

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

EL MODERNO ENDECASÍLABO DACTÍLICO, ANAPÉSTICO O DE GAITA GALLEGA



RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA
ANEJO III
Sevilla 2009

EL MODERNO ENDECASÍLABO DACTÍLICO, ANAPÉSTICO
O DE GAITA GALLEGA

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

EL MODERNO ENDECASÍLABO
DACTÍLICO, ANAPÉSTICO
O DE GAITA GALLEGA



RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA®
ANEJO III
Sevilla 2009

© JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
© De esta edición: PADILLA LIBROS

D.LEGAL
ISBN 978-84-8434-507-7

Este libro se publica con fondos del proyecto:
(FFI 2008-01630/FILO, “Métrica Española del siglo xx”)
del Ministerio de Ciencias e Innovación.

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS
C/Feria nº 4, local uno-
41003 SEVILLA (ESPAÑA)

§ I. TEORÍA

UN verso se constituye como tal, en su individualidad rítmica, cuando su modelo es conscientemente utilizado en un poema. Se necesita, pues, una conciencia de sus rasgos y una manifestación intencionada de los mismos en un poema. Otra cuestión es que esta forma consiga la consagración canónica en el repertorio de formas prestigiosas de la poesía. Para eso, junto a la parte técnica, está la imprescindible influencia de la calidad estética. Esta será la que impulse su difusión y conversión en ejemplo de imitación deseado. De ahí la frecuente asociación en métrica de una forma con una obra o composición que simboliza su mejor ejemplo.

Entrando en el tema del presente estudio, es Rubén Darío quien canoniza el verso endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a sílabas, y frecuentemente también en la 1.^a, en su composición *Pórtico*, para el libro de Salvador Rueda *En tropel* (1892), publicada después también en *Prosas profanas* (1895). Los comentarios a que da lugar la forma del endecasílabo empleado por Rubén Darío son índice de la importancia de la “novedad”: crítica de Clarín rechazando esta variedad de verso como verdadero endecasílabo; relación señalada por Menéndez y Pelayo de este verso con el antiguo y popular *verso de gaita gallega*; monografía de Eduardo de la Barra (1895), en defensa de Rubén Darío frente a Clarín, sobre la historia, teoría y estructura del verso. Todos estos hechos, junto al uso posterior a Rubén Darío, dan lugar al reconocimiento y consagración del endecasílabo dactílico como verso con individualidad propia en la métrica española moderna.

La síntesis de cuestiones que pensamos llevar a cabo diferencia el uso y la teoría de este verso. Los nombres de Tomás de Iriarte y de Manuel Milá y Fontanals son las primeras referencias que hay que tener presentes para cada uno de estos aspectos. Empecemos por la teoría. La definición de este verso plantea como principales cuestiones las siguientes: la necesidad de acentuar o no la primera sílaba; la calificación de su ritmo como dactílico (ó o o) o anapéstico (o o ó), y, consiguientemente, la denominación que mejor le conviene; momento en que su uso está asociado a una forma independiente con estructura propia.

La historia de los ejemplos de endecasílabo dactílico tiene que considerar el contexto de sus manifestaciones para distinguir lo que es un uso ocasional de la estructura de lo que se define como endecasílabo dactílico en poemas cuyo diseño no es el del endecasílabo dactílico (usos *casuales* de endecasílabo dactílico), y los usos *intencionales* del endecasílabo dactílico. Por otra parte, la observación de las composiciones en endecasílabos dactílicos nos enseñará con un ejemplo más cómo el triunfo de una forma canónica viene precedido de ensayos técnicamente equiparables, pero ignorados por ser estéticamente inaceptables. ¿Fueron conocidos estos ensayos por el autor que triunfa? ¿Cómo llegó al experimento triunfante? Vayamos a la narración de los hechos que importan para comprender el moderno endecasílabo dactílico reseñando los trabajos que de forma especial lo han tratado.

1. Manuel Milá y Fontanals

El artículo de Manuel Milá y Fontanals, *Del decasílabo y endecasílabo anapésticos* (1875), constituye la primera descripción e historia sistemática de esta clase de endecasílabo, independientemente de alusiones ocasionales en teorías anteriores, que habrá ocasión de mencionar.¹ Su definición es muy clara:

El endecasílabo en que debemos ocuparnos tiene, como el sáfico, acento en cuarta, pero lo tiene en la séptima en vez de en la octava y

¹ Aparecido en *Revista Histórica Latina*, 1875, citamos por el tomo V de las *Obras Completas* de Milá, coleccionadas por M. Menéndez y Pelayo (1893: 324-344). Obsérvese que cuando Milá publica su trabajo todavía no se ha escrito el poema de Rubén Darío que canoniza en 1892 este verso.

es ventajoso (especialmente para el canto) que lo tenga en la primera. De suerte, que cuando reúne este último requisito está formado de una acentuada, seguida de tres anapestos: I ⚡ I ⚡ I ⚡ I y resulta un decasílabo con anacrusis, es decir, con la añadidura de una sílaba inicial (acentuada) (1875: 326).

Conviene destacar que en la calificación del ritmo de este verso como *anapéstico* decide el partir del verso decasílabo como unidad rítmica originaria y natural. Piensa Milá que el decasílabo acentuado en 3.^a, 6.^a y 9.^a (*a la viña, a la viña, zagaes*, Calderón), “*por su índole altamente rítmica, no tendría menos derechos que el octosílabo trocaico para que se le considerara hijo de la simple naturaleza*”.² El mismo Milá reconoce que este decasílabo de ritmo tan marcado, por la repetición de tres grupos de tres sílabas con acento en la 3.^a de cada grupo (o o ó), sólo por casualidad se encuentra en estancias no homogéneas —es decir, mezclado con versos de otro tipo— de antiguas letrillas castellanas de los siglos XVI y XVII, “*y hasta tiempos muy recientes no lo vemos como verso exclusivo de una estrofa*” (1875: 328-329). Si la historia no apoya una preeminencia del decasílabo anapéstico, ¿por qué otorgarle un papel decisivo en la calificación del endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a? Parece que es la fascinación del juego matemático —y la tendencia al silabotonismo de la métrica romántica, que convierte a este verso en el propio de los himnos— lo que dirige a Milá en su razonamiento: pues si al grupo de diez de ritmo anapéstico se le añade una sílaba en anacrusis, es decir, que no entra en el compás rítmico, este sigue siendo anapéstico, aunque tenga una sílaba más y acentuada ventajosamente para el canto.³ Es el mismo juego que le lleva a explicar el dodecasílabo compuesto de dos de seis, del que trata también en este trabajo, acentuado, pues, necesariamente en 5.^a y 11.^a y ventajosamente en 2.^a y 8.^a, como equivalente a “*un endecasílabo anapéstico con anacrusis, es decir, la añadidura de una sílaba*

² Milá está pensando en la idea tan extendida del octosílabo como verso natural de la poesía española. En nota comenta la “*idea más ingeniosa que sólida*” de Caramuel “*en su libro Rítmica, que sentimos no poder consultar*” a propósito del octosílabo como “*hijo de la naturaleza*” y los demás “*del arte*” (1875: 328, n. 1).

³ Menéndez y Pelayo (*Antología*, I: 230, n. 2), donde hace un resumen exacto de la definición de Milá, dice que “*puede descomponerse en una sílaba inicial y tres anapestos (pie compuesto de dos breves y una larga)*”.

(*inacentuada*)” (1875: 327). La serie de estos tres versos es:

Decasílabo anapéstico: o o ó o o ó o o ó o.

(*De sus hijos la torpe avutarda*, Iriarte, siglo XVIII).

Endecasílabo anapéstico: ó o o ó o o ó o o ó o

(*Cierta criada la casa barría*, Iriarte, siglo XVIII).

Dodecasílabo compuesto: o ó o o ó o / o ó o o ó o.

(*Cantando finezas, cantando favores*, Calderón de la Barca, siglo XVII).

Menéndez y Pelayo sigue la teoría de su maestro Milá y Fontanals, y siempre acompaña la referencia al endecasílabo anapéstico con la observación de ser “*vulgarmente llamado de gaita gallega por ser el metro propio de las muñeiras*” (*Antología*, X: 175).⁴

Al hacer la historia del uso del endecasílabo, diferencia Milá los endecasílabos “*casualmente anapésticos, mezclados con otros de acentuación diversa*” que se encuentran en los tiempos antiguos de la poesía de distintas lenguas románicas (provenzal, italiano, portugués, catalán) y también en castellano, mezclados con los dodecasílabos (por ejemplo, en Juan de Mena). Se trata de versos de arte mayor sin la primera sílaba y por eso *dodecasílabos mutilados*, con denominación que continuará empleando Menéndez y Pelayo.

⁴ Es interesante notar que Menéndez y Pelayo (*Antología*, X: 176, n. 1) se hace eco de la calificación que Bello da en su *Ortología y Métrica* –el erudito español cita por la edición que hace Miguel A. Caro en Bogotá, 1882- del ritmo de este verso como *dactílico*, “*por estar acentuado sobre la primera sílaba*”. Sin embargo, Menéndez y Pelayo admite que es así en los ejemplos de Iriarte y L. Moratín, citados en la mencionada edición, pero no es obligatorio. Hay que deducir, pues, que al no ser obligatorio el acento en primera es mejor seguir llamando al endecasílabo de gaita gallega *anapéstico*, como hace Milá, citado en esta misma nota. El matiz es recogido modernamente en la tipología del endecasílabo dactílico propuesta por Varela, Moíño y Jauralde (2005: 184, 193-195): dactílico *puro* (*anapéstico*), acentos en 4.^a y 7.^a; dactílico *pleno*, acentos en 1.^a, 4.^a y 7.^a; dactílico *corto*, acentos en 2.^a, 4.^a y 7.^a. Véase que el término *anapéstico* se restringe al dactílico *puro*, acentuado en 4.^a y 7.^a.

Endecasílabos anapésticos “*hechos con intención de que sean tales, es decir, de que suene como elemento esencial del ritmo la séptima acentuada*”, encuentra Milá en la poesía provenzal, en el estribillo de una *pastourelle* francesa, en la poesía popular italiana y catalana, y en la poesía popular castellana, con ejemplo de Asturias, además del muy citado *Tanto bailé a la puerta del cura* (1875: 336-339).

En poesía literaria moderna “*no es tan inusitado este verso como a primera vista se creyera*”. En italiano el primer ejemplo lo ofrece Redi en su Ditirambo *Bacco in Toscana*, del que cita tres versos.⁵ Como testimonio de su empleo castellano en la poesía de salón o serenata menciona el que ofrece en catalán el canónigo Blanch (floreció en el reinado de Felipe IV) en su *Matalás de tota llana*, del que copia cuatro versos.⁶ Pasan cien años hasta que Iriarte lo emplea en su fábula LVI, que empieza *Cierta criada la casa barría*, de la que reproduce la primera de las dos estrofas, compuesta de cinco endecasílabos y un pentasílabo con rima consonante ABABcC.

El tercer testimonio de uso literario moderno castellano es el que da Masdeu en su *Arte poética fácil* (Valencia, 1801), de quien cita la definición y los dos versos del ejemplo “*sin duda de su propia cosecha*

*Sale la aurora con rubios cabellos,
Dando a las flores colores más bellos*” (1875: 341).

El cuarto ejemplo lo constituyen seis versos de Moratín en *Padres del limbo*, que reproduce, y observa cómo el poeta “*a pesar de su rigorismo, no desdeñó este ritmo popular*” (1875: 341).

⁵ El poema de Francesco Redi (1626-1697), *Bacco in Toscana* (1685), considerado como ejemplo de ditirambo, presenta gran variedad de metros en sus 980 versos. Sobre el conocimiento de este poema por parte de Juan María Maury en el siglo XIX, véase nuestro trabajo “La métrica de *El festín de Alejandro*, de Juan María Maury (1772-1845)” (Domínguez Caparrós, 2008: 107-108).

⁶ El título de la composición catalana de Blanch reproduce un verso castellano endecasílabo dactílico para identificar el ritmo musical: “Lletra al humans, al so: Yo te idolatro suave cadena”. Léase *süave*, con diéresis.

Se refiere luego a una barcarola alemana de Stolberg a la que Schubert puso música y de la que cita seis versos de su traducción al francés con el ritmo del endecasílabo anapéstico. Esto da pie para que Milá nos presente como quinto ejemplo en castellano “*el comienzo de otra barcarola que nuestro poeta Arnao compuso fundándose, no en el original alemán, sino en la melodía de Schubert*”. La estrofa citada tiene el esquema ABABCB, con rima interna del quinto verso (C) y el primer hemistiquio del sexto (1875: 342, n.1).

Resumiendo lo referido al uso literario moderno castellano, que es el aspecto de su manifestación que más nos interesa, Milá da las siguientes muestras: 1) poesía de salón del siglo xviii; 2) Iriarte; 3) Masdeu; 4) Moratín; 5) Arnao.

Termina Milá viendo un punto de unión de todas las manifestaciones en distintas lenguas en el instrumento de la gaita gallega “*patrimonio común de la mayor parte de las naciones jaféticas*” (1875: 342-343). La gaita gallega se acomoda al movimiento anapéstico del endecasílabo y por eso se ha designado así. Al principio del trabajo había dicho que “*se ha usado entre los eruditos llamar los tales versos (pensamos que en son de burla) endecasílabos de gaita gallega*”, y en nota atribuye con seguridad esta denominación a José Amador de los Ríos, “*aunque no recordamos en qué punto*” (1875: 324-325).

El artículo de Milá, primero en el que se presta una atención detallada al endecasílabo de gaita gallega, plantea los temas fundamentales: descripción de su forma, diferenciación de un uso casual y otro intencionado (en poesía popular y en poesía literaria moderna). Los trabajos posteriores completarán datos, pero el planteamiento sigue siendo el punto de partida imprescindible en el estudio de este tipo de endecasílabo. No olvidemos que cuando Milá publica su artículo faltaba bastante para que Rubén Darío escribiera, en 1892, el poema con el que se va a asociar canónicamente esta forma de endecasílabo. Este acontecimiento, además, es el que va a dar ocasión para que se publique el segundo trabajo, auténtica monografía, dedicado al endecasílabo, ya denominado *dactílico*, por el chileno Eduardo de la Barra.

2. Eduardo de la Barra

En Rosario de Santafé, en 1895, publica Eduardo de la Barra con el título de *El endecasílabo dactílico* los materiales que ya había dado a conocer a Rubén Darío “por abril del año anterior” y que no había podido sacar antes. El motivo de su estudio fue demostrar, contra la opinión de Clarín —para quien los versos de Rubén Darío en *Pórtico* no son endecasílabos castellanos—,⁷ que los versos percibidos como novedad rítmica por el nicaragüense son ejemplo de endecasílabo dactílico, verso que “ha existido desde que comenzó a diseñarse la versificación moderna” en la baja latinidad (1895: 7). El prólogo presenta muy bien el alcance y propósito de su trabajo, del que el chileno está orgulloso por contener “doctrina justa y nueva a mi parecer, y antes no presentada en la métrica de nuestras lenguas neo-latinas”. Nótese cómo E. de la Barra ignora el trabajo de Manuel Milá y Fontanals, publicado en 1875 y que había sido reeditado recientemente en 1893, aunque tiene noticias del mismo por la obra de Menéndez y Pelayo, como dice más adelante.⁸ Un buen resumen de su estudio lo constituye el siguiente párrafo:

Aquí defino y fijo el verso dactílico endecasílabo, y el análogo de los trovadores, deteniéndome en muchas y diversas particularidades de la versificación castellana, que no siempre los preceptistas han notado ni los críticos conocen. Trazo el itinerario de su marcha y desarrollo, al ir en busca de sus orígenes [*sic*], partiendo desde el momento actual y remontando la corriente de los siglos hasta tocar los lejanos linderos de las letras castellanas. Penetro en otras literaturas más remotas, la galai-co-lucitana [*sic*], la limosin-catalana, la provenzal, la italiana,

⁷ Un resumen de las tesis de Clarín y la aceptación de Rubén Darío de la novedad de su verso como heredera del verso de gaita gallega, según le comunicó Menéndez y Pelayo, puede verse en páginas 5-7 del trabajo de De la Barra. Véase también “Dilucidaciones” de Rubén Darío en su *El canto errante* (1907). La versión de los hechos que da E. de la Barra es discutida por Clarín, según veremos en el siguiente apartado, en un artículo publicado el 26 de diciembre de 1895 en *Las Novedades*, de Nueva York.

⁸ En el momento de la discusión sobre el nombre de *anapéstico* en vez de *dactílico*: “En un trabajo que no conozco, y que él [Menéndez y Pelayo] cita, parece que el señor Milá y Fontanals también llamó endecasílabo anapéstico al dactílico” (1895: 65).

la francesa y la latino-eclesiástica, y en todas ellas encuentro nuevos y curiosos ejemplos de ese verso antiquísimo, cuya existencia no ha faltado quien niegue en nuestros días, de la manera más absoluta y perentoria. Por último, en un Apéndice, que debiera incorporarse al texto apesar [sic] de sus digresiones ilustrativas, ensancho la noción de *endecasílabo compuesto* de los trovadores, y refuto algunos errores en materia de métrica, de ilustradísimos críticos, como Menéndez y Pelayo y su maestro el Sr. Milá y Fontanals, uno de los hombres más eruditos que ha producido Cataluña, rejión [sic] fértil en grandes talentos (1895: 3-4).

En efecto, hay una *definición*, una abundante documentación de usos casuales, que Eduardo de la Barra amplía hasta la poesía latina eclesiástica,⁹ propugna su “*existencia propia en beneficio de la lírica española, ya sea en poesías no muy largas, exclusivamente en él compuestas, o en combinaciones con otros versos dactílicos, como el octosílabo y el adónico*” (1895: 4).

En cuanto a los ejemplos recientes, Iriarte “*no atinó con el ritmo dactílico, inusitado en su tiempo*”, mientras que Moratín sí “*dio con su acentuación verdadera, la observó escrupulosamente*” y formó verdaderos endecasílabos dactílicos,¹⁰ como ya los habían hecho los trovadores y la poesía popular de gaita gallega, “*y así acaba de renovarlo un americano, R. Darío, al fabricar su Pórtico para un libro de poesía de Salvador Rueda*” (1895: 4).

⁹ El siguiente párrafo resume bien sus conclusiones referidas a los antecedentes y usos de este verso: “*Se encuentra accidentalmente este verso en todos los períodos de la literatura castellana, desde aquel en que vieron la luz las Canciones de gesta hasta nuestros días. Antes que en Castilla se produjo entre los trovadores de Cataluña, Valencia y Mallorca, y entre los de Galicia y Portugal. Se le encuentra igualmente en la primitiva poesía italiana de los siglos XII y XIII, y, posteriormente, abunda todavía en los días de Pulci, Boiardo y el Ariosto. Con igual frecuencia, a partir del siglo XI, lo emplearon los trovadores y troveros de la Francia, y después sus poetas, hasta A. de Musset. Antes de eso lo manejaban los poetas eclesiásticos, y entre ellos debe buscarse su origen, acaso fortuito, sin remontar más allá del siglo IV de nuestra era, límite marcado a esa investigación*” (1895: 33).

¹⁰ Moratín, efectivamente, hizo estos versos “*muy hermosos, aunque pocos, no por casualidad, sino deliberadamente*”, y cita tres de ellos (*Huyen los años con rápido vuelo...*). En cuanto a Tomás de Iriarte, “*manejó este verso muy [sic] desgraciadamente*” en la fábula de la criada y la escoba. A la vista de los muchos usos ocasionales anteriores, Eduardo de la Barra no comparte la opinión de quienes asocian la invención de este verso a Iriarte o a Moratín, cuyo nombre llegan a darle (1895: 15).

Lo que hace Rubén Darío es, pues, revitalizar una forma antigua, y en ese sentido sí es una novedad. Para Eduardo de la Barra todo lo anterior a R. Darío es un conjunto, sin distinguir usos ocasionales y usos conscientes e independientes del verso.

Estas son las tesis generales de su extenso trabajo, en el que hay muchos puntos interesantes de discusión, referidos tanto a la teoría como a la historia. Uno de los más importantes es el de la definición misma del endecasílabo dactílico. Eduardo de la Barra insiste en la división “*en cláusulas de tres sílabas con acento en la 1.ª*” –acentos, pues, en 1.ª, 4.ª, 7.ª y 10.ª–, y su ritmo es tan marcado que “*el oído popular, que procede sin contar sílabas ni acentos y sin equivocarse en su maravilloso instinto, lo adoptó en sus refranes y cantares bajo la denominación ya dicha de verso de gaita gallega*” (1895: 9).

La única variante que admite es el cambio del acento de la 1.ª a la 2.ª sílaba, y entonces resulta el *endecasílabo de los trovadores*, “*verso en realidad compuesto*”. Ejemplo, de copla popular: *Aquí, aquí, / bailemos, morena* (1895: 10-11).¹¹

Existe, pues, el ritmo dactílico endecasílabo, y, además, se ha empleado en castellano desde la Edad Media¹² mezclado con otros

¹¹ Cita E. de la Barra (1895: 10) el siguiente ejemplo, tomado de la *Ilustración Americana*, de Buenos Aires, en el que se combinan las dos variantes del endecasílabo acentuado en 4.ª y en 7.ª (acento en 1.ª o en 2.ª) y el dodecasílabo anfrabaco (acentos en 2.ª, 5.ª, 8.ª y 11.ª):

Ya sale el sol en la verde pradera,
 2 4 7 10
 Ya su perfume podemos gozar,
 Ya me acaricia la brisa süave,
 Que / bella es la vida / que el cielo nos da.
 2 5 2 5

El acento en segunda del primer verso podría trasladarse perfectamente a la primera (*ya*, palabra que lleva el acento en primera en los dos versos siguientes), con lo que el ejemplo de E. de la Barra no es muy convincente. Sobre el endecasílabo de los trovadores trata De la Barra en los apéndices II y V (1895: 54-55, 61-62).

¹² Cita E. de la Barra (1895: 23) ejemplos de poemas medievales como el *Libro de los Tres Reys d’Orient* o la *Gesta de mio Cid*, como:

Ya lo veedes / que el Rey lo ha ayrado
 1 4 7 10

Pero buscar en la versificación irregular medieval formas de versos regulares es prescindir de lo que es un modelo de verso activo en la génesis del poema y quedarse en lo meramente superficial y mecánico. Nada tiene que ver rítmicamente ese verso citado del Cid con uno de igual forma del poema de R. Darío, pues sus contextos métricos son totalmente diferentes.

versos —especialmente con versos de arte mayor “*truncados*” en “*pseudo-dodecasílabos de arte mayor*”—,¹³ mezclado con el endecasílabo yámbico de origen italiano,¹⁴ y en usos populares. Como ejemplo de poesía popular cita versos de la canción asturiana reproducida por Milá.

El endecasílabo dactílico, pues, contra lo que piensa Clarín, según E. de la Barra, sí es un verso castellano. Como lo es también propio de otras literaturas (en todos los idiomas romances, en autores ingleses “*y sospecho que se le debe hallar entre los alemanes*”). El capítulo segundo ofrece ejemplos. De entre ellos destacamos la relación que establece entre el endecasílabo dactílico y versos medievales latinos compuestos de seis sílabas con final esdrújulo más un pentasílabo adónico (acentos en 1.^a y 4.^a):

Ad carmen populi / flebili cuncti Acentos: 2 – 4 / 7 – 10
Aures nunc animo / ferte benigno Acentos: 1 – 4 / 7 – 10

Y sigue:

Idénticos a estos son los pretendidos *asclepiadeos* de don Juan Gualberto González, de quien sólo conservo uno que para muestra basta, y es este:

Hasta los *númenes* / dueños del mundo.
 1 4 7 10

No suenan mal si se juntan varios de igual estructura. Ensayemos:

¹³ Se percibe aquí el eco de los que Menéndez y Pelayo, siguiendo a Milá, llama *dodecasílabos mutilados*, tan abundantes en Juan de Mena que de ellos sus *Trescientas* “están llenas, hasta el punto de no haber estrofa que no contenga dos o tres” (*El endecasílabo en la poesía castellana*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, II: 113).

¹⁴ Hay ejemplos de endecasílabos dactílicos entre yambos de Boscán y de Garcilaso, y aunque es difícil encontrarlos entre modernos versificadores, no falta algún ejemplo. Así ocurre en Guillermo Macpherson, traductor de Shakespeare, en Blanco White (en inglés), en Ferrari, en el argentino Oyuela, incluso en Espronceda (*Largo de brazos y pati-estevado*) o García de la Huerta (*Mas adelante el gran templo de Jano*), que De la Barra acentúa en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a (1895: 13-15). No es el momento de discutir si realmente estos dos últimos ejemplos se ajustan al ritmo dactílico, pues el acento en 7.^a en Espronceda está muy debilitado (palabra compuesta) y en García de la Huerta también, por el acento vecino de *gran* en posición yámbica (6.^a). Valga esto como muestra de los muchísimos comentarios y observaciones a que se presta el trabajo del estudioso chileno.

Tímidas *tórtolas* / llenan los bosques,
Ninfas y *sátiros* / oyen su arrullo,
Y aves y *céfiro*s / cantan al par.

Como se ve por la acentuación, estos son versos de cadencia dactílica; pero, en realidad se componen de dos *adónicos*, el primero de los cuales termina en esdrújulo. Aparentemente son endecasílabos y en realidad solo constan de 10 sílabas, como se ve claramente escribiendo por separado los adónicos (1895: 30-31).

Notemos que Eduardo de la Barra no menciona en este momento a Leandro Fernández de Moratín, a quien se atribuye la paternidad de los ensayos de *verso asclepiadeo* en español, entre los que se encuentran ejemplos de acentuación similar a la del endecasílabo dactílico.¹⁵ Por ejemplo, en estos dos de su *A don Gaspar de Jovellanos*: *Olvida méritos suyos Inarco; Y al numen tímido llama celeste.*

¹⁵ Sin mencionar el trabajo, que probablemente no conociera, de Eduardo de la Barra, Sebastián Mariner ha explorado la relación estructural del endecasílabo dactílico y los ejemplos latinos medievales y el asclepiadeo menor, como el horaciano leído con los acentos latinos: *Maecénas átauis édite régibus* (Mariner, 1987). La imitación de la estructura del sáfico y del asclepiadeo en la poesía latina medieval produce ejemplos de versos de once sílabas con acentos en 1.^a ó 2.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a. Por ejemplo, imitan el sáfico (compuesto de 5, paroxítono, + 6, paroxítono) los siguientes versos de un himno mozárabe a Santa Ágata:

Additur poena crudelis et saeva,
Virginis sacrae torquetur mamilla,
Diuque torta abscindi praecepit
Ubera sacra

Algunas de las estructuras del asclepiadeo 6 + 5 (paroxítono) coinciden con el endecasílabo dactílico:

o ó o / ó o o // ó o o ó o
ó o / o ó o o // ó o o ó o

Es decir, siempre que el primer hemistiquio sea proparoxítono, el acento cae en la 4.^a sílaba, y el primero del segundo hemistiquio —que es siempre un adónico— cae en 7.^a. A Tomás de Kempis pertenece el siguiente ejemplo: *O quam glorificum solum sedere*. Tienen la acentuación del dactílico los tres endecasílabos de la estrofa asclepiadea (tres asclepiadeos y un gliconio) de Santo Tomás de Aquino que copiamos seguidamente:

Sacris solemnibus iuncta sint gaudia,
Et ex praecordiis sonent praeconia,
Recedant vetera, nova sint omnia,
Corda, voces et opera.

(D. Norberg, 1958: 96-100).

Del resto del trabajo hay que destacar los reparos que hace a Coll y Vehí y a Benot sobre cuestiones de versificación que directa o indirectamente tienen que ver con su teoría del endecasílabo dactílico.¹⁶ Otra sección está dedicada a tratadistas americanos, con Bello a la cabeza, del que reproduce el pasaje sobre Iriarte y sus endecasílabos de ritmo dactílico. La doctrina de Bello perdura en los tratadistas americanos posteriores (1895: 42-44). Viene luego el repaso a los preceptistas españoles, que desde Nebrija a Luzán “ninguna mención hacen de tal verso”. La acentuación en 4.^a y 7.^a es descartada como forma de endecasílabo por Carvallo, Cascales, Juan María Maury o Antonio Gil de Zárate. De Milá y Fontanals, en su *Literatura General*, dice que “ni menciona este dáctilo”, y sigue: “Creo poder decir otro tanto del mui [sic] erudito Amador de los Ríos, de Gil de Zárate, Canalejas, Revilla, Campillo, Coll y Vehí, Mudarra, etc. etc.” (1895: 45). Es ésta una suposición de E. de la Barra que no confirma precisamente J. Coll y Vehí cuando en sus *Elementos de métrica* (1854) ya citaba y comentaba la forma especial de los endecasílabos de L. Moratín.

A Benot le reconoce la identificación de la forma peculiar de este endecasílabo, pero le critica que atribuya su invención a Moratín.¹⁷ Sin embargo, Eduardo de la Barra ignora el ejemplo de endecasílabo dactílico que trae Eduardo Benot en las páginas 93 y 94 del mismo volumen III de su *Prosodia castellana i versificación*. Se trata de seis estrofas de seis versos endecasílabos perfectamente acentuados en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a, con el 3.^o y el 6.^o

¹⁶ E. de la Barra sobrevalora constantemente la originalidad de su trabajo, como cuando dice a propósito de la mezcla del endecasílabo dactílico con el verso de arte mayor: “Creo ser el primero en señalar estos versos [endecasílabos dactílicos], mezclados con frecuencia a los de arte mayor en los albores de la poesía castellana” (1895: 40). Milá y Menéndez y Pelayo ya habían hablado de tal mezcla, y E. de la Barra conocía la obra del santanderino aunque dice desconocer la de Milá.

¹⁷ Pero Benot, lo mismo que J. Coll y Vehí de forma implícita y Marroquín de manera explícita, ve como algo distintas las estructuras del verso de L. Moratín y el de Iriarte. Lo mismo hará J. Vicuña Cifuentes después. Moratín siempre acentúa en primera sílaba y sin embargo Iriarte falla en este requisito (Benot, 1892, III: 71, 96-97). Por cierto, Benot cita los tres versos de Moratín “adaptando” el primero para que termine en esdrújulo y tener así ejemplo de las tres posibilidades de final de verso (esdrújulo, llano y agudo). El verso *Huyan los años en rápido vuelo* (Moratín) se convierte en *Huyan sin tregua los años aligeros* (Benot). Bien es verdad que no dice que sea de L. Moratín el ejemplo (1892, III: 71).

agudos y rima consonante: AAB'CCB'. Si tenemos en cuenta que Benot ya había publicado este poema en 1890 (en su trabajo sobre *Versificación por pies métricos*, en *La España Moderna*, n.º XXI, páginas 181-182), dos años antes del *Pórtico* de Rubén Darío, nos daremos cuenta de la importancia del ensayo del gaditano, *no citado por ninguno de los estudiosos de la métrica de este verso*, para la historia del moderno endecasílabo dactílico.

En su actitud crítica hacia todo lo que es teoría métrica española, para Eduardo de la Barra hasta Menéndez y Pelayo “*incurre a veces en lamentables confusiones al ocuparse de la versificación*” (1895: 46). Se trata especialmente de la denominación de *anapéstico* para el verso que estudiamos, que critica más ampliamente en el apartado VII del *Apéndice* (1895: 65-69).¹⁸ Termina la atención a teóricos españoles con la crítica a la censura que el P. F. García Blanco hace de algún endecasílabo dactílico entre yámbicos en la traducción de *Otelo* hecha por La Calle. No parece Eduardo de la Barra un crítico desapasionado cuando trata de teorías métricas. Su polémica con Eduardo Benot, que hemos tratado en otros lugares, es un buen ejemplo.

Del final del trabajo es destacable el comentario de los versos de *Pórtico* en el contexto general de la teoría anterior: “*Los versos de Darío son todos dactílicos, bien que no siempre perfectos*” (1895: 47). El significado del uso que Rubén Darío hace de este verso queda bien perfilado:

El ritmo uniforme de ese Pórtico es viejo, mui viejo, como sabemos los que acabamos de hacer en su busca el largo viaje a la fuente de las literaturas neo-latinas: pero, en su conjunto, casi puede decirse que es nuevo y orijinal.

No hai en esto una paradoja ni una contradicción: la cadencia dactílica fué siempre *melódica*, considerada aisladamente en cada verso. Darío la ha hecho *armónica*, pues él produce la sensación del ritmo dactílico en la série de versos de la estrofa, con la repetición musical

¹⁸ Además de la objeción a llamar “*anapestos todos los ritmos trisilábicos sin distinguirlos*”, como hace Menéndez y Pelayo, hay una oposición razonada al empleo de *anacrusis* en el verso español. Tal empleo da lugar al “*sistema preaditivo de Menéndez*”, en que la base de todo ritmo ternario es anapéstica (o o ó) y las distintas medidas se explican por adición de una o dos sílabas al principio (1895: 66-67). Véase también el apartado IV del *Apéndice*, titulado “*El error de un maestro*”, sobre la imposibilidad de un ritmo endecasílabo anapéstico (1895: 60).

de versos iguales en su cadencia. Del conjunto de períodos isomelódicos resulta la *harmonía*, o el ritmo estrófico (1895: 49).

Lo que viene a decir que el endecasílabo dactílico –*melodioso* en sí mismo aisladamente, pero *inharmónico* en los usos casuales, cuando se mezcla con endecasílabos de otro ritmo–, se hace *harmónico* en poemas de versos iguales en su *cadencia* dactílica, es decir, del mismo patrón rítmico. Reconoce De la Barra que Iriarte y Moratín “*consiguieron este resultado*”, y el “*Pórtico se levanta entre Iriarte y Moratín*”, en el sentido de que estructuralmente son mejores que los de Iriarte, defectuosos, y menos perfectos que los de Moratín (1895: 49). Aunque E. de la Barra no concreta en este momento en qué consiste la “*perfección estructural*”, parece claro que está pensando en la acentuación de la primera sílaba del verso, que realizaría plenamente y sin dudas el ritmo dactílico.¹⁹

Varias cosas son destacables en la actitud de Eduardo de la Barra. En primer lugar, su consideración de la *melodía* del endecasílabo de *cadencia* (ritmo) dactílica independientemente del contexto métrico del poema, lo que le lleva a apreciaciones del uso casual en poemas medievales irregulares que hoy nos resultan chocantes. En segundo lugar, destacaríamos la ignorancia de cualquier ejemplo anterior a Rubén Darío, fuera de los de Iriarte y Moratín. El de Eduardo Benot, que sin duda conocía, sería el que más le molestara a la hora de destacar la originalidad del poeta nicaragüense. Por último, la apreciación de la originalidad de Rubén parece acertada, *pues la sitúa justamente en la uniformidad del ritmo en un poema extenso*. Podríamos añadir que la historia de los ejemplos que siguen a Rubén –y que De la Barra no podía conocer– confirman la novedad y el significado modélico de sus endecasílabos *dactílicos*, no *anapésticos*.

¹⁹ Sigue una serie de apéndices que desarrollan cuestiones apuntadas en el cuerpo del trabajo. Aparte de las ya mencionadas en notas anteriores, destacamos las páginas consagradas a los endecasílabos de Ausias March (1895: 69-72).

3. Leopoldo Alas “Clarín”

No tardó mucho Leopoldo Alas en tener noticias del opúsculo de Eduardo de la Barra, pues con fecha de 26 de diciembre de 1895 publica un artículo en *Las Novedades*, de Nueva York, donde contesta al chileno. Dejando aparte el tono irónico, empieza Clarín negando que él haya publicado jamás en *La Nación*, de Buenos Aires,²⁰ ningún *Palique*, y, por tanto, tampoco las líneas que De la Barra toma como pie para su trabajo:

[El Sr. De la Barra] rebate tres o cuatro renglones que él asegura que yo publiqué en *La Nación* hace no sé cuantos años. Si el señor De la Barra se cierra de esa manera diciéndoselo él todo, y agotando la letra de molde para refutar... lo que no hay, ¿qué no escribiría si sus noticias respecto de lo que yo he dicho y dónde y cómo lo he dicho fueran exactas?

Asegura el señor De la Barra que *Clarín*, en uno de sus *paliques*, en *La Nación*, dijo esto y lo otro.

Bueno; pues *Clarín* en su vida ha mandado *paliques* a América, ni ha escrito palabra en *La Nación*, que no sabe a punto fijo qué periódico es, aunque supone que se trata de uno de Buenos Aires (1895: 415).

Bien es verdad que luego matiza:

Yo sólo escribo, en América, en *Las Novedades* de Nueva York. Hace muchos años envié algunas correspondencias –no *paliques*– muy pocas a un periódico de Buenos Aires... que no se llamaba *La Nación*. Y el señor De la Barra copia de *La Nación* cosas que yo estoy seguro de no haber escrito, a lo menos como él las copia. ¿Qué quiere el señor De la Barra que yo le haga? (1895: 415).

Que Clarín ha escrito algo sobre el asunto, parece que sí, aunque no en *La Nación*, y como ejemplo de haberle hecho decir lo que no ha escrito, “a lo menos como él las copia”, pone el ejemplo de las posibles divisiones de los versos de Rubén Darío: *Y en los boscajes de frescos laureles / Píndaro diole sus ritmos*

²⁰ Los artículos de Clarín publicados en *La Nación* fueron tomados sin autorización del autor (Alas, 2005, VIII: 306, n. 60).

preclaros. Según De la Barra (1895: 6), Clarín dice que estos versos se pueden leer

de otra manera, menos natural e incompatible con las sílabas propias de las palabras:

Y en los boscajes
de frescos laureles,
Píndaro dióle
Sus ritmos preclaros.

Versos alternados de *cinco* y de *siete* sílabas, eso sí que son.

Y corrige De la Barra: “*De 5 y de 6 querría decir; 5 + 6 = 11*”. A esto responde Clarín (1895: 416):

Si yo he dicho, *en alguna otra parte*, que esos eran versos de cinco y siete sílabas, y si he dicho que al separarlos de esta suerte había violencia del sentido, o cosa así (pero no eso de las sílabas incompatibles), habrá sido leyendo de esta manera:

“en los boscajes de
frescos laureles
Píndaro dióle sus
Ritmos preclaros”

Entonces sí, hay violencia al separar *de* de *frescos*, y *sus* de *ritmos*; y los versos son, en efecto, de siete (de seis, pero, por agudos, como de siete) y cinco sílabas.

