

ENSAYO  
DE  
MÉTRICA RITMICO-CUANTITATIVA

EN LA  
POESÍA ANTIGUA GRECO-ROMANA

SEGUIDO DE UN  
ESTUDIO DE LOS METROS EMPLEADOS POR HORACIO

POR  
D. FRANCISCO ALMENAR SUAY

Doctor graduado en Filosofía y Letras  
y Catedrático numerario de lengua latina, en virtud  
de oposición, en el Instituto de Cuenca



VALENCIA: 1915  
TIPOGRAFÍA MODERNA, A C. DE MIGUEL GIMENO  
AVELLANAS, 11

106  
107

ENSAYO  
DE  
MÉTRICA RÍTMICO-CUANTITATIVA

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
LAS PALMAS DE G. CANARIA  
N.º Documento 347176  
N.º Copia 839276

ENSAYO  
DE  
MÉTRICA RÍTMICO-CUANTITATIVA

EN LA  
POESÍA ANTIGUA GRECO-ROMANA

SEGUIDO DE UN  
ESTUDIO DE LOS METROS EMPLEADOS POR HORACIO

POR  
D. FRANCISCO ALMENAR SUAY

Doctor graduado en Filosofía y Letras  
y Catedrático numerario de lengua latina, en virtud  
de oposición, en el Instituto de Cuenca



VALENCIA: 1915  
TIPOGRAFÍA MODERNA, A C. DE MIGUEL GIMENO  
AVELLANAS, 11

A su distinguido compañero  
D. Modesto Leunberg su testigo -  
mi de buena amistad

El autor

~~~~~  
Es propiedad del Autor  
~~~~~

## PRÓLOGO

---

La obra que tenemos el honor de ofrecer a nuestros lectores, a quienes con verdadero encarecimiento suplicamos atiendan pacientemente las abstrusas doctrinas en ella contenidas, dista mucho de ser un tratado completo: no son éstas las pretensiones de su autor. Es tan solo, como su mismo título indica, un ensayo de Métrica rítmico-cuantitativa, empleada singularmente por los poetas latinos del siglo de oro de la literatura romana. Mas como la literatura romana de la época susodicha es toda ella de imitación griega, siéndolo asimismo su metrificación con toda la complejidad de su tecnicismo de pies, metros, ritmos, dipodias, cesuras, estrofas, troqueos, dáclilos, yambos, etc., no es posible estudiarla concienzudamente sin decir algo de la metrificación griega, hasta la cual muchas veces tendremos que remontarnos como a su verdadero prototipo. No es, pues, nuestro propósito ocuparnos de la Métrica romana en toda su amplitud, sino consignar lo necesario e indispensable para guiarnos en el conocimiento histórico de nuestra Métrica y sus fundamentos, y para tratar de desvanecer algunos errores que, relativos a esta materia y transmitidos por la tradi-

ción, se hallan todavía esparcidos en una gran parte de nuestros libros de enseñanza.

Además, hacemos por separado el estudio de los metros de Horacio, porque ellos por sí mismos representan, pues son la única fuente completa, casi toda la metrificación lírica de los griegos de la Eolia, que Horacio no solamente supo introducir en la poesía latina adaptando a ella la lengua, sino que consiguió cultivarla con un perfeccionamiento tal, que ningún otro poeta ha sabido imitar. Es más, sin la lírica horaciana ignoraríamos un buen número de preciosísimas y bellísimas combinaciones métricas, cuyo conocimiento, para completar el trabajo que nos hemos propuesto, nos es de absoluta necesidad.

Bueno será advertir aquí, que cuanto hay de substancial en la doctrina que exponemos, está tomado de las excelentes obras: *De re metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium* de Luciano Müller; de la *Métrica de los griegos y romanos* del mismo autor; de la *Métrica greca e romana* de Francisco Zambaldi; del *Précis d'une theorie des Rhythmes* de Mr. L. Benloew; del *Curso elemental de Métrica grecque et latine* de Mr. L. Havet; de la *Teoría razionale di metrica italiana* de Rocco Murari; de los *Metros líricos de Horacio* por E. Schiller; del *Apéndice sobre la métrica de los latinos*, que pone Guardia en su Gramática latina; del *Apéndice sobre la versificación de Berceo*, que trae D. Rufino Lanchetas en su *Gramática y Vocabulario* de las obras de este poeta, y de la Gramática latina de este mismo autor. Algunas de estas obras citadas, además de exponer la doctrina métrica en su totalidad, tienen la ven-

taja de llevarnos a las obras originales y verdaderamente magistrales de los doctos alemanes Godofredo Hermann, Apel, Böckh, Rosbach, Westphal, E. Schmidt y Guillermo Christ, exponiendo sus teorías, haciéndonos su crítica y mostrándonos la historia de la métrica práctica en las obras clásicas y la de las doctrinas teóricas de filósofos y gramáticos griegos, romanos, bizantinos y modernos.

Mas no obstante la poca originalidad en doctrina de nuestro modestísimo trabajo, opinamos, sin embargo, que no carece de interés, fundándonos para pensar así en la nobleza y excelencia de toda enseñanza que se refiere a las bellas artes, como lo es la doctrina rítmica, tan generalizada hoy en las universidades, gimnasios y liceos extranjeros, como poco conocida, por desgracia, en nuestros centros. Además, del conocimiento racional de la métrica rítmico-cuantitativa de griegos y romanos, se puede llegar sin violencia alguna a señalar la tramitación gradual, la historia de las transformaciones por que fué pasando dicha rítmica cuantitativa hasta convertirse en la acentual y fijarse definitivamente en la metrificación de los pueblos neo-latinos de las edades Media y Moderna. Y últimamente, porque nos parece plausible y que no se debe mirar con indiferencia todo intento encaminado a hacer desaparecer de nuestras Gramáticas y de los tratados de Métrica y en general de nuestra enseñanza ciertos conceptos equivocados, fundados en la errónea creencia de que los pies y los metros greco-latinos no eran otra cosa que meras combinaciones de sílabas breves, largas y mezcla de unas y otras.

Gran satisfacción, pues, experimentaríamos si nuestro

esfuerzo en hacer resaltar en esta obrita los errores a que hemos aludido, contribuyera a suplantarlos y a despertar, en cambio, el interés de los estudiosos por los nuevos y racionales principios rítmicos, ya que hoy se dispone de medios suficientes y recursos bastantes para ello, merced a las investigaciones de los autores citados, hechas sobre las obras clásica, griegas y romanas, y gracias también a los estudios sobre los autores de Métrica, desde Aristóteles hasta nuestros días.



## PLAN

---

El Plan de nuestro Ensayo abraza tres partes, a saber: 1.<sup>a</sup> Concepto general del ritmo. 2.<sup>a</sup> El ritmo cuantitativo de griegos y romanos, y 3.<sup>a</sup> Transición del ritmo cuantitativo al acentual. Las dos primeras partes están contenidas expresamente en el título de este escrito. La 3.<sup>a</sup> es aplicación y consecuencia directa de las primeras. Completa nuestro tratado el estudio particular de los metros de Horacio, con el cual formaremos la parte 4.<sup>a</sup> de este librito.

---

# PARTE PRIMERA

---

## DEL RITMO

### 1.—Concepto general del ritmo

1.—La Poesía es el arte bello por excelencia, debiendo esta superioridad principalmente al medio excelente y universal de expresión de que dispone, cual es la palabra hablada y escrita. La Poesía es una necesidad de la naturaleza humana, como lo son la verdad y el bien, pues satisface una de las exigencias más imperiosas de nuestro espíritu, cuales son las exigencias del sentimiento. Por eso la Poesía es universal, de todos los pueblos y de todos los tiempos, y durará cuanto dure el hombre sobre la tierra.

Ahora bien; si la Poesía es el arte bello por excelencia y superior a las demás bellas artes, debe aprovechar en beneficio propio todos los elementos de belleza interiores y exteriores, así los que brotan de su fondo como los que dimanar de las formas, procurando que no sólo los pensamientos sean bellos, sino también todas las maneras de coordinarlos y exteriorizarlos.

2.—La Poesía, lo mismo que la Música y el baile, pertenece a las artes del movimiento, y como tal, sus actos en particular y sus obras en general, se realizan en la forma del tiempo, en la sucesividad, razón por la cual unas y otras van desapareciendo a medida que se producen, a no ser que una nueva forma, extraña en cierto modo a ellos, como es la escritura, los grave en el espacio y los perpetúe. Y así el tiempo o la sucesividad es para las artes del movimiento (poesía, música, baile), lo que el espacio es para las de quietud (arquitectura, escultura, pintura), pero con la grandísima diferencia de que las obras de las primeras, por causa de la forma especial en que se manifiestan, son fugaces, instantáneas, mientras que las de las segundas, también por su propia forma, duran y perduran años y siglos.

3.—Mas los movimientos, y quien dice movimientos dice tiempo, en que se manifiestan aquí las obras, pueden ser regulares e irregulares. Y así, regulares son los movimientos en las marchas acompasadas de los militares, e irregulares los que verifica un ejército que se dispersa a la desbandada después de una desastrosa derrota. Un caballo desbocado también se mueve irregularmente atropellando cuanto encuentra a su paso, y camina con regularidad cuando galopa recorriendo en tiempos iguales espacios también iguales.

Esto que se dice del tiempo, es aplicable igualmente al espacio, forma de la quietud. Unos cuantos millares

de libros pueden estar hacinados en un rincón y entonces podremos afirmar, con razón, que el espacio está irregularmente ocupado por ellos; mientras que los mismos volúmenes, colocados en artísticos armarios de caoba, podrán ofrecérsenos con perfecta regularidad y orden, ocupando cada cual el lugar que le corresponde según el principio de clasificación que se adopte. Un camino estará regularmente distribuído si de mil en mil metros se coloca una piedra miliaria, y no lo estará si los hiteros se ponen a cien unos, y otros a nueve, treinta, a ciento setenta, etc., metros.

4.—La irregularidad en las formas del tiempo y del espacio, mirada objetivamente, produce el desorden, la confusión y la fealdad, y considerada subjetivamente, engendra el disgusto, la repugnancia y la aversión, en una palabra, todos los afectos repulsivos del sentimiento. Por el contrario, la regularidad en dichas dos formas de tiempo y espacio, mirada objetivamente, constituye el orden, la armonía y engendra la belleza, y considerada subjetivamente, el bienestar, el placer y la alegría, en una palabra, todos los afectos delectables que robustecen nuestro sentimiento y mejoran con su belleza la condición individual y social del hombre.

## 2.—Definición del ritmo

5.—La regularidad, el orden y la armonía en las formas del espacio engendran la *simetría*, y de la *simetría*

a la vez, resultan ellas. Y estos mismos elementos de regularidad, orden y armonía engendran en las formas del tiempo el *ritmo*, que en acción recíproca los produce a la vez, resultando de aquí que el *ritmo* es en la poesía, música y baile, lo que la *simetría* en las artes de la quietud, arquitectura, escultura y pintura. Con lo cual, podemos ya definir el *ritmo*, diciendo que es: *Orden* en el movimiento o *movimiento* ordenado, según la brevísima definición que de él dió Aristóximo, discípulo de Aristóteles, al decir que era: τὰς τὶς χρόνων = Orden de los tiempos u orden de los movimientos (1).

6.—De lo dicho se infiere que *simetría* y *ritmo* son dos elementos de belleza, si bien elementos formales que provienen de la regularidad con que se emplean las dos grandes formas de nuestra vida total, cuales son, el espacio y el tiempo. Y por esta razón la Poesía debe apropiarse en su expresión el lenguaje del ritmo, el lenguaje acompasado y simétrico de la versificación con preferencia al lenguaje de la prosa, en el cual no es posible encontrar la regularidad con que la versificación distribuye el tiempo y los movimientos que lo engendran, distribución cuya base y fundamento, cualquiera que sea el principio que la informe, ya sea el cuantitativo, ya el acentual, se hallará siempre en el *ritmo*. Por eso decían, con mucha razón, Longino en sus *Comenta-*

(1) *Elementos rítmicos de Aristóximo*, lib. II, citados por Zambaldi.

*rios a Efestión*, que: μέτρον δε πατηρ ῥυθμός, el *ritmo* es el padre, el fundamento del metro, y Mario Victorino: *Inter pedem et rhythmum hoc interest, quod pes sine rhythmum esse non potest; rhythmus autem sine pede decurrit*, como sucede en las cesuras del pentámetro elegíaco, en las cuales no hay pies completos, sino medios pies, y en cambio el ritmo está completo por las dos, silencios o pausas, que a cada una de ellas acompañan, supliendo la falta de los otros dos medios pies que en ellas se notan.

### 3.—Etimología de la palabra ritmo

7.—La palabra *ritmo* viene de la latina *rhythmus*, y ésta, a su vez, de la griega ῥυθμός, cuya estructura es idéntica a la de βα-θ-μός (grado), a la de στα-θ-μός (lugar de permanencia) y a la de χλαυ-θ-μός (gemido). Dicha palabra está formada sobre la raíz ῥυ, sansk. *srn*, que lleva la significación general de moverse, correr, fluir, estando con ella relacionadas Ru-mon (antiguo nombre del río Tíber) y Ro-ma grieg. Στρού-μη, de modo, que en los tiempos primitivos, el río Tíber era la corriente y Roma la ciudad de la corriente. Las lenguas germánicas tienen también strom = corriente, y a la misma familia se refiere la anglo-sajona stream empleada en Gulff-stream = corriente del golfo. Como se ve, pues, la raíz *ru*, *srn*, lleva la idea general de correr, moverse, y todos los

vocablos de la misma familia conservan el significado general de movimiento.

Esta idea de movimiento es la que forma el término genérico en la voz *ritmo*, el género próximo de las definiciones lógicas. Mas la palabra *ritmo*, ya modificada por el sufijo  $\theta\text{-}\mu\omicron$ , agrega a la simple raíz la diferencia específica, la determinación de orden, modificación sancionada ya por el uso, como lo prueban las expresiones  $\text{Ορχῆσθαι ἐν ῥυθμῶ}$  = bailar al compás,  $\text{Βαίνειν ἐν ῥυθμῶ}$  = caminar marcando el paso,  $\text{ῥυθμοὺς σαλπίζειν}$  = regular los movimientos por medio de la trompeta,  $\text{σώζεσθαι ῥυθμόν}$  = observar la justa medida,  $\text{κατὰ τὸν αὐτὸν ῥυθμόν}$  = según la misma proporción (1). *Ritmo*, por consiguiente, quiere decir movimiento ordenado, regular, cadencioso, simétrico, proporcionado y armónico, de conformidad con la definición de Aristóximo expuesta más atrás.

8.—Los latinos dieron a la palabra *ritmo*, además del nombre *rhythmus* el de *numerus*, siendo muy conveniente advertir que a la palabra latina *numerus* responde la griega ἀριθμός en apariencia estrechamente relacionada con *rhythmus*. Sin embargo, ἀριθμός = *numerus*, proviene de la raíz *ar*, de donde también se han formado *ar*-ma, *ar*-te y *ar*-tículo, ignorándose, por tanto, si al llamar los latinos *número* al *ritmo* lo confundieron con *arithmus*, o si lo tomaron como sinónimo de ley,

(1) Vid. Curtius: *Fundam. etimol. griega*; Vanicek: *Diccion. etimol. latino*, y Chassang: *Diccion. griego-francés*.

medida, cantidad, norma, dándole una significación parecida a la que le dió. Aristóteles en su Retórica al decir que el *ritmo* era: Ο τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμὸς ἐστίν, esto es, el *ritmo* es el número (norma) de la forma de la dicción.

Por otra parte, la etimología del vocablo *numerus* es bastante obscura; algunos quieren referirla a las raíces *num*, *nom* = ley.

#### 4.—Elementos que integran la idea del ritmo

9.—En el concepto del *ritmo* hay que tener en cuenta cuatro elementos que completan su significación. Estos elementos son: 1.º, un movimiento; 2.º, que ese movimiento o tiempo se divida en porciones iguales o proporcionales; 3.º, que los tales períodos sean de la misma duración y se distingan unos de otros por intervalos iguales o pausas, y 4.º, que esos intervalos sean percibidos por el oído de los que los escuchan.

10.—La necesidad del movimiento o tiempo se prueba por ser éste el carácter de las artes del movimiento, de aquéllas, cuyas obras, como arriba dijimos, van desapareciendo a manera que se van produciendo.

11.—La distribución en porciones iguales o proporcionales hace que el movimiento, de suyo indefinido, se convierta en tiempo ordenado, regular y armónico. Esta regularidad en la distribución del tiempo es lo que da

carácter al *ritmo*. Y así, una redondilla, contando el número de sílabas rítmicas que contiene, decimos que consta de treinta y dos primeros tiempos. Esta suma total de treinta y dos tiempos de la estrofa la hacen simétrica y rítmica, distribuyendo aquellos primeros tiempos en cuatro períodos iguales de ocho tiempos cada uno, separados unos de otros por la pausa que se hace al final de ellos y en los hemistiquios. En un soneto acontece lo mismo, pues los ciento cincuenta y cuatro primeros tiempos, señalados por otras tantas sílabas rítmicas, se distribuyen rítmicamente en catorce endecasílabos; los catorce endecasílabos forman catorce períodos o versos y con ellos se construyen dos estrofas iguales de cuatro versos y otros dos de tres, es decir, dos cuartetos y dos tercetos.

Y lo que sucede con la Poesía ocurre también con el pulso, con el péndulo, con las marchas de los militares, con el movimiento de los astros, en los cuales, fenómenos todos, se distribuye regularmente el tiempo, merced a lo cual podemos apreciar la normalidad de la vida, la marcha ordenada de los relojes, y fundar sobre el isocronismo las horas, días, semanas, meses, años y siglos. El movimiento que no está sujeto a medida, ese no sirve para regular la marcha de la historia. El isocronismo, en cambio, es la regularidad, es el orden, a pesar de su repetición; pues la monotonía que pudiera resultar de ella, queda desvirtuada por los muchos elemen-

tos de belleza que se encuentran en la misma composición poética y por la armonía formal que representa la repetición. Por lo tanto, hay que fraccionar el movimiento para que haya *ritmo*, porque éste no se da en el movimiento continuado sin interrupción. Y así, en un caudaloso y majestuoso río, cuya corriente se nos presenta como línea continua e indivisa, desde sus manantiales hasta su desembocadura, no hay ritmo, no hay belleza por este concepto. Oportunamente, dice Cicerón en su precioso libro III de *Oratore: Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio, et aequalium aut saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit.* = El *ritmo* es nulo en el movimiento continuado; la distinción y la percusión de los intervalos iguales y aun a veces desiguales es la que engendra el *ritmo*.

12.—Mas para completar el ritmo no basta, como ya hemos indicado, que haya movimiento, y que éste se distribuya en porciones iguales o proporcionales; es necesario, además, que estos períodos se distingan unos de otros por ciertos intervalos iguales a la manera que dos estatuas se distinguen simétricamente por la igualdad de distancia que las separa de una tercera.

Estos intervalos entre porciones rítmicas iguales han de ser otras tantas interrupciones iguales, interrupciones que, tratándose de movimientos, no pueden ser más que suspensiones de estos mismos movimientos, pausas de mayor o menor duración que nos permitan distin-

guir en la recitación un dácilo de otro dácilo en un hexámetro; un endecasílabo de otro endecasílabo en una estrofa, y una octava real de otra octava real en la composición.

Los intervalos se refieren unos a la duración de las pausas y otros a la de cada uno de los períodos simétricos. La primera es una duración negativa, porque es suspensión de movimiento; la segunda es positiva, porque es la duración de cada período en que está dividido el movimiento. Por eso decía Cicerón, continuando el ejemplo citado del libro III de *Oratore: Percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur notare possumus, in anni praecipitanti non possumus.* = La percusión forma el ritmo, el cual puede reconocerse en las gotas de agua de la lluvia que se distinguen por intervalos, pero no podemos advertirlo en un río que se desborda.

13.—Y finalmente, se necesita, además, que los intervalos o duraciones y pausas puedan percibirse por el oído de los que los escuchan. Porque de no ser así, toda la belleza resultante del movimiento ordenado se perdería en la confusión del tiempo.

## 5.—Acento rítmico

14.—En el ritmo poético los intervalos no son como los del pulso. En éste para conocer la marcha normal

de la vida bastan dos movimientos: uno positivo, representado por los golpes del mismo, y otro negativo, representado por las suspensiones del martilleo correspondiente a los sístoles y diástoles del corazón. Mas en el ritmo poético, que contiene también su parte positiva y negativa, se necesita que la parte positiva se subdivida en otras dos partes: una más enérgica y la segunda más débil. La primera, constituyéndose en principio de unidad, es necesaria para dar unidad a las series rítmicas. Y así, cuando caminamos al compás de la música, distribuimos el tiempo en porciones iguales; pero en estos intervalos la parte positiva no la marcamos toda de la misma manera, sino que la fuerza con que golpeamos la tierra es mayor cuando lo hacemos con el pie derecho que cuando lo hacemos con el izquierdo. Procediendo de este modo, y concluído el paso, comenzamos otros, golpeando siempre con más fuerza al afirmar el pie derecho. Esta mayor intensidad en la parte positiva del ritmo se repite y señala el principio de una nueva serie rítmica, recibiendo los nombres de *arsis*, *ictus*, *percussion*, *sublatio* y *acento rítmico*.

Según esto, cada pequeña serie rítmica (parte positiva) contendrá dos partes: fuerte y débil, señalándose la más fuerte por el *arsis*, *ictus* o *acento rítmico*.

15.—Los escritores antiguos de rítmica llamaron a la primera de aquellas dos partes *thesis* = *positio*, y esto por la costumbre de marcar el tiempo y señalar el

*ictus* con el golpe del pie en la tierra (τιθέναι τόν πόδα), y llamaron *arsis* o elevación a la parte más débil, y esto porque correspondía a la elevación del pie (αίρειν τόν πόδα). Mas posteriormente se dió el nombre de *arsis* o *sublatio* a la parte más fuerte, o sea el *ictus*, porque con ella se señalaba la mayor elevación de la voz, y *thesis* o *posición* a la parte más débil, porque en ella la voz se mostraba más baja, y así continúa llamándose hoy, siguiendo a Bentley, escritor inglés del siglo XVIII.

16.—De conformidad con estas nuevas denominaciones, el *ritmo*, que es natural en el hombre hasta el punto que los más incultos advierten las desentonaciones y faltas cometidas en él, por lo que decía Cicerón (op. cit.) *In arte numerorum et modorum paullum modo offensum theatra tota reclamante*. (=En punto a ritmo y armonía todo el mundo advierte la falta más pequeña), según Zambaldi podría definirse «la vuelta regular y periódica de *ictus* a intervalos sensibles».

## 6.—Tiempo primero

17.—Si la esencia del ritmo está en ordenar los tiempos, es evidente que para realizar esta ordenación necesita tener una cantidad constante con que pueda medir los intervalos, de la misma manera que en la numeración y en las medidas longitudinales y superficiales se necesita un principio de unidad. Esta cantidad

constante fué llamada por Aristóxeno *tiempo primero* (*χρονός πρῶτος*), el cual consiste en la duración de la nota más breve, representada en nuestros tiempos por el octavo de una batuta.

La duración de una sílaba breve es indivisible. Los griegos, además de *tiempo primero*, *χρονός πρῶτος* la denominaron *σῆμα*, y los latinos *mora*. Toda sílaba breve era, por consiguiente, *monosema*, valía un tiempo, una mora, y las largas o *disemas* valían dos tiempos, dos moras.

## 7.—Sistemas de métrica

18.—En el ritmo poético pudieron tomar por base los poetas al colocar los acentos rítmicos, o bien la duración de las sílabas, marcando con unos signos las breves y con otros las largas, conservándose los *ictus* rítmicos con entera independencia de los acentos prosódicos, y colocándose las *arsis* en cualquiera sílaba, ya fuese breve, ya larga; o bien pudieron tomar por base para dicha colocación la sílaba más fuerte de la palabra, esto es, la sílaba sobre la cual recaía el acento prosódico, concordando de este modo los dos acentos: el rítmico y el prosódico, haciendo que el *ictus* recayera siempre en la sílaba *tónica*, dando origen este dualismo a dos sistemas, constituyendo el primero la métrica rítmico-cuantitativa y el segundo la métrica rítmico-acentual.

19.—En el siglo v de la Era cristiana empezó a llamarse *rítmico* exclusivamente al segundo sistema; pero tal denominación es inexacta y contradice la historia misma del ritmo, porque éste puede estar igualmente en la métrica cuantitativa que en la acentual, con la sola diferencia, que hemos indicado ya, o sea que en la primera se toma por base en la colocación del mismo la cantidad silábica y en la segunda el acento prosódico de la palabra.

20.—El primer sistema es más amplio y más libre que el segundo, porque una palabra tal como *contulerunt* tenía tres lugares para colocar el *ictus*, en las tres sílabas largas *con, le, runt*, mientras que en el acentual latino apenas tenía más que un lugar, que es *le*, por ser penúltima larga de dicha palabra, que enfrenaba el acento prosódico a recaer en ella.

21.—Los griegos y los latinos tuvieron el sistema rítmico-cuantitativo; los pueblos neolatinos de la Edad Media y los modernos tienen el acentual; pero con la particularidad de que éste fué engendrado por el primero, como tendremos ocasión de probar en la Tercera Parte de nuestro trabajo.



## PARTE SEGUNDA

---

### 1.—Métrica rítmico-cuantitativa de griegos y romanos

22.—La métrica greco-romana, no nos cansaremos de repetir que fué rítmica, a pesar de ser cuantitativa, y se prueba por las muchas composiciones poéticas que tenían divididas en estrofas; las estrofas constaban de períodos simétricos, llamados *versos*, y éstos, a su vez, se dividían en porciones isócronas, denominadas *pies*, reforzando esta idea la consideración de que la poesía griega, hasta la época alejandrina, andaba unida a la música y al baile.

