	166
9.3. Verso cuantitativo clásico	171
9.4. Verso libre	175
 <i>Capítulo 10. COMBINACIONES ESTRÓFICAS CASTELLANAS</i>	183
10.1. La estrofa	184
10.2. Clases de estrofas	184
10.2.1. Pareado	184
10.2.2. Estrofas de tres versos	185

10.2.3. Estrofas de cuatro versos	187
10.2.4. Estrofas de cinco versos	195
10.2.5. Estrofas de seis versos	196
10.2.6. Septeto	199
10.2.7. Estrofas de ocho versos	200
10.2.8. Novena	204
10.2.9. Estrofas de diez versos	204
<i>Capítulo 11. COMPOSICIONES DE ESTRUCTURA FIJA</i>	
Y SERIES NO ESTRÓFICAS	209
11.1. Composiciones de estructura fija	209
11.1.1. Formas medievales: Zéjel	210
Villancico	211
Canción medieval	212
Cosante	213
11.1.2. Formas italianas: Canción	214
Sextina	216
Soneto	218
11.2. Series no estróficas	222
11.2.1. Formas tradicionales: Serie épica	222
Romance	223
11.2.2. Formas italianas: Silva	227
Versos sueltos	232
11.2.3. Otras formas	233
<i>Bibliografía</i>	237

CAPÍTULO 9
TIPOS DE VERSO
IRREGULAR CASTELLANO

Es el momento de describir más detalladamente las formas que en el capítulo 3 se incluyeron en la versificación *irregular amétrica*. Esta, llamada también *anisilábica*, no se rige por la igualdad o regularidad en el número de sílabas de los versos de una composición; y esta característica es común a los tipos de verso que clasificamos en el grupo, y que son: el fluctuante, el tónico (acentual y silabotónico de cláusulas), el cuantitativo y el libre.

9.1. EL VERSO FLUCTUANTE

El *fluctuante* es un verso irregular que se caracteriza porque su número de sílabas oscila, *dentro de unos límites*, lleva un acento en la penúltima sílaba métrica —de cada hemistiquio, si se trata de un verso compuesto—, y normalmente otro como mínimo, en posición variable, en la primera parte del verso —de cada hemistiquio, si son compuestos—, pero no está regulado el número de sílabas métricas átonas que debe separar estos dos acentos. Es una clase de verso que se da en la poesía medieval (épica, lírica y romancero). Veamos de forma más concreta las características particulares de cada uno de los tipos de verso fluctuante.

9.1.1. Verso épico

La fluctuación del *verso épico, juglaresco, o verso del Cid*, se caracteriza por una alternancia creciente o decreciente en la frecuencia de la longitud del verso a partir de la del más usado. Así, por lo que se refiere al *Poema de Mio Cid*, Ramón Menéndez Pidal (1964: 99-102) establece el siguiente orden de frecuencias: 7 + 7, 6 + 7 y 7 + 8, que en conjunto llegan a representar el 38,68% de los versos del poema, y cada uno de estos tres tipos representa más del 10%; siguen los de 6 + 8, 8 + 7, 5 + 7 y 8 + 8, que en el total del poema son el 29,27%, y cada tipo representa más del 5% de los versos del conjunto. Más escasamente representados, pues no llega cada uno de ellos al 5%, están los tipos de verso 5 + 8, 7 + 9,

6 + 6, 7 + 6, 9 + 7, 9 + 8, 6 + 9. En la relación anterior se encuentran versos desde las 12 a las 17 sílabas, pero en el poema los hay desde 10 hasta 20 sílabas. La conclusión es que la base predominante de la fluctuación es la del hemistiquio heptasílabo¹³⁸. El siguiente fragmento del *Poema de Mio Cid* (vv. 616-622) refleja bien la fluctuación del verso épico:

«¡Oíd a mí, Álbar Fáñez e todos los cavalleros!
 «En este castiello grand aver avemos preso;
 «los moros yazen muertos, de bivos pocos veo.
 «Los moros e las moras vender non los podremos,
 «que los descabeçemos nada non ganaremos;
 «cojámoslos de dentro, ca el señorío tenemos;
 «posaremos en sus casas e dellos nos serviremos».

La discusión sobre la naturaleza del verso épico sigue abierta. Se ha intentado buscar una regularidad de la disposición acentual en el verso del *Poema del Cid*, que se ajustaría a una regla de dos acentos por hemistiquio como mínimo (Robert A. Hall, Jr., 1965; F. Maldonado de Guevara, 1967; Adams, 1972: 118-119; René Pellen, 1985; Duffell, 2002). Colin Smith no tiene dudas sobre la naturaleza acentual del verso del Cid:

En resumen, no hay nada que nos impida *a priori* considerar la métrica del *Poema* como acentual; y si hay alguno que lo dude, lea para sí en alta voz algunas tiradas para comprobar que, instintivamente, hasta el lector moderno casi forzosamente tiene que leerlas recalando el ritmo. Un juglar o presentador del siglo XIII bien pudo hacerlo con cierto énfasis artificial, sobre todo si se acompañaba con un instrumento (1979: 46).