Pasa luego a criticar la manía de Eduardo de la Barra de encontrar endecasílabos dactílicos en todas partes y pone como otro ejemplo de inexactitud la cita de un verso de Ferrari que el crítico chileno analiza como dactílico. Se trata del verso, tal como lo cita De la Barra (1895: 13-14), acentuado en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a: *Vuestras agujas de cálido hielo*. Clarín (1895:416), en un comentario irónico que no podemos detallar –por ejemplo, “*el hielo cálido se derrite, como los hallazgos del señor De la Barra*”– observa sencillamente que hay una errata, y debe decir *calado*, en lugar de *cálido*, con lo que el verso es un yámbico perfecto. Hay que tener en cuenta que Ferrari está tratando de

una catedral, lo que motiva otro de los comentarios irónicos de Clarín (“*levanta una catedral dactílica sobre este verso*”). Son distracciones de sabio no menores que la chifladura de “*decir que yo he mandado paliques a La Nación*” (1895: 417).

Clarín, quien –frente a la acusación de De la Barra de negar el endecasílabo dactílico como verso, y menos verso castellano– dice no haber hablado en su vida de “*endecasílabos dactílicos ni para negarlos ni para reconocer su existencia*”, entra ahora en el tema de dicho verso “*no a defender lo que él dice que dije donde yo no dije nada, ni las palabras que dice que dije y que yo no dije, aunque haya dicho algo*” (1895: 417). ¿Dónde está eso que posiblemente haya dicho Clarín, y qué es exactamente?

Primero, la cuestión del nombre de *endecasílabo dactílico*: “*Bueno; pues ahora, por primera vez, digo que semejante nombre me parece impropio –aunque lo usen De la Barra y Bello*” (1895: 417). Dado que no hay cantidad en la métrica moderna, sino acento y sílabas, es pedantesco, inútil, contradictorio e incongruente el uso de un término como *dactílico*: “*El asimilar el acento en que se carga la pronunciación a una larga y las otras sílabas a las breves es una arbitrariedad; una metáfora convertida en realidad rítmica por la pedantería tradicional*” (1895: 418).

Segundo, aceptemos que endecasílabo dactílico es un verso de once sílabas compuesto de dáctilos. Pues bien, esto es imposible desde el momento en que once no es divisible por tres. El último grupo de sílabas, si no termina en esdrújulo, será de “*dos sílabas sueltas, la primera acentuada*”. Sólo habrá tres dáctilos y un resto. Si critica De la Barra a Menéndez y Pelayo y a Milá por llamar *anapéstico* a este verso –dejando una sílaba suelta al principio, en lugar de dos al final–, se pregunta Clarín (1895: 419):

¿Por qué ha de ser más legítima la cuenta de La Barra que la de los dos sabios españoles?

¿Dejarían de resultar lo mismo acentuadas la sílaba 4.^a 7.^a y 10.^a? Y ¿no es más perdonable dejar una sola sílaba al final que dejar dos? Si eso puede llamarse cesura (i) mejor le será así.

No hay *anacrusis* (sílabas iniciales agregadas al verso), pero tampoco tenemos dáctilos ni espondeos.

Tercero. Si se ha justificado el endecasílabo de gaita gallega como dáctilico y como anapéstico, se puede igualmente analizarlo como *tetrámetro cataléctico*, “compuesto de tres dáctilos y una sílaba. Aquí ya no sobran dos al final, ni una al final y otra al principio” (1895: 419). Modificado, el verso de Rubén Darío

Y én los bos / cájes de / frésco lau / rél

se descompone entonces así: –UU / – UU / – UU / – , con la misma legitimidad con que E. de la Barra lo descompone en: – UU / – UU / – UU / – U; o podría, en el caso de final esdrújulo, dividirse así: – UU / – UU / – UU / – UU .

Cuarto. Siguiendo con el juego de los nombres, es un endecasílabo dáctilico –ateniéndonos al arsis o acento- el siguiente verso latino: *Quando fla-gella li-gas ita-juga*. Es un *falisco*, suena a gaita gallega.

Todo ese convencionalismo sólo es apropiado para una “*métrica dedicada a sordomudos*”. Hay, sí, un ritmo de gaita gallega, pero suenan a gaita gallega los endecasílabos divididos en “*dos versos distintos en combinación*”. Así:

Tanto bailé
con el ama del cura,
Tanto bailé
que me dio calentura.
Tanto bailé
con el ama del diácono
tanto bailé
que me puse perlático.

Y en los boscajes
de frescos laureles
hacen encajes
los vates noveles.

Y entre los místicos
dulces renglones
producen dísticos
muchos varones.

Todos son fáciles,
muchos son débiles,
unos son gráciles,
otros son flébiles.²¹

Clarín quiere reforzar con la rima la individualidad de los versos, pero realmente el esdrújulo no suprime una sílaba al final del primer hemistiquio, sino que entonces el verso siguiente empieza acentuando en la 1.^a. Es decir, siempre forman los dos versos un endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a como posiciones fijas. Concluye Clarín (1895: 422): “*Todo eso suena perfectamente a gaita gallega. Todo eso suena como el endecasílabo dactílico*”. Luego habría que concluir, añadimos nosotros, que es endecasílabo dactílico, aunque artificialmente se haya dividido en dos versos pequeños.

Si estos endecasílabos (dactílicos) suenan mal junto a los *verdaderos* endecasílabos, será porque los hemistiquios de este endecasílabo son *verdaderos versos*, piensa Clarín. Decir que porque un endecasílabo es yámbico y otro dactílico, “*en español no quiere decir nada*” (1895: 423). Y sigue ilustrando la arbitrariedad de las denominaciones, que pueden dar lugar a una verdadera *ensalada* de términos. Por ejemplo: – u / u – / uu – / uu / – u sería *troqueo, yambo, anapesto, pirriquio, troqueo*; – u / u – u / u – u / u – u, *troqueo, anfibracó, id., id.*

No hay, pues, un verdadero sistema (*silabotónico*, podríamos añadir), sino pura casualidad:

Lo que hay es que da la casualidad (es natural) que los acentos en esta clase de versos están a una distancia entre sí que permite el engaño de hacer con ellos combinaciones de tres en tres sílabas para convertir nueve de estas en dáctilos (o en anfibracos); como los llamados endecasílabos yámbicos tienen sus acentos colocados a tales distancias que permiten suponer divisiones de yambos... y de otras cosas, todo lo cual no significa nada en el metro y el ritmo castellano (1895: 423-424).

Si los endecasílabos acentuados en 4.^a y 8.^a o en 6.^a suenan bien juntos y no puede mezclarse el de 4.^a y 7.^a,

²¹ Corregimos *débiles*, que repite la palabra de la rima del verso segundo en la edición de 2005, por *flébiles*, en la edición digital en www.cervantesvirtual.com

es claro que algo hay en los endecasílabos corrientes que los hace buenos, endecasílabos *sustantivos*, equivalentes en el ritmo nuestro; condiciones que no concurren en el *arbitrario* endecasílabo de *gaita gallega*, endecasílabo fracasado, embrionario, o combinación posible de diferentes versos de cuatro, cinco, seis o siete sílabas (1895: 425).

Otra prueba: los endecasílabos verdaderos no se pueden dividir como los de *gaita gallega*. Este es comparable al verso de seguidilla cuando se escribe como un dodecasílabo (7 + 5):

Lo que hace el señor De la Barra con el endecasílabo de *gaita gallega* es lo que hacen ahora muchos con las seguidillas, reduciendo a uno los dos versos de siete y cinco que parecen como de doce... y no lo son:

“En el alto del puerto canta Marica:
Una pulga se mata cuando nos pica” (1895: 425).

Para Clarín no hay tal verso de once sílabas de *gaita gallega* porque: 1) no se combina con el endecasílabo verdadero; 2) el endecasílabo verdadero no puede descomponerse en dos, como sí el de *gaita gallega*. El endecasílabo dactílico es dos versos en uno como el verso dodecasílabo de seguidilla (7 + 5), según lo representan algunos.

¿Y qué decir de todos los ejemplos que aporta Eduardo de la Barra procedentes de distintas literaturas? 1) Entre endecasílabos verdaderos, se trata de versos malos, “*de endecasílabos defectuosos porque hay que pronunciarlos, para que suenen, sacrificando al acento el sentido*”. Y además, se encuentran en los momentos de formación del endecasílabo (momento de “*natural selección rítmica*”), luego es un “*embrión, un ensayo defectuoso, un oscuro tanteo*” (1895: 425). 2) Si se encuentra en estrofas de su misma naturaleza, hay que representarlo en dos, como hacen modernos eruditos con ritmos provenzales en versos de muchas sílabas que descomponen en otros más cortos. Todo se puede medir según convención; el paraguas puede ser la unidad de medida para decir que la catedral de Colonia tiene X paraguas de altura. En conclusión nítida:

El verso de *gaita gallega* se puede medir como de once sílabas con dactilos, anapestos, anfibracos, etcétera. Se puede descomponer

en variedad de versos cortos, pero de todas suertes está desechado como embrión abortado en todas las poéticas que tienen verdadero endecasílabo, sustantivo, orgánico, individual, de clases distintas, pero con leyes comunes que bastan para su armonía (1895: 426).

Clarín no mide como De la Barra, pero este mismo reconoce que muchos opinan como aquél, luego el argumento de autoridad está a favor de Clarín, ya que “*mi pecado es no reconocer la legitimidad del endecasílabo dactílico*”, como muchos otros autores censurados por De la Barra, autoridad aislada en Rosario de Santa Fe, “*donde Cristo dio las tres voces*” (1895: 426-427).

Termina con varias observaciones, a modo de apéndices, “*como diría el señor De la Barra*”. La primera es sobre los versos del coro de Moratín, *Suban al cerco – de Olimpo luciente...*, cuya rima interna demuestra para Clarín que el autor los concebía y oía “*como versos cortos combinados*”. Otra observación referida a métrica es que el acento en 2.^a de algún ejemplo (*Y luego acude al que tengo entre manos*) “*no cumple con la regla que él dicta*” (1895: 428).

La conclusión no ofrece dudas. Clarín niega la identidad de un endecasílabo dactílico; hay, sí, un ritmo de gaita gallega, que él oye así:

*Tan, taran tan,
tarantán, tarantán*

Y este ritmo se representa en *dos versos* en el caso del *endecasílabo de gaita gallega* (no dactílico). La explicación de Clarín aclara muy bien en qué sentido, para él, el endecasílabo dactílico o de gaita gallega no es un verso endecasílabo, sino un ritmo que corresponde a dos versos. Llama mucho la atención que en ningún momento del trabajo se mencione o se aluda a Rubén Darío, cuya defensa motiva el trabajo de Eduardo de la Barra.

Sin embargo, Clarín critica negativamente la nueva poesía americana, representada por Rubén Darío sobre todo, en más de una ocasión. Y precisamente la admiración de Salvador Rueda hacia Rubén Darío es un reparo que hace al poeta malagueño. Hablando del libro *En tropel*, de Rueda (*Las Provincias*, 24

de noviembre de 1892), se refiere al autor del prólogo, “*que él llama pórtico*”, Rubén Darío, y dice:

El señor Darío no es de mi parroquia y puedo decir aquello de que *los americanos se entiendan con él*; de modo que si escribe endecasílabos cambiándoles los acentos rítmicos tradicionales... y a veces los cambia mal y le resultan versos de diez sílabas, aunque él no quiera, y otras dos versos de cinco (que no es lo mismo) allá él... y si supone que las navajas están *ebrias de licor malagueño*, allá él también; pero Rueda es de casa, es amigo, y necesita de buenos consejos (2005, VIII: 443).

Nótese que en las alusiones al endecasílabo está sintetizada la crítica de Clarín, que desarrollará luego, en 1895, a propósito del endecasílabo dactílico en su respuesta a Eduardo de la Barra, según hemos resumido ampliamente.

Casi un año después, el 26 de octubre de 1893, en *La Publicidad*, se lee otra crítica general a la revista *La Pluma* de San Salvador, en la que escribe Rubén Darío, quien había estado ya en Madrid y “*hasta tuvo tiempo para ponerle un Pórtico a un libro de Rueda, que fue como ponerle en ridículo*”. Y sigue:

El señor Darío es muy decidor, no cabe negarlo; pero es mucho más cursi que decidor; y para corromper el gusto y el idioma y el verso castellano, ni pintado. No tiene en la cabeza más que una indigestión cerebral de lecturas francesas y el prurito de imitar en español ciertos desvaríos de los poetas franceses de tercer orden que quieren hacerse inmortales persignándose con los pies, y gracias a otras dislocaciones (2005, VIII: 588-590).

Dos meses después, el 23 de diciembre de 1893, en *Madrid Cómico*, critica de nuevo a Salvador Rueda por “*su obsesión a favor de ciertos poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo-parisién*” (2005, VIII: 607). Rubén Darío,

no es más que un versificador sin jugo propio, como hay ciento, que tiene el tic de la imitación, y además escribe, por falta de estudio o sobra de presunción, sin respeto de la gramática ni de la lógica, y nunca dice nada entre dos platos. Eso es Rubén Darío, en castellano viejo (2005, VIII: 608).

Y sigue con una crítica al soneto que Rueda pone como ejemplo en su libro *El ritmo*, que empieza *Te he visto en algún cuadro florentino*.²² Hacia el final, a propósito de la campaña de Rueda contra el endecasílabo, dice Clarín algo que ilustra su actitud ante innovaciones como las que censurará en el endecasílabo dactílico: “*Del endecasílabo se puede decir en España lo que ha poco decía Brunetière defendiendo el alejandrino francés. ¡Nadie los mueva!*” (2005, VIII: 609). No deja de tener un significado sintomático esta asociación de alejandrino francés y endecasílabo español en un momento de profunda renovación de las estructuras métricas del verso tradicional francés y español.

En el *palique* publicado tres días después, en *El Globo* de 26 de diciembre de 1893, insiste en algunas de estas ideas. Los escritores americanos, malas compañías de Salvador Rueda, “*no son más que los antiguos sinsontes disfrazados de neo-místicos o simbolistas o ipsistas o el diablo y su madre*”.²³ Y Rubén Darío, elogiado por Rueda, es “*capaz él solo de corromper el ejército de Jerjes, en materia literaria, se entiende*”. Sus “*novedades y gracias poéticas*” son “*amaneramientos que muchas veces degeneran en notorios disparates*”. Imitan estos poetas americanos a los *modernistas* de París, y muchos escriben en *La Pluma*, de San Salvador, “*órgano de esos reformistas jóvenes*” (2005, VIII: 618-9). Entre ellos Rubén Darío, “*el que pone pórticos a los libros*” y que es sometido a una crítica implacable.

Si Clarín no menciona a Rubén Darío en su réplica a Eduardo de la Barra, no es porque no pensara en él, sino por una decisión consciente de separar el aspecto técnico de su respuesta de toda la carga crítica acerca de la estética modernista.

²² El soneto se titula *Máximo Soto-Hall* y está fechado en Guatemala, 1890. Véase Darío (2007: 1053-4).

²³ Todavía el 20 de septiembre de 1894, en *Las Novedades*, de Nueva York, habla de “*varias revistas de América en que esta poesía de sinsonte disfrazado de gorrión parisiense se cultiva con gran ahínco*” (2005, VIII: 822). La comparación con el *sinsonte* (cenzontle) es una constante en la descalificación de la poesía modernista que hace Clarín.

4. Julio Vicuña Cifuentes

En sus *Estudios de métrica española* (1929), Julio Vicuña Cifuentes incluye un extenso trabajo *Sobre dos formas de endecasílabo “a minori”*: la acentuada en 4.^a y 10.^a sílabas (tipo B) y la acentuada en 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas (tipo B’).²⁴

Estas dos modalidades

ni formaron casa aparte, ni se aliaron con las demás formas ni entre sí, y hubieron de satisfacerse con deslizarse subrepticamente, de vez en cuando, entre las otras (1929: 111).

La forma B’ se hace a veces dactílica pura como el verso de gaita gallega, es decir, se acentúa en 1.^a 4.^a 7.^a y 10.^a. Dejemos aparte la forma B (acento en 4.^a), que siempre dio la “*la impresión de cosa a medio hacer*” (1929: 111) y centrémonos en el tipo B’ (acentos en 4.^a y 7.^a), al que está dedicada la mayor parte del trabajo.

Resume la teoría italiana sobre este tipo de verso, llamado, atendiendo a su origen popular, *endecasílabo siciliano*, lo mismo que en español *verso* o *endecasílabo de gaita gallega*. En italiano también se emplea la denominación técnica de *endecasílabo dactílico*, lo mismo que hizo Bello entre nosotros, y nunca la de *anapéstico*, “*que erróneamente le dio Milá y otros han prohijado*” (1929: 114).

Hace una historia de las teorías sobre este verso en preceptistas españoles, de los que los antiguos “*pasaron por sobre él sin reconocerle*”, como hacen Nebrija y Encina, que lo estudian como forma del verso de arte mayor. Cascales, Maury, Lista, Bello, Marroquín, Benot, Coll y Vehí, E. de la Barra, Méndez Bejarano, Pérez y Curis son los autores mencionados, pero se detiene más en el comentario del trabajo de Milá y Fontanals. Nos interesa en este momento destacar la adjudicación a

²⁴ La clasificación de los endecasílabos en tipo A (acento en 6.^a), B (acento en 4.^a), B’ (acentos en 4.^a y 8.^a) y B’’ (acentos en 4.^a y 7.^a) está tomada de Pedro Henríquez Ureña, “El endecasílabo castellano”, *RFE*, VI, 1919. Henríquez Ureña, en la versión más amplia del trabajo “El endecasílabo castellano” (1944), remite al estudio de Milá y a este de Vicuña para el endecasílabo anapéstico en la poesía popular, “*a pesar de sus caprichos de preceptista e insuficiencia de información*” (1961: 328, n. 1).

Marroquín (*Lecciones de métrica*, 1875) de una distinción que Vicuña adoptará y que tiene interés: “*considerar versos distintos el acentuado en cuarta y séptima, y el acentuado en primera, cuarta y séptima*” (1929: 118).

Del amplio extracto y comentario del trabajo de Milá destacamos la crítica a la serie constituida a partir del decasílabo hasta el dodecasílabo por sucesivas *anacrusis*. El decasílabo anapéstico es verso tardío en poesía española, posterior al endecasílabo, no pudo generarlo, pero, aunque lo hubiera generado, “*tampoco justificaría la clasificación imposible de anapéstico que le dio Milá*” (1929: 125).

Entra seguidamente Vicuña en la diferenciación del endecasílabo de tipo B”, el que los preceptistas definen con acentos en 4.^a y 7.^a y que “*se encuentra donde quiera que haya endecasílabos*” (1929: 125), alterna con los otros tipos. Y sigue:

Este es un verso hasta cierto punto casual, en el que no se había escrito ninguna estrofa en castellano, hasta que se le antojó componer en él su fábula *La criada y la escoba*, a don Tomás de Iriarte, que es el que vino a dar ocasión de que se legislara sobre este metro fortuito, confundiéndole con el de gaita gallega (1929: 126).

Es un *sáfico frustrado*, mientras que el endecasílabo de gaita gallega

es otra cosa; es un verso lírico de origen popular, acentuado constantemente en primera, cuarta y séptima sílabas, en el que se han compuesto canciones, coplas y pareados que encierran sentencias proverbiales (1929: 126-127).

Este es el correspondiente al *endecasílabo siciliano* de los italianos. Tras dar ejemplos de poesía italiana, gallega y catalana, reproduce el texto del romance asturiano *La Tentación*, citado ya por Milá, Menéndez y Pelayo y De la Barra a propósito del verso que estudiamos.²⁵ Añade otros ejemplos anónimos de distintas fuentes entre los que destacan tres villancicos del siglo

²⁵ Sobre el uso de este romance asturiano en la ejemplificación del endecasílabo dactílico en la poesía popular, véase la nota que publicamos en la revista *Rhythmica* (7, 2009), “El endecasílabo dactílico en poesía popular”. Vicuña (1929: 130-131) lo describe métricamente como “romance de doble asonancia”.

xvii tomados de Cejador, *La verdadera poesía castellana*.

Por lo que se refiere a la poesía castellana culta, cita ejemplos de don Juan Manuel (s. xiv), y destaca el *Cossante del árbol de amor*, del padre del Marqués de Santillana, Diego Hurtado de Mendoza, donde aparece mezclado con otros tipos de versos. Reproduce también el ejemplo del canónigo Blanch (s. xvii), comentado por Milá, y pasa directamente al ejemplo de Leandro Fernández de Moratín, quien “*esmeradísimo versificador, incluyó seis perfectos endecasílabos dactílicos, conscientemente hechos, en su poesía Los padres del limbo*”, y los reproduce a continuación.²⁶ Seguidamente traza una distinción neta entre los perfectos endecasílabos dactílicos de Moratín, no citados por los preceptistas según Vicuña —aunque J. Coll y Vehí ya lo hiciera en 1854—, y los muy citados de Iriarte en su fábula *La criada y la escoba*,

la mayor parte de los cuales no son legítimos endecasílabos de gaita gallega, sino sáficos frustrados, a la manera de los que andan introducidos entre los endecasílabos de los otros tipos, en la poesía del siglo diez y seis. El endecasílabo de gaita gallega, o sea el endecasílabo dactílico, es un verso simétrico; con lo que dicho está que no carece del acento en la primera sílaba, que rara vez la musa popular traslada a la segunda (1929: 135-136).

Queda bien establecida la distinción entre lo que es un “*sáfico frustrado*” (acentos en 4.^a y 7.^a) y lo que es el verdadero dactílico o endecasílabo de gaita gallega. Es interesante el resumen que hace Vicuña de la situación del endecasílabo de ritmo dactílico en el siglo xv, después de analizar los mezclados con los versos de arte mayor de Juan de Mena (*arte mayor procataléctico*, es decir, con una sílaba de menos al principio). Son tres los tipos de endecasílabo de ritmo dactílico que pueden aparecer: 1) el de gaita gallega (*tanto bailé con el ama del cura*); 2) el de arte mayor procataléctico (*bien se podrían poner en estoria*, Juan de Mena); y 3) el sáfico frustrado (en Imperial y Santillana).²⁷

²⁶ Como vemos, en Vicuña persiste la localización en el mismo poema (*Los padres del limbo*) de los seis versos, que son de poemas distintos. Es confusión procedente de Milá, que sigue a Coll y Vehí.

²⁷ Véase también su *Epítome de versificación castellana*, en estos mismos *Estudios* (1929: 210).

¿Y en la poesía culta española moderna? Su aparición se limita a Moratín y sus seis versos, porque los de Iriarte “*son técnicamente falsos en su mayor parte y literariamente vulgares; impropios de todo punto para acreditar un metro mal conocido*” (1929: 138-139).²⁸ Casi cien años después, Rubén Darío “*creyendo de buena fe haber inventado un nuevo tipo de endecasílabo*”, escribió el *Pórtico*. El nicaragüense escribe los 152 versos de gaita gallega “*guiado nada más que por su instinto rítmico*”.²⁹ Ejemplos posteriores a Rubén son los de Marquina, Díez Canedo, Antonio de Zayas, Gabriela Mistral, Daniel de la Vega. En nota cita un ejemplo de la zarzuela bufa *Los Tabaqueros*, firmada por Barreiro, tomado de *La lira criolla* (La Habana, 1897).

Del trabajo de Julio Vicuña Cifuentes destacamos que: 1) tiene muy en cuenta el estudio de Milá; 2) como Eduardo de la Barra, atiende a lo que dicen los preceptistas; 3) distingue claramente, como había hecho José Manuel Marroquín en 1875, dos formas de endecasílabo dactílico: a) acentuado en 4.^a y 7.^a, *sáfico frustrado*; b) acentuado en 1.^a, 4.^a y 7.^a, *verso de gaita gallega*; 4) en la poesía culta moderna da el mayor relieve a Moratín, rebaja la importancia de Iriarte, y destaca la novedad de Rubén Darío, cuyo verso es subjetivamente un verdadero invento; 5)

²⁸ Obsérvese la interesante relación que subyace en esta afirmación de Vicuña acerca del parentesco entre valor técnico y literario, por una parte, y acreditación de un metro todavía no asentado, no bien conocido. La acreditación – canonización, diríamos hoy- exige valor literario y técnico.

²⁹ En *Pórtico* Vicuña observa: un solo endecasílabo acentuado en segunda en lugar de en primera; otro acentuado en cuarta y séptima, aunque la primera palabra, tetrasílaba aguda, tiene un acento tácito en la primera sílaba (*emperador de la barba florida*); dos versos falsos (*caja de música de duelo y placer*; *rústicos Títiros cantan su canto*). Aunque Vicuña no dice por qué son falsos, se trata de que en el primero la palabra *música* debe forzosamente funcionar como ante pausa métrica y perder una sílaba para que el verso se ajuste al esquema:

cá-ja-de-mú (si)-ca-de-dué-loy-pla-cér(-)
 1 4 7 10

En el segundo caso, el verso sigue el esquema del endecasílabo dactílico, pero fácilmente se convierte en un *decasílabo compuesto* de dos pentasílabos adónicos (acentos en 1.^a y 4.^a):

Rús-ti-cos-Ti (ti)-ros / cán-tan-su-cán-to
 1 4 1 4

Hay otros dos versos, según Vicuña, insuficientemente acentuados por faltar en la séptima: *que él daba al viento con su cornamusa*; *las muelles danzas en las alcatifas*.

establece ya una tradición de uso moderno posrubeniano.³⁰

5. Pedro Henríquez Ureña

Nos vamos a centrar en una última monografía importante sobre el endecasílabo, la de Pedro Henríquez Ureña,³¹ que tiene el interés de estar hecha por el mejor conocedor de la versificación irregular castellana. Parte de la clasificación del endecasílabo italiano en los tipos: A (acento en 6.^a) y B (acento en 4.^a), dividido éste en los subtipos B1 (acento en 4.^a), B2 (acentos en 4.^a y 8.^a), B3 (acentos en 4.^a y 7.^a). Al aclimatarlo en español sólo se adoptan los tipos A, B1 y B2: “*El tipo B3 se suprime porque recordaba demasiado al endecasílabo subsidiario del arte mayor*” (1961: 346). Se refiere a la poesía culta en endecasílabos, donde por inadvertencia aparece alguno mezclado con los otros tipos. Otra cosa es el endecasílabo *anapéstico*³² en la poesía popular, que

tuvo vida propia en los siglos XVI y XVII: *no se usó como verso definido, independiente* [subrayamos], pero sí como una de las formas que entraban en la versificación fluctuante de las canciones populares, especialmente en las emparentadas con las de origen gallego (1961: 326).

Los poetas cultos del siglo XVII (Lope, Tirso, Calderón, Góngora, por ejemplo) insertan estas canciones de tipo popular en novelas, comedias o como estribillos de composiciones líricas.

³⁰ En el *Epítome de versificación castellana* Julio Vicuña resume perfectamente su teoría del *endecasílabo de gaita gallega* (1929: 206-211). Es de notar que añade, entre los ejemplos de poesía moderna, los versos del murciano Antonio Arnao (1828-1889) que citaba Milá (1875: 342, n. 3). También sentencia: “*El Pórtico de Dario puso de actualidad el metro en la poesía culta*” (1929: 207). Ahora dice claramente que el verso de Iriarte no es verdadero endecasílabo dactílico, pues “*imitó la licencia de prescindir del acento de la primera sílaba*” (1929: 209).

³¹ Pedro Henríquez Ureña trató del endecasílabo principalmente en tres ocasiones: “El verso endecasílabo”, en *Horas de estudio*, 1910; “El endecasílabo castellano”, 1919; “El endecasílabo castellano”, 1944. Nosotros citamos por la versión recogida en *Estudios de versificación*, Buenos Aires, 1961. Recordemos que Vicuña Cifuentes parte de la clasificación que propone en 1919, que es igual que la de 1944.

³² Obsérvese que Pedro Henríquez Ureña sigue el uso de Milá y de Menéndez y Pelayo al llamar *anapéstico* al endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a.

Termina mencionando los conocidos ejemplos: *Tanto bailé con la hija del cura / tanto bailé que me dio calentura*; y el asturiano, *¡Ay pobre Juana de cuerpo garrido!.../ Muerto le dejo a la orilla del río...* (1961: 328).

El apartado que más nos interesa es el del “endecasílabo anapéstico en la poesía culta: siglos XVIII y XIX”. Se refiere a su uso independiente en los conocidos ejemplos de Iriarte (*Cierta criada la casa barría*), Moratín (cita cuatro versos), Antonio Arnao (*Brillan las nubes en nácar y en oro*, canción), y añade cuatro referencias nuevas: la de Heredia, *Himno de guerra*, 1826; la traducción de autor desconocido de la *Romance Mauresque* de Martínez de la Rosa, en la versión francesa primitiva de su *Aben Humeya* (*Aben Amet, al partir de Granada, / su corazón desgarrado sintió*);³³ *Marina, I*, de Camprodón o Ramos Carrión (*Entre la bruma y espesa neblina, / entre el celaje que vela la mar...*); y *Sobre las olas*, de Perrín y Palacios (*Como esa espuma que el viento formó...*). Henríquez Ureña, pues, amplía notablemente las noticias de los usos intencionales de este verso en poesía culta antes de Rubén Darío, quien “resucita este tipo de endecasílabo”.³⁴ También amplía la lista de autores que lo cultivan después de Rubén Darío con los nombres de Manuel González Prada, quien “escribió buen número de composiciones en endecasílabos anapésticos” (cita cuatro títulos) (1961: 329). Y habla de “muchos cultivadores del anapéstico después de su ruidosa aparición”, con ejemplos de versos de Lugones, Marquina, Unamuno, Enrique Banchs, Gabriela Mistral, Jorge Guillén, Rafael Alberti y Eugenio Florit.³⁵

³³ Ya había dado esta noticia P. Henríquez Ureña en su trabajo sobre el endecasílabo de 1919 (p. 155, n. 1).

³⁴ Como libertades en el metro de *Pórtico* señala Henríquez Ureña: la supresión del acento en séptima sílaba a veces (*Que él daba al viento con su cornamusa; Las muelles danzas en las alcatifas*) y el agregar “una sílaba inerte después del acento en la cuarta:

Caja de música de duelo y placer” (1961: 329).

³⁵ El endecasílabo dactílico entra como una de las estructuras posibles en la mezcla de los cuatro tipos que Rubén Darío practica también (véanse ejemplos citados por Henríquez Ureña en 1961: 331-332; ya en 1919: 156 había citado el ejemplo de *Balada en honor de las musas de carne y hueso*, 1907), ejemplo que siguen otros modernos poetas (Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Jaime Torres Bodet, Rafael Alberti).

El resumen final de su trabajo termina con la siguiente referencia al endecasílabo que nos ocupa:

El tipo (B3) de gaita gallega, desde fines del siglo XVIII (Iriarte y Leandro de Moratín), tiene vida independiente, pero no muy activa. Así se conserva (1961: 347).

Pedro Henríquez Ureña unifica en la denominación de *anapéstico* o *de gaita gallega* el endecasílabo definido como B3 (acentos en 4.^a y 7.^a), y se desentiende de los *caprichos de preceptista* que censura en Vicuña Cifuentes.

Muy destacable es la ampliación de la lista de composiciones que lo emplean, tanto antes como después de Rubén Darío. En este sentido, cabe destacar la importante noticia del poema de José María Heredia, por la extensión del mismo (seis octavas AB' A B' CD' CD', con los versos pares agudos), y sobre todo por la fecha tan temprana de 1826. En la nota sobre la versificación de Heredia, de 1942, Pedro Henríquez Ureña comentó este uso, que califica de “sorpresa”, pues el *Himno de guerra*, desde su publicación en *El Iris* de México en junio de 1826, no se reedita hasta 1938 en La Habana. Como ejemplos que pudieran servirle a Heredia cita Henríquez Ureña los conocidos de Moratín e Iriarte. Y comenta la traducción de la *romance mauresque* de *Aben Humeya*, inserta en la versión francesa estrenada en París en 1830,

La única composición de poeta culto escrita en estos endecasílabos que logró amplia difusión en el siglo XIX es la que en México recibe el nombre popular de *La golondrina*:

Aben Amet, al partir de Granada,
Su corazón desgarrado sintió... (1942: 172)

6. Tomás Navarro Tomás

Para el conocimiento de la teoría y el uso del endecasílabo dactílico en la poesía moderna son importantes las noticias que da T. Navarro Tomás en su *Métrica española*, 1956, referidas tanto a su estructura como a su uso. En cuanto a la estructura de este verso, sintetiza Navarro Tomás (1956: 203-204) los siguientes

puntos: la existencia desde el principio, “siguiendo el ejemplo de las demás lenguas”, de un endecasílabo dactílico, en el que distingue una “manifestación parcial” (acentos en 4.^a y 7.^a) o una “forma plena” (acentos en 1.^a, 4.^a y 7.^a). Es probable que se desarrollase sobre la base del sáfico “incompletamente acentuado” en 4.^a y 10.^a –como sugiere P. Henríquez Ureña–; no se confunde con el endecasílabo de arte mayor –recordemos el *dodecasílabo mutilado* de Milá y de Menéndez y Pelayo–, porque este es un verso compuesto; sí coincide con el endecasílabo de *muiñeira* “nacido probablemente del ritmo de la danza gallega” y del que el padre del marqués de Santillana tiene muestras en su cosante. El origen gallego es sugerido por Milá. No se escribía como verso independiente, era un metro subsidiario. Usado en las canciones líricas del Siglo de Oro, su individualidad se define en letras de minué de fines del siglo xvii.³⁶

A principios del siglo xviii, el peruano Pedro Peralta Barnuevo utiliza el endecasílabo dactílico uniforme en algunas estrofas de su comedia *Triunfos de amor y poder* (cita una de ellas), y se cumple enteramente la emancipación en el mexicano Fray Juan de la Anunciación, en el primer tercio del siglo xviii. Una de sus composiciones es una canción de siete cuartetos con rima aguda en los pares (AE'BE')³⁷ titulada *Al rayar la Aurora*. En otra composición, titulada *Al pasearse una dama por un jardín*, se glosa en cuartetos de la misma especie un cuarteto también en endecasílabos dactílicos, que T. Navarro Tomás reproduce, al tiempo que comenta cómo en las dos composiciones “los versos se desarrollan con suavidad y fluidez” (1956: 312). No pasa de ser anécdota la aparición en un estribillo de tono popular del villancico de Torres Villarroel, *La gaita zamorana*. Además del muy repetido ejemplo de Iriarte en *La criada y la escoba*, y de Moratín en los coros de su cantata *Los padres del Limbo*, cita Navarro otra fábula de Iriarte *El ricacho metido a arquitecto*, que ningún autor de los que hemos considerado ha mencionado

³⁶ El ejemplo que da Navarro Tomás (1956: 260) podía leerse antes en P. Henríquez Ureña (1961: 174).

³⁷ Llama mucho la atención que el uso de rima aguda en los pares es artificio usado también por Heredia cien años después, y publicado también en México, en su *Himno de guerra*, según hemos visto. ¿Siguió Heredia este modelo? ¿Era forma relativamente conocida en México? El parecido no debe ignorarse, aunque el verso agudo está asociado en general a composiciones relacionadas con la música..

hasta ahora.³⁸ El *Himno de guerra* de José María Heredia, 1826, es el último ejemplo de período neoclásico que Navarro Tomás conoce por el trabajo de P. Henríquez Ureña y cita los mismos primeros dos versos. Por eso Navarro Tomás, que no debió de ver el texto completo del poema de Heredia, no señala el parecido de su estrofa con la de Fray Juan de la Anunciación.

En el período romántico el endecasílabo dactílico solamente está representado en el tratado de Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana*, en la poesía titulada *La Aurora*, cuatro cuartetos sin rima, y agudo el último de cada estrofa, de la que Navarro (1956: 358) cita el primero.³⁹ Es este otro testimonio nuevo aportado por el gran historiador de la métrica española e ignorado por Milá, De la Barra, P. Henríquez Ureña o Vicuña Cifuentes.

En el modernismo adquiere la notoriedad que le proporciona *Pórtico* de Rubén Darío. Dejando aparte el análisis rítmico que hace del poema, Navarro Tomás (1956: 407-408) cita ejemplos de Salvador Rueda, González Prada, Gabriela Mistral, Díez Canedo, Alfonso Reyes, Marquina, Santos Chocano y Unamuno. Como vemos, la lista de P. Henríquez Ureña se ve notablemente ampliada. Sin embargo, el ejemplo de E. Benot, ignorado conscientemente por E. de la Barra, sigue sin aparecer; quizá Navarro Tomás no lo considera de suficiente calidad poética para incluirlo; después de todo es la obra de un preceptista de métrica.

En el período posmodernista, finalmente, este verso “*casi abandonado después de su fulgor modernista*” está presente en Guillén, Alberti, Florit y Miguel Hernández. También en el poema de F. García Lorca, *Pequeño vals vienés*, aparece alguno en las estrofas asonantadas de versos fluctuantes (Navarro Tomás, 1956: 476).

Con Navarro tenemos el más amplio y completo conjunto de referencias a las manifestaciones de poesía culta en endecasílabo dactílico. Son especialmente significativas las noticias aportadas por primera vez de principios del siglo XVIII (fray Juan de

³⁸ Esta fábula, que consta de 18 versos endecasílabos dactílicos (ABBACC.DEED. FGGF.HIHI) figura entre las añadidas a la edición póstuma de 1792. Véase Iriarte (1963: 92-93).

³⁹ Navarro Tomás cita por la edición de 1845. Véase Sinibaldo de Mas (2001: 96).

la Anunciación), la fábula de Iriarte *El ricacho metido a arquitecto*, la de Sinibaldo de Mas, y el aumento de la lista de autores modernistas y posmodernistas respecto a la de P. Henríquez Ureña. Llama la atención que no citara el ejemplo de Eduardo Benot.

7. Otras referencias teóricas, anteriores a Milá y Fontanals

Aunque estos son los trabajos más destacados sobre el endecasílabo dactílico, es de justicia considerar algunas noticias que tienen que ver con la conciencia de este verso antes de Milá. Por dos razones: porque son índice de un ambiente teórico que prepara y acompaña la constitución de este nuevo verso moderno, principalmente entre los tratadistas; y, en segundo lugar, porque alguno de ellos, como José Coll y Vehí, tuvo sin duda un papel en la atención que Milá y Fontanals presta al asunto.

Es de justicia destacar el testimonio de Tomás de Iriarte al incluir en el número 14 de la lista de “géneros de metro usados” en sus *Fábulas literarias* (1782), “*Endecasílabos con acento en la cuarta y séptima sílaba y pie quebrado. Fab. LVI*”. Es el primer testimonio de conciencia teórica de la individualidad de este verso. Los dos versos quebrados que aparecen en la composición son pentasílabos (Iriarte, 1963: 91).