Que la rítmica greco-romana fué cuantitativa, se demuestra, como veremos, por el hecho de que los *ictus* recaían siempre en sílabas largas y no en breves, como no fueran éstas la resolución de alguna larga, como sucedía con los *arsis* del troqueo y del yambo  $\text{—} \cup = \cup \cup \cup$ ;  
 $\cup \text{—} = \cup \cup \cup$ .

23.—Hay que tener en cuenta que la elección del principio cuantitativo o del acentual para la colocación

de los *ictus*, no depende exclusivamente del arbitrio del poeta, sino que principalmente depende de la naturaleza de la lengua y de los varios estados de su evolución. Indios y griegos tenían letras diferentes para indicar la cantidad breve y larga de ciertas vocales, como la ε, ο, breves, y la η, ω, largas, mientras que el acento no era invariable en las diversas formas de una palabra (declinación y conjugación), sino que saltaba de unas a otras sílabas. Los latinos tenían la cantidad menos clara, pues todas sus letras vocales podían ser breves y largas, y el acento se limitaba a la penúltima larga o a la antepenúltima, si la penúltima era breve, v. gr.: *córpus* y *córpōră*. Por eso el sistema cuantitativo romano se prestó a la transición fácilmente a medida que se fué obscureciendo y olvidando la cantidad, advirtiéndose que este sistema rítmico-cuantitativo en Roma careció de importancia, hasta que la literatura griega ejerció su influencia sobre la latina, pues los primeros monumentos latinos propenden por el sistema acentual, al contrario de lo que sucedió en Grecia, cuya bellísima literatura adopta ya el cuantitativo desde los más antiguos monumentos poéticos, si bien limitado en un principio al metro dactílico, hasta que Arquiloco de Paros, en los siglos VII y VIII antes de Jesucristo, lo ensanchó considerablemente, haciéndolo extensivo a una gran variedad de formas líricas.

## 2.—La cantidad silábica

24.—Ya hemos dicho que en el sistema cuantitativo las sílabas se dividían en breves y largas, y que toda breve valía un tiempo, una mora, y toda larga dos tiempos o dos breves. En esta proporción de las breves con las largas, se fundaba la libertad que tenían los poetas de contraer las dos breves en una larga y de disolver la larga en dos breves, como sucedía con los dáctilos y anapestos, coreos y yambos.

25.—La brevedad o largueza de las sílabas en el sistema rítmico-cuantitativo era uniforme. Y así rítmicamente valía lo mismo la primera sílaba de *trānsthūlīt* que la *ē* de *ēlīgo*, y la *ē* de *ēlementum* que *strā* en *strātēgus*. Lo cual significa que el *ritmo* en este sistema exige una cantidad constante, proporcionando a ella los diversos intervalos y sacrificando a ella la cantidad natural de las sílabas. Esto nos hace creer que en esta cantidad uniforme del ritmo había algo de convencional, sancionado por el uso constante de los grandes ingenios de Grecia y Roma, dado que la cantidad natural de las sílabas no puede ser uniforme, no puede ser la misma, porque la duración natural proviene de la naturaleza de los sonidos, del número y de la posición en que se colocan respecto a la vocal. Y así no puede ser la misma la duración en *a*, *ba*, que en *tra*, *trans* y *triais*, ni en *pa* y *ap*, *ta* y *at*, *ca* y *ac*.

26.—Con esta distinción entre la duración natural y la convencional, queda resuelto lo mucho que filósofos, retóricos y gramáticos han hablado acerca de la cantidad en la poesía moderna. Los que han sostenido la existencia de breves y largas en nuestra lengua no han podido salir de la duración natural, la cual nadie niega; pero la duración natural será siempre *a-rítmica* por razón de la desigual duración y por la imposibilidad de señalar qué sílabas tienen igual cantidad. Y esta grandísima variedad de duración natural en las sílabas repugnará siempre a la marcha regular y ordenada del ritmo, el cual, lejos de adaptarse a dicha duración natural, subordinó la tal duración natural diversa a sus exigencias, obligando a cada breve a durar un solo tiempo y a cada larga a durar dos, lo cual confirma el uso de los poetas con las sílabas de cantidad indiferente, empleándolas ya como breves, ya como largas, acomodando así la lengua al ritmo.

Con lo dicho se descubre, pues, lo infundada que fué la antigua teoría que ponía la medida del ritmo en la cantidad de las sílabas, y cuán razonable es la teoría de Aristóxeno que la buscó en la objetividad, fuera de la propia lengua, estableciendo el *χρονός πρώτος* con independencia de la cantidad natural de las sílabas.

27.—La cantidad de las sílabas la da la Gramática bien recopilada en la parte que se denomina Prosodia, ya en la Fonética, Derivación y la Morfología, pues la

cantidad, lo mismo que la acentuación, no son cosa extraña a la constitución de las sílabas ni a la formación de las palabras. La Métrica griega y latina presuponen el conocimiento de esta cantidad, y de ella se ocupa al indagar el uso que hicieron los poetas de la misma.

### 3.—Los metros y los pies en la poesía greco-latina

28.—En Métrica, se da el nombre de *metro*, al conjunto de sílabas reducidas a una unidad rítmica, por medio de una *percusión* principal y según cierta medida. Así un verso hexámetro se llama tal porque lo forman seis metros, medidas o unidades rítmicas, seis dácilos con sus seis *ictus*.

29.—Los antiguos acostumbraban al medir los versos a marcar el tiempo con el pie, razón por la cual aquellas unidades rítmicas las denominaron *pies*. Por eso el hexámetro se le llamó también verso de seis *pies*, por indicar otras seis veces con el pie aquella medida o metro, proviniendo de aquí que *metro* y *pie* sean muchas veces sinónimos, pudiendo emplearse una u otra denominación. Sin embargo, no siempre encontramos perfecta correspondencia en la significación de estos dos vocablos. Una dipodia trocaica, por ejemplo,  $\_ \cup \_ \cup$  constaba de dos pies, por llevar dos troqueos, pero no constaba de dos metros, sino de uno, por no llevar más que un acento rítmico principal y otro secundario. En

tales casos una dipodia es un metro = dos pies. Y un dímetro yámbico, como luego explicaremos, será lo mismo que dos dipodias yámbicas = cuatro yambos:  $\cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup}$ . La medida por dipodias entró mucho, como veremos en la poesía popular, en la cristiana y en la poesía moderna.

30.—El *pie* completo consta de dos partes: una la señalada con mayor intensidad al golpear el suelo y otra de menor al levantar el pie. La primera, según dijimos más atrás, se llama *arsis*, *ictus*, *sublatio*, *percusión* y la segunda *thesis* o *posición*. Ya el gramático Diomedes (lib. III, *Art. Gramm.*, colección Henrici Keilii) definió el pie métrico diciendo: *Pes est sublatio ac positio duarum aut trium ampliusve syllabarum spatio comprehensa.* = El pie es la elevación y depresión (de la voz) comprendido en el espacio (duración) de dos, tres o más sílabas.

Los pies se señalaban también con los dedos, a semejanza de lo que representa hoy en la música la batuta considerada sólo como instrumento indicador.

#### 4.—Signos

31.—Los tratadistas modernos señalan en los esquemas métricos las sílabas largas con una rayita horizontal (—), las breves con un arquito (∪) y las arsis colocando el signo del acento agudo (´) sobre la sílaba

larga, v. gr.:  $\underline{\cup} \cup \cup$  = esquema que representa un dác-tilo. Y cuando la sílaba larga del arsis se resuelve en dos breves, entonces el acento se pone sobre la primera de las breves sustitutas, v. gr.:  $\underline{\cup} \cup = \cup \cup \cup$ ;  $\cup \underline{\cup} = \cup \cup \cup$  = esquemas de troqueos y yambos. Mas si en un miembro se quieren indicar también las arsis secundarias, se coloca sobre éstas el acento sencillo y se procura distinguir la principal duplicando encima de ella este mismo elemento gráfico, v. gr.:  $\cup \text{—} \cup \text{—}$  = esquema de una dipodia yámbica.

## 5.—Diferencias entre los pies rítmicos

32.—Los pies rítmicos se diferencian entre sí por tres caracteres distintos, que son: la magnitud, el lugar del arsis y la proporción entre el arsis y la thesis.

33.—Por la magnitud (*διαφορά κατά μέγεθος*) o número de tiempos que comprenden, hay pies de tres, cuatro, cinco y seis primeros tiempos. Ningún pié métrico podía tener menos de tres. Por eso Aristóxeno excluyó de los pies rítmicos el pirriquio, por demasiado rápido. Este no es otra cosa que el arsis disuelta de un anapesto, y en tales casos diríase que el anapesto estaba formado por dos pirriquios:  $\cup \cup \underline{\cup} = \cup \cup \cup \cup$ .

Son pies de tres tiempos el coreo o troqueo que consta de una sílaba larga y breve:  $\underline{\cup} \cup$ ; y el yambo de breve y larga  $\cup \underline{\cup}$ .

Son de cuatro tiempos: el dáctilo (larga y dos breves)  $\text{—} \cup \cup$  y el anapesto (dos breves y una larga):  $\cup \cup \text{—}$ .

Son de cinco tiempos los cuatro peones formados por una sílaba larga y tres breves, recibiendo la denominación de primero, segundo, tercero y cuarto, respectivamente, según la larga ocupe el primero, segundo, tercero y cuarto lugar. Siendo sus esquemas:  $\text{—} \cup \cup \cup$ ,  $\cup \text{—} \cup \cup$ ,  $\cup \cup \text{—} \cup$  y  $\cup \cup \cup \text{—}$ .

Y son de seis los dos jónicos mayor y menor, cuyos esquemas son:  $\text{—} \text{—} \cup \cup$ ,  $\cup \cup \text{—} \text{—}$ , el coriambo =  $\text{—} \cup \cup \text{—}$  y el antipasto  $\cup \text{—} \text{—} \cup$ .

34.—Por el lugar del arsis y de la thesis (*διαφορά κατα ἀντιθεσιν*) unos pies rítmicos empiezan por el arsis y se llaman descendentes porque en ellos se procede de la mayor intensidad a la menor. Tales son: el dáctilo, troqueo, peón primero y jónico mayor =  $\text{—} \cup \cup$ ,  $\text{—} \cup$ ,  $\text{—} \cup \cup \cup$ ,  $\text{—} \text{—} \cup \cup$ . Y otros comienzan por la thesis y se llaman ascendentes, porque se procede en ellos de la menor a la mayor intensidad. A estos pertenecen el anapesto, el yambo, el peón cuarto y el jónico menor:  $\cup \cup \text{—}$ ,  $\cup \text{—}$ ,  $\cup \cup \text{—}$ ,  $\cup \cup \text{—} \text{—}$ .

35.—Por la proporción entre el arsis y la thesis (*διαφορά κατα γένος*) hay pies en que la duración del arsis es igual a la de la tesis y se llaman pies de género igual (*γένος ἴσον*, genus par). Tales son los dáctilos y anapestos, en los cuales el arsis vale dos moras, dos tiempos, y la thesis otros dos  $\text{—} \cup \cup$ ,  $\cup \cup \text{—}$ . Otros hay en que el arsis

vale doble tiempo que la thesis, y se llaman de género doble ( $\gamma\epsilon\nu\delta\varsigma \delta\iota\pi\lambda\acute{\alpha}\sigma\iota\omicron\nu$ , genus duplex), como ocurre en los coreos, los yambos y los dos jónicos, en todos los cuales la proporción es de dos a uno:  $\text{— } \cup, \cup \text{—}, \text{— } \cup \cup, \cup \cup \text{—}$ .—Y por último, hay pies en que la proporción entre el arsis y la thesis es de tres a dos (sesqui-alterum) y se llaman de genus sescuplex ( $\gamma\epsilon\nu\delta\varsigma \eta\mu\acute{\iota}\delta\lambda\iota\omicron\nu$ ), porque el arsis vale vez y media más que la thesis. A éstos pertenecen los peones primero y cuarto:  $\text{— } \cup \cup \cup, \cup \cup \cup \text{—}$ .

36.—En el género igual dos breves se pueden contraer en una larga, y entonces se engendra el pie espondeo, el cual por sí mismo no es pie rítmico, pues no es más que un pie sustituto, que puede equivaler al dáctilo y al anapesto, pero con la diferencia de llevar el arsis en la primera larga cuando sustituye al dáctilo y en la segunda cuando está en vez del anapesto, verbi gratia:  $\text{— } \cup \cup = \text{—}$ ;  $\cup \cup \text{—} = \text{— } \text{—}$ . También puede resolverse el arsis en dos breves, y entonces se forma el proceleusmático, el cual tampoco es pie rítmico, sino como equivalente del anapesto:  $\cup \cup \text{—} = \cup \cup \cup$ . Estos pies, equivalentes, como se ve, no tenían independencia propia. Los peónicos que, como sabemos ya, están en relación de dos a tres, resolviendo sus arsis o contrayendo la thesis, dan origen al orthio, al crético y al baquío, pies sustitutos suyos, mas tampoco rítmicos.

## 6.—Pies métricos

37.—Los metros llamados prototipos, y que constituyen los verdaderos pies rítmicos, son los ya mencionados, a saber: el dáctilo y el troqueo, el anapesto y el yámbico, el coriambo y el antipasto, los dos jónicos y los cuatro peones. Fórmanse también unidades rítmicas mayores con dipodias, tripodias, tetrapodias, pentapodias y hexapodias.

38.—Pero además de estos pies legítimos, los gramáticos de los primeros siglos del Cristianismo, y los de la Edad Media, y muchos posteriores, perdida la verdadera noción del ritmo, y confundido éste con la cantidad, crearon además de los dichos, un sinnúmero de pies métricos, desde dos hasta cinco y más sílabas, fundados únicamente en las combinaciones posibles entre las sílabas largas, breves y mezcla de unas y otras. Y así había combinaciones de dos sílabas, como el

Pirriquo = dos breves, v. gr.: fūrōr, y el

Espondeo = dos largas, v. gr.: pōssūnt.

De tres, como el

Tibraco = tres breves, v. gr.: lëgërë.

Moloso = tres largas, v. gr.: cōntëndūnt.

Antibraco o escolio = breve, larga y breve, v. gr.: cārīnă.

Anfimacro o crético = larga, breve y larga, v. gr.: aūdīūnt.

Baquio = breve y dos largas, v. gr.: äthēnāe.

Antibaquio o palimbaquio = dos largas y una breve: nātūrā.

De cuatro, como

Proceleusmático = dos pirriquios: äbīēlē.

Dispondeo = dos espondeos: ōrātōrēs.

Diyambo = dos yambos: bēnignītās.

Dicoreo = dos coreos o troqueos; dimīcārē.

Y los cuatro hipios o epitrítos, compuestos: el primero = yambo y espondeo: rēpēntinōs; segundo = coreo y espondeo: cōmprōbārūnt; tercero = espondeo y yambo: dīscōrdiā, y cuarto = espondeo y coreo: fōrtūnātūs.

Y por último, los había de cinco sílabas, siendo las principales el

Orcio = pirriquio y tribraco = ◡◡◡◡◡.

parapigno = yambo y tribraco = ◡-◡◡◡.

docmio = yambo y crético = ◡-◡-◡-◡.

y antanapesto = baquio y pirriquio = ◡-◡-◡◡.

A estos y otros muchas pies que omitimos y que no tienen valor propio, llaman los escritores modernos pies meramente métricos para distinguirlos de los verdaderos pies rítmicos.

## 7.—Pies cíclicos

39.—Se dió el nombre de pies cíclicos a los que teniendo completas sus sílabas, pareciendo correctos y

racionales por su estructura, contienen, sin embargo, cantidad irracional, esto es, menor de la que corresponde a su género. Esto sucede con ciertas especies de versos, en los cuales se encuentran mezclados dáctilos con troqueos, y yambos con anapestos.

40.—Ahora bien; ¿es posible mezclar ritmos trocaicos con dactílicos, y yámbicos con anapésticos? ¿Es posible esta alternativa de metros heterogéneos en la poesía antigua, semejante a la que nos da Hermosilla en este verso de Garcilaso:

El dulce lamentar de dos pastores,

diciéndonos que contiene un espondeo, un pirriquio, otro espondeo, un yambo, un tercer espondeo con una cesura *res*? ¿No es esto contrario al ritmo?

41.—Pues bien; esta y otras aparentes anomalías se explican hoy satisfactoriamente admitiendo que los tales dáctilos y anapestos son pies cíclicos, cuya duración en estos casos es aproximada a la de un troqueo o a la de un yambo, lo cual se hace de conformidad con la doctrina de Dionisio de Halicarnaso, que dice que hay muchos dáctilos y anapestos cuya larga vale algo menos de dos tiempos, y entonces aquellos dáctilos y anapestos valdrían aproximadamente como troqueos y yambos respectivamente, sin que hasta ahora se haya podido precisar el valor exacto de estos pies cíclicos o irracionales, pero que permitieron a los poetas hacer combi-

naciones rítmicas y métricas entre géneros tan distintos como son el trocaico y yámbico de genus duplex y el dactílico y anapéstico de género igual. De ellas tendremos ocasión de hablar más adelante al tratar de los metros compuestos dactílico-trocaicos, haciendo aquí punto de la medida cíclica, consignando que parecidos a los dactilos cíclicos son nuestros esdrújulos en fin de verso, cuyas tres sílabas valen sólo por dos, v. gr.:

Con ímpetu veloz el asta trémula.

### 8.—Dipodias

42.—Además de los pies simples de una sola arsis y una thesis había, según ya hemos indicado, pies compuestos de varios pies simples, que se juntaban en una mayor unidad rítmica, bajo una sola arsis principal. Tales son las dipodias trocaicas, yámbicas y anapésticas, compuestas de dos troqueos, yambos o anapestos. Entre los dos forman un solo metro, de modo que dipodia y no el pie es sinónimo de metro, resultando que hay en ella doble número de pies que de metros. Así, un verso formado por dos dipodias yámbicas se le llamaba dímetro yámbico = dos dipodias = cuatro yambos; y el trímetro yámbico = tres tripodias = seis yambos.

Estas dipodias se formaban para evitar la demasiada rapidez de los intervalos rítmicos y para que el ritmo no resultara precipitado en los metros cortos.

43.—En las dipodias un pie está con el otro en razón de igualdad, haciendo el uno de arsis y el otro de thesis, por lo cual pertenecen las dipodias al *género ison*.

Las arsis principales recaían al menos en los tiempos clásicos sobre el primer pie, según la opinión general, pues otros sostienen que se colocaban sobre el segundo. Nosotros, siguiendo a los más, las señalaremos en los primeros pies, v. gr.:

Dipodia trocaica =  $\overset{\cdot}{\text{—}} \cup \overset{\cdot}{\text{—}} \cup = 3 : 3$ .

» yámbica =  $\cup \overset{\cdot}{\text{—}} \cup \overset{\cdot}{\text{—}} = 3 : 3$ .

» anapéstica =  $\cup \cup \overset{\cdot}{\text{—}} \cup \cup \overset{\cdot}{\text{—}} = 4 : 4$ .

Mas en el sistema rítmico acentual, las arsis principales, obligadas por el acento prosódico, tuvieron que recaer en el segundo pie, v. gr.:

Abūndāntia peccatōrum (dimetros trocaicos),  
Sōlet frātres contristāre

dado que en las dipodias finales, ni en ninguna otra formada por palabras de cuatro o más sílabas, el acento prosódico no podía recaer sino en la penúltima o antepenúltima, circunstancia que obligó al acento rítmico principal de las dipodias trocaicas, que recaía en el primero de los dos pies a pasar al segundo de ellos.

44.—Las dipodias yámbicas y anapésticas tampoco

podían ser acatalécticas, llevando el arsis principal en la larga del segundo pie, por oponerse a ello la acentuación prosódica latina; pero podían ser catalécticas, y en tales casos el arsis tenía que recaer en la sílaba larga del primer pie de la dipodia, v. gr.:

$\cup \acute{\cup} \cup \grave{\cup} | \cup \grave{\cup} \cup \acute{\cup}$  (dim. yámbico acataléctico).  
 $\cup \acute{\cup} \cup \grave{\cup} | \cup \grave{\cup} \cup \cup$  ( » » cataléctico).

Esto mismo se advierte en nuestros endecasílabos, formados, como diremos, con un trimetro yámbico acataléctico in duas syllabas y cataléctico in unam., v. gr.:

$\cup \cup \cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup$  = (esdrújulo).  
 $\cup \cup \cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \cup \grave{\cup} \cup$  = (grave).  
 $\cup \cup \cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \cup \grave{\cup}$  = (agudo).

Sin embargo, en los endecasílabos sáficos se conservan tres arsis fijas en la 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas, v. gr.:

$\cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup$  (esdrújulo).  
 $\cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \grave{\cup} \cup$  (grave).  
 $\cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \cup \grave{\cup} \cup \cup \grave{\cup}$  (agudo).

45.—Muchos escritores antiguos miraron como dipodias los jónicos a maiore y a minori, así como el coriambo. Este, según ellos, se componía de coreo y yambo, y los jónicos de espondeo y pirriquio el primero, y de pirriquio y espondeo el segundo. Se equivocaron; pues el coriambo no es otra cosa que una dipodia dac-

tílica cataléctica formada por un dáctilo cíclico, el arsis del segundo dáctilo y una pausa aproximada a dos tiempos que representa la thesis. Su esquema es  $\dot{\cup} \cup \cup - \bar{\wedge}$ . Y los jónicos están considerados como pies simples del género doble (*διπλασιον*).

## 9.—Miembros

46.—Además de las dipodias usaban los poetas de otras series de pies unidas bajo un arsis principal, que recibían el nombre de *miembros* o colones.

47.—Los miembros son simples y compuestos. Los simples estaban formados por dipodias, tripodias, tetrapodias, pentapodias y hexapodias, todas de pies homogéneos entre sí. Los del género dactílico (*ἴσιον*) podían tener 16 tiempos, y no más, porque con el dáctilo no se formaban pentapodias ni hexapodias, a causa de haberse empezado desde muy antiguo a usar el pie dáctilo como suelto (*κατα συληον*), dando origen al hexámetro y pentámetro.—Los miembros del género duplex podían tener hasta 18 tiempos, y los del género peónico (*παῖονικον*) hasta 25 primeros tiempos (pentapodias).

48.—Los miembros compuestos son de dos clases: unos constan de pies idénticos, v. gr.: todos dactilos, todos anapestos; y otros están formados por pies diversos, v. gr.: dactilos y troqueos, yambos y anapestos.

49.—A la primera de estas dos clases pertenecen el

dímetro trocaico, el dímetro yámbico, el dímetro anapestico, el dímetro coriámbrico, el dímetro jónico, el dímetro crético y la tetrapodia dactílica, cuyos esquemas son:

Dímetro trocaico =  $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup -$ .

» yámbico =  $\cup - - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} -$ .

» anapestico =  $\cup - \cup - \bar{\cup} - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup -$ .

» coriámbrico =  $\bar{\cup} - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup -$ .

» jónico =  $\cup - \cup - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} -$ .

» crético =  $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup -$ .

Tetrapodia dactílica =  $\bar{\cup} - \cup - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup - \cup - \cup -$ .

50.—La segunda clase comprende la variedad de miembros denominados mixtos, llamados así por unirse en un ritmo diversos pies métricos. Las más frecuentes entre estas uniones son las de troqueos y dáctilos, yambos y anapestos, y hasta jónicos y peones, favoreciendo tales uniones la medida cíclica de los dáctilos y anapestos, por medio de la cual abrevian o alargan la duración de sus sílabas, adaptándolas al ritmo fundamental.

Entre los metros mixtos son frecuentes los glicónicos, y las dipodias y tripodias trocaicas, unidas a jónicos y coriambos.

## 10.—La tone

51.—En los pies cíclicos se disminuía la duración; en cambio otras veces se alargaba más allá de la medida

regular. Esta complicación de duración, aplicada ordinariamente a las sílabas largas, recibía el nombre de *tone* (τονή) = extensión. El Anónimo acerca de la música nos suministra la duración que podían tener las sílabas largas en el ritmo y los signos indicadores de estas mismas duraciones. Son los siguientes:

—	=	larga de dos tiempos	(μακρὰ δῖχρονος)
□	=	» » tres	( » τριχρονος).
□□	=	» » cuatro	( » τετραχρονος).
□□□	=	» » cinco	( » πενταχρονος).

En virtud de esta libertad, los poetas podían expresar los pies enteros o fraccionarlos. Las largas prolongadas por la *tone* no se podían disolver en breves.

## 11.—Pausas

52.—El tiempo rítmico no siempre se llenaba con el pié completo, supliéndose lo que faltaba mediante las pausas o silencios. Así, en el pentámetro elegiaco faltan las thesis en el 3.º y 6.º dáctilos, que se suplen con pausas de dos tiempos, v. gr.:  $\underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \overline{\quad} \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \overline{\quad}$ . En la terminación espondaica del hexámetro, la final larga puede ser sustituida por una breve, porque la batuta breve que falta se suple fácilmente por la pausa que por necesidad tiene que existir en la recitación de un verso y el comienzo del que le sigue.

Había cuatro clases de pausas, cuyos nombres y signos conservados también en el Anónimo citado, son:

1.<sup>a</sup> Leima =  $\Lambda$  = χρόνος κενός βραχέου = una breve.

2.<sup>a</sup> Prosthesis =  $\overline{\Lambda}$  χρόνος κενός μακρούς = dos breves.

3.<sup>a</sup> De tres tiempos =  $\overline{\overline{\Lambda}}$  χρόνος κενός τρίσημος tres tiempos.

4.<sup>a</sup> De cuatro tiempos =  $\overline{\overline{\overline{\Lambda}}}$  χρόνος κενός τετρασημος = cuatro tiempos.