¹³⁸ El orden de frecuencia de los versos por su número de sílabas es: 14, 15, 13, 16, 12, 17, 11, 18, 10, 19, 20 (R. Menéndez Pidal, 1964: 87). El fragmento del *Roncesvalles* examinado por R. Menéndez Pidal (1917) también tiene como base de la fluctuación el heptasílabo. Hay una progresión del hemistiquio octosílabo en los fragmentos conservados de la gesta de los *Siete infantes de Lara* y de las mocedades de *Rodrigo*. En este último cantar parece que la base de la fluctuación es el octosílabo, anunciando lo que será el verso de romance (R. Menéndez Pidal, 1917: 127-131). Compárese con la presencia del verso compuesto de 8 + 8, junto al canónico de 7 + 7, en el alejandrino de la cuaderna vía del Arcipreste de Hita. No vamos a discutir aquí la cuestión de la irregularidad en la evolución del verso alejandrino silábico del mester de clerecía, cuyo ejemplo más claro es el del *Poema de Fernán González*, compuesto en el s. XIII. La versificación medieval plantea interesantísimos problemas de todo tipo, que ni siquiera se van a enumerar en este momento. Por poner algún ejemplo, y en desorden, véase el trabajo de S. W. Baldwin (1973) y su análisis de la cuaderna vía del *Libro de Alexandre* en términos del *cursum* de la prosa rimada como modelo de su composición; frente a la defensa de un isosilabismo a ultranza en dicha obra por parte de Dana Arthur Nelson (1980), criticado por Carlos Alvar (1980: 362). La pronunciación correcta de los nombres clásicos es una prueba del carácter culto del autor, que lleva a N. J. Ware (1967) a pensar en un modelo de métrica regular para el mismo poema. Regularidad propuesta también por M. Molho (1994) sobre el modelo del verso épico francés.

Angelo Monteverdi (1964) supone que detrás de todo anisosilabismo medieval hay un isosilabismo, presente o recordado. Así, el verso del *Poema de Mio Cid* tiene como ejemplo el alejandrino, del que quiere reproducir el ritmo, y del que frecuentemente reproduce también el número de sílabas¹³⁹.

9.1.2. Verso lírico medieval

Hay una modalidad de verso fluctuante corto que es empleado en la poesía lírica medieval, lo mismo que el largo lo era en la épica. Se trata de un verso simple fluctuante sobre el octosílabo o el eneasílabo y que aparece en poesías juglarescas del siglo XIII pertenecientes al género de los debates o al del poema hagiográfico¹⁴⁰. Menéndez Pidal (1914: 94; 1917: 126) establece, para los 402 versos de la disputa de *Elena y María*, la siguiente escala de alternancia: 8, 7, 9, 6, 10, 11; y para la *Vida de Santa María Egipcíaca* (1917: 126), la escala es: 9, 10, 8, 11, 7, 13, 6¹⁴¹.

El *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, según ha estudiado Manuel Alvar (1965: 45-66), fluctúa tomando como modelo el verso de ocho sílabas. A este poema del siglo XIII pertenecen los versos del ejemplo:

Presos fueron muy festino,
sacábanlos del camino.
De que fuera los tovieron,
entre sí razón hobieron.
Dixo el ladrón más fellón:
«Así seya la partiçión:
«tú que mayor e mejor eres
«descoig d'ellos cual más quisieres;
«desí partamos el más chiquiello
«con el cuchiello».

¹³⁹ Para el conocimiento de la riqueza de artificios fónicos, sintácticos o formularios en el verso del Cid, véase E. de Chasca (1967), Colin Smith (1976; 1983: 136-177), Ruth House Webber (1983), Thomas Montgomery (1986). En Germán Orduna (1987) hay, además de un análisis de la poética de la rima, un resumen de las principales teorías del verso del Cid.

¹⁴⁰ También las *jarchas* romances o mozárabes de los siglos XI y XII son poesías de carácter lírico y presentan oscilación en el número de sílabas de sus versos. Véase un análisis minucioso de su métrica en D. C. Clarke (1988); y para una introducción general a este tipo de poesía, véase E. García Gómez (1983).

¹⁴¹ G. Tavani (1964) propone como base de la métrica de la *Razón de amor*, no una regularidad isosilábica, sino isorrítmica, basada en el esquema acentual cuyo modelo es 4' + 4': *estavasó un olivar*.

9.1.3. Pie de romance

El *verso* o *pie de romance* es descrito por Nebrija (1981: 153-154) como formado regularmente por dieciséis sílabas. En efecto, el verso se compone de dos hemistiquios octosílabos, pero en los romances antiguos y en los populares es posible una fluctuación silábica, mucho menor que en el verso épico. Estos versos, que rimaban todos en asonante, al dividirse en la representación gráfica en dos, dan lugar a lo que hoy llamamos romance: serie de octosílabos con rima asonante en los pares (la segunda parte de los versos largos). En la siguiente versión judeoespañola de un romance viejo, registrada por R. Menéndez Pidal en Tánger y Salónica, se aprecia la fluctuación silábica en el quinto verso:

Allá salía el buen rey, allá sale a pasear,
 con él salió su sobrino por compañía real,
 palabras le iba diciendo que le hacía llorar:
 —Que me disteis, el mi tío, castillo de Montalbán,
 me disteis en herencia, salióme por desheredar.
 Mis armas tengo empeñadas en cien marcos de oro y más.