El testimonio de Masdeu (1801), comentado por Milá según hemos visto, tiene interés por varias razones.⁴⁰ En primer lugar, porque lo considera una de las tres formas de endecasílabos divididos en “versitos” (cláusula rítmica) llanos; es decir, tiene el mismo rango teórico que otras formas de endecasílabo acentuadas en 6.^a, o en 4.^a y 8.^a. En segundo lugar, porque, aunque se relaciona con un uso italiano antiguo, se identifica como posibilidad estructural desde un análisis del endecasílabo dividido en

⁴⁰ Recordemos el pasaje de Masdeu (1801: 73-74): “*La tercera forma, aunque muy del gusto de Dante, y de otros Poetas antiguos; ya no se usa hoy día, sino en ciertos cantares propios de marineros, en cuyo estilo han escrito algunos italianos elegantemente. Se unen tres versos menores; el primero de cinco pies; y los otros dos de tres pies cadauno.*

Sále la Auróra = con rúbios = cabéllos,

1.2. 3. 4. 5. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

Dándo a las flóres = colóres = muy béllos.

1. 2. 3. 4. 5. 1. 2. 3. 1. 2. 3. “.

5 – 3 – 3 . Por último, parece digno de ser destacado este análisis del endecasílabo como muestra de un protagonismo del silabotonismo en la teoría y en la práctica del verso español en este momento. Silabotonismo que concuerda con un movimiento general en las versificaciones europeas y que puede ser el contexto que mejor explique el nacimiento de este verso nuevo, como luego veremos.

Este mismo contexto de análisis silabotónico de la estructura del endecasílabo explica el importante testimonio de Sinibaldo de Mas, en 1832, en la primera edición de su *Sistema musical de la lengua castellana*. Conviene recordar que Sinibaldo de Mas admite la posibilidad de hacer versos de cualquier medida siempre que se siga la “*regla de la melodía*” –la distribución de los acentos interiores–. Después de la relación de formas del endecasílabo con acento en distintas posiciones, pero todas explicables por el uso tradicional y “normal” de este verso, añade: “*Y aun podría [el endecasílabo] tener otras [combinaciones], aunque algunas le variarían enteramente la cadencia, como por ejemplo, dos 2.^{as} o una 4.^a y dos 3.^{as}”* (1832, II: 70). Es decir, acentos en 2.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a, o en 4.^a, 7.^a y 10.^a. La propuesta de Sinibaldo de Mas está desvinculada de una tradición que entroncara esta forma de endecasílabo con el de gaita gallega, y por eso no se menciona el acento en 1.^a sílaba. Hay que subrayar, por otra parte, la percepción de la novedad de esta forma, que variaría “*completamente la cadencia*” del endecasílabo. En la última edición de su obra, en 1852, Sinibaldo de Mas hace una corrección que destaca aún más el distinto carácter de este tipo de endecasílabo, cuya forma reduce a la acentuada en 4.^a, 7.^a y 10.^a –suprime el acento en 2.^a como una posibilidad–:

El endecasílabo pudiera tener otras combinaciones, que le darían una cadencia muy distinta de la del que ahora usamos. He aquí endecasílabos de una 4.^a y dos 3.^{as}” (2001: 95).

Y sigue el poema *La Aurora*, cuyos versos A. Marasso (1954: 114) ya relacionó con los de *Pórtico*, de Rubén Darío. En 1831 Sinibaldo de Mas había publicado los cuatro primeros versos de

este poema. Navarro Tomás, como vimos, incorpora el poema de Sinibaldo de Mas al corpus del endecasílabo dactílico, aunque no comenta su teoría.⁴¹

Si nos fijamos en estos primeros testimonios sobre el endecasílabo dactílico, hay que subrayar: que se presenta como forma “distinta”, posibilidad nueva, lo que explica quizá que se acuda a ejemplos propios del autor que enuncia la teoría. En segundo lugar, debe notarse que no se establece ninguna relación con el verso de gaita gallega ni otras formas casuales antiguas, salvo en el caso de Masdeu y el verso italiano.

El testimonio de Andrés Bello en su *Métrica*, de 1835, es capital por varias razones, que podemos resumir diciendo que tiene una clara conciencia del carácter rítmico particular de este verso, que desde entonces se llama *endecasílabo dactílico*, y porque, por primera vez, se relaciona en la teoría con el uso de un poeta moderno, Iriarte. Es decir, se refuerza la personalidad de este metro en el contexto del análisis silabotónico y al mismo tiempo parece adquirir carta de naturaleza en el uso literario por obra de Iriarte. Pero veamos más de cerca los pasajes de Bello en que trata del endecasílabo dactílico. En el capítulo III del *Arte Métrica*, que habla “Del ritmo y de los acentos”, dice:

Dactílico es el siguiente verso endecasílabo de Moratín:
Suban al cerco de Olimpo lucente.
Súban al / cerco de O / límpo lu / ciente (1981: 142)

Bello no dice que este verso pertenece al poema de L. Moratín *Cántico a nombre de unas niñas españolas* (BAE, 2, 608).⁴² Un poco más adelante, explicando en general la estructura del verso que lo divide en cláusulas, dice que el último acento pertenece a la última cláusula, “*que en los versos trocaicos, anfibráquicos y dactílicos puede estar incompleta*”. Y entre los ejemplos hay dos endecasílabos dactílicos:

Hínche los / áires ce / léste armo / nía

⁴¹ Véase nuestra edición de Sinibaldo de Mas (2001: 95, n. 46).

⁴² Aunque Bello cita otro poema de L. F. Moratín, que interesa para los endecasílabos de que nos ocupamos, el *Canto de los Padres del Limbo*, pero es para ejemplificar los dodecasílabos de ritmo anfibráquico con los tres primeros versos del poema (1981: 171).

Se óye a lo / léjos tre / méndo fra / gór⁴³ (1981: 143)

No dice quién es el autor, luego habrá que suponer que son de cosecha propia, aunque el primero de los dos versos que reproducimos es una “adaptación” del de Garcilaso “*hincen el aire de dulce armonía*” (Égloga II, v. 69), que es un endecasílabo dactílico casual entre yámbicos.

Comparando los distintos ritmos dice que una sílaba más o menos al principio del verso diferencia el dactílico del anfibráquico, y este del anapéstico. Y el ejemplo es:

Nído de / siérto de / mísera / tórtola
El nído / desiérto / de míse / ra tórto / la
En el ní / do desiér / to de mí / sera tór / tola (1981: 144).

Parece como si Bello sintiera la “necesidad teórica”, planteada por el mismo sistema, de un endecasílabo dactílico para explicar el ritmo acentual del verso fundado en la división de cláusulas rítmicas. Este papel, para el ritmo dactílico, no podía representarlo ningún verso mejor que el endecasílabo —esquema del primero de los tres versos citados—, pues el octosílabo con acentos en 1.^a, 4.^a y 7.^a, que es otra posibilidad, tiene el inconveniente de ser un verso muy usado y en manifestación polirrítmica, aparte de no ser suficientemente largo como para que se completen tres cláusulas. En cualquier caso, no hay duda, a la vista de estos datos, de la fuerte conciencia teórica de un endecasílabo dactílico en Bello, plenamente formado con acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas.

Su integración en la norma literaria viene amparada por el uso que de este verso hace Tomás de Iriarte. Por eso, al tratar en el capítulo V “De las diferentes especies de versos”, empieza a hablar de los versos dactílicos precisamente con el endecasílabo de Iriarte:

Tenemos entre las fábulas de Iriarte una en endecasílabos de ritmo dactílico:

⁴³ Al primero, con terminación llana, le falta una sílaba para completar el esquema esdrújulo del dáctilo (ó o o), y al segundo, agudo, le faltan dos sílabas.

Cierta criada la casa barría
con una escoba muy puérca y muy vieja, etc.

Puede faltar el acento de la primera cláusula; los otros tres son absolutamente necesarios (1981: 162).

Resumiendo, Bello teoriza la necesidad del endecasílabo dactílico en un sistema silabotónico de versificación, y, aparte de construir ejemplos propios –igual que otros teóricos, como Masdeu o Sinibaldo de Mas–, apunta los nombres de quienes van a proporcionar los ejemplos más comentados en las discusiones del siglo XIX: Iriarte y Moratín.⁴⁴ Por otra parte, la denominación de *dactílico* para el ritmo de este verso queda sólidamente establecida.⁴⁵ No parece injustificado el agrupar en un mismo propósito de propuesta teórica innovadora lo que hacen Iriarte, Masdeu, Sinibaldo de Mas y Bello. *Las nuevas formas de concebir el verso piden y admiten el endecasílabo dactílico*.

En 1840, en *El Tiempo*, publica Alberto Lista tres artículos sobre versificación castellana y en lo referente al endecasílabo propone diferenciar dos tipos: *propio* (acento en 6.^a) y *sáfico* (acentos en 4.^a y 8.^a), con cesura tras las palabras que llevan acentos. A continuación hace una larga descripción del endecasílabo, que nos interesa:

Antes de pasar adelante, conviene fijar la atención en otra tercera especie de endecasílabo, ya desusado y desterrado de nuestra poesía, aunque no nos parece que está de la italiana, y que era común entre nuestros poetas del siglo XVI. Tal es el verso de once sílabas, que tiene acentuada la cuarta y la séptima, como el siguiente de Garcilaso:

¿Tus claros ojos a quién los volviste?

Este tiene por quebrados el pentasílabo, y el verso de ocho sílabas, que es entre todos el que se aviene peor con el endecasílabo.

⁴⁴ No hay que pasar por alto que los ejemplos de Moratín y de Iriarte no son casos de aparición casual de endecasílabo dactílico entre endecasílabos yámbicos, sino que están en una serie uniforme de endecasílabos todos dactílicos (tres en el caso del coro de Moratín al que pertenece el verso que cita Bello, y diez en el de la fábula de Iriarte).

⁴⁵ Miguel Antonio Caro, en las notas a la edición de Bello, en 1882, relaciona este verso con el endecasílabo heroico italiano, del que es una de las posibles formas, y da ejemplos de Dante y de Ariosto. En Tasso es forma “*mucho más rara: parece que el oído italiano ya empezaba a excluirla, como desde un principio la había repudiado el oído castellano*” (1981: 162, nota 1).

La cuarta y la séptima acentuadas forman una armonía semejante al sonido vulgar de la gaita gallega, y está muy distante de la marcha llena y grave del endecasílabo y del sáfico. El mismo defecto hallaba Huerta en el célebre verso de Iriarte:

Las maravillas de aquel arte canto
cuando a su autor parecía un verdadero sáfico (1844: 7-8).

Sigue Lista explicando que tanto Iriarte como Huerta tienen razón; el verso está acentuado en 7.^a y 8.^a, es sáfico, pero un mal sáfico. En la exposición de Lista hay que destacar: su análisis del endecasílabo dividido en hemistiquios por la cesura tras palabra que lleva acento; la observación sobre el desuso del endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a asociado al endecasílabo italiano, y que parece hacerse eco de Masdeu cuando dice que se emplea en Italia aún; por último, la asociación con la gaita gallega, cuyo sonido califica de *vulgar*. Este último punto tiene un interés especial para la historia de la teoría del endecasílabo que nos ocupa, pues es la primera vez que encontramos tal asociación en un tratadista, y la presencia del adjetivo “vulgar” lleva a pensar que sea el origen de la continua referencia de Menéndez y Pelayo a este verso como “vulgarmente llamado de gaita gallega”.

Importante es el hecho de que Alberto Lista apunte la posibilidad de una composición entera con endecasílabos acentuados en séptima:

Una composición entera de versos con la séptima acentuada podría quizá producir buen efecto: pero mezclados con los verdaderos endecasílabos o los verdaderos sáficos, son desagradables, al menos a los oídos castellanos, por el movimiento saltón y menos grave que tienen (1844: 9).

El “movimiento saltón y menos grave” nos habla de un verso con carácter propio y señalado como posibilidad (“podría quizá”).⁴⁶ Los tiempos están preparados, pues, para la aceptación del nuevo verso.

⁴⁶ En la respuesta de Lista al ataque de Juan Nicasio Gallego a su clasificación del endecasílabo (véase J. Domínguez Caparrós, 1975: 20-21), hay otra alusión al tipo de verso que estamos estudiando: “*La combinación de la cuarta y séptima acentuadas no se admite ya en nuestra poesía*” (1844: 18). Está pensando en el endecasílabo clásico español de origen italiano.

Antes de seguir con la narración cronológica, vamos a hacer un paréntesis para tratar de la asociación del endecasílabo dactílico con la gaita gallega antes de Milá. Milá, como vimos, asocia esta denominación con José Amador de los Ríos, pero no olvidemos que éste, por ejemplo, fue alumno de Lista en el Colegio de San Diego de Sevilla (H. Juretschke, 1951: 206). Otro ejemplo de sus contactos: Amador de los Ríos escribe a Lista, el 19 de septiembre de 1848, precisamente para enviarle una oda dedicada y someterla a su juicio, y, como se puede leer allí, le consulta temas de versificación relativos al endecasílabo (Hans Juretschke, 1951: 696-697). Aunque quizá haya que considerar como primera la anterior relación que señala Samaniego entre el primer verso del *Poema de la Música*, de Iriarte (verso que dice: *Las maravillas de aquel arte canto*), y la gaita gallega y el verso de Juan de Mena.⁴⁷ Merece la pena copiar el poema entero (BAE, 61:395-6):

Cantar la Música Iriarte
 Se propuso en un poema;
 Y en lugar de sinfonía,
 Tocó la gaita gallega;
Las maravillas de aquel arte canto...
 ¡Dios guarde, oh muñeira, tu gracia, tu encanto!
 De Juan de Mena llegó
 A la berroqueña oreja
 Aquel estupendo verso
 Con que el poema comienza,
 Y dijo, asustado: “¡Qué música es ésta!”
 Jamás otra tal me rompió la mollera.
 Ni destemplados clarines,
 Ni la zampoña perversa,
 Ni en vil mercado el molesto
 Gruñente animal de cerda,
 Que hasta los perros y gatos ahuyentan,⁴⁸

⁴⁷ En el siguiente estribillo de un villancico catedralicio del siglo XVIII, que copiamos de Mario Hernández (2008: 9), el pareado de endecasílabos dactílicos incluye la referencia a la gaita gallega: “*Lo que me suena, me suena, me suena : / solo me gusta la gaita gallega*”.

⁴⁸ Intencionadamente o no, este verso se lee fácilmente como endecasílabo dactílico, con acentos en 4.^a y 7.^a. Para leerse como dodecasílabo, igual que los demás largos del poema, excepto el de Iriarte citado, hay que hacer hiato en *que / hasta*. Véase Dorothy C. Clarke (1952: 226) para la crítica métrica de Samaniego al verso de

Tan desapacible hirió mis potencias.
¡Señor Iriarte, o don diablo!
Si más estilo y cadencia
No dais al verso, dejad
Vuestra profesión coplera,
O al versificar, ved antes si os presta
El *Asno erudito* sus tiasas orejas.

Como anota Leopoldo Augusto Cueto, Marqués de Valmar, editor de *Poetas líricos del siglo XVIII*, en la BAE, M. J. Quintana cuenta cómo este verso “*que en verdad carece de medida*” fue duramente criticado por Huerta. Efectivamente, en el tomo IV de sus *Poesías selectas castellanas*, señala Quintana (1830: XXIX, nota) su extrañeza porque Iriarte no quisiese corregir este verso, cuyas palabras forman verso de cualquier manera que se combinen, menos en la que lo hizo Iriarte, porque “*falta la cadencia y acentuación de tal*”: Serían verso las siguientes combinaciones: *Canto las maravillas de aquel arte*; *Canto del arte aquel las maravillas*; *Del arte aquel las maravillas canto*. Y sigue con la narración de la anécdota entre Huerta e Iriarte:

Contábase entonces que Huerta recientemente reconciliado con Iriarte, y convidado a una lectura del poema, al oír el primer verso, y extrañando su disonancia, se le hizo repetir dos veces, preguntó si había allí alguna errata, y viendo que el autor no convenía en la necesidad de reformarle, se levantó de su asiento, y dejó la concurrencia, sin que ni el ruego, ni el respeto, ni consideración alguna le pudiesen reducir a que continuase escuchando.

Retomo el hilo de la historia de la teoría del endecasílabo dactílico. Un elemento importante, capital quizá, en la historia de la teoría de este verso, hasta llegar al trabajo de Milá de 1875, es, sin duda, lo que dice José Coll y Vehí al respecto. Tres son los trabajos en los que habla del endecasílabo que nos interesa: *Elementos de arte métrica latina y castellana*, Madrid, 1854; *Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura*, Barcelona, 1862; y *Diálogos Literarios*, Barcelona, 1866.

Iriarte.

Para entender el papel de José Coll y Vehí, pueden ser significativos los dos datos externos siguientes. Primero, Coll y Vehí está familiarizado con la *Ortología y Métrica* de Bello, a quien cita ya en sus *Elementos de arte métrica* (1854: 10) a propósito de la sinalefa. Por otra parte, y este es el segundo dato, Milá (1875: 341, n. 2) menciona el *Arte métrica* de Coll y Vehí a propósito de tres de los versos de Moratín y su observación de una “acentuación particular”. Otros detalles relativos a los versos de Moratín citados por Milá y Fontanals (1818-1884) confirmarán que su discípulo José Coll y Vehí (1823-1876) es uno de los orígenes de su interés por esta forma de endecasílabo. Pero analicemos el pensamiento de Coll y Vehí.

Al tratar del endecasílabo en sus *Elementos de arte métrica latina y castellana* (1854), y después de describir las formas canónicas de este verso (acentos en 6.^a, o en 4.^a y 8.^a; pausa o cesura tras 5.^a y acento en 8.^a, *sáfico*), dice (1854: 28):

D. Leandro Moratín presenta otra clase de endecasílabos, que tienen acentuadas las sílabas cuarta y séptima; pero como se observa en ellos una pausa obligatoria después de la quinta sílaba, pueden considerarse más bien (y lo mismo puede decirse del sáfico) como versos de cinco y de seis sílabas interpolados.

Suban al cerco - de Olimpo luciente

Eco doliente, - lamentos y voces:

Lleguen veloces - al trono de Dios.

(L. Mor.)

Coll y Vehí no comenta la rima interna –*luciente / doliente, voces / veloces*–,⁴⁹ que apoya su visión de este verso como compuesto. Tampoco relaciona este verso con el de Iriarte, a pesar de ser autor muy utilizado en sus ejemplos y a pesar de que Bello establecía una relación entre ambos.

En el *Compendio de Retórica y Poética* (1862) insiste en la misma concepción de este verso como compuesto, con el mismo

⁴⁹ Milá y Fontanals (1875: 341) no debió de percibir esta rima interna y por eso corrige *Ecos dolientes*, en lugar de *Eco doliente*, lo que destruye la rima:

Suban al cerco de Olimpo luciente

Ecos dolientes, lamentos y voces,

Lleguen veloces al trono de Dios...

ejemplo de L. Moratín, y añade una observación que nos interesa: “*No conocemos más versos castellanos de esta especie, que los que nos ofrece D. Leandro Moratín*” (1862: 127). Señal de que sigue sin asociarlo a Iriarte y de que siente curiosidad por encontrar otros ejemplos.

La situación cambia en sus *Diálogos Literarios* (1866). Después de tratar del endecasílabo sáfico, habla de los endecasílabos acentuados en cuarta y séptima usados por Iriarte y Moratín en los siguientes términos:

Iriarte en la fábula *La criada y la escoba* ensayó unos endecasílabos con acento obligatorio en la cuarta y séptima sílaba. Valen tan poco, como los otros suyos que esta tarde leímos.

Pero D. Leandro Moratín en la composición titulada *Los padres del limbo* compuso los seis que voy a decirte, en los cuales notarás, además del acento de la cuarta y séptima, una pausa obligatoria después de la quinta.

Huyan los años en rápido vuelo,
Goce la tierra durable consuelo,
Mire a los hombres piadoso el Señor.

Suban al cerco de Olimpo luciente
Eco doliente, lamentos y voces,
Lleguen veloces al trono de Dios

-Parecen de diez sílabas.

-Si se empleasen tanto los de esta especie como los sáficos en composiciones largas, serían tan fatigosos como ellos y los de arte mayor (1871: 325).⁵⁰

Hay que destacar la asociación explícita de los versos de Iriarte y los de Moratín, pero destacando la pausa obligatoria tras la quinta en los de este último, aunque ya no insiste en que sean versos compuestos.⁵¹ Muy significativo es que añade otros

⁵⁰ La edición de los *Diálogos Literarios* de 1871, por la que citamos, lleva la indicación de 2.ª edición, pero según información del P. Gabriel M.ª Verd S. J., de la Facultad de Teología de Granada, es exactamente igual a la primera (1866) con cambio de portada, tras comparar los ejemplares que hay en la biblioteca de la mencionada Facultad (e-mail 2-IX-2002).

⁵¹ En la fábula de Iriarte es clara la cesura tras quinta en todos los versos menos en el tercero (*Reniego yo de la escoba –decía-*). Además, se combinan estos versos con dos pentasílabos, equivalentes al primer hemistiquio.

tres versos de L. Moratín a los citados en las obras anteriores, y que atribuye los seis versos a la misma composición, *Los padres del limbo*,⁵² cuando solamente pertenecen a ella los tres citados de nuevas. Los copiados desde 1854 pertenecen al coro primero de otra composición, titulada *Cántico a nombre de unas niñas españolas refugiadas en Francia*.⁵³ Milá reproduce el error de Coll y Vehí, atribuyendo los seis versos al mismo poema, *Los padres del limbo*, pero cambia el orden de la cita de los tercetos: pone primero el de *Cántico a nombre* y luego el de *Los padres del limbo*.⁵⁴

Con respecto a la teoría de Bello, Coll y Vehí se diferencia fundamentalmente por no hacer referencia a una acentuación en primera sílaba. No parece estar pensando en un ritmo acentual dactílico, como sí hace Bello, sino que relaciona este verso con el sáfico por el descanso tras la quinta sílaba, y esta es la diferencia que separa a los de Iriarte de los de Moratín para Coll y Vehí. Además, en la composición de L. Moratín, *Los padres del limbo*, entre los dos coros con los endecasílabos de 4.^a y 7.^a hay 9 pentasílabos, todos dactílicos (adónicos, con acentos en 1.^a y 4.^a) menos uno (v. 71: *De dicha el mundo*, acentos en 2.^a y 4.^a).

Parece claro que José Coll y Vehí es uno de los referentes imprescindibles para entender el interés de Manuel Milá y Fontanals por este verso. En lo que se refiere a poesía literaria española son los mismos ejemplos de Iriarte y Moratín los discutidos por Milá. Bien es verdad que el estudio de Milá amplía enormemente el contexto histórico y de uso de este verso, al tiempo que propone

⁵² El título de esta composición es citado por Coll y Vehí como ejemplo de *cantata* en sus *Elementos de Literatura* (1856: 228): “*A pesar de carecer de recitativo, pueden considerarse como una especie de cantatas las bien escritas composiciones de D. Leandro Moratín Los padres del limbo y La anunciación*”.

⁵³ En la edición de las obras de L. F. Moratín publicadas por la Real Academia de la Historia (1831: 293-302) o en la edición de Buenaventura Carlos Aribau (BAE, 2, [1846] 1944: 606-608), las dos composiciones a que pertenecen los versos citados están separadas por *La anunciación*. Por eso es más llamativo que se localicen los seis versos en *Los padres del limbo*.

⁵⁴ Otro detalle mínimo nos indica que Milá no toma el texto directamente de Coll. Es el siguiente: tanto en las ediciones de 1831 y la de la BAE, como en la de Manuel J. Quintana (1830: 530-533), los versos del coro de *Los padres del limbo* se reproducen dos veces en el poema (vv. 62-64, y 74-76), pero con una pequeña variante: *Huyan los años en rápido vuelo* (v. 62); *Huyan los años con rápido vuelo* (v. 74). Mientras Coll y Vehí copia la del verso 62 (*en*), Milá copia la del v. 74 (*con*).

una teoría del mismo en relación con un sistema general de ritmo acentual que parte de la base anapéstica del decasílabo, comprensible por el auge del silabotonismo que ejemplifica muy bien el éxito del decasílabo de himno. Pero esto ya lo hemos visto.

La breve referencia de José Manuel Marroquín, en sus *Leciones de métrica* (Bogotá, 1875), tiene interés por dos razones: porque ve como distintos los tipos de verso usados por Iriarte y por Moratín; y porque Julio Vicuña, más tarde, se adhiere a esta distinción, según hemos visto. Como versos de once sílabas distintos de los endecasílabos (“no se les suele dar el nombre de endecasílabos”), con acentos en 4.^a, 7.^a y 10.^a, cita los versos 7 y 8 de la fábula LVI de Iriarte, pero sin dar el nombre de su autor. Y como otra forma (*tampoco endecasílabos*), con acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a, “y que no admite otros acentos”, cita el de Moratín, *Suban al cerco de Olimpo luciente*, sin dar el nombre de su autor, y otro que hay que suponer de invención propia, *Lúnes, y mártes y miércoles tres*.⁵⁵

8. Conclusión

En conclusión, la *definición* del endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a es la de *endecasílabo dactílico* para Bello, y en esa definición caben el ejemplo de Iriarte y el de L. Moratín. De la definición del verso como compuesto de 5 + 6 parte Coll y Vehí con el ejemplo de L. Moratín; y en un segundo momento le asocia, pero no los identifica, el verso de Iriarte. Identifica como anapésticos Milá y Fontanals los ejemplos de Iriarte y de L. Moratín,

⁵⁵ Dice exactamente el pasaje de J. M. Marroquín (1875: 40): “Hay otros versos de once sílabas que llevan acento en la cuarta, en la séptima y en la décima. A éstos no se les suele dar el nombre de endecasílabos, aunque constan del mismo número de sílabas que los así llamados. Por ser sumamente desapacibles son muy poco usados:

“Los remendones que escritos ajenos”

“Corregir piensan, acaso de errores.”

Finalmente, hay otros de once sílabas, que tampoco suelen llamarse endecasílabos, con acento en la primera, en la cuarta, en la séptima y en la décima y que no admiten otros acentos. Son mucho más armoniosos, pero tan poco usados como los mencionados en el párrafo anterior:

“Suban al cerco de Olimpo luciente.”

“Lúnes, y mártes y miércoles tres.”

y lo mismo hace Pedro Henríquez Ureña. Para José Manuel Marroquín son formas totalmente distintas la de Iriarte (4.^a y 7.^a) y la de L. Moratín (1.^a, 4.^a y 7.^a), y Julio Vicuña Cifuentes se adhiere a esta distinción dando el nombre de *sáfico frustrado* a una de ellas (4.^a y 7.^a) y *endecasílabo de gaita gallega* a la otra (1.^a, 4.^a y 7.^a). Esta distinción, algo matizada, está debajo de la manera en que T. Navarro Tomás habla de una *manifestación parcial* y una *forma plena*.⁵⁶

Para completar el panorama del endecasílabo dactílico antes de la canonización que de él hace Rubén Darío, se impone un análisis del corpus anterior al nicaragüense, referido a la poesía culta, al empleo consciente de este verso como parte del patrón de un poema. Podemos dar la lista de ejemplos. Los de Iriarte y Moratín son los únicos estudiados antes de Milá. Éste añade: poesía de salón del siglo xvii (testimonio del canónigo Blanch), Masdeu y Arnao. Cuatro son los ejemplos que aporta Pedro Henríquez Ureña: Heredia, *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa, Camprodón o Ramos Carrión, y Perrín y Palacios. Por último, T. Navarro Tomás agrega los ejemplos de: Peralta Barnuevo (s. xviii), Fray Juan de la Anunciación (s. xviii), Iriarte (*El ricacho metido a arquitecto*, nunca considerada en los estudios sobre el endecasílabo dactílico) y Sinibaldo de Mas. A éstos, por nuestra parte, añadimos otros dos ejemplos no considerados en la historia de este verso anterior a Rubén Darío. Es el primero la traducción de la Oda I, 22, de Horacio (*Integer vitae*), publicada por Antonio Francisco de Castro, en 1841, y que reproduce Menéndez y Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica* (IV, Horacio I, p. 153). El segundo es la composición de Eduardo Benot que da como ejemplo de endecasílabo dactílico (6 sextetos AAB'CCB'), en su *Prosodia castellana i versificación* (1892, III: 93-94) —ya publicado en 1890 en *La España Moderna*—, y que Eduardo de la Barra ignora conscientemente.

El análisis de la estructura del endecasílabo dactílico en estos ejemplos, acompañado de las teorías que acabamos de resumir,

⁵⁶ En el magnífico y novedoso análisis de la estructura rítmica del verso español basado en sus usos que llevan a cabo Varela, Moíño y Jauralde, *Manual de Métrica Española*, distinguen también varios tipos de endecasílabo dactílico: *puro* (4.7.10), *pleno* (1.4.7.10), *corto* (2.4.7.10) (2005: 184, 193-195).

reforzará, esperamos, nuestra hipótesis de explicación de la constitución de este verso como forma propia de la poesía culta española moderna. Pues, para nosotros, la constitución del endecasílabo dactílico como verso independiente se explica por el movimiento general del siglo XVIII europeo a formas silabotónicas.

Este movimiento general —reflejado en el auge del silabotonomismo, considerado por nosotros mismos en el romanticismo español—⁵⁷ explica que Milá y Fontanals conciba la estructura de este verso en función del decasílabo anapéstico, consolidado plenamente en el romanticismo, como ejemplifican los himnos de la época. De ahí la paradoja que expresa Milá al decir que hay una relación estructural entre decasílabo anapéstico y endecasílabo dactílico y, sin embargo, desde un punto de vista histórico es un hecho que hay ejemplos de endecasílabo dactílico o anapéstico antes de que el decasílabo de himno (acentuado en 3.^a, 6.^a y 10.^a) se dé de forma independiente. Lo que ocurre es que el decasílabo anapéstico *casual* y mezclado con otros tipos de versos es tan antiguo como el endecasílabo *casual* dactílico / anapéstico: en el verso de gaita gallega, mezclado con dodecasílabos en cantos y bailes...

Como independiente, en la poesía culta, se afianza, se canoniza antes el decasílabo anapéstico, y por eso Milá lo considera teóricamente más natural y comparable en su naturalidad al octosílabo respecto del endecasílabo dactílico en su *sistema silabotónico*. Efectivamente, el decasílabo anapéstico es más vistoso silabotónicamente.

En este contexto se entiende que Milá tenga interés por un verso —el endecasílabo anapéstico— del que apenas puede dar más ejemplos de usos independientes en la poesía culta española que los de Iriarte, Moratín y Arnao. Interesa como posibilidad silabotónica del endecasílabo.

El problema es que este endecasílabo tiene una competencia prácticamente insalvable en el endecasílabo yámbico. Y, a pesar de que se piensa en él como posibilidad rítmica —y en este sentido la conciencia teórica de Iriarte es fundamental—, le resulta imposible afianzarse. Hasta Rubén Darío, por supuesto, que es el

⁵⁷ Véase nuestro trabajo “Construcción del verso moderno” (2003).

auténtico fundador de este verso como moderna forma métrica culta.

Hay, pues, dos versos: el *casual* anterior al siglo XVIII, y el silabotónico del s. XVIII. Esta nueva forma, que es conceptualmente independiente de las que aparecen casualmente antes, responde a una intención claramente individual. Iriarte lo demuestra de manera explícita. Ejemplos desconocidos o no tenidos en cuenta en la teoría métrica del siglo XIX —como, por ejemplo, los de Fray Juan de la Anunciación, José María Heredia, Sinibaldo de Mas o Benot—, apoyan esta naturaleza individual, experimental y desligada de las formas casuales. En este sentido, el ejemplo de 1841 citado por Menéndez y Pelayo apunta a otro origen —el verso latino, que Mariner ha explorado— pero resfuerza desde otro ángulo precisamente su independencia respecto de los ejemplos casuales.

El origen vario de factores que influyen constituiría las bases de una *poligénesis*, enunciada por Mariner. De todas formas, el ejemplo de 1841 fue absolutamente desconocido en la teoría métrica culta y tiene el interés, no desdeñable, de ser un testimonio de la predisposición a ver con agrado el silabotonismo. En 1841, a un cura de Orense le suena bien este verso: ¿por gallego, por romántico, por latinista? Nos referimos, claro, al cura. Como señal de un ambiente es muy interesante.

§ II. EJEMPLOS

EN esta parte vamos a hacer un comentario de los ejemplos de verso endecasílabo dactílico en la poesía culta española hasta *Pórtico* (1892) de Rubén Darío.

1. *Joseph Blanch*

El ejemplo catalán que Milá (1875: 340) reproduce del canónigo (Joseph) Blanch, quien floreció a mediados del siglo xvii, es, como dice el mismo Milá, un testimonio de que este verso se emplea en el siglo xvii, “*en la poesía castellana de salón o de serenata*”. Pues el título incluye el verso castellano *Yo te idolatro suave cadena* –que es un endecasílabo dactílico– para caracterizar el ritmo de una canción.⁵⁸

2. *José Bassa*

El uso independiente del endecasílabo dactílico está ligado en sus comienzos, sin duda, a la música. Pedro Henríquez Ureña, al tratar de los versos de gaita gallega (diez, once y doce sílabas con quebrado de seis) en la poesía culta del siglo xvii (1600-1675), termina con el ejemplo de cuatro versos del *minué* con música de José Bassa (vivía en 1701), recogido en el *Teatro lírico español anterior al siglo xix*, de F. Pedrell:

⁵⁸ Véase Eulàlia Duran (dir., 2006:321) para la descripción de un manuscrito en el que se encuentra la letra que empieza *Yo te idolatro, suave cadena*. En esta misma obra, pp. 400 y 612, se da noticia del manuscrito de las poesías del canónigo Joseph Blanch recopiladas con el título de *Matelàs de toda llana*. En la edición parcial de estas poesías, que con el mismo título, se publican en 1873, no está incluido el poema cuyos cuatro primeros versos reproduce Milá, *Bella aldeana que el pasmo de Chipre*. Puede consultarse esta edición en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Si de Amarilis los ojos disparan
flechas que hieren con dulce rigor,
¿de qué le sirve a Cupido la aljaba?
¿para qué quiere Amor el arpón?⁵⁹
(P. Henríquez Ureña, 1961: 174)

⁵⁹ Anota P. Henríquez Ureña que, según la música, “quiere Amor” forman sinalefa. Entonces este verso no sería un endecasílabo dactílico, sino un decasílabo anapéstico (3.^a, 6.^a y 9.^a). Se trataría de una combinación propia de la *gaita gallega*. Bien es verdad que los otros tres versos son endecasílabos con acentos en 4.^a y 7.^a. Este tipo de metro está presente en otros ejemplos de minué recogidos por Pedrell, según Henríquez Ureña. Efectivamente, junto al citado con música de José Bassa, que lleva el número *I*, hay otros tres en el grupo de *Bailes de Comedias del Retiro* —uno con música de Sebastián Durón, maestro de Capilla del Real Palacio desde 1691, y exiliado en Francia tras la Guerra de Sucesión; y dos de autores desconocidos—, en el vol. III de F. Pedrell (1897, III: 34-36), pero ninguno de ellos está en endecasílabos dactílicos solamente. He aquí los textos:

II. Minué de Durón

Amor rendido, que aplaudiendo vas
del Águila augusta el nombre la edad
de noble anhelo hasta su solio real
pues solo tú eres la ofrenda y altar.

III. Minué de autor desconocido

Bárbaro, pérfido, sabe vencer,
para rendir a las almas Amor,
y para el ánimo de flecha rápida
usa el tirano su activo rigor.

IV. Minuete de autor desconocido

Es tu lisonja el ser mi homicida,
de la fiel vista que te miró.
Pero yo espero el verte dolida,
de haber herido a quien te adoró.

En el mismo Felipe Pedrell (1897, II: XIX) se leen los versos del minué de una criada en la tonadilla de Laserna, *Los amantes chasqueados*:

Mi jilguerito
con pico de oro
canta sonoro
y todo es trinar.
Cruza la selva
de rama en rama,
y a la que ama
buscando va.

No es difícil percibir el ritmo del endecasílabo dactílico en la unión de cada dos versos: *Mi jilguerito con pico de oro / canta sonoro y todo es trinar / Cruza la selva de rama en rama / y a la que ama buscando va*. El último verso está falto de una sílaba, aun haciendo el hiato *que-ama*, autorizado por la música (pp. 30-34). Esta hace sinalefa en *deoro* y en *ramaen*, y entonces tampoco tendrían once sílabas los hipotéticos versos primero y tercero.

3. Pedro de Peralta Barnuevo

El primer ejemplo de empleo de endecasílabo dactílico “de manera uniforme” que cita T. Navarro Tomás es el del peruano Pedro de Peralta Barnuevo (1663-1743). Copia Navarro Tomás (1972: 312) la siguiente estrofa, de su comedia *Triunfos de Amor y Poder*:

Dime si de Isis, hermosa y divina,
viste la luz o cegaste a los rayos,
Júpiter soy que en amantes desmayos
formo mi gloria en mi misma ruina.

Esta estrofa pertenece a un canto de Júpiter en la comedia, y está precedida de otros cuatro versos del mismo tipo, que dicen:

Dime, pastor, si en el prado florido;
dime, zagal, si en el monte constante,
has visto la huella, la imagen brillante,
de la beldad que idolatro rendido.

(*Triunfos de Amor y Poder*, vv. 21-24)⁶⁰

Estas dos estrofas de la comedia *Triunfos de Amor y Poder* (vv. 21-28) son calificadas por el editor moderno, Irving A. Leonard, como *Redondillas de endecasílabos* en la tabla de versificación (p. 100). Los ocho versos del ejemplo son:

Dime, pastor, si en el prado florido;
dime, zagal, si en el monte constante,
has visto la huella, la imagen brillante,
de la beldad que idolatro rendido.

Dime, si de Isis, hermosa y divina,
viste la luz, o cegaste a los rayos,

⁶⁰ Véase Pedro de Peralta Barnuevo (1937). T. Navarro cita por esta edición, aunque varía la puntuación. La versificación de las tres comedias editadas por Irving A. Leonard (*Triunfos de Amor y Poder*, *Afectos vencen finezas*, *La Rodoguna*) es variadísima, y con abundantes ejemplos de versificación irregular, como puede consultarse en las tablas de versificación que acompañan a la edición. T. Navarro Tomás da como número de los versos citados en su ejemplo, 1194-1197. Pero los versos con esos números corresponden a otros, que están en una tirada de “versos irregulares aconsonantados” (vv. 1188-1197). Probablemente, Navarro Tomás tendría anotados algunos versos de esta tirada que tienen ritmo ternario: dactílico (v. 1196: *y en lo que gimo, lamento, y suspiro*, endecasílabo) o anfibráquico (v. 1197: *los valles, los montes, las selvas confundo*, dodecasílabo).