Cosa parecida ocurre con nuestros versos agudos, los cuales tienen la final con una sílaba menos, y supliéndose esta falta por la pausa de un tiempo: v. gr.:

Hiere, traspasa, parte el corazón(e).

## 12.—Anacrusis

53.—Godofredo Hermann dió el nombre de *anacrusis* a la sílaba o sílabas anticipadas que se ponen delante de la primera percusión de una serie rítmica, denominación que continúa usada en los tratados de métrica rítmica. La anacrusis no altera la naturaleza rítmica de las series; con ella se consigue identificar rítmicamente las series compuestas de dáctilos y anapestos, de troqueos y yambos, de jónicos mayores y menores y de peones primeros y cuartos. Así:

Serie dactílica  $\pm \cup \cup \pm \cup \cup \pm \cup \cup =$

$- | \cup \cup \pm \cup \cup \pm \cup \cup \pm \overline{\Lambda}$  (serie anapéstica).



*ticas* se suplía mediante la prolongación por la *tone* o por alguna de las pausas.

56. En los metros descendentes la *catalexis* no perjudica al ritmo, porque la última *arsis* se alarga lo que le falta para completar el pie mediante la *tone*, si no se suplen los tiempos con las pausas arriba citadas. Por eso rítmicamente son iguales la serie *acataléctica* y *cataléctica*, como lo comprueban los diferentes esquemas que puede ofrecer, por ejemplo una *tripodia dactílica*:

1.º  $\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} =$  (serie *acataléctica* de dicha *tripodia*).

2.º  $\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \overline{\text{—}} =$  (serie *cataléctica* con *prosthesis*).

3.º  $\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} =$  (serie *cataléctica* con *alargamiento del arsis*).

En las series ascendentes, suprimiendo la última sílaba se hacen *catalécticas*, la serie disminuye en un *arsis*, y queda mutilada rítmicamente reduciéndose una *tetrapodia* a *tripodia* y una *tripodia* a *dipodia*. Así la serie *yámbica acataléctica*.

$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} =$  *tetrapodia*

reduciéndose a *cataléctica*, será:

$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} =$  una *tripodia* con *anacrusis*.

Mas como una *tripodia* rítmicamente no puede ser igual a una *tetrapodia*, en estas series ascendentes, se

supone que la última arsis se prolonga por la tone hasta completar el tiempo que falta con la supresión del arsis del último pie.

#### 14.—Metaplasmos o figuras poéticas

57.—Plocio, Diomedes, Consencio, Probo y otros gramáticos antiguos estudian bajo la denominación de metaplasmos o figuras poéticas ciertas licencias que se permiten los poetas latinos en sus composiciones. Pompeyo, sin embargo, en sus Comentarios a Donato, hace distinción entre estos dos conceptos, sosteniendo que los metaplasmos los usan siempre por la necesidad del verso, mientras que con las figuras sólo se proponen su embellecimiento. Su estudio ofrece importancia porque con el empleo de ellas se modifica, como veremos, unas veces la cantidad de las sílabas y otras su número, alterándose de este modo la medida de los pies y con ello la estructura misma de los versos. Muchas son éstas, mas nosotros sólo nos vamos a ocupar de las principales, que son: prótesis, epéntesis, parágoxe, aléresis, síncope, apócope, antítesis, tmesis, metátesis, sístole, éctasis, diéresis, sinéresis, sinalefa y eclipsis.

58.—*Protesis*.—La protesis consiste en añadir por el principio de la palabra una letra o una sílaba, como gnati por nati, tetulisse[m] por tulisse[m], recurvo por curvo, referent por ferent, v. gr.:

Idem orant mandata dabant *gnatique* patrisque.

(Virg. *Aen.*, lib VI, 116).

Nam pol, si id scissem, nunquam huc *tetulissem* pedem.

(Cit. por Pompeyo y atribuido a Terencio).

Pastorale canit signum cornuque *recurvo*.

(Virg., *Aen.*, VII, 513).

Aut summis *referent* annosam montribus ornum.

(Virg. *ib.*, X, 776)

En los dos ejemplos últimos, el prefijo *re* en *recurvo* y *referent* se hace necesario para medir los dáctilos con las sílabas anteriores *nūquē rē*, *mīs rēfē*, pues si no se hubiera empleado tendríamos dos pies yambos en el metro dactílico, lo cual no consiente la buena rítmica.

59.—*Epèntesis* o *paréntesis*.—Esta licencia autoriza a los poetas para intercalar en medio de las sílabas de una palabra, una letra u otra sílaba, como *navita* por *nauta*, *relligione* por *religione*, *indugredi* por *ingredi*, *Mavortis* por *Martis*, v. gr.:

*Navita* tum stellis numeros et nomina fecit.

(Virg., *Georg.*, I, 137).

Hac casti maneant in *relligione* nepotes.

(Virg., *Aen.*, III, 409)

*Indugredi* sceleris quod contra saepius illa.

(Lucrecio, I, 82)

Fecerat et viridi foetam *Mavortis* in antro.

(Virg., *Aen.*, VIII, 630)

Aquí la duplicación de la *l* hacía falta para cambiar la cantidad breve de *rē* en larga y formar de este modo un dáctilo *rēllīgī*, pues de lo contrario nos hubiéramos encontrado con tres breves en un pie; *dñ* también precisa para el dáctilo *īndŭgrē*, si no tendríamos un troqueo *īngrē*, y la sílaba *vo* falta para el dáctilo en penúltimo pie del hexámetro.

60.—*Parágoqe* o *prosparalepsis*.—Esta añade la letra o sílaba por el final de la palabra, como cuando se emplea el infinitivo pasivo arcaico en *ier* por el clásico en *ī*, v. gr.:

Dulce caput, magicas invitam *accingier* artes.

(Virg., *Aen.*, IV, 493).

Euryalus, confestim alacres *admittier* orant.

(Virg., *Aen.*, IX, 231).

Necesarios en ambos casos para que el pie penúltimo sea dáctilo.

61.—*Aféresis* o *encope*.—Por aféresis se suprime al principio de palabra una letra o sílaba, como en los siguientes ejemplos:

*Mitte* ista atque ad rem redi.

(Ter., *Adelph.*, II, I, 31).

por omite.

Discite iustitiam moniti, et non *temnere* divos.

(Virg., *Aen.*, VI, 620).

*Temnere* por *comtemnere*, porque al poeta le sobra una sílaba para la medida del verso.

62.—*Síncopa*.—Esta se comete cuando la supresión de la letra o de la sílaba ocurre en medio de la palabra, como en los tiempos llamados perfectos, y muchas otras voces, como *repostum* por *repositum*, *nantes* por *nantes*, v. g.:

*Extinxti* me, teque, soror, populumque patremque.  
(Virg., *Aen.*, IV, 682).

Exciderant animo. Manet alta mente *repostum*.  
(Virg., *Aen.*, I, 30).

Apparent rari *nantes* in gurgite vasto.  
(Virg., *Aen.*, I, 122).

En los tres ejemplos necesita Virgilio reducir el número de sílabas.

63.—*Apócope*.—Por ella los poetas se permiten suprimir alguna letra o sílaba final de palabra, v. gr.:

Aspice num *mage* sit nostrum penetrabile telum.  
(Virg., *Aen.*, X, 481).

*Luxuriat*que toris animosum pectus; honesti.  
(Virg., *Georg.*, III, 81).

*Mägë* por *magis* para formar un dáctilo *nūm mägë*, que de escribir *magis* no podría ser, porque *gis* se haría larga por la posición *gis sīt*; *luxuriat* por *luxuriatur*, pues al poeta le convenía suprimir una sílaba que le sobraba.

64.—*Antítesis*.—Tiene lugar cuando se cambia una letra por otra, v. gr.:

*Impete nunc vasto ceu concitus imbibus amnis.*

(Ovidio, *Metamph.*, III, 79).

donde impētē está por impētū, para formar un dáctilo; de lo contrario se violentaría la cantidad larga de la sílaba final.

65.—*Imesis*.—La usan los poetas cuando les conviene para la regulación de los pies en sus versos, y consiste en dividir los elementos que componen una palabra, como reique publicae, quo me cumque. Véanse estos ejemplos de Virgilio:

*Quae me cumque vocant terrae. Sic fatus amicum.*

(*Aen.*, I, 613).

*Talis Hyperboreo septem subjecta trioni.*

(*Georg.*, III, 381).

en los cuales no se hubieran podido formar un hexámetro si hubiera puesto juntas quaecumque y septentrioni.

66.—*Metátesis*.—Consiste en cambiar de posición una letra, v. gr.:

*Nam tibi Thymbre caput Evandrius abstulit ensis.*

(Virg., *Aen.*, X, 394).

Thymbre por ThyMBER. Aquí cambio necesario, pues Thýmbrē cá dáctilo; con Thýmber cá, no podía ser.

67.—*Sístole*.—Por medio de esta licencia, que no debe prodigarse, y que sólo debe autorizar el uso de los buenos poetas, se abrevian las sílabras largas, como stētērunť dedērunť por stētērunť, dedērunť; la ē temática

de los verbos de la 2.<sup>a</sup> conjugación se hace breve, *fer-  
vĕre fulgĕre* por *fervĕre, fulgĕre*, y la *i* consonante = *j*  
= *ii* se convierte en vocal simple, v. gr.:

Obstupui *stetĕrunt*que comae et vox faucibus haesit.  
(Virg., *Aen.*, II, 77).

Fervĕre Leucaten auroque effulgere fluctus.  
(Virg., *Aen.*, VIII, 677).

Cur *obicis* magno tumulum manesque vagantes.  
(Lucano).

En estos ejemplos, la abreviación obedece a la formación de dáctilos.

68.—*Éctasis* o *diástole*.—Lo contrario que la sístole autoriza la diástole que, como indica su nombre, no es otra cosa que la prolongación o alargamiento de sílabas breves, v. gr.:

*Rĕligione* patrum multos servata per annos.  
(Virg., *Aen.*, II, 715).

*Ītaliā* fato profugus Lavinaque venit.  
(Virg., *Aen.*, I, 2).

*Dēiphobum* vidit lacerum crudeliter ora.  
(Virg.).

*rĕ, Ī, dĕ* se alargan = *rĕ Ī, dĕ* para formar tres dáctilos.

69.—*Diéresis* o *diæzeuxis*.—Por la diéresis se convierte una sílaba en dos, así, *aulae, pictae*, bisílabos, se hacen trisílabos: *aulai, pictai; silvae, evolvam* = *siluae, evoluam*, v. gr.:

*Aulai* in medio libabant pocula Bacchi.

(Virg., *Aen.*, III, 354).

Dives equum, dives *pictai* vastis et auri.

(Virg., *Aen.*, IX, 26).

Nives que deducunt Iovem; nunc mare, nunc siluae.

(Hor., *Epod.*, 13, 2).

Condita quin veri pectoris *evoluam*.

(*Cátul.*, De coma Berenices).

Los autores de los cuatro citados versos necesitaban en ellos una sílaba más.

70.—*Sinéresis*.—Contraria de la anterior, esta figura reduce el número de sílabas en los vocablos, haciendo, por ejemplo, diptongo dos vocales que no lo eran, ya convirtiendo las vocales i, u, en sus consonantes respectivas (j = ii, u), v. gr.:

Āit nīmīum parce facere sumptum.

(Terencio).

Fixerit aerīpēdem cervam licet aut Erymanthi.

(Virgilio, *Aen.*, VI, 803).

Aedificant, sectaque intexunt ābiētē costas.

(Virg., *Aen.*, II, 16).

Tēnvīā nec lanae per ferrum vellera terri.

(Virg., *Georg.*, I, 397).

Āit, aē, bisílabas, se hacen diptongos; i u vocales se consonantizan y se hacen iguales á j y v para formar dáctilos: ābjētē, tēnvīā.

71.—*Sinalefa* o *sincrisis*.—Esta figura, la más usada de todas por los poetas, porque obedece, ya a evitar la cacofonía o mal sonido que resulta de la aglomeración o concurso de vocales, ya a obligadas cesuras de los pies, consiste en suprimir la vocal o diptongo final de una palabra cuando la siguiente comienza también por vocal, v. gr.:

Atque <sup>ea</sup> diversa penitus dum parte geruntur.  
(Virg., *Aen.*, IX, 1).

Nil aequale <sup>homini</sup> fuit illi: saepe velut qui.  
(Hor., *Sat.* I, 3, 9).

Neu pudeat prisco vos esse <sup>e</sup> stipite factos.  
(Tibulo, *Eleg.*, lib. I, 9, 17).

Atque <sup>ita</sup> te cautus quaerenti plura legundum.  
(Ov., lib. I, *Trist.* I, 21).

Los poetas, no obstante haberse generalizado tanto la sinalefa, no siempre hacen uso de ella, y así no la suelen cometer con las interjecciones o, hei, ah, heu y algunos otros monosílabos, ni cuando la vocal final es larga, que entonces se abrevia. Véanse estos ejemplos:

O pater, <sup>o</sup> *hōmī*num divumque aeterna potestas.  
(Virg.).

<sup>O</sup> *et* praesidium et dulce decus meum.  
(Hor., lib. I, od. 1.<sup>a</sup>, 2).

Et longum formose valē <sup>vālē</sup> inquit Iola.  
(Virg.).

Heū ūbi siderei vultus? ubi verba ligatis?

(Estacio).

72.—*Ectlipsis*.—Parecida a la sinalefa es la ectlipsis. Mario Plocio considera a ésta como casos de la primera, que los reduce a dos: 1.º, supresión de la *m* final con su vocal precedente cuando la palabra que le sigue empieza por vocal, y 2.º, supresión de la *s* final sola cuando le sigue palabra que comienza por consonante, o supresión de la *s* con su vocal anterior si la palabra que le sigue tiene su comienzo con vocal. Ejemplos:

Iam iam <sup>—</sup>efficaci do manus scientiae.

(Hor., *Epod.*, 17, 1).

Pavidumque leporem <sup>—</sup>et advenam laqueo gruem.

(Hor., *Epod.*, 2, 35).

Omnibus hoc vitium <sup>—</sup>est cantoribus inter amicos.

(Hor., *Sat.*, lib. III, 1).

Terram <sup>—</sup>inter fluctus aperit: furit aestus arenis.

(Virg., *Aen.*, 1).

Multum <sup>—</sup>ille et terris iactatus in alto.

(Virg., *Aen.*, 1, 3).

Illa etiam <sup>—</sup>ante lares passis prostrata capillis.

(Eleg. *trist.*, III, 43).

Suavis homo facundu(s) suo, contentu(s) beatus.

(Enn.).

Scitu(s) secunda loquens in tempore, commodus verbum.

(Enn.).

Rursus in secessu longo sub rupe cavata.

(Virg., *Aen.*, III, 29).

La eclipsis, como la sinalefa, no siempre era usada, y así vemos, por ejemplo, que Lucrecio no la usa en el verso siguiente:

Cōrpōrūm augebit numerum summamque sequetur.

73.—Por sinalefa y eclipsis suelen los poetas algunas veces suprimir la sílaba final de un verso, caso de que el siguiente comienza por vocal, como en estos ejemplos el primero citado por Beda en su *Arte Métrica* y los otros dos de Virgilio:

Quae decus omne operum perimebant improba foedaque

Obice prospectum etc. (que obice)

Et spumas miscent argenti, vivaque sulphura

Idaeasque pisces etc. (ra Idaeas)

Iamque iter emensi, turres ac tecta Latinorum

Ardua cernebant etc. (rum ardua)

## 15.—Cesuras

74.—Cada verso, al recitarse, debe aparecer como un todo, y de aquí que se haga siempre al final del mismo una leve pausa antes de pasar al otro; la cual pausa se distingue de las de la puntuación, porque en ella no se baja la voz como en éstas, sino que conserva todo el

grado de su intensidad. Aparte de esta pausa final obligada, también se notan muchas veces en el curso del mismo verso otras pequeñas pausas que, si bien no están marcadas con signo alguno exterior, las percibe nuestro oído clarísimamente. Tales ligeras pausas dividen el verso en miembros, y se hacen generalmente a la terminación de una palabra entera, con la que no siempre concluye el pie métrico, quedando, por consiguiente, dicho pie partido. Esta pausa, pues, llamada por los griegos *τομή*, es la que se conoce con el nombre de *cesura*, que significa *corte*, porque efectivamente por medio de ella se fracciona el pie en dos partes. En este hexámetro de Virgilio:

Sic fātūr lācrimāns || clāssiquē inmittit hābēnās.

la cesura o pausa se hace en la terminación de *lacrimans* y el espondeo *māns clā* queda cortado por ella.

75.—La cesura se llama fuerte o masculina si la pausa se hace inmediatamente después del arsis del pie cortado, y se llama débil o femenina si la pausa tiene lugar en la thesis. Así en los siguientes versos también de Virgilio:

Incidit in Scyllām || quī vult vitare Carybdin  
Obstupuit simul ipsē || simul percussus Achates.

la pausa cesura se hace después de *Scyllam* y de *ipse*, siendo la primera masculina o fuerte porque *llām* es el

arsis del pie que completa la sílaba siguiente qui; la segunda es débil por venir la pausa después de  $\cup = s\grave{e}$  parte de la thesis del dáctilo ipsē sī.

76.—Cuando coincide el final de un miembro con la terminación de un pie, la cesura recibía el nombre de diéresis, v. gr.:

Gállīas Cāesār sūbēgīt || Nicōmēdēs Cāesārēm.

(Tetram. trocaico cataléctico).

77.—Las cesuras fueron muy usadas por los poetas griegos y latinos, porque con ellas daban mayor fluidez y soltura a sus versos, y las principales y mayormente usadas, son: la semiternaria o trithemimeres, semiquinaria o penthemimeres, semiseptenaria o hepthemimeres, seminovenaria o enhemimeres, la trocaica y la bucólica.

78.—1.<sup>a</sup> Semiternaria o trihemimeres es la cesura que tiene lugar después del tercer medio pie del verso o después del arsis del segundo pie, v. gr.:

Verba misēr | frūsta non proficientia perdo.

(Ov., lib. I, *Triest.* 2.<sup>a</sup>, 13).

79.—2.<sup>a</sup> Semiquinaria o penthemimeres, es la que cae a la terminación del quinto medio pie o después de la tercera arsis, v. g.:

Intēgēr vitāe | scēllērisquē piurūs.

(Sáfico de Horacio, *Odas*, lib. I, 22).

80.—3.<sup>a</sup> Semiseptenaria o hepthemimeres, cuando la cesura cae a la terminación del séptimo medio pie, de manera que termina el primer miembro después de la cuarta arsis, v. gr.:

Laurus iō bona signa dedit | gāudéte, colóni.  
(Tib., *Eleg.* II, 2.<sup>a</sup>, 83).

81.—4.<sup>a</sup> Seminovenaria o enhemimeres, de poquísimos uso, cae al final del noveno medio pie, o sea después de la quinta arsis, v. gr.:

Floribus, et vino genium memorem | brevis aevi.  
(Hor., *Epist.* ad Pis.).

82.—5.<sup>a</sup> Trocaica (τομή κατά τρίτον τροχαῖον), o cesura después del tercer troqueo, cae después de la primera sílaba de la thesis del tercer pie del primer miembro, v. gr.:

Non omnis arbūstă | iūvant humilesque mirices.  
(Virg.).

83.—6.<sup>a</sup> Bucólica (τομή βουκολική), llamada así por el uso que de ella hicieron los poetas bucólicos. Esta cesura hace terminar el primer miembro con la terminación también de todo el cuarto pie, el cual es un dácilo que tiene las dos sílabas de la thesis formando una dicción. Se le llamó también diéresis bucólica, porque la coincidencia de la pausa en la terminación de la palabra deja el pie sin fraccionarlo, v. gr.:

Namque erit ille mihi semp̄er dēŭs | illius arma.

(Virg., *Buc.*, I, 7).

84.—*Etimología verdadera de las cuatro cesuras primeras.*

Semiternaria en latín es palabra compuesta de *semi*, medio, y *ternaria*, adjetivo derivado del distributivo *terni*, ae, a, que significa de tres en tres, esto es, una porción de tres. Pero tres es abstracto. ¿Cuál era el concreto que determinaba este tres? Para esto hay que tener en cuenta que el hexámetro era una totalidad, una unidad rítmicamente fraccionada en seis pies, seis metros, seis partes o seis porciones iguales. Cada parte o porción de hexámetro era, por tanto, lo mismo que un pie o un metro en el hexámetro. El adjetivo *ternaria*, por consiguiente, significa tres de estos pies, metros, partes o porciones. Ahora bien; anteponiéndole la partícula *semi* a *ternaria*, quiere decir la mitad de tres, que aplicada a pie, metro, parte o porción, valdrá tanto como tres medios pies, tres medios metros, tres medias partes o tres medias porciones. Y efectivamente, así ocurre en la cesura semiternaria, donde hay tres medios pies o porciones de hexámetro, dos medias correspondientes al primer pie, y una media a la propia sílaba de la cesura. Y comparada esta denominación con que le daban los griegos, notamos la exacta correspondencia y recta explicación etimológica, porque *τρι-ἡμι-μερης* en griego significa también esto mismo:

tres medias partes, tres medios metros, tres medios pies.

Aplicando este razonamiento a las otras tres cesuras, nos podemos dar cuenta exacta de que semiquinaria es equivalente a cinco medios pies, partes, etc., que corresponde a la palabra *πενθ-ῆμι-μερής* y así es la realidad, dos dáctilos = cuatro medios pies, más la cesura o arsis del tercero = medio pie suman los dichos cinco medios pies o metros. La septenaria griego *εφθ-ῆμι-μερής* valen siete medias partes, siete medios pies, y la seminovenaria o *εν-ῆμι-μερής* es igual a nueve medios partes, nueve medios metros.

## 16.—El verso

85.—Con los elementos que dejamos enumerados y con el uso y empleo de licencias y cesuras construían los versos los antiguos poetas griegos y romanos. *Verso* es un conjunto de pies rítmicos de la misma duración o medida que terminan con una pausa y luego se repiten. Cada verso ocupa una línea, debiendo sin duda alguna a esto su denominación, porque en realidad la palabra verso = versum (de *verto*) significaba originariamente vuelta o línea.

86.—Cuando los versos no se agrupan con otros, sino que continúan sueltos en una misma composición poética, el sistema de versos se llama *κατά στίχον*, verbigracia: el hexámetro en la poesía épica, satírica y bucólica.

87.—Los versos que constan de un solo miembro se llaman *metros monocolos*, v. gr.:

Ut prisca gens mortalium.

(Hor.).

dimetro yámbico acataléctico.

Y los que constan de dos reciben el nombre de *dicolos*, como el siguiente verso de Horacio que se lee en la Oda 1.<sup>a</sup> del libro I:

Maecenas atavis || edite regibus.

el cual está formado, como más adelante veremos, de un ferecracio 2.<sup>o</sup> cataléctico (Maecenas atavis) y de otro ferecracio 1.<sup>o</sup> también cataléctico (edite regibus).

88.—Versos *sinartetes* y *asinartetes*.—Se llaman versos *sinartetes* aquellos en los cuales la continuidad rítmica no se perturba siguiendo la misma hasta el fin, como ocurre en todos los hexámetros y en los trimetros yámbicos.—*Asinartetes* o *inconexos* son aquellos en los cuales dicha continuidad rítmica se interrumpe como sucede en este verso de las Odas de Horacio (lib. I, 4.<sup>a</sup>):

Sōlvitūr ācrīs hīēmps grātā vīcē || vērīs ēt Fāvōnī

que consta de una tetrapodia dactílica acataléctica y de una tripodia trocaica también acataléctica.

## 17.—Versos dactílicos

89.—Los versos dactílicos llamados así por el pie dactílo son metros de género igual por ser el valor del arsis lo mismo que el de la thesis. Son descendentes porque llevan el arsis en la primera sílaba y el ritmo va de la parte fuerte a la parte débil. La figura del dactílo es esta  $\text{—} \text{˘} \text{˘} \text{˘}$  v. gr.: *cōrpōrā*. Consta de cuatro tiempos los dos primeros en el arsis y los dos segundos en la thesis. Los dos del arsis están en una sílaba larga; la thesis los lleva en dos breves, las cuales pueden condensarse en una larga, originándose entonces el espondeo dactílico, cuyo esquema es  $\text{—} \text{—}$ . El arsis de los dactílos rarísimas veces fué desatada en dos breves, ni por los poetas épicos griegos ni por los latinos. Los líricos, sin embargo, aunque también raras veces la disolvieron, formando así un proceleusmático dactílico =  $\text{˘} \text{˘} \text{˘} \text{˘}$ , del que sólo usaron como último recurso. Con el nombre de *dáctilos* se indican todos los ritmos de género igual, así es que género dactílico es sinónimo de  $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma \text{ ἴσων}$ . Aristides y muchos tratadistas posteriores lo explican por las tres falanges del dedo. Lo más probable es que significase ritmo por excelencia, pues el ritmo se marcaba con el pie lo mismo que con el dedo, dado que hubo mucho tiempo en que el uso de este ritmo dactílico en la poesía fué casi exclusivo. La marcha descendente del arsis a la thesis da al dactílo cierto aire de majestad noble y

tranquila, lo cual se compagina con la narración pacífica e impersonal del *epos*. Y la libertad de contraer la thesis hace que no degenera en monótono dándole mayor variedad. El predominio de los dáctilos da al verso cierta rapidez e impetuosidad; la abundancia de espondeos lo hace lento, grave y pesado.

90.—Los versos dactílicos propios se miden ordinariamente por monopodias (*κατά πόδα*), esto es, cada pie forma un metro. De esto resulta que en las series dactílicas las denominaciones se toman lo mismo del número de pies que del de los *μετρα* = metros, y entonces los vocablos dipodia y dimetro, tripodia y trimetro, tetrapodia y tetrámetro indican series de la misma extensión.

