

RICARDO JAIMES FREYRE

POESÍAS
COMPLETAS

BIBLIOTECA DE AUTORES
BOLIVIANOS

2
Ministerio de Educación y Bellas Artes
La Paz – Bolivia
1957

RICARDO JAIMES FREYRE

POESÍAS
COMPLETAS

1957

*

© Rolando Díez de Medina, 2008
La Paz - Bolivia

ÍNDICE

Un modernista de América: Ricardo Jaimes Freyre
por Fernando Díez de Medina

Siempre

Castalia Bárbara

El camino de los cisnes
El canto del mal
Los héroes
La muerte del héroe
La noche
Los elfos
Las hadas
El alba
La espada
El Walhalla
El himno
Los cuervos
AETERNUM vale

País de sueño

Introito
Voz extraña
De la Thule lejana I, II
Dios sea loado
Los antepasados I, II, III
Mediodía
Al infinito amor
Canción de la primavera
El canto del Graal
Cristo I, II
Medioevales
El hermano pintor
Hoc signum
Complainte I, II, II
El hospitalario

País de Sombra

El poeta celebra el goce de la vida
Lustral
Crepúsculo
Las noches
Brumas
Las voces tristes
Otoñal
Sombra
En la agonía
Siempre

Los sueños son vida

Desde la frágil barca
Alma helénica I, II, III, IV, V.
Dios sea loado
Los antepasados I, II, III.
Al borde de la tumba de Tolstoi
Los charcas
Sara Quinteros
Los fugaz
Le hameau

Anadiomena

Tortura celeste
Envío
Entre la fronda
Amor de otoño
Canción del bosque la laureles
El rubí
Tiempos idos
Vesperal
Eros

Las víctimas

El clamor
La verdad eterna
Rusia
El ídolo
Sublimizar
Un rayo de sol

Leyes de la versificación castellana

Prólogo
Las tres teorías
La ley rítmica
Formación de los versos
Versos de períodos prosódicos iguales

Fernando Diez de Medina
Ministro de Educación

R. Alberto Calvo
Asesor Técnico

Raúl Calderón Soria
Asesor Nacional de Cultura
Asesor Artístico

UN MODERNISTA DE AMÉRICA: RICARDO JAIMES FREIRE

Suele darse disímiles hombre y escritor. A veces buscamos detrás de la persona seductora, y surge la pluma basta. El talento creador rara vez supone el don de simpatía. Es difícil encontrar en el mismo plano al que vive y al que escribe. Se comprende, por ello, la desconfianza instintiva de muchos: ¿para qué conocer al escritor predilecto? Es mejor admirarlo en sus libros; el contacto personal desmedra. Sucede, con frecuencia, que el hombre de todos los días no empareja con el creador literario. Los primores de lo vulgar no satisfacen al buscador de belleza. La experiencia sugiere que si se halló un autor delicioso, más vale admiración lejana que conocimiento directo. Cuidémosnos de unir lo literario con lo humano: son mundos diferentes.

Ricardo Jaimes Freyre pudo afrontar victoriosamente el doble ministerio de la inteligencia y la personalidad.

Desde la figura bizarra —mostachos mosqueteriles, chambergo alado, atuendo en el verter— hasta las complejidades de su psicología torturada por vuelos metafísicos, todo en el gran potosino fue rico de originalidad. Brilla en la diplomacia como gran señor: hay memoria de sus célebres actuaciones en Washington y en Santiago. Incursiona en las política sin alterar la elegancia de su estilo personal, siempre seguro de sí, grave y reposado, con ese aire de majestad que evocaba un lienzo de Tiziano. Fue Canciller de la República, notable orador en el Parlamento, Ministro y hombre de consejo en el gobierno de Saavedra. Si el poeta brilló muy alto, el hombre de mundo no quedó a la zaga. Lució en cátedra, en polémica, en ensayo. Como toda inteligencia superior, gustaba de la juventud y del aplauso; ninguno le fue escatimado. Hombre y poeta seducían con dócil atractivo. Y era tan versátil su genio, tan inasible su personalidad, que para uno de sus biógrafos aparece como figura del Renacimiento; en tanto que otro solo ve su alma medieval acosada por desvaríos trascendentales.

Jaimes Freyre dejó imitaciones en Bolivia, discípulos en la Argentina. Ni unos ni otros alcanzaron la estatura del maestro. Solitario, desdeñoso, auténtico aristócrata del espíritu, no caerá en la miseria bohemia del ruiseñor de Nicaragua, ni en el torvo abandono del trompetero del Plata. Aunque el destino le hubiera dado menor gravitación nacional que a Darío y a Lugones, lució con ambos en el esplendor del modernismo sudamericano. Si el primero es la lira viva, y el segundo más torrencial para el deslumbramiento idiomático, el boliviano los supera en el hondo señorío de la persona, en el severo recogimiento de su poesía: tan noble y alta, tan depurada de preciosismos y retóricas inútiles, que se diría una columna dórica, severa, esbelta, en medio de la fronda modernista.

Todo un señor, todo un poeta.

El humanista fue más conocido en la Argentina. Se representaron su drama histórico en verso LOS CONQUISTADORES y su drama en prosa LA HIJA DE JEFTE. Se difundieron sus valiosos estudios históricos sobre el Tucumán colonial, entre los cuales sobresale HISTORIA DEL DESCUBRIMIENTO DE TUCUMÁN. Historiador de vocación versado en disciplinas clásicas y en osadías modernas, Jaimes Freyre tuvo la necedad y probidad del crítico: manejó la prosa como pulió el verso, con precisión, economía expresiva, y un sintetismo estilístico verdaderamente magistrales. Leerlo es un placer.

Sus famosas LEYES DE LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA, que llamaron la atención en el mundo de habla hispánica, constituyen una nueva teoría métrica, equivalen a un descubrimiento

del mecanismo interno del verso. De ellas ha dicho Julio Cejador, reputado crítico español, que "son la única teoría verdaderamente científica en la materia." Por solo esta proeza mental ganaría el potosino título de innovador.

Pero donde Jaimes Freyre descuella como cima solitaria es en el área de la poesía modernista. Aquí hombre, político, gran señor, humanista, pensador se funden y armonizan para dar paso al vate. Es el bardo clásico. Nada sobra en su verso límpido, ceñido, rutilante. Nada o casi nada se podría eliminar de sus POESÍAS COMPLETAS, que reproducimos ahora para honra de las letras bolivianas.

En un libro malaventurado —como muchos de los suyos— habla Luis Alberto Sánchez de la "liquidación del Novecientos" con prisa pueril, ignorando o aminorando la influencia del modernismo en el pensamiento sudamericano.

Pasan las escuelas, las tendencias fugan; pero en el idioma o en la estética permanecen —esencia y forma— las huellas de los grandes sacudimientos espirituales. El modernismo no fue simple peripeca verbal, pirotecnia estilística como piensan algunos; fue cosa mayor: proeza vital, mental, integral. Un nuevo modo de sentir y de expresar el mundo. El pensamiento americano no podía desprenderse totalmente del escolasticismo colonial, de la retórica y el romanticismo republicano. Liberales en política, positivistas en filosofía ¿qué puerta de salida tenían los escritores finiseculares para evolucionar en literatura? Vino pues el modernismo como camino de perfección. Si no se puede negar que parnasianos, simbolistas y otras escuelas europeas influyeron en el movimiento modernista de habla hispana, no es menos evidente que prosa y poesía despuntan personalísimas en América y en España.

No se ha dado un estudio técnico, filológico y estilístico, por ejemplo —para dar un caso entre muchos— del modernismo de Franz Tamayo, verdadero renovador del idioma, en prosa y verso, que a punto a ciencia sintáctica, elaboración de voces nuevas, audacias metafóricas y deslumbramientos de imágenes, supera todo lo producido en su época.

El modernismo poético tuvo muchos astros en América. Para gloria nuestra, dos bolivianos eminentes lo integran con brillo propio. Uno desconocido porque transcurrió altivo, solitario, lejano: Franz Tamayo. Otro familiar al continente: Ricardo Jaimes Freyre, que nada tiene que envidiar a Darío, o Chocano, a Lugones, a Herrera y Reissig.

Ciertamente: hay en Jaimes Freyre versos como corceles que alcanzaron el carro vertiginoso del inmenso chorotega.

Una didáctica para el pensamiento, una disciplina formal. El modernista no quiere ser sólo un renovador, un descubridor de orbes nuevos, sino el esteta implacable de lo perfecto. La palabra es verbo y norma, arquitectura y límite al mismo tiempo. El artista de vocación, de artesanía, severamente consagrado a su oficio aparece recién al despuntar el siglo XX en Sudamérica. Se busca la idea original, o al menos expresada desde ángulos nuevos: el refinamiento del gusto; la belleza del estilo. Más que invenciones líricas o delicuescencias estéticas, el artista persigue el sendito abscóndito del misterio creador: quiere alcanzar, con ardor pasional, el hechizo de la línea en la forma, la fuerza varonil de un meditar hermético que sólo vierte sus esencias más logradas.

Detrás de la música de la palabra, asoma la bruma densa del pensamiento. Junto al culto pagano de la expresión, la filosofía escéptica, en cierto modo decadente, de las civilizaciones, entremezclando el designio cristiano con la impiedad atea. En el modernista no se puede emboscar el hombre detrás del artista, porque artista y hombre se vuelcan íntegros en el drama de la tensión inferior.

Es él quien crea —dice agudamente Medinacelli— el verso musical y la prosa artística en América.

Con el modernismo nació en Bolivia el artista de la expresión. Ya no basta tener algo por decir; hay que saber decirlo bien. Señores de su ideal, los escritores se alimentan de su propia elevación espiritual. Hay un cierto divorcio con el público, algo señorial, aristocrático, que rehuye la

efusión de las muchedumbres. Y en los poetas, además de las audacias técnicas y rítmicas, se advierte, nítido, el inmenso orgullo de crear un orbe propio. El poeta modernista no admite la órbita del satélite; quiere ser sol y padre de su sistema lírico.

Ricardo Jaimes Freyre —genio y figura— es el típico representante del modernismo en Bolivia.

Si su personalidad compleja se presta admirablemente para una biografía de esas naturalezas problemáticas que amaba Goethe, su poesía es intemporal: vibra para los tiempos.

Es el primer aeda boliviano dueño de un orbe poético propio, intransferible, cuyo enigma interior no ha sido descifrado todavía. ¿Qué Heredia fue impecable en sus sonetos. Valencia el colombiano un artífice? Jaimes Freyre nada tiene que envidiarles. Fue también un mago del verso armonioso, un lapidario “flaubertiano” que talló incansablemente sus gemas.

“CASTALIA BÁRBARA” —su mejor libro de poemas— puede medirse con la mejor producción lírica del continente.

El verbo conciso, la forma precisa. Si el dibujo es fino y firme, la color exacta. Sintetismo estilístico que raya en maestría. La imagen y el matiz utilizados con delicadeza de orífice. Y a través del verso que tiene transparencia de diamante, bulle el vuelo dramático del pensamiento; porque el humanista boliviano no olvidó jamás, ni aun en los mayores transportes del esteta, la duda agónica del varón e indagaciones.

Poeta del misterio, anhelante escrutador de las razones últimas, el timbre apolíneo de su canto no esconde suficientemente la pesadumbre del pensador. No hay, en nuestra lírica tan cabal Maridaje de la idea y su expresión. Tamayo será más grande —hondo, impetuoso, irregular, altísimo— pero Jaimes le supera en sentido de proporción y hechizo de la línea.

CASTALIA BÁRBARA — el libro comprende tres partes y sólo a su primer tercio se refiere el título— contiene toda la estética modernista. Bastaría sólo este poema bellissimo para consagrar al boliviano. Refiriéndose a “Aeternum Vale” que da sentido a todo el poema, esa profunda evocación en que el bardo ha querido simbolizar la derrota del mito nórdico por la verdad del Cristo, ha dicho Diez Canedo: “Es un “Gotterdammerung” orquestado con soberbia amplitud de ritmo.” A un músico le oí afirmar que parecían páginas escapadas de la batuta wagneriana.

Se dirá que tema y personajes rebasan el tema nacional. Cierto. Mas ya Cerruto y Medinacelli hicieron notar que aun tomando el tema de la mitología escandinava, en el fondo de esta poesía fuerte y hermosa late el sentimiento andino del cosmos y la tradición secular, Jaimes fue a buscar al bóreas los dioses indios que llevaba sin saberlo en el corazón. Es pues boliviano de contenido y de emoción, aunque haya buscado el exotismo de símbolos extraños, influido por una época de búsqueda y de evasión.

El tríptico de “Medioevales” tiene claridad de fuente clásica: nada se pensó ni se expresó con mayor nitidez. El soneto “Entre la Fronda” es impecable: joya de antología para cualquiera literatura. “Los Antepasados” y “Los Charcas” delatan la emoción americana. Un rayo de luz: “Siempre”, La profecía del visionario —fue escrita en 1906— discurre en “Rusia”. Ruedan filosofías, metafísicas. Junto a combates métricos y deliquios de la imagen. ¡Qué angustia irremediable se adivina en el gran señor que amaba el esplendor del arte, para olvidar la sombra que lo habitaba!

Tiene Jaimes el sentido de los volúmenes, la pasión depurador de la línea: construye con sabiduría arquitectónica. Tiene, sobre todo, una como natural jerarquía de espíritu que le permite ser siempre original en la manera de tratar un tema y en la forma de expresarlo. Pasan modas, estéticas, escuelas. Pero aunque no se acepten todos sus poemas, hay muchos que siempre gustarán.

Místico y sibarita a un tiempo, que amó los goces del vivir y padeció todos los tormentos del pensar, en Jaimes Freyre la magia india se trasflora en orgullo y avidez universalista hispanos. Quiere ser, quiere quedar. Fue, quedó.

Un poeta "potente y recogido". Un magnífico prosista. Un orador deslumbrante. Un varón de señoríos singulares.

Al incorporar a la "Biblioteca de Autores Bolivianos" las poesías completas de Ricardo Jaimes Freyre, el Ministerio de Educación rinde homenaje al vate armonioso que elevó las letras nacionales a la categoría de grande obra de arte.

FERNANDO DIEZ DE MEDINA

La Paz, diciembre de 1956.

SIEMPRE...

Peregrina paloma imaginaria

Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores
peregrina paloma imaginaria.

Vuela sobre la roca solitaria
que baña el mar glacial de los dolores;
haya, a tu paso, un haz de resplandores, s
sobre la adusta roca solitaria...

Vuela sobre la roca solitaria,
peregrina paloma, ala de nieve
como divina hostia, ala tan leve

Como un copo de nieve; ala divina
copo de nieve, lirio, hostia, neblina
peregrina paloma imaginaria...

CASTALIA BARBARA

Poema

EL CAMINO DE LOS CISNES

I

Crespas olas adheridas a las crines
de los ásperos corceles de los vientos;
alumbradas por rojizos resplandores,
cuando en yunque de montañas su matillo bate el trueno.

Crespas olas que las nubes oscurecen
con sus cuerpos desgarrados y sangrientos,
que se esfuman lentamente en los crepúsculos.
Turbios ojos de la Noche, circundados de Misterio.

Crespas olas que cobijan los amores
de los monstruos espantables en su seno,
cuando entona la gran voz de las borrascas
su salvajes epitalamio como un himno gigantesco.

Crespas olas que se arrojan a las playas
coronadas por enormes ventisqueros,
donde turban con sollozos convulsivos
el silencio indiferente de la noche de los hielos.

Crespas olas que la quilla despedaza
bajo el rayo de los ojos del guerrero,
que ilumina las entrañas palpitantes
del Camino de los Cisnes para el Rey del Mar abierto.

EL CANTO DEL MAL

II

Canta Lok en la obscura región desolada,
y hay vapores de sangre en el canto de Lok.
El Pastor apacienta su enorme rebaño de hielo,
que obedece —gigantes que tiemblan— la voz del Pastor.
Canta Lok a los vientos helados que pasan,
y hay vapores de sangre en el canto de Lok.

Densa bruma se cierne. Las olas se rompen
en las rocas abruptas, con sordo fragor.
En su dorso sombrío se mece la barca salvaje
del guerrero de rojos cabellos, huraño y feroz.
Canta Lok a las olas rugientes que pasan,
y hay vapores de sangre en el canto de Lok.

Cuando el himno del hierro se eleva al espacio
y a sus ecos responde siniestro clamor,
y en el foso, sagrado y profundo, la víctima busca,
con sus rígidos brazos tendidos, la sombra del Dios,
canta Lok a la pálida Muerte que pasa
y hay vapores de sangre en el canto de Lok.

LOS HEROES

III

Por sanguinario ardor estremecido,
hundiendo en su corcel el acicate,
lanza el Bárbaro en medio del combate
su pavoroso y lúgubre alarido.

Semidesnudo, sudoroso, herido,
de intenso gozo su cerebro late,
y con su escudo al enemigo abate,
ya del espanto y del dolor vencido.

Surge de pronto claridad extraña,
y el horizonte tenebroso baña
un mar de fuego de purpúreas ondas,
y se destacan, entre lampos rojos,
los anchos pechos, los sangrientos ojos
y las hirsutas cabelleras blondas.

LA MUERTE DEL HÉROE

IV

Aun se estremece y se yergue y amenaza con su espalda,
Acubre el pecho destrozado su rojo y mellado escudo,
hunde en la sombra infinita su mirada
y en sus labios expirantes cesa el canto heroico y rudo.

Los dos Cuervos silenciosos ven de lejos su agonía
y al guerrero las sombrías alas tienden,
y la noche de sus alas, a los ojos del guerrero, resplandece como
el día,
y hacia el pálido horizonte reposado vuelo emprenden.

LA NOCHE

V

Agitados por el viento se mecen las negras ramas;
el tronco, lleno de grietas, al rudo empuje vacila,
y entre el musgo donde vagan los rumores de la noche
rompen la tierra y se asoman las raíces de la encina.

Van las nubes por el cielo. Son Endriagos y Quimeras
y enigmáticas Esfinges de la fiebre compañeras,
y Unicornios espantables y Dragones, que persigue
la compacta muchedumbre de las venenosas Hidras;
y sus miembros desgarrados en las luchas silenciosas
ocultan con velo denso la faz de la luna lívida.

Saltan sombras de las grietas del viejo tronco desnudo,
y hacia la selva en fantástica carrera se precipitan,
sobre el musgo donde vagan los rumores de la noche
y amenazantes se yerguen las raíces de la encina.

Extraños seres que visten singulares vestiduras,
y abandonan sus heladas, misteriosas sepulturas,
en el sueño pavoroso de una noche que no acaba...
Mientras luchan en el cielo los Dragones y la Hidras,
y sus miembros desgarrados en los choques silenciosos,
ocultan con velo denso la faz de la luna lívida.

LOS ELFOS

VI

Envuelta en sangre y polvo la jabalina,
en el tronco clavada de añosa encina,
a los vientos que pasan cede y se inclina,
envuelta en sangre y polvo la jabalina.

Los Elfos de la obscura selva vecina
buscan la venerable, sagrada encina.
Y juegan. Y a su peso cede y se inclina
envuelta en sangre y polvo la jabalina.

Con murmullos y gritos y carcajadas,
llena la alegre tropa las enramadas;
y hay rumores de flores y hojas holladas,

y murmullos y gritos y carcajadas.
Se ocultan en los árboles sombras calladas,
en un rayo de luna pasan las hadas:
llena la alegre tropa las enramadas
y hay rumores de flores y hojas holladas.

En las aguas tranquilas de la laguna,
Más que en el vasto cielo, brilla la luna;
allí duermen los albos cisnes de Iduna,
en la margen tranquila de la laguna.
Cesa ya la fantástica ronda importuna,
su lumbre melancólica vierte la luna,
y los Elíos se acercan a la laguna
y a los albos, dormidos cisnes de Iduna.

Se agrupan silenciosos en el sendero,
lanza la jabalina brazo certero;
de los dormidos cisnes hiere al primero,
y los Elfos lo espían desde el sendero.
Para oír el divino canto postrero
blandieron el venablo del caballero,
y escuchan, agrupados en el sendero,
el moribundo, alado canto postrero.

LAS HADAS

VII

Con sus rubias cabelleras luminosas,
en la sombra se aproximan. Son las Hadas.
A su paso los abetos de la selva,
como ofrenda tienden las crujientes ramas.
Con sus rubias cabelleras luminosas
se acercan las Hadas.

Bajo un árbol, en la orilla del pantano,
yace el cuerpo de la virgen. Su faz blanca,
su faz blanca, como un lirio de la selva;
dormida en sus labios la postrer plegaria.
Con sus rubias cabelleras luminosas
se acercan las Hadas.

A los lejos, por los claros de los bosques,
pasa huyendo tenebrosa cabalgata,
y hay ardientes resoplidos de jaurías
y sonidos broncos de trompas de caza.
Con sus rubias cabelleras luminosas
se acercan las Hadas.

Bajo el árbol, en la orilla del pantano,
sobre el cuerpo de la virgen inclinadas,
posan, suaves como flores que se besan,
sus labios purpúreos en la frente blanca.
Y en los ojos apagados de la muerta
brilla la mirada.

Con sus rubias cabelleras luminosas
se alejan las Hadas.

A su paso los abetos de la selva,
como ofrenda tienden las crujientes ramas.
Con su rubia cabellera luminosa
va la virgen blanca.

EL ALBA

VIII

Las auroras pálidas,
que nacen entre penumbras misteriosas,
y enredados en las orlas de sus mantos
llevan jirones de sombra,
iluminan las montañas,
las crestas de las montañas, rojas;
bañan las torres erguidas,
que saludan sus aparición silenciosa,
con la voz de sus campanas
soñolienta y ronca;
ríen en las calles
dormidas de la ciudad populosa,
y se esparcen en los campos
donde el invierno respeta las amarillentas hojas.
Tienen perfumes de Oriente
las auroras;
los recogieron al paso, de las florestas ocultan
de una extraña Flora.
Tienen ritmos
y músicas armoniosas,
porque oyeron los gorjeos y los trinos de las aves
exóticas.