Júpiter soy, que en amantes desmayos
formo mi gloria en mi misma ruina.
(*Triunfos de Amor y Poder*, vv.21-28)

Este ejemplo, como el anterior, plantea un pequeño problema métrico que hace que la huella del ritmo que P. Henríquez Ureña llama “gaita gallega” esté muy presente y por eso mismo pueda discutirse si son ejemplo de endecasílabos “uniformes” dactílicos. Se trata del verso 23, *has visto la huella, la imagen brillante*, que es un dodecasílabo anfibráquico —con ritmo perfectamente encajable en la gaita gallega—, al que le sobra una sílaba para ajustarse al endecasílabo dactílico. ¿Sería esta la razón por la que T. Navarro Tomás no reproduce esta estrofa, que es la primera del ejemplo? La pausa muy marcada en 4.^a sílaba de palabra aguda (vv. 21, 22, 24, 26 y 27) es otra característica que desdibuja el ritmo dactílico del verso.

El ejemplo de Peralta Barnuevo, como el del minué con música de José Bassa, muestran la tendencia a la constitución del endecasílabo dactílico, pero no son formas seguras de estructuras independientes; las huellas de otros ritmos ternarios (anapéstico o anfibráquico) hablan de su origen musical y su relación con los ritmos que P. Henríquez Ureña califica de gaita gallega.

4. *Fray Juan de la Anunciación*

Carácter muy distinto tienen los dos ejemplos que siguen, de Fray Juan de la Anunciación (Madrid 1691-México 1764), del primer tercio del siglo XVIII. Son los dos poemas editados por A. Méndez Plancarte (1945: 211-214), tomados de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de México,⁶¹ en su antología de *Poetas novohispanos*. T. Navarro Tomás (1972: 313) afirma que es en este autor en quien se da la “*emancipación... enteramente cumplida*” del endecasílabo dactílico, y copia el cuarteto que sirve de glosa a una de las composiciones, la titulada *Al pasearse una dama por un jardín*. Estamos totalmente de acuerdo con la

⁶¹ Con la signatura MS. 10-6-475, titulado “Cuaderno de varios versos, compuestos por el P. Fray Juan de la Anunciación, fecho en Valladolid a 13 de agosto de 1718 años”. Jesús Yhmoff Cabrera (1985: 11) habla de un manuscrito con título prácticamente igual, pero con la signatura Ms. 1597 de la misma biblioteca.

observación de Navarro Tomás, pues se trata de poemas independientes de relativa extensión. Leamos los dos textos:

Al pasearse una dama por un jardín
-De varias "Glosas por el Minué"

-“*Entre lucidas escuadras de grana
brota encendido en purpúreo el Clavel,
a quien corona de Mayo la gala
y a quien juzgaron las Flores por Rey.*”

-Cuando con tiernos gorjeos las Aves 5
la bienvenida le daban al Alba,
vide en un prado paseándose a Fili
entre lucidas escuadras de grana.
Iba tan bella, que puedo decir
hizo ventajas en su rosicler 10
a los relieves de que viste, cuando
brota encendido en purpúreo, el Clavel.
De la Azucena, y el Nardo y la Rosa
dábanle adorno la púrpura y nácar,
tanto que afirman ser Fili entre todas 15
a quien corona del Mayo la gala.
Era su rostro brillante Narciso
en el ameno y florido vergel
a quien tributan espejo las fuentes
y a quien juraron las Flores por Rey. 20

La forma métrica de este poema es: un cuarteto con rima asonante (AB'AB'), seguido de una glosa de cuatro cuartetos con rima asonante en los pares, aunque el tercer cuarteto lleva también asonancia en los impares (- A - A; - B' - B'; C A C A; - B' - B'). La estructura de los 16 versos distintos que conforman el poema tiene las siguientes particularidades: 1) ocho versos manifiestan un *ritmo dactílico no pleno*, con acento en 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas: vv. 5, 6, 8, 13, 16, 18, 19 y 20; 2) cinco versos tienen *ritmo dactílico pleno*, con acento en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas: vv. 7, 9, 12, 14 y 17; 3) los versos 10 y 15 tienen un *ritmo dactílico matizado* por: falta de acento en 7.^a (verso 10) o desdibujamiento del acento en 7.^a por un acento contiguo en 6.^a (verso 15); 4) el verso 11, con acento en 4.^a, 8.^a y 10.^a sílabas, *se aparta del ritmo dactílico y responde a uno de los tipos del endecasílabo yámbico tradicional*. Otra nota característica de estos versos

es que no tienen ningún acento de 4.^a sílaba en palabra aguda, y así la cesura siempre va después de la 5.^a sílaba. Destacable también es la nitidez de la posición de los acentos, que siempre están en los lugares exigidos por el esquema métrico, salvo en los casos comentados de los versos 11 y 15. Podemos decir que la *estructura del endecasílabo dactílico* está bien perfilada y que sus características son: acentos interiores constantes en 4.^a y 7.^a sílabas, y frecuente en 1.^a sílaba; excepcionalidad de acentos extrarrítmicos o antirrítmicos; cesura tras la 5.^a sílaba.

Méndez Plancarte (1945: 218) anota que *minué*

designa aquí un tipo métrico: el Endecasílabo de ac. en 4.^a y 7.^a (“dactílico” o “de gaita gallega”), apenas usado antes sino en mezcla irregular con los de 12, 10 y 9, en los aires de “Arte Mayor” o de “Muñeira”, y que por entonces –ya simétrico- logró una breve boga que no recobrará hasta el *Pórtico* de Darío.

Esta nota de Méndez Plancarte sitúa perfectamente el principio del uso independiente, “simétrico”, del endecasílabo dactílico. Sigue con la referencia al minué con música de J. Bassa citado por P. Henríquez Ureña, y con otras cinco referencias de minué de Fray Juan de la Anunciación, en que emplea este endecasílabo dactílico. Los versos citados son:

a) del “Minué a N. Sra. De los Dolores”, en combinación con hexasílabos:

...¡Mira cuán blanca, perdido el carmín,
con llanto se queja,
viendo que el Alma del Cuerpo se aleja
de su Benjamín!...
...¡Oye los golpes que en su corazón
repite el martillo,
cuando traspasa su pecho el cuchillo
de la compasión!...

b) Otro minué termina así:

...Así las rosas soberbias juzgaban
que era el más bello de todos su ser,

sin advertencia que en ti se criaba
quien las iguale y aun sepa exceder.

c) En otro dice a las rosas:

Sois en las obras, melindres y nombre,
copia y dechado de toda Mujer.

d) En una versión del *Pange lingua*:

Cante la lengua con suave compás
glorias debidas a tanto Misterio...

e) En “A la profesión de dos Religiosas” de Santa Clara:

En el estrado de rosas fragante
del más ameno de Clara jardín,
hoy se entretejen dos tiernos pimpollos
que hacen sus brillos más claros lucir..
Como del prado carbunclos con alma,
eran antorchas del verde zafir...⁶²

En la introducción a este tomo de su antología escribe A. Méndez Plancarte (1945: LXII), refiriéndose a Fray Juan de la Anunciación:

El exquisito esplendor colorista y musical, y la sentimental dulzura ya pre-romántica de sus “Minués”, —lo mismo “A la Aurora” y “A una Dama en un jardín”, que “A N. Sra. de los Dolores”—, le dan un sello “muy siglo XVIII”... Su instinto y su ímpetu de rubeniano innovador de la rítmica, nos ofrecen con simetría y frecuencia nada común (aun mucho después y en España) el endecasílabo “de gaita gallega”, que él llama “de minué”, ya solo, ya mezclado con exasílabos [*sic*].

Conviene aclarar, de todas formas, que el minué no se identificaba con el endecasílabo dactílico; así lo muestran los ejemplos antes citados recogidos por Felipe Pedrell.

⁶² Antonio Alatorre (1977: 444) cita estos versos de Fray Juan de la Anunciación, tomados de la edición de Alfonso Méndez Plancarte, y los clasifica como ejemplo de *romance dodecasílabo*, pues, basándose en T. Navarro Tomás, piensa que estos endecasílabos dactílicos de 5 + 6 se adaptan lo mismo “a la medida simple y periodo único del endecasílabo que al compás binario y compuesto del dodecasílabo”.

Veamos el otro poema citado por A. Méndez Plancarte en su antología:

Al rayar la aurora

Ya las nocturnas fantásticas Sombras
tocan a leva, y en curso veloz
surcan espumas en mar de azabache,
llenas las velas de obscuro vapor. 5
Ya las Estrellas, brillantes zafiros,
claros carbunclos, –vivientes sin ser–,
huyen de luto cubiertas sus luces,
muertos los brillos de su rosicler.
Ya la plateada y lucida Dïana, 10
hecha del Alba digna sumiller,
coge corrida las negras cortinas
de su funesto y nocturno dosel.
Ya de las Aves, prenuncios del día,
música acorde de prados y bosques,
rompen las trompas, clarines y cajas 15
con armonía [*sic*] sonoras el nombre.
A cuyos ecos despierta el Aurora,
–Madre de Febo, si Nuncia veloz–,
y discurriendo por campos de nieve
muestra dorado su claro esplendor. 20
Con su venida, de luces se bordan
valles, collados, y bosques también,
y los de noche perdidos colores
cobran las cosas con nuevo placer.
Néctar esparce Rocío divino, 25
leche a la perla que sale a beber,
vida a las plantas, verdor a los prados,
grana a la rosa y olor al clavel.⁶³

La forma métrica del poema es un conjunto de siete cuartetos endecasílabos con rima asonante aguda en los pares –el cuarto cuarteto tiene asonancia llana en lugar de aguda–: – Á – Á . La estructura de los 28 endecasílabos es más próxima a la manifestación plenamente dactílica (acento en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas), pues a ella se ajustan 20 de los versos del poema. *Ritmo dactílico no pleno* (acento en 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas) tienen 6 versos (12,

⁶³ Es llamativa la casualidad de que el poema con que Sinibaldo de Mas (2001: 96) ejemplifica los endecasílabos con acento en 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas tenga el título de *La aurora* y empiece por el adverbio *Ya*, como veremos, aparte de formar cuatro cuartetos sin rima cuyo cuarto verso es agudo.

16, 17, 19, 21 y 23). El verso número 8 tiene ritmo dactílico matizado por falta de acento en 7.^a (*muertos los brillos de su rosicler*). Un verso, el número 10, se aparta del ritmo dactílico y se ajusta al tipo tradicional de acento en 6.^a (*hecha del Alba digna sumiller*). No hay cesura tras 4.^a sílaba tónica de palabra aguda.

Es notable la diferencia respecto del otro poema que consiste en que la estructura del ritmo dactílico pleno es claramente dominante. No hay acentos extrarrítmicos ni antirrítmicos, y tampoco cesura tras 4.^a sílaba tónica de palabra aguda. Se acentúan las características de un verso endecasílabo con ritmo dactílico indudable.

A los ejemplos citados por A. Méndez Plancarte que acabamos de comentar hay que añadir el texto que leemos en Yhmoff (1985: 93). Se trata de un minué de 16 versos endecasílabos dactílicos al principio de un largo “Coloquio de las flores al Colegio de Moral de Toluca”, año 1722. Dice así el texto, con música:

| | |
|---|----|
| Hoy de las flores escuadras lucidas
teje Cupido de amante disfraz,
porque al Carmelo las glorias consagren
finas y acordes con suave compás. | |
| Rico de galas brillantes el Clavel
borda de adornos su púrpura real,
siendo en su prado monarca supremo
digno sujeto del primer lugar. | 5 |
| A sus impulsos amantes la Rosa,
dulce consorte del regio zagal,
sigue fragante su curso festivo
dentre las puntas del sol duro zarzal. | 10 |
| Con sus ejemplos la Roja Amapola,
centro de grana, del fuego solar,
pinta de alfombras sus campos amenos,
digno teatro de tanto solaz. | 15 |

Diez versos tienen la forma plena del endecasílabo dactílico (acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a). Los versos 3, 9 y 13 acentúan sólo en 4.^a, 7.^a y 10.^a. Los versos 5 y 12, tal y como se reproducen en el texto de Yhmoff –habría que comprobar en el manuscrito–, tienen una sílaba sobrante:

ri-co-de-ga-las-bri-llan-tes-el-Cla-vel

que se solucionaría concertando *brillante* con *clavel*, en singular, lo que permite la sinalefa *brillante*∪*el*;

den-tre-las-pun-tas-del-sol-du-ro-zar-zal

que tiene solución no difícil si se suprime la palabra *sol*, como pide el sentido. Solamente el verso 8 se apartaría del patrón dactílico, pues acentuaría en 8.^a:

digno sujeto del primer lugar.

Tampoco en este ejemplo hay cesura tras 4.^a sílaba tónica.

Frente a los ejemplos anteriores a los de Fray Juan de la Anunciación, cuyas desviaciones se dirigían al ritmo de gaita gallega, ahora las desviaciones del modelo dactílico (verso 11 del primer poema, verso 10 del segundo, y verso 8 del tercero) se orientan claramente hacia el endecasílabo yámbico. Es una nota que indica claramente la intención del autor, que piensa en versos endecasílabos, no en mezcla de versos de distinta medida y ritmo ternario. La independencia respecto del ritmo de gaita gallega es evidente. Y esto es muy importante para la historia del moderno endecasílabo de que tratamos. Fray Juan de la Anunciación es claramente su fundador en la literatura culta. Pero los ejemplos de Fray Juan de la Anunciación estaban inéditos hasta que A. Méndez Plancarte sacó dos de ellos a la luz en su antología de 1945. Es posible que en el manuscrito utilizado por A. Méndez Plancarte y por Jesús Yhmoff Cabrera se encuentren más textos con endecasílabos dactílicos. Por eso es de justicia conceder a Tomás de Iriarte el mérito de ser quien primero publicó un poema en este tipo de verso, que si bien le resultaría familiar por su conocimiento de la música, subjetivamente lo tendría como una innovación en poesía culta no cantada. Está justificada, pues, la referencia a su fábula LVI desde Bello en las discusiones sobre el endecasílabo dactílico.

5. Tomás de Iriarte

La composición de Iriarte que normalmente se cita como ejemplo de endecasílabo con acento en 4.^a y 7.^a es la fábula LVI, *La criada y la escoba*; y pasó sorprendentemente inadvertida, hasta que la señalara Navarro Tomás, la añadida en la edición de 1792, *El ricacho metido a arquitecto*.⁶⁴

FÁBULA LVI LA CRIADA Y LA ESCOBA

Cierta criada la casa barría
con una escoba muy puerca y muy vieja.
“Reniego yo de la escoba (decía):
con su basura y pedazos que deja
por donde pasa, 5
aun más ensucia que limpia la casa.”
Los remendones, que escritos ajenos
corregir piensan, acaso de errores
suelen dejarlos diez veces más llenos...
Mas no haya miedo que de estos señores 10
diga yo nada.
Que se lo diga por mí la criada.

Sólo uno de los diez endecasílabos del poema manifiesta de forma nítida el ritmo dactílico pleno (verso 1: *Cierta criada la casa barría*), pues el otro verso acentuado en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a tiene dos acentos antirrítmicos que lo desdibujan (verso 9: *suelen dejarlos diez veces más llenos...*). El ritmo dactílico no pleno, con acentos en 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas, se manifiesta en tres versos (vv. 4, 7 y 12) de forma nítida, pero en los demás está desdibujado por acento extrarrítmico en 2.^a –sílabas que no encaja en el ritmo dactílico– (vv. 3, 6 y 10), antirrítmico en 3.^a (v. 8), o con acento extrarrítmico en 2.^a y antirrítmicos en 6.^a y 9.^a (v. 2: *con una escoba muy puerca y muy vieja*). Es verdad que, como se había propuesto, no faltan en ningún endecasílabo los acentos en 4.^a y 7.^a, pero la abundancia de acentuación que no sigue el patrón dactílico debilita la percepción de este ritmo. Claro que Iriarte hace un uso de la acentuación interior en este verso

⁶⁴ Cito los poemas de Iriarte por la edición de Alberto Navarro González en Clásicos Castellanos (136).

semejante al que se hace en otras clases de endecasílabos; lo esencial es que no falten los acentos constitutivos en 4.^a y 7.^a, y los otros acentos sirven para la variedad y la matización de un ritmo excesivamente machacón. Es la primera vez que encontramos esta característica, propia de la poesía culta, en el endecasílabo dactílico. Sólo en el verso 3 coincide el acento en 4.^a con final de palabra (yo).

FÁBULA LXVIII
EL RICACHO METIDO A ARQUITECTO

Cierto ricacho, labrando una casa
de arquitectura moderna y mezquina,
desenterró de una antigua ruina,
ya un capitel, ya un fragmento de basa, 5
aquí un adorno y allá una cornisa,
media pilastra y alguna repisa.
Oyó decir que eran restos preciosos
de la grandeza y del gusto romano,
y que arquitectos de juicio muy sano,
con imitarlos se hacían famosos. 10
Para adornar su infeliz edificio,
en él a trechos los fue repartiendo.
¡Lindo pegote! ¡Gracioso remiendo!
Todos se ríen del tal frontispicio,
menos un quidam que tiene unos dejos 15
como de docto, y es tal su manía,
que desentierra vocablos añejos
para amasarlos con otros del día.

En general, en este poema el endecasílabo dactílico de Iriarte presenta las mismas características que el endecasílabo de la fábula anterior. Tres (vv. 6, 13 y 14) producen el ritmo dactílico pleno sin estorbos con acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas. Otros seis (vv. 2, 8, 10, 11, 17 y 18), también sin obstáculos manifiestan un ritmo dactílico no pleno de acento en 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas. Este mismo ritmo es matizado con acento extrarrítmico en 2.^a sílaba en los versos 5 y 12, y en el verso 7 además con acento antirrítmico en 5.^a. Sin acento en 2.^a, el ritmo dactílico no pleno de 4.^a y 7.^a es desdibujado por acentos antirrítmicos: en 5.^a (verso 3), en 6.^a (verso 16), en 9.^a (verso 9), o en 3.^a y 8.^a (verso 15).

El ritmo dactílico pleno es desdibujado por acentos antirrítmicos: en 8.^a (verso 1) o en 5.^a (verso 4). En esta segunda fábula hay más casos de 4.^a tónica final de palabra: versos 3, 4, 7 y 11.

Dentro de la característica variedad de la acentuación de este verso en Iriarte, se aprecia en este poema una tendencia a acentuar la 1.^a sílaba algo más que en la fábula LVI; es decir, el ritmo dactílico pleno se hace algo más visible (5 de 18 versos frente a 2 de 10 versos). Lo que nunca falta es la acentuación siempre en 4.^a y 7.^a en los dos poemas. Y esta característica es suficiente para dotar de individualidad rítmica al verso.

6. *Leandro Fernández de Moratín*

En el contexto de los ejemplos analizados hasta ahora, los versos de Leandro Fernández de Moratín tienen importancia por su repercusión en las teorías decimonónicas de este endecasílabo especial, donde fueron los más conocidos y tenidos en cuenta junto a los de Iriarte. Ni su número es importante, ni su estructura es desconocida en los ejemplos que hemos analizado hasta ahora.

Al coro de su composición *Los padres del limbo* pertenecen los tres siguientes:

Huyan los años en rápido vuelo,
Goce la tierra durable consuelo,
Mire a los hombres piadoso el Señor.⁶⁵

Al *Cántico a nombre de unas niñas españolas de familia refugiada en Francia* pertenecen los tres siguientes, del coro con que empieza la composición:

Suban al cerco de Olimpo luciente,
Eco doliente, lamentos y voces:

⁶⁵ Citamos por *Obras*, edición de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1831: 296. La primera intervención del coro corresponde a los versos 62-64; la segunda, con la variante *con* por *en* en el primer verso, son los versos 74-76.

Lleguen veloces al trono de Dios.⁶⁶

El ritmo de estos endecasílabos se caracteriza por ser manifestación estricta del *dactílico puro*, sin dudas ni acentos fuera de los lugares precisos (1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a). Fray Juan de la Anunciación había llegado a perfilar de forma nítida esta estructura de endecasílabo dactílico. En los dos casos está presente la referencia musical (*minué, coro*), y con la música hay que relacionarlos, más que con un ritmo de tipo popular, como hace Milá hablando de Moratín, según vimos.

7. José María Heredia

El siguiente ejemplo de poema en endecasílabos dactílicos es el de José María Heredia (1803-1839), *Himno de guerra* (compuesto en abril de 1826, publicado en *El Iris*, México, junio de 1826).⁶⁷ Como hemos visto, fue Pedro Henríquez Ureña quien llamó la atención sobre la “sorpresa” que le produjo el metro de este poema. Fue desconocido en las discusiones teóricas del siglo XIX.⁶⁸

⁶⁶ Citamos por la misma edición (1831: 300). Sobre la confusión de estos seis versos como pertenecientes todos al poema *Los padres del limbo*, hemos hablado en la primera parte. La confusión procede de Coll y Vehí y es seguida por Milá. Dorothy C. Clarke (1952: 229-230) cita los seis versos de L. Moratín (por BAE, 2, 607) como ejemplo de endecasílabos dactílicos del periodo neoclásico, y dice que “*are found in parts of Los padres del limbo by Leandro Fernández de Moratín*”. No cita los de Iriarte, a quien no menciona a este propósito. Eduardo de la Barra (1895: 4) tampoco describe bien el uso moratiniano cuando habla de que “*formó estrofas de endecasílabos dactílicos*”. Este es el pasaje: “*Moratín dio con su acentuación verdadera, la observó escrupulosamente, y, con mui feliz resultado, formó estrofas de endecasílabos dactílicos*”. De forma indudable cae en la confusión, según prueban las siguientes palabras: “[Iriarte] y Moratín en un par de breves coplas de los ‘Padres del Limbo’, consiguieron este resultado” (1895: 49).

⁶⁷ Publicado por primera vez en Cuba en la *Cronología herediana*, de Francisco González del Valle, La Habana, 1938 (Aparicio, en Heredia, 1970: 335; Augier, en Heredia, 1993: 545); y reimpresso en la edición de sus *Poesías completas*, en La Habana, 1940-1941 (P. Henríquez Ureña, 1942: 172).

⁶⁸ Reproducimos el texto moderno de la edición de Ángel Augier (Heredia, 1993: 155-156). El texto de la edición de Carmen Alemany Bay (Heredia, 2004: 211-213) debe ser corregido. Los dos primeros versos están defectuosos: *Pues otra vez la bárbara guerra / lejos retumbaba el profundo rugir*; ni tienen sentido, ni se ajustan a la métrica. Falta también un verso en la estrofa cuarta. Estas mismas erratas estaban ya en la edición de Ángel Aparicio Laurencio (Heredia, 1970: 333-334).

Himno de guerra

I

Pues otra vez de la bárbara guerra
Lejos retumba el profundo rugir,
De los aztecas resuena en la tierra
El noble grito: “¡Vencer o morir!”
¡Qué! ¿pensarán insensatos y audaces 5
Los españoles el yugo imponer
A los valientes que alianzas o paces
Con los tiranos juraron no hacer?

II

¿Cómo tan pronto el terror olvidaron
Con que les vimos perdón demandar, 10
Cuando a los pies de los héroes juraron
Nuestros derechos por siempre acatar?
Vuelvan, y tornen la patria y la gloria
En nuestra frente a ceñir su laurel.
Eterno vive en la espléndida historia 15
Quien en⁶⁹ las lides se adorna con él.

III

Vana contemple su infame perfidia
El degradado avariento español,
Y⁷⁰ devorado su pecho de envidia,
Felices mire a los hijos del Sol. 20
Ya le tendimos de amigo la mano,
Y él⁷¹ insolente la osó despreciar:
Quiere que Anáhuac le adore tirano,
Y Anáhuac libre sabrale humillar...

IV

Allá se postre en la mísera España 25
Ante el tirano más vil y feroz,
Y en él se bebe estúpida saña⁷²
De su execrable y sangriento Moloch.
“¡Fuera tiranos!” el Anáhuac dijo;⁷³

⁶⁹ Debe corregirse el verso de la edición de Alemany, que dice “*quien las lides se adorna con él*”, donde al suprimir la preposición *en* resulta un decasílabo.

⁷⁰ Aparicio y Alemany ponen *el* en lugar de *y*, y el verso no tiene sentido.

⁷¹ Aparicio y Alemany no acentúan *el*, tomándolo por artículo, lo que influye en el ritmo del verso.

⁷² Aparicio y Alemany introducen el artículo *la*, lo que evita el hiato (dialefa) difícil entre *cebe* y *estúpida*. Leen: *y en él se bebe la estúpida saña*.

⁷³ Falta este verso en las ediciones de Aparicio y de Alemany. Es además el único verso con acentuación en 8.^a, que se aparta del modelo, en vez de en 7.^a.

“¡Fuera tiranos!” el Sur exclamó. 30
La libertad sus esfuerzos bendijo,
Y al Nuevo Mundo en su templo erigió.

V

Nunca olvidemos las bárbaras penas
Que nos hiciera la España pasar. 35
Trescientos años de oprobio y cadenas
Se nos presenta ocasión de vengar.
Para tiranos, cobardes y reyes
Arde muy fiero de América el sol,
Mas vivifica benigno las leyes
Y las corona⁷⁴ de puro esplendor. 40

VI

Armado, guerreros, con ira la diestra,
Y en vano truene⁷⁵ la nube fatal;
La patria bella nos llama⁷⁶ y nos muestra
La senda noble de gloria inmortal. 45
Obedezcamos su acento sublime;
Aseguremos su dicha y su paz,
Un solo ardor nuestros pechos⁷⁷ anime,
Un solo voto: ¡Morir o triunfar!

La característica rítmica de estos versos es su constante acentuación en 4.^a y 7.^a -no falta nunca el acento en estas posiciones- y 21 versos se limitan a este ritmo *dactílico no pleno*; 11 versos acentúan además en 1.^a sílaba y muestran un ritmo *dactílico pleno* (versos 2, 5, 9, 13, 17, 21, 22, 23, 30, 33 y 38). Es nota muy destacable el que 15 versos acentúen en la 2.^a sílaba en lugar de en la 1.^a (versos 1, 4, 15, 20, 24, 25, 27, 32, 35, 41, 42, 43, 44, 47 y 48), y esta tendencia es notable de forma especial en la última estrofa. Recordemos que Sinibaldo de Mas planteó esta forma de verso en las cuatro primeras ediciones de su obra como posibilidad de endecasílabo que alterna con la acentuada en 4.^a y 7.^a solamente. Llama la atención que apenas se pueden señalar dos casos de otro acento fuera de estas posiciones: acentos

⁷⁴ Aparicio y Alemany interpretan el verbo como sustantivo y escriben *coronas*, en lugar de *corona*.

⁷⁵ Aparicio y Alemany: *truena*.

⁷⁶ Aparicio y Alemany: *clama*.

⁷⁷ Aparicio y Alemany: *nuestro pecho*, lo que obliga al hiato (dialefa) difícil en *pecho / anime*.

antirrítmicos en 6.^a (verso 26) o en 3.^a (verso 38). El verso 29, con acentos en 1.^a, 4.^a, 8.^a y 10.^a (“*¡Fuera tiranos!*”, *el Anáhuac dijo*) es el único rítmicamente anómalo. Cinco versos acentúan la 4.^a sílaba en palabra monosílaba (versos 1 y 11) o aguda (versos 5, 31, 47).

Como vemos, el modelo del ritmo del verso de Heredia manifiesta un modelo dactílico mejor dibujado que el de Iriarte, en el que la acentuación interior era muy variada, y refleja mejor la tendencia silabotónica de la época; la única variación del ritmo dactílico pleno consiste en la acentuación en 2.^a, pero esta variación se hace sistemática por su frecuencia, al tiempo que cuenta con el aval de la teoría de Sinibaldo de Mas como índice posterior de posible norma teórica del verso anticipada por la práctica de Heredia. Es ésta, sin duda, una nota original del endecasílabo dactílico de Heredia.

8. Sinibaldo de Mas

En 1832, para ilustrar el endecasílabo acentuado en 2.^a, 4.^a y 7.^a, o en 4.^a y 7.^a, que cambia enteramente la cadencia del endecasílabo generalmente usado, Sinibaldo de Mas compone y publica en su *Sistema musical de la lengua castellana* el siguiente poema:⁷⁸

La aurora

Ya de la aurora las tintas risueñas
Por las campiñas que aljófares bañan
Van alegrando las flores nacientes
Con la esperanza del próximo sol.

Mil avecillas de esmaltes bordadas,
Voloteando por copas frondosas,
A la venida del fúlgido disco
Entonan himnos de amor y placer.

5

⁷⁸ Que el poema lo tenía compuesto de antes Sinibaldo de Mas se prueba por la aparición de los cuatro primeros versos del mismo en un folleto de 1831. Véase Sinibaldo de Mas (2001: 95-96) para todas estas cuestiones y para el texto que copiamos.

Los pastorcillos con mirtos orlados
De sus zagalas al cándido cuello 10
Van enlazados con nudos de rosas,
Su esclavitud bendiciendo feliz.

Y yo también tal ventura envidiando,
Embebecido sus danzas contemplo,
A los cantares que esprimen la dicha 15
Acompañando mi blando laúd.

Diez versos (2, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15 y 16) llevan acento en 4.^a y 7.^a solamente; cuatro, además, en 1.^a (versos 1, 3, 5 y 11); y dos en 2.^a, 4.^a y 7.^a (versos 8 y 13). Se entiende que Sinibaldo de Mas suprimiera en su última edición (1852) como característica la acentuación en 2.^a, cuando hay más acentuados en 1.^a que en 2.^a. Es sintomático de la tendencia al ritmo dactílico pleno el número de acentos en 1.^a, y que no haya acentos antirrítmicos que desdibujen los esenciales, salvo quizá el del verso 13 en 5.^a sílaba (*tal*). Se nota que es el ejemplo compuesto por un autor que quiere ilustrar una teoría, que es además una teoría que concibe el verso dentro de un sistema silabotónico original donde el lugar del acento es decisivo. Los versos 12 y 13 son los únicos que acentúan en 4.^a sílaba de palabra aguda. Sinibaldo de Mas no menciona ningún ejemplo anterior de este tipo de verso, lo que no puede extrañar dado que su tratado es teórico puro, sin menciones explícitas a la historia de la poesía española.

9. Antonio Francisco de Castro

Cronológicamente, el siguiente ejemplo de poema en endecasílabos dactílicos es el que trae M. Menéndez y Pelayo, en su *Bibliografía hispano-latina clásica – IV : Horacio I* (1940-1966: 153-154), correspondiente a la traducción de la Oda, I, 22, *Integer vitae*, que publicó en Orense, en 1841, el presbítero Antonio Francisco de Castro:

La inocencia está segura en el mundo

Pise la arena del África ardiente
O la desierta del Cáucaso cumbre,

| | |
|--|----|
| Pise la tierra que baña el Hidaspes
Célebre río:
El varón justo de crimen exento | 5 |
| No necesita del arco morisco
Ni de la aljaba cargada de flechas
Envenenadas,
Íbame yo por la selva sabina | 10 |
| Solo y sin armas cantando loores
De alma virtud, y un lobo soberbio
Huye a mi vista.
Monstruo tan grande no crían los bosques | 15 |
| De Daunia feroz, ni engendra la tierra
Seca de Juba, en donde se crían
Fieros leones.
Llévame, oh Fusco, al rígido Polo | 20 |
| Do no fomente el tépido ambiente
Árbol ni planta, donde áspero el cierzo
Llueve y graniza.
Ponme debajo del carro propincuo | |
| Del sol ardiente sin casa ni sombra,
Allí la virtud, del pecho apenado
Será el consuelo. | |

De los 18 endecasílabos del poema sólo la mitad se miden sin problemas como dactílicos plenos (ac. 1.^a, 4.^a y 7.^a) –versos 1, 4, 6, 9, 10, 19, 21- o no plenos (ac. en 4.^a y 7.^a) –versos 2 y 7-, a los que puede añadirse el verso 22, acentuado en 2.^a, 4.^a y 7.^a. Cuatro de ellos exigen una dialefa (hiato) para ajustarse no sin dificultad al ritmo dactílico:

de ◊ *al-ma-vir-tud-y-un-lo-bo-so-ber-bio* (v. 11)
se-ca-de-Ju-ba-en-don-de-se-crí-an (v. 15)
llé-va-me ◊ *oh-Fus-co-al-rí-gi-do-Po-lo* (v. 17)
do-no-fo-men-te-el-té-pi-do ◊ *am-bien-te* (v. 18)

Vemos cómo se convierte la cesura tras 5.^a en pausa de verso compuesto, que impide la sinalefa, en tres de los casos (versos 15, 17 y 18). El problema del verso 11 es más complejo, pues parece que la pausa tras 4.^a funciona como final de hemistiquio de verso compuesto, se añade una sílaba métrica y se puede entonces hacer la sinalefa normal *yun*:

de ◊ *al-ma-vir-tud-* (-) / *yun-lo-bo-so-ber-bio*

Dos tienen acento en 5.^a sílaba, en lugar de en 4.^a, resultando versos anómalos:

De-Dau-nia-fe-roz-ni ◊ *en-gen-dra-la-tie-rra* (v. 14)
a-lli-la-vir-tud-del-pe-cho ◊ *a-pe-na-do* (v. 23)

Estos dos versos se hacen fácilmente dodecasílabos anfibráquicos con final agudo en el primer hemistiquio (o ó o o ó - / o ó o o ó o), lo que es señal de su parentesco con la gaita gallega. Son todos estos casos ejemplos de un recuerdo del verso de arte mayor, del ritmo propio de la muiñeira con el que el cura gallego estaría familiarizado. Por último, los versos 5 (ac. en 3.^a, 4.^a y 7.^a) y 13 (ac. en 1.^a, 4.^a, 6.^a y 7.^a) tienen acentos antirrítmicos muy evidentes que desdibujan el ritmo dactílico. El traductor de Horacio no consigue un verso dactílico tan claro como el de los ejemplos de Fray Juan de la Anunciación, Heredia o Sinibaldo de Mas, por poner ejemplos de poemas con una extensión semejante al suyo. Con todo no hay que olvidar como nota peculiar que no hay en su poema una relación directa o indirecta con la música, para justificar el ritmo dactílico, aunque parece que no puede desligarse completamente del ritmo de la gaita gallega. ¿En qué medida pensaba en un modelo clásico?

10. *Francisco Camprodón*

La noticia del siguiente ejemplo, estrechamente vinculado a la música, nos la da Pedro Henríquez Ureña (1961: 329), y cita los dos primeros versos, que atribuye a Camprodón o Ramos Carrión, *Marina, I*. La duda en la atribución de los versos a uno u otro autor indica que Pedro Henríquez Ureña los ha leído en la ópera *Marina*, refundición de la zarzuela de Francisco Camprodón del mismo título hecha por M. Ramos Carrión, con música de Emilio Arrieta. Efectivamente, en el acto I, escena VIII, del libreto de la ópera se lee el texto completo. Pero este texto estaba ya en la zarzuela estrenada en 1855, cuyo libreto es de Francisco Camprodón, también en el acto I, escena VIII. El autor, pues,

es Francisco Camprodón, y la fecha es 1855. Copiamos de la edición de 1855 (Camprodón, 1855: 19-20) el texto de la mencionada escena completa, donde los endecasílabos dactílicos se mezclan con pentasílabos.

CORO.—Jorge dio fondo,
le vais a ver.
PASCUAL.—Dios me le envía
para mi bien.
CORO.—Pronto en los brazos 5
le estrecharéis.

Entre la bruma y espesa neblina,
entre el celaje que cubre la mar,
más volador que veloz golondrina
vimos un buque con rumbo hacia acá. 10
En lo gallardo del largo aparejo,
en el cantar de la tripulación,
claro le vimos del sol al reflejo,
clara escuchamos de hermanos la voz:
que al cargar velas 15
en triste son,
iban cantando
Oëó, oëó...
vedle si no.

Vimos de Jorge la cara morena 20
que a las diez brazas de fondo al llegar,
manda del ancla filar⁷⁹ la cadena
que estrepitosa se escurre en el mar:
toman⁸⁰ un cabo de un buque cercano,
y ejercitando su rudo vigor, 25
tiran a una, y el eco lejano
va repitiendo su tétrica voz:
mientras en triste
lánguido son,
cantan a bordo 30
Oëó, oëo,
vedle si no.

⁷⁹ En la versión de la ópera (Ramos Carrión, 1871: 11-12) sustituye *filar* por *fijar*. Pero el sentido de *filar* en la marina (“Arriar progresivamente un cable o cabo que está trabajando”, DRAE) es el adecuado a este contexto.

⁸⁰ Ramos Carrión (1871), *tomando*.

Los 16 endecasílabos dactílicos están organizados en cuatro serventesios, A B´A B´, donde la rima aguda es asonante. Diez endecasílabos (versos 9, 10, 13, 14, 20, 21, 22, 24, 26 y 27) desarrollan un ritmo dactílico pleno (acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a); cinco acentúan en 4.^a, 7.^a y 10.^a (versos 7, 8, 11, 23 y 25), y uno (verso 12) sólo acentúa en 4.^a y 10.^a. El texto no presenta acentuación antirrítmica (en el verso 21, quizá un acento en 3.^a), ni extrarrítmica. Tiene, pues, la regularidad acentual de los textos pensados para la música. Sólo dos versos (9 y 12) acentúan la 4.^a en palabra aguda.