91.—Los versos dactílicos suelen terminar de ordinario con un espondeo y alguna que otra vez por un troqueo, y en este caso el tiempo que falta se suple con la pausa o silencio que por necesidad se hace en el final de todo verso.

## 18.—Principales versos dactílicos

92.—1.º Las dipodias acataléctica y cataléctica, en dos sílabas y en una, cuyos esquemas son:

$$\begin{array}{cccccc} \bar{\text{—}} & \cup & \cup & \bar{\text{—}} & \cup & \cup \\ \bar{\text{—}} & \cup & \cup & \bar{\text{—}} & \cup & \wedge \\ \bar{\text{—}} & \cup & \cup & \bar{\text{—}} & \overline{\text{—}} & \end{array}$$

a) La primera se usaba en la terminación de los cantos nupciales, por la cual se le llamó *metrum hymenaeicum*. Así:

ὕμεν ὑ-μήναον  
 ὦ τον α-δώνιον  
 inde to-ro pater  
 mens sibi-conscia

b) La dipodia dactílica cataléctica, terminada en dos sílabas se llama *Adónico*, de la repetición ὦ τον α-δώνιον que se hacía en los cantos a Adonis.

Los poetas griegos y latinos de los buenos tiempos usaban el *Adónico* sólo como parte de un período mayor. Así la poetisa Safo, a quien se atribuye su invención, la emplea en las Odas de su nombre, que tan bien supo luego imitar Horacio en la terminación de sus Odas llamadas por eso sáficas. V. gr.:

Risit A-pollo (lib. I, 10).

Nomen i-mago (Ib., 12).

Sin embargo, algunos llaman a esta dipodia, dipodia logaédica, por considerarla compuesta de un dácilo cíclico (= troqueo) y de un troqueo.

En los tiempos de la decadencia del imperio romano comenzó a usarse el *Adónico* como verso independiente. Así se encuentra en Terenciano Mauro (de Metris), donde se lee:

Fíngere-nobis  
 Maque li-cebit  
 Altaque-magnae  
 Moenia-Romae.

De la dipodia dactílica cataléctica en dos sílabas parece derivarse el pentasílabo castellano. Véase si no:

Vén prome-tído  
 Jéfe te-mído,  
 Vén y triun-fánte  
 Léva de-lánte  
 Páz y vic-tória  
 Léne tu-glória  
 Dé dichal-múndo  
 Léga se-gúndo  
 Législa-dór(e).

(Mor.)

También se deriva de ella nuestro verso de seis sílabas, que en realidad no es más que una dipodia dactílica-co-cataléctica con anacrusis. V. gr.:

Ad | míte be-nígna  
 Du | quésa exce-lénte  
 O | frénda que au-sénte  
 Tus | siérvas te-dán(e).

(Mor.)

C) La dipodia dactílica cataléctica en una sílaba, a

quien algunos denominan coriambo, forma parte de períodos mayores, como estudiaremos luego en Horacio: V. gr.:

Scīrē nĕ- fās

(Hor., Od., lib. 1, 11).

parte de un asclepiadea mayor.

93.—2.º Las tripodias dactílicas acataléctica, cataléctica en dos sílabas y cataléctica en una, siendo sus esquemas:

$\underline{\quad}$   $\cup\cup\cup$   $\underline{\quad}$   $\cup\cup\cup$   $\underline{\quad}$   $\cup\cup$   
 $\underline{\quad}$   $\cup\cup\cup$   $\underline{\quad}$   $\cup\cup\cup$   $\underline{\quad}$   $\cup\wedge$   
 $\underline{\quad}$   $\cup\cup\cup$   $\underline{\quad}$   $\cup\cup$   $\underline{\quad}$   $\overline{\quad}$

a) La primera debió ser siempre miembro de un verso, no verso entero, como se ve en estos ejemplos:

Ξ εἶνε τὸν-Αρχεβί-ου ταφον

que cita Mario Plocio y que Bergkius, poet. lyr. graec. como parte de un hexámetro de Calímaco el epigramático.

Cui non-dictus Hy-las puer

parte del hexámetro sexto del libro 3.º de las Geórgicas de Virgilio.

Con todo eso, los gramáticos antiguos lo llamaron Metrum Sinonideum (quo Simonides frequenter usus est (Mario Victorino)), como si tuviera valor de verso completo.

b) La segunda se encuentra también como miembro de sistemas dactílicos, y como tal aparece muchas veces formando la segunda parte del hexámetro. V. gr.:

iam vaga-tollere-Phoebus  
lumina-destinat-ortu.

La terminada en espondeo fué llamada ῥυθμός ενοπλιος tal vez por ser el metro de las antiguas danzas en los ejércitos (armas).

De la tripodia dactílica cataléctica en dos sílabas con anacrusis bisílaba ha salido el verso decasílabo castellano, empleado en los cantos bélicos, v. gr.:

Nobles | hijos de Es-párta y A-ténas,  
De la | pátria la-vóz escu-chád(e);

y empleada también entre otros por Iriarte:

De sus | hijos la-tórpeavu-tárda  
Que el pe | sádo vo-lár cono-cía.

Algunos explican el decasílabo como una tripodia anapéstica con aumento de una sílaba final por la *tone*. A nosotros nos parece preferible explicarlo así, y además, aunque provenga de anapestos, ya se sabe que éstos por la anacrusis se convierten en dáctilos.

c) La tercera, o sea la tripodia dactílica cataléctica en una sílaba, se usa:

Como miembro del pentámetro, formando los dos miembros del elegíaco, v. gr.:

Víctor et-ád placi-dós  $\overline{\Lambda}$  éxuit-árma cho-rós  $\overline{\Lambda}$ ,  
como miembro de otras series en metros como el arquiloquio tercero:

Scribĕrĕ-vĕrsicŭ-lŏs || amore percussum gravi.

(Hor., Ep. II).

y el arquiloquio segundo:

Nivesque deducunt Iovem || nŭnc mārĕ-nŭnc silŭ-ae;  
y hasta como verso independiente como en el arquíloco primero, alternando con el hexámetro dactílico. Tal es el siguiente ejemplo de Horacio, sacado de la oda 7.<sup>a</sup> del libro 4.<sup>o</sup>:

Diffugere nives redeunt iam gramina campis  
árborĭ-bŭsquĕ cŏ-mae.

94.—3.<sup>o</sup> La tetrapodia dactílica acataléctica, la cataléctica en dos sílabas y la cataléctica en una. Sus esquemas son:

⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$   
⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\cup}$   $\wedge$   
⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\cup}$   $\overline{\cup}$  ⊥  $\overline{\Lambda}$

y las tres pueden admitir el espondeo, sin que por eso dejen de ser vero ritmo dactílico.

a) La acataléctica, llamada también Metrum Alcmanium, porque se cree que este poeta compuso estrofas

enteras con sólo tetrapodias dactílicas, forma miembros del sistema dactílico. V. gr.:

Nōs pātrī-ae fi-nēs ēt dūlcīā | linquimus arva  
(Virg., Buc. I. 3).

Los trágicos latinos lo emplearon mucho, y en Horacio lo encontramos en la oda 4.<sup>a</sup> del libro I, formando la primera de las dos series de que se compone el primero y tercer verso de las estrofas del metro arquiloquio cuarto. Así:

Pállida-Mórs ae-quó pul-sát pede || pauperum tabernas  
Regunque tures. O beate Sesti,  
Vítæ-súmma bre-vís spem-nós vetat || incohare longam  
Iam te premet nox fabulaeque Manes.

De Séneca son los siguientes versos que Havet califica de tetrapodias pseudo-dactílicas, por terminar todos en dáctilo:

Té Tyr-réna pu-ér rapu-ít manus,  
Ét tumi-dúm Nere-ús posu-ít mare;  
Cáerula-cúm pra-tís mu-tát freta;  
Víva-cés hede-rás re-mús tenet.

b) La cataléctica en dos sílabas se llama *Metrum Archilochum*, y fué usada además por Alcmán, Stesicoro, Anacreonte y Horacio, y el mismo Virgilio la emplea como segundo miembro del hexámetro, como en

los siguientes, suprimidos en ambos los dos primeros pies:

Cantabunt mihi || Dámoe-tás et-Lyctius-Áegon  
(Virg., Buc. V, 72).

Respexit tamen || ét lon-gó post-témpore-vénit.  
(Ib., I, 30).

Véase este ejemplo de Horacio de sus odas (lib. I, 7):

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen  
(Hexam. dactílico).

(si proficisceris), aút Ephe-són bima-rísve Co-rínthi.  
Moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos  
(Hexam. dact.).

(Aspicias magis) ínsig-nís aut-Thésala-Témpe.

Al verso segundo y cuarto, que son verdaderas tetrapodias dactílicas catalécticas en dos sílabas, Mario Victorino les añade por delante los dos pies primeros para con ellos completar el hexámetro y seguir la composición en metro *κατά στυχόν*, fijándose tal vez en Virgilio, que no las empleó solas.

La tetrapodia dactílica cataléctica en dos sílabas con anacrusis dió origen en castellano al verso dodecasílabo empleado por Juan de Mena, v. gr.:

Yo | ví lōs plā-nētās dē-crīnēs tēn-didōs Λ

c) La cataléctica en una sílaba, llamada por Sergio

Metrum Alcmanicum, es de poco uso. Algo figura en los cantos dramáticos. Los poetas de la decadencia Prudencio y otros, lo usaron como verso continuado. En este metro está escrito el himno a Santa Eulalia, mártir, de este mismo poeta, v. gr.:

Gěrmīnĕ-nōbīlīs-Eūlālī-ā  $\bar{\Lambda}$   
 Mōrtis at-índole-nōbili-ór  $\bar{\Lambda}$   
 Émeri-tám sacra-vírgo su-ám  $\bar{\Lambda}$   
 Cúius ab-úbere-prógeni-tā est  $\bar{\Lambda}$   
 Óssibus-órnat a-móre co-lít  $\bar{\Lambda}$

95.—4.º *El hexámetro dactílico.*—El hexámetro dactílico lo encontramos ya y en el mayor grado de perfección en los poemas homéricos, que son los monumentos más antiguos que nos han llegado de la literatura griega. No obstante, la *Iliada* y la *Odisea* no son en verdad los primeros cantos de la musa griega, porque aparte de las noticias que nos suministra la misma historia de la literatura, está la consideración de que ningún arte puede comenzar con trabajos tan perfectos y grandiosos como nos revelan aquellos poemas, sino que para llegar a ello es necesaria una preparación muy laboriosa y larga serie de tentativas así para adoptar la materia que es objeto del arte como para aplicarle la forma que le fuere más conveniente. Y así los hechos heroicos serían antes narrados en poemitas sencillos y breves, como son los cantos de *Femio* y de *Demódoco*, esparcidos por la *Odisea*.

Es más: probablemente ni aun los cantos épicos fueron los primeros ensayos de la poesía; tal vez la Religión y la Mitología son anteriores. De algunos géneros de poesía religiosa hay testimonio en los mismos poemas de Homero. Además, en Grecia como en todos los pueblos, el canto acompañaba a la vida del hombre, haciéndose intérprete de sus costumbres y tradiciones; por eso cantaban en el sueño de los niños, en los telares al abrirse las estaciones, los segadores, etc. Mas desgraciadamente no nos quedan reliquias suficientes de estos cantos religiosos y populares, siendo su pérdida muy sensible, porque con ellos poseeríamos los tipos originales y primitivos sobre los cuales fueron modeladas las formas poéticas posteriores, y que representan el estado intermedio por donde han tenido que pasar aquellas antiguas y rudas cantilenas para convertirse en los modelos perfectos y acabados que nos ofrece la literatura griega, nacida espontáneamente y sin modelos que imitar.

96.—Sin duda la perfección de los poemas homéricos hizo olvidar muy pronto todo lo que había florecido antes, hasta el extremo que de los ritmos que inmediatamente les precedieron apenas si tenemos más que alguna que otra conjetura. Sin embargo, los nombres de *ενόπλιος*, *προσωδιακός*, *παροιμιακός*, *ορθίος* y *χρηεῖος* nos llevarían a admitir el uso primitivo anterior a estos poemas de los ritmos dactílico, anapéstico, yámbico y trocaico, haciendo muy verosímil que los bailes, procesiones, danzas y

la poesía religiosa fuesen acompañados de estos ritmos, de los cuales el dactílico en la forma del hexámetro fué el primero que llegó a la perfección, cabiéndole la gloria de ser la única forma artística literaria griega hasta que vino el gran Arquíloco.

97.—El hexámetro, pues, es el verso más antiguo que nos queda de la poesía griega. Es el verso de la *Iliada* y de la *Odisea* y de todos los poemas heroicos griegos y latinos. Por esto se le llamó metro heroico y metro de los héroes. En los escritos clásicos se le llama también *Epos* (= palabra), denominación que tomó tal vez cuando los poemas heroicos no se cantaban ya por los *Aoedos*, sino que se recitaban por los *rapsodas*, y así el nombre *Epe*, plural de *epos*, se contraponía al *melos* o *mele* de los cantos líricos. De la narración épica, el hexámetro pasó a la poesía didáctica de Hesiodo y de la escuela de Beocia. Se usó también en la poesía religiosa y reaparece en los gnomos posteriores, en los oráculos (a este propósito dice Tíbulo (II, 5, 15): «*Sybilla abdita quae senis fata canit pedibus*») y en la poesía bucólica de Teócrito y sus imitadores (Virgilio). Del *epos* pasó a la parodia, y en este sentido la empleó Lucilio, llegando a ser el metro de la *Sátira* y de la *Epístola* romanas.

Su uso más común fué el de verso suelto, desatado (*κατὰ δτιχόν*), pero se unió también al pentámetro en la elegía, y tuvo poca aceptación en la lírica y en el drama.



indicado en el esquema, ser sustituido en todos los metros por el pie que le es rítmica y métricamente equivalente, id est, por el espondeo; no obstante la práctica introdujo ciertas limitaciones, por causa de las cuales el uso del espondeo en el quinto pie es rarísimo entre los romanos así como también es muy raro que aparezca el dáctilo cerrando el verso, siendo muy frecuente que el espondeo final sea representado por un troqueo y una pausa de un tiempo.

101.—El poeta Enio, que vivió del 239 al 169 antes de J. C., y que conocía desde niño el griego y el osco, por lo que estaba en condiciones de adaptar mejor que cualquier otro el latín a las formas griegas, fué el primero que introdujo en Roma el hexámetro de los griegos. Antes de éste, los latinos no tenían más que el *horridus*, ritmo popular llamado *Saturnino*, el cual cayó a los primeros destellos del sentimiento artístico despertado en los romanos por el influjo de una civilización (la griega) mucho más adelantada que la suya. El mismo Horacio nos explica su caída como consecuencia inmediata del contacto de los latinos con el arte griego. Así, en su Epístola I.<sup>a</sup> versos 156-158 del libro II, dice: «*Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio: sic horridus ille defluxit numerus Saturnius, et grave virus munditiae pepulere.*»—La Grecia subyugada se apoderó del fiero vencedor, e introdujo las artes en el agreste Lacio: y de este modo el metro

áspero llamado *saturnino* cayó, y la pulcritud expulsó el mal veneno.

102.—Enio imitó a Homero en la estructura del verso y en el manejo o empleo poético de la lengua y así no descompuso nunca las arsis del dáctilo. Y aunque sus hexámetros tienen bastante dureza, exceso de espondeos, abuso de elisiones y algunas faltas de cesuras, con todo esto el ensayo tuvo éxito y el hexámetro llegó a ser la forma de los Anales, único poema nacional que hasta Virgilio cantó las antiguas glorias de Roma. Como la materia de este poema era popular contribuyó también a popularizar la forma, de aquí que el influjo de Enio en la métrica posterior fué muy grande.

Enio, como hemos dicho, tiene versos desprovistos de toda cesura regular; v. gr.:

Córdē că-pěssěřě; sēmītă-nüllă pě-dēm stăbī-libăt  
Pōstě rě-cũmbītě-věstrăquě-pěctōră-pěllītě-tōnsīs

los tiene de espondeos solos v. gr.:

Olli-respon-dit rex-Alba-i Lon-gai.

Cives-Roma-ni tunc-facti-sunt cam-pani.

usa finales de verso como sapientiloquentes, carthaginiensis; emplea la cesura trocáica sin acompañarla de la hepthemimeres y hace coincidir la cesura con un monosílabo:

candida se | , lumina sis | Olimpia nunc | .

103.—Siguen a Enio en el uso del hexámetro Accio y Lucilio. El primero con los mismos principios que Enio. Mas los versos de Lucilio, que vivió del año 181 al 103 a. de J. C., revelan algún progreso no obstante conservar todavía mucha aspereza. Y este adelanto se acentúa más en el sucesor de estos el poeta Lucrecio (muerto en el año 55 a. de J. C.), autor de un poema *de rerum Natura*, en cuyos hexámetros se notan aún bastantes imperfecciones, que no desaparecen hasta el inmortal Virgilio y Ovidio, su pulidor.

104.—Virgilio y sus sucesores daban a las cesuras una importancia mayor que los propios griegos, los cuales no solían emplear más que una. Los latinos, en cambio, acostumbraban hacer uso en un mismo verso de varias secundarias además de la principal que a todo verso correspondía, resultando de aquí que, con la gracia y la fluidez a ellas debidas, la estructura del verso latino era más complicada y refinada que la de los versos griegos.

105.—Las cesuras que vemos principalmente usados en los versos épicos latinos son:

I.º La penthemimeses o semiquinaria v. gr.:

Bīnā dī-ē | sic-cānt || ōvis-ūbērā-qnōs tībī-sērvō  
(Virg. Egl. II, 42).

Quīs frūc-tūs | gēnē-rīs || tābū-lā iāc-tārē cā-pācī  
(Iuv. Sat. VIII, 6).

Ātque-ālī-quis | vō-ti || cōm-pōs li-ba-īpsē fē-rēbāt

(Tib. I, 9, 23).

En estos tres ejemplos, además de la penthemimeres se encuentra también la trihemimeres o semiternaria.

Virgilio y los griegos emplean siempre estas dos cesuras, la penthemimeres y la trihemimeres en el mismo verso, para evitar así que el segundo pie esté formado por una sola palabra o termine en ella, como no sea preposición, pues ésta con su caso se cuenta por una palabra como

Tālībūs intēr-se...

(Primeros pies del hexámetro 359 del libro VIII de la Eneida).

Sin embargo, como casos excepcionales leemos en Virgilio:

Hic mīhī-nēscīō | qnōd trēpī-dō || mālě-nūmēn ā-micūm

(Aen. II, 735).

Nēc sā-tūrnīūs-haec || ōcū-lis pātēr-āspicīt āequīs

(Ib. IV, 372).

Et cum-frigida-mors || ani-ma se-duxerit—artus.

(Ib. 385).

Scilicet-omnibus est || labor—impen-dendus et-omnes

(Georg. II, 6r).

2.º La hepthemimeres o semiseptenaria, que por su mucho empleo fué considerada por los teóricos de la antigüedad como la verdadera y propiamente tal. Ejemplos:

Incip̄e-Maenāli-ōs | mē-cūm || mēā-tibiā-vērsūs.  
(Virg., *Buc.*, VIII, 21).

Imposi-tique ro-gis | iuve-nes || an-te ora pa-rentum.  
(Ib., *Georg.*, IV, 477).

Expedi-am | dic-tis | prohi-bent || nam-caetera Parcae.  
(Ib., *Aen.*, III, 379).

Lucife-ri | quo-signa du-ces || et castra mo-vebant.  
(Iuv., *Sat.*, VIII, 12).

Iam du-dum coquit-et patu-la || pecus-omne sub-ulmō est  
(Persiv. *Sat.*, III, 6).

3.º La cesura después del tercer troqueo (τομή κατά-  
τρίτον τροχῆον), v. gr.:

Virgīnis-ōs hābi-tūmq̄e || gē-rēns et-virgīnis-arma.  
(Virg., *Aen.*, I, 319).

Iunipe-ri | gravis-ūmbrā || no-cent et-frugibus-ūmbrae.  
(Ib., *Eglog.*, X, 76).

Fingen-dus | sine-fīnē || ro-ta sed-rure pa-terno.  
(Pers., *Sat.*, III, 24).

In tem-plis | quae-fēcīt || a-vus statu-amque pa-rentis.  
(Juven. *Sat.*, VIII, 143).

Esta cesura trocaica se encuentra frecuentemente en el mismo verso con la trihemimeres y la hepthemimeres cuando en él no se halla la penthemimeres. De esto ofrece Virgilio ejemplos en 1.230 versos, de entre los cuales citamos los dos siguientes:

Pŭrpŭrĕ-ōs | mŏrĭ-tŭră || mă-nŭ | dis-cĭndĭt ă-mĭctŭs.  
(Aen., XII, 602).

Cŏnvĕni-ăt | quae-cŭră || bŏ-ŭm | quĭ-cŭltŭs hă-bĕndŏ.  
(Georg., I, 3).

4.º La *bucólica* llamada también diéresis bucólica, v. gr.:

Nŏn ĩn-iŭssă că-nŏ | sĭ-quĭs tămĕn || hăec quŏquĕ-sĭ quĭs.  
(Virg., Buc., VI, 8).

Mŭltă sŭ-pĕr | Priă-mŏ | rŏgĭ-tăus *lsŭpĕr* || Hĕctŏrĕ-mŭltă.  
(Ib., Aen., I, 754).

Aspici-o ille ubi-me con-tră *vidĕt* || -Ocyus-inquit.  
(Ib., Buc., VII, 8).

Huc ades-O Meli-boee ca-pĕr *tĭbĭ* || salvus et-hoedi.  
(Ib., Buc., VII, 9).

Y para terminar esta parte de las cesuras del hexámetro, hacemos presente que es muy raro encontrar versos, tales como:

At tuba-terribi-lem soni-tum procul-excitāt-horrida  
(con terminación dactílica). (Virg., Aen., IX, 503).

Y como el siguiente sin cesura alguna:

Aurea-scribis-carmina-Iuli-maxime-vatum.

Así como tampoco es frecuente el hexámetro *espondeíaco* (el quinto pie espondeo en vez de dactilo), que Virgilio sólo usa ocho veces, v. gr.



«¿Sensisti enim, ut opinor, ne post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse, et tantundem in fine silendum est?»

108. Nuestras gramáticas explican el pentámetro = cinco pies o medidas, diciendo que se componen de dos dáctilos o espondeos, cesura, luego dos dáctilos y por último otra cesura, formando sin reparar en saltar por encima de los dos dáctilos con las dos cesuras un espondeo. A mayor abundamiento dicen que puede medirse admitiendo primero dos dáctilos o espondeos, un espondeo para tercer pie y finalmente dos anapestos. Y así este verso de Ovidio lo miden:

Dūm mālā-pēr lōn-gās | invālū-ērē mō-rās

uniendo gās y rās, dos arsis principales para un espondeo, lo cual no permite la buena doctrina métrico-rítmica;

o de este otro modo todavía más caprichoso y menos racional, porque además de figurar también dos arsis principales en un mismo pie se confunde con la tal medida el ritmo dactílico, que es descendente, con el anapéstico, ascendente, su contrario,

Dūm mālā-pēr lōn-gās īn-vālūē-rē mōrās.

Su verdadera medida, de conformidad con el esquema que arriba dejamos apuntado, es:

Dūm mālā-pēr lōn-gās  $\overline{\wedge}$  invālū-ērē mō-rās  $\overline{\wedge}$

Los latinos llevaron este verso al mayor grado de perfección, distinguiéndose entre todos los poetas elegíacos Ovidio.

109.—El pentámetro no es metro que se presta al uso continuado, sino que desde los tiempos más remotos aparece unido al hexámetro en el *dístico elegíaco*. El dístico es, pues, la unión de dos hexámetros, en el segundo de los cuales la doble catalexis rompe la marcha heroica comenzada en el primero y le quita el carácter tranquilo y continuado de la narración épica. Y para dar al dístico mayor unidad se evitó el hexámetro espondíaco, porque los espondeos producen la impresión del cierre, o la terminación de la marcha, y el cierre de la marcha de los dísticos está en los pentámetros.

110.—El dístico elegíaco es el primer paso en la transición de los versos sueltos a las estrofas, y fué la primera forma lírica que manifestó los afectos del ánimo conmovido. El célebre poeta Schiller pintó magistralmente el carácter de los dos versos del dístico por otro dístico suyo: «Brotá el agua en el primero y se alza en recta columna. Mas en el otro desciende (el agua) a la tierra melodioso».

111.—El metro elegíaco no se sabe dónde ni cómo nació, por lo cual debemos repetir con Horacio que «adhuc sub iudice lis est». Él aparece ya en los cantos guerreros de Calino y Tirteo y también se hizo la for-

ma adecuada de la poesía gnómica (sentenciosa) en Solon y Teocnides.

112.—El pentámetro aislado, o sea sin la compañía del hexámetro, se encuentra alguna que otra vez esparcido en cantos dramáticos. Más tarde, en Ausonio y en las Sentencias de Tales y en algún escritor epigramático, y todos ellos cerrados por espondeo. Petronio (Vid. Havet) usa dos hexámetros con un pentámetro, y Dionisio Chalco (griego) compuso metros, usando primero el pentámetro y luego el hexámetro. Virgilio combina un verso épico con cuatro elegíacos, que escribió disgustado porque Batilo, poeta mediocre, se atribuyó la gloria de ser el autor de aquel famoso dístico que el mismo Virgilio había compuesto en honor a Augusto sin poner su firma, y que dice:

«Nocte pluit tota redeunt spectacula mane  
 Divi-sum imperi-um  $\bar{\Lambda}$  cūm Iōvē-Caesār hā-bēt  $\bar{\Lambda}$ ».