Los versos de los romances nuevos, escritos desde finales del siglo XVI, ya no presentan vacilación en el número de ocho sílabas para sus hemistiquios. Hasta entrado el siglo XVI no es fácil encontrar romances populares estrictamente silábicos (P. Henríquez Ureña, 1961: 23-24).

9.2. EL VERSO TÓNICO

Con el término de *verso tónico* o *sistema tónico de versificación* —nuevo en la descripción de la métrica española, pero normal en los estudios formalistas de métrica general y comparada (B. Tomachevski, 1982: 124-135)— se designa el tipo de verso que se organiza con una disposición regular de los acentos, sin atenderse al isosilabismo como principio dominante. Lo que importa es el número y la disposición de los acentos, no que todos los versos sean del mismo número de sílabas. Hay dos clases de versos, en la poesía española, que se caracterizan porque el acento es factor dominante: el *verso acentual* y el *silabotónico de cláusulas*. Estos tipos de verso tónico se rigen por principios distintos, y se han manifestado en períodos diferentes de la literatura española¹⁴².

¹⁴² Para los tipos de verso acentual en las literaturas románicas, con ejemplos principalmente de la española y la ita-

9.2.1. Verso acentual

El verso acentual regula el número de acentos y la separación que debe haber entre ellos, pero fluctúa en el número de sílabas que preceden y siguen a las posiciones acentuales. El *verso de arte mayor* o *de Juan de Mena*, en su esencia, es un verso compuesto de dos hemistiquios, en cada uno de los cuales hay dos acentos separados por dos sílabas átonas¹⁴³:

ó o o ó / ó o o ó

La forma que presenta el verso de arte mayor es bastante variada en la historia de su uso —introducido en el siglo XIV, conoce su esplendor a mediados del XV, y decae con este siglo—, según puede comprobarse en el minucioso análisis que llevó a cabo D. C. Clarke (1964: 5–18). Referido al *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena, la manifestación poética quizá más lograda en este tipo de versificación, el estudio de R. Foulché-Delbosc (1902: 94–103) observa que el verso de arte mayor oscila entre nueve y trece sílabas; que el hemistiquio, constituido por dos sílabas acentuadas¹⁴⁴, puede ir precedido o seguido de una o dos sílabas átonas; que el primero y el segundo hemistiquios siempre están separados por una o dos sílabas átonas (no importa cómo se repartan entre cada uno de los hemistiquios)¹⁴⁵. Cuarenta son las formas posibles del verso de arte mayor, según R. Foulché-Delbosc.

liana, véase Hiram Peri (1965), con quien estamos de acuerdo en su distinción de versos regulares con acentos en lugares fijos (por ejemplo, el decasílabo de himno acentuado en 3.^a, 6.^a y 9.^a), y versos fluctuantes con número de sílabas fijo entre los acentos, cuyo número es también fijo (*verso de arte mayor*). Más discutible es el carácter y tipo del *verso del Cid*, que H. Peri también tiene por acentual, lo mismo que R. Pellen (1985, 1988, 1994). Martin J. Duffell destaca, en sus numerosos trabajos sobre métrica medieval castellana, la importancia del acento en la forma del verso, hasta el punto de asociar la versificación autóctona con la acentual. Véase, por ejemplo, Duffell (2007).

¹⁴³ En la descripción que Nebrija (1981: 155–157) hace de este verso, que llama *adónico doblado* y *pie de arte mayor*, antes del primer acento y después del segundo acento de cada hemistiquio, puede haber una o ninguna sílaba átona; y así el verso puede tener desde ocho hasta doce sílabas —si no se cuenta el final agudo por dos sílabas métricas—, posibilidades que Nebrija ilustra con ejemplos en su obra a base de modificar un verso de Juan de Mena que dice: *sabía en lo bueno, sabida en maldad*. Lo esencial es que permanece la separación de dos sílabas entre los dos acentos del hemistiquio. R. Foulché-Delbosc (1902: 89, n. 7) precisa las posibilidades señaladas por Nebrija. Para las teorías métricas de Nebrija en este punto, véase D. C. Clarke (1957). Joaquín Balaguer (1954: 25–41) se muestra de acuerdo con la explicación de Nebrija, y hace una relación de las formas del verso de arte mayor en el *Laberinto de Fortuna*. En esta misma obra del autor dominicano se encontrarán abundantes datos para la discusión del verso de arte mayor.

¹⁴⁴ Aunque Foulché-Delbosc admite hemistiquios de un solo acento.

¹⁴⁵ Esto quiere decir que si el primer hemistiquio termina en aguda, el segundo puede empezar por dos o una sílaba átona, no por sílaba tónica (ó / o o ó ; ó / o ó); si el segundo hemistiquio empieza por sílaba acentuada, el primero tiene que terminar por una o dos sílabas átonas después de la tónica, y no por sílaba tónica (ó o / ó ; ó o o / ó). Estas reglas, referidas a la cesura, justifican una concepción del verso de arte mayor como verso simple, tal como lo hace Jean Lemartinel (1981), quien da la siguiente representación del verso de Juan de Mena: (o) ó o o ó o o ó o o ó (o).