11. Antonio Arnao

El siguiente ejemplo se produce también en estrecha relación con la música. Es el de Antonio Arnao (1828-1889), comentado ya por Milá (1875), recogido en la popular colección de poesía de José Bergua, *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, de cuya edición de 1935 toma Rafael de Balbín (1975: 286) unos versos para ejemplificar la *estrofa dactílica*.⁸¹ Balbín utiliza en el mismo lugar, y a continuación de los de Arnao, unos versos del poema *Pórtico* de Rubén para ejemplificar la misma clase de estrofa. Tomamos el texto de la partitura *Melodías de F. Schubert. Poesía española de Antonio Arnao* (Segunda serie. Madrid, Antonio Romero Editor, s. a.). Lleva el título de *Barcarola* y se compone de tres estrofas con el siguiente esquema: 11 A B´A B´C 5 c 6 b´; donde la unión de los dos versos cortos finales forman un endecasílabo dactílico también:

BARCAROLA

Brillan las nubes en nácar y en oro;
Sol esplendente se ve despuntar...
Leda conmigo, que ciego te adoro,

⁸¹ Aunque la partitura de la que tomamos el texto no tiene fecha, el texto de la *Barcarola* de Arnao debe ser anterior a 1875, fecha del trabajo de Milá (1875: 342, n. 3), quien copia la primera estrofa. Por otra parte, la colección de José Bergua ha sido vehículo de la difusión de este poema hasta el punto de aparecer, con modificaciones que alteran el metro y el sentido, y sin el nombre de su verdadero autor, en www.tupoema.com.ar (búsqueda en Google: “brillan las nubes en nácar y en oro”, 22, IV, 2009).

| | |
|--|----------|
| Surcas las ondas que rizan la mar.
Ella te brinda con plácido acento
Puro contento,
Ventura sin par. | 5 |
| Aves marinas de cándida pluma
Vuelan en torno con vivo placer:
Peces dorados, hendiendo la espuma,
Siguen la barca tus ojos por ver...
Brisa ligera tu labio acaricia,
Casta delicia
Queriendo tener. | 10 |
| Lejos del mundo que llora sus penas,
Hondo silencio reinando en redor,
Tornen al alma las horas serenas,
Libre pudiendo vivir sin dolor.
Hoy ante el cielo que grato sonrío
Clara nos guíe
La fe del amor. | 15
20 |

Es muy llamativa la extrema regularidad del acento en las posiciones del ritmo dactílico: ni falta en ninguna posición (1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a), ni hay ninguno en otra posición que pudiera desdibujar o matizar el ritmo. Tampoco hay ninguna 4.^a sílaba tónica de monosílabo o palabra aguda. Merece un comentario la forma de los dos últimos versos de cada estrofa, que representan los dos hemistiquios del verso (5 + 6) y nos dan una de las claves, quizá, de la estructura rítmica del endecasílabo dactílico: combinación de dos ritmos ternarios de distinto carácter. Pues el dactílico del pentasílabo primero (ó o o ó o) se combina con el anfibráquico del hexasílabo segundo (o ó o o ó o). Encontraríamos, pues, en los hemistiquios del verso el mismo tipo de combinación que se da en el verso tradicional de gaita gallega, o en el verso de arte mayor de Juan de Mena, cuando se mezclan endecasílabos dactílicos y dodecasílabos anfibráquicos.⁸²

⁸² Recordemos que la rima interna de uno de los ejemplos de Moratín invita también a esta división de la estructura del endecasílabo: *Suban al cerco / de Olimpo luciente, // Eco doliente, / lamentos y voces: // Lleguen veloces / al trono de Dios*. Recordemos también que Leopoldo Alas Clarín analiza el verso como compuesto, y algo semejante hacia Coll y Vehí. Pedrell (1897, II: XIX), como vimos, tenía algún ejemplo de *minué* en versos cortos que podrían entenderse como endecasíla-

12. Eduardo Benot

Antes del ejemplo de Rubén Darío, hay que comentar el unánimemente ignorado de Eduardo Benot en su *Prosodia castellana i versificación* (1892, III: 93-94), publicado por primera vez en 1890:⁸³

Nunca de niño consejas crispantes
De hórridos ogros i fieros gigantes
Quise del alma parlera escuchar.
Cólera cómica en mí se encendía,
I odio invencible, pues siempre sentía 5
Frígido miedo por mí circular.

Dábame lástima tanta criatura
Muerta por ellos, i en sandia pavura
Vi sus imágenes lleno de horror.
Vi trizas hechos los tiernos infantes, 10
Vilos tragados... i odié los gigantes,
Grei de malsines, sin fe i sin honor.

Menos temí de los gordos enanos,
Roncos de voz i velludos de manos,
Cortos de piernas i largos de pies; 15
Que ellos a nadie jamás devoraban:
Sólo a las gentes de noche asustaban,
Gritos y saltos pegando después.

Joven al cabo me hallé entre pigmeos,
Sórdidos, cínicos, viles i feos... 20
Víctima estúpida de hábiles fui;
I ansia sintiendo de paz i de amores,
Quise librarme de astucia i de amores,
I, harto de ofensas, de todos hui.

I hoi en mi casa tan sólo hai gigantes: 25
Paso con ellos divinos instantes;

bos dactílicos. Dodecasílabos anfibráquicos, con algún decasílabo anapéstico (3.^a, 6.^a y 9.^a) y un endecasílabo dactílico (*Santa patrona fanal de bonanza*) componen la letra de Antonio Arnao para la composición *La infortunada* (1870).

⁸³ En su serie de artículos *Versificación por pies métricos*, en *La España Moderna*, septiembre, 1890, pp. 181-182, con la única variante, en el verso 8, de *fría* por *sandia*, además de prescindir de su peculiar ortografía. Conservamos la ortografía de *y*, escrita *i*, pero no el subpunto en la primera de las vocales contiguas que pertenecen a sílabas distintas. También modernizamos la acentuación ortográfica.

Mil en mi cámara son mi solaz.
Nunca perturban el bien de mis sueños;
Siempre me brindan fruición halagüeños;
Sólo por ellos disfruto de paz.

30

Si hórrido espanto sentí cuando niño,
Júbilo inmenso de inmenso cariño,
Sabén mis próceres hoi producir.
Newton i Darwin, i Homero i Cervantes,
Shakspeare [*sic*] i Arquímedes son mis gigantes, 35
I ansio tan sólo por ellos vivir.

Único ejemplo que da de verso dactílico, todos los versos están estrictamente acentuados en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a, y apenas podemos observar dos acentos antirrítmicos en toda la composición (verso 10, en 2.^a; y 25, en 8.^a). Los versos 13 y 14 son los únicos que acentúan la 4.^a en palabra aguda. Es un ejemplo de laboratorio, pero es bastante largo. No le bastaba a Benot con el ejemplo del endecasílabo inventado, según él, por Moratín “*formado por la repetición del siguiente pie trisílabo, de carácter esdrújulo: ‘ - - . ’*” (III: 71). La diferencia entre el verso de Moratín y el de Iriarte, en su fábula *La criada y la escoba*, consiste, para Benot, en la falta de acento en la primera sílaba siempre en los de Iriarte, llegando a proponer una adaptación de los mismos para ajustarlos a un ritmo dactílico pleno e inconfundible (III: 96-97). Hay que entender que la propuesta de Benot, hecha en 1890 en *La España Moderna*, está planteada en el contexto de una nueva versificación por pies métricos, es decir, en lo que será el cultivo del silabotonismo extremo de la versificación de cláusulas en el modernismo, para cuyo comienzo suele citarse el poema de José Asunción Silva, *Una noche* (1892). Para Benot, pues, la invención del verdadero endecasílabo dactílico, el acentuado en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a, se debe a Moratín, pues los de Iriarte no cumplen el requisito de acento en la primera siempre. Los otros ejemplos que hemos visto, especialmente relacionados con la música, son desconocidos lógicamente por Benot, dada su prácticamente nula difusión. Tampoco parece conocer el trabajo de Milá, e ignora la propuesta de Sinibaldo de Mas, cuyo tratado no le es desconocido.⁸⁴

⁸⁴ Véase, por ejemplo, su comentario de la famosa teoría de Sinibaldo de Mas a propó-

13. Rubén Darío

Así llegamos al ejemplo que marca un hito en la historia de este verso. Por su extensión, su estructura y su difusión, *Pórtico* (1892) de Rubén Darío es el poema de referencia ineludible a la hora de hablar del endecasílabo dactílico moderno en la poesía española. Leamos el extenso poema.⁸⁵

Pórtico

Libre la frente que el casco rehúsa,
Casi desnuda en la gloria del día,
Alza su tirso de rosas la musa
Bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

Es Floreal, eres tú, Primavera, 5
Quien la sandalia calzó a su pie breve;
Ella, de tristes nostalgias muriera
En el país de los cisnes de nieve.

Griega es su sangre, su abuelo era ciego;
Sobre la cumbre del Pindo sonoro 10
El sagitario del carro de fuego
Puso en su lira las cuerdas de oro.

Y bajo el pórtico blanco de Paros,
Y en los boscajes de frescos laureles,
Píndaro dióle sus ritmos preclaros, 15
Dióle Anacreonte sus vinos y mieles.

Toda desnuda, en los claros diamantes
Que en la Castalia recaman las linfas,
Viéronla tropas de faunos saltantes,
Cual la más fresca y gentil de las ninfas. 20

Y en la fragante, armoniosa floresta,
Puesto a los ecos su oído de musa,
Pan sorprendiola escuchando la orquesta
Que él daba al viento con su cornamusa.

— sito de las doscientas sílabas largas y las doscientas sílabas breves (Benot, 1892, I: 182-184).

⁸⁵ Citamos por la edición de Julio Ortega (Darío, 2007: 195-200).

| | |
|--|----|
| Ella resurge después en el Lacio,
Siendo del tedio su lengua exterminio;
Lleva a sus labios la copa de Horacio,
Bebe falerno en su ebúrneo triclinio. | 25 |
| Pájaro errante, ideal golondrina,
Vuela de Arabia a un confin solitario,
Y ve pasar en su torre argentina
A un rey de Oriente sobre un dromedario; | 30 |
| Rey misterioso, magnífico y mago,
Dueño opulento de cien Estambules,
Y a quien un genio brindara en un lago
Góndolas de oro en las aguas azules. | 35 |
| Ése es el rey más hermoso que el día,
Que abre a la musa las puertas de Oriente;
Ése es el rey del país Fantasía,
Que lleva un claro lucero en la frente. | 40 |
| Es en Oriente donde ella se inspira,
En las moriscas exóticas zambras;
Donde primero contempla y admira
Las cinceladas divinas alhambras; | |
| Las muelles danzas en las alcatifas,
Donde la mora sus velos desata;
Los pensativos y viejos califas
De ojos oscuros y barbas de plata. | 45 |
| Es una bella y alegre mañana
Cuando su vuelo la musa confía
A una errabunda y fugaz caravana
Que hace del viento su brújula y guía. | 50 |
| Era la errante familia bohemia,
Sabia en extraños conjuros y estigmas,
Que une en su boca plegaria y blasfemia,
Nombres sonoros y raros enigmas; | 55 |
| Que ama los largos y negros cabellos,
Danzas lascivas y finos puñales,
Ojos llameantes de vivos destellos,
Flores sangrientas de labios carnales. | 60 |

| | |
|---|----|
| Y con la gente morena y huraña
Que a los caprichos del aire se entrega,
Hace su entrada triunfal en España
Fresca y riente la rítmica griega. | |
| Mira las cumbres de Sierra Nevada
Las bocas rojas de Málaga, lindas,
Y en un pandero su mano rosada
Fresas recoge, claveles y guindas. | 65 |
| Canta y resuena su verso de oro,
Ve de Sevilla las hembras de llama,
Sueña y habita en la Alhambra del moro
Y en sus cabellos perfumes derrama. | 70 |
| Busca del pueblo las penas, las flores,
Mantos bordados de alhajas de seda,
Y la guitarra que sabe de amores
Cálida y triste querida de Rueda. | 75 |
| (Urna amorosa de voz femenina,
Caja de música de duelo y placer: ⁸⁶
Tiene el acento de un alma divina,
Talle y caderas como una mujer.) | 80 |
| Va del tablado flamenco a la orilla
Y ase en sus palmas los crócalos negros,
Mientras derrocha la audaz seguidilla
Bruscos acordes y raudos alegros. | |
| Ritma los pasos, modula los sonos,
Ebria risueña de un vino de luz,
Hace que brillen los ojos gachones,
Negros diamantes del patio andaluz. | 5 |
| Campo y pleno aire refrescan sus alas;
Ama los nidos, las cumbres, las cimas;
Vuelve del campo vestida de galas,
Cuelga a su cuello collares de rimas. | 90 |
| En su tesoro de reina de Saba,
Guarda en secreto celestes emblemas; | |

⁸⁶ Debe leerse con pausa de verso compuesto: *caja de mú(s)ica / de duelo y placer*. Pedro Henríquez Ureña (1961: 329) lo comenta diciendo que agrega una sílaba inerte después de la cuarta.

- Flechas de fuego en su mágica aljaba, 95
Perlas, rubíes, zafiros y gemas.
- Tiene una corte pomposa de majas.
Suya es la chula de rostro risueño,
Suyas las juergas, las curvas navajas
Ebrias de sangre y licor malagueño. 100
- Tiene por templo un alcázar marmóreo,
Guárdalo esfinge de rostro egipciaco,
Y cual labrada en un bloque hiperbóreo,
Venus enfrente de un triunfo de Baco.
- Dentro presenta sus formas de nieve, 105
Brinda su amable sonrisa de piedra,
Mientras se enlaza en un bajorrelieve
A una dríada ceñida de hiedra⁸⁷
- Un joven fauno robusto y violento, 110
Dulce terror de las ninfas incautas,
Al son triunfante que lanzan al viento
Tímpanos, liras y sistros y flautas.
- Ornan los muros mosaicos y frescos,
Áureos pedazos de un sol fragmentario,
Iris trenzados en mil arabescos, 115
Joyas de un hábil cincel lapidario.
- Y de la eterna belleza en el ara,
Ante su sacra y grandiosa escultura,
Hay una lámpara en alba Carrara,
De una eucarística y casta blancura. 120
- Fuera, el frondoso jardín del poeta
Ríe en su fresca y gentil hermosura;
Ágata, perla, amatista, violeta,
Verdor eclógico y tibia espesura.
- Una andaluza despliega su manto 125
Para el poeta de música eximia;

⁸⁷ Es necesario hacer una dialefa (*a-una*) y una sinéresis (*dria-da*): *a-ú-na-driá-da-ce-ñi-da-de-hié-dra*. Si se hace trisílabo *dri-a-da*, con pronunciación esdrújula, entonces habría que hacer una pausa de verso compuesto para que el esdrújulo contara por dos sílabas métricas, como en el verso 78. Otra posibilidad es la pronunciación del trisílabo *dri-a-da* como llano, y entonces la escansión, que se ajusta perfectamente al patrón dactílico, sería: *a-ú-na-dri-á-da-ce-ñi-da-de-hié-dra*.

Rústicos Títiros cantan su canto;
Bulle el hervor de la alegre vendimia.

Ya es un tropel de bacantes modernas
El que despierta las locas lujurias; 130
Ya, húmeda y triste de lágrimas tiernas,
Da su gemido la gaita de Asturias.

Franças fanfarrias de cobres sonoros
Labios quemantes de humanas sirenas, 135
Ores y rojos de plazas de toros,
Fuegos y chispas de locas verbenas.

*

Joven homérica, un día su tierra
Viole que alzaba soberbio estandarte,
Buen capitán de la lírica guerra,
Regio cruzado del reino del arte. 140

Viole con yelmo de acero brillante,
Rica armadura sonora a su paso,
Firme tizona, bronceo olifante,
Listo y piafante su excelso pegaso.

Y de la brega tornar viole un día 145
De su victoria en los bravos tropeles,
Bajo el gran sol de la eterna Harmonía,
Dueño de verdes y nobles laureles.

Fue aborrecido de Zoilo, el verdugo.
Fue por la gloria su estrella encendida. 150
Y esto pasó en el reinado de Hugo,
Emperador de la barba florida.

La tendencia al ritmo dactílico pleno es muy marcada, si consideramos que 113 versos van acentuados en 1.^a sílaba, además de la 4.^a y 7.^a, lo que representa el 74,34% del total. El 25,66% que no acentúa en 1.^a supone una variación rítmica que no modifica sustancialmente el carácter dactílico del verso. Hay algunos casos de acentuación dignos de ser comentados, como: 1) la falta de acentos en 7.^a sílaba (versos 24 y 45); 2) en 4.^a sílaba no hay duda nunca; 3) encontramos acentos extrarrítmicos y

antirrítmicos en las siguientes posiciones: a) en la 2.^a sílaba (versos 9, 24, 31, 32, 37, 39, 40, 45, 66, 67, 98, 109, 111, 124 y 129; b) en la 3.^a sílaba (versos 4, 20, 35 y 89); c) en la 5.^a sílaba (versos 5 y 37); d) en la 6.^a sílaba (versos 79 y 137); e) en la 8.^a sílaba (verso 9); f) en la 9.^a sílaba (versos 6 y 35). Lo más digno de comentar es el casi 10% de versos que llevan acento en la 2.^a, lo que apoyaría la propuesta primera de Sinibaldo de Mas sobre la acentuación de esta sílaba. Los otros casos son muestras de una variación normal en endecasílabos de todas las clases.

El verso 78 es el más problemático, dado que exige hacerlo verso compuesto para que sea endecasílabo, y algo semejante ocurre con alguna de las posibles escansiones del verso 108. Se trata de esdrújulos en la palabra que lleva el acento en 4.^a. Pero hay otros ejemplos en que tal esdrújulo portador del acento en 4.^a no plantea ningún problema: cuentan todas sus sílabas (versos 13 y 127); o hacen sinalefa (versos 119, 120, 124 y 137).

Por último, son doce los versos en que la 4.^a sílaba tónica coincide con palabra aguda o monosílabo (versos 4, 5, 8, 31, 37, 39, 110, 129, 139, 147, 151 y 152).

Con estas características queda definitivamente conformado el moderno verso endecasílabo dactílico. Con ritmo muy perceptible, en el contexto de un silabotonismo desarrollado al máximo dentro de las posibilidades del verso español, tiene la flexibilidad suficiente que lo aleja de una dependencia extrema de la música, uno de sus orígenes indudables. La mención de la *gaita* en el verso 132 (*Da su gemido la gaita de Asturias*) parece profética en relación con la discusión que ocasiona la forma del verso de este poema. Recordemos el importante y tantas veces citado pasaje de las *Dilucidaciones* de Rubén Darío al frente de su libro *El canto errante* (1907) donde habla de la intervención de Marcelino Menéndez y Pelayo relacionando sus versos de *Pórtico* con los viejos endecasílabos de gaita gallega para defenderlos de un “irritado censor” que los tachaba de “peligrosa novedad”. Y comenta Rubén Darío:

Yo no creía haber inventado nada... Se me había ocurrido la cosa como a Valmajour, el tamborilero de Provenza... O había “pensado musicalmente”, según el decir de Carlyle, esa mala compañía. [...]

No gusto de *moldes* nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortope-dia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo (2007: 323).

Esta confesión de Rubén Darío da las claves exactas para la comprensión del verso que estamos estudiando, sobre todo si tenemos además en cuenta lo que hemos visto en el esquema de su desarrollo: relación con la música (también la popular) con vistas a una renovación o innovación.⁸⁸

El uso de Rubén Darío no se limita al empleo uniforme de este verso en un poema, sino que no tiene inconveniente en mezclar la forma de endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a con los de ritmo yámbico.⁸⁹ T. Navarro Tomás (1972: 411-412) ha descrito este uso, que consigue indudable notoriedad en el poema, de 1907, “Balada en honor de las musas de carne y hueso” (en *El canto errante*). Nada menos que más de la cuarta parte de los 54 endecasílabos van acentuados en 4.^a y 7.^a. El 10% representan los 8 endecasílabos dactílicos (versos 10, 26, 31, 48, 49, 50, 65 y 67) del poema “La Cartuja”, 1913 (en *Canto a la Argentina y otros poemas*). Antes de estos dos poemas, y después de *Pórtico* (1892), se encuentra, en menor proporción, el endecasílabo dactílico entre endecasílabos comunes. Es el caso de “Divagación”, 1894 (en *Prosas profanas*), entre cuyos 137 versos señala

⁸⁸ Rubén del Rosario (1944: 109) sentencia: “Hoy ya nadie puede negar las posibilidades de honda y graciosa poesía que hay latentes en esta forma de endecasílabo”. Y en nota n.º 2: “Es incomprensible, en la actualidad, la posición de ciertos eruditos (Rodríguez Marín, Eduardo Benot, Méndez Bejarano, etc.) respecto del verso de gaita gallega, que condenan con toda violencia a sabiendas de que este endecasílabo tiene una larga tradición en la literatura hispánica”. No hemos encontrado tal ataque en Benot, sí en Méndez Bejarano, cuando se refiere al endecasílabo anapéstico (acentuado en 4.^a y 7.^a): “Nunca arraigó esta tercera forma en la métrica general española. Apenas conocemos algún que otro poco feliz ensayo. Moratín escribió unas prosaicas sextinas nada idóneas para acreditar un metro desdeñado por los eruditos y cuyo epitafio había escrito Masdeu, declarando que ‘aunque muy del gusto del Dante y otros antiguos, ya no se usa hoy día’” (Méndez Bajarano, 1907: 143). Ignora el ensayo de Rubén Darío. Tampoco es exacta la noticia sobre Moratín, pues, como sabemos, los seis versos de esta clase que se suelen citar no pertenecen a una misma composición, y tampoco se constituyen como sextina.

⁸⁹ Pedro Henríquez Ureña (1919: 156; 1961: 331-332) ya había señalado esta característica rubeniana.

T. Navarro Tomás tres dactílicos; y el del primer poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905), dedicado a José Enrique Rodó, escrito en 1904, en el que T. Navarro Tomás indica que, en sus 116 versos, no hay más de 5 endecasílabos dactílicos. Esto supone una liberación del endecasílabo “*respecto a la preceptiva académica*”, y fue seguido por los poetas de España y América de su tiempo (Navarro Tomás, 1972: 412). Que hay más casos que los comentados por Navarro Tomás en la poesía de Rubén Darío, lo ilustra, por ejemplo, el verso 8 del poema “Todo lo que enigmático destino”, 1912, que dice: *tranquilo y fuerte en la gloria del día*. No había pasado inadvertida esta labor de liberación del endecasílabo a Pedro Henríquez Ureña, quien en su temprano trabajo sobre Rubén Darío (1905 y 1910) había comentado en el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, el dedicado a José Enrique Rodó, la mezcla del endecasílabo que él llama anapéstico con el yámbico, y la completa liberación de su ritmo, que ilustra con los siguientes versos (97-100) (Henríquez Ureña, 200: 214):

Tal fue mi intento: hacer del alma pura
mía una estrella, una fuente sonora,
con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y de aurora.

Por esta vía Rubén Darío hace lo mismo que había hecho en otro gran verso como el alejandrino. Apertura, ensayo y flexibilización del ritmo del verso son notas sustanciales de su revolución métrica.

§ III. EL USO DESPUÉS DE RUBÉN DARÍO

AL resumir las teorías de Julio Vicuña Cifuentes, Pedro Henríquez Ureña y Tomás Navarro Tomás, vimos cómo dan ejemplos del uso del endecasílabo dactílico en la poesía posterior a Rubén Darío. Nada más adentrarse en la investigación de esta parcela se constatan dos hechos: *primero*, que el corpus de ejemplos registrados por los mencionados autores es fácilmente ampliable; y, *segundo*, que el uso del endecasílabo dactílico presenta las mismas características de flexibilización rítmica que los otros versos modernos. Se ve esto en que pierde algo de la rigidez del endecasílabo anterior a Rubén; mantiene la constante acentuación en 4.^a y 7.^a sílabas como esencia del modelo, pero varía la acentuación en otras posiciones. Es decir, ni está tan reforzado como en muchos de los ejemplos anteriores el carácter ternario de su ritmo con la acentuación en 1.^a sílaba, ni evita tanto la *acentuación extramétrica*⁹⁰. En las páginas que siguen quedarán ilustrados, esperamos, estos dos aspectos.

1. *Salvador Rueda*

En el mismo libro de Salvador Rueda (1857-1933), *En tropel* (1892), en que aparece el poema de Rubén Darío, *Pórtico*, que canoniza el moderno endecasílabo dactílico, hay una composición, *La herrada*, que entre sus 96 versos —redondillas octosílabas *abba*— incluye dos cantos de ocho versos cada uno que tienen sumo interés para el asunto que nos ocupa. Reproduzco los textos:

⁹⁰ Llamo *extramétrica* a la acentuación que no viene exigida por el modelo de verso. En este caso es *extramétrico* todo acento que no vaya en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas.

“Mientras que el cura salió de mañana
para rezar en la iglesia lejana,
tanto bailé con la moza del cura,
tanto bailé que me dio calentura.
¡Cuándo será que otra vez la campana
llame al cura a la iglesia lejana,
y yo pueda bailar con holgura
con la moza garrida del cura!” (vv. 41-48)

“Por las montañas vestidas de flores
vago buscando mis tiernos amores,
y entre las rocas que ocultan las breñas
sólo hallo el agua que bate las peñas.
¡Cuándo será que mis tiernos amores
mire al fin suspirando entre flores,
y le ofrezcan su sombra las breñas
junto al agua que bate las peñas!” (vv. 57-64)⁹¹

Tanto en uno como en otro canto los cinto primeros versos son endecasílabos dactílicos; y los tres últimos, decasílabos anapésticos (acentos en 3.^a, 6.^a y 9.^a), en una mezcla de ritmos ternarios característica del ritmo de gaita gallega.

El hecho de que el poema de Rubén Darío prologara precisamente el libro en que se encuentran estos versos hace que A. Oliver Belmás piense en ellos como posible ejemplo para los de Rubén. Tesis que también comenta Rafael Espejo-Saavedra para adherirse a la misma.⁹² Sorprende, además, que en el poema de

⁹¹ Reproducimos los textos de la segunda edición de *En tropel* (Rueda, 1893: 38, 39). Pueden leerse también en la edición de sus *Poesías completas* (Rueda, 1911: 175-176). En esta edición el poema lleva el subtítulo entre paréntesis de *Asturiana*, lo que tiene interés para la relación de los versos que estudiamos con los bailes del norte occidental de la península. La antología de Cristóbal Cuevas también reproduce el subtítulo de *Asturiana* (Rueda, 1986: 201).

⁹² Véase Oliver Belmás (1991); Espejo-Saavedra (1986: 45) observa que “Rueda insistió más tarde en su prioridad respecto a Darío en este aspecto”. Cristóbal Cuevas señala el uso del endecasílabo dactílico en el mencionado poema, y empieza el comentario de la métrica del poeta malagueño planteando la cuestión de su papel “como precursor y colaborador” al mismo tiempo de los esfuerzos modernistas: “En algunos aspectos, sus intentos renovadores se anticipan, incluso, al Modernismo, o son independientes de él”. Allí mismo, en nota se refiere a la dificultad de la localización cronológica “ya que muchos de los poemas que podrían aducirse se publican primero en periódicos y revistas que hoy aún ignoramos” (Rueda, 1986: CX, CIII). En el comentario que de este poema hace A. Marasso en su fundamental libro sobre Rubén Darío, se basa, al estudiar el aspecto de la métrica, en el ensayo de Eduardo de la Barra sobre el asunto que hemos visto en la primera

Salvador Rueda aparecen los dos versos que Rubén Darío menciona en *Dilucidaciones* cuando explica la tradición a la que se vincula el verso de su *Pórtico*, y que en ninguna de las discusiones se relaciona con el poema del malagueño: *tanto bailé con la moza del cura / tanto bailé que me dio calentura*. Entre los metricistas, sólo Varela, Moíño y Jauralde (2005: 193) reproducen los versos 57-60 como ejemplo de endecasílabo dactílico *puro*, *anapéstico* (acentos en 4.^a, 7.^a y 10.^a).

Para T. Navarro Tomás (1956: 408), Salvador Rueda sigue el ejemplo de Rubén Darío en pasajes de *Familia sublime*. Este poema –de 24 versos divididos en tres secciones– puede leerse en la edición de 1911 de las *Poesías completas* de Salvador Rueda. La sección I, formada por dos sextetos agudos (AAB´AAB´: CCD´CCD´), está en endecasílabos dactílicos. Las otras dos secciones se componen con versos de ritmo ternario que pueden combinarse con el endecasílabo en el ritmo de gaita gallega: decasílabo anapéstico, dodecasílabo y hexasílabo anfibráquicos. Así, la sección II (vv. 13-18) es un decasílabo seguido de cinco dodecasílabos; y la sección III (vv. 19-24) tiene cinco dodecasílabos seguidos de un hexasílabo. Léase el texto (Rueda, 1911: 138-139):

FAMILIA SUBLIME

Constantino Cabal

I

Lo que no alcanza a cantar la poesía,
lo que no logra decir la armonía,
lo que no puede el color expresar,
eso es el niño: candela del día,
risa del cielo, ideal melodía,
carne de fresas, de luz y azahar.

Hecho a la voz de una flauta parece,
cual si en el aire que en luz se florece,
un rayo rubio girase en el son;
y poco a poco el girar crece y crece,
y el rayo rubio por fin aparece
trocado en niño de luz y canción.

parte del presente trabajo, y opina que el poeta nicaragüense pudo conocer este tipo de verso en el libro de Eduardo de la Barra, *Elementos de métrica castellana* (1887), o en el ejemplo del poema *La Aurora*, de Sinibaldo de Mas en su *Sistema musical de la lengua castellana* (Marasso, 1954: 113-114).

II

Es la madre del niño armonioso
esencia del seno de Dios milagroso,
algo que es divino, sobrenatural;
la forma más casta, más pura, más bella,
la perla y el cisne, la espiga y la estrella
no igualan sus líneas de luz ideal.

III

El padre contiene la incógnita esencia
de cosas y seres, la sabia cadencia
de toda la vida, que aclámale en pos;
contiene infinitas escalas sin nombres;
todos los teclados del cielo a los hombres,
porque es voz de Dios...

2. “*Los Tabaqueros*”

De 1897 es la publicación, en *La Lira Criolla* (La Habana), del ejemplo citado por Julio Vicuña Cifuentes (1929: 140), de la zarzuela bufa de Barreiro, *Los Tabaqueros*. Los cuatro versos copiados muestran que se trata de una composición normal en el uso anterior a Rubén Darío: no hay ningún acento extramétrico, y tres de los cuatro versos (con rima *AB'AB'*) están acentuados en primera sílaba:

Ven a mis brazos, mujer primorosa,
para brindarte ventura y placer,
quiero escuchar de tus labios de rosa
dulces palabras de tierno querer.

3. *Manuel González Prada*

Manuel González Prada (1844-1918), en *Minúsculas* (1901), nos ofrece, según Pedro Henríquez Ureña (1961: 329), “*buen número de composiciones en endecasílabos anapésticos*”, y menciona las cuatro siguientes: el *Rondel* “Tiene la luna caprichos de niña”; el *Pántum* “Alzando el himno triunfal de la vida”; el *Rondel* “Es la mañana la alegre chiquilla”; y el *Ritmo sin rima*

“¿Son inviolables doncellas los léxicos?” Tomás Navarro Tomás (1956: 408) dice que M. González Prada emplea el endecasílabo dactílico “*en varias composiciones de Minúsculas*”, sin concretar ningún título. Veamos algunas características métricas de estas composiciones.

El *Rondel* “Tiene la Luna caprichos de niña” consta de dos cuartetos y un quinteto con las mismas rimas (*A*, -*iña*; *B*, -*elo*), dispuestas en distinto orden en cada una de las estrofas: *ABBA* : *ABAB* : *ABBAA* . Sólo pueden señalarse dos acentos extramétricos en toda la composición (en 3.^a del verso 5: *Cuando no besa a la ardiente campiña*; en 2.^a del verso 11: *Quiere hoy al joven, mañana al abuelo*). Todos los versos, además de los acentos en 4.^a y 7.^a, van acentuados en 1.^a, menos dos (verso 9: *Si provocante los ojos nos guiña*; verso 12: *Y aunque de nieve sus témporas ciña*). El carácter ternario, dactílico, del ritmo del endecasílabo está, así, fuertemente marcado.⁹³

El *Pántum* “Alzando el himno triunfal de la vida” está compuesto de cuatro cuartetos (*ABAB*), donde la rima *B* de cada uno de ellos pasa a ser la rima *A* del siguiente, y el último repite como *B* la rima *A* del primero. El esquema general es: *ABAB* : *BCBC* : *CDCD* : *DADA*. El ritmo del endecasílabo tiene muy marcado su carácter dactílico: sólo falta el acento en primera sílaba del verso 1 –repetido como verso último–, y encontramos acento *extramétrico* en 2.^a sílaba, además de en el mencionado verso 1 y 16 –único que no lleva acento en 1.^a sílaba–, en el verso 3: *Yo siento un alma de júbilo llena*.

El *Rondel* “Es la mañana la alegre chiquilla” tiene el mismo esquema métrico que el primer *Rondel* analizado. No encontramos ningún verso con acento en posición extramétrica –es decir, todos los acentos van en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas– y sólo hay cuatro (versos 2, 5, 6 y 8) que carecen de acento en 1.^a sílaba. Se confirma, pues, la tendencia a destacar el ritmo dactílico. Véase el texto (González Prada, 1909: 64):

RONDEL

Es la mañana la alegre chiquilla
Que a los clarines del gallo madruga,

⁹³ Leemos los textos de *Minúsculas* en la segunda edición (Lima, 1909).

Viste su saya sin lodo ni arruga,
 Barre viviendas y frota vajilla.
 Al perezoso desdeña y humilla,
 Los diligentes sudores enjuga:
 Es la mañana la alegre chiquilla
 Que a los clarines del gallo madruga.
 Dice en los nidos al pájaro: —¡Chilla!
 Dice en el cielo a las sombras: —¡En fuga!
 Todo lo inflama, del hombre a la oruga,
 Todo lo mueve, del campo a la villa:
 Es la mañana la alegre chiquilla.

La composición titulada *Ritmo sin rima* “¿Son inviolables doncellas los léxicos?” está artificioosamente compuesta de seis tercetos, sin rima, pero con las terminaciones de todos los versos de cada uno de ellos siempre esdrújulas, llanas o agudas, y así se forma la serie de tercetos: esdrújulo, llano, agudo, esdrújulo, llano, agudo. Absolutamente todos los 18 endecasílabos de la composición van acentuados en todas las posiciones exigidas por el modelo dactílico (1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a), y no hay ningún acento fuera de estos lugares.

A estas cuatro composiciones de *Minúsculas* mencionadas por Pedro Henríquez Ureña hay que añadir otra que también está en endecasílabos dactílicos. Es el *Triolet* “Llenas las manos de ramas en flor”, cuyo esquema de rimas, siempre agudas, es: *A'B'A'A'A'B'A'B'*, donde el verso 1 se repite como 4 y 7, y el 2 como 8. El ritmo dactílico de estos versos es perfecto, y no hay ningún acento en posición extramétrica. Léase el texto (González Prada, 1909: 31):

TRIOLET

Llenas las manos de ramas en flor,
 Corro a buscarte, de huerto y jardín.
 Vengo a tu lado, Paloma de amor,
 Llenas las manos de ramas en flor.
 Coge la reina en frescura y olor,
 Rosa o jacinto, clavel o jazmín;
 Llenas las manos de ramas en flor,
 Corro a buscarte de huerto y jardín.

Los endecasílabos dactílicos de Manuel González Prada,

cabe concluir, son versos muy apegados al esquema musical que realiza plenamente el ritmo ternario. No olvidemos que es el momento del auge de la versificación silabotónica de cláusulas rítmicas del modernismo.

4. *Antonio de Zayas*

Julio Vicuña Cifuentes (1929: 141), entre los ejemplos de endecasílabo dactílico, menciona el poema de Antonio de Zayas (1871-1945) *La Quinta*, del que copia los cuatro primeros versos, y no da ni fecha ni libro al que pertenece el mencionado poema. Este se publicó en *Paisajes* (1903) y consta de seis cuartetos (ABAB) en endecasílabos dactílicos. Más de la mitad de los versos no acentúa la primera sílaba, y sólo hay acentos extramétricos en la 3.^a del verso 6 y en la sílaba 2.^a de los versos 10 y 15. El ritmo se apoya en los acentos en 4.^a y 7.^a sílabas como esenciales, aunque está bien presente la realización ternaria plena del dactilo con acento en 1.^a sílaba también. Léase el texto (Zayas, 1903: 205-206):

GOYA

La quinta

Casa de campo lejana y tranquila
desde do en tardes pesadas de Estío,
Goya clavaba la adusta pupila
en la Montaña del Príncipe Pío.

En el balcón de columnas toscanas
que sobre un fondo de acacias se eleva
vagan las falsas purezas paganas
predilección de Don Juan Villanueva.

Fingen las puertas impávidos ojos
que de un ayer ocultando el misterio,
miran pasar los mortales despojos
en procesión al voraz cementerio.

Siguen su curso alevoso los años
del jardincillo secando la fuente.
¡Ya no hay cristal hablador en los caños,
ni hay quien goyescas anécdotas cuente!
¡No hay quien goyescas anécdotas guarde
del jardincillo en el mustio recinto!
Y cuando deja la luz de la tarde

el horizonte de púrpura tinto,
tímidos van a piar gorriones
en la arboleda nostálgica y fría,
mientras se escuchan al lejos canciones
con que los niños despiden al día.

Revisando otros libros de Antonio de Zayas para tratar de localizar el poema comentado de *La Quinta*, hemos encontrado algunos poemas más en endecasílabo dactílico no citados por los metricistas de los que partimos para la lista del corpus. Así, en *Joyeles bizantinos* (1902) leemos el largo poema *Caravana a la Meca*, compuesto de diecinueve cuartetos (ABAB) en endecasílabos dactílicos. La mitad de los 76 versos no lleva acentuada la primera sílaba, pero el único acento en posición extramétrica siempre está en la segunda sílaba y esto ocurre en 8 ocasiones (versos 13, 14, 15, 19, 29, 33, 40 y 55). Los versos 42 y 44 exigen unas diéresis violentas para ajustarse al modelo de verso:

*del desierto ven el mudo espectáculo
de los viejos kalifas oráculo*

Las características rítmicas del endecasílabo en este poema son prácticamente las mismas que las del analizado en *La Quinta*. Léase, como ejemplo, el comienzo de este poema, primero de los publicados en endecasílabos dactílicos por Antonio de Zayas (1902: 179-180):

Sube a la silla del cielo dorada
el de la luz dadivoso Kalifa,
y la del mar vestidura rizada
orla del valle la verde alcatifa.
De silenciosos rebaños remedos,
corren los turcos la margen de Euxino
do las mezquitas levantan sus dedos
como la mano implacable del sino.
Finge una inmensa turquesa el espacio
que de los bosques engarzan las copas,
y del altivo Sultán al Palacio
suben resueltas de Albania las tropas.
[...]