Su luz fría,
que conserva los jirones de la sombra,
enredóse, vacilante, de los lotos
en las anchas hojas.
Chispoteó en las aguas dormidas,
las aguas del viejo Ganges, dormidas y silenciosas;
y las tribus de los árabes desiertos,
saludaron con plegarias a las pálidas auroras.

Los rostros de los errantes beduínos
se bañaron con arenas ardorosas,
y murmuraron las suras del Profeta
voces roncadas.

Tendieron las suaves alas
sobre los mares de Jonia,
y vieron surgir a Venus
de las suspirantes olas.
En las cimas,
donde las nieblas eternas sobre las nieves se posan
vieron monstruos espantables
entre las rocas,
y las crines de los búfalos que huían
por la selva tenebrosa.
Reflejan en la espada
simbólica,
que a la sombra de una encina
yacía, olvidada y polvorosa.

Hay ensueños,
hay ensueños en las pálidas auroras...
Hay ensueños,
que se envuelven en sus jirones de sombra...
Sorprenden los amorosos
secretos de las nupcias alcobas,
y ponen pálidos tintes en los labios
donde el beso dejó huellas voluptuosas...

Y el Sol eleva su disco fulgurante
sobre la tierra, los aires y las suspirantes olas.

LA ESPADA

IX

La rota, sangrienta espada del soldado,
cuando el Corcel luminoso con su roja crin la baña,
cubierta de polvo yace, como un ídolo humillado,
como un viejo Dios, hundido en la montaña.

EL WALHALLA

IX

Vibra el himno rojo. Chocan los escudos y las lanzas
con largo fragor siniestro.
De las heridas sangrientas por la abierta boca brotan
ríos purpúreos.
Hay besos y risas.
Y un cráneo lleno
de hidromiel, en donde apagan,
abrasados por la fiebre, su sed los guerreros muertos.

EL HIMNO

XI

Bebe ¡oh Dios! Entre los bosques, al través de la espesura,
los feroces jabalíes han huido,
y en mitad de su carrera puso término a su insólita pavura,
rayo ardiente y luminoso de mi aljaba desprendido.

Bebe ¡oh Dios! Para tu copa dieron mieles las abejas
de los huertos del Palacio blanco y oro;
ya del Lobo y la Serpiente la medrosa vista alejas
y vierte la lengua de Orga su sacro raudal sonoro.

Cuando tu aliento se cierne sobre el campo de batalla,
ríe el guerrero a la Muerte que le acecha;
si en el espacio infinito, con el trueno, tu potente voz estalla,
se hunde en el cielo la lanza y en el corazón la flecha!

LOS CUERVOS

XII

Sobre el himno del combate y el clamor de los guerreros,
pasa un lento batir de alas; se oye un lúgubre graznido,
y penetran los dos Cuervos, los divinos, tenebrosos mensajeros,
y se posan en los hombros del Dios y hablan a su oído.

AETERNUM VALE

XIII

Un Dios misterioso y extraño visita la selva.
Es un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Cuando la hija de Nhor espoleaba su negro caballo,
le vió erguirse, de pronto, a la sombra de un añoso fresno.
Y sintió que se helaba su sangre
ante el Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.

De la fuente de Imér, en los bordes sagrados, más tarde,
la Noche a los Dioses absortes reveló el secreto;
el Águila negra y los Cuervos de Odín escuchaban,
y los Cisnes que esperan la hora del canto postrero;
y a los Dioses mordía el espanto
de ese Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.

En la selva agitada se oían extrañas salmodias;
mecía la encina y el cauce quejumbroso viento;
el bisonte y el alce rompían las ramas espesas,
través de las ramas espesas huían mugiendo.
En la lengua sagrada de Orga
despertaban del canto divino los divinos versos.

Thor, el rudo, terrible guerrero que blande la maza
—en sus manos es arma la negra montaña del hierro—
va a aplastar, en la selva, a la sombra del árbol sagrado,
a ese Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Y los dioses contemplan la maza rugiente,
que gira en los aires y nubla la lumbre del cielo.

.....
Ya en la selva sagrada no se oyen las viejas salmodias,
ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos;
agonizan los Dioses que pueblan la selva sagrada,
y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos.

Solo, erguido a la sombra de un árbol,
hay un Dios silenciosos que tiene los brazos abiertos.

PAÍS DE SUEÑO

...Yedra adorada que enalcé a mis sueños...

“Je meurs ou Je m’atache”.

Deja que empolve tu cabeza blonda
¡oh, mi amada, maligna y hechicera !
Serás, bajo la nívea cabellera,
una joven duquesa de la Fronda.

Inconstante y fugaz, como la onda,
te llevó tu capricho a mi ribera:
Ya sentí florecer tu primavera
sobre mi pena, misteriosa y honda.

Y pues mi cielo tu sonrisa irisa,
haz que sus alas, en gentil sonrisa,
el ave roja de tus labios tienda...

Aunque después me hieran tus desvíos,
acuñaré en tu honor los versos míos,
con tu busto ducal y tu leyenda.

VOZ EXTRAÑA

Voz dulcísima y extraña,
que murmura extrañas cosas,
por los sueños de la virgen ignoradas...
que penetra en sus oídos, suavemente,
como una caricia musical y vaga;
como una armonía
que se enredara en sus trenzas, blondas y largas
y a través del oro crespo de la trenza, en sus oídos resonara.

Desfallece
como crepúsculo, el eco de las palabras.

Blanco y rosa
es tu cuerpo armonioso ¡oh virgen blanca!
Cruzan por él, temblorosas y sutiles,
sierpes azuladas.
En las nacientes colinas,
sobre la nieve, botones de rosa se alzan,
y hay alburas
de cisnes en tu garganta.
¿Por qué no juegan Amores y Deseos
con los botones de rosa que sobre tu seno se alzan?
¿Por qué los besos
No corren sobre tu cuerpo por tus venas azuladas?

Desfallece
como un crepúsculo, el eco de las palabras.

En tus labios hay caricias,
moribundas, como una larga esperanza;
en tus ojos hay ensueños
que velan la azul aurora de tu mirada.
A tu oído
suspirantes voces hablan,
como murmullo de olas
lejanas.
¿Por qué la abeja no busca
la miel que tus labios entreabiertos guardan?
¿Por qué no junta tu Ensueño
con otro Ensueño sus alas?

Desfallece
como un crepúsculo, el eco de las palabras.

La sangre en las rosas
no duran siempre y las rosas se apagan,
dibuja junto a los labios
un surco la risa amarga;
los ojos y las mejillas
son camino de las lágrimas.
En tu cuerpo,
donde el triunfo de la curva la suma Belleza exalta,
pondrá el Invierno sus hielos
mañana.
¡Oh, el calor de las caricias!
¡Oh, los besos!...

Desfallece
como un crepúsculo, el eco de las palabras.

DE LA THULE LEJANA...

I

En la patria del mirto y los laureles
adornan los pórticos tu imagen;
en la patria del mirto y los laureles.

(¡Oh Palas! Es tu hermana en la belleza
y en la serena majestad de diosa;
¡oh Palas! Es tu hermana en la Belleza!).

El país de la reina Fantasía
vió alzarse tu palacio blanco y oro;
el país de la reina Fantasía.

Al chocar de las lanzas te invocaban,
Berta... Crimilda acaso... los guerreros
al chocar de las lanzas te invocaban.

Las perlas de sus mantos esparcían
en las mundanas fiestas los señores;
las perlas de sus mantos esparcían.

Y de perlas y amor entremezclados
alfombraban ¡oh reina! Tu camino;
de perlas y de amor entremezclados.

Flores de lis tus hombros y tu seno,
en las regias escenas esplendían;
flores de lis tus hombros y tu seno.

Pálida muchedumbre clamores
rodeaba tus parques encantados;
pálida muchedumbre clamorosa.

II

Tus labios rojos donde duerme el beso
el himno apenas del amor murmuran;
tus labios rojos donde duerme el beso...

¿A qué mundo ignorado y misterioso
vuelves la aurora azul de tus pupilas?
¿A qué mundo ignorando y misterioso?

¡Oh Príncipe soñando que no llega
de la Thule lejana de los sueños!
¡Oh Príncipe soñado que no llega!

A su visión radiosa entre las sombras
tiendes los suaves, temblorosos brazos;
a su visión radiosa, entre las sombras.

Y a su ideal contacto se estremece
la estatua marfileña y sonrosada;
a su ideal contacto se estremece...

La pálida nostalgia de las brumas
te envuelve ¡oh reina desterrada y triste!
¡la pálida nostalgia de las brumas!

VENUS ERRANTE

I

Sigo a la nave, que vacila
sobre las olas;
oigo a los vientos que se quejan entre las jarcias
y sobre el mástil veo pasarse a las gaviotas.

Los turbios ojos de los peces
miran la quilla temblorosa,
y sus escamas a los rayos del sol reducen
y forman nubes de alba espuma sus negras colas.

Tierra lejana...
no se vislumbran de la orilla las altas rocas
y la mirada se detiene
sobre la cresta de las ondas.

II

Venus errante, tú le guardas suaves caricias;
no vió tu rostro el marinero, pero te adora.
Venus errante...
sobre los mares sonó acaso contigo, a solas.

Tocó su nave en las riberas de nieve y bruma;
sintió su beso entre los labios la Venus blonda,
y contemplaron la bronceada faz del marino,
garzas pupilas soñadoras.

Tocó su nave en las riberas que el sol abrasa,
la Venus negra fugaz beso dejó en su boca,
y se enlazaron a su cuello
brazos de ébano y de sombra.

Venus errante, tú le esperas sobre la playa.
¿Eres la ardiente bayadera voluptuosa?
¿Sabes de amores?
No vió tu rostro el marinero, pero te adora...

III

Evocan sueños y visiones
las soledades misteriosas;
y se dibujan a lo lejos entre las nieblas,
sus indecisos vagas formas...

MEDIODÍA

A la Vizcondesa de Filgueiras

En ese bosquecillo, bajo la umbría
que forman los bambúes y las palmeras,
hablaremos, si os place señora mía,
de vuestras ilusiones y mis quimeras.

Miran cómo los gajos de las magnolias
agitan dulcemente las brisas cálidas,
y a su soplo de fuego las centifolias
pliegan, estremecidas, sus hojas pálidas.

Erguidas y soberbias sobre las ramas
fingen las amapolas rojos trofeos,
y tras de las espinas, alzan sus llamas
las rosas, encendidas como deseos.

Las albas azucenas doblan la frente,
como suaves y blancas reinas cautivas;
ondulan en sus tallos, pausadamente,
amarillas y tristes, las siempre vivas.

Se abre la azul hortensia sobre la grama,
y blanqueando los muros de los jardines,
en profusión alegre se desparrama
la nevada olorosa de los jazmines.

Semejan las orquídeas lluvia de estrellas
sobre los viejos troncos indiferentes;
las camelias se yerguen, frías y bellas,
detrás de los helechos arborescentes.

Juegan alegremente risas y amores
sobre el plinto que enlaza la verde yedra;
alza el busto soberbio bajo las flores
una Venus que adornan flores de piedra.

El sol de mediodía con sus reflejos
dora la faz de Juno, severa y pura,
y Diana, pensativa, mira a lo lejos,
el temblor de las hojas en la espesura.

Bajo la marquesina de la glorieta
tiende un cisne las alas de seda y nieve,
y busca, sobre el césped, su vista inquieta,
la huella fugitiva de un paso leve.

Junto a la clara fuente que el sol alegra,
chispeando en las aguas sus rayos rojos,
traza, en rápido vuelo, su sombra negra
una ave, perseguida por vuestros ojos.

Hay perfumes y cantos, luz y alegría
en el seno de todas las primaveras...
No llevemos la nieve, señora mía,
de ilusiones perdidas y de quimeras...

AL INFINITO AMOR

Vuelve a mi la caricia de tus ojos!
Mi corazón, que estremeció el deseo,
arderá como incienso en tu mirada...

¡Vuelve a mi la caricia de tus ojos!
A mi noche, poblada de visiones,
la alegría auroral de tu mirada...

Desfallezca mi espíritu en tus ojos,
gozosamente, luminosamente,
al infinito amor de tu mirada...

El argentino timbre de tu risa,
harmonioso sueño mío, llene
de lírica armonía mis oídos.

De lírica armonía, como el canto
del ruiseñor, la selva dolorosa
donde caen las hojas como lágrimas...

Ciña mi cuello el lazo de tus brazos,
llamaradas ebúrneas, desprendidas
de la amorosa hoguera de tu cuerpo.

Desvanézcase el sueño de mi vida
en el sueño de fuego de tus ojos,
en el sueño de mármol de tus brazos...

CANCIÓN DE LA PRIMAVERA

Sangre de las venas de las rosas rosas
baña las mejillas, púrpura los labios....
En las fugitivas horas voluptuosas
hay fuego en la venas de las rosas rosas.
Hay fuego en las venas de las rosas rosas
y el Fauno contempla, desde la espesura,
las primaverales luchas amorosas,
la sangre en las Ninfas de las rosas rosas.

En el oro cespado de las cabelleras
ríe el sol y enreda sus rayos de oro,
y hay huellas de locas caricias primeras
en el oro cespado de las cabelleras
se adornan las Ninfas con hojas y flores,
heraldos triunfos de las Primaveras,
en el oro cespado de las cabelleras.

En la fría y suave marmórea blancura
Eros labra el nido con risas y besos,
y hay rojos rubores y fuego y ternura
en la fría y suave marmórea blancura,
se tiñe con sangre de las rosas rosas,
y el Fauno contempla, desde la espesura,
la fría y suave marmórea blancura.

EL CANTO DEL GRAAL

Cuando el eco de alada armonía
tembloroso en mi oído resuena,
siento arder una extraña alegría,
en el fondo sin luz de mi pena.

Eco vago de alada armonía,
que la noche del alma serena;
fugitivo como una alegría
dulcemente en mi oído resuena.

¿Es acaso una vieja alegría
que renace, como una armonía,
en el fondo sin luz de mi pena?

Esperanza o recuerdo, cadena
que eslabona una mano sombría
de crepúsculos lívidos llena...

¡Arda y tiemble esa extraña armonía
en el fondo sin luz de mi pena!

CRISTO

I

A Andrés A. Mata.

Selva espesa. Para el viento
sollozando entre las hojas;
incendian el firmamento
sangrientas serpientes rojas.

Con largo y ronco lamento
se arrastra en su cauce el río;
por entre el ramaje umbrío
de los bosques seculares,
se siente el jadear bravío
de pumas y de jaguares.

Y entre el umbrío ramaje,
la postrera luz del día
ilumina la salvaje toldería.

La blanca Cruz en la mano —
presa de extraña alegría—
va el Misionero cristiano;
y en su rostro se adivina
la suprema fe divina
y el vago terror humano.

II

Nubes de incienso. La nave
del gótico templo, llena
murmullo lento y suave...

Va la plegaria serena como una ave
de alas blancas. Desfallece
sobre el frío pavimento,
la luz del sol, que aparece
crepúsculo somnolento.

Abierta en el muro oscuro,
la ojiva contempla el cielo,
y el incienso sobre el muro
tiende perfumado velo.

El símbolo, alado y puro,
cubre al apóstol, que advierte
que hay, para el alma abatida,
tras la angustia de la vida
la esperanza de la muerte.

MEDIOEVALES

PORTICO...

Villano, trovador, fraile o guerrero,
con hoz, breviario, bandolín o espada,
fuera hermoso vivir en la pasada
heroica edad de corazón de acero.

¡Fuera hermoso, en verdad! Si fraile austero
ver a Dios con extática mirada;
llevar por la Esperanza constelada
y la Fe, el alma, si infeliz pechero.

Si trovador, en el feudal castillo
cantar guerras y amor, al suave brillo
de los ojos de hermosa castellana;

Combatir, si guerrero, noche y día
asaltar, lanza en mano, una abatía,
o acuchillar la hueste musulmana!

EL HERMANO PINTOR

I

A Luis Berisso

El padre abad espía. Por la grieta
que abre el muro rugoso del convento,
ve en la celda un infolio amarillento
donde hay una mayúscula incompleta.

—Es la doliente y mística silueta
de un extático monje macilento—,
de ojos llorosos y cabello al viento
y un nimbo en torno de su faz de asceta...—

Con las manos unidas sobre el pecho,
arrodillado junto al pobre lecho,
el hermano pintor parece inerte.

Dijérase que el nimbo peregrino,
que trazaba en el viejo pergamino,
en su pálida sien traza la Muerte!

HOC SIGNUM

II

A José Enrique Rodó

Secos sus ojos turbios el villano,
y con paso medroso y vacilante,
fue a postrarse ante un Cristo agonizante,
símbolo eterno del tormento humano.

—Piedad, Señor — su labio palpitante

por decir su dolor pugnaba en vano;
y extendió el Cristo su llagada mano
y brilló la piedad en su semblante.

—Señor, venganza! En la profunda herida
abierta en un costado, una encendida
gota de sangre apareció... El villano
sonrió entre las sombras... En sus ojos
había extraños resplandores rojos
y una ancha daga en su crispada mano.

COMPLAINTE

III

Va mi pálida quimera
a enredarse como una ave,
de tu blonda cabellera,
en la onda, crespada y suave
de tu blonda cabellera.

I

Eres la rosa ideal
que fue la Princesa-rosa,
en la querrela amorosa
de un menestral provenzal.

Si tú sus trovas quisieras,
llegarían, como un ruego,
los serventesios de fuego,
en armoniosas hogueras.

Darías al vencedor
los simbólicos trofeos,
en los galantes torneos
de la ciencia del amor.

Incensado por el aura
de la dulce Poesía,
en tus manos dejaría
su cetro Clemencia Isaura.

II

Serías el lirio humano
que halló un rey, bajo su tienda,
en la brumosa leyenda
de un minnesinger rhiniano.

En ti vería el guerrero
perlas y rocío, como
en el tesoro del gnom
que descubrió un hechicero.

Tendrás un camarín,
por las hadas adornado,
en un palacio encantado
de las márgenes del Rhin,

Y en las noches de las citas,
bajo el rayo de la luna,
envidiaran tu fortuna
Loreleys y Margaritas.

III

Mientras pensativo y triste,
junto a la cruz de un sendero,
estrechaba un caballero
la banda azul que le diste,

En tu ventana ojival
dulcemente reclinada,
oirías la balada
del ardido Parsifal.

Y de un juglar, que ha traído
su harpa cubierta de flores,
la historia de los amores
de Crimilda y de Sigfrido.

En tu blanco camarín,
por las hadas adornado,
resonaría el sagrado
cántico de Lohengrín...

Ya mi pálida quimera
se ha enredado, como una ave
en la onda, crespada y suave,
de tu blonda cabellera.

EL HOSPITALARIO

IV

A. Rubén Darío

A la luz, difusa y fría, de la aurora
que ilumina la colina,
con sus dulce voz sonora
reza
la campana
su plegaria matutina;
la colina, bajo el son de la campana,
se engalana con un manto de armonía,
y en el dorso abrigado
de las rocas se reflejan la luz fría de la aurora.
A los ecos temblorosos
da la voz de la campana
su armonía soñadora,
y ondulando,
suavemente, va en los ecos la oración de la mañana.

El tropel de los villanos
se encamina

hacia el templo, que domina la colina,
y la pálida mañana
va poblándose de voces y de risas argentinas

A la sombra de una roca,
destacando su silueta
sobre el fondo oscuro y triste
de la gruta, donde habita con la Noche y el Espanto,
el leproso
sonríe,
a la pálida mañana,
y por su sonrisa lívida
pasa el Horror.

La campana
clama, y reza su plegaria matutina.

El tropel de los villanos
hacia el templo se encamina,
y a lo lejos se encamina,
y a lo lejos, en el fondo nebuloso
de la pálida mañana,
se destaca la silueta del leproso;
a lo lejos,
a la entrada de la gruta de la Noche y el Espanto,
a la sombra de la roca,
con la lívida sonrisa de sus labios devorados por la Muerte.
Por la senda solitaria que a la gruta se avecina,
van los jóvenes guerreros;
en sus negras armaduras se refleja la luz fría de la aurora,
y el piafar de sus corceles
puebla de ecos la colina soñadora.

El leproso
sonríe
a la pálida mañana,
y hunde el sueño de sus ojos en lejanos misterios horizontes.
La guerrera cabalgata se aproxima.

Sobre el místico clamor de la campana,
sobre los ecos que pueblan la colina soñadora,
pasa un lúgubre alarido;
todo el terror de la noche, de la fiebre,
todo el sombrío cortejo de gemidos
de la Angustia;
hondo, intenso, doloroso,
como una ansiosa agonía;
como una desesperada
agonía.

Los villanos
enmudecen y se signan, a los lejos.

A la entrada de la gruta
los guerreros aterrados se detienen.
A la entrada sombría de la gruta,
el leproso
gime extrañamente.
Dominando su horror, tranquilo y fiero,

refrena un caballero
su corcel erizado,
junto al mísero cuerpo doloroso,
baja sobre él la sudorosa frente,
y alzándolo en sus brazos sonriente,
besa la faz monstruosa del leproso.

PAÍS DE SOMBRA

... Y estaban viento y mar, cielo y tinieblas, de despedida y de angustias llenos...

EL POETA CELEBRA EL GOCE DE LA VIDA

A Jacinto Rafael Pachano

Jacinto, de la rosa del viejo Anacreonte
sacó la abeja antigua dulcísimos panales;
cuando cerró sus templos el rojo dios bifronte,
oyeronse en el Latium himnos de amor triunfales.

Vano es que el blanco cisne la oscura muerte afronte
sino canta su canto de notas inmortales.
La misteriosa sombra no cubre el horizonte
sin que la luz fecunda prodigue sus raudales.

Yo que el jardín de Horacio pisé gozoso un día,
y tuve de las risas la amable compañía,
sé que no hay, bajo el cielo, más venturosa suerte.

Abrase así, a tus ojos, el pavoroso Arcano,
mientras mis pasos llevo por entre el bosque humano,
soñador y nostálgico y triste hasta la muerte...

LUSTRAL

Llamé una vez a la visión y vino.
Y era pálida y triste, y sus pupilas
ardían como hogueras de martirios.
Y era su boca como una ave negra
de negras alas.

En sus largos rizos
había espinas. En su frente arrugas.
Tiritaba.