La combinación a que nos referimos se lee en los siguientes versos:

Hōs ěgō-vĕrsicū-lōs fĕ-cī tūlīt-āltĕr hō-nōrēs  
 (Hexámetro).

Sic vōs-nōn vō-bis  $\bar{\Lambda}$  nīdīfī-cātīs -āvēs  $\bar{\Lambda}$   
 Sic vos-non vo-bis  $\bar{\Lambda}$  vellera-fertis o-ves  $\bar{\Lambda}$   
 Sic vos-non vo-bis  $\bar{\Lambda}$  mellīfī-catis a-pes  $\bar{\Lambda}$   
 Sic vos-non vo-bis  $\bar{\Lambda}$  fertis a-ratra bo-ves  $\bar{\Lambda}$ .

113.—En principio, el dístico debe ofrecer un sentido completo. Mas los griegos y Catulo hacen con ellos las más de las veces verdaderas algarabías, como lo revelan los siguientes de Catulo (Epígr. 65, 9):

Alloquar,-audie-ro nun-quam, tua-facta lo-quentem?  
 Nūnquam ěgō-tē, vi-tā  $\bar{\Lambda}$  frātēr ā-mābīlī-or,  $\bar{\Lambda}$   
 Aspici-am post-hac āt-certe-semper a-mabo,  
 Sēmpēr-maestā tū-ā  $\bar{\Lambda}$  cārminā mōrtē tē-gām  $\bar{\Lambda}$ .

Raras veces suelen terminar los miembros con un monosílabo como

Aut face-re haec a-te  $\bar{\Lambda}$  dictaque,—factaque-*sunt*  $\bar{\Lambda}$ .  
 (Cat. 76, 8).

Los griegos y Catulo terminan sin escrúpulo el verso con palabras de tres o más sílabas. No así Ovidio, Tíbulo y Propercio, que lo suelen terminar con dos, v. gr.:

Efflu-xisse me-o  $\bar{\Lambda}$  forte pu-tas ani-mo  $\bar{\Lambda}$   
 (Cat. 65, 11).

Ut ce-dant cer-tis  $\bar{\Lambda}$  sidera-tempori-bus  $\bar{\Lambda}$ .  
 (Ib. 66, 4).

Sin embargo,

Qui fuit-et dubi-tas  $\bar{\Lambda}$  cetera perlege-re  $\bar{\Lambda}$ .  
 (Ov. Pont. II, 2, 6).

Diffici-lis cau-sae  $\bar{\Lambda}$  mite pa-trocini-um  $\bar{\Lambda}$   
 (Ib. I, 2, 70).

También Catulo se permite sinalefas de vocales largas, que Ovidio rechaza sobre todo en el segundo miembro.

In mise-ro hoc nos-tro hoc  $\bar{\Lambda}$  perdito a-more fo-re  $\bar{\Lambda}$

115.—*Ejemplos do dístico elegiaco:*

Cum subit-illi-us tris-tissima noctis i-mago

Quae mihi-supre-mum  $\bar{\Lambda}$  tempus in-urbe fu-it  $\bar{\Lambda}$ ;

Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui

Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis,

Iam prope lux aderat, qua me discedere Caesar

Finibus extremae iusserat Ausoniae,

Nec mens nec spatium fuerant satis apta paranti

Torpuerant longa pectora nostra mora.

(Ov. Eleg. III, 1-8).

Quis fuit-horren-dos pri-mus qui-protulit-enses?

Quam ferus-et ve-re  $\bar{\Lambda}$  ferreus-ille fu-it  $\bar{\Lambda}$ !

Tunc caedes hominum generi, tunc praelia nata:

Tunc brevior dirae mortis aperta via est,

At nihil ille miser meruit: nos ad mala nostra

Vertimus, in saevas quod dedit ille feras.

Divitis hoc vitium est auri: nec bella fuerunt,

Faginus adstabat cum scyphus ante dapes.

(Tibulo, Eleg. I, 11 (1-8)).

Sacra fa-cit va-tes: sint o-ra fa-ventia-sacris

Et cadat-ante me-os  $\bar{\Lambda}$  icta iu-venca fo-cos  $\bar{\Lambda}$

Serta Phileteis certent Romana corymbis,  
 Et Cyrenaeas urna ministret aquas,  
 Costum molle date, et blandi mihi thuris honores;  
 Terque focum circa laneus orbis eat.  
 Spargite me lymphis carmenque recentibus aris  
 Tibia Mygdoniis libet eburna modis.

(Propercio IV, 6, 1-8).

De estos versos tan renombrados hexámetro y pentámetro, nada ha pasado al castellano.

### 19.—Metros anapésticos

116.—Los metros anapésticos se llaman así porque están formados por el anapesto. Los anapestos son pies de género igual y de ritmo ascendente, por llevar primero la thesis (en las dos breves) y después el arsis (en la larga). El anapesto puede ser sustituido por el espondeo, construyendo las dos sílabas de la thesis en una larga. Puede también disolverse la larga del arsis en dos breves, engendrándose el proceleusmático, y contrayéndose a la vez las dos primeras breves (thesis) de este resulta el dáctilo anapéstico. Por consiguiente, sus figuras métricas son cuatro, a saber:

— — —; — —; — — —; — — —

De estas formas Alcman y Tirteo que son los poetas más antiguos que usaron estos versos, no admitían

más que las dos primeras o sea  $\cup \cup \text{—}$  y  $\text{—} \text{—} \cup$  pues los sustitutos dáctilo  $\text{—} \cup \cup$  y proceleusmático  $\cup \cup \cup \cup$  son solo propios de la época clásica y entre los latinos.

Su medida es por dipodias y raras veces por pies sueltos, así es que monómetro es igual a una dipodia = dos anapestos; dímetro = dos dipodias = cuatro anapestos, etc.

117.—El monómetro anapéstico y continuado fué muy usado por los escritores de la decadencia y por los poetas cristianos. Su carácter era lúgubre y por eso Servio Honorato le llamó *thrénico*. Sus esquemas son:

$$\cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$$

$$\cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$$

v. gr.:

παρά τοῖ-σι θεοῖς

(Aristoph. Nubes 904).

τίνοϛ ὦ-παιῖδες

(OC. 1755).

Enio, Accio y los poetas cristianos usan algunas veces el monómetro anapéstico *κατα σιχρον*, empleando mucho el dáctilo anapéstico como se ve en estos ejemplos:

Pállidā lētō

Nūbilā tēnēbris

(Enio).

Nōmīnē cēlēbri

Clārō-quē pōtēns

(Accio).

Nūbībūs ātrīs  
 Cōndītā nūllūm  
 Fūndērē pōssūnt  
 Sidērā lūmēn  
 Sī mārē vōlvēns  
 Turbīdus-austér  
 Miscéat-aestúm  
 Vitréa dudúm

(Boecio *De Cons.*, I, VII).

Ō flōs-iūvēnūm  
 Spēs lae-tā patrīs  
 Nēc cēr-tā tūāe  
 Dātā rēs-pātriāe  
 Non mán-surís  
 Orná-te bonís

(Ausonio, *proffesor. Burdigal*, 7).

Fūnditē flētūs  
 Resonét tristi  
 Cordá-tus homó  
 Fortíor orbé  
 Edité planctús  
 Clamó-re forúm

(usados en los funerales; tal vez de Claudio).

118.—El dímetro anapéstico es el más frecuente de los sistemas anapésticos. Servio llamó *Pindárico* al aca-

taléctico y *Paremiaco* al cataléctico. Sus esquemas son:



119.—Séneca en sus tragedias y los poetas cristianos en sus composiciones hacen mucho uso de ellos, ya suelto, ya combinado en una misma estrofa con el monómetro, y aún a veces, con el trímetro yámbico.

Ejemplos:

Aūdāx-nīmīūm — quī frētā-primūs  
 Rate tām-fragile — perfīda-rupīt  
 Ter vās-que suas — post tér-ga videns.

(Sen. Medea).

Sātā Tī-rēsīā — Lānō-tīgēnās  
 Monuīt-sacris — celebrá-re Deos  
 Arcús-victor — pacé re-lata  
 Phœbē rē-laxa.

(Sen. Agam. II, 320).

(Estrofa compuesta por tres dímetros y un monómetro).

Stāt nōn-sīpýli — vērticē-sūmmō  
 Flebile-saxum;  
 Et adhúc-lacrymas — marmóra fundunt  
 Antí-qua novas.

(Sen. Agam. II, 371).

(Dímetro con monómetro).

Dölör ân-metus est<sup>2</sup> — ân hăbét-lăcrymās  
Măgnă vö-lūptās.

(Sen. Thy, 969).

Et vága-ponti mo — vilis ún-da.

(Sen. Here, furioso).

Deus íg-nee fons — ammá-rum

Duo quí-socians — elemén-ta

Vivúm-simul ac — mori-bundum

Hominem-pater ef-figias-ti.

(Prud. Cathen. X).

(Estrofas de cuatro dímetros que se repiten).

Felix-nimiúm — prior áe-tas

Conten-ta fidé — libus ár-vis.

(Boecio. De Cons., II, 5).

Qui sé-volet es — se potén-tem

Animós-domet il — le feró-ces.

(Boecio, Ib, III, 5).

Clara-tenebris — iustús-que tulit

Crimén i-niqui.

(Boecio Ib, I, 5).

Ut ser-vatis — queat ób-litus

Addére-partés.

(Ib. V, 3).

Los proceleusmáticos de Sereno son considerados también como dímetros anapésticos, v. gr.:

Animúla-miserúla — propirítas obiit.

(Bährens fragmenta, 386).

120.—Del dímetro anapéstico cataléctico puede derivarse también el verso decasílabo italo-castellano, que lo hemos estudiado ya (pág. 67) como originario de la tripodia dactílica cataléctica con anacrusis, aparente contradicción que desaparece al considerar que el sistema anapéstico se transforma en dactílico con sólo tener en cuenta la anacrusis. Ejemplos:

Nobles hí-jos de Espár-ta y Até-nas  
De sus hí-jos la tór-pe avutár-da.

221.—El trímetro anapéstico no se usa. Se considera como compuesto de un dímetro y un monómetro. Y por eso no lo estudiamos.

122.—*Tetrámetro anapéstico*.—Por el mucho uso que de él hizo Aristófanes, se le dió el nombre de *Aristofánico*. Y se puede considerar como compuesto de dos dímetros y éstos por dos monómetros, v. gr.:

Στῆφᾶνῷ σαμένῳς καλᾶμῶ λευκῷ μετᾶσῶ φρονῶς ἡ-λίχιῶ τῶν  
(Nub. 1,006).

123.—Enio emplea el *aristofánico* en sus saturas, que luego imitaron Lucilio y Varron. Véanse estos ejemplos:

Cōntēm-plōr in-dē lōci-liquídās | pilā-tāsque ae-thērīs  
ō- rās.

(Enio, lib. II).

Īn gym-nāsio ūt-schēma ān-tiquōml-spēctā-tōrēs-rētī  
nē-res.

(Lucilio).

Dēmītīs-ācrēs-pēctōrē-lūctūs-cāntū-cāstā-quē pōē-sī.

124.—Plauto siente predilección por los anapestos, y emplea en todos los lugares, excepto el último, indistintamente las cuatro formas del anapesto. Hace uso de los versos siguientes:

1.º Octonario = ocho pies = tetrametro acataléctico, v. gr.:

Pērii, īn-tērii, ōc-cidī quō-cūrrām?-quō nōn-cūrrām tēnē  
tēnē-quēm quis?

(Aul).

Quid āis-tū? tībī-crēdērē-cērtum ēst-nam ēssē bō-num ē  
vōl-tū cōg-nōscō.

2.º Dímetro = verso de cuatro pies, v. gr.:

Pōtīn ūt-tācēās?-pōtīn nē-mōnēās?

Īnfāns-nōndum ētī-am ēdīdī-cīstī.

(Persa).

3.º Septenario = tetrametro cataléctico o aristofánico, v. gr.:

Cēdō sig-nūm si hā-rūnc Bāc-chārum ēs-  
 āmāt mūllī-ēr quae-dām quēm-dām.

(Mil. glor. 1016).

De los trímetros y tetrámetros anapésticos nada se ha conservado en castellano.

## 20.—Troqueos o coreos

125.—Los troqueos (τροχαῖος) o coreos (χορεῖος) son metros de género doble, porque el arsis vale dos tiempos y la thesis uno, y son de ritmo descendente porque van del arsis a la thesis. La sílaba larga del troqueo podía resolverse originando el tríbraco. Y contrayendo nuevamente las dos últimas breves del tríbraco se forma en apariencia un yambo, pero con el arsis en la primera breve. Además pueden los versos trocaicos admitir el dáctilo cíclico y el espondeo irracional. Las formas, pues, del troqueo, serán:

— ; — — ; — — ; — — ; — —

Estas tres últimas sólo se admiten en los puestos pares.

126.—Los versos trocaicos se miden generalmente por dipodias a causa de la cortedad de sus pies. Con ellos se formaban las combinaciones siguientes:

Dipodia acataléctica	= " $\cup$ $\cup$
» cataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\wedge$
Tripodia acataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$
» cataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\wedge$
Tetrapodia acataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$
» cataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\wedge$
Pentapodia acataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$
» cataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\wedge$
Hexapodia acataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$
» cataléctica	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\wedge$
Tetrámetro octonarius).	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$
Id. cataléctico (septenarius)	= " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ " $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\cup$ $\wedge$

127.—Estas dos últimas se consideran compuestas de dos tetrapodias, y de ellas sólo citaremos ejemplos, dejando de ponerlos de las otras porque ya los pondremos más adelante, y con abundancia, al tratar de los ferecrácios, glicónicos, falecios y asclepiadeos, en todos los cuales no se ven más que combinaciones trocaicas.

"Pārcē-iām cǎ-mēnǎ vātī | pārcē-iām sǎ-crō fǔ-rōrī. (octo).

Heū mē-mīsērūm-cūm mīhī-pāvēō |

| tum āntī-phō mē ex-crūciāt-ānīmī (id.)

Eius me miseret ei nunc timeo is |

| nunc me retínet, nam absque eo esset (id.)

Recte ego mihi vidissem et senis essem |

| ultus iracundi-am. (septen.)

(Phorm. 187).

Nulla vox humana constat | absque septem litteris

Rite vocales vocavit | qua magistra Graecia.

(Teren. Mauro.)

Hymnum dicat turba fratrum | hymnum cantus perso-net

Christo regi concinentes | laudes demus debi-tas.

128.—Dos dipodias trocaicas acatalécticas, o sea un dímetero trocaico, han dado origen al verso octosílabo castellano:

Ésto dicen mis amigos  
 Réniegó de su amistad (e)  
 Mi suegró si le tuviéra  
 No dijéra cosa íguál (e).

(Mor.)

129.—De una dipodia trocaica acataléctica sale nuestro verso de cuatro sílabas.

Tantas ídas  
 Y ve-nídas  
 Tantas vuéltas  
 Y re-vueltas,  
 Quiéro a-miga  
 Que me digas

130.—Y nuestros versos de dos sílabas son coreos:

Léve

Bréve

Són(e).

## 21.—Versos yámbicos

131.—Los versos yámbicos son también de género doble (arsis = dos tiempos y thesis = uno) como los coreos; pero en cambio son de ritmo ascendente, como los anapestos, porque en ellos se procede de la thesis (parte débil) al arsis (parte fuerte).

La sílaba larga del yambo, como la del troqueo, se puede resolver en dos breves, procedimiento que engendra el tríbraco con el acento rítmico en la segunda. Si en lugar de resolverse la sílaba larga en dos breves se introduce el anapesto cíclico, entonces, contrayendo las dos breves de éste, se engendrará el espondeo irracional con equivalencia de anapesto cíclico y acento rítmico en la segunda larga. De aquí resultan cuatro figuras para el yambo:

— —; — —; — — —; — — —

de las cuales las dos últimas sólo se permiten en los puestos impares, a diferencia de las series trocáicas en las que, como hemos visto, se admiten sus susti-



será sinónimo de pie; y seis yambos formarán un senario, siete un septenario, y ocho un octonario.

## 22.—Los versos yámbicos medidos por dipodias

135.—Una dipodia formaba un monómetro yámbico. Este raras veces se usaba sólo sino como miembro de otros versos. Su forma era:

— — — — —

136.—*Dímetro yámbico*.—El dímetro yámbico usado como verso propiamente tal, se nos presenta bajo las dos formas de acataléctico y cataléctico, siendo sus esquemas:

— — — — — (Acataléctico)

— — — — — (Cataléctico)

— — — — — (Cataléctico y prolongación).

a) Levio, Catulo, Marcial, Séneca y los poetas cristianos, emplean mucho la forma acataléctica, ya sola, ya combinada con el trímetro para formar estrofas. Véanse los siguientes ejemplos:

Tē Andrō-măcă pēr-lūdūm-mănū

Lāsci-vōla ac-tēnē-llulă

Căpiti-mēō-trēpīdāns libēns  
 Īnsō-lītō-plēxīt-mūnere

(Levio Fragm.)

Quid ēst-quōd ārc-tūm cīr-cūlūm  
 Sol iam—recur-rens de-serit  
 Christus-ne ter-ris nas-citur  
 Qui lu-cit au-get tra-mitem.

(Prud. Cath. I).

Ā sō-līs ōr-tūs cār-dīnē  
 Ad us-que ter-rae li-mitem  
 Christum cana-mus prin-cipem.

(Hym. de Sedulio).

Dēūs-crēā-tōr ōm-nīūm  
 Iam sur-git ho-ra ter-tia  
 Splendor-pater-nae-glo-riae  
 Aeter-ne re-rum con-ditor.

(S. Ambrosio).

Instant sorores squalidae  
 Sanguinea iactant verbera.

(Sen. Ag. 759).

O Gygia me Bacchum vocat  
 Osirin Aegyptus putat.

(Aus. Epigr. 30).

Perge o libelle Sirmium  
 Et dic hero meo ac tuo.

(Aus. Epist. ad librum).

b) La forma cataléctica de siete sílabas, es muy usada en las anacreónticas así en griego como en latín y castellano; v. gr.:

Θελω-λεγειν-Ατρει-δας

Anus-recoc-ta vi-no  
Tremen-tibus-labe-llis.

(Petron.)

Ägë iām-prēcōr mēā-rŭm

Comes in-remo-ta re-rum

Trepidam-brevem-que vi-tam.

(Prospero Tiro).

Ades-Pater-supre-me

Quem nemo vidit un-quam

Patris sermo Chris-te

Et Spiritus benig-ne.

(Prud. Cath. 6).

Déja tu amá-da Chipre,

Réina excélsa de Gnído,

Qué Glicéra a-dornáda

Estáncia ha pre-venído.

(Mor. L.)

Póbre barquí-lla mía,

Éntre peñás-cos róta,

Sín velas des-vélada,

Y éntre lás o-las sóla.

(Lope de Vega).

137.—Del dímetro yámbico cataléctico procede nuestro verso heptasílabo; su duplicación engendró el

Alejandrino, como prueba suficientemente el Sr. Lanchetas en su «Apéndice» citado. V. gr.:

Pescadorcíta mía,  
 Desciende a la ribera  
 Y escúcha placentera  
 Mi cántico de amor.

(Espronceda).

La véga pare grámas,  
 La olíva flores écha,  
 Las cépas se corónan  
 De pámpanos que engéndran.

(Villegas).

Dabán olor sobéio—las flores bien oliéntes  
 Refréscaban en óme—las caras y las miéntes,  
 Manában cada cánto—fuentés claras corrientes,  
 En vérano bien frías,—en yvierno caliéntes.

(Zorrilla).

El óbispo Don Góme—fué cósá muy liviána.

(Berceo).

138.—*Trímetro yámbico*.—Consta de tres dipodias yámbicas o seis yambos. Medido por dipodia, sus formas son:

⌋ " ⌋ " | ⌋ " ⌋ " | ⌋ " ⌋ " (acataléctica).

⌋ " ⌋ " | ⌋ " ⌋ " | ⌋ " ⌋ " (cataléctica).

⌋ " ⌋ " | ⌋ " ⌋ " | ⌋ " ⌋ " (catal. y prolongación).

139.—El trímetro yámbico es una serie simple, pues en ella no entra más que un solo miembro. Por eso se llama también senario yámbico, y así lo emplean los escritores latinos de la época clásica y de la cristianidad, ya suelto, ya alternando con el dímetro yámbico y aun con otros metros; su cesura principal es la penthemimeres y menos frecuente la hepthemimeres. Ejemplos:

Lōcūm-quē caē-lō pūl-sā pae-licībūs-dēdī  
(Sen. Her. Fur.)

Nūnc vī-dūā nūnc-ēxpūl-sā nūnc-fērār ōb-rūtā  
(Sen. HO., 757).

O Nazarene, lux Bethlem verbum Patris  
Quem partus alui virginalis protulit  
Adesto castri Christe parsimoniis.  
(Prudenc. Cath., 7).

Quid est Catulle, quid moraris emori?  
Sella in curuli Struma Nonius sedet.  
(Cat., 52).

Quis hoc potest videri quis potest pati  
Nisi impudicūs et vorax et aleo.  
(Ib., 26).

Tibi haec cruenta serta texuntur manu  
Novena quae serpens ligat (dímetro)  
Tibi haec Typhoeus membra quae discors tulit  
Qui regna concussit Iovis.  
(Sen. Med., 771).

Phāsē-lūs ī-llē-quēm vīdē-tīs hōs-pītēs (todos puros)  
 Āit-fūi-ssē nā-vīūm cēlēr-rīmūs.

(Cat., epig. IV.)

Romam-pete-bat e-suri-tor Tuc-cius (trím.)  
 Profec-tus ex-Hispa-nia. (dím.)  
 Occur-rit il-li spor-tula-rum fa-bula  
 A pon-te redi-it Mil-vio.

(Mart., III, 14).

Quī sē-laūdā-rī gāu-dēnt vēr-bis sūb-dōlis  
 Sērae-dānt poe-nās tūr-pēs poe-nītēn-tiāe  
 Cūm de-fenes-tra cor-vūs rap-tum ca-seum  
 Come-sse vel-let cel-sa resi-dens ar-bore.

(Fedro, XIII).

140.—Como se ve, Fedro se permite tal serie de libertades que deja casi desfigurado el trímetro yámbico clásico, como que es más bien imitador de los antiguos cómicos latinos, los cuales introdujeron condensados o sustitutos en todos los lugares, a diferencia de los poetas griegos y los clásicos latinos que conservaban los pies puros en los puestos pares y los sustitutos en los impares. De esta manera el ritmo tenía un elemento seguro de variedad, pero de variedad sistemática, la cual servía para marcar la vuelta, para señalar los intervalos rítmicos iguales, pasando de los pies condensados a los puros, y de éstos a aquéllos, pues el ritmo sabemos re-

sulta de la vuelta en intervalos iguales. Mas los cómicos, con aquel empleo abusivo de los condensados apenas si respetaron la última sílaba del verso, destruyendo con esto las dipodias y la ley del ritmo fundada en ellas. Por eso decía Cicerón en su Orator: «Comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnunquam vix in eis numerus et versus intelligi possit». — Los versos senarios de los cómicos, por causa de la semejanza con la prosa, a veces son tan bajos que apenas si puede en ellos descubrirse ni el ritmo ni siquiera el verso.

141.—El trímetro yámbico-cataléctico, en opinión de los italianos Fraccaroli y R. Murari, ha dado origen al verso heroico endecasílabo italiano y al nuestro, que se cree es tomado de ellos por los poetas de la escuela alegórico-dantesca primero y por Boscán y Garcilaso más tarde.

El endecasílabo heroico guarda las dos arsis 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas, correspondientes a dos arsis latinas.

— — — — — | — — — — — (esquema latino), v. gr.:

Inclina excelsa madre el blanco cuello

Al ternísimo abrazo y regalado

(Romancero sagrado).

Con el puro sereno en campo abierto

Vuela mi alado carro y fresco llega

(Fernando de Herrera).

Aquí donde el rig<sup>o</sup> del had<sup>o</sup> mísero  
 Me conduce a viv<sup>ir</sup> entre los árboles

(Juan de Arguijo).

Llora el alma y el g<sup>esto</sup> está riendo  
 Traigo palabras tristes y de mu<sup>erte</sup>

(Boscán).

O tristes y cuytados los que amamos  
 Si nunca nos vini<sup>ese</sup> al pensam<sup>iento</sup>

(Boscán).

El dulce lamentar de dos past<sup>ores</sup>  
 Salicio juntamente y Nemoroso

(Garcilaso de la Vega).

Suffenus iste, Varre, quem probe nosti  
 Homo est venustus, et dicax et urbanus

(Cat. 22.)

Haec cum superba verterit vices dextra  
 Exaestuantis more fertur Euripi

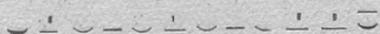
(Boecio II, 1).

Peninsularum, Sirmio, insularumque  
 Ocelle, quascumque in liquentibus stagnis

(Cat. 31).

142.—*El verso escazonte o coliambo.* Este extraño metro fué creado por los poetas Hiponax y Ananio. De aquí su denominación de hiponacteo. Los versos *esca-*

*zontes*, que quiere decir *cojos*, fueron llamados así porque la marcha rítmica de ellos la comparan a un hombre, que habiendo dado en su marcha algunos pasos con regularidad, de repente tropieza o pisa en falso y el pie se desvía. Esta cojera del escazonte proviene de una particular inflexión usada en las series yámbicas, que consistía en que la última dipodia de la serie presentaba la primera arsis yámbica y a continuación otra arsis trocaica; lo cual real y verdaderamente es una *aritmia* (falta de ritmo) consistente en ese cambio brusco y unión de las dos arsis en una misma dipodia. Sus autores los usaron en composiciones satíricas y burlescas. Por consiguiente, el escazonte no es otra cosa que un senario yámbico, cuyo quinto pie es siempre yambo y el sexto espondeo o troqueo. Su esquema es:



143.—Esta nueva forma del trímetro yámbico fué empleada por Catulo, Marcial y los poetas cristianos. V. gr.:

Mis̄er cātūl | lē dēsīnās | inēptirē

Ēt quōd vidēs | pēriissē pēr dītūm dūcas

(Catulo, 8S).