En *Leyenda* (1906) se lee otro poema en endecasílabos dactílicos, el titulado *Íñigo de Loyola*, compuesto de 10 cuartetos (ABAB). En cuanto al ritmo de los endecasílabos es destacable que el número de endecasílabos no acentuados en 1.^a sílaba, nueve en total (versos 7, 11, 18, 19, 26, 29, 30, 34, 40), suponen menos de la cuarta parte, cuando en los otros poemas eran la mitad. En muy pocos casos la acentuación del esquema dactílico está matizada por acentos en otras posiciones: en segunda (versos 17 y 30), en quinta (versos 21 y 30), en sexta (verso 22), en novena (versos 21). Como nota relacionada con la poética, hay que señalar que en este libro se respira una recreación del ambiente medieval en los temas y en las formas métricas. ¿Le recordaba el verso de arte mayor? La notable presencia de versos con acento en la primera sílaba reforzaría esta hipótesis.

En cualquier caso, el endecasílabo dactílico de Antonio de Zayas presenta como notas la acentuación esencial de 4.^a y 7.^a, la variación basada en no acentuar frecuentemente la primera. Las posiciones esenciales raramente se desdibujan con acentos en posiciones extramétricas. Estas características se confirman en otros dos poemas de Antonio de Zayas que leemos en su libro *Epinicios. Poesías* (1912). El primero de ellos, titulado *Nupcias reales*, consta de trece cuartetos (ABAB); y el segundo, titulado *España habla a sus hijas las Repúblicas hispanoamericanas*, consta de siete cuartetos (ABAB). Nótese el apego constante de Antonio de Zayas a la forma estrófica del cuarteto de rima cruzada para todos los poemas en endecasílabos dactílicos.⁹⁴

5. Enrique Díez-Canedo

El nombre de Enrique Díez-Canedo (1879-1944) es recordado por Julio Vicuña Cifuentes (1929: 140) y por Tomás Navarro Tomás (1956: 408) al hablar del endecasílabo dactílico. El primero dice que Díez-Canedo usa este tipo de verso en “tres o más de sus poesías” y cita como ejemplo ocho versos sin decir

⁹⁴ No hemos encontrado poemas en endecasílabos dactílicos en otros libros de Antonio de Zayas, como *Retratos antiguos* (1902), *Noches blancas* (1905), *Reliquias* (1910), y *Plus Ultra. Poesías* (1924). La reciente antología de Zayas (2005), hecha por Amelina Correa, no recoge ningún poema en endecasílabos dactílicos.

a qué composición pertenecen. El segundo da solamente el título de *Canción perdida* como ejemplo de composición de Díez-Canedo en endecasílabos dactílicos. La consulta de la edición de *Poesías* (2001) nos ayuda a precisar y ampliar los datos sobre el uso que del verso estudiado hizo Díez-Canedo.

Primero, los ocho versos citados por Julio Vicuña Cifuentes pertenecen a la composición *Balada del hambre*, del libro *Algunos versos* (1924). Los 28 versos del poema presentan una organización estrófica original: seis grupos de cuatro versos en los que los tres primeros son monorrimos y el cuarto lleva la misma rima *B* (-aña) en todos ellos, y un envío formado por un cuarteto donde los versos primero y cuarto llevan la rima *B* (-aña). El esquema es, pues: *AAAB : CCCB : DDDDB : EEEB : FFFB : GGGB : BHHB*. En cuanto al ritmo dactílico del endecasílabo, en más de los dos tercios de los versos se realiza plenamente con acento en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas, y en ocho versos falta el acento en 1.^a sílaba. Sólo contamos once acentos en posición extramétrica: tres en 2.^a sílaba (versos 20, 23 y 24); uno en 5.^a (verso 12); cuatro en 6.^a (versos 4, 9, 17 y 23); uno en 8.^a (verso 7); y dos en 9.^a (versos 10 y 14).

En este mismo libro de *Algunos versos* (1924) se encuentra el poema citado por Tomás Navarro Tomás, *Canción perdida*. Los veinte endecasílabos se organizan en cuartetos con rima asonante aguda en los pares y los impares libres (- *A'* - *A'*). Todos los cuartetos tienen la misma asonancia en *a*, excepto el primero, que la tiene en *o*. La mitad de los versos no lleva acento en la 1.^a sílaba, y contamos diez acentos en posiciones extramétricas: seis en 2.^a sílaba (versos 10, 11, 12, 18, 19 y 20); dos en 6.^a (versos 9 y 14); uno en 8.^a (verso 9); y otro en 9.^a (verso 12). Ni la cantidad ni la posición de estos acentos desdibujan el ritmo claramente dactílico del endecasílabo.

Antes de *Algunos versos* (1924) encontramos ejemplos de composiciones en endecasílabo dactílico en libros de E. Díez-Canedo y en fechas tan tempranas como 1906 y 1910. En *Versos de las horas* (1906) leemos dos composiciones de esta clase: *Boda en la ermita* y *Crepúsculo*. La primera consta de 24 versos organizados en seis cuartetos de rimas consonantes cruzadas (*ABAB*). En la realización del ritmo dactílico del endecasílabo

predomina la forma completa, que acentúa en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a sílabas, pues sólo son siete los versos que carecen de acento en 1.^a (versos 3, 12, 15, 16, 20, 21 y 24). Muy pocos son, además, los acentos extramétricos en todo el poema: dos en 2.^a (versos 9 y 12); uno en 3.^a (verso 18); otro en 5.^a (verso 4); dos en 6.^a (versos 13 y 14); y uno en 9.^a (verso 4). Por otra parte, el tema festivo del poema concuerda con el ritmo dactílico del verso. Léase el texto (Díez-Canedo, 2001: 61-62):

BODA EN LA ERMITA

A Rafael Leyda

Boda en la ermita --¡Recuerdo de Goya!—
Salen los novios después del cortejo.
En el marido la niña se apoya.
Charlan detrás una⁹⁵ vieja y un viejo.

Mozos risueños, muchachas festivas,
forman un grupo vibrante y florido.
Ellos, con fuertes clamores y vivas,
mezclan conceptos de doble sentido.

Más de una niña palabras escucha
que hacen teñirse su faz en sonrojos.
Una comadre, llorona y flacucha,
con un pañuelo se limpia los ojos.

Un militar, con un cura deforme,
va platicando. ¡Qué bien se combina
la brillantez del flamante uniforme
con el manteo de traza corvina!

Un avisado perrillo lanudo
brinca, da vueltas, agítase y ladra.
Un madrileño paisaje desnudo
las pintorescas figuras encuadra.

Y, de la ermita en la paz, San Antonio
dice a la viva legión de sus frescos
próximas dichas del buen matrimonio.
¡Evocación de los días goyescos!

⁹⁵ Corregimos *un* del original, según exige el sentido y la métrica.

La otra composición de este libro, titulada *Crepúsculo*, está formada por 8 versos divididos en dos cuartetos con rima asonante aguda en los pares y los impares libres: - A' - A' : - B' - B'. La mitad de los versos no lleva acento en la 1.^a, y no encontramos ningún acento en posición extramétrica. El ritmo dactílico está perfectamente conseguido, como puede verse (Díez-Canedo, 2001: 78):

CREPÚSCULO

¡OH lejanías azules de pinos!
¡Oh vespertino dorado vapor
sobre las blandas honduras del valle
que solemniza la muerte del sol!

Una plegaria de asombro en el alma
para el glorioso paisaje irreal...
Y en el silencio, temblantes, las notas
de una lejana canción popular...

Por último, en *La sombra del ensueño* (1910) encontramos otra composición de Enrique Díez-Canedo en endecasílabos dactílicos, la titulada *Profesión. Surge, poeta—la voz imperaba*. Consta de ocho cuartetos con rima consonante cruzada (ABAB). Sólo seis de los 32 endecasílabos no van acentuados en 1.^a sílaba; y son escasísimos los acentos en posiciones extramétricas: uno en 3.^a (verso 30), y dos en 8.^a (versos 7 y 25). Es, de entre todas, la composición de Enrique Díez-Canedo que más claramente realiza el ritmo dactílico completo.

6. Eduardo Marquina

Eduardo Marquina (1879-1946) es autor citado por Julio Vicuña Cifuentes (1929: 140) para decirnos que emplea el endecasílabo dactílico “en varios lugares de su *Vendimión*”, que no concreta, y cita cuatro versos sin decir a qué poema pertenecen. En *Vendimión* (1909) encontramos los siguientes ejemplos de endecasílabo dactílico. El primero es el poema titulado *Pan (Intermedio)* (Maquina, 1909: 48-49), compuesto de cinco

cuartetos endecasílabos dactílicos con rima consonante cruzada (ABAB), más un *envío*, consistente en un quinteto de endecasílabos dactílicos con rima consonante ABAAB. De los 25 versos del poema, 23 son endecasílabos dactílicos, pues hay que notar que el verso 8 –repetido como verso 20– se aparta del patrón del endecasílabo dactílico:

la-pas-to-rál-del-cís-neuy-de-Lé-da
 4 6 9

Es un decasílabo que sólo forzando mucho un hiato (*ne-y*) podría ser un endecasílabo heroico, nunca dactílico. El verso 22 (*y en vano, en vano, esperas que torne*) se ajusta al patrón del endecasílabo dactílico sólo si se hace un hiato (*no-es*).

El segundo poema de este libro en el que encontramos endecasílabos dactílicos es el polimétrico titulado *Hora tercera* (Marquina, 1909: 87-93). Es una composición larga, de 143 versos, dividida en cinco secciones. Endecasílabos dactílicos hay en las secciones primera y tercera. Seis cuartetos endecasílabos dactílicos con la misma rima asonante en los pares (*ae*) constituyen la primera y la tercera sección. El segundo cuarteto de esta tercera serie es el citado por Julio Vicuña Cifuentes. No presentan especiales problemas los 48 endecasílabos dactílicos del poema.

En tercer lugar, en la sección X del libro I de “Vendimión hispánico” (Marquina, 1909: 183-187) encontramos una larga tirada de 91 endecasílabos dactílicos, en 29 tercetos encadenados que terminan en un cuarteto (YZYZ).

Por último, en la sección II del libro II (Marquina, 1909: 190) leemos una combinación de 7 endecasílabos dactílicos, cada uno de los cuales va seguido de un hexasílabo (*o ó o o ó o*) o un pentasílabo (el mismo en dos ocasiones: *Madre Ceniza!*). Los versos pares, quebrados, asuenan en *ía*.

Pedro Henríquez Ureña (1961: 330) dice que Eduardo Marquina emplea el endecasílabo dactílico “*en pasajes de Vendimión y en los versos laudatorios para La casa de la primavera, de Martínez Sierra*”. Y cita como ejemplo el verso: *Esta caudal plenitud de bonanza...* Esta sería la primera de las com-

posiciones en endecasílabos dactílicos publicada por Eduardo Marquina y, además, tiene la característica de ser, como *Pórtico* de Rubén Darío, una composición al frente de un libro de poemas. Curiosamente, en esta misma obra de G. Martínez Sierra (1907) acompañan a los versos de E. Marquina, titulados *Convivial*, los de Rubén Darío *Balada en honor de las musas de carne y hueso*; Juan Ramón Jiménez, *Rosas de amistad*; y Antonio Machado, *Para el libro "La casa de la primavera" de Gregorio Martínez Sierra. El Poeta*. El poema de Eduardo Marquina consta de 16 cuartetos endecasílabos dactílicos con rima consonante cruzada (*ABAB*). La constante rítmica de los versos es la acentuación en 4.^a y 7.^a sílabas, siendo más variable la acentuación en las primeras sílabas: falta en 1.^a, o está en 2.^a o 3.^a sílabas. Hay algunos versos dignos de ser comentados. El verso 8 exige hiato y le falta acento en 4.^a:

a-ú-na-co-mu-ni-dád-de-fa-mí-lia
 2 7 10

Difícil resulta la escansión del verso 22, *aquí hallarás las santas bondades*, que para ser endecasílabo debe haber un hiato (*quí-ha*), pero entonces los acentos caen en 2.^a, 5.^a, 7.^a y 10.^a sílabas.

Falta el acento en 7.^a sílaba al verso 24: *y el trato dulce de las hermandades*. El séptimo cuarteto (versos 25-28) presenta falta de acento en la 7.^a sílaba de sus tres primeros versos, y el último se aparta del modelo dactílico, pues acentúa en 4.^a y 6.^a, y exige la diéresis *viajes* para tener 11 sílabas. Merece la pena leerlo completo:

Tengo rincones donde reposarnos
 claras ventanas sobre los paisajes,
 los ojos de ella donde depurarnos
 y provisión de sueños y viajes.

Imposible resulta también el ajuste al modelo del endecasílabo dactílico en el verso 32, falto de una sílaba: *podrá fluir tu vena tranquila*. El verso 45 está falto de acento en 7.^a como algunos de los antes comentados: *Ya ves al mundo desde tu ventana*.

El verso 60 es el citado por Pedro Henríquez Ureña. Estos casos peculiares, ¿responden a un afán de variación, a un despiste, una relajación del ritmo dactílico tan marcado? En todo caso son notables en la práctica de un verso que tan rigurosamente suele acentuar en 4.^a y 7.^a sílabas.

Pero el ejemplo más peculiar de uso del endecasílabo dactílico nos lo ofrece también Eduardo Marquina en su drama *Las hijas del Cid* (1908). Tomás Navarro Tomás (1956: 408) comenta:

Empleó Marquina el endecasílabo dactílico como verso suelto en *Las hijas del Cid*, donde el ritmo de tal metro, si bien se acomoda con propiedad al tono épico de la obra, sostenido a través de sus largas escenas resulta fatigoso y monótono.

De un total de 2279 versos que contamos en *Las hijas del Cid*, 1590 son endecasílabos dactílicos sueltos. Seguramente no hay un conjunto mayor de endecasílabos dactílicos en ninguna otra obra en español.⁹⁶ Hay que destacar que el otro verso presente en la obra es el octosílabo, en forma de romance generalmente o de tirada épica de versos compuestos de 8 + 8 (Acto I, versos 210-375). El número de endecasílabos dactílicos sobre el total de versos de cada acto y cuadro (hay dos cuadros en cada uno de los actos III y IV) es el siguiente:

| ACTO | END. DACTÍLICO | TOTAL |
|--------------|----------------|--------------|
| I | 209 | 417 |
| II | 320 | 371 |
| III 1 | — | 102 |
| III 2 | 303 | 341 |
| IV 1 | 350 | 456 |
| IV 2 | 118 | 118 |
| V | 290 | 474 |
| TOTAL | 1.590 | 2.279 |

⁹⁶ Contamos por la edición de 1929. Aunque no hemos hecho una comparación de las distintas ediciones del texto (1908, 1912, 1917...), sí podemos decir que la edición de 1935, que también consultamos, tiene algún verso menos: faltan, en el Acto I, los versos 169-170; el verso 247 del Acto II; el verso 428 en el Acto IV, cuadro primero, por ejemplo.

La constante en manifestación tan extensa de un verso de esquema tan preciso es la acentuación en 4.^a y 7.^a sílabas, aunque estos acentos pueden estar matizados en ocasiones por variedad de acentos extramétricos. Hay, con todo, casos de versos irregulares, generalmente faltos de una sílaba. Señalamos algunos ejemplos.

En el Acto I:

- v. 18 del tiempooaquel, pasadoen Cardeña
 4 6 9
- v. 157 y tasará los nuevos tributos
 4 6 9
- v. 164 guardas paraoél las frías reservas
 4 6 9
- v. 166 perdida voy por todooel Alcázar
 4 6 9
- v. 184 yoacasoestén vacías las arcas
 4 6 9
- v. 199 juntas las tres seamos a darle
 4 6 9
- v. 413 si consentís, me quedoen Valencia
 4 6 9

Ejemplos de versos con esquema semejante se encuentran en los otros actos también.⁹⁷ El hecho de que el texto no se haya corregido en la edición de 1935 nos induce a pensar que en el conjunto estos versos no desentonan rítmicamente. ¿Cómo es esto posible? Quizá porque se percibiera como compuesto de 5 + 6, con terminación aguda en el primer hemistiquio. Hay que advertir que esto no es una regla, ni mucho menos, pues son infinitamente más los casos en que la acentuación en 4.^a en palabra aguda no añade ninguna sílaba métrica.⁹⁸

⁹⁷ Así en el Acto II (versos 20, 96, 115, 171, 264, 331), Acto III, cuadro segundo (verso 199), Acto IV, cuadro primero (versos 287, 349), cuadro segundo (verso 75).

⁹⁸ Por ejemplo, el verso 447 del Acto V va precedido por dos versos que acentúan en 4.^a de palabra aguda y se ajustan al patrón sin necesidad de añadir una sílaba métrica. Léanse los versos 445-447 del Acto V:

entróoa segar la raíz de la vida...
 4 7 10

Decid que no; ya no quedan coronas,
 4 7 10

que ya mi sien no puede llevarlas.
 4 6 9

El hecho de que algún verso se haya corregido en la edición de 1935 indica

Algún verso de doce sílabas es inexplicable, silábica y acentualmente, como en el Acto IV, cuadro segundo, verso 3:

¡Y me verán y soy vil y no me he muerto!
 4 6 7 9 10 11.⁹⁹

En alguna ocasión aparece un endecasílabo que en lugar de acentuar en 7.^a lo hace en 6.^a o en 4.^a y 8.^a, siguiendo el patrón del endecasílabo común de ritmo yámbico. Por ejemplo, en el Acto II, verso 120: *Son las estancias de las dos infantas*; Acto III, cuadro segundo, verso 215: *en el alfange de mis dos miradas*; verso 328: *las que en vosotros quiero ver honradas*; Acto IV, cuadro primero, verso 273: *¡Cosechad goces como yo tristezas!*; verso 337: *Bien a deshora, porque yo callaba*; Acto IV, cuadro segundo, verso 18: *toda mi sangre, por la que has perdido*; Acto IV, verso 350: *tierra de Reyes, como en otro tiempo*.

Como forma de variación rítmica, el endecasílabo a veces sólo acentúa en 4.^a y no en 7.^a sílaba. Así, en el Acto III, cuadro

que se ha hecho una lectura rítmica y que estos versos no disonaban al autor. Ejemplo de corrección de versos encontramos en el Acto II, verso 69:

[1929] y, desde debajo, bendije los bronce
 5 8 11 (dodecasílabo)

[1935] y, desde debajo, bendije los bronce
 4 7 10 (end. dactílico);

o en el Acto IV, cuadro primero, verso 431:

[1929] faltar a la ley de cristinao y de infante (dodecasílabo)

[1935] faltar a ley de cristiano y de infante (end. dactílico);

o en el Acto IV, cuadro segundo, verso 29:

[1929] Restañemos la sangre. ¡No; deja!
 3 6 8 9 (decasílabo)

[1935] Restañaremos la sangre. ¡No; deja!
 4 7 10 (end. dactílico);

o en el verso 101 de este mismo Acto IV, cuadro segundo:

[1929] en cuatro dobleces plegad mi estandarte
 2 5 8 11 (dodecasílabo)

[1935] en cuatro dobles plegad mi estandarte
 2 4 7 10 (end. dactílico);

o en el Acto V, verso 252:

[1929] en un solo reino, aunque es ancha Castilla!
 2 3 5 7 8 11 (dodecasílabo)

[1935] en solo un reino, aunque es ancha Castilla!
 2 3 4 6 7 10 (endecasílabo)

⁹⁹ Este verso tendría arreglo relativamente aceptable suprimiendo la conjunción y, la segunda o la tercera vez que aparece.

segundo, verso 45: *de entrar, por obras, en el paraíso*; verso 102: *tan delicadas se destrozarian*; Acto IV, cuadro primero, verso 113: *calme la fiebre que me mataría*; verso 129: *por mis escudos y mis heredades*; verso 165: *¡y aún se resienten de la quemadura!*; verso 186: *ronda de hienas para el que agoniza!*; verso 200: *Me amortajaron, cuando me vistieron*; verso 201: *brial de seda para el casamiento...*; Acto IV, cuadro segundo, verso 32: *es un cachorro sobre mis heridas*;¹⁰⁰ verso 78: *¡Paso, que llevo sobre mis espaldas*.

En algún caso el verso no se ajusta de ninguna manera, por número de sílabas o por la acentuación, al modelo del endecasílabo dactílico. Por ejemplo, en el Acto III, cuadro segundo, verso 158: *la noche en que serás mío cristiano* (2.^a, 6.^a, 7.^a y 10.^a); Acto IV, cuadro segundo, verso 17: *yo te traigo salud, yo te traigo* (1.^a, 3.^a, 6.^a, 7.^a y 9.^a); verso 108: *Mío Cid... ¡Catad, señor, está yerta!* (1.^a, 3.^a, 5.^a, 7.^a, 9.^a y 10.^a); verso 113: *¿Y vos, mío Cid? Yo llevo la brida* (2.^a, 3.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a y 10.^a).

A veces el ritmo dactílico queda desdibujado por abundancia de acentos en el verso, como, por poner un ejemplo de algo que es fácil encontrar en la obra, en el verso 344 del Acto V:

Ahora, ¡habla! olvida que soy yo quien oye
 1 2 4 7 8 10

Caso curioso es el de la prosodia doble de una misma palabra, *beduino* (trisílabo y tetrasílabo), en versos consecutivos (193-194) del Acto III, segundo cuadro:

*¿Quién eres tú? ¿No te han dicho? ...Un beduino.
 El beduino que educa serpientes.*

Claro que en casi 1600 versos endecasílabos dactílicos son normales fenómenos como los comentados, que no alteran sustancialmente la presencia dominante de un ritmo tan característico, usado, sin duda, como apuntó Tomás Navarro Tomás, para

¹⁰⁰ La corrección de este verso en 1935 lo convierte en un caso más de decasílabo acentuado en 4.^a de palabra aguda que hemos comentado antes, lo que prueba que para E. Marquina este decasílabo (4' + 6) encaja en el ritmo de endecasílabo dactílico. El verso en cuestión dice en 1935: *es un dolor sobre mis heridas*.

acomodarse al tono épico de la obra, lo mismo que hemos visto su presencia en poemas de ambiente medieval en Antonio de Zayas.

Hay un poema de Eduardo Marquina que ilustra bien su concepción flexible del endecasílabo dactílico. Se trata del titulado *A Schiller. (En su centenario)*, fechado en París en 1905. Consta de 17 cuartetos con rima consonante cruzada (ABAB). La rima B en algunas ocasiones es asonante (por ejemplo: *palabra / llamada, agotarse / cáliz, diario / soberano, dudando / milagro*). De los 78 versos, 13 son claramente decasílabos, casi siempre (11) compuestos de 5 + 5, como:

*Dinos de nuevo, Padre y Maestro
deste tu siglo, llégate al nuestro.*

En dos casos, al terminar el primer hemistiquio en sílaba 4.^a de palabra aguda, podría entenderse como compuesto de 4' + 6 e interpretable como verso que se acomodaría al ritmo dactílico, según hemos comentado ya en *Las hijas del Cid*. Se trata de los versos 32 y 56, que dicen:

*con un cordón de estrofas florido;
les abre Dios la inmortalidad.*

Hay un endecasílabo común, el verso 55:

Sé que, ual verlos llegar transfigurados
1 3 6 10

Cinco versos (36, 48, 50, 54 y 59) se ajustan al ritmo dactílico del endecasílabo haciendo hiato:

como el sol rige – el carro del día
no sé quien tiene – al otro en sus brazos
que no florezca – en místico emblema
son más que el mundo – y más que verdad
Y, ual ver que un siglo no apaga tu – estro

Obsérvese que el hiato se sitúa en cuatro casos entre 5.^a y 6.^a sílabas, es decir, al final del primer hemistiquio. En el últi-

mo ejemplo (verso 59) el acento final favorece el hiato. Los 50 versos restantes no presentan ningún problema para escandirse como endecasílabos dactílicos en los que es frecuente la acentuación en 1.^a. En 20 versos encontramos la 4.^a sílaba acentuada en palabra aguda, como, por ejemplo, en el verso 9:

Dinos, tutor de las cosas humildes.

Alguna de las características de la versificación de *Las hijas del Cid*, especialmente la presencia de decasílabos —no corregidos, recordemos, en edición posterior— se vería confirmada en este poema. Eduardo Marquina debía de oír el endecasílabo dactílico en ocasiones como compuesto de 5 + 6, lo que explica también el caso de hiato tras 5.^a sílaba.

7. Enrique Banchs

El argentino Enrique Banchs (1888-1968) es otro autor que publica textos en endecasílabos dactílicos en la primera década del siglo xx. Pedro Henríquez Ureña (1961: 330) lo menciona en la lista de los “*muchos cultivadores del anapesto después de su ruidosa reaparición*”, y copia dos versos de su *Balada del puñado de sol*. Los dos versos son los primeros del mencionado poema,¹⁰¹ perteneciente al libro *El Cascabel del Halcón* (Buenos Aires, 1909). Consta de 48 endecasílabos dactílicos arromanzados en *oo*. Los dos tercios de los versos van acentuados en la 1.^a sílaba, manifestando el carácter dactílico del verso en su plenitud. Todos, por supuesto, acentúan en 4.^a y 7.^a sílabas, para cumplir la exigencia mínima del modelo de verso. El verso 3, con doce sílabas, no se ajusta al patrón: *Id, pues, si vos place, a correr por el prado*.¹⁰² El ritmo dactílico es muy perceptible en todo el poema; no hay muchos acentos extramétricos, pero por eso mismo en algún pasaje se permite mayor variedad. Los versos 31-38 destacan en el conjunto por esta variación:

¹⁰¹ El texto de P. Henríquez Ureña dice *al colmo*, en lugar de *a colmo* del original en el verso segundo: *-Madre, lo están, las llenamos a colmo*.

¹⁰² El verso sonaría si se sustituye *vos* por *os*. ¿Era esta la intención del autor; es simplemente una errata?

—¿Ah! ¡Ujilusa, Uilusa!, ¿no ves cómo brillan
 1 2 4 6 7 8 10
 dos semillitas de sol en mis ojos?
 1 4 7 10
 —¿Ah! ¡Ujilusa, Uilusa!, ¿no ves mis dos trenzas
 1 2 4 6 7 9 10
 blondas, sembradas de sol de este otoño
 1 4 7 8 10
 Eglé, que es simple de alma, no escucha:
 2 3 4 7 9 10
 alza las faldas y cae el sol blondo
 1 4 7 9 10
 y el delantal se llenó de ilusión
 4 7 10
 y el delantal se llenó de tesoro
 4 7 10

El libro de Enrique Banchs es interesante porque, además de *Balada del puñado de sol*, leemos otros seis poemas que importan a la historia del endecasílabo dactílico. El primero es la *Balada* que empieza “En el hostel de la Gata de Plata”, compuesta por siete cuartetos de rima cruzada (*AB'AB'*), consonante, menos la aguda asonante de los cuartetos quinto (*daré / sed*) y sexto (*Eternidad / hará*), y con repetición del primer verso de cada estrofa como tercero de la misma, con alguna leve variante en alguna ocasión. En más de la mitad de los 28 endecasílabos la primera sílaba es acentuada, y todos van acentuados en 4.^a y 7.^a, salvo el verso 22, que no acentúa nada más que la 4.^a, apoyándose en el acento secundario en la primera sílaba de la palabra *eternidad* para el acento de 7.^a: *de los viñedos de la eternidad*. Léase el texto (Banchs, 1909: 19-20):

BALADA

En el hostel de la Gata de Plata,
 muerta la niña la villa miró;
 en el hostel de la Gata de Plata,
 con su guirnalda en las sienas quedó.

Toda la casa ha quedado desierta:
 sólo una alondra en el viejo blasón;
 toda la casa ha quedado desierta

cuando la niña rindió el corazón.

Hombre del rey ha llamado a la puerta;
con su guirnalda la muerta fue a abrir.
Hombre del rey que has llamado a la puerta,
más te valiera en la noche partir.

--¿Qué me darás a yantar, coronada?
(¡viento tan triste en el patio gimió!...)
¿Qué me darás a yantar, coronada,
qué me darás, si el hogar se apagó?

--No te daré de los vinos felices,
ni de la carne, señor, te daré;
no te daré de los vinos felices,
sobre mis labios apaga tu sed.

Sobre sus labios bebiera del vino
de los viñedos de la Eternidad;
sobre sus labios bebiera del vino:
hombre del rey su camino no hará.

Dados las manos los viera la villa;
muertos los viera y al pie del hogar;
dados las manos los viera la villa,
cuando la alondra se puso a cantar...

Mencionamos los otros poemas en endecasílabos dactílicos de *El Cascabel del Halcón*. Siete cuartetos endecasílabos dactílicos de rima consonante abrazada (*AB'B'A*) —en el tercer cuarteto la rima aguda es asonante (*será / natividad*)— más una cuarteta irregular asonante en *ea* en los pares (7 – 7a 6 – 6a) conforman el poema titulado *La Juglaresa* (Banchs, 1909: 39-40). Original es la forma del poema titulado *El paladín dice a Durendal, su buena espada* (Banchs, 1909: 71-72) compuesto de tres tiradas de endecasílabos dactílicos monorrimos en asonante aguda: la primera, de 7 versos en *u*; la segunda, de 13 versos, en *o*; y la tercera de 22 versos asonantes en *e*. Al final de cada tirada se repite el quebrado tetrasílabo *Aoí*. El ritmo dactílico está asegurado por la constante acentuación en 4.^a y 7.^a sílabas, aunque en el caso de algún verso recurra al acento secundario de la palabra *barcelonés* para la 7.^a sílaba: *Dice el gascón, dice el barcelonés*.

La *Balada* “Era la abuela tan vieja, tan vieja” es otro de los poemas en endecasílabos dactílicos, compuesto de 13 cuartetos más dos versos heptasílabos al final. Cada cuarteto tiene un verso suelto y una rima en común con su vecino según el siguiente esquema, que se repite cada dos cuartetos en los doce primeros: $A - A B : B C - C$. El último cuarteto y los dos heptasílabos riman así: $Y - Y Z 7 - z$. El ritmo dactílico está asegurado por la constante acentuación en 4.^a y 7.^a de todos los versos, que sólo en uno queda un tanto desdibujado por la fuerte acentuación en 6.^a: *sólo se fue a buscar fresas la niña*.

En *Diálogo en la noche* combina endecasílabos dactílicos con quebrados hexasílabos (versos 2, 4, 6, 9, 17, 22 y 24) y uno pentasílabo (verso 13). La rima consonante se organiza así: *AbBa* (versos 1-4); siguen seis pareados (versos 5-16); *jKJK* (versos 17-20); un pareado *Ll*; *MnMn* (versos 23-26); y seis pareados todos ya de endecasílabos dactílicos (versos 27-38). El único que desdibuja su ritmo dactílico con un acento muy marcado en la 8.^a sílaba y la exigencia de un hiato es el verso 23:

siento la sangre como un haz de humo
 1 4 7 8 10

Las características de su poema *Cancioncilla* son un ejemplo de flexibilización en el uso del endecasílabo dactílico después de Rubén Darío. Consta esta composición de cuatro cuartetos de rima consonante cruzada (*ABAB*) en que el endecasílabo dactílico se mezcla con el dodecasílabo anfibráquico de acentos en 2.^a, 5.^a 8.^a y 11.^a (versos 3, 4, 10, 12, 15 y 16) y el eneasílabo (versos 5, 6 y 13), aunque los versos 5 y 6 son rítmicamente ambiguos dado que pueden interpretarse también como decasílabos compuestos de 5 + 5. Léase le texto:

CANCIONCILLA

Cuando mi labio te bese, aldeanita,
 ciérreme el labio tu mano olorosa
 que huele al camino y a la margarita
 y al nido con cría y a savia briosa.

Ciérrame el labio, el labio fino,
el labio loco, el labio en flor;
ciérrame el labio, que traigo un divino
beso más frágil que rosa de olor.

Cuando tu mano recoge la falda
que en pascua te diera tu padre y señor,
dicen que viene la fada Mafalda
segando los trinos del gay ruiseñor.

Niña blanca, blanca aldeana,
blanca aldeana más blanca que el sol,
recoge la falda, que está la Mañana
poniendo abejucas en el girasol.

El caso de Enrique Banchs ejemplifica la posibilidad de ampliar el corpus de los usos del endecasílabo dactílico examinando la obra de poetas menos difundidos de principios del siglo xx.

Entre 1911 y 1920, además de algunas composiciones ya comentadas de poetas que publican en la década anterior, como Antonio de Zayas, hay que mencionar poemas de Francisco Villaespesa, Gabriela Mistral, Leopoldo Lugones, Daniel de la Vega y Jorge Guillén.

8. *Francisco Villaespesa*

En el *Manual de métrica española* de Varela, Moíño y Jauralde (2005: 183) encontramos la mención del poema de Francisco Villaespesa (1877-1936), *Huerto cerrado*, entre los ejemplos de empleo del endecasílabo dactílico, y más adelante (2005: 193) copian el cuarto verso de este poema (*si la alborada sus rosas no abrió*) como ejemplo de endecasílabo dactílico puro (anapéstico) –acentuado en en 4.^a y 7.^a -. Ni Vicuña, ni P. Henríquez Ureña, ni T. Navarro Tomás habían incluido antes esta composición de F. Villaespesa en la lista de ejemplos de endecasílabo dactílico.

El poema está en el libro de Francisco Villaespesa *Los panales de oro* (1912), y consta de cinco cuartetos de rima consonante cruzada (*AB'AB'*). Casi la mitad de los versos (9) acentúa la 1.^a sílaba, además de la 4.^a y 7.^a, y apenas contamos acentos

extramétricos en el poema (en 2.^a, versos 11 y 15; en 3.^a, verso 18; en 6.^a, verso 19; y en 8.^a, verso 14). Sólo dos versos acentúan la 4.^a sílaba en palabra aguda (versos 13 y 19). El ritmo dactílico está bien perfilado, como puede apreciarse en la lectura del poema:

HUERTO CERRADO

¿Dónde la hermana dirige sus huellas?
¿Tan tempranito por qué amaneció,
si los remansos florecen estrellas,
si la alborada sus rosas no abrió?

“Voy en mi falda a cortar un tesoro
de siemprevivas y rosas de luz,
de margaritas y lirios de oro,
para la celda de Juan de la Cruz”

“¿Dónde florecen tan lindas estrellas?”
“En los jardines de nuestro señor...”
“¿Quién hizo abrirse corolas tan bellas?”
“Santa Teresa con llantos de amor.”

“¿Cómo llegar a tan ricos jardines?”
“Por los caminos que no tienen fin.”
“¿Y quién custodia sus amplios confines?”
“La ígnea espada de algún serafín.”

“Dame, hermanita, tus manos piadosas...
Quiero ver esos jardines de luz,
y recoger las más fúlgidas rosas
para la celda de Juan de la Cruz.”

9. Gabriela Mistral

En 1912 aparece publicada en la revista *Sucesos* la primera versión del poema de Gabriela Mistral (1889-1957) *El ángel guardián*, que volverá a ser publicado en una segunda versión, con doce versos más, en 1913 en la revista dirigida por Rubén Darío, en París, *Elegancias*.¹⁰³ Seis versos menos, 48 en total,

¹⁰³ Véanse los textos de ambas versiones en Silva Castro (1957: 197, 199-200). Para la noticia de las cartas de Gabriela Mistral solicitando y agradeciendo a Rubén Darío

tiene la versión que aparece en *Ternura* (1924). Los versos 23-38 de 1912, numerados con III, constan de cuatro cuartetos endecasílabos dactílicos con rima consonante cruzada (ABAB).¹⁰⁴ En la versión de 1913 estos versos son los número 35-50, sin la numeración de III, con inicial mayúscula en cada verso –menos el verso 48–, algunos cambios de puntuación, y texto igual, menos en un verso. Se trata del número 30 de 1912: (*Que unas atraigas y que otras repruebes*), que como número 42 de 1913 dice: *Que unas atraigas, que otras repruebes*. Esta segunda versión exige el hiato *que-otras* para realizar el modelo del endecasílabo dactílico. En la versión de 1924 estos cuatro cuartetos, con pequeñas variantes textuales respecto de 1913,¹⁰⁵ ocupan los versos 29-44, van precedidos de II, y no emplean mayúsculas al principio de todos los versos. Conocido es, como señala R. Silva Castro (1957: 195), que “no hay prácticamente composición de la poetisa que haya mantenido una sola forma al través de sus varias publicaciones”. Así, el texto de este poema que se publica en la segunda edición de *Ternura* (1945), con 30 versos, es más corta que las dos versiones anteriores, y los cuatro cuartetos quedan reducidos a tres, que ocupan los versos 15-26. Se ha mantenido igual el primero, se suprime el tercero y se modifican profundamente los otros dos.¹⁰⁶ Precisamente el cuarteto suprimido, el tercero, es el que cita Julio Vicuña Cifuentes (1929: 141) sin indicación de poema ni publicación a que pertenece:

Llora si acaso los nidos despojas,
y si la testa del lirio mutilas,
y si la frase brutal que sonroja

la publicación de este poema, véase Mistral (1992b: 289).

¹⁰⁴ Hay que notar la consonancia imperfecta de los versos 31 y 33: *despojas / sonroja*; y 32 y 34: *mutilas/destila*.

¹⁰⁵ Las variantes de 1924 respecto de 1913 en estos versos son: *Hace más pura* (1913, verso 40) / *vuelve más pura* (1924, verso 34); *Que unas atraigas, que otras repruebes* (1913, verso 42) / *las que tú atraigas y las que repruebes* (1924, verso 36); *a aquel de cuerpo y el alma semeja* (1913, verso 48) / *al de la carne y el alma semeja* (1924, verso 42).

¹⁰⁶ El texto de la *Antología mayor* (1992a: 270-271) –con alguna pequeña diferencia de puntuación, el cambio en el verso 16 de *estrujas* (1945) por *estruja*, y la errata en el verso 25 de *se* en lugar de *su* (1945)- es igual al de *Ternura* (1945). *Poesías Completas* (Mistral, 1958, 1970: 341-342) reproduce el mismo texto de 1945 con la errata de *estruja* por *estrujas*.

su acre veneno en tu boca destila.

Vicuña debió, pues, de leer estos versos en cualquiera de las versiones de 1912, 1913 o 1924. Los 16 endecasílabos de las primeras versiones del poema, las de 1912, 1913 y 1924, tienen perfectamente realizado el modelo dactílico con los acentos en 4.^a y 7.^a, y la mitad de ellos acentúan también en primera sílaba.¹⁰⁷ Sólo dos versos, por ejemplo, acentúan la 4.^a sílaba en palabra aguda (versos 31 y 44 de 1924). Apenas hay acentos extramétricos. La única diferencia de la versión más corta de *Ternura* (1945: 124) es que el número de versos acentuados en primera disminuye a un tercio (cuatro de doce). Léanse las dos versiones (1924: 64-65; 1945: 124):

[1924, versos 29-44]

Hace más dulce la pulpa madura
que entre tus labios golosos estrujas;
rompe a la nuez su tenaz envoltura
y es quien te libra de gnomos y brujas.