Y me dijo:
—¿Me amas aún?

Sobre sus negros labios
posé los labios míos;
en sus ojos de fuego hundí mis ojos
y acaricié la zarza de sus rizos.
Y uní mi pecho al suyo, y en su frente
apoyé mi cabeza.

Y sentí el frío
que me llegaba al corazón. Y el fuego
en los ojos.

Entonces
se emblanqueció mi vida como un lirio.

CREPÚSCULO

Por estrecha hondonada pasa el sendero,
entre rotos peñascos y ardua maleza,
y tiembla, en las rojizas cimas abruptas,
la luz desfalleciente de las estrellas.

Con su lúgubre risa rueda el arroyo,
arrastrando sus aguas, hondas y negras,
y erguidas en los flancos de las montañas,
hacen signos burlones las ramas secas.

LAS NOCHES

Noche pura,
perfumada como el alba
En el cielo, claro y frío, arde la luna
y tiembla en el océano su luz blanca.
Ríen, al pasar, las olas,
con su risa gigantesca y ahogada,
y se coronan de estrellas blanquecinas
las cimas, anchas y negras, de las montañas.
Noche pura,

noche plácida,
perfumada como el alba

Flotan extraños rumores
en el seno de la noche callada
ecos de gemidos
de angustias lejanas;
ecos de sollozos;
de tristezas pálidas;
ecos de risas,
dolorosas como la desesperanza

Flotan bajo la luna
velos de lágrimas.

—Para el dolor supremo
la oscura tumba helada.
Allí el eterno, el suspirado olvido,
dormido bajo el ola
de la inviolada muerte.— Los vencidos
en las pobres luchas humanas;
los que llevan en su pecho
el cadáver de la esperanza;
los que guían los mares del astío
su indiferente barca.

Hondo gemidos
flotan en la noche callada.

—El crimen
que puebla la conciencia de fantasmas.—
La noche de las tumbas de los vivos;
la noche de las prisiones heladas;
cuando las uñas se rompen en los muros

que tiñen de escarlata;
cuando crujen los dientes
en las vigas que horadan,
y arrancando los hierros
los músculos estallan.
Gritos ahogados,
flotan en la noche callada.

—Densas tinieblas
que caen sobre el alma;
el triunfo del Misterio, hijo del Caos
y de la Nada—.
La risa convulsiva
desgarra las entrañas,
mientras sigue a una sombra que se aleja,
la pupila extraviada.

Extraños terrores,
visiones extrañas,
que hielan la sangre en las venas
y el cuerpo despedazan...
Si despierta la ira terrible,
la ira satánica,
pone fuego en los ojos y en los labios
espuma blanca.

Risas y alaridos
flotan en la noche callada.

La noche
de los ojos sin mirada.

La noche del dolor, que atenacea
la carne, y la desgarrar.

La noche de la duda
sin la estrella de la plegaria.

La noche del crimen,
y del remordimiento.

La aciaga
noche de los placeres, que conocer
auroras amargas.

La noche
de la venganza.

La noche de la ira
impotente, bajo la herida que sangra,
zollozos y rugidos
flotan en la noche callada,
mientras juega, bajo la luz de la luna,
una alegría en cada rayo de plata.

BRUMAS

Ah! Los ojos irónicos brillan
sobre mí, como agudos puñales!
¡Ah! Los pálidos labios que ríen,
¡cómo ríen que hielan mi sangre!

¡Cómo ríen los labios helados
y los ojos sarcásticos brillan,
cuando cruzo la senda brumosa
donde espíritu y cuerpo vacilan!

¡Ah, el horror de la noche suprema
si la última estrella se apaga!
Crujirán del espanto mis huesos
y la voz se helará en mi garganta...

Abriré mi pasión dolorosa
a la lluvia monótona y fría.
Bajo el peso del manto de nieve
se doblegan las ramas erguidas...

LAS VOCES TRISTES

Por las blancas estepas
se desliza el trineo;
los lejanos aullidos de los lobos
se unen al jadeante resoplar de los perros.

Nieve.
Parece que el espacio se envolviera en un velo,
tachonado de lirios
por las alas del cierzo.

El infinito blanco...
sobre el vasto desierto
flota una vaga sensación de angustia,
de supremo abandonado, de profundo y sombrío desaliento.

Un pino solitario
dibújase a lo lejos,
en un fondo de brumas y de nieve,
como un largo esqueleto.

Entre los dos sudarios
de la tierra y el cielo
avanza en el naciente
el helado crepúsculo de invierno...

OTOÑAL

Dije a la alondra: — Espera... Cantaba el ruiseñor.
Noche de Otoño, triste infinitamente...
vagaba en las tinieblas misterioso dolor.

El viento en las tinieblas era un largo lamento,
y en el balcón soñado de mi ideal Verona,

se mecía mi escala de seda con el viento.
Y Cantó a la esperanza la canción harmoniosa
del ruiseñor, en medio de la noche sombría,
y dije: — Cese ¡oh cese tu canción harmoniosa...

Acaricie mi oído la dulce voz soñada,
que en otras breves horas acarició mi oído,
¡oh ruiseñor! ¡oh alondra! ¡oh dulce voz soñada!

Y fue el silencio en medio de la noche sombría,
y no llegó a mi oído la amorosa harmonía,
y oí la voz del viento que mi escala mecía.

Dije a la alondra entonces: —Canta, alondra, a la aurora;
ya la noche divina cedió el paso a la aurora,
¡La noche era más bella que el sol y que la aurora!
Y vi de un día pálida los albores glaciales,
que ahuyentaban las sombras del ensueño y la noche,
detrás de las inmóviles montañas otoñales.

SOMBRA

Oh!, ¡cuán fría está tu mano! ¿Ríes? ¿Por qué ríes? Chocan
tus dientes.... Hay algo extraño en tus ojos.... Tus miradas
hieren como dagas.... Hieren como dagas...Me hace daño
tu risa... Me aterra el frío de tu mano descarnada...

¡Déjame huir! Ya la noche dolorosa nos rodea
con el pavor de sus sombras... Hay un abismo a mis plantas.
Hay un clamor en fondo del abismo. Las tinieblas
se aglomeran en los flancos hendidos de las montañas.

¡Oh, esta mano no es la tuya! ¿Por qué el frío de esta mano
penetra ya hasta mis huesos? ¿Por qué brilla una guadaña
sobre mi frente...? ¿No escuchas ese vago son que llega
suave y tenue, como el eco de una música lejana?

¡Oh, cuán triste es ese ritmo que suspira en mis oídos
y conduce hasta mis ojos la amargura de mis lágrimas!
¡Oh, cuán triste es ese ritmo! Déjame llorar. ¡Oh, déjame
arrodillarme! Mis labios sabrán quizá una plegaria.

Tengo frío. Tengo miedo. Esas sombras que se mueven
son espectros que en el borde del abismo se entrelazan...
No me arrastres... Tengo miedo... Tengo miedo del abismo.

Déjame huir... ya la carne de mis huesos se separa...
¡Oh, ese espectro que a mi viene con los brazos extendidos
y que absorbe con sus ojos mis pupilas abrasadas!
Ya mis manos están yertas; ya están secas mis pupilas,
y el gemido del abismo, frío y lúgubre me llama.

Vamos ya. ¿Ves cómo empuja desprendidos eslabones
hacia el fondo de la sima la cadena de fantasmas?
Vamos ya. Llévame. Siento que el latido de mis venas
se acompasa con el ritmo de la música lejana;

con el ritmo, dulce y triste, que se mece en las tinieblas

y armoniza con mis pasos la caricia de sus alas,
como esquife
 columpiado
 por el blando
 movimiento
de las ondas
 fugitivas
 que se extinguen
 en la playa.

Suavemente... lentamente,
 va ondulando en la penumbra,
en su danza tenebrosa la cadena de fantasmas...
Vamos ya por las entrañas de la noche y del espanto...
¡Oh, el amor! ¡Oh, la alegría! ¡Oh, la dicha! ¡Oh, la esperanza!

EN LA AGONÍA

Nocturnas, largas horas, pobladas de visiones,
que giran tambaleantes en torno de su lecho.
Se agolpan a sus labios febriles oraciones
y desgarran las uñas su enflaquecido pecho.

Extrañas formas tienen las pálidas visiones
que pasan y se inclinan sobre el revuelto lecho,
mientras murmura el mísero confusas oraciones
y enrojece la sangre sus uñas y su pecho.

Se acercan y sus luengas flotantes vestiduras,
como la niebla tenues, como la sombra obscuras,
ocultan a sus ojos la moribunda luz.

Un grito ronco apagan las luengas vestiduras
de las visiones pálidas, como la sombra obscuras,
y se desploma un Cristo clavado en una Cruz.

SIEMPRE

Tú no sabes cuánto sufro! Tú, que has puesto más tinieblas
en mi noche, y amargura más profunda en mi dolor!
Tú has dejado, como el hierro que se deja en una herida,
en mi oído la caricia dolorosa de tu voz.

Palpitante como un beso; voluptuosa como un beso;
voz que halaga y que se queja; voz de ensueño y de dolor...
Como sigue el ritmo oculto de los astros del océano,
mi ser todo sigue el ritmo misterioso de tu voz.

¡Oh, me llamas y me hieres! Voy a ti como un sonámbulo,
con los brazos extendidos en la sombra y el dolor...
Tú no sabes cuánto sufro; cómo aumenta mi martirio
temblosa y desolada, la caricia de tu voz.

¡Oh, el olvido! El fondo oscuro de la noche del olvido,
donde guardan los cipreses el sepulcro del Dolor!
Yo he buscado el fondo oscuro de la noche del olvido,
y la noche se poblada con los ecos de tu voz...

LOS SUEÑOS SON VIDA

DESDE LA FRÁGIL BARCA

Desde la frágil barca vi ya las dos riberas.
Respetaron las olas mi esquife de quimeras,
como en el viejo circo las plegarias postreras
del confesor cristiano respetaban las fieras.

He estrechado en mi brazos fantasmas y mujeres;
probé todas las copas de todos los placeres,
y oí una voz que dijo:—¡Cuán dulcemente mueres!
Y cuando me moría:—Puedes vivir, si quieres...

La voz que en otros tiempos a mi oído decía:
—En nombre de los hombres a Margarita, un día,
la clave de las ciencias dio Fausto: —Gretchen mía,
eres principio y término de la sabiduría.

¡Pobre juez de la vida quien antes no fue reo!
Crear... Amor y genio dicen al par: —Yo creo.
¿Quién encendió en tus ojos la pasión y el deseo,
oh Julieta divina? ¿Fue Shakespeare? ¿Fue Romeo?

Toda visión, entonces, es realidad dormida.
(Viejo ya Segismundo, con el alma abatida,
quiere hallar en los sueños su fe desvanecida
y amargamente sabe que los sueños son vida).

Cuando el triste crepúsculo las viejas cimas dora
tiende el alma sus alas como un ave a la aurora.

¡Oh, la lejana aurora! ¡La daga blanca y fría
con que hiere a las sombras visionarias el día!
¡Mensaje obscuro y vago de la oculta armonía
del cielo y de la tierra! ¡Otro día, alma mía!

Otro día... ¡Quién sabe! Cuando la luz se encienda,
si en medio de la vida clavo otra vez mi tienda,
cuando ciña a mis ojos la va olvidada venda
y bajo el sol sus alas mi pensamiento tienda,

veré cómo, extinguidas las plegarias postreras,
destrozan a su víctima las garras de las fieras,
y cubrirán de sombra mi esquife de quimeras
los ojos de la Esfinge desde las dos riberas...

Pero enterré en mi espíritu un rayo de sol; oro,
como rezan los libros de un alquimista moro,
cuando caiga la nieve gozaré mi tesoro.

Y al margen de la vida descubriré el sendero
bañado con la espuma del naufragio postrero.
(Sobre un corcel jadeante va el pobre caballero,
la vista en las estrellas y el gesto noble y fiero.)

ALMA HELÉNICA

I

De las cumbres lejanas venía
la banda armoniosa cuyas alas
brillaban como el día.
(Sobre el cielo azulado se veía
dibujarse la lanza de Palas.)

Aquella tarde triste
los pájaros sagrados me hablaron al oído:

II

Tú fuiste un soberbio guerrero,
soberbio temido.
Tu casco de bronce,
tu carro dorado, tu espada, tus ojos de fuego,
agitaron la aurora serena
de las hondas pupilas de Helena.
En un frágil trirreme surcaste
el océano profundo y sonoro,
que ocultaba olas de sombra y espumas de nieve
el jardín de los frutos de oro.
Los aedas cantaron tus hazañas
en los festines
que ofrecen los reyes a los semidioses;
y como un viejo río, la sien coronada de cañas,
bajo el palio de frondas, riente y luminoso,
de las esposas vírgenes
fuiste el primer esposo.
Y cuando ardió tu cuerpo
en la hoguera que tiñe de rojo la cima del monte,
tembló bajo tus plantas,
sobre las ondas lúgubres, la barca de Caronte.

(-Oh sí! Yo fui el guerrero
de las viejas repsodias,
y la tricorde lira

cantó mi gesta heroica.
¡Aun en mis hombros siento
los brazos de la diosa
que encendía mis labios
al fuego de su boca!
En el río de lágrimas
se reflejó mi sombra,
con los que la perdida
dulce existencia lloran...)

III

Guerrero? ¡Oh, no! ¡Deliras!...
Busca en tu noble espíritu
el alma de los besos y el alma de las liras;
adornen tu frente

laureles y mirtos y rosas,
y humedezcan tus pálidos labios,
(pálidos de fatiga de placer) si reposas
en las noches aladas,
finas y rojas lenguas
en el néctar de Thasos saturadas.
Que un nuevo goce inicie
la nueva luz que en el Oriente empieza,
que la dulce belleza
tus ojos acaricie.
Presente de los dioses
la vida es suave y breve;
vino y caricias bebe
donde los labios poses.
Que lleve hasta tu oído
su alarma deliciosa
la pareja amorosa
que palpita en el nido.

(-Ceñid una guirnalda de rosa a mi frente,
desatad mis sandalias, adornadme de púrpura,
poned junto a mi mano la rama floreciente.
Que preludien las liras
al dulce modo eolio,
¡oh sacra Musa que al festín inspiras
los versos del escolio!
Risas, Juegos y Amores
tengo en mis brazos presos,
y el ardiente deseo entre mis labios
persigue la frescura de los besos...)

IV

Te acuerdas? A la sombra
del plátano frondoso,
junto a la clara fuente
que al pie del ara de las Musas nace;
bajo el cielo riente,
gozoso con su luz y con su gloria,
surgieron en tu mente
el Bien y la Verdad y la Belleza,
alma de la indulgente
Naturaleza.

De hondas arrugas se cubrió tu frente
y aparecieron en tu sien las canas,
pero siguió a tu oído, suavemente,
cantando el coro de las nueve hermanas
Y así, cuando morían
tus últimas auroras,
endulzó la agonía de tus ojos
el grupo de las gracias seductoras.
Ni hombres ni dioses
perturbaron tu espíritu sereno,
y tu espíritu estaba
de hombres y dioses lleno.
¿Fue un Dios? ¿Fue un hombre acaso
quien condujo la muerte a tus dinteles?

El hijo de Hiparión cerca al ocaso
guiaba sus corceles,
y como el paso del radiante Numen
un camino de luz era tu paso.

(-Oh sí) Cuando vagaba por el bosque de olivos,
con las plantas desnudas sobre la fresca hierba,
fijos en el espacio mis ojos pensativos,
bajo el sereno y hondo prestigio de Minerva;
cuando junto a los pórticos la muchedumbre oía
mi voz austera y grave,
la persuasión excelsa de la sabiduría—
gárgola luminosa — descendía mi labio,
y fui, bajo el influjo de mi celeste guía,
dulce, elocuente y sabio...)

V

En la cumbre lejana y sinuosa
moría la tarde.
La bandada armoniosa
tendió otra vez sus alas,
mientras rojos celajes envolvían
la lanza de Palas.

Después, mis pasos fueron entre ruina y escombros,
y se pobló mi espíritu de terrores extraños...
Cayeron dos mil años
sobre mis hombros...

¡DIOS SEA LOADO!

El último golpe de lanza fue para mí;
después como liebres huyeron y yo caí
con los brazos abiertos en cruz.

Y la cruz de madera sagrada,
del leño sagrado en que Cristo fue crucificado,
se hundió bajo el golpe terrible en mi pecho.
(La cruz que guardaba de noche mi lecho,
de día mi pecho,
desde que el Abad conquistó en Palestina,
con rudos mandobles, la adorada reliquia divina).
Y así fue que una lengua de fuego
quemó mis entrañas,
porque, gracias al cielo, la cruz conservaba una huella de sangre,

un instante del largo tormento de Cristo,
de Nuestro Señor Jesucristo...

Al entrar la reliquia en mi pecho
una ola de sangre brotó de mi pecho deshecho,
y saltando de gozo mi herido
corazón, persiguió la reliquia en la ola de sangre,
y la halló, y extendió sobre ella
fue una nube teñida de rojo que cubre una estrella.
Por la gloria del Hijo en el santo madero clavado,
sufrí el inefable tormento del Crucificado,

de Nuestro Señor Jesucristo...
El demonio que vive en mi cuerpo (¡Dios salve mi alma)
que se irrita si rezo (y yo rezo de noche y de día
pidiendo a la virgen sin mácula, a Santa María,
que lo vuelva a su hórrido puesto
en los negros abismos) mordía y rugía
y aferraba a mi cuello sus uñas.
Yo, de pronto, pensando en el gesto
que haría el Maligno
si tocaba la cruz venerable sus negras pezuñas,
sentí que la risa
retozaba por todo mi cuerpo;
y el Maligno, a mis propios oídos
cambiaba mi risa en profundos y largos gemidos.

A mi lado el hermano Macario
mascullaba sus últimos rezos,
y entregaba su alma a los ángeles
besando una cruz que trazó con su sangre en el suelo.

Después una música suave llegó a mis oídos,
una música suave y lejana y un canto lejano.
¿Qué coro cantó aquella noche
si el hermano Jacinto murió en la pelea
y fue mal herido el hermano Cipriano
que siempre la muerte provoca?

Mas tarde arranqué de mi pecho la cruz y la puse en mi boca.
Porque ví que la turba precita
con figuras de cuervos llegaba volando y graznando.
Y ardía en sus ojos redondos la llama maldita.

Y vi a uno que siempre se esconde en mi celda,
y que hiere de noche mi seno
y deja en las llagas el negro veneno
con que riega el jardín del pecado.
Contra él hay un rezo y un signo. ¡Dios sea loado!

Y vi a otro que vive en el foso
que circunda y protege el convento,
donde espía a las almas que pasan
cuando el potro, la hoguera o la horca las libran del cuerpo.

Y vi a otro que acecha en las rejas
del confesionario,
para oír los lamentos y quejas
de los penitentes.
A ese solo el hermano Matías espanta;
es un cuervo que ríe y que llora, que gime y que canta.

Cuando al alba el Abad con los cuatro novicios
llegó al claro del bosque buscando mis pobres despojos,
ya la hueste maldita me había arrancado los ojos;
pero el alma está libre por siempre de sus maleficios.
¡Dios sea loado!

LOS ANTEPASADOS

I

Hijo soy de mi raza; corre en mis venas
sangre de los soberbios conquistadores,
Alzaron mis abuelos torres y almenas;
celebraron su gloria los trovadores.

En esa sangre hay ondas rojas y azules;
es de una solar mi escudo lustre y decoro.
(En campo de sinople, faja de gules
engolada de fieros dragantes de oro.)

Despiertan en mi mente, con los halagos
de su tosca hidalguía, los cronicones,
brumosos atavismo, recuerdos vagos
y un tropel de confusas evocaciones.

Me iluminan de pronto, con fugaz brillo,
relámpagos que quiero fijar, en vano...
¿En qué lid, en qué claustros, en qué castillo
espada, cruz o lira tuve en mi mano...?

II

Bajo la luminosa, nocturna estela
y entre la polvareda de los caminos,
en busca de Santiago de Compostela
pasan, cantando salmos, lo peregrinos;

Mientras en la penumbra de la mezquita,
donde con sus muezines rezaba el moro,
junto al abad severo que ora y medita,
los frailes soñolientos rezan en coro.

A los bardos errantes piden ternezas
mujeres de ojos garzos y tez de armiño,
y oyen trovas de amores y de tristezas
en la lengua armoniosa de allende al Miño.

Que el habla, ruda y grave, del castellano
sólo dice combates y desafíos
y la fe del insigne mártir cristiano
que floreció entre moros o entre judíos.

Ocultando su gozo con gesto arisco
de pajes y estudiantes gloriosa presa,
al compás de un sonoro rabel morisco
danza provocativa la juglaresa.

Y el juglar, que ha aprendido los romanceros,
cuenta, del viejo alcázar bajo los arcos,
acercado de hombres de armas y de escuderos,
la historia lamentable del conde Alarcos.

De pie, junto a la puerta de la abadía,
fascinando a la turba que escucha ansiosa,
mientras suspira el Angelus y muere el día,

el preste de Berceo dice una **Prosa**

Con hilo de romances teje su historia,
sigue la vía oculta de las estrellas,
y va perdiendo todo, menos la gloria,
el rey de las **Partidas** y las **Querellas**.

Entre halagos, promesas y juramentos,
que entrelaza con votos de amor celeste,
en alcobas y celdas **trotaconventos**
desliza los mensajes del Archipreste.

El galán nocherniego pasa embozado
frente a la negra torre que al vulgo asombra.
Y al fulgor de una lámpara mira espantado
del marqués hechicero vagar la sombra.

Librado a los destinos y a los azares,
de espaldas a la vida, de frente al cielo,
tiende Colón sus alas sobre los mares,
como un ave gigante que emprende el vuelo.

III

Lago de Sol, dormido junto a las nubes
donde guardan tu sueño nieves eternas,
cuando salen los vientos de sus cavernas,
lago de verdes aguas que al cielo subes

Nace en tus frías ondas el peregrino
señor de labradores y de guerreros;
del inca Manco Kapajh, sabio y divino,
cubre la inmensa sombra los ventisqueros.