Vērōnā dōc | tī syllābās | amāt Vātīs

Marone fe | lix Mantua est. (Dim. no escazonte)

Censetur A | pona Livi | ō sūo tēllūs  
Stellaque nec | Flacco minus.

(Mart., I, 61).

144.—*Tetrámetro yámbico*.—El tetrámetro yámbico, así acataléctico como cataléctico, fué también muy usado por los cómicos y algún que otro escritor epigramático. Sus formas son:

⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' (acataléct.)

⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' (cataléct.)

⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' | ⌣ " ⌣ ' (cat. y prol.)

Los latinos llamaron al acataléctico octonarius Anacreonteus y al cataléctico septenarius y comicus quadratus.

Ejemplos:

Pūtem egō-quēm vīdē-am aēque ēs-sē maēs-tum

ūt quā-si dīēs-sī dīc-tā sit.

(As., 838.)

Nūm quis-quam ādī-re ād ōs-tīūm-dignum

ār-bitrā-tūr ēc-ce me.

(Merc., 131.)

Hīsce ōpē-ra ūt dātā-sit quae-nōn dātā-sit

nōn-pōtēst fiēri-pōtēst.

(Ad., 530.)

Ĕrūs is-tūnc nō-vīt āt-que ĕrum hīc-Ĕro

huic-praesēn-te rēd-dām.

(As., 456).

Ārgēn-ti vī-gīnti-mīnās-si ād ĕs-sēt āc-cēpīs-sēt.

(As., 396).

Sit nōn-sīt nōn-ēdēpōl-sciō-si is ēst-ĕum ĕs-se ōpōr-tet.

(As., 465).

Cinaede Thalle, mollior cuniculi capil-lo

Vel anseris medullula vel imula oricil-la

Vel pene languido senis situque araneo-so.

(Cat., 25).

145.—Las series yámbicas y trocaicas vemos se explican satisfactoriamente con la introducción de los pies cíclicos en determinados lugares, con lo cual se consigue, como hemos dicho, disponer de mayor caudal de vocablos, que dan variedad a las formas sin alterar la marcha del ritmo, porque todas valen igual y todas se someten a una misma ley.

146.—Nuestras gramáticas se limitan a decirnos empíricamente que la hexapodia o senario yámbico, por ejemplo, admite el espondeo, el tríbraco, el anapesto y hasta el dáctilo, y nada de la oposición de estos pies, ni de su valor especial en estos casos, ni de las condiciones con que se introducen, sin tener inconveniente en admitir estos pies, a su juicio, de diversa medida que los

otros, haciendo del verso un conjunto abigarrado en lugar de un todo armónico.

## 22.—Versos logaédicos.

147.—Los versos logaédicos, nombre desconocido en nuestras gramáticas antiguas, consisten en formar series dactílico-trocáicas, o sea con un dáctilo y uno, dos, tres o cuatro troqueos, o dactilos y yambos con anacrusis, las cuales dan origen a una porción de combinaciones bellísimas, y todas ellas a cuál más graciosa como veremos en las odas de Horacio. La mezcla de dactilos y troqueos no altera el ritmo, porque los dactilos que alternan con los troqueos son los dactilos cíclicos de tres tiempos.

148.—Entre las múltiples combinaciones logaédicas, las principales son las siguientes:

149.—*Dipodias*.—1.º El *adónico* (que también se considera como una dipodia dactílico-cataléctica en dos sílabas. (vid. pág. 64, b) formada por una dipodia logaédica, o sea por un dactilo cíclico y un troqueo (— ◡ ◡ — ◡), usada entre los latinos para cerrar las estrofas sáficas, v. gr.:

Fūscē phǎ-rētrǎ.

Ārīdǎ-nūtrīx.

Fūgīt ĩ-nĕrmēm.

(Horacio).

Nuestras gramáticas sólo dicen que el adónico está formado por un dáctilo y un espondeo, fundándose en la indiferencia de la cantidad de la sílaba final de los versos.

150.—2.º El *coriambo*, dipodia logaédica, formada según los métricos modernos por un dáctilo y un troqueo cataléctico en una sílaba (— — — —). Es muy usado porque entra en la constitución de los asclepiadeos, v. gr.:

Aequor — nōn tībī-sūnt  $\wedge$  — integra-lintea

Lactes — ēt gēnūs-ēt  $\wedge$  — nomen inutile.

(Hor. I, 14).

Lleva el nombre de coriambo por la circunstancia de encontrarse aparentemente formada de los metros opuestos coreo y yambo; y en este sentido lo explican los antiguos.

151.—*Tripodias logaédicas*.—Las tripodias logaédicas forman los versos llamados ferecracios 1.º y 2.º acatalécticos y catalécticos. El primero se llama así por llevar el dáctilo en el primer puesto, y el segundo por llevarlo en el segundo. Uno y otro están constituidos por un dáctilo cíclico y dos troqueos. Sus esquemas son:

Ferecracio 1.º acataléctico: — — — — — — — —

» » cataléctico: — — — — — — —  $\wedge$

» 2.º acataléctico: — — — — — — — —

» » cataléctico: — — — — — — —  $\wedge$

Todas estas combinaciones se encuentran usadas en Horacio, como veremos, en unión de otros versos o formando parte de series mayores; v. gr.:

Quid lätët-üt mă-rinaē (1.º acatal.)  
(Hor. I, 8.)

Quae nunc-opposi-tis | debili-tas | pūmīcī-būs mă-rē  $\overline{\wedge}$   
(1.º catal.)  
(Hor. I, 11).

Quāmvīs-pōntică-pīnūs (2.º acatal.)  
(Hor. I, XIV).

Aētās-cārnē dī-em  $\wedge$  quam mini-mum |  
| credula-poste-ro (2.ª catal.)  
(Hor. I, 11).

Nuestros libros, en cambio, no hablan más que del ferecracio 2.º acataléctico que lo definen diciendo que es un dáctilo en medio de dos espondeos:

ānnōs-lātā dē-dērūnt.

152.—*Tetrapodia logaédica*.—Las tetratropias logaédicas constituyen los tres *glicónicos*: 1.º, 2.º y 3.º. Estos versos se componen de un dáctilo cíclico y tres troqueos acatalécticos o catalécticos. El 1.º lleva al dáctilo en el primer pie, el 2.º en el segundo y el 3.º en el tercero. Sus esquemas son los siguientes:

Glicónico 1.º acataléctico:  $\underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup$

» » cataléctico:  $\underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup \underline{\quad} \wedge$

- Glicónico 2.<sup>o</sup> acataléctico:  $\underline{\dot{u}} \cup \underline{\dot{u}} \cup \cup \underline{\dot{u}} \cup \underline{\dot{u}} \cup$   
 »        » cataléctico:  $\underline{\dot{u}} \cup \underline{\dot{u}} \cup \cup \underline{\dot{u}} \cup \underline{\dot{u}} \wedge$   
 »        3.<sup>o</sup> acataléctico:  $\underline{\dot{u}} \cup \underline{\dot{u}} \cup \underline{\dot{u}} \cup \cup \underline{\dot{u}} \cup$   
 »        » cataléctico:  $\underline{\dot{u}} \cup \underline{\dot{u}} \cup \underline{\dot{u}} \cup \cup \underline{\dot{u}} \wedge$

En los latinos se encuentran usadas tan sólo las formas catalécticas de los glicónicos 2.<sup>o</sup> y 3.<sup>o</sup>:

$\underline{\dot{C}}\underline{\dot{u}}\underline{\dot{m}} \underline{\dot{t}}\underline{\dot{u}}\text{-}\underline{\dot{L}}\underline{\dot{y}}\underline{\dot{d}}\underline{\dot{i}}\underline{\dot{ä}} \underline{\dot{T}}\underline{\dot{e}}\underline{\dot{l}}\underline{\dot{e}}\text{-}\underline{\dot{p}}\underline{\dot{h}}\underline{\dot{i}} \wedge$  (2.<sup>o</sup> catalec.)

(Hor. I, 13).

Fili-um di-cunt Theti-dis | sub lacrimosa Troiae  
 (3.<sup>o</sup> catal.)

(Hor., I, VIII).

Nuestras gramáticas sólo hablan del glicónico 2.<sup>o</sup> cataléctico, y unas sostienen que consta de un espondeo y dos dáctilos, y otras de un espondeo, un coriambo y un pirriquo. Para ello sólo se fijan en la coincidencia material de resultar así unidos dichos pies. Y así, el glicónico 2.<sup>o</sup> cataléctico arriba citado lo miden de estas dos maneras:

$\underline{\dot{C}}\underline{\dot{u}}\underline{\dot{m}} \underline{\dot{t}}\underline{\dot{u}}\text{-}\underline{\dot{L}}\underline{\dot{y}}\underline{\dot{d}}\underline{\dot{i}}\underline{\dot{ä}}\text{-}\underline{\dot{T}}\underline{\dot{h}}\underline{\dot{e}}\underline{\dot{l}}\underline{\dot{e}}\underline{\dot{p}}\underline{\dot{h}}\underline{\dot{i}}$ ;  $\underline{\dot{C}}\underline{\dot{u}}\underline{\dot{m}} \underline{\dot{t}}\underline{\dot{u}} \underline{\dot{L}}\underline{\dot{y}}\underline{\dot{d}}\underline{\dot{i}}\underline{\dot{ä}} \underline{\dot{T}}\underline{\dot{e}}\text{-}\underline{\dot{l}}\underline{\dot{e}}\underline{\dot{p}}\underline{\dot{h}}\underline{\dot{i}}$

153.—Catulo, Séneca y los poetas cristianos usan mucho del glicónico 2.<sup>o</sup> cataléctico  $\kappa\alpha\tau\alpha \sigma\pi\iota\chi\omicron\nu$ , como lo demuestran los siguientes ejemplos:

$\underline{\dot{C}}\underline{\dot{o}}\underline{\dot{l}}\underline{\dot{l}}\underline{\dot{i}}\underline{\dot{s}}\text{-}\underline{\dot{e}}\underline{\dot{t}} \underline{\dot{H}}\underline{\dot{e}}\underline{\dot{l}}\underline{\dot{i}}\text{-}\underline{\dot{c}}\underline{\dot{o}}\underline{\dot{n}}\underline{\dot{e}}\text{-}\underline{\dot{i}} \wedge$

$\underline{\dot{C}}\underline{\dot{u}}\underline{\dot{l}}\underline{\dot{t}}\underline{\dot{o}}\underline{\dot{r}}\text{-}\underline{\dot{U}}\underline{\dot{r}}\underline{\dot{a}}\underline{\dot{n}}\underline{\dot{i}}\text{-}\underline{\dot{a}}\underline{\dot{e}}\underline{\dot{g}}\underline{\dot{e}}\text{-}\underline{\dot{n}}\underline{\dot{u}}\underline{\dot{s}} \overline{\wedge}$

(Cat. Epig., 61).

Dia-nae sumus-in fi-de  
Puel-lae et pue-ri inte-gri.

(Ib. 34).

Vincit-Virgine-us de-cor  
Longe-cecropi-as nu-rus.

(Sen. Med., 75).

Tandem-regia-nobi-lis  
Anti-qui genus-Ina-chi.

(Ib. Thy., 336).

Simon-quem voci-tant Pe-trum  
Summus-discipu-lus De-i.

(Prud. c. Symm. Prefac.)

Cum Phoe-bi radi-is gra-ve  
Cancri-sidus in-aestu-at.

(Boecio, I, 6).

154.—Los glicónicos son muy importantes, porque además del uso que de ellos se hace en estrofas *κατασπιχον*, combinadas con los Ferecracios, forman los hermosos y variados versos Asclepiadeos 2.º, 3.º y Sáfico mayor empleados por Horacio.

155.—A las tetrapodias llamadas glicónicas, hay que añadir para su estudio, por la frecuencia de su uso, una tetrapodia logaédica *δια δυωβν*, formada por dos dáctilos cíclicos y dos troqueos, de manera que tiene la equivalencia de dos *adónicos*, la cual forma el verso cuarto de la estrofa alcaica, v. gr.:



Quoi do-no lepi-dum no-vum li-bellum.

(Ib. 1).

Passer deliciae meae puellae.

(Ib. 2).

Lugete o Veneres Cupidinesque.

(Ib. 3).

Vivamus mea Lesbia atque amemus.

(Ib. 5).

Et Phoebus pater et severa Pallas

Et musa procul ite feriatæ

Iani vos revocabimus Kalendis.

(Estacio Silvae, I, 6).

Lucani proprium diem frequentet

Quisquis collibus Isthmiae Diones.

(Ib. II, 7).

Non de vi, neque caede nec veneno:

Sed lis est mihi de tribus capellis

Vicini queror has abesse furto.

(Mart. Epigr. 19).

Sex sestertia si statim dedisses,

Cum dixti mihi: sume, tolle, dono:

(Ib. 30).

Quod semper casiaque cinnamoque

Et nido niger alitis superbae.

(Ib. 55).

Pastis visceribus ciboque sumpto

Quem lex corporis imbecilla poscit

Laudem lingua Deo Patri rependat.

(Prud. Cath. 4).







Como se ve, el alcaico endecasílabo no es otra cosa que el mismo sáfico hendecasílabo con la diferencia de empezar por la anacrusis (thesis) y acabar con el arsis.

Los poetas cristianos emplean algunas veces el alcaico endecasílabo *κατὰ στυχόν*, formando con él estrofas de cuatro versos como las dos siguientes de Prudencio (Perist. XIV), y de Enodio (I, 17):

$\bar{A}g$  |  $\overset{1}{n}\bar{e}s$   $\overset{1}{s}\bar{e}$ - $\overset{1}{p}\bar{u}$ lcrum  $\bar{e}s$ - $\overset{1}{r}\bar{o}$ m $\bar{u}$ l $\bar{e}$ -a  $\overset{1}{i}n$   $\overset{1}{d}\bar{o}$ - $\overset{1}{m}\bar{o}$   $\wedge$   
 For | tis pu-ellae-martyris-incli-tae  $\wedge$   
 Cons | pectu in-ipso-condita-turri-um  $\bar{\wedge}$   
 Ser | vat sa-lutem-virgo qui-riti-um  $\wedge$ .

Quae | lingua-possit-quis vale-at sty-lus  $\bar{\wedge}$   
 Tan | tae tri-umphos-virginis-elo-qui  $\wedge$   
 Nunc | mente-molles-discite-mascu-li  $\wedge$   
 E | xempla-praestat-sumite-desi-des  $\wedge$ .

No así Horacio y los clásicos latinos, los cuales solamente la emplean en los dos primeros versos de las estrofas alcaicas, llamadas precisamente así por entrar en ellas este verso alcaico.

### 23.—La estrofa sáfica en castellano

162.—La estrofa sáfica, no muy usada en castellano, es de origen sabio más bien que popular. Probablemen-



163.—Midiendo la serie yámbica como trocaica y anacrusis, ¿podría haber mayor coincidencia? La misma, porque las arsis de la nueva serie coincidirían sí en la 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, mas no en la 4.<sup>a</sup>, por más que las dos series tendrían cinco arsis cada una. Véanse estos ejemplos castellanos:

Jamás el péso de la núb<sup>"</sup>e p<sup>"</sup>arda,  
 Cuando aparéce en la eleváda cumb<sup>"</sup>re,  
 Toque tus hóm<sup>"</sup>bros, ni su má<sup>"</sup>l granizo  
 Hier<sup>"</sup>a tus á<sup>"</sup>las.

(Villegas al Céfiro).

Dobla sin sústo al yugo sácro<sup>"</sup>santo,  
 Claro Felípe, el recelóso cuello,  
 Mientras el séllo a la futúra dí<sup>"</sup>cha  
 Pone Himenéo

(Jovell.)

De manera que nuestros poetas y los italianos han dado a los tres primeros versos ritmo yámbico, en vez del trocaico que tenían los sáficós horacianos.

164.—Esta transformación se remonta ya al siglo VIII, por de pronto. Mr. Luis Havet cita unos versos de Paulino de Aquilea, en que se muestra ya esta transformación del sáfico al yámbico, y acento por tanto en la cuarta. Véase una pequeña muestra:





consideran compuesto de un yambo o espondeo, yambo, cesura y dos dáctilos. El eneasílabo de yambo o espondeo, yambo, yambo o espondeo, yambo y cesura; y el decasílabo de dos dáctilos y dos troqueos. En este último es donde no hay diferencia. Compárense sus esquemas:

endecasílabo — moderno:  $\bar{\cup} | \bar{\cup} \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \wedge$   
tradicional:  $\bar{\cup} \bar{\cup} \cup \cup | \cup | \cup \cup \cup \cup \cup$

eneasílabo — moderno:  $\bar{\cup} | \bar{\cup} \cup \cup \bar{\cup} \cup \cup \bar{\cup}$   
tradicional:  $\bar{\cup} \cup \cup \bar{\cup} \cup \cup | \bar{\cup}$

decasílabo — moderno:  $\bar{\cup} \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   
tradicional:  $\bar{\cup} \cup \cup \bar{\cup} \cup \cup \bar{\cup}$

Vemos por esta comparación que la explicación dada por los modernos muestra la marcha rítmica uniforme de toda la serie por ser toda ella descendente, y en cambio los antiguos nos llevan a la confusión, pues no nos explican la razón de cómo, siendo los yambos troqueos y dáctilos de ritmo tan diferente, aparecen unidos en una misma serie rítmica.



## TERCERA PARTE

---

### 1.—Transición del ritmo cuantitativo al acentual

167.—Damos comienzo a esta tercera parte de nuestro trabajo recordando que en el siglo v de la Era cristiana se dió el nombre de *ritmos* a los versos del nuevo sistema acentual, y de aquella denominación procede el que algunos autores sigan llamándola versificación rítmica. El nombre de *ritmos* se les dió a los versos de este sistema por la doble propiedad que el acento prosódico adquiría, representando por un lado la mayor energía con que se pronuncia una de las sílabas de la palabra, y por otro la parte fuerte o arsis de los pies métricos. De manera que desde entonces el acento prosódico, transformado ya en acento enérgico por la pérdida de la tonalidad (mayor o menor alargamiento) que había tenido en griego y en el latín clásico, pasó a convertirse, también en acento rítmico, sirviendo en adelante, y de un modo obligado, para llevar las arsis que fueran compatibles con el nuevo sistema, después de perdida la can-

tividad silábica, que en otros tiempos había sido la reguladora de la parte fuerte y débil de los metros.

168.—Nosotros, sin embargo, no hallamos razón alguna especial para que se llame *rítmica* por *antonomasia* a la versificación de ritmo acentual, pues como hemos dicho más atrás, igualmente llamamos *ritmo* al antiguo cuantitativo que al moderno acentual. Porque la esencia del ritmo, repetimos, no está precisamente en el elemento indicador de la repetición de los intervalos rítmicos, sino más bien en la distribución simétrica y ordenada del tiempo de una composición y de las partes que en ella resultan. Y si en la poesía moderna el tiempo se fracciona por medio de los versos y sus miembros y por sus estrofas, en la poesía clásica antigua también existía esta distribución, ordenada en sus estrofas, en sus versos y en los pequeños períodos o pies de que se componían los versos.

## 2.—Cómo se verifica

169.—Y ¿cómo se verificó la transformación del ritmo cuantitativo al acentual? A medida que se va progresando en los estudios literarios y lingüísticos, se va descubriendo también que las transformaciones en ambos órdenes se han realizado de una manera lenta y gradual, y no repentina ni violentamente. Y así, lo que aconteció con los cambios del latín a las lenguas roman-

ces, eso mismo o parecido ocurrió con los ritmos cuantitativo y acentual, pasando muchos años y aun siglos para que la nueva versificación se fijara de un modo definitivo.

169.—El tránsito gradual en todas las grandes transformaciones ofrece la ventaja de poder armonizar la tradición de lo antiguo con sus tendencias conservadoras y la introducción de lo que se crea con sus tendencias innovadoras, a lo cual contribuye aquel principio de Sociología prehistórica e histórica que dice que lo pasado nunca se entrega de lleno a lo futuro. De este modo la nueva obra es una mezcla de conservación e innovación. Y así se explica que, en lo referente al ritmo, la versificación moderna contenga muchos elementos de la versificación grecolatina, a la vez que otros varios que no conocieron ni griegos ni romanos, y por tanto que no estaban en uso en su metrificación, cual sucedió con la *rima* y muchas de las estrofas, pues la acción del acento sobre la cantidad no fué tan demolidora que acabara con ella. Y si la cantidad silábica desapareció, se conservaron y conservan todavía muchos de sus efectos.

### 3.—Analogías

170.—Por eso en los versos castellanos y en los de los otros pueblos neolatinos, todas las arsis que conser-

vamos fijas son otras tantas arsis latinas, y son tantas cuantas eran compatibles con la prosodia latina y con la restricción que las lenguas romances pusieron a dichas arsis con el gran número de voces atónicas que contienen. Prueba de esto son los tres acentos fijos de los endecasílabos sáficos de las sílabas 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> correspondientes a las tres dipodias yámbicas de que están formados, así como los dos que acompañan al adónico que cierra las estrofas sáficas, como se ve en los siguientes versos de Jovellanos y Villegas.

Y allí de Euró-pa las erguí-das cúmbres  
Oyen los hím-nos de alabáñ-za y gózo  
Que el alboró-zo del vecí-no puéblo  
Cánta a tu-nómbre.

Dulce vecí-no de la vér-de sélva,  
Huésped etér-no del abril-florído,  
Vital alién-to de la má-dre Vénus  
Céfiro-blándo.

171.—Ley de la metrificación latina era el que cada arsis estuviera separada de su inmediata por la porción débil del mismo pie, y aun del pie inmediato, para que nunca pudieran haber dos arsis continuas. Y así en el interior de los versos cada arsis estaba colocada entre dos thesis, y en el comienzo y terminación unas veces entre dos thesis, y otras seguida o precedida de una



que las seis del segundo, no obstante llevar éste diez y siete letras y aquél solo trece.

173.—Los latinos rechazaban el hiato, y nosotros lo rechazamos también como contrario a la marcha uniforme del ritmo, y opuesto a la suave fluidez con que deben correr los sonidos, las sílabas y las palabras, y lo destruimos por medio de la sinalefa, lo mismo que griegos y latinos. Y así los versos que parecen ser hipercatalécticos, los reducimos a la justa medida, fundiendo las dos sílabas final e inicial en una sola, v. gr.:

Tendió las alas y  $\widehat{\text{arribó}}$  a la  $\widehat{\text{altura}}$

De  $\widehat{\text{do}}$  escuchar la  $\widehat{\text{edad}}$  que  $\widehat{\text{antes}}$  tuviera.

Estos versos de Quintana a la *Invención de la Imprenta*, contienen catorce sílabas gramaticales y se reducen a las once rítmicas de la medida, haciendo desaparecer los tres hiatos que en ellos se encuentran.

174.—En castellano (hablamos rítmicamente) no hay más que dos sílabas de mayor o menor duración que las otras, y esta diversidad de duración resulta, no de su estructura, sino de su situación, esto es, de hallarse al final del verso. Así, la sílaba final de un verso acentuada vale por dos: *són* = *sone*, *dolor* = *dolore*, y la esdrújula en la misma situación final con sus tres sílabas no vale más que dos, pudiendo considerarse como si fuera muda la sílaba intermedia, v. gr.: *cálido* = *caldo*; *sólido* = *soldo*. Estas finales agudas y esdrújulas preci-

samente nos recuerdan otra concordancia greco-latina; pues en las series catalécticas la pérdida de una sílaba débil se suplía por la pausa de uno o de dos tiempos, y los pies dactílicos en las series trocaicas con sus tres sílabas valían como los troqueos, que sólo tenían dos.

175.—Los griegos y los latinos formaban sus versos con los pequeños períodos llamados pies y metros, en los cuales las sílabas se unían bajo la acción de un arsis. Nosotros no tenemos semejantes pies dáctilos, troqueos, yambos, etc., compuestos de largas y breves; pero en cambio tenemos períodos de cierto número de sílabas como sucede en los ejemplos citados y en el endecasílabo propio, donde cierto número de sílabas se agrupan bajo la acción de una percusión fuerte.

176.—Otra concordancia se descubre comparando la duración de los pies greco-latinos y los pequeños períodos de los versos castellanos. En los pies clásicos la menor duración era de tres tiempos en coreos y yambos; de cuatro, en dáctilos y anapestos; de cinco, en los peones 1.º y 4.º, y de seis, en los jónicos mayor y menor. (El pirriquio de dos breves estaba excluido de los pies legítimos). De manera que la duración de los pies legítimos oscilaba entre tres y seis tiempos.

177.—Ahora bien, examinando los pequeños períodos que se dan en los versos castellanos, observaremos que la menor duración es de dos tiempos en los versos (impropios) de dos pies, como

Léve  
Bréve  
Són (e)

(Espronceda).

de tres en los de tres sílabas, como

Tan dulce  
Suspira  
La lira  
Que hirió.

(El mismo).

y en los pentasílabos primer período, v. gr.:

Sígola a | prisa  
Cuántos pla | céres  
Mántua tu | viénes  
Vóy a olvi | dár (e)

(N. Mor. *Amor aldeano*).

de cuatro en los sáficos en sus dos primeros miembros,  
como

Dulce vecí | no de la vér | de selva.

(Ya citado).

y de cinco y seis en los endecasílabos propios, v. gr.:

Dime también los pá | sos que obediente  
Desde el huerto al calvá | rio Cristo anduvo.