Gentil, te ayuda a que cortes las rosas;
vuelve más pura la linfa en que bebes;
te dice el modo de obrar de las cosas:
las que tú atraigas y las que repruebes.

Llora, si acaso los nidos despojas,
y si la testa del lirio mutilas,
y si la frase brutal, que sonroja,
su acre veneno en tu boca destila.

Y aunque ese lazo que a ti le ha ligado
al de la carne y el alma semeja,
cuando su estigma te pone el pecado
presa de horror y llorando se aleja...

[1945, versos 15-26]

Hace más dulce la pulpa madura
que entre tus labios golosos estrujas;
rompe a la nuez su taimada envoltura

¹⁰⁷ Sólo el verso 36 de 1924, que corrige el verso 40 de 1913, pierde el acento en 7.^a en la nueva versión: *las que tú atraigas y las que repruebes*.

y es quien te libra de gnomos y brujas.

Es quien te ayuda a que cortes las rosas,
que están sentadas en trampas de espinas,
el que te pasa las aguas mañosas
y el que te sube las cuestras más pinas.

Y aunque camine contigo apareado,
como la guinda y la guinda bermeja,
cuando su seña te pone el pecado
recoge tu alma y el cuerpo te deja.

Dejando de lado los problemas editoriales de los poemas de Gabriela Mistral, que han quedado ejemplificados en el texto de *El ángel guardián*, vamos a centrarnos en los otros poemas que los estudiosos de la métrica han citado al tratar del endecasílabo dactílico.

En la lista de ejemplos de endecasílabo dactílico después de Rubén Darío incluye Pedro Henríquez Ureña (1961: 330) el poema de Gabriela Mistral *Recado para las Antillas* y copia el verso *Anda el café como un alma valiente*. Es el verso 4 del mencionado poema, del libro *Tala* (1938), composición de 65 versos endecasílabos dactílicos que a partir del tercer verso asuenan en *aa* todos los impares (- - a - a - a ...).¹⁰⁸ Dos versos no se ajustan al patrón del endecasílabo dactílico: el primero, con acentos en 1.^a, 4.^a, 6.^a y 10.^a (*La Isla celebra fiesta de la niña*); y el verso 57, que exige el hiato violento *y-amoradas* para constar de once sílabas: *palomas rojas y amoradas*. Falta el acento en 7.^a en algunos versos (34, 44, 45, 59) y el ritmo queda desdibujado en otros por un acento muy perceptible en 8.^a sílaba, como en el verso 63: *sus mocedades que aún son infancias*. Todos los demás endecasílabos dactílicos se realizan con acentos en 4.^a y 7.^a, y en algo más de la tercera parte de ellos (contamos 27) hay acento en la 1.^a, que manifiesta entonces de forma completa el ritmo dactílico.

Tomás Navarro Tomás (1956: 408) no cita esta composición en la lista de poemas de Gabriela Mistral en endecasílabos dactílicos, lista que incluye: *Palabras serenas*, partes del romance

¹⁰⁸ Leemos por la edición de G. Mistral (1970: 577-580). El texto está también en Mistral (1992a: 437-439), con alguna errata (verso 21: *adolescencia* por *adolescencias*; verso 57: *amorotadas* por *amoradas*).

Ausencia, y los sonetos de *Ruth*. Más tarde, en su estudio de la métrica de Gabriela Mistral cita las cinco composiciones en endecasílabos dactílicos que estudiamos: *Ruth*, *Palabras serenas*, *El ángel guardián*, *Ausencia*, *Recado para las Antillas* (Navarro Tomás, 1967: 303).

Los tres sonetos agrupados bajo el título de *Ruth* fueron publicados primero en *Chile Magazine*, en 1921, y al año siguiente en *Desolación* (1922), primer libro de poesía de Gabriela Mistral.¹⁰⁹ Los 42 endecasílabos dactílicos de los tres sonetos presentan cierta flexibilidad rítmica que podemos ilustrar con los siguientes detalles. La falta de acento en 7.^a sílaba de algunos versos:

Piensa que es Dios dueño de las praderas (3)
Booz miró a Ruth, y a los recolectores (15)
Y sonrieron los espigadores (17)
De Booz llamándola, y estremecida (38)

El acento secundario de los polisílabos (*recolectores*, *espigadores*, *estremecida*) puede cumplir la función rítmica. Más curioso es el caso del verso sin acento alguno hasta el de la 7.^a: *para la que, como baja el rocío* (35). El acento en 6.^a o en 8.^a desdibuja a veces el ritmo dactílico:

Ruth moabita a espigar va a las eras (1)
Eran sus barbas dos sendas de flores (19)
Pero en su sueño Booz fue su esposo (28)

En un caso es un endecasílabo común el que se manifiesta con sus acentos en 4.^a y 8.^a: *desde la sierra hasta donde él reposa* (11). Los demás endecasílabos dactílicos se apoyan en la acentuación constante en 4.^a y 7.^a, y contamos 17 con acento también en 1.^a sílaba. Ocho versos acentúan su 4.^a sílaba de palabra aguda o monosílabo, lo que no parece tener una significación rítmica especial.

¹⁰⁹ Véase Julio Saavedra Molina (en Mistral, 1958: XXIV). Nosotros leemos el texto en Mistral (1970: 12-14). También puede verse en Mistral (1992a : 16-17). En Mistral (1997: 38-39) hay una errata en soneto III, 8 que debe ser corregida, como es obvio por el sentido, para que el verso conste: *hacia él vendrían en la noche callada, léase vendría*.

En el mismo libro, *Desolación* (1922), se publica el poema *Palabras serenas*, citado por T. Navarro Tomás, y por Varela, Moíño y Jauralde (2005: 184). Estos últimos autores reproducen los cuatro primeros versos del poema. Los 20 versos de la composición se organizan en cuartetos endecasílabos dactílicos con rima consonante cruzada (*AB'AB'*).¹¹⁰ El ritmo se apoya en la acentuación constante en 4.^a y 7.^a, si bien en algún caso se desdibuja con la acentuación de 8.^a (*La sed es larga, la cuesta es aviesa*, verso 11) o de 6.^a (*nos olvidamos que es duro morir*, verso 16; *¡Siento que Dios me va haciendo dormir!*, verso 20). La mitad de los versos, con acento en 1.^a sílaba también, realiza de forma completa el ritmo dactílico.

En *Tala* (1938) se publica uno de los poemas mencionados por T. Navarro Tomás y que es el último de los citados por los metricistas que nos falta por comentar, *Ausencia*.¹¹¹ Los 24 versos del romance en *oo* son endecasílabos dactílicos casi todos: hay que restar los versos 1, 3, que son endecasílabos comunes, el verso 8 con acento sólo en 4.^a, el verso 5 —que se repite como último verso— que es decasílabo, y el penúltimo verso, el 23, que tiene 10 sílabas (acentos en 4.^a, 7.^a y 9.^a: *como demencia de mares solos!*). El grueso del poema, pues, está en endecasílabos dactílicos apoyados en la acentuación constante en 4.^a y 7.^a, pero que presentan como característica muy notable la escasísima acentuación en 1.^a —sólo en un verso— y la preferencia por la acentuación en 2.^a —en ocho de los 17 endecasílabos dactílicos que contamos en el poema.

Este poema de Gabriela Mistral ejemplifica una flexibilización del endecasílabo impensable en los momentos de su conformación anterior a Rubén Darío. Una indagación más detenida exige el uso del endecasílabo mezclado con otros versos, como vemos, por ejemplo, en el poema *Recado a Lolita Arriaga, en México*, de *Tala* (1938).¹¹² Allí lo encontramos junto a alejan-

¹¹⁰ Hay que notar las rimas consonantes anómalas o extrasistemáticas: *sonriente / viento, reza / aviesa*. Leemos el texto en Mistral (1970: 118-119). Puede verse también en Mistral (1992a: 94), pero con una errata en el verso 17 que destruye el ritmo por falta de una sílaba. Dice: *No hay nada que mis carnes taladre*; debe decir, como en 1970: *No hay nada ya que mis carnes taladre*.

¹¹¹ Lo leemos en Mistral (1970: 535-536).

¹¹² Véase Mistral (1992a: 435-436).

drinos, verso dominante del poema, y endecasílabos comunes. Como muestra, léanse los siguientes:

Madre mía sin sueño, velándome dormida
del odio suelto que llegaba hasta la puerta
como el tigrillo, se hallaba tus ojos,
y se alejaba con carrera rota...

En este pasaje se concentran ejemplos de alejandrino compuesto de 7 + 7, alejandrino ternario (segundo verso), endecasílabo dactílico (4.^a, 7.^a y 10.^a) y endecasílabo común (4.^a, 8.^a y 10.^a).¹¹³

10. Leopoldo Lugones

Pedro Henríquez Ureña (1961: 330) cita el final de *Las Cigarras*, de Leopoldo Lugones (1874-1938), entre los ejemplos de endecasílabo dactílico y copia cuatro versos:

Fútil cantora, sonora cigarra,
en la alegría de tu aire pueril,
crispa su prima sutil mi guitarra,
bate su parche mi azul tamboril.¹¹⁴

Estos versos, que están al final como sección III del poema, son los únicos endecasílabos dactílicos de la composición. Esta consta de 12 cuartetos de endecasílabos comunes con rima consonante abrazada (*ABBA*). El poema pertenece a *El libro de los paisajes* (1917) y lo más significativo del ejemplo es, sin duda, el valor expresivo del ritmo dactílico —que está nítidamente realizado sin ambigüedades ni desdibujamientos— en el momento en que el poeta habla a la cigarra y relaciona su quehacer con el “*aire pueril*”, alegre, del canto de la misma.

¹¹³ T. Navarro Tomás (1967: 304-305) ha estudiado este uso del endecasílabo dactílico mezclado con las demás modalidades en Gabriela Mistral y se detiene en ejemplificar su uso como “*recurso de expresión*”: vehemencia, conceptos exaltados, turbación del ánimo.

¹¹⁴ Citamos por la edición de Fedrico de Onís (1934: 388). Pedro Henríquez Ureña, en el tercero de los versos copiados, pone *gentil* en lugar de *sutil*, cambio que no afecta a la métrica.

11. *Daniel de la Vega*

Julio Vicuña Cifuentes (1929: 141) termina su relación de ejemplos de endecasílabos dactílicos posteriores a Rubén Darío copiando cuatro del chileno Daniel de la Vega (1892-1971):

Cuando creías la lucha acabada,
ves levantarse el más negro episodio,
y has de emprender una nueva jornada
entre la sangre y el fuego y el odio.

Los versos citados son los número 29-32 del largo poema *Ella*, aparecido en el libro *Los Horizontes* (1920). Consta de 117 versos en 28 cuartetos (ABAB) y un quinteto final (ABAAB). Métricamente el poema es original porque al principio, en la primera parte, dominan los endecasílabos dactílicos con acento en 4.^a y 7.^a, y a veces en 1.^a. Pero a partir del verso 70 empiezan a imponerse los versos dodecasílabos con ritmo ternario claro (2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a) –sobre todo al principio de esta parte- y hacia el final –a partir del verso 88 más o menos- se desdibuja el ritmo ternario del dodecasílabo. El último endecasílabo dactílico es el verso 85. Hasta el verso 68, es decir, en las 17 primeras estrofas, contamos diez versos dodecasílabos y todos tienen ritmo ternario (versos 8, 16, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 47, 53). A partir del verso 69 solo contamos siete endecasílabos dactílicos hasta el verso 85 (versos 69, 77, 78, 79, 80, 84 y 85). Desde el 86 hasta el final todos son dodecasílabos. Los dodecasílabos entre los versos 70 y 87 tienen bien perfilado su ritmo ternario –sólo el verso 82 no tiene ritmo ternario-. Pero a partir del verso 88 son raros los dodecasílabos de ritmo ternario (versos 93, 95, 97). Los demás se miden como versos compuestos de 6 + 6; así el verso 110, *dice en sus versículos / la Santa Escritura*, hace equivalente el esdrújulo a llano en final de hemistiquio. Aunque no se da la equivalencia de agudo a llano en el verso 108: *se parará el sol a mirarte de cerca* (4.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a). El verso 82 tiene también un ritmo muy peculiar: *hoy que te ve envuelto entre cien huracanes* (1.^a, 4.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a); es como si hubiera querido hacer un endecasílabo dactílico y le sobrara una sílaba en la segunda parte, lo que se soluciona sustituyendo *entre* por *en*. Lo que está

claro es que el poema empieza con endecasílabos de ritmo ternario (dactílicos), se desliza hacia los dodecasílabos ternarios y acaba en dodecasílabos compuestos. El poema es buen ejemplo de flexibilización de metro y ritmo.

Otro ejemplo de la flexibilización del uso del endecasílabo dactílico en la obra de Daniel de la Vega lo tenemos en el poema *Del destierro*, compuesto de 36 versos, divididos en cuartetos, de versos prácticamente libres entre los que aparecen endecasílabos dactílicos, según puede apreciarse en el siguiente fragmento:¹¹⁵

Tú me mandaste, Señor, que viniera
Yo obedecí tu mandato
Y aquí me tienes en este recodo
Tristes los ojos, vacías las manos.
No amo, Señor, esta tierra reseca,
Ni amo a estos hombres extraños,
No quiero su arrimo, no iré por sus rutas,
Ni buscaré en sus cavernas amparo.

12. Jorge Guillén

De 1920 es la primera versión del poema de Jorge Guillén (1893-1984), *Interior*, que en su forma final (Guillén, 2008: 220-221) consta de 36 versos pareados asonantes de endecasílabo dactílico y pentasílabo.¹¹⁶ Los endecasílabos dactílicos son 18, cuyas características rítmicas son: cuatro no acentúan ni la 1.^a ni la 2.^a sílabas; dos acentúan en la 2.^a; doce acentúan la 1.^a; y, por supuesto, todos acentúan en la 4.^a y 7.^a. Es decir, que dos tercios de los versos realizan completamente el ritmo dactílico, y es destacable que en siete versos la acentuación de la 4.^a sílaba coincide con palabra aguda o monosílabo.

Otro poema de *Cántico* tiene una primera versión de 1923 muy distinta. Se trata de *El cisne*, que en su forma última consta de 20 versos, endecasílabos dactílicos y heptasílabos, organizados

¹¹⁵ Véase Daniel de la Vega (sin año: 39-40).

¹¹⁶ La segunda versión, de 1923, se publica en la revista *España*, y es copiada en nota por José Manuel Blecua en su edición de *Cántico [1936]*. La versión publicada en 1936, con 28 versos, tiene dos más que la de 1923, y a partir de 1945 añade otros ocho versos hasta los 36 de la versión final (Guillén 1970: 150-152).

en cinco cuartetos con rima consonante cruzada (*AbAb*).¹¹⁷ La mitad de los diez endecasílabos del poema acentúan en 1.^a, pero hay cuatro que acentúan en 2.^a. Sólo dos acentúan la 4.^a sílaba en palabra aguda o monosílabo. Lo característico de este poema es el empleo del endecasílabo dactílico combinado con el heptasílabo, algo muy frecuente en el caso del endecasílabo común, y además formando cuartetos independientes.

De 1923 también es la primera versión de otro poema de *Cántico*, el titulado *Noche encendida*.¹¹⁸ Se trata de una composición de cinco endecasílabos dactílicos sin rima divididos gráficamente en tres apartados de 2, 1 y 2 versos. Tres van acentuados en 1.^a, uno en 2.^a, y otro no lleva acento ni en 1.^a ni en 2.^a. La cuarta sílaba tónica es de palabra aguda en tres ocasiones. La brevedad y organización del poema son características de un uso moderno así como la matización del ritmo por la sintaxis, que apaga el tono saltarín. Léase el texto (Guillén, 2008: 336):

NOCHE ENCENDIDA

Tiempo: ¿prefieres la noche encendida?
... Bien, radiador, ruiseñor del invierno.

¡Qué lentitud, soledad, en tu colmo!

¿La claridad de la lámpara es breve?
Cerré las puertas. El mundo me ciñe.

Ya en la década de los cuarenta, los 172 endecasílabos del largo poema titulado *Anillo* (Guillén, 1996 124-130) se organizan en cuartetos de rima consonante cruzada (*ABAB*) y en cinco secciones de 11, 5, 11, 5 y 11 cuartetos cada una. La tercera de estas secciones, justo en el centro, presenta la particularidad

¹¹⁷ Puede verse la primera versión en Guillén (1970: 202). Es curioso métricamente que los dos primeros versos de esta versión primera no son endecasílabos dactílicos, sino comunes: *El cisne cano en la canora onda / Zambulle el pico y la armonía sonda*. Los otros cuatro endecasílabos que siguen sí son dactílicos. En la versión final, los versos citados (versos 1 y 3) son ya dactílicos: *El cisne, puro entre el aire y la onda / ... / Zambulle el pico difícil y sonda*. La versión final (Guillén, 2008: 161) sólo tiene diferencias de puntuación respecto a la de 1936.

¹¹⁸ En la última versión, de 1950, invierte el orden de los versos 2 y 3 de la forma anterior (Guillén, 1970: 162-163; Guillén, 2008: 336).

de emplear el endecasílabo dactílico en sus 44 versos. Sólo 14 versos no llevan acentuada la 1.^a sílaba, y de ellos uno nada más acentúa la segunda en lugar de la primera. Es notable la falta de acento en 7.^a en dos versos, que, además, van seguidos en el mismo cuarteto: *En la ternura que los encadena. / (El regocijo de los elementos. Acentúa la 4.^a sílaba en palabra aguda o monosílabo en 14 versos. La inserción de un grupo de endecasílabos dactílicos perfectamente delimitado en un largo poema endecasílabo muestra la peculiaridad rítmica del mismo y su parentesco con los otros tipos de endecasílabo.*¹¹⁹

En el último conjunto de poemas de Jorge Guillén, *Final* (1981), leemos un interesantísimo ejemplo de poema en endecasílabos dactílicos. Es interesante porque la cita de tres versos de Juan de Mena como lema del mismo, comentado en la composición, incluye un endecasílabo que da pie al ritmo de la primera parte, compuesta de siete endecasílabos dactílicos, y con una segunda parte de seis endecasílabos comunes más un endecasílabo dactílico que cierra el poema. El ritmo dactílico está perfectamente establecido en la constante acentuación de 4.^a y 7.^a, y la de 1.^a en seis de los siete versos. No deja de ser notable la vinculación explícita de esta clase de endecasílabo con el verso de Juan de Mena, asunto discutido en la teoría como ha habido ocasión de ver en la primera parte de este trabajo. Léase el texto (Guillén 1987: 123-124):

14

*la cara que muestras a los del infierno
faré que demuestres al cielo superno,
távida, lúrida y sin alabança.*

JUAN DE MENA, *Laberinto*, 250, 8

¹¹⁹ Los cuatro poemas de Jorge Guillén hasta aquí estudiados son citados por Tomás Navarro Tomás (1956: 476; 1982: 349-350). Pedro Henríquez Ureña (1961: 330) menciona *Noche encendida*, y copia el primer verso: *Tiempo ¿prefieres la noche encendida?...* El poema *Anillo*, comenzado en 1941, fue terminado en 1943, y retocado en 1944 (Guillén, 1996: 124).

I

“Tábida, lúrida”, dice el poeta.
 Término oscuro difunde un encanto.
 Rostro se esconde tras esa careta:
 Un personaje con lustre de manto,
 Lúcido audaz que a los números reta 5
 Con una flor, un clavel, un acanto.

Todo conduce al umbral del misterio.

II

Por el río del ritmo las palabras
 Trascienden su inmediato ser sonoro,
 Proponen más riqueza de sentido,
 Algo con fluidez de sentimiento 5
 Que a lejanías llevan ciertos sabios
 Signos, no extravagantes, misteriosos.

¡Córdoba! “Tábida, lúrida.” ¡Córdoba!

Todavía en la sección III de este mismo conjunto de *Final*, titulada *Epigramas*, encontramos uno de cuatro versos endecasílabos dactílicos que dice (Guillén, 1987: 222):

Autoridad. Su deseo es mandato.
 Has de tragar lo que ves en el plato.
 Las tragaderas ya son resistentes.
 Usa al final un palillo de dientes.

Cierta ambigüedad rítmica de los versos 1 (acentuado en 4.^a y 8.^a) y 3 (acentuado en 4.^a y 6.^a) no impide que el acento en 7.^a de estos mismos versos sea el métricamente pertinente al verse reforzado por el ritmo dactílico perfecto de los versos 2 y 4, acentuados en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a.

Valgan estos ejemplos –que una indagación en los otros libros de Jorge Guillén probablemente aumentaría- para mostrar que el endecasílabo dactílico es un verso presente en el repertorio de Jorge Guillén tanto en el primer libro, *Cántico*, como en el último, *Final*. Y sin entrar en la búsqueda minuciosa, un repa-

so a la antología de poemas de Jorge Guillén nos proporciona un ejemplo como el titulado *Entregándose* –de *Y otros poemas* (1973)- en que cinco endecasílabos se parean con cinco pentasílabos. El ritmo dactílico se realiza plenamente en todos ellos –sólo falta el acento en 1.^a en el primer verso-, sin acentuación extramétrica. Otra nota destacable es que sólo el cuarto endecasílabo no acentúa la 4.^a en palabra aguda o monosílabo. Léase el texto (Guillén, 1996: 332):

ENTREGÁNDOSE

NOVALIS

Hymnem an die Nacht, 2

Divinidad que presides el sueño:
No soy mi dueño.
Vivo a merced de tu mano divina.
Pero soy mina.
Fondo que va del olvido al recuerdo,
Apenas cuerdo.
Tenme entregado a la tierra y la fe.
Mejor seré.
He de dormir confiando en lo oscuro.
Así perduro.

Por supuesto, Jorge Guillén proporciona también ejemplos del uso moderno de este verso mezclado con endecasílabos de otro tipo; uso consagrado, como sabemos, por Rubén Darío. Es destacable la composición de *Y otros poemas* (1973) recogida en Guillén (1996: 319-320) porque de sus 17 versos y 16 endecasílabos –el primer verso es un alejandrino-, 7 son endecasílabos dactílicos (versos 2-7 y 17) mezclados con endecasílabos comunes. Léase el texto:

Aplaudid, aplaudid al Jefe de los Miedos.

Frío, cruel, sanguinario, vulgar,
Trasformador de las vidas en muertes,
Gran corruptor del país aterrado,
Simulador de la paz en la guerra,
Déspota, déspota, déspota puro.
Tal adalid, gran artero con tralla,

Se convirtió en gran hombre. No lo era.
Ingenioso lo es: decide y calla.
Absoluto el poder, la faz de cera.

El dictador, augusto anciano grave,
Llegó a creerse generoso abuelo
De aquella patria a su rigor sumisa,
Se olvidó de sus crímenes, un velo
De ficciones tendió sobre su historia,
Y él fue la suma víctima engañada.
¡Gloria a Velázquez y al bobo de Coria!

Para acabar, sólo unos ejemplos de endecasílabos dactílicos que pueden leerse entre endecasílabos comunes, sacados todos de *Final*:¹²⁰

Entreverados de lento monólogo (117)
Mínimo ser incluido en el cosmos (117)
¿Y yo qué soy con mis tercas palabras? (117)
Máximo crimen de Historia europea (179)
Incomprensible del mundo y los astros (296)
“Soy lo que soy” con mi “nombre escondido” (306)

13. *Miguel de Unamuno*

En la década de los veinte, a los poemas de Gabriela Mistral, Díez-Canedo o Jorge Guillén que hemos mencionado puede añadirse el ejemplo de Miguel de Unamuno (1864-1936) en la composición que empieza *Logré morir con los ojos abiertos*, fechada en Hendaya el 24 de diciembre de 1925, de su *Romancero del destierro* (1928), citada por Pedro Henríquez Ureña (1961: 330) y por Tomás Navarro Tomás (1956: 408), quien observa que “*la mayor parte [de los endecasílabos dactílicos] llevan acento en primera, además de los de cuarta y séptima, aunque algunos acentúan la segunda*”, y que termina con un endecasílabo sáfico y otro heroico.

Los 25 versos del poema se organizan como cuatro cuartetos con rima consonante (*ABAB*), seguido cada uno de ellos por un

¹²⁰ Tomados de Guillén (1987), indicamos entre paréntesis el número de la página de esta edición en la que puede leerse cada uno de los versos reproducidos.

quebrado hexasílabo (*¡mi España de ensueño!*, en los dos primeros; *¡consuelo de España!*, los dos siguientes), y un quinteto formado por un cuarteto (ABAB) más un quinto verso que sintetiza los dos quebrados (*¡consuelo del ensueño de mi España!*) (Unamuno, 1987: 377-378). De los 21 endecasílabos del poema, 19 tienen ritmo dactílico –los dos últimos son endecasílabos comunes: *tu sol doró de mi esperanza el lecho / ¡consuelo del ensueño de mi España!*– y en la gran mayoría de ellos –contamos 14– va acentuada la primera sílaba también; dos llevan acento en la segunda, y tres sólo en 4.^a y 7.^a. La acentuación extramétrica es muy escasa, aunque en todos los casos crea cierta ambigüedad por coincidir con acentos del esquema del endecasílabo común (6.^a, 8.^a): *haga tu roca a mi carne un asilo* (verso 8), *Se hagan mis ojos dos hojas de yerba* (verso 11), y el más desdibujado, el verso 12 (acentos en 3.^a, 4.^a, 6.^a, 7.^a), *que tu luz beban, ¡oh sol de mi suelo*. Estas matizaciones no oscurecen la realización dactílica plena, claramente dominante en el poema, como puede ejemplificarse en la cuarta estrofa, que copiamos:

Brote un verdor la entrañada verdura
que hizo en el fondo de mi alma tu vista,
y bajo el mundo que pasa al que dura
preste la fe que esperanza revista,
¡consuelo de España!

14. Miguel Hernández

Miguel Hernández (1910-1942) es quien aporta más ejemplos en la década de los treinta a la lista de composiciones en endecasílabos dactílicos. Tomás Navarro Tomás (1956: 476) menciona *Eterna sombra*, poema del ciclo del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), y Varela, Moíño y Jauralde (2005: 183, 194-195) citan versos de este poema y del que empieza *Cerca del agua te quiero llevar*, número 68 de *Cancionero y romancero de ausencias* también. La cuestión del uso que el poeta alicantino hizo del endecasílabo dactílico ha sido tratada por Miguel Ángel Gómez Segade en un trabajo presentado al Congreso Internacional sobre Miguel Hernández en 1992 y

publicado en la actas del mismo (1993), titulado *El endecasílabo dactílico en la poesía de Miguel Hernández*.

El corpus del uso del endecasílabo dactílico por Miguel Hernández queda establecido en las cuatro composiciones siguientes: *Eterna sombra*, citada por T. Navarro Tomás; la octava que empieza *La cal comete atentadas blancuras*, de *Perito en lunas* (1933); la composición titulada *Madrid*, de *El hombre acecha* (1939); y el poema que empieza *Cerca del agua te quiero llevar*, de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941). El trabajo de Miguel Ángel Gómez Segade es ejemplo de cómo la búsqueda detallada y atenta en poetas posmodernistas proporciona sorpresas y aumenta el corpus del endecasílabo dactílico moderno. Por lo demás, se interesa fundamentalmente en la expresividad de cada una de estas composiciones.

La octava de *Perito en lunas* que comienza *La cal comete atentadas blancuras* consta de ocho endecasílabos dactílicos con el esquema de rima consonante de la octava real (*ABABABCC*). Tres endecasílabos acentúan en primera, además de la imprescindible acentuación en cuarta y séptima común a todos ellos, y otros tres en segunda. La acentuación extramétrica desdibuja el ritmo de algunos versos, acercándolo al del endecasílabo común cuando acentúa en 6.^a o en 8.^a (versos 3 y 5). Tres versos realizan de forma indudable el ritmo dactílico con acento en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a (verso 4) o con acento en 4.^a, 7.^a y 10.^a (versos 7 y 8). Léase el texto (Hernández, 1992: 280):

La cal comete atentadas blancuras.
Dan tres aljibes sus aguas con tiento.
Abren alternas seis verdes figuras
seis platerías de plata en el viento.
El suelo aloque moldea ubres puras
que ataja un pétreo escuadrón ceniciento
de bayonetas en guardia real...
ante el famoso lugar de la sal.

Los 48 versos del poema *Madrid* se organizan en 12 estrofas sáficas (tres endecasílabos y un pentasílabo) con rima consonante cruzada (*ABAb*). Nótese la novedad de sustituir el endecasílabo común por el dactílico en una forma tan clásica de la poesía es-

pañola como es la estrofa sáfica, canonizada en el siglo xvii por Villegas. Es destacable en el ritmo de los 36 endecasílabos del poema el dominio de la acentuación en primera sílaba (22 versos), además de la cuarta y séptima siempre acentuadas. Sólo un verso (el 38) lleva acento en 2.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a: *de labio a labio imponente y seguro*. La acentuación extramétrica es muy escasa, con lo que el ritmo dactílico no se ve matizado ni oscurecido. Con todo, hay algunos casos en que el acento en 8.^a, inmediato al esencial de 7.^a, puede influir en un desdibujamiento del ritmo dactílico. Véanse los siguientes ejemplos:

| | |
|---|-----------------|
| este laurel con rencor no se tala. | |
| Este rosal sin ventura, este espliego | (versos 14, 15) |
| hacen vibrar un calor de ira pura | |
| junto a mujeres que son filos y ecos | (versos 22, 23) |
| con la amenaza de ser más profundos | (verso 26) |
| Desfallecer... Pero el toro es bastante | (verso 41) |

La doble acentuación del neologismo *azulmente* matiza también la acentuación rítmica de 7.^a sílaba en el verso 35: *que en las tinieblas azulmente crece*. Pero estos ejemplos no son obstáculo para la indudable y nítida realización del ritmo dactílico, como puede apreciarse en las dos estrofas primeras, que copiamos como ejemplo (Hernández, 1992: 677):

De entre las piedras, la encina y el haya,
de entre un follaje de hueso ligero
surte un acero que no se desmaya:
surte un acero.

Una ciudad dedicada a la brisa,
ante las malas pasiones despiertas
abre sus puertas como una sonrisa:
cierra sus puertas.

El breve poema que empieza *Cerca del agua te quiero llevar* está compuesto de 5 pareados agudos (A'A') independientes. Es característico su paralelismo, que lo acerca a la poesía popular y cantada. El ritmo dactílico de los diez endecasílabos se realiza plenamente con acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a en seis versos; en

otros tres no acentúa en 1.^a; y sólo en uno, el último, acentúa en 2.^a. Llama la atención la ausencia de acentuación extramétrica, fuera del mencionado último verso. Léase el texto (Hernández, 1992: 723):

Cerca del agua te quiero llevar,
porque tu arrullo trascienda del mar.

Cerca del agua te quiero tener,
porque te aliente su vívido ser.

Cerca del agua te quiero sentir,
porque la espuma te enseñe a reír.

Cerca del agua te quiero, mujer,
ver, abarcar, fecundar, conocer.

Cerca del agua perdida del mar,
que no se puede perder ni encontrar.

El poema *Eterna sombra* (Hernández, 1992: 758-759) manifiesta, en sus 9 cuartetos independientes con rima consonante cruzada (*ABAB*), la clara realización del ritmo dactílico del endecasílabo acentuando en 28 de los 36 versos la primera sílaba, además de las imprescindibles 4.^a y 7.^a. En diez versos, la 4.^a tónica pertenece a palabra aguda o monosílabo, y en alguna ocasión la acentuación extramétrica –muy escasa en todo el poema– puede matizar el acento en 7.^a con el de la 8.^a, como, por ejemplo:

Yo que creí que la luz era mía (verso 1)
dentro del aire que no tiene vuelo (verso 11)
El corazón quiere ser más de prisa (verso 19)

Es notable el endecasílabo carente de acento en 7.^a: *dentro del árbol de los imposibles* (verso 12). Pero estos matices no enturbian la nítida realización, repetimos, del ritmo dactílico en el poema.

15. *Eugenio Florit*

En 1937 se publica el libro de Eugenio Florit (1903-1999) *Doble acento (1930-1936)* en el que figura el poema titulado *Viejos versos de hoy*, citado por Pedro Henríquez Ureña (1961: 330) y por Tomás Navarro Tomás (1956: 476). Consta de cinco cuartetos en endecasílabos dactílicos con rima asonante aguda en los pares, distinta en cada cuarteto: - A´ - A´. En 11 de los veinte versos la acentuación en primera, junto a la cuarta y séptima –sílabas tónicas en todos los versos–, realiza el ritmo dactílico completo. En tres versos solamente encontramos acentuación en segunda. Una nota característica de este poema es que todos los acentos de la cuarta sílaba están en palabra aguda, lo que le da un aire particular a su ritmo. Léase el texto (Florit, 1985: 124-125):

VIEJOS VERSOS DE HOY

ESTE sentir que la vida se acaba
y ya no ver más que niebla en redor.
Gozo de estar paladeando la muerte
para beber una gota de Dios.

Tibio rozar de palomas en vuelo
con un ardor de misterio en agraz.
Alza el dolor su mirada y escucha
como el latir de una sangre en el mar.

Por el correr de la vida que acaba
se entra a mirar cómo viene el morir,
y ya vivir es un sueño sin forma,
lejos del ser, en la noche sin fin.

Cuánto llorar por el suelo, abatido,
bajo el calor de las lenguas del sol.
Lúbrico ayer con las manos trementes
a cada alzar de una cálida voz.

Ya, para ahogar la mirada lasciva,
muere al nacer cada impulso venal.
Viene el morir con un gusto divino
para morder el sabor de la mar.

16. *Rafael Alberti*

Pedro Henríquez Ureña (1961: 330) incorpora dos poemas de Rafael Alberti (1902-1999) al canon del endecasílabo dactílico,

Madrid por Cataluña –mencionado también por Tomás Navarro Tomás (1956: 476)- y *España* –este último en *Invitación a un viaje sonoro* (1944)-, y cita el primer verso de cada uno de ellos.

Madrid por Cataluña, fechado en 1938, pertenece al libro *Capital de la gloria (1936-1938)*¹²¹ y consta de 36 endecasílabos dactílicos, divididos en nueve cuartetos, con rima asonante en *ia* en todos los versos pares, conformando, pues, un romance heroico. Más de la mitad de los versos (21) no llevan acentuada la primera sílaba, y sólo siete versos acentúan la cuarta sílaba en palabra aguda o monosílabo –en cinco ocasiones en la misma palabra: *corazón*.

El poema *España*, de *Invitación a un viaje sonoro*, en *Pleamar (1942-1944)*, consta de cuatro cuartetos de endecasílabos dactílicos con la misma rima asonante en *io* en todos los versos pares, y con los impares libres, configurando un romance heroico también.¹²² Ocho de los 16 versos acentúan en 1.^a sílaba, además de la constante acentuación en 4.^a y 7.^a en todos los versos, y cinco acentúan la 4.^a en palabra aguda o monosílabo. Léase el texto (Alberti, 2006: 93):

ESPAÑA

Lloren aquí los laúdes de España,
que por España, sus ojos heridos;
suelten coronas de luces y palmas
para sus montes, sus mares y ríos.

Que los laúdes desgredien sus cuerdas,
desmoronados a voces y a gritos;
salten sus puentes en chispas de oro
por las estrellas que España ha perdido.

Vuelva el laúd al abrazo de Elisa,
vuelva la flor de José a su vestido,
vuelva Ezequiel a peinar el cabello
donde ya Paco se enhebra, cautivo.

Que por España sus cuatro laúdes

¹²¹ Leemos el texto en la edición de Alberti (2003b: 207-208).

¹²² Por eso se ha editado alguna vez sin separación estrófica, como señala el editor en nota (Alberti, 2006: 752-753).

ardan, crepiten, sin paz al olvido,
y en cuatro barcas de mástil sonoro
pasen la mar hacia un sol infinito.

Los dos poemas, por su contenido, están emparentados con la poesía cívica, próxima al himno, lo que se subraya por el fuerte paralelismo. Si el verso endecasílabo dactílico aporta su proximidad a la música, el romance les da su carácter épico-narrativo.¹²³

17. Alfonso Reyes

Cita Tomás Navarro Tomás (1956: 408), entre los poemas que emplean el endecasílabo dactílico después de Rubén Darío, el de Alfonso Reyes (1889-1959) titulado *Balada de los amigos muertos*. Fechado en México el 17 de mayo de 1946, el poema se compone de 34 endecasílabos organizados en tres décimas con el esquema de rima de la espinela (*ABBAACCDDC*), más

¹²³ En relación con el verso endecasílabo dactílico el nombre de Rafael Alberti aparece en la nota que M. Á. Gómez Segade (1993) dedica a los poetas del 27 y el endecasílabo dactílico. Cita sus poemas *Primero de mayo en la España leal de 1938* y *Balada de los cuatro cerdos y la paz*, donde Alberti, según Gómez Segade, se sirve del endecasílabo dactílico “en algunos versos”. Conviene precisar que *1.º de mayo en la España leal de 1938. (Coral de primavera)*, en *Capital de la Gloria* (Alberti, 2003b: 209-210) sólo tiene un verso endecasílabo dactílico que se repite como estribillo —después de una introducción de tres versos— antes de cada uno de los cinco cuartetos endecasílabos comunes (*ABAB*). Este verso es: *Di, ¿tú qué harás el Primero de Mayo*. Por su aislamiento y la acentuación en 1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a, el ritmo de este verso como dactílico nos parece que queda muy desdibujado. También nos parecen casuales los endecasílabos del poema *Balada de los cuatro cerdos y la paz*, en *Otros poemas (1932-1939)* (Alberti, 2003b: 252). Los cuatro del final del poema fácilmente se convierten en compuestos de 5' + 7: *¡Viva la paz! (Vuela un cerdo hacia el Norte)*. La irregularidad métrica del poema (con versos de 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 y 12 sílabas) no conforma tampoco un contexto favorable a la interpretación rítmica como dactílicos de los versos 11 y 12, que dicen:

- Para salvar a esta blanca paloma (4.^a, 5.^a, 7.^a y 10.^a)

cerdearé

-¿Cerdear?