Del Tucumán a Quito, del Maula al Guayas
la absorta muchedumbre sigue su rastro;
por pampas, cordilleras, bosques y playas
van los emperadores, hijos del Astro.

Con vistosos plumajes ornan su frente
princesa, que a ser moras fueron huríes;
por ellas en la **quena**, suaves y doliente,
cantan los aracecos sus yaravíes.

Y el dios que a los maizales de la pradera
da el calor fecundante, la luz propia,
recogiendo en los montes su cabellera
con sus últimos rayos la acaricia.

Los indios, bajo el cetro de sus señores,
serenos y pacientes, nobles y bravos,
son como las abejas y los castores,
y no como los siervos y los esclavos.

Pueblo dulce y tranquilo, que amas la vida
en brumosos ensueños cristalizada,
¡cómo se va en la sangre, por ancha herida,
el alma de tu raza desventurada!

¡Cómo al caer transmites al castellano
herencia de incurable melancolía!
La luz, viva y radiosa, del cielo hispano
templas con el crepúsculo de tu agonía.

Los nietos de los rudos conquistadores
que asombraron los siglos con sus proezas,
juntas al noble orgullo de sus mayores
un mundo de ancestrales, vagas tristezas.

Tristezas que se mezclan con sus placeres,
que dan a sus amores ansias secretas,
suspiran en los labios de sus mujeres,
sollozan en los versos de sus poetas;

Porquen en vano la roja, terrible espada
que hirió al azteca altivo y al inca fuerte,
que hizo flamear su lábaro sobre Granada,
tres civilizaciones hirió de muerte.

Fue tal vez un arcano grave y profundo,
de confusas grandezas y sombras lleno,
el que fundió en la raza del Nuevo Mundo
al indio, al castellano y al sarraceno.

AL BORDE DE LA TUMBA DE TOLSTOI

Maestro, ya tu espíritu se hundió en el mar sereno;
En el mar infinito de luz y sombras lleno
que en los supremos éxtasis tu genio vislumbró.
La esfinge se ha dormido bajo tu excelsa mano
y en la noche solemne del inviolado arcano
el temblor luminoso de tu mirada entró.

No dirán tus loores las lenguas cortesanas
ni clamarán al espacio la voz de las campanas
ni las armadas hordas tu sueño turbarán.
Fuiste el último rayo del sol de Galilea;
si no para tu cuerpo verán para tu idea
una cruz como Pedro o un hacha como Juan.

Te envolviste en tu manto para morir. Tu manto,
constelado de estrellas, se humedeció con llanto
cuando envolvió en sus pliegues al infinito Amor...
(¡Maestro, nuestros labios no maldicen: imploran...
maestro, nuestros ojos están ciegos y lloran...
maestro, venceremos al mal con el dolor!)

De pie sobre la cumbre de la montaña erguida
—¡Oh Moisés!...—contemplabas la Tierra prometida,
las palmas de la nueva, soñada Jericó;

Tu voz llenaba el mundo con su clamor divino
y abríase a tus plantas el áspero camino
que el Sabio de los Sabios par el amor trazó.

Tu brazo poderoso, tendido al horizonte,
su sombra proyectaba sobre el abrupto monte

y en torno de tus sienes brillaba un resplandor
Apóstol y profeta, por tu celeste ruego
bajaron a la tierra las mil lenguas de fuego
que arden como la llama sagrada del Tabor.

Cuando el potente numen que tu visión agita
derribe las murallas de la ciudad precita,
y desarraigue el árbol cien veces secular,
ya no estará tu sombra, Maestro, en la montaña,
ni llenará los aires tu inmensa voz extraña,
ni se verá en tus sienes el nimbo fulgurar!...

Y avanzará la última, la desolada tarde,
para ceñir la cripta que tus cenizas guarde,
y el viento de la estepa sobre ella pasará.
Que el viento de la estepa, poblado de visiones,
recoja el clamoreo de cien generaciones
que ya en tu lengua inmóvil cristalizado está.

**A bordo del “Mafalda”,
sobre el Atlántico, 1910.**

LOS CHARCAS

El golpe centellante del castellano acero
extinguió en la cruz blanca su resplandor mortal,
y como un nido de águilas alzó el aventurero
la ciudad del reposo, hidalga conventual.

La vió desde las cumbres del indio torvo y fiero;
vió su altar y su toga, su espada y su puñal,
y acaso, entre las sombras, el fulgurar postrero
del astro que alumbraba la fortuna imperial.

No dio la raza mártir su cuello a la cuchilla;
mil veces escucharon las huestes de Castilla
el silbar de sus flechas y el rugir de su voz.

Y turbaron sus sueños en las noches de plata
el semblante de bronce, la diadema escarlata,
la mirada terrible y el ademán feroz.

SARA QUINTEROS

Dormida... Viste de blanco... Tal vez sueña...
Cuando sus ojos se obras
despertará la sonrisa entre sus labios...
su sonrisa es una aurora que su hermoso rostro baña.

En la frente, en las mejillas, en el seno palpitante
lirios, blancos lirios, blanco traje de la desposada;
casto velo,
nube casta,
en el seno palpitante, en la frente, en las mejillas,
en el alma...

Lirios
teñidos de grana;

de rubor teñidas
las mejillas pálidas
y el Misterio
que en el dintel amoroso
tiende las alas.

Ah! No es la novia que adorna su belleza
con la veste blanca!
No corren por sus mejillas
rubores de grana,
ni tiemblan entre sus labios inmóviles
las amorosas palabras,
ni en sus ojos, que idealizaba el ensueño,
brilla la mirada!

Cruzadas sobre sus seno
sus manos blancas;
mudo en su cárcel de nieve
su corazón que latía frente a la vida ignorada;
y su espíritu radiosos
que ilusiones y visiones agitaban,
perdiéndose entre la sombra
con la virginal sonrisa de sus labios arrancada...

Los besos sobre su frente
semejan lluvia de lágrimas;
en torno del oro pálido de sus cabellos
como negras mariposas todas las tristezas vagan.

Blancos lirios,
veste blanca,
que no sois el dulce símbolo
de la esperanza,
sobre vosotros la ardiente, la infinita
lluvia de lágrimas...

LO FUGAZ

La rosa temblorosa
se desprendió del tallo,
y la arrastró la brisa
sobre las aguas turbias del pantano.

Una onda fugitiva
le abrió su seno amargo,
y estrechando a la rosa temblorosa
la deshizo en su brazos.

Flotaron sobre el agua
las hojas como miembros mutilados,
y confundidas con el lodo negro,
negras, aun más que el lodo, se tornaron.

Pero en las noches puras y serenas
se sentía vagar en el espacio
un leve olor de rosa
sobre las aguas turbias del pantano.

LE HAMEAU

El crepúsculo avanza. Sobre la línea oscura del horizonte, un rayo del sol muriente brilla; chispea entre el follaje su luz vibrante y pura y dora los contornos de la hoja amarilla.

El viento del otoño vagamente murmura sobre el lago y el césped que recama la orilla, y dice su plegaria, con extraña dulzura, el esquilón lejano de una vieja capilla.

Olvido y paz habitan junto al lago dormido; caen las hojas muertas con misterioso ruido al paso del Ensueño que visita las frondas,

y en la luz vacilante del jardín solitario arden purificadas, como en un incensario, las dichas fugitivas y las tristezas hondas.

Trianon (Versalles).

ANADIOMENA

TORTURA CELESTE

Dice Francesca: — ¡Oh Dante! ¿Por qué tu genio quiso crear este tormento digno del Paraíso?

ENVIO

Van hacia ti mis rimas en amoroso ruego; las llamas y las rosas de mi pasión te dan...

La admirable belleza de los ojos de fuego sabe que son abejas que hasta sus labios van...

Y ama de las abejas el vuelo alegre y ciego, los sueños que en sus alas escondidas están.

Las ondas en que el alma de mis rimas anego y que a sus pies la ardiente canción murmurarán.

Sabe que por la selva brumosa de mi vida, donde un leve bosque de laureles convida a evocar la celeste visión crepuscular, pasó la Anadiomena por mi amoroso ruego...

La admirable belleza de los ojos de fuego dio al altar de Afrodita la mirra de su altar.

ENTRE LA FRONDA

Junto a la clara linfa, bajo la luz radiosa
del sol, como un prodigio de viviente escultura,
nieve y rosa su cuerpo, su rostro nieve y rosa
y sobre rosa y nieve su cabellera oscura.

No altera una sonrisa su majestad de diosa,
ni la mancha el deseo con su mirada impura;
en el lago profundo de sus ojos reposa
su espíritu que aguarda la dicha y la amargura.

¡Sueño del mármol! Sueño del arte excelso, digno
de Escopas o de Fidias, que sorprende en su signo,
una actitud, un gesto, la suprema hermosura.

Y la ve destacarse, soberbia y armoniosa,
junto a la clara linfa, bajo la luz radiosa
del sol, como un prodigio de viviente escultura.

AMOR DE OTOÑO

Un sol de otoño, señora mía!
Un sol de otoño que envidiaría
la primavera del Mediodía.

También los valles visten de fiesta
cuando sus rayos doran la cresta
de la cercana colina enhiesta;

cuando se esparcen por la campiña,
sobre las ramas en donde apiña
su ardiente fruto la fresca viña;

cuando en las frondas el viento ruge,
gime y jadea, y al rudo empuje
la frágil rama vacila y cruje.

A nuestras plantas, que van inciertas
y al azar cruzan calles desiertas,
se precipitan las hojas muertas.

Pasó la suave melancolía
de la mañana. ¡Ved qué alegría
flota en el aire, señora mía!

¡Naturaleza tres veces santa
¡Himno de fuego que el sol levanta
y amor que en todas las cosas canta!

Amor... ¿oísteis? ... Amor...¿Acaso
no veis cómo arde todo a su paso?
Amor de otoño que huye el ocaso.

Dejad, señora, que un breve instante
pose mis labios, como un amante,
en el extremo de vuestro guante.

Como un amante que ve de hinojos
la maravilla de vuestros ojos,
de vuestros labios frescos y rojos;

como un amante que fuera un niño
que pide, en premio de su cariño,
la flor que adorna vuestro corpiño.

¡Si me la dierais!... ¡Quién sabe...! Un día
tal vez formase la gloria mía,
pues como un niño la guardaría.

¿Dudáis? No en vano mi labio jura,
júroos, señora, que mi ventura
fue una caricia fugaz y pura.

Tan fugaz, tanto, que no soy dueño
de su memoria, y es grave empeño
saber si todo no ha sido un sueño.

Y nada acaso más hondamente
que ese recuerdo turba mi mente,
hiere mis ojos, nubla mi frente...

(Ved ese palio de enredaderas;
sus blancas flores son las postreras
y en ellas viven las primaveras;

Bajo sus hojas el sol no brilla;
ofrece un tronco rústica silla.
Cerrad, si os place, vuestra sombrilla).

Caricia...sueño... la historia es breve...
Mas ¡quien a hablaros de amor se atreve
sin en él es fuego y en vos es nieve!

Frío de nieve pasa por esos
labios inmóviles, nido de besos
por repentinos desdenes presos...

¡Jamás, señora la ley se infringe;
pasión, desvíos celos finge,
pero su enigma guarda la Esfinge.

Y hasta hoy la clave no he descubierto,
y ya mi barca se acerca al puerto...
las playas solas... el mar desierto...

¡Mirad! De pronto se nubla el día;
pasa una densa nube sombría
que oculta el cielo, señora mía.

Naturalmente viste de duelo...
tomar mi brazo; bajad el velo...
será otra nube sobre mi cielo...

CANCIÓN DEL BOSQUE DE LAURELES

La última gota de rocío
brilló en las ramas del laurel.
El río alegre, el viejo río
iba cantando su rondel.

Fue en el bosque de laureles
donde el idilio floreció
Hecha de fresas y de mieles
la roja boca se entregó...

De las mejillas de la amada
huyó la llama del rubor,
y ardió de pronto su mirada
con un celeste resplandor.

Burlonamente el viejo río
murmuró entonces su rondel;
la última gota de rocío
tembló en las ramas del laurel.

Por el vergel de la ribera
pasó un aliento abrasador,
cuando ofreció la Primavera
su rojos labios al Amor.

En las pupilas de la amada
divina lágrima brotó;
nubló la luz de su mirada
y por su rostro descendió.

(Yo sé del triste desvarío
que hace reír en el dolor,
y al llanto llaman: —Hijo mío;
también la Dicha y el Amor;

pero son lágrimas y risas
de la belleza el talismán:
secan las lágrimas las brisas;
sólo las risas quedarán.)

Y cuando lágrimas y rocío
al pie cayeron del laurel,
el río alegre, el viejo río
cantó gozoso su rondel.

¡Oh roja boca que sus mieles
y que sus fresas entregó
en el bosque de laureles
donde el idilio floreció!

¡Oh dulce fuente, fresca y clara!
¿No irá a abrevarse en ti mi amor,
como una abeja que buscara
la nueva miel de antigua flor?

EL RUBI

En un collar de perlas
(digno joyel de la que reina en Saba;
negras como su cuerpo
o como el sueño de sus ojos blancas)

En un collar de perlas
(duermen sobre los senos de Cleopatra,
y el magnífico instante
de disolverse en el falermo aguardan).

En un collar de perlas
(¡fiestas galantes de la vieja Francia,
donde saltan del manto de los lores
a los pies de las reinas adoradas).

En un collar de perlas
(ciñen con doce vueltas la garganta
de la princesa errante
que persigue una mano despiadada).

En un collar de perlas
el ojo rojo de un rubí brillaba,
y al contacto de fuego
en cada perla fulguró una llama.

¡Sueña con los rubíes,
niña dorada y blanca!

TIEMPOS IDOS

Por qué, cuando en ti pienso, mi fantasía
evoca los hechizos de aquellas fiestas
en que al amor llevaba la poesía
entre los dulces sonos de las orquestas?

Yo te he visto en los lienzos encantadores
donde se immortalizan fiestas mundanas;
en un parque poblado de aves y flores
de Venus de Junos y de Dianas.

Cuando hablaban las brisas entre las frondas
no se qué de alegrías y de placeres,
irisando las quietas, azules ondas...
tal vez en el **Embarque para Citheres...**

En un banco de césped, bajo la umbría,
murmuraba un poeta sus epigramas,
y tu encendida boca se sonreía
y reían los pájaros entre las ramas.

Tu admirable belleza dominadora
encanto de los regios zagales fuera,
porque tras de tus pasos nace la aurora
y brota en torno tuyo la Primavera.

VESPERAL

Vuela a ti mi recuerdo dulcemente.
Mi vaga y soñadora Poesía
va a buscarte en la suave lejanía
de la cumbre boscosa y sonriente.

Una tarde, a la luz del sol poniente
marco de tu belleza parecía,
y el resplandor que entre la fronda huía
brilló en tus ojos y ció tu frente.

La noche se escondía entre las ramas;
en el rojo horizonte un haz de llamas
incendiaba el azul del firmamento;

y en el hondo crepúsculo, tendido
como un puente de luz, llegó a tu oído
estremecido de pasión mi acento.

EROS

Lluvia de azahares
sobre un rostro níveo.

Lluvia de azahares
frescos de rocío,
que dicen historias
de amores y nidos.

Lluvia de azahares
sobre un blanco lirio
y un alma que tiene
candidez de armiño.

Con alegres risas
Eros ha traído
una cesta llena
de rosas y mirtos,

y las dulces Gracias
—amoroso símbolo—
lluvia de azahares
para un blanco lirio.

LAS VICTIMAS

EL CLAMOR

Volveos porque pasa a vuestro lado
la errabunda y doliente caravana.
Descended hasta el fondo del abismo
donde se agitan todas las infamias;
donde todos los fangos se confunden
y donde todas las heridas sangran.
Bajad hasta el tugurio miserable
donde todos los fangos se confunden
donde germinan todos los delitos,

en ambiente de risas y de lágrimas;
donde en las noches largas y sombrías
dialogan la miseria y la esperanza,
como la sombra hostil con el sereno
rayo de luna que abre sus entrañas.
El espacio está lleno de gemidos
y la ruta de sangre salpicada;
en el clamor de cien generaciones
la honda miseria su clamor levanta,
y el látigo del fuego del castigo
oscurece los iris de la alianza.

Ya Job no tiene el lecho de ceniza
donde el bíblico Dios lo torturaba,
cuando sus ojos que inflamó la fiebre,
resplandecientes como dos espadas,
se hundían en la noche silenciosa
que con ojos de estrellas lo miraba.
Cuando su lengua amenazaba al cielo,
monologante como el mar y amarga
como el mar, y su manos dolorosas
sobre su pecho herido se juntaban,
mientras la persuasiva indiferencia
tejía una razón por cada llaga.
Hay una mano que a Satán detiene
y una celeste voz que dice: ¡Basta!
Olvidad a la sierva sollozante
en el rojo desierto abandonada;
sus labios secos y sus turbios ojos
quemados por el sol y por las lágrimas.
En el agua del pozo del desierto
se trazaré la sombra de la palma,
y pasará el temblor de una caricia
por el seno desnudo de la esclava,
y la celeste voz pondrá en su oído
el sueño de una música lejana.
No busquéis a la víctima que lleva
por el camino de la luz su planta,
ni en los impuros lechos de ceniza
ni en los desiertos que la muerte guardan.
Volveos porque pasa a vuestro lado
la errabunda y doliente caravana.

En las heladas noches del invierno,
cuando la nieve silenciosa baja
del negro cielo en argentada lluvia
sobre la tierra inmóvil y callada,
los árboles del bosque, soñolientos
bajo el armiño que cubrió sus ramas,
sienten de pronto estremecer los aires
un largo aullido que en la sombra pasa.

Contesta el bosque con extraños ecos,
en medio de la noche desolada,
y los árboles tiemblan y se agitan
como una muchedumbre de fantasmas,
mientras la nieve silenciosa cae
y el lago aullido por la sombra pasa.
Es el lobo que aúlla en la tinieblas
mientras el hambre ruge en sus entrañas.

Volveos porque pasa a vuestro lado
la errabunda y doliente caravana.

Sobre su frente pálida su frente pálida ha rugido
el vasto trueno de las otras santas,
y ha sentido caer su frente
una nube encendida como un ascua,
y el ángel del Señor hirió su frente
desde la nube roja con su espada...
—¡Señor, clamó, Señor! ¿por qué me hieres?
¡Señor, Señor! ¿por qué me desamparas?
Todas las tempestades han pasado
por la noche sombría de mi alma;
la amargura de todos los dolores,
la humillación de todas las infamias...
Ha pasado el simún por el desierto
y ha abatido la gloria de la palma...
Las montañas no sienten el azote
con que hiere sus flancos la borrasca;
desdeñan el empuje de las olas
las rocas impasibles de la playa:
para el dolor, Señor, yo no fui roca,
no fui, Señor, para el dolor montaña!

Hizo nido en mi pecho y en mis ojos
la sombría y mortal desesperanza;
hizo nido en mi pecho y en mis ojos
y dio a mis labios la sonrisa amarga,
y puso en el silencio de mi vida
la voz fría y cruel que me amenaza...
Como la palma adusta, hacia la tierra
inclinareé también mi frente pálida,
y cruzaré los brazos sobre el pecho
y esperaré el silencio de la nada;
porque fuiste el simún, y en mi martirio
fuiste la roca y fuiste la montaña,
y en vano a ti clamé: —¿Por qué me hieres,
Señor? Señor, ¿por qué me desamparas?
Volveos porque pasa a vuestro lado
la errabunda y doliente caravana.

Es la horda que huía en el desierto
con un haz de dolores a la espalda;
las huellas de sus pasos en el polvo
con surcos de cadenas se juntaban,
y la inmóvil esfinge la seguía
con sus ojos de piedra a la distancia.

Ella alzó las pirámides enormes
a sueños seculares consagradas;
ella ciñó los flancos de la tierra
con cintos gigantescos de murallas;
ella juntó los tempestuosos mares
y apartó las graníticas montañas,
y cambió las corriente de los ríos
y abatió las florestas milenarias.
Devolved a los ecos del espacio
las voces que escondieron sus gargantas,
gemidos de dolor y de agonía,
gritos de espanto, lúgubres plegarias.

Oiréis el clamor cristalizado
en ríos, mares, selvas y montañas,
que cubrirá el rugido de los truenos,
y el furioso batir de las borrascas,
y el jadear eterno del océano,
y el alegre tañer de las campanas,
y la voz pavorosa con que anuncia
el cañón su presencia en las batallas.

LA VERDAD ETERNA

Yo he visto arder la zarza que vió Moisés. La he visto
cuando elevaba al cielo su llama roja y negra;
y he sentido en mis ojos su resplandor divino
y he puesto mis dos manos en la divina hoguera;
y han llegado de pronto vibrando a mis oídos
todas las roncas voces que claman en la tierra...

Y he visto a la injusticia y al Error. Iban juntos;
asidos de la mano por anchurosas senda;
el ciego error tenía tranquilo y firme el paso,
los labios desdeñoso y erguida la cabeza;
marchaba la Injusticia vacilando; en su pecho
a una serpiente su ponzoñosa lengua.

ando se detuvieron en medio del camino,
Error dijo: —Habla.

Y la Injusticia: —Sea.

—Bajo el pendón insigne que al viento de la tarde
en la alegría heroica de la victoria ondea,
sobre el corcel piafante, y al son de los clarines
el triunfador, cubierto de hierro y sangre, llega.

La gloria arde en sus ojos como un celeste fuego,
y en torno de sus sienas refulge una diadema,
y entonan sus loores las voces misteriosas
que rugen, ríen, lloran y cantan y se quejan
en el viento que pasa sobre el pendón insigne
que en la alegría heroica de la victoria ondea.

A tus sagradas plantas ¡oh triunfador! Se inclinan
los estériles mares y la fecunda tierra;
sobre tu trono excelso, sobre tu sien augusta
el gran dosel del cielo salpicado de estrella...
Brazo de Dios que vibran la espada fulgurante,
tú como el sol deslumbras, y como el rayo ciegas!

No escuches ese leve gemido que parece
el estertor postrero de un moribundo... Huella
con el herrado casco de tu bridón el pecho
de donde un débil soplo de vida brota apenas;
es el pecho de un hombre... de un soldado... de un niño...
luchó y cayó a tu lado; va a morir; gime y sueña...
Sueña con las caricias del dulce hogar lejano;
con los alegres juegos de su infancia serena,
cuando el divino coro de las rientes horas
como loca bandada de aves gozosos vuela...