En el trabajo de Fernando Lázaro Carreter (1972a) sobre el verso de arte mayor y su poética se encuentra expuesta la teoría que da pleno sentido a la explicación de este verso apuntada por R. Foulché-Delbosc y desarrollada por Pierre Le Gentil, que el autor español adopta con total decisión a la hora de justificar los desplazamientos acentuales y las acentuaciones de átonas necesarios para configurar el esquema:

o) ó o o ó (o / o) ó o o ó (o

Pues la función dominante en el verso de arte mayor es la *coacción de los ictus*, la exigencia de acento rítmico según el esquema ó o o ó de sus hemistiquios. Otras normas que hay que tener en cuenta a la hora de describir el verso de arte mayor en su forma canónica, la empleada por Juan de Mena y Santillana, son: 1. es rarísimo que el primer acento del primer hemistiquio caiga en la tercera sílaba (en este caso, el verso tiene trece sílabas); 2. mucho más frecuente es que lo haga en la primera sílaba (la tercera parte de los primeros hemistiquios de Juan de Mena aproximadamente; mucho menos en Santillana, 14%), y entonces el verso tiene once sílabas; 3. se da la sinalefa y la compensación entre el primero y el segundo hemistiquio (así, el segundo hemistiquio puede tener su primer acento en la tercera sílaba, si la primera hace sinalefa con el final del hemistiquio llano anterior; o si el primer hemistiquio termina en aguda)¹⁴⁶.

Estos principios se aplican a la organización rítmica de los siguientes versos de Juan de Mena, en su *Laberinto de Fortuna*:

De otras non fablo, mas fago argumento,
cuya virtud maguer que reclama,
sus nonbres escuros esconde la Fama,
por la baxa sangre de su naçimiento;

¹⁴⁶ Véase, para la cuestión del hemistiquio esdrújulo en el verso de arte mayor, D. C. Clarke (1943). La definición propuesta por Elijah Clarence Hills y S. Griswold Morley en 1913, recogida por D. C. Clarke (1940: 202), sintetiza muy bien estas características, que se recogen en los tres esquemas siguientes:

1. (o) o o o ó (o) / (o) o o o ó (o). En este caso no pueden faltar a la vez la sílaba final del primer hemistiquio y la inicial del segundo átonas;
2. (o) o o o ó o o / o o o ó (o);
3. (o) o o o ó / o o o o o ó (o).

D. C. Clarke (1940: 203) completa la definición con la indicación de que la segunda sílaba de cada hemistiquio –que será la primera si falta la átona inicial– suele llevar acento. D. C. Clarke (1964) describe detalladamente el verso de arte mayor en el contexto de la versificación del siglo XV. En J. Roubaud (1971) se encuentra una explicación de las reglas del verso de arte mayor con los conceptos de la métrica generativa. Para la tendencia a la regularidad silábica en las manifestaciones tardías del verso de arte mayor en el siglo XVI (Juan de Padilla), véase L. Godinas (2004).

mas non dexaré dezir lo que siento,
 es a saber, que las baxas personas
 roban las claras e santas coronas,
 e han de los viçios menor pensamiento¹⁴⁷

Como *quebrado* del verso de arte mayor considera D. C. Clarke (1952c: 289) el hexasílabo de ritmo ternario empleado por Juan Ruiz en la «Serrana de Tablada», y por el Marqués de Santillana en la «Serranilla de la Vaquera de la Finojosa». De ahí el nombre de *verso de serranilla* que propone la investigadora norteamericana¹⁴⁸. Del Arcipreste de Hita, en su «Serrana de Tablada», son los siguientes versos:

Pues dam una çinta
 bermeja, bien tinta,
 e buena camisa
 fecha a mi guisa,
 con su collarada.

E dam buenas sartas
 de estaño e fartas,
 e dame halía
 de buena valía,
 pelleja delgada.

¹⁴⁷ La escansión o medida de estos versos puede ser representada de la siguiente manera:

De-ó-tras-non-fã-blo / mas-fã-goar-gu-mén-to
 o o o o o / o o o o o
 cú-ya-vir-túd / ma-guér-que-re-clá-ma
 ó o o o / o o o o o
 sus-nón-bres-es-cú-ros / es-cón-de-la-Fá-ma
 o o o o o / o o o o o
 por-lá-ba-xa-sán-gre / de-sú-na-çi-mién-to
 o o o o o / o o o o o
 mas-nón-de-xa-ré / de-zír-lo-que-sién-to
 o o o o o / o o o o o
 és-a-sa-bér / que-las-bá-xas-per-só-nas
 ó o o o / o o o o o
 ró-ban-las-clá-ras / e-sán-tas-co-ró-nas
 ó o o o o / o o o o o
 e-hán-de-los-vi-çios / me-nór-pen-sa-mién-to
 o o o o o / o o o o o

¹⁴⁸ En el hexasílabo empleado en los siglos XIV y XV no es rara la fluctuación silábica y la tendencia al ritmo ternario (Navarro Tomás, 1956: 77-78, 160-161; Baehr, 1962: 94-95). Menéndez Pidal, en 1905, reconstruye, basándose en Lope de Vega, una serranilla popular de 40 hexasílabos con fluctuación, en su trabajo «Serranilla de la Zarzuela» (1941: 114-135).