-Cerdeemos (4.^a, 7.^a y 10.^a)

También es casual, entre versos libres, el ejemplo de endecasílabo dactílico pleno que dan Varela, Moíño y Jauralde (2005: 194) con el siguiente verso de R. Alberti: *Todo, anterior al balido y al llanto*. Este verso pertenece a *Tres recuerdos del cielo*, de *Sobre los ángeles (1927-1928)* (Alberti, 2003a: 551).

un cuarteto final de rima consonante abrazada (*ABBA*). El ritmo dactílico de los endecasílabos está asegurado por la constante acentuación en 4.^a y 7.^a sílabas, aunque hay cuatro versos que carecen del acento en 7.^a: *las ambiciones ni los menoscabos / de los señores ni de los esclavos* (versos 4 y 5), *que las reliquias y que los retratos* (verso 12), *sólo escampaban a la madrugada* (verso 24). Añádase que el verso 17 es un endecasílabo sáfico (1.^a, 4.^a, 8.^a y 10.^a): *Todos lo entienden sin que yo lo explique*. En los treinta endecasílabos restantes son variados los matices que alejan el ritmo fundamental dactílico de la monotonía. En trece versos va acentuada la primera sílaba, pero con un acento inmediato en la segunda, que desdibuja la pureza del ritmo dactílico en cinco de ellos, con lo que sólo 8 realizan el ritmo completo (1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a) (versos 13, 16, 18, 21, 25, 31 y 32). La segunda sílaba está acentuada en 15 versos, de los cuales cinco, según hemos dicho, acentúan también la primera. Obsérvese cómo son más los versos acentuados en segunda que en primera. Siete versos sólo acentúan en 4.^a y 7.^a. De las posiciones extramétricas acentuadas, aparte de la segunda ya comentada, hay que notar la acentuación en 8.^a (verso 6: *No son los años, que yo no me arredro*), en 9.^a (verso 14: *Ya el vino viejo se acaba, y no cría*; verso 29: *¿A dónde estáis, regocijos de un día*) y en 5.^a (verso 20: *¿Adónde están Pedro, Antonio y Enrique?*; verso 30: *¿A dónde están Pedro, Enrique y Antonio?*). Caso especial es el del verso 19, muy desdibujado por la acentuación en 1.^a, 2.^a, 4.^a, 6.^a, 7.^a y 10.^a: *¡Llora, alma mía, que es justo si lloras!* Pero, a pesar de estos matices, el carácter peculiar del endecasílabo dactílico no ofrece dudas, como puede apreciarse en la primera décima, que copiamos (Reyes, 1959: 225-226):

Con mi tostón y mis siete centavos
yo no me tengo por pobre ni rico.
No sufro así –ni pretendo ni abdicó-
las ambiciones ni los menoscabos
de los señores ni de los esclavos.
No son los años, que yo no me arredro,
los que me traen dolor y desmedro:
son los amigos que el tiempo me roba.
Tras de las puertas arrima su escoba,
y ahuyenta a Antonio y a Enrique y a Pedro.

18. Gerardo Diego

De 1948 es el poema de Gerardo Diego (1896-1987), titulado *Ángel de lluvia*, en la edición definitiva de su libro *Ángeles de Compostela* (1961), mencionado por M. Á. Gómez Segade (1993) como ejemplo de poema en endecasílabos dactílicos en poesía moderna. Los 40 versos del poema, todos endecasílabos dactílicos menos el último (*Yo soy el ángel de la buena nueva*), que es sáfico,¹²⁴ se organizan en diez cuartetos de rima consonante cruzada (*ABAB*). Las características del ritmo dactílico de estos endecasílabos son: la constante acentuación en primera sílaba –sólo falta en el verso 6 (*el mensajero llovido del cielo*) y en el verso 32 (*y me le envuelvo en mi tenue rebozo*); la frecuentísima matización de este acento en primera con otro en segunda –en 21 versos–, casi siempre por la anáfora *yo soy*; la ausencia de acentuación extramétrica en posición distinta de los casos comentados de acento en segunda y primera. Esta última nota es, sin duda, un rasgo original del ritmo de este poema y no deja dudas sobre su nítido carácter dactílico. El segundo cuarteto ejemplifica bien las posibilidades de la forma del endecasílabo dactílico de esta composición. Lo copiamos (Diego, 1986: 188):

| | |
|---------------------------------------|---|
| Yo soy el ángel de ritmo y de lluvia, | (1. ^a , 2. ^a , 4. ^a , 7. ^a y 10. ^a) |
| el mensajero llovido del cielo. | (4. ^a , 7. ^a y 10. ^a) |
| Yo soy el alma flotante que efluvia | (1. ^a , 2. ^a , 4. ^a , 7. ^a y 10. ^a) |
| sueño y olvido, frescura y consuelo. | (1. ^a , 4. ^a , 7. ^a y 10. ^a) |

Nótese la alusión en el primero de los versos copiados al ritmo y a la lluvia, que puede dar una clave para la comprensión del muy evidente ritmo dactílico en función del significado de la lluvia monótona.

¹²⁴ F. J. Díez de Revenga anota sobre este verso reproduciendo la opinión de Arturo del Villar, para quien este endecasílabo sáfico está “*puesto con la intención de marcar el vuelo del ángel una vez terminado su parlamento*” (Diego, 1986: 189). Conviene añadir que el ritmo sáfico de este verso queda hasta cierto punto debilitado por la posibilidad de oír *buena nueva* como palabra compuesta, con un solo acento. El mismo F. J. Díez de Revenga en su introducción califica este poema de “*evocador en nervioso y vibrante ritmo de ‘muñeira’, que se adecúa a la monotonía de la lluvia persistente*” (Diego, 1986: 54). En su edición de *Alondra de verdad* señala F. J. Díez de Revenga dos ejemplos de endecasílabo dactílico entre endecasílabos comunes: *He aquí, olorosa, la diosa desnuda; bajo las palmas que el aire mecía* (Diego, 1986: 95, 104).

19. *Francisco Vighi*

Muy interesante es el poema de Francisco Vighi (1890-1962), titulado *Tan tarantán, tarantán, tarantán*, que reproduce Mario Hernández (2008: 10) y que no puede relacionarse de forma más clara con el ritmo de *muiñeira* en sus versos endecasílabos de gaita gallega, así calificados explícitamente en el comentario metamétrico del verso 7: *versos con ritmo de gaita gallega*. Los cinco cuartetos de rima consonante cruzada (*AB'AB'*) comparten la misma consonancia aguda *an* en todo el poema. Su estrecha relación con el baile y la música se ve en que todos los endecasílabos desarrollan plenamente el ritmo dactílico que acentúa siempre en 1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a. La escasísima presencia de acentuación extramétrica –sólo contamos un acento en 8.^a (verso 5), en 2.^a (verso 11) y en 5.^a (verso 19)- resalta la intencionada utilización de un ritmo muy evidente. Léase el texto:¹²⁵

Marco la pauta sonando el pandero
...tan, tarantán, tarantán, tarantán,
y he de tocar mientras haya un lucero,
que hoy la familia renace en San Juan.
Fiesta cristiana que ayer fuiste griega,
-mozos que vienen y mozos que van-,
versos con ritmo de gaita gallega:
todos –pastor, atropil, rabadán-
buscan el trébol que anuncia la suerte,
buena ventura de amor y de pan.
Hoy se ha parado el reloj de la muerte;
duerme borracho el cornudo Satán.:
Tanto bailé con el ama del cura,
tanto bailé que rabió el sacristán;
tanto bailé que me dio calentura,
tan tarantán, tarantán, tarantán.
Hay enramadas de chopo y olivo,
todas las rejas floridas están;

¹²⁵ Véase Mario Hernández (2008: 10), quien comenta allí mismo: “*El italo-palentino Vighi, amigo que fue de Valle-Inclán, recreaba, bajo una fronda de aire modernista, la fiesta de San Juan, la búsqueda del trébole y el ritmo gozoso de la muiñeira, con el son repetido y envolvente de las pandereteiras, verbalmente marcado por una onomatopeya de origen tradicional:*

Tantarantán, que los higos son verdes,
Tantarantán, que ya madurarán.”

tan tarantán flota el fauno lascivo,
tiembla en los aires la flauta de Pan.

20. Antonio Carvajal

El endecasílabo dactílico es un verso vivo en el repertorio de metros de la poesía española, y una búsqueda detenida mostraría que aún sirve de cauce expresivo. Dos ejemplos de poetas de hoy. El primero, Antonio Carvajal (1943), insuperable en la práctica poética que une al sentido la indagación de las posibilidades del significante lingüístico, que incluye, por supuesto, el ritmo. Varela, Moíño y Jauralde (2005: 194) copian cuatro versos de Antonio Carvajal en la lista de ejemplos de endecasílabo dactílico pleno (1.^a, 4.^a, 7.^a y 10.^a), sin dar la referencia del libro o el poema a que pertenecen. Se trata del primero de los nueve cuartetos de su poema *Ronda de gloria del pobre cuestor* (Carvajal, 1999: 129-130), título que conforma también un endecasílabo dactílico. El cuarto verso de cada estrofa –éstas tienen rima asonante abrazada *A'BBA'*– se repite como primero de la siguiente –una forma de *lexaprén*–, y así la misma rima asonante en *o* ocupa las posiciones del primero y cuarto versos de todas las estrofas; es decir, *A'* –asonante en *o*– es común a todo el poema. Difícilmente se encontrará otro poema con el ritmo del endecasílabo dactílico tan nítida y completamente realizado como en este de Antonio Carvajal. Sólo en el caso del verso 31 hay que recurrir a una acentuación secundaria –en *èpifanía*– para el acento necesario en 7.^a: *sobre los prados de su epifanía*. Un solo acento extramétrico en 8.^a posición –en *este*– encontramos en toda la composición: *¿Qué soledades anuncia este cielo* (verso 26). Léase el poema:

RONDA DE GLORIA DEL POBRE CUESTOR

A Manuel López Vázquez

Esta costumbre de paz interior
surge del libro que asciende a las manos,
viene a las manos que van al rosario,
van del rosario al frugal corazón.

Van del rosario al frugal corazón
tramas de lenta estameña zurcida,
cruels punzadas de verjas y ortigas,
súplica frágil del pobre cuestor.

Súplica frágil del pobre cuestor
abre místéricos rosas y azules:
albas del alma los ojos traslucen,
luce en los ojos un valle sin sol.

Luce en los ojos un valle sin sol
hecho a medida de noches oscuras;
canes del agua que acechan la espuma
laten de asombro ante tanto candor.

Laten de asombro ante tanto candor
tibia campana que da al almocafre
pauta de clara plegaria, y las aves:
aves que dicen también su canción.

Aves que dicen también su canción
vuelan encima los viejos tejados,
vuelan los campos, los campos, los campos,
vuelan y cantan su amor y su amor.

Vuelan y cantan su amor y su amor...
¿Qué soledades anuncia este cielo,
qué soledades los montes irguieron,
qué soledades el alba cerró?

¡Qué soledades el alba cerró!
Sobria conciencia capaz organiza
sobre los prados de su epifanía
siembra, sosiego, silencio y unción.

Siembra sosiego, silencio y unción
mano fraterna que da por limosna
luz soberana con toques de gloria,
gloria y costumbre de paz interior.

El mismo Antonio Carvajal, a propósito de la lectura de mi nota sobre “El endecasílabo dactílico en poesía popular” (2009), me comenta el uso que él ha hecho de este tipo de verso en dos poemas: uno, el que acabamos de leer; y el otro, titulado “Cantar

de amigo”, que se inspira en el cantar asturiano, *La tentación*, y que copiamos:

CANTAR DE AMIGO

Di, noche, amiga de los oprimidos,
di, noche, hermana de los solidarios,

¿dónde dejaste al que ayer fue mi amigo,
dónde dejaste al que ayer fue mi hermano?

–Verde le dejo junto al mar tranquilo;
joven le dejo junto al mar callado.

El parentesco con el poema popular asturiano es manifiesto en las construcciones interrogativas y la doble asonancia *io, ao*. El endecasílabo dactílico en “Cantar de amigo” exige acentuación del monosílabo *los* en los versos 1 y 2, se realiza plenamente en los versos 2 y 3, y acaba en dos endecasílabos sáficos (acentos en 4.^a y 8.^a), los versos 5 y 6.¹²⁶

21. Pablo Jauralde Pou

El segundo ejemplo es de Pablo Jauralde Pou (1944), que a su condición de poeta une la de minucioso analista de la rítmica española y que en su libro *Sin embargo* (2000: 40) emplea el endecasílabo dactílico en el soneto sin rima que lleva el número 26, cuyo texto es:

26

Ahora que viene la luz de la espalda
es cuando puedes mirar más tranquilo.

¹²⁶ Recuérdense los versos 3-6 de *La tentación*, según el texto de M. Menéndez y Peláyo (1913: 441): *¿Dónde le dexas al tu buen amigo? / ¿Dónde le dexas al tu buen amado? / - Muerto le dexo a la orilla del río / muerto le dexo a la orilla del vado!* El poema de Carvajal se publicó en *Servidumbre de paso*, Sevilla, Calle del Aire, 1982, y fue incorporado a *Del viento en los jazmines*, Madrid, Hiperión, 1984. El de “Ronda de gloria del pobre cuestor” apareció primero en *Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de paja, 1984.

Ancho lugar ocupó la esperanza
que se fraguó sobre restos inciertos,

hacia paisajes que siempre extendían
dulzura muerta y belleza intratable,
contra verdad, que se sabe y se calla
siempre la entrega que un día le haremos,

para que cumplan el rito vacío
y pueda el resto tener su cansancio,
mientras se olvida pasión de la tierra.

Nada tendrás más que el hueco que buscas
para nombrar la ignorancia, el lugar
hacia el que sabes que nadie nos lleva.

En ningún verso falta el acento interior rítmico en 4.^a y 7.^a sílabas, pero el de la 1.^a sólo aparece en seis versos (1, 2, 3, 8, 11 y 12), dos acentúan en la 2.^a (versos 6 y 10), y otros seis no acentúan ni en la 1.^a ni en la 2.^a (versos 4, 5, 7, 9, 13 y 14). Acentuación extramétrica —aparte de en la 2.^a sílaba, ya señalada— encontramos en sílaba 8.^a (verso 2), 6.^a (verso 8) y 5.^a (verso 12).

Es claro que la lista de poemas en endecasílabos dactílicos como verso único puede aumentar con una búsqueda más detenida.¹²⁷

¹²⁷ Como muestra de su presencia en uno de los espacios imprescindibles de la cultura contemporánea, *internet*, puede verse la discusión acerca de un ejemplo de poema con endecasílabos dactílicos en <http://www.ababolia.com/foros/ntopic11670.html>, tema *Te olvido todos los días* (consulta 04/02/2009). Allí se lee el siguiente soneto, cuyo autor firma como *Luna llena*:

Tornas mi mente tras leve receso,
nace mi llanto con grave afonía,
cubro mi manto, tenaz rebeldía,
rompo impotente el imán del regreso.

Balanza de amor carente peso,
reanuda el silencio, fiel melodía,
vaivén de avatares, melancolía,
conduce y arrastra mi retroceso.

Voces nocturnas, mis sueños quebrantan,
luces diurnas, caricias que faltan.
Cansada de amarte, sin energías...

22. *Endecasílabo dactílico casual*

Aparte de los usos del dactílico como modelo rítmico de todos los endecasílabos de un poema, otra característica desarrolla con naturalidad un rasgo que inaugura la poesía de Rubén Darío, según se ha comentado antes: su aparición esporádica como una variedad de endecasílabo mezclado con los otros tipos. Después del nicaragüense ya no se ve como una irregularidad la aparición del dactílico junto a los otros tipos de endecasílabo en un poema, o junto a versos de otras medidas. Se ha ejemplificado ya antes con el comentario del poema de Gabriela Mistral, *Recado a Lolita Arriega, en México*, y se ha aludido a este uso en Jorge Guillén o en Gerardo Diego. Añadimos, para terminar, algún ejemplo.

Tomás Navarro Tomás (1956: 476) comenta este uso en el poema de Federico García Lorca, *Pequeño vals vienés*, “*en estrofas asonantadas de versos fluctuantes*”, donde se leen dos versos como los endecasílabos dactílicos siguientes:

Toma este vals de dolida cintura
Toma este vals que agoniza en mis brazos.

...libres mis alas el vuelo levantan,
emprendo el viaje, entierro agonías,
sentir que te olvidó, todos los días.

Siete de los catorce versos realizan el ritmo del endecasílabo dactílico de forma perfecta (el primer cuarteto y los versos 9, 10 y 12), el verso 13 exige el hiato *viaje-entierro*. Los otros seis versos tienen como posible esquema el de un verso compuesto de un hemistiquio hexasílabo (con acentos en 2.^a y 5.^a) más otro pentasílabo (*endecasílabo galaico antiguo*). Este carácter de verso compuesto explicaría la estructura del verso 5, con el primer hemistiquio en palabra aguda: *Balanza de amor(-) / carente peso*, a no ser que haya una errata y tuviera que decir *carente de peso*, y entonces para ser endecasílabo no podría ser verso compuesto. El segundo cuarteto se ajusta a este esquema. En los tercetos, los dos primeros versos de cada uno de ellos son endecasílabos dactílicos y el tercero es un compuesto del tipo explicado. El verso 13, de todas formas, es ambiguo, pues cabe entenderlo también como un dodecasílabo anfibráquico, es decir, como la unión de dos hemistiquios hexasílabos del tipo del primero de los otros endecasílabos compuestos: em-prén-douel-ví-á-je / en-tié-rro-ua-go-ní-as. En conclusión, parece más razonable pensar que el soneto obedece a un diseño preciso de mezcla simétrica de *endecasílabo de gaita gallega* y *endecasílabo galaico antiguo*.

La lista de ejemplos sería bastante larga.¹²⁸ En la letra de la conocida canción de Pablo Milanés, *Yolanda* (1970), se leen tres tiradas de endecasílabos, entre versos de otras medidas, y en ellas se mezcla el endecasílabo dactílico con los otros tipos. Reproducimos los textos y señalamos en cursiva los endecasílabos dactílicos:

...
Si me faltaras no voy a morirme
Si he de morir quiero que sea contigo
Mi soledad se siente acompañada
Por eso a veces sé que necesito.

....
Cuando te vi sabía que era cierto
Este temor de hallarme descubierto
Tu me desnudas con siete razones
Me abres el pecho siempre que me colmas.

...
Si alguna vez me siento derrotado
Renuncio a ver el sol cada mañana
Rezando el credo que me has enseñado
Miro tu cara y digo en la ventana.

¹²⁸ Entre los ejemplos de endecasílabo dactílico utilizados por Varela, Moíño y Jauralde (2005: 193-195) abundan los casos en que se trata del uso junto a otros tipos de endecasílabo o versos de otras medidas. Así ocurre con los de F. García Lorca allí copiados: “Todas las tardes el agua se sienta” (*Gacela del niño muerto*), “sería un pálido lirio de cal” (*Casida de la mano imposible*). O los de José María Eguren, “cuando las gotas de sangre en el olmo” (*Lied I*); José Gorostiza, “cuando derraman sus manos ligeras” (*Dibujos sobre un puerto. Nocturno*); José Hierro, “por el dolor que nos tiene cautivos”, “gloria final a las hojas doradas” (*Viento de otoño, en Alegría*); Juan Ramón Jiménez, “y me quedé hecho el rey del olvido” (*Rey de vanidades*); Lezama Lima, “pira gimiendo, palabra que huye” (*Sonetos a la Virgen, 2*); Pablo Neruda, “siento la piel como un árbol rugoso” (*Oda al día feliz*); Claudio Rodríguez, “quizá el arroyo no aumente su calma” (*Don de la ebriedad*); Valle-Inclán, “Cantan las mozas que espadan el lino, / cantan las mozas que van al molino” (*Son de muñeira*).

§ IV. CONCLUSIÓN

DESPUÉS de este repaso por las teorías y los usos del verso endecasílabo dactílico, podemos decir que hay, en sus 300 años de historia como verso independiente, dos periodos claramente delimitados: el de búsqueda y constitución del ritmo, y el de integración en el repertorio de metros de la moderna poesía culta española.

El primero, que comprende todos los ensayos anteriores a Rubén Darío, se caracteriza por el ensayo del ritmo dactílico en el endecasílabo en estrecha relación con la música o con un periodo de expansión de los ritmos acentuales en la versificación. Síntoma de este ambiente de búsqueda y ampliación de los metros hacia el silabotonismo es la temprana y continuada conciencia del mismo, que a veces da la impresión de construirse como pura necesidad teórica, según puede ejemplificarse en Sinibaldo de Mas (1832).

El segundo periodo, que empieza con Rubén Darío, significa la naturalización o normalización del endecasílabo dactílico como un verso más de la versificación culta española. Se amplían los tipos de estrofas, combinaciones y extensión de los poemas en que se usa, dentro de lo que supone una flexibilización del verso en sintonía con las características de la métrica del siglo xx. Flexibilización que llega a integrarlo como una modalidad del endecasílabo que ocasionalmente puede manifestarse junto a las del común, de ritmo yámbico.

Una observación final, que puede servir como idea para otras investigaciones sobre diferentes tipos de versos, es que la historia del endecasílabo dactílico tal como la hemos apuntado parece reflejar muy bien lo que es la historia general del verso moderno

español desde el siglo XVIII a hoy. Hay una búsqueda de nuevos ritmos, muchos de ellos canonizados en el romanticismo, que continúa hasta la revolución de Rubén Darío, quien construye el canon más amplio de formas y traza las líneas de flexibilización del verso moderno español. De él parte la métrica contemporánea española.

§ V. BIBLIOGRAFÍA

- ALAS (CLARÍN), Leopoldo: (1895) “Don Eduardo de la Barra... y *non plus ultra*”, en 2005, *IX*, 414-429.
—(2005) *Obras completas. VIII. Artículos (1891-1894). IX. Artículos (1895-1897)*, edición de Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel, Oviedo, Ediciones Nobel.
- ALATORRE, Antonio: (1977) “Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, 2, 341-459.
- ALBERTI, Rafael: (2003a) *Obras completas. Poesía I*, edición de Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral.
—(2003b) *Obras completas. Poesía II*, edición de Robert Marrast con aportaciones críticas de Gonzalo Santonja, Barcelona, Seix Barral.
—(2006) *Obras completas. Poesía III*, edición de Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral.
- ARIBAU, Buenaventura Carlos: (1846) *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Atlas, 1944 (Biblioteca de Autores Españoles, 2).
- ARNAO, Antonio: (1870) “La infortunada”, en *Melodías para canto y piano de F. Schubert, poesía española de Antonio Arnao*, Madrid, Antonio Romero.
—[s. a.] *Melodías de F. Schubert. Poesía española de Antonio Arnao*, segunda serie, Madrid, Antonio Romero Editor.
- B.A.E.: *Biblioteca de Autores Españoles*, véase: CUETO, Leopoldo Augusto de; ARIBAU, Buenaventura Carlos.
- BALBÍN, Rafael de: (1975) *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, tercera edición aumentada.
- BANCHS, Enrique: (1909) *El Cascabel del Halcón*, Buenos Aires, La Editorial Argentina.
- BARRA, Eduardo de la: (1895) *El endecasílabo dactílico*, Rosario de Santa-fé, J. Ferrazini y Comp.
- BELLO, Andrés: (1981) *Obras Completas. VI. Estudios Filológicos*, Caracas, La Casa de Bello.

- BENOT, Eduardo: (1892) *Prosodia castellana i versificación*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, 3 vols. (Edición facsímil de Esteban Torre, Sevilla, *Rhythmica*, Anejo I, 2003).
- BERGUA, José: (1995) *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, Madrid, Ediciones Ibéricas, trigésima primera edición.
- BLANCH, Joseph: (1873) *Matelàs de tota llana*, Barcelona, Hereu d'en Pau Riera.
- BUSTO CORTINA, Juan: (1992) *Catálogo índice de romances asturianos*, Oviedo, Principado de Asturias.
- CAMPRODÓN, Francisco: (1855) *Marina*, zarzuela en dos actos en verso, original de Don Francisco Camprodón, música de Don Emilio Arrieta.
- CARVAJAL, Antonio: (1999) *Columbario de estío*, Granada, Diputación de Granada.
- CLARKE, Dorothy Clotelle: (1952) "Some observations on castilian versification of the neoclassic period", *Hispanic Review*, XX, 223-239.
- COLL Y VEHI, José: (1854) *Elementos de arte métrica latina y castellana*, Madrid, Rivadeneyra.
 —(1856) *Elementos de Literatura*, Madrid, Rivadeneyra.
 —(1862) *Compendio de Retórica y Poética o nociones elementales de literatura*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona.
 —(1866) *Diálogos literarios*, Barcelona, Bastinos, 1871, segunda edición.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (Marqués de Valmar): (1869-1875) *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1952-1953 (Biblioteca de Autores Españoles, 61, 63 y 67).
- DARÍO, Rubén: (2007) *Obras Completas. I. Poesía*, edición de Julio Ortega, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- DIEGO, Gerardo: (1986) *Angeles de Compostela. Alondra de verdad*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia (C.C. 145).
- DÍEZ-CANEDO, Enrique: (2001) *Poesías*, edición y prólogo de Andrés Tapiello, Granada, Editorial Comares.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: (1975) *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC.
 —(2003) "Construcción del verso moderno", *Rhythmica*, I, 37-60. También en 2007: 65-82.
 —(2007) *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED.
 —(2008) "La métrica de *El festín de Alejandro*, de Juan María Maury", en "*Mielz valt mesure que ne fait estultie*". *A Hatvanéves Horváth Iván Tiszteletére*, Budapest, 97-110.
 —(2009) "El endecasílabo dactílico en poesía popular", *Rhythmica*, 7, 227-237.
- DURAN, Eulàlia: (dir. 2006) *Repertori de manuscrits catalans (1620-1714)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- ESPEJO-SAAVEDRA, Rafael: (1986) *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, University of Missouri, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: (1831) *Obras. Tomo IV. Obras sueltas*, Madrid, Aguado.
- FLORIT, Eugenio: (1985) *Obras completas. (Libros de poesía: 1920-1944)*, volumen I, editado por Luis González del Valle y Roberto Esquenaci-Mayo, Madrid, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- GÓMEZ SEGADE, Miguel Ángel: (1993) “El endecasílabo dactílico en la poesía de Miguel Hernández”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después*, Actas del I Congreso Internacional (25-28, III, 1992), Alicante, Comisión de homenaje a Miguel Hernández, vol. 2, 679-685. <http://www.miguelhernandezvirtual.com>
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel: (1909) *Minúsculas*, Lima, Tipografía de “El Lucero”, segunda edición.
- GUILLEN, Jorge: (1970) *Cántico [1936]*, edición, prólogo y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Labor (Textos Hispánicos Modernos, 1).
 —(1987) *Final*, edición, introducción y notas de Antonio Piedra, Madrid, Castalia (C. C. 176).
 —(1996) *Los grandes poemas de “Aire nuestro”*, edición de Antonio A. Gómez Yebra, Madrid, Castalia (C. C. 220).
 —(2008) *Aire nuestro. Cántico. Clamor*, edición crítica de Óscar Barrero Pérez, Barcelona, Tusquets Editores.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: (1910) “El verso endecasílabo”, en *Horas de estudio*, París, 138-147.
 —(1919) “El endecasílabo castellano”, *Revista de Filología Española*, VI, 132-157.
 —(1942) “La versificación de Heredia”, *Revista de Filología Hispánica*, IV, 171-172.
 —(1944) “El endecasílabo castellano”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIII, 725-828.
 —(1961) *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Instituto de Filología “Doctor Amado Alonso”.
 —(2000) *Ensayos*, edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, coordinadores, Madrid, ALLCA XX, segunda edición.
- HEREDIA, José María: (1970) *Poesías completas*, selección, estudio y notas por Ángel Aparicio Laurencio, Miami, Ediciones Universal.
 —(1993) *Obra poética*, edición crítica de Ángel Augier, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
 —(2004) *Poesía completa*, edición de Carmen Alemany Bay, Madrid, Editorial Verbum.
- HERNÁNDEZ, Mario: (2008) “Ritmos de danza y oralidad en Ramón del Valle-Inclán”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 6 (enero-junio 2008).
- HERNÁNDEZ, Miguel: (1992) *Obra completa. I. Poesía*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe.

- IRIARTE, Tomás de: (1963) *Poesías*, prólogo y notas de Alberto Navarro González, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 136).
- JAURALDE, Pablo: (2000) *Sin embargo*, Madrid, Calambur.
- JUAN DE LA ANUNCIACIÓN, Fray: (1985) *Poemas religiosos y profanos*, introducción y notas de Jesús Yhmoff Cabrera, Toluca, Ediciones del Gobierno del Estado de México.
- JURETSCHKE, Hans: (1951) *Vida, obra y pensamiento de Lista*, Madrid, CSIC.
- LISTA, Alberto: (1844) *Ensayos literarios y críticos*, con un prólogo por D. José Joaquín de Mora, Tomo II, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía.
- MARASSO ROCCA, Arturo: (1954) *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, edición definitiva.
- MARINER BIGORRA, Sebastián: (1987) “Endecasílabos (cuasi)ternarios < asclepiadeo menor, ¿por fin, en serio?”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, 529-537.
- MARQUINA, Eduardo: (1905) “A Schiller. (En su centenario)”, en *Obras Completas*, tomo VIII, Madrid, Aguilar, 1951, 438-440.
 —(1909) *Vendimión*, Madrid, Sucesores de Hernando.
 —(1929) *Las hijas del Cid*, leyenda trágica en cinco actos, representada por primera vez en el Teatro Español, de Madrid, el 5 de marzo de 1908, Madrid, Prensa Moderna (El Teatro Moderno, 209).
 —(1935) *Obras Completas. Tomo I. Las hijas del Cid. En Flandes se ha puesto el sol. El último día*, primera edición, Madrid, Editorial Reus.
- MARROQUÍN, José Manuel: (1875) *Lecciones de métrica*, Bogotá, Imprenta de Medardo Rivas.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: (1907) *La casa de la primavera*, Madrid, Librería de Pueyo.
- MAS, Sinibaldo de: (1832) *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, Bergnes, 2 vols.
 —(2001) *Sistema musical de la lengua castellana*, edición de José Domínguez Caparrós, Madrid, CSIC.
- MAÑDEU, Juan Francisco: (1801) *Arte poética fácil*, Valencia, Burguete.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario: (1907) *La ciencia del verso*, Madrid, Victoriano Suárez.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso: (1945) *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721). Parte segunda*, estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma (Biblioteca del Estudiante Universitario, 54).
- MÉNENDEZ Y PELAYO, Marcelino: (1913) *Antología de poetas líricos castellanos. Tomo X. Romances populares recogidos de la tradición oral. (Suplemento a la “Primavera y flor de romances” de Wolf). Tomo III. Sección primera. Romances tradicionales de Asturias*, Madrid, Librería de Hernando y C.^a
 —(1940-1966) *Obras completas*, Madrid, CSIC, 67 volúmenes. (Edición digital, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-Rom, Caja Cantabria, Obra Social y Cultural, 1999.)

- MENÉNDEZ PIDAL, Juan: (1885) *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los Asturianos en la Danza prima, Esfoyzas y Filandones, recogidas directamente de boca del pueblo*, anotados y precedidos de un prólogo por Juan Menéndez Pidal, Madrid, Hijos de J. A. García.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel: (1875) “Del decasílabo y endecasílabo anapésticos”, en *Obras Completas*, coleccionadas por Marcelino Menéndez y Pelayo, Tomo V, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1893, 324-344.
- MORATÍN: Véase FERNÁNDEZ DE MORATÍN.
- MISTRAL, Gabriela: (1924) *Ternura. Canciones de niños*, Madrid, Editorial “Saturnino Calleja”.
- (1945) *Ternura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1969, novena edición (Colección Austral, 503).
- (1958) *Poesías completas*, recopilación de Margaret Bates, con un estudio biográfico por Julio Saavedra Molina, Madrid, Aguilar.
- (1970) *Poesías completas*, edición definitiva, autorizada, preparada por Margaret Bates, con una introducción por Esther de Cáceres, Madrid, Aguilar, cuarta edición, primera reimpresión.
- (1992a) *Antología mayor. Poesía*, Santiago de Chile, Cochrane.
- (1992b) *Antología mayor. Vida y obra*, Santiago de Chile, Cochrane.
- (1997) *Antología poética*, edición de Hugo Montes Brunet, Madrid, Castalia (C. C. 226).
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: (1956) *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1972, tercera edición corregida y aumentada.
- (1967) “Métrica y ritmo de Gabriela Mistral”, en 1982: 291-326.
- (1982) *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Editorial Ariel.
- NORBERG, Dag: (1958) *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist and Wiksell.
- OLIVER BELMÁS, Antonio: (1991) “Modernismo. I. Visión general”, en *Gran Enciclopedia Rialp*: www.canalsocial.net/GER/busquedaav.asp
- ONÍS, Federico de: (1934) *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Hernando.
- PEDRELL, Felipe: (1897-1898) *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto Bera y Compañía, 5 vols.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de: (1937) *Obras dramáticas*, con un apéndice de poemas inéditos, publicadas con introducción y notas por Irving A. Leonard, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.
- QUADRADO, J. M.: (1855) *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, por F. J. Parcerisa, escrita y documentada por J. M. Quadrado, Madrid, Imprenta de Repullés.
- QUINTANA, Manuel J.: (1830) *Poesías selectas castellanas*, Tomo IV, Madrid, M. de Burgos.

- RAMOS CARRIÓN, M.: (1871) *Marina*, ópera española en tres actos. Re-fundición de la zarzuela del mismo título, original de Don Francisco Camprodón, por Don M. Ramos Carrión, música de Don Emilio Arrieta. Representada en el Gran Teatro Nacional de la Ópera, en el mes de Marzo de 1871, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- REYES, Alfonso: (1959) *Obras Completas. X. Constancia poética*, México, FCE, 1996, tercera reimpresión.
- ROSARIO, Rubén del: (1944) *El endecasílabo español*, Junta Editora, Universidad de Puerto Rico.
- RUEDA, Salvador: (1893) *En tropel. Cantos españoles*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 2.^a edición.
 —(1911) *Poesías completas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.
 —(1986) *Canciones y poemas*, antología concordada de su obra poética; selección, texto, ensayo introductorio y notas de Cristóbal Cuevas, Madrid, CEURA.
- SILVA CASTRO, Raúl: (1957) “Producción de Gabriela Mistral de 1912 a 1918”, *Anales de la Universidad de Chile*, cuarta serie, año CXV, n.º 106, segundo trimestre, 195-249.
- UNAMUNO, Miguel de: (1987) *Romancero del destierro*, en *Poesía completa (2)*, prólogo de Ana Suárez, Madrid, Alianza Editorial.
- VARELA MERINO, Elena; MOIÑO SÁNCHEZ, Pablo; JAURALDE POU, Pablo: (2005) *Manual de Métrica Española*, Madrid, Editorial Castalia.
- VEGA, Daniel de la: [sin año] *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. XLIX. Daniel de la Vega*, Barcelona, Editorial Cervantes.
 —(1920) *Los Horizontes*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio: (1929) *Estudios de métrica española*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- VILLAESPESA, Francisco: (1912) *Los panales de oro*, en *Poesías completas*, ordenación, prólogo y notas de Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1954, tomo I, 1047-1096.
- YHMOFF CABRERA, Jesús: (1985) *Poemas religiosos y profanos de Fray Juan de la Anunciación del Convento de la Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos de la Provincia de San Alberto de Sicilia de Toluca, durante los años de 1721 a 1724*, introducción y notas de Jesús Yhmoff Cabrera, Toluca, Gobierno del Estado de México.
- ZAYAS, Antonio de: (1902) *Joyeles bizantinos*, Madrid, Imprenta de A. Marzo.
 —(1903) *Paisajes*, Madrid, Imp. de A. Marzo.
 —(1906) *Leyenda*, Madrid, Imprenta de A. Marzo.
 —(1912) *Epinicias. Poesías*, Madrid, Librería de Francisco Beltrán.
 —(2005) *Obra poética*, edición de Amelina Correa, Sevilla, Fundación Lara.

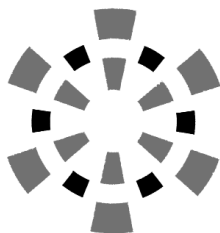
ÍNDICE

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| § I. TEORÍA | 7 |
| 1. Manuel Milá y Fontanals | 8 |
| 2. Eduardo de la Barra | 13 |
| 3. Leopoldo Alas “Clarín” | 21 |
| 4. Julio Vicuña Cifuentes | 30 |
| 5. Pedro Henríquez Ureña | 34 |
| 6. Tomás Navarro Tomás | 36 |
| 7. Otras referencias teóricas, anteriores a Milá y Fontanals | 39 |
| 8. Conclusión | 50 |
| § II. EJEMPLOS | 55 |
| 1. Joseph Blanch | 55 |
| 2. José Bassa | 55 |
| 3. Pedro de Peralta Barnuevo | 57 |
| 4. Fray Juan de la Anunciación | 58 |
| 5. Tomás de Iriarte | 65 |
| 6. Leandro Fernández de Moratín | 67 |
| 7. José María Heredia | 68 |
| 8. Sinibaldo de Mas | 71 |
| 9. Antonio Francisco de Castro | 72 |
| 10. Francisco Camprodón | 74 |
| 11. Antonio Arnao | 76 |
| 12. Eduardo Benot | 78 |
| 13. Rubén Darío | 80 |
| § III. EL USO DESPUÉS DE RUBÉN DARÍO | 89 |
| 1. Salvador Rueda | 89 |
| 2. “Los Tabaqueros” | 92 |
| 3. Manuel González Prada | 92 |
| 4. Antonio de Zayas | 95 |
| 5. Enrique Díez-Canedo | 97 |
| 6. Eduardo Marquina | 100 |
| 7. Enrique Banchs | 108 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| 8. Francisco Villaespesa | 112 |
| 9. Gabriela Mistral | 113 |
| 10. Leopoldo Lugones | 119 |
| 11. Daniel de la Vega | 120 |
| 12. Jorge Guillén | 121 |
| 13. Miguel de Unamuno | 126 |
| 14. Miguel Hernández | 127 |
| 15. Eugenio Florit | 131 |
| 16. Rafael Alberti | 131 |
| 17. Alfonso Reyes | 133 |
| 18. Gerardo Diego | 135 |
| 19. Francisco Vighi | 136 |
| 20. Antonio Carvajal | 137 |
| 21. Pablo Jauralde Pou | 139 |
| 22. Endecasílabo dactílico casual | 141 |
| § IV. CONCLUSIÓN | 143 |
| § V. BIBLIOGRAFÍA | 145 |

RHYTHMICA
REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año VII  Número 7