Sus brazos temblorosas se tienden al espacio,
y tiembla en sus miradas la despedida eterna.

¡Cuán lejos, ay lejos todos los que lo llaman,
todos los que en la angustia y en el dolor lo esperan!
Que apague a un tiempo mismo sus sueños y su vida
el casco polvoroso de tu corcel de guerra,
bajo el pendón insigne que al viento de la tarde
en la alegría heroica de la victoria ondea...
Y calló la Injusticia.

Y habló el Error: —Escucha
la historia del suplicio de una hermosa hechicera:
—Señor —dijo el verdugo— yo vi sus blancas manos
retorcerse y crisparse sobre mis puños, y eran
un haz de blancas víboras aquellas mano blancas
que mordían mis puños como víboras negras.

Temblaban sus dos senos como dos grandes flores
y sus piernas crujían como dos ramas secas...
cuando sintió en sus hombros el roce de mi barba
cayó como si un hacha le hendiera la cabeza.
Entonces vi sus ojos fríos como puñales,
claváronse en mis ojos sus miradas serenas
como dos largos rayos de luna, y vi sus labios
iluminar riendo su palidez de muerta.

Se arrastró por el suelo como un gusano roto
y sus crispados dedos se hundieron en la tierra;
pero sus labios rojos reían... y reían
sus ojos, bajo la áspera contracción de las cejas.
Ajusté las dos cuñas al borceguí; los huesos
de su pie rechinaron sordamente. Las cuerda
mordieron en la carne de sus brazos malditos
y contrajo sus músculos como acosada fiera.
Entonces vi sus labios y sus labios reían,
y sus ojos estaban abiertos como estrellas...
cayó sobre su boca mi puño, y en la sangre
la risa de su boca parecía una mueca.
Apliqué en sus espaldas el hierro enrojecido,
chirrió el cuerpo y torciese como una gran culebra,
y estalló en convulsivos sollozos su garganta
y el humo la ocultaba tras una nube densa.
Y ví tras de la nube los ojo que reían
burlonamente. Entonces aplasté las risueñas
pupilas con dos golpes de mi talón... y entonces
rieron locamente los labios de la ciega.
Y puse el rojo hierro sobre su boca roja
y pisoteé sus senos, su cuello y su cabeza...
Por eso, Señor, visteis como un montón de carne
el maldito y hermoso cuerpo de la hechicera...
Y juntos la Injusticia y el Error prosiguieron
asidos de la mano por la anchurosa senda.

Cerraban a lo lejos el pálido horizonte
los muros y las cúpulas de la ciudad soberbia.
Los últimos destellos del sol desfallecían
en sus torres doradas y en sus agujas negras;
y envuelto en el crepúsculo bajaba desde el cielo
un leve rumor de alas a la angustiada tierra.
Y apareció una larga fila de sombras. Iban
caminando en silencio, bajo la luz postrera
de la tarde que huía, mientras sus anchos brazos
en torno de los muros ceñían las tinieblas.

Y los dos peregrinos se detuvieron. Dijo
el ciego Error: — Escucha.

Y la Injusticia: —Espera...

—¿Qué más queréis? ¿Acaso mi confesión podría
desprender de mis brazos a la horrible miseria?
¡Si recibí sus besos en mi ignorada cuna
y fue su seno apoyo de mi infantil cabeza!
Si ella apartó la copa de mis sedientos labios
y puso en mis entrañas angustia y hambre eternas;
si dejó en mis pupilas el brillo de la fiebre
y en mi rostro la fría palidez de la cera!
Por ella armé mi brazo con arma fratricida,
por ella abrí sepulcros y amontoné pavesas,
y levanté por ella prisiones y cadalsos,
y agucé los suplicios y forjé las caderas,
y fui verdugo y víctima, y en mis heladas noches
vi a la traición y al crimen siguiendo a la miseria,
y cuando hasta mis labios la maldición subía,
una voz murmuraba: —¡Resígnate y espera!
—Esa voz era mía—, dijo el Error. Riendo
respondió la Injusticia: —¡Esa voz era nuestra!
¡Oh, sí, era vuestra! ¡Todos lo saben! ¡Todos oyen
las sórdidas palabras disfraz de la imprudencia!
¡Oh, ciego que las dices, y tú que las inspiras
ocultando a la sierpe de ponzoñosa lengua!
¡Todos han escuchado la voz consoladora
que sale de esos odres henchidos de impurezas!
—¡Espera, que yo guardo la llave enmohecida
que abre de algún brumoso Paraíso las puertas!
¡Espera!... si te acosan el dolor y la muerte
y el hambre y la agonía y el deshonor....¡Espera!
Cuando a tu oído llegue la voz solemne y grave
con que a sus hijos llaman la gran Naturaleza;
cuando la madre augusta que te ofreció su sangre
para el reposo ansiado su corazón te ofrezca,
aun vibrarían las mismas palabras que escuchaste
desde tu triste cuna: ¡Resígnate y espera!

¡Ah! ¡Pero hay otras voces que claman en la sombra,
junto a los negros muros ceñidos de tinieblas;
bajo las altas cúpulas y las doradas torres
y los pórticos regios de la ciudad soberbia!
Y esas voces anuncian la pálida alborada
de un sol que va trazando su parábola inmensa...
¡Cómo herirán sus rayos las abatidas frentes,
y harán correr la sangre generosa en las venas,
y borrarán estigmas de viejas servidumbres,
y podrán resplandores en todas las conciencias!
Entonces, ¡oh, Injusticia! Cegarán tus pupilas;
¡oh, Error! y de tus ojos se rasgará la venda,
y se hundirá la esfinge de lomos de granito
al formidable empuje de la verdad eterna,
bajo el pendón insigne que al viento de la tarde
en la alegría heroica de la victoria ondea...

RUSIA

Enorme y santa Rusia, la tempestad te llama!
Ya agita tus nevados cabellos, y en tus venas
la sangre de Rurico, vieja y heroica inflama...
Desde el Neva hasta el Cáucaso con tu rugido llenas
las selvas milenarias, las estepas sombrías...

—Mujik, tu arado hiere; tu hoz, mujik, hiere y mata;
como la negra tierra los pechos abrirán;
tiñeránse en tus manos las hoces de escarlata...

—Padre Zar, ese pueblo te llama padre. Tiene
callosas las rodillas y las manos callosas;
si hasta el umbral de mármol de tu palacio viene
con manos y rodillas se arrastrará en sus losas.

—Allá lejos, muy lejos, donde el sol nace, luchan,
mujik, tus hijos, desfallecen y mueren...

—Padre Zar, los esclavos tu sacra voz no escuchan
aunque las rojas lenguas del Knut sus flancos hieren.

—Mujik, en tus entrañas el hambre ruge...

—El cielo,

señor, te dio su vida...

—Mujik, cuando las fieras
sienten el hambre, aguzan garras en hielo.

Tú... ¡que el pastor te entregue la cervatilla esperas!
—Padre Zar, los gusanos quieren ser hombres. Miran
de frente al sol. Te miran de frente... Qué malignos
genios sus tentaciones de rebelión inspiran
cuando son de tu misma misericordia indignos?

—Llenas están de sangre las lúgubres prisiones,
llenos están de aullidos los hondos subterráneos...
De la vida y la muerte, tú como Dios, dispones;
¡ya saben el camino las hachas de los cráneos!

—Mujik, las muchedumbres que tu señor domina,
que tiemblan si al mirarlas sus ojos centellean,
van del brumoso Báltico a la apartada China
y las naciones todas a sus pies serpentean.

¡Ay, si de cada pecho brotara un solo grito!
¡si un solo golpe diera cada afrentada mano!
¡su empuje arrancaría la mole de granito,
como el de los millones de gotas del océano!

¡Enorme y santa Rusia! De tu dolor sagrado
como de un nuevo Gólgota, fe y esperanza llueve...
La hoguera que consume los restos del pasado
saldrá de las entrañas del país de la nieve.

El pueblo con la planta del déspota en la nuca,
muerde la tierra esclava con sus rabiosos dientes,
¡y tiñese entretanto la sociedad caduca
con el sangriento rojo de todos los Ponientes!

1906

EL ÍDOLO

Oh, el incesante trueno
que estremece la tierra!
¡Oh, el rayo que aniquila!
¡Oh, el resplandor que ciega!

Los ojos milenarios
del Ídolo contemplan,
desde la enhiesta cumbre
la espantosa contienda.

Tiene el oro en su seno
en sus brazos la fuerza,
y un reptil ponzoñoso
enroscado en su lengua.

El mar de fuego y sangre
que hasta la cumbre llega,
como un lebrél sumiso
sus plantas lame y besa.

Cuando en una haz se junten
las angustias secretas,
las hondas agonías
y las mudas protestas,

y ese haz equilibre
la vibradora flecha,
que en las rígidas manos
de la justicia tiembla;

y parta el dardo y llegue,
rugiendo en su carrera,
al Ídolo amasado
con sangre y con miseria,

y rotas sus entrañas
a borbotones vierta
todo el oro y el fango
de as entrañas negras,

entonces, encarnándose
la pálida quimera,
un sol de redenciones
alumbrará; al planeta.

SUBLIMIZAR

Es ya tiempo de que suenen las orquestas interiores.
El rúido
de las músicas extrañas sólo llega a mis oídos
como un rumor vago de olas lejanas, olas de un mar
que agitaron los deseos y las fiebres; como un eco
vago llega a mis oídos; como un eco
de estridentes risas con que disfrazan sus alaridos
Mefistófeles o el demonio familiar.
¡Como ríe y gesticula mi demonio familiar!

En el umbral del Destino mira al Destino y me mira,
y se encienden sus miradas, y sus largos dedos giran
junto a la boca sin dientes, sobre el inmóvil pulgar.
¡Esas burlas son crueles como heridos! ¡Son crueles!
El destino así se mofa de tu puerta en los dinteles
como tú en mi vida amarga, Mefistófeles o demonio familiar.

Una vez desde una estrella me miraste, y otras vez
desde el fondo de un terrible, extraño mar,
y otra vez desde el misterio y otra vez
desde el pecado... ¡No rías,
Mefistófeles o demonio familiar!

Tú bajo mis pies rompiste los puentes, y en la caída
me recibiste en tus brazos como a un niño;

después sobre los crespones que ennegrecían mi vida
pusiste las suavidades y blancuras del armiño.
Y fui feliz... ¡Eh, no rías!
Fui feliz... ¿Por qué no? Juro
que fui feliz como un ciego

librado por un conjunto de su horrible reino oscuro;
dichoso como una planta,
como un pájaro, como una
rama que recibe sola en un bosque espeso un rayo de luna.

Por serlo otra vez daría...
Por serlo otra vez un día, nada más que un solo día...
¡Cómo ríe ese demonio familiar!

¿Quieres reír? Pues riamos
juntos,
con risas inextinguibles como los difuntos dioses
del difunto aeda. Risas
alegres, francas, sonoras,
bulliciosas, entusiastas, resonantes, y las horas,
horas largas como días, como años, como siglos
pasen, mientras van saltando las carcajadas del pecho
como negros borbotones de sangre, como argentinos
golpes de agua de un arroyo contra una roca del lecho,
como el compás el galope de un fantástico caballo
lanzado en busca del término del infinito, sin par
caballo, un corcel sin freno, todo espumante....¡Eh, no rías,
Mefistófeles o demonio familiar!

¿Quieres reír? Pues riamos
juntos,
como esos difuntos dioses
y esos héroes difuntos,
horas largas como siglos... riamos mientras perdura

este vil planeta nuestro, con sus nieves en el polo
y su fuego en las entrañas,
como un viejo Fausto amante, sabio y solo.
Y que llenen nuestras risas el vacío enorme y triste
que hay bajo el cielo y que sólo
cruzan astros, aves y almas
con su vuelo fatigado, sin objeto, rumbo al mar

de la muerte. Vamos juntos, juntos siempre,
Mefistófeles o demonio familiar.

Mefistófeles, amigo de mi infancia, compañero
de mi juventud, sincero
consejero
de toda mi vida, sombra de mi cuerpo, huésped mío
acurrucado en mi alma como un gato junto al fuego,
no te entiendo... yo no río
y tu ríes... y tú juegas... yo no juego,
y estas ansias que me acosan, y esta angustia que me mata
lentamente...
y esta vida que me deja
lentamente...
Sé bueno otra vez, y sabio y dulce como un abuelo
y ábreme otra vez el cielo...
Tú sabes ¡oh Mefistófeles! Cuál es mi cielo. Una tarde
vi las olas que rugían sobre una playa; a lo lejos
la afanosa muchedumbre, como una legión de hormigas,
perseguía un invisible terrón de azúcar. ¿Te acuerdas?
Me ofreciste el terroncillo. ¡Ah, cómo reí! Las lágrimas
corrían por mis mejillas y se entraban en mi boca,
amargando la alegría
de ese día
en que mi alma sonreía sobre la ardiente porfía
de la muchedumbre loca.

¡Oh, cuántos años dormiste
después! Te buscaba en vano
y tú dormías, guardando el inescrutable arcano

tu sueño... y tú dormías al alcance de mi mano
y era imposible tocarte; debajo de mis pupilas
y no pude verte. ¡Pobres pasos míos en las sombras
intranquilas!
Pobres
pasos míos que apagaba no sé qué espesas alfombras
que iban brotando debajo de mis pies y se envolvían
detrás de mí, y fueron luego
una gran muralla alzada entre los días
que morían
y los días
que nacían,
¡olvido!
¡Porque te había perdido,
Mefistófeles o demonio familiar!

Vi después tu fina boca sonriente,
y abiertos tus grandes ojos que no tienen blanco; rojos
y ondulantes tus cabellos; tu ancha y luminosa frente,
y tus pies que prolongaban
inmensamente su sombra desde oriente hasta occidente,
y un carcaj de cuatro dardos; uno de locura, el otro
de muerte, el otro de vida, otro de dolor, ¿en dónde
se esconden
la flecha de la alegría
y la del placer, que juntas dan la dicha? Ya se hundieron
en mi pecho y busco en vano
el dulcísimo veneno que en él dejaste ¡oh mi hermano!

¡oh mi amigo! ¡oh mi señor!
¡oh mi tirano!

¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte?
¿Tú imperio? ¿Acaso mi imperio?
¿Qué es la verdad?
Vamos juntos al misterio...

Tú dormirás a mi lado por toda la eternidad.

UN RAYO DE SOL

En la plaza se San Marcos encontré a la Marietina;
junto a un grupo de palomas su silueta, leve y fina,
se trazaba sobre el fondo de la iglesia bizantina.

En la torre, alegremente, se mecía la campana;
su tañido melodioso, saludando a la mañana,
fuera un canto a la belleza de la niña veneciana.

La barquilla, angosta y negra, sujetaba un gondolero.
Y en el muelle solitario, su talante, rudo y fiero,
recordaba la figura de un antiguo bandolero.

Al llegar al **Campanile** vi a la niña seductora;
ella alzó los negros ojos; su mirada fue una aurora,
llamarada de luz pálida que en la triste noche mora.

Era el sueño de un artista: flor de luz y de hermosura,
cuyo cuerpo dibujaba la ceñida vestidura;
seno enhiesto, rojos labios y rizada crencha oscura.

Dos palomas se posaban en sus brazos extendidos;
los dos pájaros de Ciprés, que volaron de los nidos
a buscar los granos blancos en sus puños escondidos.

Suspiraban himnos vagos en las alas de la brisa
la hechicera adolescente, Marietina — Mona Lisa,
me miraba y sonreía, y era dulce su sonrisa.

Yo detuve absorto el paso y ella vino a mi (la nave
de la voz de la sirena la armonía oculta sabe).
Y al pasar dijo a mi oído: ¡Oh! ¡Tan pálido y tan grave!

—¡Ven y junta, Primavera, con mi otoño tu hermosura!
Fingiré que eres un hada que me trajo la ventura...
Finge tú para mis ojos un ensueño de ternura...

Fuimos juntos hacia el muelle. Ya esperaba el gondolero,
pronto el remo entre las manos, silencioso y altanero,
con el aire, fiero y rudo, de un antiguo bandolero.

Se agitó la linfa negra del canal adormecida;
cada gota dio a los aires una chispa y un sonido.
—¿Al Lido? —murmuré entonces. Y la niña dijo: —Al Lido.

El Adriático brillaba con el sol del mediodía;
lentamente, en la distancia, la ribera se perdía
y brotaban otras costas en la vaga lejanía.

Extingúase el alegre clamorear de la campana
que en tañido melodioso saludaba a la mañana;
¡fuera un canto a la belleza de la niña veneciana!

¡El Lido! ¡Cinta de plata sobre un mar de maravilla!
Tú acogiste blandamente la insegura y frágil quilla
y los pies encantadores en la arena de tu orilla.

El camarín rosa y blanco, perfumado de violeta...
La onda azul que murmuraba su vaga canción inquieta...
Por la entreabierta ventana la luz tímida y discreta...

—Di ¿quién eres? —Un poeta. —Si; de amores.
—Dime entonces, que me adoras, que soy flor entre las flores;
que mis ojos son estrellas de celestes resplandores.

Y reía. Era su risa musical y cristalina.
Revolvía mis cabellos con su mano blanca y fina.
—Di tu nombre, — Tengo un nombre delicioso: Marietina.

Clavó en mí sus ojos: —Mírame, soy muy hermosa.
Yo miraba su garganta, su alba tez de leche y rosa.
—¿Que soy? Dímelo. —Eres una figurina primorosa.

—Tú un poeta. —Sí. Los campos, las montañas y los mares
vieron pasar mis ensueños en horas crepusculares.
Yo he dejado los paisajes de mi alma en mis cantares.

Una vez llegué a una playa de visión y de quimera;
era un don del océano cuya mágica ribera,
circundada de oro y mármol la mansión de un hada fuera.

Vi una torre atalayando la basílica cristiana,
oí cantos y oraciones de la voz de la campana
y un batir de alas gozosas saludando la mañana.

—¿Y el amor? —El amor vino, luminoso como el día;
un rayo de sol, un pájaro, un flor que se entreabría...
Lo armonioso, lo radiante, lo fugaz... La poesía...

Este poema fue publicado en "La Nación"
de Buenos Aires, el 31 de octubre de 1920.

LEYES DE LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA

Ego abs te in arte universales canones
et dogmata ad omnen dicendi
ractionem apta e natura ipsa observata
ac deducía expectabam et
requirebam: nam ea demum artem
efficiunt Pro formulis vero trajere
exempla ispa non esta arficis, sed
experti tantum.

(Luis Vives, **De ratione dicendi.**)

La poetrya e gaya sciencia... es avida
e rrecebida e alcanzada por gracia
infusa del Señor Dios que la da e
enbya e influye en aquel o aquellos
que byen e sabya e sotyl e
derechamente la saben fazer e
ordenar e componer e limar e escandir
a medir por sus pies e pausas e por
sus consonantes e syllabas e acentos
e por antes sotyles e muy diversas e
singulares nombranzas.

(Juan Alfonso de Baena, Prólogo de
su Cancionero.)

PRÓLOGO

Las teorías que expongo en este libro no son teorías revolucionarias; son simplemente teorías nuevas, pero lo son en absoluto. Mediante el examen de los versos de nuestra literatura, desde los primitivos del Poema del Cid hasta los novísimos de los poetas hispano-americanos, pasando por los venerables monumentos del mester de clerecía, por las habilidades trovadorescas del siglo XV, por la magnífica poesía de la edad de oro, por el neoclasicismo estéril del siglo XVIII y por la desordenada y brillante producción romántica, he alcanzado a formular lo que considero la verdadera ley del ritmo castellano. La enuncie hace algunos años, en estudios fragmentarios que aparecieron en la Revista de Letras y Ciencias Sociales (1) y la completo hoy, procurando darle carácter definitivo.

Si es un hecho evidente la existencia de la música de los versos —de su melodía y de su armonía (2)— ¿es razonable suponer que no exista también una ley a la cual referirla?

Y si existe ¿cuál es esa ley y por qué no ha sido formulada hasta hoy?

En qué se diferencia el verso de la prosa?

Era natural y lógico que a estas tres preguntas respondieron, desde el primer momento, los tratados de versificación que se ha escrito en castellano, a partir el que compuso en el siglo XIV don Juan Manuel, que no ha llegado hasta nosotros y el de don Enrique de Aragón, en el siglo siguiente —que sólo conocemos por fragmentos— hasta los de Juan del Enzina, Nebrija y otros antepasados de Don Andrés Bello, Don Eduardo Benot y Coll y Vehí.

(1) Revista de Letras y Ciencias Sociales, Tucumán; números 15 y 16, correspondientes a los meses de septiembre y octubre de 1906.

(2) Se ha respetado la ortografía del autor cuando escribe "Harmonía". N. de la E.

Y sin embargo, se puede asegurar que esos elementales problemas continúan en pie. Los preceptistas, en su mayoría, se han limitado al examen y crítica de los versos conocidos, determinando las condiciones de cada uno y fijándoles reglas de acuerdo con el uso o con su propio criterio. Los menos —Nebrija, Luzón, Hermsilla, Bello y algunos otros— emitieron teorías que no han hecho camino, por erróneas unas, como la de Luzán, por incompletas otras, como la de Bello. Los autores contemporáneos, continúan en la codificación del empirismo o se limitan a parafrasear al ilustre profesor venezolano.

Pienso que la causa verdadera de la desorientación debe buscarse en un prejuicio común a todos los teorizadores de la métrica y a casi todos los poetas de nuestro idioma. Considerando que los únicos versos posibles son los usados hasta hoy, procuraban descubrir una ley que sólo sirviera para explicar esos versos. De ahí que aun los más avanzados en sus doctrinas sigan sosteniendo, por ejemplo, que el verso alejandrino es el mayor que se puede componer en castellano, sin que nadie haya dado hasta ahora la razón que determina ese límite.