No vamos a entrar en la presentación y discusión de las numerosas muestras de versificación acentual irregular en la poesía española estudiadas por Pedro Henríquez Ureña (1961: 37-159). Por ajustarse a un ritmo ternario (dactílico o anapéstico) y fluctuar en el número de sus sílabas, hay que referirse ahora al *verso de gaita gallega* o *metro de muiñeira*, que se relaciona con el verso de arte mayor por su origen galaicoportugués¹⁴⁹, y que juntos constituyen las dos formas principales de la poesía acentual castellana de los siglos XIV y XV. En la caracterización de Pedro Henríquez Ureña (1961: 46), el *de gaita gallega* es un verso que puede tener diez, once o doce sílabas, y que se caracteriza por un ritmo anapéstico o dactílico. En su forma típica consta de once sílabas y lleva acento rítmico en la cuarta; si coloca el otro acento en la séptima, se convierte en anapéstico; si acentúa, además de en la cuarta, en la séptima y en la primera, se hace dactílico. Si a este endecasílabo se le suprime la sílaba inicial, se tiene el decasílabo anapéstico; si se le añade una sílaba al principio, se obtiene un dodecasílabo. En P. Henríquez Ureña (1961: 181) puede leerse el siguiente ejemplo del siglo XVII, de autor anónimo, con mezcla de decasílabos (o ó o o ó o o ó o) y dodecasílabos (o ó o o ó o / o ó o o ó o) de ritmo ternario:

Jilguerillo que al alba saludas
 con dulces primores, no debes amar,
 que no tiene quien ama de veras
 más gloria que penas, más dicha que el mal.

Lo característico es el ritmo, que hace que se puedan combinar entre sí las tres clases de versos. Son ritmos originarios de Galicia, donde se cantan y se bailan con la gaita, y desde donde se extienden a la poesía castellana, principalmente en composiciones cantadas y bailadas. El teatro del Siglo de Oro recoge frecuentemente muestras de estas piezas que acompaña la música.

9.2.2. Verso silabotónico de cláusulas

En la descripción de los tipos de verso regular se ha visto la tendencia, muy marcada a partir del Romanticismo, a acentuar los versos de más de ocho sílabas, o de arte

¹⁴⁹ Para el verso de arte mayor, véase Martin J. Duffell (1985), que propugna un origen latino o gallego, y se muestra contrario a las dudas suscitadas por G. Tavani (1965) acerca del origen gallego. Dudas que llevan a B. Tittmann (1969) a proponer un origen castellano –como una adaptación del verso de la cuaderna vía–, que tampoco es aceptado por M. J. Duffell. Véase también M. J. Duffell (1999), síntesis de las principales teorías sobre el verso de arte mayor y explicación del mismo fundada en teorías métricas de base lingüística.

mayor, en lugares bien precisos. Gertrudis Gómez de Avellaneda ensayó un verso largo uniformemente acentuado que va más allá de las catorce sílabas. En su poema «La noche de insomnio y el alba» se encontrarán ejemplos de tales versos. Pero en los experimentos románticos se respeta la igualdad en el número de sílabas de los versos.

Con el Modernismo, sin embargo, la base de la medida va a ser la *cláusula rítmica*¹⁵⁰ —grupos de dos a cuatro y hasta cinco sílabas— con acento en una posición fija del conjunto, que se repite como unidad rítmica, sin tener en cuenta que los versos se ajusten a un mismo número de sílabas. En el siguiente ejemplo (un fragmento del poeta modernista peruano José Santos Chocano, «Los caballos de los conquistadores»), la organización rítmica se funda en el grupo de cuatro sílabas métricas con acento en la tercera (o o ó o):

El caballo del beduino
 que se traga soledades;
 el caballo milagroso de San Jorge,
 que tritura con sus cascos los dragones infernales;
 el de César en las Galias;
 el de Aníbal en los Alpes;
 el centauro de las clásicas leyendas;
 mitad potro, mitad hombre, que galopa sin cansarse
 y que sueña sin dormirse
 y que flecha los luceros y que corre más que el aire;
 todos tienen menos alma,
 menos fuerza, menos sangre,
 que los épicos caballos andaluces
 en las tierras de la Atlántida salvaje,
 soportando las fatigas,
 las espuelas y las hambres,
 bajo el peso de las férreas armaduras
 y entre el fleco de los anchos estandartes,
 cual desfile de heroísmos coronados
 con la gloria de Babieca y el dolor de Rocinante...

Recuérdese todo lo dicho en el capítulo 5 sobre el análisis del ritmo acentual, y las distintas maneras de llevarlo a cabo, así como sobre el alcance de la versifica-

¹⁵⁰ También llamada *pie de verso* y *pie acentual*, *métrico* o *rítmico*. Para la descripción fónica de la cláusula rítmica, véase M.^a Josefá Canellada (1950), Canellada y Madsen (1987: 84-95).

ción de cláusulas en la poesía española. Añadimos solamente que se ha discutido la posibilidad de existencia de cláusulas de cuatro o cinco sílabas, porque hay quien piensa que tales grupos son divisibles en cláusulas de dos sílabas o de dos y tres sílabas, si se realiza un acento secundario¹⁵¹. La que José María Aguado (1923: 441) llamó *silva pentasilábica*, y Navarro Tomás (1956: 523) *base de pentasílabo polimétrico*, es un ejemplo de esta posibilidad de combinar grupos de cinco sílabas con acento en la cuarta para formar versos largos que se mezclan con otros más cortos del mismo carácter rítmico. Uno y otro autor ponen como ejemplo el poema de José Santos Chocano «De viaje», en el que se unen pentadecasílabos, decasílabos y pentasílabos¹⁵². Hasta los versos de veinte sílabas llega este mismo autor en su poema «Bajando la cuesta» (en *Alma América*, 1906), cuyos primeros versos se reproducen a continuación:

Cae la tarde. Yo sobre el lomo de mi caballo
suelto las riendas;
y con fatiga
bajo la cuesta.
Y mi caballo va, lentamente,
sobreponiendo sus firmes cascos de piedra en piedra:
una resbala y otra vacila;
pero él retiembla...
y avanza, avanza, siempre hacia abajo,
con el plumero de largas crines desparramado sobre la testa.