(Hojeda, *La Cristiada*).

Fuera de estas combinaciones no hay duración ma-

yor. Pues en los heptasílabos, que parece no haber más que un período de siete sílabas, hay que hacer dos, uno de cuatro y otro de tres, correspondientes a las dos dipodias yámbicas de que está formado; y en el octosílabo hay también otros dos de cuatro por las dos dipodias trocaicas que lo constituyen.

#### 4.—Diferencias

178.—Mas al lado de estas analogías que provienen de la conservación de antiguos elementos, se notan diferencias según reclama la ley del progreso. Estas son:

- 1.<sup>a</sup> Que el indicador de la parte fuerte del ritmo, y por tanto, de la vuelta de los intervalos rítmicos es ahora el mismo acento enérgico.
- 2.<sup>a</sup> Otro indicador del ritmo al fin de la serie es la *rima*; aunque se dan algunos versos sueltos.
- 3.<sup>a</sup> La pérdida de muchas arsis antiguas.
- 4.<sup>a</sup> Las estrofas, en parte son latinas y en gran parte creación nuestra o italiana.
- 5.<sup>a</sup> La pérdida total de la cantidad silábica.

#### 5.—Grados por que pasó

179.—El ritmo cuantitativo hasta fijarse en el acental pasó por los cinco grados siguientes:

180.—El primero, que es el del clasicismo greco-

latino, consiste en la independencia entre el acento prosódico y el acento rítmico, de manera que uno y otro podían recaer en diferentes sílabas de una misma palabra. Además el acento rítmico podía colocarse en cualquiera de las sílabas de la palabra, con tal de que fueran largas, o breves resultantes de su disolución; pero el acento prosódico no podía situarse más que en las sílabas penúltima o antepenúltima.

Verdad es que en la poesía épica y en los adónicos, los dáctilos y espondeos del final de los versos, con su constancia se prestaban a la coincidencia casi sistemática de los dos acentos en expresiones como: *condere* " *gentem*; " *corpore nymphae*; " *terruit urbem*; " *visere montes*; " *rara iuventus*, etc. Aun así la verdadera ley de la independencia entre los acentos seguía, y la cantidad era la que determinaba la posición del acento rítmico y no el acento prosódico, según puede verse en los siguientes versos de Virgilio (*Aeneida*):

Īnfē-rrētquē dē-ōs Lātī-ō gēnūs-ūndē lā-tinūm

Vī sūpe-rūm sae-vae mēmō-rēm Iu-nōnis ōb-irām

En estos dos ejemplos, el acento prosódico recae en las sílabas *de*, *La*, *ge*, *su*, *sae*, *me*, privados sin embargo de acento rítmico. En cambio, las sílabas *in*, *os*, *rum*, *vae*, *rem*, que son atónicas, llevan otras tantas arsis.

181.—El segundo grado de transición de uno a otro

ritmo es de coincidencia constante y sistemática entre los dos acentos rítmico y prosódico. En esta coincidencia se restringen muchísimo los puestos para el acento rítmico, porque tiene que limitarse a los dos lugares penúltimo y antepenúltimo en que se coloca el prosódico, el cual a su vez tiene que someterse en este caso a recaer sobre sílabas largas en los dos referidos puestos; originándose de aquí una nueva limitación para las arsis, quedando un campo muy reducido para el desenvolvimiento del ritmo. Esta limitación era un peligro para el sistema cuantitativo, porque exponía a los poetas a emplear indiferentemente las sílabas tónicas breves o las largas, como efectivamente sucedió. La misma estrechez en el material disponible es causa de que no se encuentre una composición entera verificada según las exigencias de esta coincidencia, aunque es fácil encontrar bastantes ejemplos en Prudencio y otros poetas de la decadencia del Imperio. Véase el siguiente de Prudencio, tomado de su *Cathemerimón*:

Vis ū-na lū-men ū-num  $\wedge$   
 Per quā-repēn-te cūr-rens  $\wedge$   
 Qui dāt-futū-ra nō-sse  $\wedge$ .

Todos estos versos forman otros tantos dímetros yámbicos catalécticos cuyas tres arsis recaen en sílabas tónicas y largas.

182.—En el tercer grado de transición las arsis rítmicas se colocan siempre en sílabas tónicas, pero no se sujetan a la cantidad larga, sino que recaen igualmente en tónicas largas que en breves. En este nuevo grado se ve claramente cómo el acento se va sobreponiendo a la cantidad y dominándola. Ya es coincidencia accidental el que concurren en una sílaba el acento prosódico y la posición larga. Véanse estos versos:

Ō Rēx-āetēr | nē dō-mīnē  
 Qui ē-ras án | te saé-culā  
 Qui crū-cem próp | ter hō-minēm  
 Dedís-ti tū | um sán-guinēm  
 Nostráe-salú | tis prē-ciūm.

(Himno atribuido a San Ambrosio).

Todos ellos son dímetros yámbicos acatalécticos; y contienen cinco sílabas breves: *dō*, *e*, *crū*, *tū* y *prē*, que llevan arsis.

Este mismo fenómeno se verifica en los siguientes que son dímetros trocáicos acatalécticos:

Dīēs-īrae,-dīēs-illā  
 Tūbā-mīrūm-spārgēns-sōnūm

en los cuales encontramos que las sílabas breves *dī*, *dī*, *tū* y *sō* llevan arsis, no obstante también su brevedad. Y en la misma composición de que forman parte

(Secuencia de difuntos atribuída a Tomás de Celano) se emplea además la *ríma*, como se ve:

Díes írae, díes ílla  
 Sólvēt saéclum ín favílla  
 Téste Dávid cúm sybílla.

183.—En el cuarto grado de transición rítmica muchas arsis del antiguo sistema cuantitativo tienen que desaparecer o quedar relegadas a lugar de arsis secundarias. Esto sucede en palabras compuestas y derivadas de más de tres sílabas empleadas en las dipodias trocáicas y yámbicas, que tan en uso estuvieron en los poetas cristianos, y que han dado origen después a gran parte de la versificación moderna, v. gr.:

*Abundāntia peccatōrum*  
 Solet fratres *contristāre*.  
 Tantum ergo *Sacramētum*  
*Venerēmur* cernui  
 Et antiquum *documētum*  
 Novo cedat ritui.  
*Genitōri* genitoque  
 Laus et iubilatio  
*Procedēti* ab utroque  
 Compar sit laudatio.

*Lacrymōsa* dies illa  
*Iudicānti responsūrus*.

En estos versos, las palabras *abundantia*, *peccatorum*, *contristare*, *Sacramentum*, *veneremur*, *documentum*, *genitori*, *procedenti*, *lacrymosa*, *iudicanti* y *responsurus*, contienen otras tantas dipodias trocaicas. Según la nueva metrificación, no pueden llevar más arsis que en las sílabas acentuadas, y por consiguiente, las demás que exigían las dipodias del sistema cuantitativo, o deben quedar indiferentes por perder su fijeza, o reducirse a arsis secundarias, a pesar de que en los tiempos clásicos, según la mayor probabilidad, serían las principales por pertenecer al primer pie de la dipodia.

184.—De conformidad con esta segunda hipótesis, los filólogos modernos admiten en vocablos de la índole de los subrayados dos acentos prosódicos, uno principal, el que les corresponde por las leyes de la prosodia y otro secundario en una sílaba anterior a la pretónica. De ser esto así, las palabras citadas llevarían también un acento rítmico principal en la sílaba tónica principal, y otro secundario en la primera sílaba respectiva. De este modo la dipodia podría conservar en este último período del latín bastantes más arsis antiguas de las que conservaría no admitiendo tales acentos secundarios; pues la Edad Media fué rica en derivados largos y palabras compuestas, así como fué mezquina en la conser-

vación de los metros largos y muy partidaria de los cortos.

Este período representa ya la agonía del latín y con él la muerte total de la cantidad silábica, pues mientras duró la lengua latina se conservó algo de cantidad, si bien exclusivamente entre los doctos.

185.—En el quinto y último período acaba la transición, consumándose el cambio rítmico-cuantitativo en acentual y fijándose las leyes que gobiernan la versificación de los pueblos neolatinos.

186.—De estos cinco períodos antedichos, el primero y el quinto son exclusivos, aquél por la cantidad como indicadora del ritmo, éste por medio del acento enérgico. En cambio, los grados intermedios o de transición no pueden ser exclusivos por no haber todavía ley fija.

## 6.—Causas que influyeron en este cambio

187.—Al cambio rítmico cuantitativo en acentual contribuyó poderosamente: 1.º La formación de las lenguas romances: 2.º La misma ley de acentuación latina que colocaba la penúltima de todos los versos con las sílabas débiles anterior y posterior fijas, así como también los otros acentos que han quedado fijos en los demás puestos. 3.º La introducción de la *rima*, elemento nuevo de uso ya muy frecuente en las composiciones

e himnos latino-eclesiásticos, como hemos visto en la Secuencia ya citada y podemos observar en otras muchas, como la siguiente:

Stabat Mater dolorosa (tetrap. trocaica)

Iuxta crucem lacrymosa (id.)

Dum pendebat Filius. (íd. catal.)

Cuius animam gementem (tetrap. troc.)

Contristatam et dolentem (id.)

Pertransivit gladius (íd. catal.)

(Him. a la Virgen de los Dolores del B. Jacopone).

y que alguna que otra vez vemos empleado en la poesía profana, como este ejemplo de la Confesión de Golia, que consta de tres versos trocaicos de siete sílabas y uno de seis:

Meum est propositum      in taberna mori;;

Vinum sit appositum      moriéntis ori,

Ut dicant cum venerint      angelorum chori:

Deus sit propitius      huic potatori.

4.º El olvido de la cantidad silábica, la cual no tenía signos especiales para distinguir las breves de las largas en la escritura. 5.º La existencia de un ritmo popular más conforme con el sistema acentual que con el cuantitativo. 6.º El triunfo del Cristianismo, que para la mejor inteligencia de los fieles adoptó en los Himnos de la Iglesia los ritmos populares con preferencia al ritmo de los

eruditos; y finalmente, las muchas coincidencias de dác-tilos con palabras esdrújulas, y de troqueos y espondeos con graves, llevando esta coincidencia la duda de si era la cantidad o el acento prosódico el indicador del ritmo.

## 7.—Elementos en la versificación moderna

188.—En la versificación moderna hay elementos necesarios y elementos que no lo son. Son necesarios el acento fijo, para determinar las arsis conservadas, y con ellas dar unidad a los períodos rítmicos en el interior de los versos; el número de sílabas rítmicas que debe contener la medida de cada verso, a diferencia de las gramaticales, para dar uniformidad a la duración y regularizar la marcha; las cesuras en determinados lugares para facilitar la recitación y darles gracia y por último, la *rima*, que se ha hecho ya casi elemento necesario, pues ella ayuda a conocer los intervalos, y es además otro indicador del ritmo, si bien de verso a verso y a veces de estrofa a estrofa.

189.—Condición indispensable para la buena marcha del ritmo es la desaparición del hiato. Los esdrújulos finales no son indispensables, ni lo son tampoco los versos agudos. Estos dan más energía y vivacidad; los graves son más reposados y calmosos. Unos y otros contribuyen a dar más variedad, evitando la monotonía que produciría el exclusivismo de los metros llanos.

190.—Un determinado número de sílabas rítmicas con ciertos acentos fijos y cesuras constituyen en cada verso su unidad, su medida, su metro. Cierta número de estas unidades, reforzadas por la *rima* y expresando un pensamiento completo, forman la estrofa, y un número indeterminado de éstas, rítmicamente iguales y a veces desiguales, completan la composición poética.

### 8.—Consecuencias del cambio rítmico cuantitativo en acentual

191.—En consecuencia del cambio rítmico cuantitativo en acentual, resultó: 1.º Que las arsis finales de las series yámbico-anapésticas no pudieron subsistir, porque la acentuación latina rechaza el acento de la última. Por eso las series ascendentes se hicieron catalécnicas, según lo demuestran nuestros trisílabos, heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. 2.º Que muchas arsis en el interior de los versos se hicieron indiferentes, no pudiendo mantener su fijeza constante por los muchos obstáculos que les ponen las innumerables voces y sílabas atónicas. Así, en una expresión como ésta, «Con el delectaménto», de siete sílabas, que contiene sólo una que es *mén*, tiene aptitud para recibir el doble acento enérgico y rítmico. Y 3.º Esta misma imposibilidad de mantener fijas las arsis, llevó consigo la pérdida de los antiguos pies, e hizo necesaria la creación de

períodos rítmicos de tres, cuatro, cinco y seis tiempos, representados por otras tantas sílabas de igual duración, reducidos a la unidad por la acción de una sola percusión, contribuyendo a la formación de los tales períodos el precedente latino de las dipodias y tripodias en que se agrupaban las series dactílicas, trocaicas y yámbicas.



# PARTE CUARTA

---

## METROS DE HORACIO

---

### Hexámetro dactílico

192.—Horacio emplea este metro *κατα στυχον* en todas sus Sátiras y Epístolas.

193.—En el hexámetro horaciano, imitación del de Lucilio, se notan muchas de las libertades de aquel poeta, que Horacio usa con cierto tono familiar, procurando a la vez suavizar sus asperezas. Por eso sus versos resultan bastante más regulares que los de Lucilio, si bien no llegan a alcanzar la armonía y perfección métrica de los de Virgilio, ni mucho menos de los de Ovidio.

194.—Horacio no siente predilección por ninguna cesura determinada. Todas le son indiferentes, y si tiene versos con una sola, en cambio en otros se ven hasta tres y más, como lo comprueban, entre otros, los siguientes ejemplos;

Qui fit-Maece-nas | ut-nemo-quam sibi-sortem

(Sat. I, 1, 1).

con una sola cesura la penthemimeres.

Momen-to | cita-mors vĕnĭt—aut vic-toria-laeta

(Sat. I, 1, 8).

con cesura trihem. y la bucólica.

Miles a-it | mul-to | iam-fractus-membra la-bore

(Ib., 5).

con trihem. y penthem.

Praecla-ram ingra-ta | strin-gat mālŭs—ingluvi-e rem

(Ib. II, 2, 8).

con penthem. y bucólica.

Sit licet-hoc Ce-rĭnthă | tu-o tene-rum est femur-aut crus

(Ib., 81).

con sólo la trocaica.

Matro-nae | prae | -ter faci-em | nil cernere possis

(Ib., 94).

con trihem. penthem. y hepthem.

Pavo-nem | rhom-bŭmquĕ | tu-ment tibi | cum ingui-

na-num sit

(Ib., 116)

con trih., trocaica y bucólica.

195.—Horacio no teme colocar un espondeo en vez del dáctilo que siempre emplea Virgilio, en la puntuación bucólica, o sea cuando el quinto y sexto pie corresponden al sentido del verso o versos que les siguen; v. gr.:

Dicere-quod sen-tit per-mitto.-Maxime-regum...

(Sat. II, 3, 190).

Maior-Dimidi-o num-tanto?-Cum magis-atque...

(Ib., 318)

Unus-vivo-rum Fun-dani; Pollio-regum

Facta ca-nit pede-ter per-cusso;-forte epos-acer

Ut nemo, Varius ducit;

(Sat. I, 10, 42 y 43).

Tu me-fecis-ti locu-pletem.-Vescere-sodes...

Quem nisi-mendo-sum et medi-candum?-Vir bonus-est

quis?

(Epis. I, 16, 40).

Aut dor-mita-bo aut ri-debo. Tristia maes-tum...

(Epis. ad Pis., 105).

Emplea el espondeo en el quinto pie en este verso  
(467 Epis. ad Pis.):

Invi-tum qui-servat i-dem facit-occi-denti.

196.—Horacio abusa extraordinariamente en sus hexámetros de la terminación con monosílabos, los cuales, si bien alguna vez, contribuyen a la producción de cierto efecto, como estos tres de la Epístola a los Pisones

Grammatici certant, et adhuc sub iudice lis est (78)

Versibus exponi tragicis res comica non vult (89);

Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus (139).

las más de las veces hacen el verso pesado y monótono.  
Basta hojear las Sátiras y Epístolas para convencernos

de ello. En la sátira primera del libro I contiene diez versos así (46, 48, 62, 69, 81, 82, 93, 94, 96 y 101). La segunda del mismo libro, veinte (8, 17, 18, 22, 25, 49, 69, 77, 81, 82, 94, 96, 97, 100, 107, 111, 116, 117, 120 y 131). La tercera del libro II, treinta y tres (6, 28, 31, 34, 41, 51, 68, 80, 86, 92, 94, 97, 120, 152, 177, 183, 185, 190, 202, 217, 232, 239, 261, 265, 270, 273, 275, 286, 295, 307, 318, 323, 324). La Epístola 1.<sup>a</sup> del libro I, dieciséis (8, 11, 23, 24, 36, 48, 50, 53, 63, 65, 66, 70, 76, 77, 87 y 108). Y por este estilo los demás.

### Metros líricos de Horacio

197.—Mas si los hexámetros de Horacio, como hemos visto, no se nos ofrecen como tipos perfectos y acabados, no ocurre lo mismo con sus metros líricos y yámbicos. Pues si Ovidio y Horacio son modelos en aquéllos, Horacio no lo es menos en los segundos.

198.—Horacio no fué ciertamente el creador de las hermosas combinaciones métricas que emplea en sus poesías, por más que no se puede saber si son todas imitación griega o si hay alguna de su invención. Sin embargo, su nombre en la versificación latina será siempre extraordinariamente celebrado. Él fué el verdadero transportador al latín de los metros del gran Arquíloco, la primera persona histórica que aparece en el arte lírico, aquella figura gigantesca y terrible en la excitación

de las pasiones que, inspirándose en las fuentes populares, reduce a formas artísticas los ritmos de géneros *duplex*, y que, aplicando a éstos el uso de las catalexis, como se hacía ya en el pentámetro, anteponiendo las anacrusis y creando los versos mixtos de metros dactílicos y trocaicos, dió a la creación de las formas líricas un impulso tan poderoso, que ellas con su admirable variedad, aparte de su contenido poético, le han asignado, a juicio de los antiguos, un puesto muy merecido al lado del inmortal Homero.

199.—También sabe imitar Horacio en gran manera a los sucesores de Arquíloco, Safo, Alceo y Anacreonte. A los dos primeros, en la composición de estrofas, por lo general de cuatro versos, que ellos iniciaron, y empleando sus metros predilectos, los jónicos y los logaédicos, formas que vinieron a ser como la vestidura de los sentimientos personales y enteramente subjetivos. Y a Anacreonte, poeta, no sólo erótico y alegre, sino también enérgico y fogoso, con el mucho uso que hace de los *glicónicos*, metro de la preferencia de este poeta de Zeos, hasta el punto que al *glicónico* se le denomina también metro *anacreóntico* octosílabo.

200.—Horacio, al introducir en la poesía latina los metros eólicos, pues las estrofas Pindáricas se intentan, pero sin efecto ni proseguidores, no conservó su libertad, sino que conforme a la índole de la lengua latina y a la necesidad de la poesía puramente recitada, observa

con regularidad las cesuras, fija el espondeo en determinados lugares, dando de este modo a aquéllos mayor estabilidad y nobleza. Gusta mucho de las estrofas y agrupa en períodos *tetrástijos* hasta versos iguales que parecen continuados.

201.—Los metros líricos de los griegos no prosperan en Roma más allá de los límites que les señaló Horacio. Es más; de dos clases de versos nos faltarían los testimonios si Horacio no los hubiese conservado en sus *Odas*, lib. I, 8, y *Epodos*, XIII, lo cual, dada la escasez de fragmentos griegos, es de gran utilidad para la historia de las formas poéticas.

202.—Las poesías líricas de Horacio están contenidas en sus *Cuatro libros de Odas*, el *Carmen Saeculare* y un libro de los *Epodos*. Estos son anteriores a las *Odas* y al *Carmen*, como que se les asigna el tiempo que media entre los años 24 y 36 de la vida del poeta, y las *Odas* y el *Carmen* caen entre el 35 y 54 de su edad. Esta circunstancia nos explica, no sólo la mayor madurez de juicio en el contenido de las *Odas*, sino también una corrección mucho más exquisita en la forma.

203.—Todas las *Odas* y el *Carmen Saeculare* se componen de estrofas de cuatro versos. Sin embargo, no siempre las pausas del verso coinciden con la terminación del pensamiento y con los signos de la puntuación.

204.—Las estrofas se forman, o con el mismo verso que se repite (composiciones monósticas), o con dos y tres versos diferentes.

205.—Un género especial de composiciones resultante de dos versos (*disticos*) que alternan en una serie constante son los *Epodos*, nombre que les fué dado por los gramáticos posteriores a Horacio, pues éste los llamaba *yambos*. En rigor a este género solamente pertenecen aquellas combinaciones métricas en las cuales a un verso más largo sigue otro más corto. Pero en sentido más lato se comprenden también entre los *Epodos* aquellos metros que muestran el *contraste*, o sea un orden enteramente contrario. Por tanto, la ley de que toda estrofa se compone de cuatro versos no tiene aplicación a esta clase de composiciones poéticas.

206.—Horacio emplea en sus poesías dos clases de ritmos: el γένος ἴσον = δακτυλικόν, genus par, y el γένος διπλασιόν = ιαμβικόν, genus duplex.

207.—De conformidad con estas dos clases de ritmos podemos dividir los metros de Horacio en:

1.º *Metros simples del género dactílico.* Sus series constan solamente de dáctilos y espondeos.

2.º *Metros simples del género yambo-trocaico.* En estos metros las series constan de yambos puros o de troqueos puros, los cuales pueden ser sustituidos en ciertos casos por el espondeo irracional.

Y 3.º *Metros compuestos del género dactílico y del*

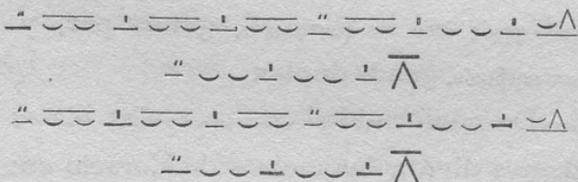
*yambo-trocaico*. En estas series, dálticos y troqueos se unen entre sí de los dos modos siguientes:

a) *Series dálticas y series trocaicas* independientes se unen entre sí.

b) *Pies dálticos y troqueos* se unen en la misma serie, formando los metros *logaedos* o *logaédicos*.

### Metros simples del género dáltico

208.—*Metro 1.º. Metro arquiloquio primero*.—Este metro forma en Horacio estrofas de cuatro versos, en las cuales alternan un hexámetro dáltico acataléctico con una tripodia dáltica cataléctica (*in syllabam* o *παρα δύο συλλαβην*). En la catalexis se pierden las dos sílabas breves de la thesis final, supliéndose con la pausa de dos moras. Su esquema es:



Sólo tiene una oda escrita en esta combinación:

Libro	Oda	PRIMEROS VERSOS
IV	7	Diffu-gere ni-ves rede-unt iam gramina-campis Arbori-busque co-mae Mutat-terra vi-ces et-decres-centia-ripas Flumina-praetere-unt.



Libro	Oda	PRIMEROS VERSOS
I	7	Lauda-bunt ali-i cla-ram Rhodon-aut Myti-lenen Aut Ephe-son bima-risve Co-rinthi Moenia-vel Bac-cho The-bas vel A-polline-Delphos Insig-nes aut-Thesala-Tempe.
Id.	28	Te maris et terrae numeroque carentis harenae.
Epodon	12	Quid tibi vis, mulier nigris dignissima barris?

211.—*Observaciones.*—Este metro se atribuye a Arquíloco. Se le llama *alcmanio* por haberlo usado mucho el poeta Alcman. Es semejante al anterior aunque bastante más enérgico. La tetrapodia con su salida espondeica le da un remate muy conforme a la seriedad majestuosa del hexámetro. En el *Epodon*, su mayor energía lo hace a propósito para la sátira mordaz.

El período consta de dos tripodias y una tetrapodia, la cual, rompiendo la marcha uniforme de las primeras, da a la frase mayor movimiento.

En 47 hexámetros figura el espondeo 29 veces en el cuarto pie, otras 29 en el tercero, 26 en el segundo y 17 en el primero. En el quinto, una sola vez y en nombre propio (Ori-onis). El último pie es 28 veces espondeo y 19 troqueo. La cesura es 43 veces la penthemimeres, 4 la hepthemimeres y 2 veces la *κατα τρίτον τροχαιον*. En 47 tetrapodias, el espondeo figura 16 en el segundo, 9 en el primero y sólo una vez en el tercero en un nombre propio (Mensorem cohi-bent Ar-chyta). La sa-

lida de la tetrapodia es 32 veces espondeica y 15 trocaica.

### Metros simples del género yambo-trocaico

Series yámbico-trocaicas se encuentran en Horacio las siguientes:

212.—*Metro III = Metro yámbico.*—Este metro está formado por el trímetro yámbico (llamado también senario yámbico) usado *κατα στυχον*. No se halla en Horacio más que una sola vez. Y se considera como su inventor al mismo Arquíloco. Su esquema es:

$$\begin{array}{c} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} - \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} - \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} - \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \wedge \\ (- \bar{\cup} \bar{\cup}) (- \bar{\cup} \bar{\cup}) \\ (\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}) (\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}) (\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}) \end{array}$$

Libro.	N.º	PRIMEROS VERSOS
Epodon	17	Iam iam ef-fica-ci do-manus-sci-en-tiae, Supplex et oro regna per Proserpinae, Per et Dianae non movenda numina, Per atque libros carminum valentium.