Desprendiéndome de éste como de otros prejuicios, proseguí a mi vez el descubrimiento de la ley que preside al fenómeno de la música verbal, con la cual ley pudieron explicarse no solo todos los ritmos conocidos, sino también los que creara más tarde la intuición de los poetas; la Ley del Ritmo y no las leyes de tales o cuales ritmos; la Ley que permitiera juzgar, con una sólida base de acierto, la extensión y la importancia de todas las innovaciones que en el curso de los siglos han formado el tesoro de la versificación castellana y las que aspiran a aumentar y a avalorar ese tesoro, el mayor acaso de las lenguas modernas. El presente libro es el resultado de esas investigaciones.

La exposición puramente sintética de cada verso, que es la que predomina hoy en todos los tratados, y los extravíos de los doctrinarios de todos los tiempos, han influido de tal manera en la crítica, que es de práctica rechazar, sin mayor examen, las teorías que no se fundan en la medida silábica total de cada verso, esto es, que no parten del dogma de la unidad métrica de cada verso. La sola enunciación de la existencia de cláusulas rítmicas pies métricos, suele bastar para que se crea en una resurrección de las doctrinas clásicas, con su absurda base de la cantidad silábica. Y es este otro prejuicio, y errores. Quede aquí constancia de que considero definitivamente enterrada la hipótesis de las sílabas largas y breves y que atribuyo sólo al acento de virtud de generar el ritmo.

He dividido este tratado en diez breves capítulos: el primero está destinado al examen y crítica de las doctrinas precedentes. El segundo a la enunciación de la verdadera ley del ritmo castellano. El tercero, el cuarto, el quinto, y el sexto, al desenvolvimiento de esta teoría, a su aplicación a los versos conocidos y a la formación de nuevos versos, llevándola hasta sus últimas consecuencias y procurando su comprobación experimental. El séptimo a la formación de las estrofas y las series según la ley rítmica. El octavo traza una escala de la versificación, desde las formas más simples hasta las más complejas. El noveno es un resumen de toda la teoría; un arte métrica fundada exclusivamente en ella. El décimo es un estudio del moderno verso libre o polimorfo.

CAPÍTULO I

LAS TRES TEORÍAS

Tres son las teorías formulada hasta hoy sobre el mecanismo de los versos castellanos y puedan resumirse así:

El verso es un aparte del discurso medida por sílabas largas y breves, que forman pies métricos semejantes a los griegos y latinos.

El verso está compuesto por cláusulas rítmicas puramente acentúales, de dos o tres sílabas cada una.

El verso es un grupo determinado de sílabas con uno o más acentos prosódicos fijos.

En la primera de estas teorías el ritmo depende de la duración diferente de las sílabas; en la segunda se confunden los acentos rítmicos con los prosódicos, y en la tercera se suprime todo principio general, limitándose a convertir en reglas las observaciones de los casos particulares. No han ido más lejos los tratadistas, lo que prueba que el estudio de la métrica castellana no ha llegado aún a conclusiones definitivas. Me propongo formular una doctrina que dé una base y una ley común a las combinaciones musicales de las sílabas en los versos y de los versos en las estrofas, así en los usados hasta el día como en los que aparezcan en lo porvenir.

El tesoro métrico ha sido formado en el curso de los siglos. Adaptaciones inhábiles en un principio, perfeccionadas después, creaciones sucesivas, combinaciones ingeniosas de formas ya conocidas: he ahí sintetizado el proceso de la versificación desde los tiempos del Poema del Cid hasta las audaces innovaciones de nuestros días. **Los versetes de antiguo rimar**, de que hablaba el canciller López de Ayala, las **fablas** y versos extraños del archipreste de Hita, el verso de arte mayor, mitad cojo, **mitad danzante**, como dice Bouterwek, **los pies quebrados** y chicos, cuyo abandono lamentaba Cristóbal de Castillejo, el endecasílabo de **dos corcovas**, según la frase de Gregorio Silvestre, hasta los audaces versos modernismo, todas las formas que han encerrado y encierran el pensamiento poético desde que se escribe en castellano, son pura y simplemente empíricas. Los poetas han inventado sus versos guiándose por el oído o han adaptado formas extranjeras asimilables a nuestra prosodia. Si la ley general a que obedecen los fenómenos musicales de la versificación hubiera sido conocida en una época cualquiera, la aparición de todos los versos fuera simultánea. Por dos veces se ha creído encontrarla: en la primera con la desgraciada aplicación de los preceptos griegos y latinos; en la segunda con la división de los versos en cláusulas disílabas y trisílabas.

Rechazada la doctrina clásica por la diferencia fundamental de las prosodias; no aceptada la teoría americana de las pequeñas cláusulas rítmicas —poco conocida, no obstante su valer relativo para explicar la anatomía del verso— todos los tratadistas aun los más modernos, se limitan a catalogar las formas usuales, dando reglas para cada una de ellas. En este orden se ha llegado hasta la sutileza, consagrándose volúmenes enteros al estudio de los diferentes cortes musicales de un solo verso. Esta obra, lejos de ser desdeñables, facilita el trabajo de síntesis, que ya es tiempo de emprender; pero antes de realizarlo conviene examinar, aunque sólo sea someramente, las teorías indicadas.

- **La Teoría Clásica.**

Pretendieron algunos humanistas de siglos anteriores, que los versos castellanos, como los versos de los griegos y los latinos, estaban formados por pies métricos compuestos de sílabas largas y breves. Partiendo de este principio aspiraron a componer exámetros y pentámetros, adónicos y sáficos, combinando sabiamente sonidos y articulaciones de manera que formaran sílabas de desigual duración. Distribuidas estas sílabas con arreglo a la métrica del Lacio, exhibieron sus monstruos, que hubieran espantado a Horacio más que el hórrido saturnino. Habían hecho versos latinos hasta donde podían hacerlo ateniéndose a los preceptos; pero ni su verdadera prosodia les era conocida, como no lo ha sido nunca por los modernos, ni la prosodia castellana se ajustaba a esos moldes artificios. Desde luego faltaba la proporción invariable; las sílabas cuya pronunciación exige doble tiempo que las otras. La duración desigual no equivale a la duración proporcional. El oído iguala, además, todas las sílabas en nuestra versificación, sea cual tiene el número y posición de sus componentes. De ahí que la adaptación de cualquiera de los cuarenta y tres pies métricos griegos y latinos (incluyendo los pentasílabos y los exasílabos) sea una simple ilusión, y no lo sea menos el explicarse con ellos la cadencia de los versos castellanos.

Tratóse también de reemplazar ciertas sílabas largas con sílabas acentuadas, recordándoles el valor del acento en la medida clásica, pero el resultado no fue mejor; la ley general de la distribución de los acentos no había sido formulada —ni lo ha sido hasta el presente— y persistió la inarmonía de los engendros cultos, no obstante los esfuerzos de sus defensores.

Nadie busca hoy la clave musical de los versos en la prosodia del Lacio, pero se sigue ensayando la composición del exámetros y pentámetros castellanos, con tenacidad tanto más

deplorable cuanto que no existe siguiera la posibilidad de engañarse sobre el fruto de esta ímproba labor. Ni la cadencia aparece más que por excepción en poemas enteros, ni se descubre nunca el ritmo de la serie, que es la mayor belleza de la estrofa.

Examinemos una vez más, por vía de comprobación, algunos de estos versos y sean los más conocidos.

El exámetro se componía de cuatro dáctilos o espondeos, a voluntad; de un quinto pie dáctilo y de un sexto espondeo. Siendo el dáctilo un pie de tres sílabas, larga la primera y breves las dos últimas, exigirá en su pronunciación cuatro tiempos, lo mismo que el espondeo, compuesto de dos sílabas largas. El exámetro, pues, tenía trece sílabas o más hasta diecisiete y siempre veinticuatro tiempos. El equivalente en castellano del verso latino

Diffugere nives redeunt jam gramina campis

sería un verso de quince sílabas, en el cual fueran largas primera, segunda, tercera, sexta, novena, décima, undécima, décima cuarta y décima quinta. Como la espontaneidad no es posible en la composición de un verso de este género, pues el oído solo no establece la cantidad, o sea diferencia en la duración de las sílabas, se hace necesaria un trabajo metódico de selección de palabras, en las que figuren en sitios determinados sílabas mixtas, inversas simples, directas compuestas o inversas compuestas. Hay que destacar las acentuadas, pues hoy está comprobado experimentalmente que el acento aumenta la **intensidad**, pero no la **duración**. Una vez realizada esta distribución cuidadosa de sílabas, el poeta que no hubiera tenido en cuenta los acentos, se encontraría con una pesada e inarmónica serie de palabras, en nada diferentes de la prosa. La caída casual de los acentos podrá salvarlo alguna vez o lo salvará siempre si cuida de ellos, pero en ese caso podrá comprobar que todo su trabajo de combinación de sílabas largas y breves era absolutamente inútil, puesto que su verso resultaba armonioso debido a las leyes de la acentuación y no a la adopción de los metros antiguos.

Esa coincidencia de acentos suele producir en los versos latinos, leídos con nuestra prosodia, la armonía de los versos castellanos; así el trimetro cataléctico

Trahuntque siccas machinoe carinas

nos da el ritmo de un endecasílabo común.

El sáfico estaba formado por un troqueo, un espondeo, un dáctilo y dos troqueos; tenía, pues, once sílabas y diecisiete tiempos.

Jam satis terris nivis atque dirae

Su equivalente en castellano sería un endecasílabo cuyas sílabas primera, tercera, cuarta, quinta, octava y décima fueron largas. Para adaptarlo se ha reemplazado con sílabas acentuadas la primera, cuarta, octava, y décima; se ha prescindido de la tercera y quinta, y no se ha tomado en cuenta, en realidad, las exigencias de la duración silábica; en una palabra, se ha destruido la prosodia antigua. El resultado ha sido un verso encantador, sometido únicamente a la ley del acento

Oye, no temas y a mi ninfa dile...

Con todo lo cual se proporcionó un argumento más a los adversarios de la teoría clásica.

Podría resumirse en una frase la diferencia fundamental entre la métrica greco-latina y la castellana: la base de la primera es la desigualdad de las sílabas; la base de la última es la igualdad de éstas. Con semejante divergencia no hay acuerdo posible.

- **La Teoría Americana.**

La formuló el ilustre prosodista venezolano don Andrés Bello. La ampliaron y la explicaron el boliviano don Luis Quintín Vila y el chileno don Eduardo de la Barra. Puede concretarse en estos términos:

Todos los versos castellanos están formados por cláusulas métricas compuestas de dos o tres sílabas, de las cuales una sola tiene acento prosódico, que, es además, rítmico. Se les dio el nombre de troqueo ($\leftarrow -$) yambo ($- \leftarrow$) dáctilo ($\leftarrow - -$) anfibraco ($- \leftarrow -$) y anapesto ($- - \leftarrow$) sin que estas denominaciones, ya adoptadas en otras lenguas modernas, implicasen un resabio clásico. La observación superficial de algunos escritores vió, sin embargo, en ellas, la reaparición de las teorías de don Ignacio de Luzán y de don Sinibaldo de Más y las rechazó sin mas examen. Posteriormente han sido formuladas de nuevo por el académico español don Eduardo Benot (1) y por don Felipe Robles Dégano (2).

Ya en el siglo XV Antonio de Nebrija, en su **Arte de la lengua castellana**, estableció que “todos los géneros de los versos regulares se reducen a dos medidas, la una de dos sílabas, la otra de tres” y la llamó **espondeo y dáctilo**, grave error del doctísimo humanista, aunque sólo se refiriera a los versos de arte mayor y de arte real.

Don José Gómez Hermosilla, en su **Arte de hablar**, emitió también la doctrina de las pequeñas cláusulas, reduciéndolas a tres: troqueo ($\leftarrow -$) yambo ($- \leftarrow$) y pirriquio ($- -$), pero no pudo desprenderse de la teoría de la cantidad y agravó su error distribuyendo las sílabas castellanas en breves y largas por naturaleza, por posición y por uso.

La teoría de Bello es muy superior a la del retórico español, por más que sea igualmente incompleta. Parte de la verdadera ley acentual y crea un sistema entero de versificación; pero es insuficiente para explicar el ritmo de todos los versos. Su falta principal está en la identificación de los acentos prosódico y rítmico, de la cual sólo se libra sacrificando, en realidad, la base fundamental de su doctrina.

Es imposible desconocer, en efecto, que en los versos se encuentran frecuentemente cuatro, cinco y hasta seis sílabas sin acento prosódico, y, con mayor frecuencia aun, sin acento rítmico; no cabe, por lo tanto, su reducción a troqueos, yambos, dáctilos, anfibracos, o anapestos acentuales. Para responder a esta observación, que es capital, se ha inventado el principio de los acentos **potestativos** (no rítmicos), esto es, se ha sostenido que puede suprimirse en los versos algunos de los acentos requeridos por las cláusulas métricas correspondientes; en el octosílabo, por ejemplo, que es un trocaico, podrá prescindirse del primero, del segundo y del tercero, siendo obligatorio solamente el cuarto.

Así presentadas las cosas, no hay otro recurso, si se quiere determinar la acentuación de los versos, que dar una regla particular para cada uno, o sea, fijar cuáles son los acentos necesarios y cuáles los potestativos, en cuyo caso el principio de las cinco cláusulas queda reducido a las modestas proposiciones de una observación de carácter general, sin transcendencia. Y a eso han llegado todos los tratados de métrica que se basan en la teoría de Bello.

Pero es otra la importancia que debe atribuirse al descubrimiento de aquel insigne literato, ya que haya de negársele la virtud de explicar el ritmo, y la más práctica de dar reglas para la composición de todos lo versos. La teoría que llamó americana, sirve principalmente, como he dicho antes, para crear un sistema entero de versificación. Los troqueos, los yambos, los dáctilos los anfibracos y los anapestos acentuales, repetidos constantemente, producen versos irreprochables como técnica. Puede mezclarse también versos de cláusulas distintas para formar

(1) **Prosodia y versificación castellanas.** Madrid sin fecha.
(2) **Ortografía clásica.** Madrid, 1905.

estrofas, respetando ciertas leyes musicales que expondré más adelante. El mismo Bello, Eduardo de la Barra y Benot, han formulado numerosas reglas, y el último ha llegado a indicar el empleo sistemático de estos versos como un nuevo y valioso artificio, por más que la acompasada caída del acento en período muy pequeños produzca frecuentemente fatigosa monotonía.

El señor de la Barra, que consagró con fruto gran parte de su vida al estudio de los problemas de la prosodia y la métrica, propuso agregar a las cláusulas disílabas y trisílabas las tetrasílabas y las pentasílabas, con lo cual sería completar el sistema, sin ver que en realidad lo transformaba. Para encontrar la verdadera ley del ritmo, hubieran necesitado él y su maestro, renunciar a la fórmula de los pies métricos de un solo acento prosódico que es a la vez acento rítmico. Persiguiendo tenazmente la armonía con arreglo a esta fórmula, descubrieron el ritmo de los versos más acompasados, enseñaron a crear otros, pero fueron importantes para fijar los principios y dar las reglas generales de todos los versos posibles. Esto no quiere decir que el señor de la Barra no haya hecho verdaderos y muy notables descubrimientos de rítmica.

- **La Teoría Vulgar.**

La tercera teoría es la menos científica y la más limitada. Establece dos condiciones: número determinado de sílabas y acentos rítmicos fijos, según ese número. No es, en realidad, una doctrina que aspira a determinar las leyes de la métrica. Es, apenas, un conjunto de reglas para componer o clasificar los versos generalmente usados en la versificación española.

Su base es el número de sílabas de cada verso; con arreglo a él se determina el lugar del acento; lo cual sería ya un grave error inicial, si se pretendiera fijar principios. El metro, esto es, **el número de sílabas de cada verso**, tiene importancia secundaria desde el punto de vista de la versificación general, como trataré de demostrar en el curso de este estudio.

Casi en la totalidad de los tratados se ha adaptado este sistema, que tiene de sencillo y de claro todo lo que le falta de científico y de comprensivo. A él, y especialmente a la exigüidad de sus casilleros, se debe la oposición violenta que hace el vulgo, más o menos letrado, a cada nuevo paso que da la versificación, merced a la intuición musical de los poetas. Sus más avanzados concesiones se reducen a incorporar al catálogo de los versos castellanos los que aparecen prestigiados por una autoridad literaria o los que no se apartaron mucho de los tipos conocidos.

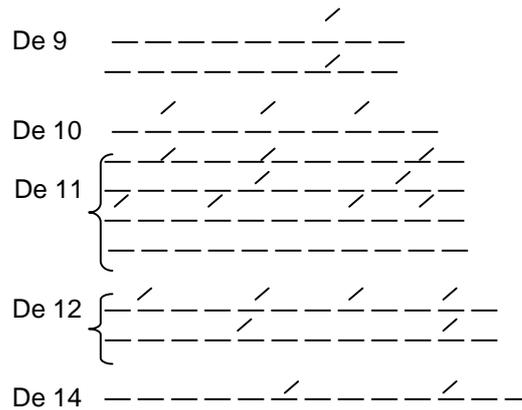
He aquí un resumen de sus principios y de sus reglas:

Los versos pueden tener desde dos hasta catorce sílabas. Los que terminan en palabra grave son los versos tipos; se cuenta una sílaba más a los que terminan en aguda y una menos a los que terminan en esdrújulas. Todos tienen un acento métrico necesario en la penúltima sílaba.

Los versos que cuentan **dos** o más sílabas hasta **ocho**, no necesitan más acento rítmico que el de la penúltima. Los de nueve, muy poco usados, requieren, además, otro en la 3ª o en la 5ª. Los de diez en la 3ª y en la 6ª. Los de once en la 4ª y en la 8ª o en la 6ª, excepto el **sáfico** que los lleva en la 1ª, 4ª y 8ª y en el **dactílico** o de **gaita gallega**, que los tiene en 1ª, 4ª y 7ª. El de doce, en 2ª, 5ª y 8ª o solamente en la 5ª. No hay versos de trece sílabas. El de catorce o alejandrino, lleva acento en la 6ª.

Los esquemas de estos versos son los siguientes:

De 2 — — / —
 De 3 — — / — —
 De 4 — — — / — —
 De 5 — — — — / —
 De 6 — — — — — / —
 De 7 — — — — — — / —
 De 8 — — — — — — — / —



Hay otros cortes rítmicos de los mismo versos, pero de menor importancia o rara vez usados.

Con esa acentuación —que debe coincidir siempre con la prosódica— la distribución conveniente de las pausas, el empleo de palabras de sonido agradable, la ausencia de acentos antirítmicos, el alejamiento de sílabas iguales o semejantes, la discreción en el uso de las licencias y algún precepto más para determinados casos, se podrá componer correctamente todas las especies rítmicas que conoce la métrica vulgar.

Esta teoría no va mas lejos. Como se ve, no hay nada en ella que explique el mecanismo de los versos; nada que pretenda someterlos a una ley común; nada que facilite la aparición de ritmos nuevos.

CAPÍTULO II

LA LEY RÍTMICA

- **Síntesis.**

He aquí la síntesis de mi teoría, que desarrollaré en las páginas siguientes:

Los versos castellanos se forman combinando períodos prosódicos.

Doy el nombre **período prosódico** a una sílaba acentuada o a un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última tiene acento intenso, estén o no acentuadas las otras.

Períodos prosódicos iguales son los que constan del mismo número de sílabas; **análogos** los que constan de un número desigual, pero sólo pares o sólo impares; **diferentes** los que constan de un número desigual, pares unos, impares otros.

La combinación de períodos iguales o de períodos análogos constituye verso.

La combinación de períodos diferentes constituye la prosa.

Las estrofas o estancias se forman únicamente combinando versos que consten de períodos igual o análogos entre sí; esto es, un verso formado por períodos pares no puede combinarse con otro formado por períodos impares.

- **Análisis.**

El ritmo, o sea la marcha musical del verso, depende de la mayor intensidad de sonido con que se pronuncia determinadas vocales. Cada una de estas vocales forma parte de un vocablo

distinto, y entre una y otra existe siempre cierto número de sílabas. Para descubrir la ley fundamental del ritmo deberé concretamente a examinar cuáles son las vocales y cuántas sílabas hay o puede haber entre dos de ellas. Por lo tanto, la unidad métrica será la sílaba y la unidad rítmica el acento.

Analizando todos los versos conocidos hasta el presente, se observa desde el primer momento, que pueden dividirse en dos grandes grupos: el de los que sólo necesitan un acento intenso y el de los que necesitan dos o más. Los primeros están formados por una o más sílabas, hasta ocho y aun hasta nueve, incluyendo el llamando **octosílabo esdrújulo** en la métrica vulgar; los segundos por nueve o mas sílabas. Examinados aquéllos, se observa que el acento necesario en ningún caso está colocado más allá de la séptima sílaba, y en cuanto a los últimos se ve que el mayor grupo silábico con un sol acento necesario está compuesto también por siete sílabas. En unos y en otros, ese acento cae unas veces en la primera, otras en la segunda, en la tercera, en la cuarta, en la quinta, en la sexta o en la séptima sílabas, haya deje de haber otros acentos prosódicos en las demás. Se puede afirmar, en consecuencia, que los versos están constituidos por una sílaba o por grupos de dos a siete sílabas, la última de las cuales es la única que lleva acento necesario, estén o no acentuadas las otras.

Doy a estos grupos el nombre de **períodos prosódicos**. El acento necesario se llama **acento rítmico**.

Ejemplo:

Ven, muerte, tan escondida...

Este verso está compuesto de ocho sílabas; tienen acento la primera, la segunda y la séptima, pero el único necesario es el de la séptima; sin él no habría verso, y sí lo habría suprimiendo los demás o llevándolos a otras sílabas. Está formado, por lo tanto, por **un solo período prosódico**, cuyo acento rítmico es el de la séptima sílaba; un período prosódico heptasilábico.

Viste el furor de animoso viento.