Uno de los más vistosos ejemplos de la versificación de cláusulas lo constituye la «Marcha triunfal», 1895, de Rubén Darío, en *Cantos de vida y esperanza*. Sus 64 versos, que van de las tres a las veintiuna sílabas, se organizan en grupos rítmicos de tres sílabas con acento en la segunda (*cláusulas anfibráquicas*), y es perceptible la voluntad de que la longitud del verso se acomode al movimiento narrativo. Reproducimos en el ejemplo los quince primeros versos de dicho poema:

¹⁵¹ Así, el chileno Eduardo de la Barra, que fue el teórico que más desarrolló en el siglo XIX el análisis de cláusulas, siguiendo a A. Bello, en un principio no admite cláusulas de cuatro y cinco sílabas, y después sí. La teoría de E. de la Barra tiene el interés de publicarse entre 1887 y 1898, en coincidencia cronológica con el principio del período modernista. Véase nuestra historia de las teorías métricas del siglo XIX (Domínguez Caparrós, 1975: 93-96, para E. de la Barra; y 88-111, para todo el problema de la versificación de cláusulas), y nuestro trabajo sobre la teoría de Eduardo Benot en este punto y su discusión con Eduardo de la Barra (2007: 217-223).

¹⁵² El *pentadecasílabo ternario* de que se habló al tratar de los versos regulares, con ejemplo de Emilio Carrere, sería un caso de esta clase de versificación de cláusulas pentasílabas, sobre todo porque se combina con versos de otra medida divisibles en grupos de cinco.

¡Ya viene el cortejo!
 ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
 La espada se anuncia con vivo reflejo;
 ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.
 Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
 los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas
 la gloria solemne de los estandartes
 llevados por manos robustas de heroicos atletas.
 Se escucha el rüido que forman las armas de los caballeros,
 los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
 los cascos que hieren la tierra
 y los timbaleros,
 que el paso acompañan con ritmos marciales.
 ¡Tal pasan los fieros guerreros
 debajo los arcos triunfales!

Aunque el Modernismo produjo ensayos sistemáticos de este tipo de versificación¹⁵³, no está abandonado su uso como una de las formas del verso irregular en la poesía española contemporánea. Un poeta como José Hierro hace manifestación explícita de uso consciente de tal tipo de verso¹⁵⁴. El principio de su poema «El rezagado» (en *Alegría*) se lee con ritmo anfibráquico (o ó o):

Te vimos por última vez, ante el puente que unía tu reino
 con este otro reino que solo verán nuestros ojos.
 Es duro perderte, saber que ni soles, ni siglos, ni vientos,
 saber que ni mares ni noches podrán devolvernos tu rostro.
 Te vimos llorar. Te sentaste a la sombra de un árbol.
 Tus dientes mordían un tallo de verde y de oro.

¹⁵³ El tratado de métrica *Leyes de la versificación castellana*, publicado en Buenos Aires en 1912 por el poeta modernista Ricardo Jaimes Freyre, es un buen ejemplo de teoría silabotónica aplicada al análisis del verso español (Jaimes Freyre, 1974). El trabajo de Mireya Camurati (1974) parte del comentario de «Nocturno III» (1894), de José Asunción Silva, para explicarlo en el contexto de la teoría y la práctica de la versificación de cláusulas modernista. Para la métrica del mismo poema, véase también Arturo Torres-Rioseco (1950: 325-327), y para la versificación de cláusulas y del Modernismo, en general, véase E. Díez Echarri (1957).

¹⁵⁴ José Hierro, en el prólogo a la reedición (en Madrid, Ediciones Torremozas, 1991, Colección «El vaso de Berceo», pág. 8) de *Alegría*, obra con la que ganó el premio Adonais en 1947, dice, refiriéndose a la gestación del libro, que trata de escapar del molde del eneasílabo, predominante en su libro *Tierra sin nosotros*. Para eso se lanzó a experimentar con la métrica, en lo que él llama «ejercicios gimnásticos», y sigue: «Los ejercicios gimnásticos a los que me refiero consistían en tratar el verso de pies métricos (anticipado, entre otros por Villegas, y llevado a su cima por Rubén), grandioso y de tono mayor, en apagado y de tono menor, tratando de desposeerlo de su ritmo de trote equino».

Después nunca más te encontramos. Nos queda de ti, el rezagado,
la imagen de un hombre llevando en su frente la luz del crepúsculo rojo.