213.—*Observaciones.*—El carácter del trímetro yámbico es la sátira amarga que fustiga a la persona a quien va dirigido. El uso ordinario de la thesis irracional (espondeo), tan frecuente en los tres lugares impares del verso, da al conjunto el sentimiento de una tran-



Horacio emplea este metro en:

Libro	N.º	PRIMEROS VERSOS
Epodon	1	Ibis-Libur-nis in-ter al-ta na-vium
»		Ami-ce pro-pugna-cula.
»	2	Beatus ille qui procul negotiis.
»	3	Parentis olim siquis impia manu.
»	4	Lupis et agnis quanta sortito obtigit.
»	5	At o deorum quidquid in coelo regit.
»	6	Quid inmerentes hospites vexas, canis.
»	7	Quo, quo scelesti ruitis? Aut cur dexteris.
»	8	Rogare longo putidam te saeculo
»	9	Quando repostum Caecubum ad festas dapes,
»	10	Mala soluta navis exit alite.

215.—*Observaciones.*—El carácter de este metro ha quedado en la mitad de los Epodos fiel a su original Arquíloco. Una sátira mordaz que en el breve y esbelto dímetro hiere de modo más rápido y penetrante. Los yambos sirven para manifestar un sentimiento elevado, así de dolor como de alegría. Por su asunto se parecen más bien a la sátira.

En 183 trímetros el espondeo se halla 84 veces en el primer pie, 106 en el tercero y 77 en el quinto, en el segundo sólo dos veces y en el cuarto 3. La salida es 65 veces larga y 118 breve. El dáctilo se encuentra 6 veces en el primero (aut ami-, Haec ubi-, Canidi-, sed

dubi-, Quin ubi-, Ioni-), y 2 en el tercero (Quid tacu-, ti rui). El anapesto aparece 4 veces, dos en el primero (Pavidum-, Positos), y otras 2 en el quinto (laqueo-, ferius). El tríbraco figura 8 veces en el segundo (ve Cala-, que lepo-, ba lapa-, ter epu-, nus ume-, a brevi-, namaga-, gat Aqui-), y 3 en el tercero (re modo-, ca muli-, ta Saga). La cesura es la penthemimeres y pocas veces la hepthemimeres.

Llama la atención por su estructura rara el trímetro 35 del Epodo II, el cual consta de anapesto, tríbraco, espondeo, yambo, anapesto y pirriquo. Véase:

Pavidum-que lepo-rem et ad-venam-laqueo-gruem.

En el dímetro se encuentra el espondeo 33 veces en el primer pie y 162 en el tercero. Las resoluciones son rarísimas como en el trímetro. El dáctilo se halla 2 veces en el primer pie (Canidi (III, 84, V. 48); y el tríbraco una sola vez en el verso 62 del Ep. II (re prope). La sílaba final es 56 veces larga y 127 breve.

216.—*Metro V = Hiponacteo*.—Este metro forma estrofas de cuatro versos. En ellas alternan el dímetro trocaico cataléctico y el trímetro yámbico cataléctico. Su esquema es:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \Delta \\ \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \\ \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \Delta \\ \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \end{array}$$

En Horacio se encuentra una sola vez:

Libro	Oda	PRIMEROS VERSOS
II	18	Non e-bur ne-que aure-um Mea-reni-det in-domo-lacu-nar Non tra-bes Hy-metti-ae Premunt-colum-nas ul-tima-reci-sas.

217.—*Observaciones*—El carácter de este metro de Hipónax reúne felizmente la energía y la calma interior en la marcha fácil y ligera de la tetrapodia y en el movimiento medido y regular del trímetro cataléctico. El encuentro de las thesis en sus versos sucesivos es eliminado por la pausa.

La posesión de los bienes pasajeros y de escasa importancia es rechazada con vivacidad y vehemencia por el poeta, el cual nos presenta la felicidad solamente en la tranquilidad del ánimo y en la satisfacción del espíritu.

El dímetro trocaico aparece siempre puro. La final es 12 veces breve y 8 larga. La cesura es la penthemimeres, muy rara vez la hepthemimeres.

El trímetro no ofrece particularidad, el espondeo figura casi siempre en el tercer pie, pues nunca aparece en el quinto y en el primero sólo 2 veces. El tríbraco una vez (que pue-).

218.—*Metro VI = Fónicos a minore o alcaico.*—



Libro	Oda	PRIMERA ESTROFA
III	I 2	<p>Miserarum est-neque amóri   dare ludum-neque dúlci  </p> <p>Mala vino-lavere aút ex   animari-metuéntes  </p> <p>Patruae ver-bera línguae.</p>

220.—*Observaciones.*—En este metro, Horacio imitó a Alceo. Los jónicos unen entre sí el ritmo lento de las largas batutas con el movimiento enérgico de los yambos, y así, el carácter de estas poesías es un término medio entre la compasión mujeril y la exhortación decidida a una conducta resuelta.

221.—*Metros compuestos del género dactílico con el yambo-trocaico.*

Estos metros, como su mismo nombre lo indica, resultan del agrupamiento rítmico y métrico del género dactílico con el yambo-trocaico. En ellos el ritmo no se interrumpe, pues las dos especies de pies comprenden tres *moras*, teniendo en cuenta la medida cíclica de los dáctilos, y las series adquieren variedad y vida.

Esta agrupación puede ser de dos maneras: o puramente *mecánica*, uniéndose series dactílicas y yámbico-trocaicas en una misma estrofa, conservando cada una la independencia (*ασυναρτητα* = sin articulación), o verdaderamente *orgánica*, formando grupos íntimos e inseparables en una misma serie los dáctilos y troqueos. De aquí la división que se hace de estos metros en: metros *dáctilo-yambo-trocaicos* y metros *logaédicos*.







Libro	N.º	PRIMEROS VERSOS
Æpodon	13	Horrida-tempes-tas coe-lum con-traxit et-imbres Nives-que de-ducunt-Iovem    nunc mare-nunc silu-ae.

227.—*Observaciones.*—El carácter de este metro consiste en cambiar la marcha, pues siendo tranquilo en un principio por los trímetros dactílicos, se interrumpe por los *yambos* rápidos y breves de la primera serie del segundo verso, para volver a recuperar el aspecto primero por el cierre del trímetro dactílico. La forma responde al contenido, el cual consiste en la exhortación a los serenos goces de la vida que se ve rodeada de la contemplación de la triste naturaleza y de la idea lúgubre de la muerte.

Este metro, como el siguiente, es notable por la conexión de dactilos y yambos. Las tres series aunque las dos últimas están unidas en un verso solo, forman cada una un todo por sí mismas con el carácter o marca específica de verso independiente, separadas por cesuras constantes, y también muchas veces por *sílaba anceps* e hiato. Así la 2.<sup>a</sup> serie está separada de la 3.<sup>a</sup> tres veces por sílaba *anceps* (vĭčĕ-, tŏră-, -mĭnă). La 1.<sup>a</sup> está separada de la 2.<sup>a</sup> dos veces por el hiato (*amici-occasionem, alumno-invictes*).

En 9 hexámetros el espondeo figura 2 veces en el primer lugar, 4 en el segundo, 6 en el tercero y 7 en el cuarto. Una sola vez en el quinto en el nombre pro-



trímetro dactílico y del dímetro yámbico con las frecuentes pausas que debilitan el verso, dan al conjunto un tono muelle y quejumbroso al cual responde el contenido, esto es, carta de un amante desesperado.

En este metro la 2.<sup>a</sup> serie está separada de la 3.<sup>a</sup> tres veces mediante sílaba *anceps* (a fure-rě, et late-rě, consili-ă) y dos veces por el hiato (ore me-ro | ar-, molliti-e | a).

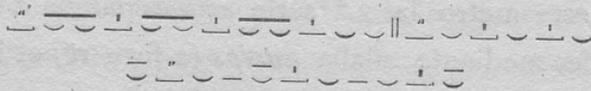
En los 14 trímetros yámbicos se encuentra el espondeo 10 veces en el primer pie, 9 en el 3.<sup>o</sup> y 9 en el 5.<sup>o</sup>. El tríbraco, una vez en el 2.<sup>o</sup> pie (dor ali v. 27). El anapesto, también una vez en el 5.<sup>o</sup> lugar (mulier v. 23). La cesura es 10 veces la penthemimeres y 3 la heptemimeres. En el verso 17 figuran la trihemimeres y la penthemimeres, y el verso 15 carece de toda cesura. La final es 8 veces breve y 6 larga.

En el trímetro dactílico cataléctico los dáctilos son siempre puros. En el dímetro yámbico el espondeo figura 9 veces en el primer pie y en el 3.<sup>o</sup> en todos los versos, excepto en el 26, que es yambo. La salida es 4 veces larga y 10 breve.

230.—*Metro XI = Arquiloquio cuarto (estrofas).*— Este metro tiene su primer verso formado por una tetrapodia dactílica acataléctica en la primera serie, y por una tripodia trocaica acataléctica (verso Ithyphálico) en la segunda serie. El segundo verso lo compone un trímetro yámbico cataléctico. Estos dos versos se asocian

en estrofas de cuatro versos, alternando el uno con el otro.

En Horacio sólo se encuentra una vez. Su esquema es:



Libro	Oda	PRIMEROS VERSOS
I	4	Solvitur-acris hi-emps gra-ta vice    veris-et Fa-voni, Trahunt-que sic-cas ma-chinae-cari-nas, Ac neque-iam stabu-lis gau-det pecus    aut a-rator-igni, Nec pra-ta ca-nis al-bicant-prui-nis.

231.—*Observaciones.*—Este metro no muestra ya la independencia original de las tres series. La tetrapodia dactílica no va separada de la tripodia trocaica por el hiato y la sílaba *anceps*; solamente la cesura constante muestra la independencia de las dos series. El verso mediante el rápido Ithyfálico tiene algo de inestable que en el trímetro yámbico se cambia con sus contracciones en negligente abandono.

La tetrapodia dactílica tiene en los 10 versos el espondeo 2 veces en el primer pie, 4 en el segundo y 8 en el tercero. El dáctilo figura siempre en el cuarto pie. Y el verso 9 está formado por dáctilos en los cuatro pies.

La tripodia trocaica no admite el espondeo en el segundo pie y termina 6 veces en larga y 4 en breve.

El trímetro yámbico ofrece 9 veces el espondeo en el primer lugar y otras 9 en el tercero. La salida es siempre larga. La cesura es la penthemimeres menos en el verso 16 que no lleva ninguna y el 20 que tiene la trihemimeres.

b) METROS LOGAÉDICOS <sup>1</sup>. Horacio tiene en esta clase de combinaciones los metros siguientes:

232.—*Metro XII = Asclepiadeo primero*.—Este metro forma estrofas monósticas con cuatro versos repetidos. Estos versos se llaman comúnmente asclepiadeos, y se componen de un *ferecraccio* (= tripodia logaédica, id est, dáctilo cíclico con troqueos) 2.<sup>o</sup> cataléctico agrupado a otro *ferecraccio* 1.<sup>o</sup> también cataléctico. Estos versos tienen mucho de parecido con el pentámetro elegíaco, el cual también se compone de dos tripodias catalécticas si bien dactílicas. El esquema del asclepiadeo es el siguiente:

— — — — — || — — — — — ^

Se encuentra en

Libro	Oda	PRIMEROS VERSOS
I	I	Maece-nas ata-vis    edite regi-bus, O et-praesidi-um et    dulce de-cus me-um, Sunt quos-curricu-los    pulverem O  lympi-cum Colle-gisse iu-vat    metaque-fervi-dis.

<sup>1</sup> Para el estudio de estos metros en Horacio, recuérdese lo que hemos dicho más arriba al tratar de los logaedos en general (pág. 110).

III		30		Exegi monumentum aere perennius.
IV		8		Donarem pateras grataque commodus.

233.—*Observaciones.*—El carácter del metro asclepiadeo, derivado del encuentro de las arsis, es la gravedad acompañada de cierta emoción. El contenido de estas tres odas tiene gran semejanza, la primera es una dedicatoria y las otras dos encierran consideraciones del poeta acerca del valor de sus propios cantos.

Horacio sustituye siempre el troqueo por el espondeo antes del dácilo cíclico.

No estará de más repetir aquí, pues la repetición en la enseñanza nunca sobra y hasta la consideramos de necesidad, que la escuela tradicional medía estos versos de dos maneras muy diferentes a como lo hemos hecho y exige la verdadera ciencia rítmica. Y así el primer verso de la Oda 1.<sup>a</sup> del libro I, lo separaba, o

Maece - nas atavis - edite re - gibus  
(espondeo) (coriambo) (coriambo) (pirriquio)

o Maece - nas ata - vis | edite - regibus  
(espondeo) (dácilo) (cesura) (dácilo) (dácilo).

234.—*Metro XIII = Asclepiadeo segundo.*—Este metro forma estrofas de cuatro versos *disticas*, en las cuales alternan un *glicónico* (=trepapodia logaédica-dácilo-cíclica y troqueos); 2.<sup>o</sup> cataléctico en el primero







	14	O navis, referent in mare te novi.
	21	Dianam tenerae dicite virgines.
	23	Vitas hinuleo me similis, Chloe,
III	7	Quid fles, Asterie, quem tibi candidi
	13	O fons Bandusiae, splendidior vitro.
IV	13	Audivere, Lyce, di mea vota, di.

239.—*Observaciones.*—El rasgo fundamental de este metro es justificar con sólidas razones una exhortación, o una advertencia, o un consejo eficaz.

240.—*Metro XVI = metro sáfico mayor.*—Con este metro se forman estrofas *disticas* de cuatro versos, en las cuales alternan un *ferecracio* I.º acataléctico por primero y tercer verso, y para el segundo y cuarto verso un *glicónico* 3.º cataléctico seguido de un *ferecracio* I.º acataléctico, resultando su esquema:



Horacio lo emplea una sola vez en:

<i>Libro</i>	<i>Oda</i>	PRIMEROS VERSOS
I	8	Lydia-dic per-omnes Te de-os o-ro Syba-rim    cur prope-res a-mando Perdere-cur a-pricum Ode-rit cam-pum pati-ens    pulveris-atque-solis

241.—*Observaciones.*—En este metro el ferecracio en principio y fin de las tres series le da un carácter rápido, agresivo y casi apasionado. El contenido responde a la forma, pues una serie de varias interrogaciones se resuelve en una acusación apasionado.

242.—*Metro XVII = Asclepiadeo mayor.*—Con este metro forma Horacio estrofas *monósticas* de cuatro versos. Cada verso consta de tres series, a saber: un Ferecracio 2.º cataléctico, una dipodia dactílico cataléctica y un Ferecracio 1.º cataléctico, v. gr.:

— — — — — || — — — — — || — — — — — Δ Λ

Libro	Oda	
I	11	Tu ne-quaesie-ris    scire ne fas    quem mihi-quem ti-bi Finem-di dede-rint    Leucono-e    nec Baby-loni-os Tempta-ris nume-ros    Utmeli-us    quidquide-rit, pa-ti, Seu plu-res hie-mes    seu tribu-it    Iuppiter-ulti-mam.
»	18	Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem
IV	10	O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens.

243.—*Observaciones.*—La disposición rítmica en este metro es igualmente muy simétrica. Dos tripodias catalécticas encierran o comprenden en medio a una dipodia cataléctica. La repetida *síncopa* de las thesis y el encuentro de las arsis como consecuencia dan al verso un carácter lleno de vigor y energía y por tanto lo hacen muy a propósito para las exhortaciones eficaces.

Las tres series van siempre separadas por cesuras constantes.

244.—*Metro XVIII = Estrofa sáfica.*—Este metro forma estrofas dísticas de cuatro versos. Los tres versos primeros están formados por el metro llamado *sáfico* endecasílabo que, como sabemos, es una pentapodia logaédica acataléctica. Y el cuarto verso lo constituye el llamado *adónico*, que es una dipodia logaédica. Véase su esquema:

— ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —  
 — ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —  
 — ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —  
 — ◡ ◡ — ◡ —

Horacio la usa en las 26 odas siguientes:

Libro	Oda	PRIMEROS VERSOS
I	2	Iam sa-tis ter-ris nivis-atque-dirae Grandi-nis mi-sit Pater-et ru-bente Dex-te-ra sa-cris iacu-latus arces Terruit-urbem.
»	10	Mercuri facunde, nepos Atlantis,
»	12	Quem virum aut heroa lyra vel acri
»	20	Vile potabis modicis Sabinum
»	22	Integer vitae scelerisque purus
»	25	Parcius iunctas quatiunt fenestras
»	30	O Venus, regina Cnidi Paphique

I	32	Poscimur. Si quid vacui sub umbra
»	38	Persicos odi, puer, adparatus
II	2	Nullus argento color est avaris
»	4	Ne sit ancillae tibi amor pudori
»	6	Septimi, Gades aditure mecum et
»	8	Ulla si iuris tibi peierati
»	10	Rectius vives, Licini, neque altum
»	16	Otium divos rogat in patenti
III	8	Martiis caelebs quid agam kalendis
»	11	Mercuri, nam te docilis magistro
»	14	Herculis ritu modo dictus, o plebs
»	18	Faune, nympharum fugientum amator
»	20	Non vides, quanto moveas periclo
»	22	Montium custos nemorumque, Virgo,
»	27	Inpios parrae recinentis omen.
IV	2	Pindarum quisquis studet aemulari
»	6	Dive, quem proles Niobeae magnae
»	11	Est mihi nonum superantis annum
Carmen Saeculare		Phoebe silvarumque potens Diana.

245.—*Observaciones.*—Como se ve, la disposición rítmica en estas estrofas es muy sencilla y simétrica. Tres pentapodias iguales y una dipodia final.

Horacio mantuvo puro el primar troqueo; mas el segundo lo substituyó fijamente por el espondeo, hasta tal punto, que se miró como una verdadera norma, que rarísimas veces se infringió. El del medio siempre

es dáctilo, lo cual hace que se mueva tranquilamente sin oscilaciones como una barquilla en plácidas ondas. El dáctilo contiene al fin el exceso de troqueos, el cual renueva la calma. Así, la estrofa *sáfica* es el metro apropiado para manifestar toda clase de emociones que se mantengan en una justa semejanza, lejos de todo exceso. Es el metro de la plegaria que queda en la piedad y en la devoción.

Le cesura ordinaria es la *penthemimeres* y algunas veces la *κατα τριτον τροχαιον*.

246. —Entre los griegos, el *adónico* formaba un solo verso con la pentapodia precedente, pero Horacio nos lo ofrece en completa independencia de ella. Sólo tres veces aparece como formando parte del verso anterior. Véase:

Labitur ripa Iove non probante u- (19)

xorius amnis. (20)

(I, 2)

Thracio bacchante magis sub inter- (11)

lunia vento. (12)

(I, 25)

Grospe, non gemmis neque purpura ve- (7)

nale neque auro. (8)

(II, 16).



I	34	Albi, ne doleas plus nimio memor
»	35	O Diva, gratum quae regis Antium
»	37	Nunc est bibendum, nunc pede libero
II	1	Motum ex Metello consule civicum
»	3	Aequam memento rebus in arduis
»	5	Nondum subacta ferre iugum valet
»	7	O saepe mecum tempus in ultimum
»	9	Non semper imbres nubibus hispidos
»	11	Quid bellicosus Cantaber et Scythes
»	13	Ilte et nefasto te posuit die
»	14	Eheu fugaces, Postume, Postume
»	15	Iam pauca aratro iugera regiae
»	17	Cur me querellis exanimas tuis
»	19	Bacchum in remotis carmina rupibus
»	20	Non usitata nec tenui ferar.
III	1	Odi profanum vulgus et arceo
»	2	Angustam amice pauperiem pati
»	3	Iustum et tenacem propositi virum
»	4	Descende caelo et dic age tibia
»	5	Caelo tonantem credidimus Iovem
»	6	Delicta maiorum inmeritis luem
»	17	Aeli vetusto nobilis ab Lamo
»	21	O nata mecum consule Manlio
»	23	Caelo supinas si tuleris manus
»	26	Vixi puellis nuper idoneus
»	29	Tyrrhena regum progenies, tibi
IV	4	Qualem ministrum fulminis alitem

IV	9	Ne forte credas interitura quae
»	14	Quae cura patrum quaeve Quiritium
»	15	Phoebus volentem proelia me loqui.

248.—*Observaciones.*—Ningún metro fué más usado por Horacio que la estrofa alcaica, pues las 37 odas en que figura componen la tercera parte de la colección.

La disposición rítmica de las estrofas es algo más complicada que la sáfica. A dos pentapodias siguen dos tetrapodias, que completan los elementos de la pentapodia. En la primera tetrapodia reaparece el elemento trocaico, y en la segunda el dactílico. Las anacrusis de los tres primeros versos dan a la estrofa alcaica un calor y energía mucho mayor del que tiene la estrofa sáfica.

También tuvo Horacio su participación original en las cesuras y en la cantidad de las sílabas del espondeo irracional. Los griegos no tenían reglas constantes ni para aquéllas ni para la anacrusis. Horacio estableció reglas raras veces infringidas. Fijó el espondeo por el segundo troqueo. La anacrusis de las pentapodias es casi constantemente larga, y la cesura en ellas cae, por regla general, antes de la tercera arsis. En las tetrapodias trocaicas la cesura está después de la tercera arsis. Y finalmente, en la tetrapodia logaédica última los dactilos son todos puros y puro también el primer troqueo.

# INDICE

	<u>Páginas.</u>
Prólogo.....	5
Plan.....	9

## PARTE PRIMERA

<i>Del ritmo</i> .....	11
1.—Concepto general del ritmo.....	11
2.—Definición del ritmo.....	13
3.—Etimología de la palabra ritmo.....	15
4.—Elementos que integran la idea del ritmo.....	17
5.—Acento rítmico.....	20
6.—Tiempo primero.....	22
7.—Sistemas de métrica.....	23

## PARTE SEGUNDA

1.—Métrica rítmico-cuantitativa de griegos y romanos..	25
2.—La cantidad silábica.....	27
3.—Los metros y los pies en la poesía greco-latina.....	29
4.—Signos.....	30
5.—Diferencias entre los pies rítmicos.....	31
6.—Pies métricos.....	34
7.—Pies cíclicos.....	35
8.—Dipodias.....	37
9.—Miembros.....	40
10.—La tone.....	41
11.—Pausas.....	42
12.—Anacrusis.....	43
13.—Acatalexis y catalexis.....	44
14.—Metaplasmos o figuras poéticas.....	46
15.—Cesuras.....	55
16.—El verso.....	60
17.—Versos dactílicos.....	62
18.—Principales versos dactílicos.....	63
19.—Metros anapésticos.....	87
20.—Troqueos o coreos.....	94
21.—Versos yámbicos.....	97
22.—Los versos yámbicos medidos por dipodias.....	99
23.—Versos logaédicos.....	110
24.—La estrofa sáfica en castellano.....	120
25.—Estrofa alcaica.....	123

## PARTE TERCERA

1.—Transición del ritmo cuantitativo al acentual.....	127
2.—Cómo se verifica.....	128
3.—Analogías.....	129
4.—Diferencias.....	135
5.—Grados por que pasó.....	135
6.—Causas que influyeron en este cambio.....	141
7.—Elementos en la versificación moderna.....	143
8.—Consecuencias del cambio rítmico cuantitativo en acentual.....	144

## PARTE CUARTA

<i>Metros de Horacio</i> .....	147
Hexámetro dactílico.....	147
Metros líricos de Horacio.....	150
Metros simples del género dactílico.....	154
Metro I.—Metro arquiloquio primero....	154
»    II.—Metro alcmanio.....	155
Metros simples del género yambo-trocaico.....	157
Metro III.—Metro yámbico.....	157
»    IV.—Trímetro yámbico y dímetro yámbico acatalécticos.....	158
»    V.—Híponacte.....	160
»    VI.—Jónicos a minore o alcaico.....	161
Metros compuestos del género dactílico con el yambo-trocaico.....	163
a) <i>Metros dáctilo-yambo-trocaicos</i> .....	164
Metro VII.—Pitiámbico primero.....	164
»    VIII.—Pitiámbico segundo.....	165
»    IX.—Arquiloquio segundo.....	166
»    X.—Arquiloquio tercero.....	168
»    XI.—Arquiloquio cuarto (estrofas)...	169
b) <i>Metros logaédicos</i> .....	171
Metro XII.—Asclepiadeo primero.....	171
»    XIII.—Asclepiadeo segundo.....	172
»    XIV.—Asclepiadeo tercero.....	174
»    XV.—Asclepiadeo cuarto.....	175
»    XVI.—Metro sáfico mayor.....	176
»    XVII.—Asclepiadeo mayor.....	177
»    XVIII.—Estrofa sáfica.....	178
»    XIX.—Estrofa alcaica.....	181

# ERRATAS

<i>Página</i>	<i>Línea</i>	<i>Dice</i>	<i>Debe decir</i>
15	7	las dos,	los dos
ídem.	15	χλαυ-θ-ηός	χλαυ-θ-μός
22	15	reclamante	reclamant
23	6	χρονός	χρονός
33	17	— =	—
41	6	=	—
43	3	βραχύ	βραχύς
ídem.	24	— $\wedge$	$\wedge$
47	7	montribus	montibus
51	5	77)	774)
53	14	legundum	legendum
57	2	de ~ = sě	de sě
ídem.	24	scĕllĕrisquĕ	scĕlĕris quĕ
ídem.	ídem.	piurŭs	pŭrŭs
66	6	asclepiadea	asclepiadeo
ídem.	16	graec.	graec. comenta
77	22	penthemimeses	penthemimeres
80	9	tāus lsŭpĕr	tāns sŭpĕr
86	24	sint o-ra	sint-ora
87	16	constrayendo	contrayendo
90	11	Ter vás	Terrás
91	6	ammárum	animárum
96	23	Quiéro	quiero
101	17	Chipre	Chípre
102	25	— " —	— " —
107	21	pĕr dītŭm	pĕr   dītŭm
114	18	Combinadas	combinados
117	19	φωνευ-σας	φωνευ-σας
118	17	Artet	Ardet
158	10	mis Hel-	mis Hele-