Este verso está compuesto de once sílabas, de las cuales tienen acento primera, cuarta, octava y décima; pero el de la primera es innecesario; se le suprimiría sin modificar el ritmo; se podría decir:

Veré el furor del animoso viento

esto es, pasar el acento de la primera sílaba a la segunda, sin que la marcha musical del verso varíe fundamentalmente. En cambio, no pude alterarse la situación de los otros tres acentos sin grave daño. Así, pues, el primer período prosódico comprende hasta la cuarta sílaba, donde se encuentra el primer acento necesario y es un períodos tetrasílabo; el segundo comprende las sílabas siguientes hasta la octava, donde está el segundo acento necesario y es otro período tetrasílabo, y el tercero hasta la décima, donde está el tercer acento necesario y es un período disílabo. El verso citado está compuesto por dos períodos prosódicos tetrasílabos y uno disílabo.

Aplicando igual procedimiento de análisis a todos los versos castellanos se obtendrá el mismo resultado: **todos están formados por uno o más períodos prosódicos, compuestos de sílabas cuyo número varía entre una y siete, acentuadas o no excepto la última que tiene siempre un acento rítmico**.

Para distinguir o formar los períodos prosódicos de los versos debe tenerse en cuenta las siguientes reglas:

1ª En todo grupo hasta de siete sílabas, en que no hay más que un acento prosódico, la sílaba que lo lleva, con todas las que la preceden, constituyen un período. Ejemplo:

Las declaraciones
De sus caballeros

El único acento prosódico que tiene cada uno de estos versos es el de la penúltima sílaba. Conforme a la regla ésta constituye un período con las cuatro anteriores; **un período pentasílabo**.

2º En todo grupo hasta de siete sílabas en que hay mas de un acento prosódico, la última que lo lleva constituye un período con todas las sílabas anteriores sin excepción, porque la marcha rítmica puede llegar hasta la séptima sílaba sin necesidad de apoyarse en un acento. Ejemplo:

El eco no responde
Sitio a los broncos gritos
De cien generaciones.

Estos tres versos heptasílabos tienen los siguientes acentos prosódicos: el primero en la segunda y en la sexta sílaba; el segundo en la cuarta y en la sexta; el tercero en la segunda y en la sexta. Cada uno de ellos está constituido, según la regla, por un solo período prosódico, que abarca desde la primera hasta la sexta sílaba, que es la que lleva el acento necesario, debiendo prescindirse de los demás.

Es posible, sin embargo, que el poeta quiera formar sus versos con, pequeños períodos de dos, tres o más sílabas, lo cual será fácil de distinguir por la coincidencia regular de uno o más acentos intermedios. Ejemplo:

La virgen poesía
Huyendo de los hombres
Se pierde en las profundas
Tinieblas de la noche.

Es notable la caída permanente del acento en la segunda sílaba de cada verso, lo que prueba que el poeta ha dividido sus heptasílabos sistemáticamente o por intuición musical en dos períodos; uno de dos y otro de cuatro sílabas. Cuando estas coincidencias de acentos no existen, debe aplicarse la regla general, pues sus distribuciones arbitrarias dentro de un período no modifican la cadencia de los versos en la serie.

Ven, muerte, tan escondida, (acento en 2ª)
Que no te sienta venir, (acento en 4ª)
Porque el placer de morir, (acento en 4ª)
No me vuelva a dar la vida (acento en 3ª)

Conforme a la regla, cada uno de estos versos está formado por un solo período prosódico heptasílabo.

Francas fanfarrias de cobres sonoros,
Labios quemantes de humana sirenas,
Ocres y rojos de plazas de toros,
Fuegos y chispas de locas verbenas.

Estos versos constan de once sílabas y, según la regla, debería considerárseles como formados por un período prosódico heptasílabo y uno trisílabo; pero la coincidencia de los acentos en la 1ª, 4ª, 7ª y 10ª sílabas de todos ellos, demuestra que el poeta los ha dividido sistemáticamente en cuatro períodos: el primero monosílabo y los otros trisílabos:

— / — / — / — / —

3ª Cuando el verso, la frase o la cláusula tienen más de siete sílabas, en cada grupo de siete, o en la fracción que siga a uno de éstos, se aplica las reglas que anteceden.

El dulce lamentar de dos pastores...

En este verso el primer período tiene seis sílabas; el **du lce** la **men tár**, porque después de la 6ª no se encuentra otro acento antes de la 8ª y no hay período de ocho. Se prescinde del acento de la 2ª sílaba, porque habiendo uno en la 6ª, éste es el constitutivo de período, conforme a la segunda regla. El segundo período se compondrá de cuatro sílabas; de dos **pas tó**.

Como se ha dicho antes (regla 2ª) es posible que el poeta quiera crear ritmos especiales distribuyendo sistemáticamente pequeños períodos. Estas combinaciones obedecen a ciertos principios que explicaré en el capítulo siguiente. Por ejemplo: combinando dos períodos tetrasílabos y un disílabo, o un hexasílabo y un tetrasílabo se obtiene las dos cadencias del verso llamado **endecasílabo italiano o heroico** (endecasílabo común), como juntando tres trisílabos se obtiene el **verso de himno** (desílabo común).

Los versos son más sonoros y más rotundos cuando tienen acentos intermedios, pero estos acentos no alteran su naturaleza. El período prosódico sigue constituyendo la ley fundamental de su ritmo.

CAPÍTULO III

FORMACIÓN DE LOS VERSOS

Cualquier período prosódico forma un verso independiente cuando va seguido de una pausa necesariamente larga (pausa métrica) o de una o dos sílabas, inseparables de la última palabra, y una pausa.

Puede conocerse que el verso está completo porque no podría hacerse sinalefe con la palabra que va después, sea en el mismo renglón o en el siguiente, sin destruir o modificar el ritmo, y porque es indiferente que la sílaba o sílabas inseparables que pueden seguir al acento sea una o sean dos, nada de lo cual pasa con los períodos puros de un mismo verso. En realidad, la pausa métrica podría bastar para distinguir un verso entero de un hemistiquio o fracción de verso; pero una licencia muy generalizada tiende a prescindir de esa pausa final en numerosos casos, lo cual no siempre es digno de elogio.

¿Podría determinarse con exactitud el corte que corresponde a este verso de veintidós sílabas para que resulten dos versos?

Yo quisiera escribirlo, del nombre domando el rebelde, mezquino idioma

Es una frase cuyo ritmo está formado por siete trisílabos. El poeta lo ha dividido así:

Yo quisiera escribirlo, del hombre
Domando el rebelde, mezquino idioma.

Cómo podría haberlo dividido:

Yo quisiera escribirlo, del hombre domando el rebelde,
Mezquino idioma...

o en otra forma, porque cualquier corte es caprichoso y en todos resulta que el segundo verso comienza por un período disílabo, que sería único en toda la combinación. En realidad, es un solo verso que tiene veintidós sílabas, como podría tener otro número mayor, si se siguiera aumentándole períodos trisílabos, sin poner después de alguno de ellos una pausa o una o dos sílabas inseparables, que no formen parte de un nuevo período.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
Domando el rebelde mezquino idioma,
Con palabras que fuesen a un tiempo
Suspiros y risas, colores y notas.

La primera serie de estos períodos trisílabos termina en idioma, porque al último período se le ha aumentado una sílaba: **i-di-o-ma**, que no forma parte del período siguiente, y porque después de esa sílaba hay una pausa necesariamente larga. La segunda serie termina en **notas**, por la misma razón.

Yo qui SIÉ — raes cri BÍR — lo del HÓM — bre do MÁN — doel re BÉL — de mez QUÍ —
noi — di — ó... MA.

Con pa LÁ — bras que FUE — sen aun TIÉM — po sus PÍ — ros y RÍ — sas co LÓ — re
sy NÓ ... TAS.

Como se ve por este ejemplo, es indefinido el número de períodos prosódicos que pueden formar un verso. Lo que se hizo con períodos trisílabos pudo haberse hecho con tetrasílabos, pentasílabos u otros cualesquiera. El poeta los termina donde le place por medio de la pausa, que puede estar afirmada por las sílabas de agregado y por la rima, como en los cuatro versos transcritos, que son del poeta español Gustavo Adolfo Bécquer.

Se observa, frecuentemente, que un verso está formado por varios períodos prosódicos, cada uno de los cuales puede constituir a su vez un verso independiente sin alterar el ritmo fundamental, por ejemplo:

Una noche toda llena de murmullos, de perfumes...

que puede dividirse así:

Una noche
Toda llena
De murmullos,
De perfumes...

porque se trata de cuatro versos, formado cada uno por un período trisílabo.

La reunión de dos o más versos completos en uno sólo puede tener los siguientes objetos:

Reemplazar la pausa métrica con una breve pausa de hemistiquio o de simple acento prosódico, para no interrumpir la fluidez de una frase, para producir la onomatopeya, para disminuir las exigencias del corte métrica o para aislar pensamientos;

No fijar un tipo de combinaciones de períodos, para no verse obligado a conservarlo en toda la composición;

Aproximar o alejar la rima sin desorden aparente;
Hacer posibles las sinalefas entre ciertas palabras con las que debería terminar un verso y comenzar otro;

Facilitar, sin hipermetría, la formación de un período prosódico con la sílaba o sílabas que siguen al acento final del anterior. Ejemplo:

En la sombra, nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas

que no podría dividirse así:

En la sombra
Nupcial y húmeda
Las lucieran-
gas fantásticas.

La posibilidad de la sinalefa entre dos períodos, la formación de uno de éstos con la sílaba o sílabas que siguen al acento final de otro, la brevedad y aún la supresión de la pausa, y, para los oídos cultivados, la conservación del ritmo, no obstante la desigualdad en el número de las sílabas, determinan la diferencia que hay entre la simple combinación caprichosa de versos independientes y la combinación de **períodos prosódicos con una o dos sílabas de agregado después del acento**, a los que llamaré **períodos prosódicos compuestos**.

El **anfibraco** de Bello (— — —) no es, en realidad, más que un período disílabo compuesto:

La espada se anuncia con vivo reflejo

La espada
Se anuncia
Con vivo
Reflejo.

Lo único que se ha obtenido con la reunión de estos cuatro versos en uno solo es suprimir la pausa métrica.

Ya llega el cortejo, ya se oyen...

Ya llega el
Cortejo,
Ya se oyen...

Aquí se ha aprovechado una sinalefa, que sería imposible con la división en versos aislados de los períodos **prosódicos compuestos**.

Aplicando estas observaciones podemos establecer, por ejemplo, que el verso llamado de **arte mayor** (o dodecasílabo anfibráquico) es una combinación de cuatro períodos disílabos compuestos:

Mi péñola vuela; escúchala dende...
Mi péño — la vuéla — escúcha — la dénde.

En otro capítulo reduciré a estas reglas generales de la versificación todos los metros conocidos.

Es indiferente para la conservación del ritmo que el período prosódico con que termina un verso sea puro o compuesto; esto es, que finalice con palabra aguda, grave o esdrújula (1). Esta particularidad —que todos los tratadistas consignan— no ha sido explicada satisfactoriamente por ninguno, salvo quizá don Andrés Bello, que la atribuye a la pausa métrica en la cual se embeben las sílabas de agregado. Confirma esta opinión el hecho de observarse la misma particularidad en los finales de verdaderos hemistiquios (mitades de versos, intermedios, pues la pausa de hemistiquios (mitades de versos, exactamente iguales) y no en los otros períodos prosódicos intermedios, pues la pausa de hemistiquio puede ser una verdadera pausa métrica si el versificador quiere utilizar este recurso. Los poetas modernos lo han aprovechado frecuentemente, obteniendo muy bellos efectos; sobre todo en el alejamiento, en el doble tetrasílabo compuesto (decasílabo) y en el doble pentasílabo compuesto (dodecasílabo):

Sobre la terraza, junto a los ramajes
Diríase un TREMOLO **de lirás eolías**

Frío de nieve pasa por esos
Labios INMOVILES, nido de besos
Por repentinos desdenes presos.

Es de notar que las palabras sobreesdrújulas (que, en general, deben ser desterrados de la versificación) no se encuentran en las mismas condiciones pues sus tres últimas sílabas no son embebidas en la pausa métrica. En las raras ocasiones en que han sido usadas al final de versos se ha acentuado su última sílaba:

Seguid buscandomeló

que es un verso octosílabo (período heptasílabo).

Síguese de las observaciones que anteceden que son versos puros los constituidos por períodos prosódicos puros (haya o no lo que los latinos llamaban **cesura**, esto es, sílabas finales

(1) El sabio Caramuel llamaba, por eso, **pentámetros** a los hexasílabos, **exámetros** a los heptasílabos, etc.

de una palabra que pasan a formar parte de período siguiente) y versos **compuestos** los constituidos por períodos compuestos.

Entre los versos conocidos, son puros el endecasílabo de acento en 4ª y 8ª, el decasílabo de acento en 3ª, 6ª y 9ª, el endecasílabo, así el italiano como el dactílico, etc. Son compuestos el de **arte mayor**, e decasílabo de acento en 4 y 9ª alejandrino y otros.

CAPÍTULO IV

VERSOS DE PERÍODOS PROSÓDICOS IGUALES

Explicada como queda la naturaleza de los períodos prosódicos, es fácil comprender que cualquier verso que se componga en castellano estará formado:

Por un solo períodos prosódico.

Por dos o más períodos prosódicos iguales, todos tetrasílabos, por ejemplo.

Por dos o más períodos prosódicos análogos (sólo pares o sólo impares) trisílabos y pentasílabos por ejemplo, o tetrasílabos y hexasílabos.

Por dos o más períodos prosódicos diferentes (pares e impares) disílabos y pentasílabos, por ejemplo, o tetrasílabos y trisílabos.

En el capítulo anterior dejé establecido que cualquier período prosódico forma un verso completo, cuando va seguido de una pausa necesariamente larga o de una o dos sílabas inseparables y una pausa. No puede sostenerse que uno solo de estos versos tenga ritmo, puesto que el ritmo es el resultado de la distribución de los acentos predominantes, y por lo tanto, de la combinación de períodos prosódicos. La prosa común está formada por infinitos períodos prosódicos, no combinados artísticamente y ésta es su diferencia con el verso.

Todos los versos posibles de un solo período prosódico han sido utilizados en la métrica castellana, desde el monosílabo hasta el heptasílabo. La única novedad que podría introducirse estaría en su combinación.

| | |
|---------------------|--|
| Período monosílabo: | Fuése Ya.- |
| — disílabo: | —La lumbre Vacila |
| — trisílabo | —A mi lado Lentamente |
| — tetrasílabo | —En el silencio De la mañana |
| — pentasílabo | —Buscando la sombra Vagarán los dos. |
| Período hexasílabo | —Parece que gravita La losa de un sepulcro. |
| — heptasílabo | —Pesar habréis de tener Mientras yo tuviere vida. |

Como se ve por os ejemplos que anteceden, los versos formados por un solo período pueden tener varios acentos prosódicos, pero uno solo necesario, el predominante, el rítmico.

Se ha observado que en esta clase de versos, los que llevan el acento predominante en sílaba par y los que lo llevan en sílaba impar son más melódicos cuando los demás acentos están también en sílaba par o impar, respectivamente. El formado por un período de siete sílabas, por ejemplo (verso que la métrica vulgar llama **octosílabo**, aunque a veces cuenta siete, a veces ocho y a veces nueve sílabas) tiende a acentuarse en la primera, en la tercera o en la quinta, por lo cual se dice que tiene un ritmo trocaico (— —). Los versos que llevan sus acentos predominantes en sílaba par tienen un ritmo yámbico (— —). Estos acentos pueden existir o no, pero es innegable que, salvo cuando el poeta queriendo crear ritmos especiales, los divide sistemática y

constantemente, **todos los versos menores están formados por un solo período prosódico**, como lo prueba la circunstancia de no necesitar más que un acento coincidente para combinarse en estrofas.

Para que el acento predominante se destaque bien produzca el efecto musical deseado, es indispensable que la sílaba que le preceda no tenga un acento fuerte, que sería anti-rítmica. Por ejemplo:

Nunca te buscaré yo.

El acento rítmico en este período heptasílabo está en yo, pero la sílaba anterior es la última de la palabra **buscaré**, que tiene un acento muy intenso y daña al rítmico. Esta observación constituye una regla para todos los períodos prosódicos.

Aunque no es indispensable determinar la diferencia que hay entre el acento de una palabra aislada y el de la misma palabra en una oración, porque todas las buenas prosodias la establecen, conviene fijar algunos principios. Hay vocablos que pierden su acento en la frase; tales son, por ejemplo, los que expresan ideas de relación, las preposiciones, los artículos, algunos pronombres, las conjunciones monosilábicas, y en general, todas las palabras que no tienen sentido propio. Hay otros en los que sin perderse el acento se atenúa su intensidad y otros, en fin, en los que se disminuye o se acrecienta, según su importancia para el pensamiento o su situación en la cláusula; son verdaderos acentos frásicos. Los acentos rítmicos deben ser, en lo posible, de la última especie. Se suele no tener en cuenta esta regla y el resultado de su inobservancia es la modificación y, a veces, la destrucción de la melodía.

Combinando dos períodos prosódicos iguales, puros o compuestos, se obtendrá siempre un verso melodioso, irreprochable como técnica. Esta versificación —según la **teoría de los versos largos**, de Grima, aceptada por las mayores autoridades en la materia— es la infancia del arte. Tienden a ella los poemas más antiguos que existen en castellano, el **Poema del Cid**. **La mocedades de Rodrigo**, etc., en los cuales se ve casi siempre, ya la tendencia a la duplicación del período hexasílabo, ya a la del heptasílabo:

De los sus ojos tan fuerte mientras llorando...
Témome de aquestas cartas que anden con falsedad...

No hay duplicación de períodos monosílabos puros por el choque insufrible de los acentos y por la casi imposibilidad de encontrar suficientes palabras monosilábicas en castellano (1)

Dos períodos monosílabos compuestos nos dan un verso excelente:

Noche pura

su ritmo es trocaico.

Dos períodos disílabos compuestos tienen un ritmo yámbico.

Busqué la luz

Dos períodos disílabos compuestos tienen un ritmo anfibráquico.

A ti, Diego Pérez...

Dos períodos trisílabos puros tienen un ritmo anapéstico:

El olímpico cisne de nieve.

Dos períodos trisílabos compuestos no podrían entrar ya en los verdaderos límites de la teoría de Bello, así como los que resultan de la demás combinaciones, y sólo se explican satisfactoriamente, a mi juicio, por la doctrina que he formulado.

(1) He imaginado un endecasílabo de este género:
Ya voy, sol, tras tu luz; sol, voy tras ti.

En las sombras de la tarde.

Hasta aquí la combinación de dos períodos (puros o compuestos) puede confundirse con un solo período, cuyo acento predominante sea el último del verso. La diferencia, en efecto, no se nota en un verso aislado, pero si se conserva el artificio en una serie, la coincidencia de los acentos marcará el ritmo inconfundiblemente, como lo he explicado ya.

Dos períodos prosódicos tetrasílabos puros forman un verso bellísimo:

Al darse, líricos y sábios,
En el deliquio pasional...

También los forman si son períodos compuestos:

La primavera del mediodía

Dos períodos pentasílabos puros constituyen una combinación agradable:

No hallarás el orden del Unívérso
Si no ves del ciélo la clara lúz.

Más cadenciosa es la combinación de dos períodos pentasílabos compuestos:

Volaba el Mercurio de Juan de Bolónia.

Dos períodos hexasílabos puros nos dan el verso que la métrica vulgar llama alejandrina francés:

Con el más recio són, con pausado compás.

Dos períodos hexasílabos compuestos nos dan el magnífico alejandrino común:

Y decidí ponérme de parte de los ástros.

La combinación regular y sistemática de dos heptasílabos puros, no ha sido ensayada aún en la métrica castellana, pero se la encuentra mezclada con el doble heptasílabo compuesto en los poemas medioevales y en poesías de nuestra época.

Doña Endrina e Don Melón en uno casados són,
Alégranse las campánas en las bodas, con razón.

Como se ve, la combinación de dos períodos prosódicos iguales, puros o compuestos, produce siempre versos melódicos, unos más que otros, pero todos de irreprochable cadencia. Lo mismo puede afirmarse de la combinación de tres, de cuatro y de un número indefinido, lo que prueba, una vez más, que el **metro de los versos** no es condición necesaria, y el de los **períodos** sí lo es.

Se levanta a la fáz de la tierra
Una nuéva y gloriósa nación.

En los versos de Bécquer, ya citados, hemos visto hasta siete de estos períodos juntos.

En realidad, la única censura razonable contra la excesiva longitud de los versos sería la basada en el alejamiento de la rima y en la disminución de las pausas métricas.

CAPÍTULO V

VERSOS DE PERÍODOS PROSÓDICOS ANÁLOGOS

La combinación de **períodos prosódicos análogos dentro de un mismo verso**, fue el paso más avanzado de la técnica hasta los últimos tiempos. Su adopción definitiva se debe a los **petrarquistas** del siglo XVI. Prescindiendo de la poesía en lengua gallega, en la cual se encuentran desde remotos siglos todos los conocidos, apenas se puede citar algunos ejemplos de poetas castellanos que hubieran utilizado antes la combinación de períodos formados por números desiguales de sílabas, pero sólo pares o sólo impares, que es lo que he denominado **período prosódico análogo**: los endecasílabos balbucientes de **María Egipciana**, de **Los tres reys d'Orient** y del misterio de los **Reyes magos**; un pareado célebre de don Juan Manuel, algunos versos del archipreste de Hita (que son, sin duda combinaciones de versos menores) y después, salvando los errores y las modificaciones del **arte mayor**, los de micer Francisco Imperial, los del marqués de Santillana y algún otro.

Antes de la irrupción italianista, la cadencia de cada verso era producida por un solo período o por la combinación de períodos iguales, puros o compuestos. El resultado era el ritmo perfecto, el compás. El ritmo imperfecto se obtenía solamente en la combinación estrófica, con períodos análogos sostenidos por la pausa métrica.

Es singular que los legisladores y los historiadores de la poesía, al consignar la resistencia que despertó en España la innovación, no hayan visto que el nuevo ritmo era el resultado de una combinación de los elementos fundamentales de la métrica. Cuando Gregorio Silvestre, a mediados del siglo XVI, determinó la marcha rítmica del endecasílabo, tampoco hizo otra cosa que indicar la situación de sus acentos necesarios.