Para evitar el monótono ritmo uniforme producido por cláusulas del mismo tipo, la versificación de cláusulas, en busca de variedad, combina ritmos ternarios de distinta clase. Así lo hace Antonio de Zayas, por ejemplo, en su poema «El Bairam» (en *Joyeles bizantinos*, 1902), en cuyos 101 versos los hay de ritmo anfibráquico (hexasílabos, dodecasílabos y pentadecasílabos) y de ritmo anapéstico (decasílabos y tridecasílabos). Léase el siguiente fragmento (vv. 43-52):

La Corte en hileras iguales formada,
la cinta sagrada
se apresta a besar,
y del sol con los rayos purpúreos de fuego
dora el traje el servil palaciego
y el arnés el gentil militar.

Los que al frente de intrépida tropa
lucharon del Sabio Profeta de Arabia en honor;
los que hicieron los Tronos de Europa
temblar de pavor.

El mismo procedimiento de mezcla de cláusulas ternarias de distinto tipo emplea José Hierro para evitar lo que él llama «trote equino» del verso de pies métricos. En los versos siguientes, de su poema «Otoño» (en *Alegría*), encontramos ejemplos de eneasílabo anfibráquico, hexadecasílabo anapéstico, hexasílabo anfibráquico, tridecasílabo anapéstico y decasílabo anapéstico:

Otoño, de manos de oro:
con el canto del mar retumbando en tu pecho infinito,
sin espigas ni espinas que puedan herir la mañana,
con el alba que moja su cielo en las flores del vino,
para dar alegría al que sabe que vive
de nuevo has venido.
Con el humo y el viento y el canto y la ola temblando
con tu gran corazón encendido.

9.3. VERSO CUANTITATIVO CLÁSICO

Al hablar de verso cuantitativo clásico no se está dando por hecho que es posible la adaptación del sistema cuantitativo de la versificación clásica en la castellana. El prestigio de la literatura grecolatina, que es fuente continua de inspiración y proporciona modelos fervorosamente imitados desde el Renacimiento, influye en que se quiera copiar también la métrica clásica¹⁵⁵.

En algunas de las formas de verso regular se ha querido ver un trasunto del correspondiente verso clásico. Así, el endecasílabo sáfico, que trata de imitar el sáfico clásico y que se sujeta a ciertas normas estilísticas más precisas, según se vio antes. En el decasílabo compuesto de dos pentasílabos ensayado por Leandro Fernández de Moratín en su oda «A don Gaspar de Jovellanos» se ha querido ver una imitación del verso asclepiadeo clásico, sobre todo si el primer pentasílabo termina en palabra esdrújula. No es raro que se considere alguna muestra de versificación de cláusulas como eco también del ritmo clásico¹⁵⁶.

Dejando fuera estos casos, explicables por los principios de sistemas regulares, o acentuales, hay otros ejemplos en que la imitación del verso cuantitativo clásico da como resultado un verso amétrico, irregular, organizado, según sus autores, por reglas concretas de cantidad difícilmente perceptibles por el receptor, para quien tales versos son, desde ese momento, pura irregularidad y ametría¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Véase, como un ejemplo, el estudio que hace Dámaso Alonso (1974: 374-388) de la imitación de estrofas clásicas en la obra de Francisco de Medrano.

¹⁵⁶ Para un planteamiento general de la cuestión, en su aspecto teórico y con análisis de los ejemplos concretos, véase E. Díez Echarri (1949: 267-304). Para el pensamiento sobre esta cuestión en los siglos XVIII y XIX, véase J. Domínguez Caparrós (1975: 111-120). Sobre teoría y práctica de la adaptación de los metros clásicos en las literaturas italiana, francesa, inglesa, alemana y española, véanse Tarsicio Herrera Zapién (1975) y V. J. Herrero (1968). Una síntesis general de los intentos de asimilación del sistema cuantitativo en la versificación europea renacentista, puede verse en Gasparov (1996: 189-192). Limitados a la poesía española están los trabajos de Emilio Huidobro (1957-1960) y de F. Pejenaute (1971).

¹⁵⁷ Véase el siguiente poema de Alberto Lista, titulado «La tarde», donde los versos fluctúan entre doce y quince sílabas:

Ya el rayo declina, ya Febo el último otero
con lumbre plácida desde el ocaso dora.
Céfiro, dejando alegre la apacible floresta,
árbitro del Mayo, por la pradera ríe,
al laurel agita, al árbol sacro a Minerva,
y a ti, del margen verde corona, tilo.
Las claras ondas su hermosa copa retratan,
y nuevo encanto da, retratada, al río,
mas Céfiro, el margen, los troncos, verde pradera
y pura linfa, que entre la grama huye,

Entre los tipos amétricos de imitación de versos clásicos, el más estudiado ha sido el llamado *hexámetro*, que en su forma clásica cuantitativa consta de seis pies dáctilos (– U U) o espondeos (– –), y su final se conforma como la unión de un dáctilo y un pie bisílabo espondeo (– –) o troqueo (– U).

Ateniéndonos a los estudios de Julio Saavedra Molina (1935) y de Francisco Pejenaute (1971), pueden establecerse las siguientes tendencias en tales imitaciones: cuantitativa, acentual y bárbara¹⁵⁸. La *cuantitativa* consiste en suponer una cantidad de las sílabas del español que las clasificaría en largas y breves, y, según eso, construir el hexámetro castellano. Tal es el principio a que se ajustan los hexámetros de Esteban Manuel de Villegas, en el siglo XVII (J. Saavedra Molina, 1935: 24-25; García Calvo, 1950), y de Sinibaldo de Mas, en el siglo XIX. En los dos casos, sin embargo, los versos terminan siempre con el esquema acentual del pentasílabo adónico (cinco sílabas con acentos en la primera y cuarta) y aquí parece residir en gran parte su armonía para el oído castellano¹⁵⁹. Véase un fragmento del principio de los 94 versos de la égloga en hexámetros de Esteban Manuel de Villegas:

Lícidias y Coridón, Coridón el amante de Filis,
 pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas,
 ambos a dos tiernos, mozos ambos, árcades ambos,
 viendo que los rayos del sol fatigaban al orbe
 y que vibrando fuego feroz la canícula ladra,
 al puro cristal que cría la fuente sonora,
 llevados del son alegre de su blando susurro,
 las plantas veloces mueven, los pasos animan
 y al tronco de un verde enebro se sientan amigos.

todo lo vence Filis; que amante, al son de mi avena,
 a mis rediles su manadilla guía.

Observa D. C. Clarke (1952b: 233) que estos versos de Lista, no citados nunca cuando se trata de la imitación de versos clásicos, tienen la influencia de tales metros, aunque en una forma totalmente heterodoxa. Es decir, no se sabe muy bien qué tipo de verso imitan, aunque no hay duda de que el aire (la mayoría de ellos tiene cinco acentos, y esto los acerca al hexámetro) y el tema de la composición relacionan su ametría con el verso grecolatino. T. Navarro Tomás (1956: 322-323) explica como la unión de seis *dísticos* de hexámetro y pentámetro la forma de este poema de Alberto Lista.

¹⁵⁸ Carlos Vaz Ferreira (1920: 58-81) reduce también a estas tres las posibilidades de imitar los versos clásicos. Según T. Herrera Zapién (1975: 195), Alfonso Méndez Plancarte diferencia estos mismos tres modos, que llama: cuantitativo, cuantitativoacentual y silabicoacentual.

¹⁵⁹ Sinibaldo de Mas y Sans manifiesta en los siguientes términos el propósito de su curioso libro *Sistema musical de la lengua castellana*, 1832: «Demostraré la existencia de una perfecta prosodia en el idioma castellano: daré reglas para medir la cantidad de todas sus sílabas; las sostendré con razones; y una sola de ellas que pueda llamarse acertada, justificará mi atrevimiento y calificará de útiles mis tareas» (VIII). En esta misma obra puede verse la lista de pies métricos castellanos con ejemplos (1832, I: 94-95).

De Sinibaldo de Mas (1832, I: 5) es el siguiente ejemplo, traducción del principio de la *Iliada*:

Canta del Périda Aquiles, ¡oh Musa!, la ira funesta
 Que al campo acheo causó daños tan grandes y tantos
 Y adalides muchos al fondo mandó del Averno,
 De aves carnívoras y de perros haciendo su cuerpo
 Pasto (voluntad era del Omnipotente Tonante)
 De el día que reñidos quedaron el rey de los hombres
 Atrida y el divino Aquiles en contienda furiosa.
 ¿Cuál dios entre ambos lanzó tan hórrido fuego?
 Fue el hijo de Latona irritado que al rey una peste
 Envió por su ejército, porque de él vil afrenta
 Sufriera el anciano Crises su Arúspice santo.

La manera *acentual* de imitar el hexámetro consiste, siguiendo el ejemplo de alemanes e ingleses, en sustituir la sílaba larga por la tónica y la breve por la átona, y combinar, así, pies trisílabos o bisílabos con acento en la primera. El resultado será un verso de seis acentos, como puede verse en el siguiente fragmento del poema «En alta mar» (1838), del poeta romántico colombiano José Eusebio Caro¹⁶⁰:

¡Céfiro rápido lánzate! ¡rápido empújame y vivo!
 Más redondas mis velas pon: del proscrito a los lados,
 ¡Haz que tus silbos susurren dulces y dulces suspiren!
 ¡Haz que pronto del patrio suelo se aleje mi barco!
 ¡Mar eterno! ¡por fin te miro, te oigo, te tengo!

¹⁶⁰ Emilio Huidobro (1958: 100) considera estos hexámetros de Caro imitación de los latinos por tesis y arsis, «por cuanto todos o casi todos tienen seis acentos correspondientes a las seis tesis del exámetro [*sic*] latino; entre tesis y tesis, o sea entre acento y acento, media cuando menos una sílaba átona, cuando más dos, como sucede en los espondeos y dáctilos latinos, es decir que la composición está hecha de dáctilos y coreos acentuales».

Otra forma de imitar acentualmente el hexámetro se lee en la traducción de la *Odisea* hecha por José Manuel Pabón (Madrid, Gredos, 1982), y que consiste en un verso de cinco acentos con ritmo ternario, y que tiene dos sílabas átonas antes del primer acento. El esquema es, pues:

o o o o o o o o o o o o o o o

Los versos 102-105 del canto I dicen así:

De un gran salto dejando las cumbres olímpicas posóse
 en la tierra itaqueña, de frente a las puertas de Ulises
 y al umbral de su casa, empuñando la lanza bronceína
 y en figura de un huésped, de Mentos, señor de los tafios.

Véanse las explicaciones de Manuel Fernández-Galiano en la introducción (1982: 83-91). F. Pejenaute (1971: 230-231) lo llama *hexámetro dáctilico anaerústico*.