Al prosperar, merced a Boscán y a Garcilaso, la iniciativa de Andrea Navagiero, el nuevo verso llamado a tan altos destinos, no seguía otra ley que la del oído, y así fueron de ásperas y rudos no pocos del poeta catalán y defectuosos algunos del gran poeta toledano, aunque sin llegar nunca al desafinamiento de Santillana y de Imperial.

La oposición de los tradicionalistas era perfectamente explicable. El endecasílabo italiano podría parecer irregular y pesado en comparación con los versos de un solo período o de dos períodos iguales. Venía a afirmar la ley de la concordancia de los períodos análogos sin necesidad de la pausa métrica, y era ésta una reforma que implicaba nada menos que el paso de la melodía a la armonía, no sancionado, ni entonces ni nunca, por los oídos incultos, que no descubren la cadencia de esos versos y siguen ateniéndose al ritmo acompasado. No se conoce coplas populares, cantares ni refranes metrificados que no estén compuestos en versos de un solo período prosódico simple o doble.

El endecasílabo italiano es un verso artístico, como todos los de su clase, y su uso y su aprecio están reservados para los que tienen cierta preparación musical. No es extraño que protestaron contra él los partidarios del fácil ritmo de los versos hasta entonces conocidos:

Canciones y villancicos
Romances y cosa tal,
Arte mayor y real
Y pies quebrados y chicos
Y todo nuestro caudal.

como decía Cristóbal de Castillejo.

Nadie compone versos de períodos análogos sin arte o sin lectura, lo que no pasa con los otros, que se forman y combinan fácilmente, aun en la conversación familiar. Pero esa misma dificultad relativa debió de seducir a los poetas, tanto, por lo menos, como la admirable armonía del verso nuevo y su ilustre abolengo itálico. La **sílabas contadas** de la **quaderna vía** y todos los versos que le sucedieron, parecían ya insuficientes y **propios de oscuros ingenios** en los tiempos de don Enrique de Aragón (1)

(1) **Arte de trobar.**

No es cierto que el endecasílabo italiano fuera resistido por nuevo. Castillejo, aunque apoyándose en un error, dice expresamente lo contrario al poner estos versos en boca d Juan de Mena:

Y dijo: Según la prueba
Once sílabas por pie
No hallo causa por qué
Se tenga por cosa nueva,
Pues yo también los usé.

La verdadera razón de la resistencia al endecasílabo era, pues, verosíblemente, su falta de ritmo regular, su falta de melodía, sus dos **corcovas y su peso**, de que hablaba Silvestre, su combinación, en fin de períodos análogos, en la cual no puede haber compás, aunque pueda haber, y haya, una armonía muy superior, como lo reconocieron al fin, al adoptarlo, algunos de sus más encarnizadas enemigo (2).

Estas trovas, a mi ver
Enfadosa de leer,
Tardías de relación
Y enemigas de placer...

El endecasílabo llamado italiano o heroico tiene dos formas; la una es el resultado de la combinación de un período hexasílabo con un tetrasílabo:

— — — — — / — — /
a mis ojos mortáles escondido

la otra el de la combinación de dos períodos tetrasílabos y un disílabo:

— — — — — / — — /
Oh dulces **préndas** por **mál** halládas.

Los poetas del siglo de oro combinaban también, a veces, un tetrasílabo con un hexasílabo:

— — — — — / — — /
En el sagrario del conocimiento.

más; la una es el resultado de la combinación de un período hexasílabo con un tetrasílabo:

— — — — — / — — /
a mis ojos mortáles escondido.

la otra el de la combinación de dos períodos tetrasílabos y un disílabo:

— — — / — — — / — — /
Oh dulces **préndas** por mi **mál** halládas.

Los poetas del siglo de oro combinaban también, a veces, un tetrasílabo con un hexasílabo:

— — — / — — — / — — /
En el **sagrario del** conocimiento.

y aunque todos los tratadistas sostienen que estos versos son simples errores, la frecuencia de su uso hacer verosímil su aceptación.

Conviene no olvidar el principio que he formulado: la mezcla de períodos desiguales en el

(1) Castillejo decía también:

Estas trovas, a mi ver
Enfadosa de leer,
Tardías de relación
Y enemigas de placer...

CAPÍTULO VI

VERSOS DE PERÍODOS PROSÓDICOS DIFERENTES

Períodos prosódicos diferentes son los formados por grupos desiguales de sílabas, pares unos, impares otros. Unidos carecen de ritmo y de armonía.

No obstante, puede afirmarse que es posible componer estrofas agradables con elementos tan poco armónicos. La revolución que produciría su empleo en el arte métrica no sería inferior a la que produjo la introducción de los metros italianos, en los comienzos de la edad moderna. ¿Sería igualmente plausible?

El verso de períodos análogos, considerando aisladamente (su tipo es el endecasílabo) no tiene compás, pero tiene armonía; el verso de períodos iguales (su tipo es el alejamiento) tiene compás y melodía; el de períodos diferentes no tiene ni compás ni melodía ni armonía.

Su ley musical reside en la estrofa. Repetida dos, tres o más veces la misma combinación, el oído fino o educado descubre una coincidencia de acentos que constituye un ritmo lejano. Imagínese dos períodos tetrasílabos seguidos por uno pentasílabo.

— — — — / — — — — / — — — — — — /
Sigo a la náve que vacila sobre las olas.

Evidentemente la melodía de los dos primeros períodos se rompe en el tercero. La impresión que se experimenta es la que produce un verso falso, con una sílaba de más. Pero manténgase el artificio en el verso siguiente y la armonía no tardará en manifestarse.

Sigo a la náve que vacila sobre las ólas,
Oigo a los vientos que quéjan entre las jarcias.

La armonía del oído, que ya necesita algún esfuerzo para prever la vuelta de los acentos en los versos de períodos análogos, lo necesita un poco mayor para estas nuevas combinaciones. Las primeras no son populares, las últimas no lo serán jamás. Los oídos incultos encontrarán siempre escaso placer en los versos sin compás, en los que no están formados por un solo período o por períodos iguales.

Sería necesario establecer, como regla para los versos de que habla este capítulo, un límite justo en el número de sus períodos; pero, como la armonía de la estrofa depende exclusivamente de lo que ha llamado la **memoria del oído**, dicho límite será el mismo que pueda asignarse a esta facultad. Se descubrirá el ritmo cuando se pueda prever la vuelta de la intensidad de voz que constituye el acento.

Pero no es necesario conservar rigurosamente en la estrofa la combinación del primer verso; algunas ligeras variantes no son muy perceptibles (lo mismo que sucede en los períodos análogos, con la mezcla de las dos formas del endecasílabo común, por ejemplo: el de acento en 4ª, 8ª y 10ª, y el de acento en 6ª y 10ª, pues es imposible desconocer que hay diferencia entre el ritmo que exige dos apoyos de intensidad acentual y el que exige tres, en el mismo número de sílabas).

Sigo a la nave que vacila sobre las olas
Oigo a los vientos que se quejan entre las jarcias,
Y sobre el mástil veo posarse a la gaviotas.

El esquema de estos tres versos es el siguiente:

O sea 4 + 4+5 4+4+5 4+5+4

— — — — / — — — — / — — — — — — /
— — — — / — — — — / — — — — — — /
— — — — / — — — — / — — — — — — /

Todo lo dicho no es sino la natural consecuencia de la teoría que he formulado, pues ningún poeta de lengua castellana ha ensayado, que yo sepa (salvo una excepción) la combinación artística de períodos prosódicos diferentes (1).

Podría objetarse que estos versos resultan tales por el ayuntamiento de varios, pero en tal caso es necesario recordar lo expuesto en capítulos anteriores sobre este simple artificio tipográfico y sobre la verdadera contextura de los versos. Insisto, además, en que la ley de la estrofa es la misma del verso, y por lo tanto, si la combinación.

Sigo a la nave que vacila sobre las olas

estuviera formada por tres versos cortos.

Sigo a la nave
que vacila
sobre las olas,

el primero sería pentasílabo, el segundo tetrasílabo y el tercero pentasílabo, versos de períodos diferentes, contrario a la ley rítmica de la estrofa. Conviene, por otra parte, tener en cuenta que el mismo artificio tipográfico, mencionado antes, influye en el ritmo, porque impone la pausa métrica, de la cual ningún verso se excluye, aunque parezca lo contrario; basta como prueba la existencia de la sinalefa entre dos versos y su necesidad en el interior de ellos. Para evitarla, en este último caso se impondría el inarmónico o odioso hiato.

(1) En los poemas de mi **Castalia bárbara** puede encontrarse algunos versos de esta especie. No han tenido continuadores, lo que es un rudo argumento en contra.

CAPÍTULO VII

COMBINACIONES DE LOS VERSOS SEGÚN EL RITMO

No siendo conocida la ley a que obedece el ritmo de los versos, no era posible fijar los principios generales de su combinaciones en estrofas. Los tratados de métrica se reducen a consignar los usados con mayor frecuencia: mezclas de endecasílabos italianos con hepta y pentasílabos; de octosílabos con tetrasílabos, etcétera. Algunos han avanzado tímidamente la observación de que los versos parisílabos sólo pueden combinarse con parisílabos, lo que es un error, dicho en absoluto: el número de sílabas de un verso no tiene influencia en la serie. Bastaría para comprobarlo el endecasílabo dactílico.

(— ' — — ' — — — ' — — — —)

mm cuya combinación con el endecasílabo heroico o con cualquier otro verso de períodos prosódicos pares, es desapacible y antirítmica.

Viéronla tropas de faunos saltantes
Bajar de la montaña.

Estos dos versos son imparisílabos y su combinación inarmónica. En cambio, es armonioso esta otra en que el primer verso está formado por sílabas en número impar y el segundo en número par:

Viéronla tropas de faunos saltantes
Junto a las cumbres del Pindo.

Lo que también pasa en esta otra, en orden inverso:

Detrás de la nieves eternas
El sol se ocultaba.

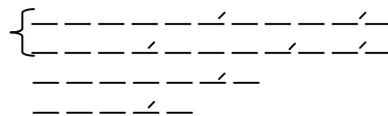
También se ha dicho que los versos sólo se combinan con su quebrados, y esta afirmación no es menos errónea. El heptasílabo es un quebrado del endecasílabo de acento en la sexta, pero no lo es del endecasílabo de acento en la cuarta; el pentasílabo, en cambio, lo es de éste, pero no lo es de aquel y, sin embargo, estos cuatro versos se mezclan libremente formando muy bellas combinaciones, porque todos están constituidos por períodos prosódicos pares.

Afirmo que la ley rítmica que preside la formación de los versos subsiste en su combinaciones: Los versos de períodos iguales o análogos pueden mezclarse armoniosamente, cualquiera que sea el número de sílabas de que estén compuestos. La combinación de versos de períodos prosódicos diferentes es antirítmica y sólo en muy contados casos halaga el oído.(1)

Las estrofas o las series formadas por versos iguales son las más comunes en castellano; son también las más antiguas. Las formadas por versos desiguales, pero de períodos iguales, son más raras y casi exclusivamente modernas: el alejandrino con el heptasílabo, por ejemplo, o la combinación de un verso de dos sílabos compuestos, con otro de cinco disílabos, también compuestos:

Ya llega el cortejo,
Ya llega el cortejo, ya se oyen los claros clarines.

La mezcla de versos desiguales formados por períodos análogos, es abundante en nuestra lírica. Figuran en el **Libro de Buen Amor**, de Juan Ruíz, y en el **Rimado de Palacio**, de López de Ayala, y son innumerables en el siglo XV; pero su verdadera boga comienza con la introducción de los metros italianos, aunque reducida al endecasílabo heroico (en cualquiera de sus dos formas) con el heptasílabo y después con el pentasílabo:



Así llegan hasta el período romántico.

El magnífico florecimiento de la poesía en la primera mitad del siglo XIX, dio un poderoso impulso a la versificación. Creó pocos versos, pero aumentó imponderablemente la sonoridad, la flexibilidad, la gracia de los antiguos y agotó sus combinaciones, inventando o adaptando numerosísimas estrofas.

Fue demasiado lejos en este camino. Ciertas innovaciones suyas son apenas cosa que juegos odiosos y grotescos, en los que la variedad de ritmos, destruyendo toda armonía, sólo tenía por objeto dibujos con las palabras, para orgullo de la habilidad tipográfica. Algunos de esos poetas y no de los menores —Espronceda, Gertrudis Gómez, Zorrilla, Bello— compusieron estrofas cuyos versos de medida ascendente o descendente formaban pirámides. Se respetaba el ritmo de cada estrofa, pero la sucesión de ellas resultaba deplorablemente inarmónica.

No siempre fueron las innovaciones de esta época tan extravagante ni tan desacertadas, para gloria de los ilustres poetas de aquel ciclo. La versificación en nuestra lengua, hasta hace pocos años, seguía tal como la dejó el oído romántico. Y después de sus insurrecciones métricas y de su libertad, que pretendió suprimir todos los límites, así en el fondo como en la forma, es una prueba irrefragable de la exactitud de mi teoría la posibilidad de reducir a ella todas las combinaciones que imaginaron.

El principio debe formularse así: La medida silábica de los versos no influye en su combinación; la medida silábica de los períodos prosódicos es decisiva.

Y la ley: Los versos se combinan armoniosamente cuando los períodos prosódicos de todos ellos sólo son pares o sólo son impares.

(1) Véase el capítulo VI.

Y así como se deduce de mi ley del ritmo la posibilidad de crear innumerables versos nuevos y armoniosos, se deduce de esta ley de la combinación de los versos la posibilidad de formar estrofas o series nuevas en número infinito.

Examínese todas las combinaciones conocidas hasta hoy, se verá que se ajustan a la ley de los períodos prosódicos. Compóngase otras de acuerdo con ella, se obtendrá siempre estrofas armoniosas. Tal vez, si con nuevas, el oído no descubrirá su belleza desde el primer momento; la dificultad para encontrarla estará en razón directa con semejanza entre las formas usuales y las innovaciones; los gustos nuevos se adquieren lentamente; pero se impondrán al fin, como se impusieron todas las novedades rítmicas respetuosas de la suprema ley que preside la cadencia de la versificación castellana.

La exposición de las estrofas usuales, en las que son igualmente importantes el ritmo y rima, no entra en el plan de este libro. Los más elementales tratados de versificación contienen las reglas necesarias para distinguir y componer desde el pareado hasta el soneto y la silva.

CAPÍTULO VIII

LA ESCALA RÍTMICA

El ritmo de la versificación es fácilmente percibido cuando es acompasado. La facilidad es tanto mejor cuanto más se aleja del compás. Desde los versos cuya música está al alcance de todos los oídos, aun de los más toscos, hasta los que exigen una ecuación especial, puede constituirse una escala con los siguientes tramos:

1º Versos iguales, formado por un solo período prosódico cada uno.

Pertencen a este número las composiciones en octosílabos y otros versos menores. La poesía popular, los cantares, el **folk-lore**, en fin, prueban su comprensión por el vulgo, y bastaría esta circunstancia para creer que esa clase de versificación es la propia y característica de la infancia de la poesía (a excepción tal vez de los renglones irregulares rimados), como afirman muy ilustres historiadores y críticos (1). Otras autoridades de primera línea sostienen sin embargo, la primacía del verso largo(2).

2º Versos iguales, formado cada uno por dos períodos prosódicos iguales.

A esta clase de metrificación tienden los monumentos más viejos de la poesía castellana: **El Poema del Cid**, con sus alejandrinos informes (doble hexasílabo compuesto). **Las mocedades de Rodrigo**, con sus líneas de dieciséis sílabas (doble heptasílabo compuesto) y el **mester de clerecía**, desde Gonzalo de Beceo hasta Pedro López de Ayala

sílabas cuntadas ca est grant maestría.

A este grupo pueden incorporarse los versos de tres o cuatro pequeños períodos iguales, como el de **arte mayor**, que sucedió al alejamiento de la quaderna vía. Este dodecasílabo perfecto se compone de cuatro anfíbracos (cuatro períodos disílabos compuestos).

(— / — — — / — — / — — / — —)

aunque en la época de su mayor esplendor se prescindía frecuentemente del primero de sus acentos rítmicos y aún del primero y el tercero. Véase el **Labyrintho**, de Juan de Mena.

3º Verso de un solo período prosódico, combinados con otros también de un solo período, pero no iguales sino análogos.

(1) Entre otros, el P. Sarmiento, Agustín Durán, T. Wolf, Huber, José Pidal, Shack, etcétera.
(2) Los Grima, que crearon la teoría, Milá, Menéndez Pelayo etcétera.

La causa necesariamente larga al final de verso, pausa métrica y casi siempre también pausa de sentido, facilita la percepción de esa armonía de los períodos análogos en versos diferentes. Tales son los **pies quebrados** de la antigua técnica⁽¹⁾. Su composición es antiquísima y puede ofrecerse como uno de sus más bellos ejemplos las coplas de Jorge Manrique.

No fue más lejos la poesía castellana anterior a la irrupción petrarquista. Es, con poca diferencia, la síntesis de Castillejo:

Arte mayor y real
Y pies quebrados y chicos
Y todo nuestro caudal...

4º Versos formados cada uno por dos o más períodos análogos; estrofas de endecasílabos puros, por ejemplo.

En la antigua lengua lírica de España en gallego, el endecasílabo fue empleado no sólo en su forma dactílica

(— ' — — ' — — — ' — — — ' —)

sino en la noble forma italiana; lo usaron también, como ya se ha dicho, don Juan Manuel en sus coplas del **Conde Lucanor**, el archipreste de Hita en su **Cántico de loores**, micer Francisco Imperial y el marqués de Santillana; pero era visiblemente resistido por el oído español; de ahí que no hiciera camino. El paso del tercero al cuarto tramo de la escala parecía enorme, y es, sin duda, el mayor que se haya dado. Aun hoy, después de cuatro siglos, no ha penetrado en el pueblo, que dice y canta las coplas de versos menores (un período) y distingue y aprecia el decasílabo de himno (tres períodos trisílabos) y aun el alejamiento (dos hexasílabos compuestos) y jamás llega a decir dos endecasílabos a las derechas ni ha compuesto uno sólo en ningún país de habla castellana.

Vencer este tercer tramo implicaba el paso de la melodía a la armonía, y el pueblo renueva pasivamente la protesta de Villegas, Silvestre y Castillejo, y se afilia, sin saberlo, al grupo **quinientista** de la **gente de baja y servil** condición, a la que se refería don Íñigo López de Mendoza en su célebre **Proemio**.

Pero, además del endecasílabo hay otro viejo verso que presenta la misma combinación de períodos análogos y que tampoco hizo camino; es el eneasílabo (un período trisílabo y un pentasílabo). Fue importado del francés, como el endecasílabo lo fue del italiano. Acaso sus autores —así más tarde Boscán y Gracilazo— habían acostumbrado el oído al ritmo extranjero y le encontraban bellezas que los castellanos no descubrieron y que ellos, por otra parte, tampoco supieron transportar. **Los tres reys d'orient, la Vida de María Egipcíaca y Los reyes magos**, con todas sus rudezas, sus desafinamientos y sus errores, tienden a aclimatar el épico verso transpirenaico, pero el propósito no pudo realizarse. En el correr de los siglos no se ha levantado una sola voz a favor suyo y hoy mismo sufren el desdén de los tratadistas. El pueblo no sospecha siquiera su existencia. En cambio, el eneasílabo formado por dos períodos iguales (dos tetrasílabos) tiene asegurado el porvenir, porque es uno de los versos más melódicos que existan:

Por el vergel de la ribera
Pasó un aliento abrasados,
Era la eterna primavera,
La primavera del amor.

Una vez aceptada y gustada la combinación en su solo verso de dos o más períodos prosódicos análogos —aunque lo fuera solamente para los oídos cultivados— nada más fácil que aceptar la combinación de estos versos con otros de un solo período análogo a aquellos. La pausa métrica es el gran apoyo de la armonía. La lira, la silva y el adónico con el sáfico fueron productos suyos naturales. Y entonces surgió el verso sin rima, el verso suelto o blanco, porque la armonía

(1) Juan del Enzina sólo llamaba **quebrados** a los tetrasílabos. **Arte de poesía.**

de los períodos análogos combinados es tan majestuosa, tan soberbia, que pudo prescindir del concurso musical de la ritma, lo que no consiguió la melodía, la combinación de períodos iguales. Y éste fue un nuevo motivo de indignación para los tradicionalistas, que no descubriendo la música del endecasílabo no podían comprender la supresión de ese recurso.

Usan ya de cierta prosa
Medida sin consonantes

decía Castillejo.

El buen Juan Ruíz, que conocía a los poetas latinos, franceses, gallegos y provenzales y los imitó a todos, dejando en su admirabilísimo poema ejemplo de los más variados metros, no fue tan lejós en este orden, por más que compusiera sus coplas, entre otras cosas,

para mostrar a los hombres
fablas e versos extraños.

5º Versos formados cada uno por dos o más períodos prosódicos diferentes, conservándose en todos los versos la misma combinación. Por ejemplo, dos períodos tetrasílabos con uno pentasílabo:

— — — — — / — — — — — / — — — — — /

Estos versos que aislados no tienen melodía ni armonía alcanzan esta última en la estrofa; pero ciertamente no serán jamás populares, ni siquiera contarán en su favor con el sufragio de todos los oídos cultivados. Su destino, según todas las probabilidades, es el de ser perpetuamente discutidos, rechazados por los espíritus conservadores e ignorados por los preceptistas; pero acaso tendrán también de su parte la opinión de algunos poetas a quienes halague la vaga y misteriosa belleza de su ritmo lejano.

Conviene no olvidar que la historia atestigua los esfuerzos del misoneísmo en todos los tiempos, esfuerzos frecuentemente infructuosos y lamentables.

6º Versos formado cada uno por dos o más períodos prosódicos diferentes, sin conservarse en todos los versos la misma combinación.

Este es el moderno **verso libre o polimorfo**, el verso sin ritmo; verso que no es tal en mi opinión, porque carece de las condiciones fundamentales de aquella artística y armoniosa forma.

Los examinaré en el último capítulo.

CAPÍTULO IX

RESUMEN DE UN ARTE RÍTMICA AJUSTADA A LA NUEVA TEORÍA

I

Todos los versos castellanos se forman con **períodos prosódicos**.

El período prosódico está constituido por una sílaba acentuada o un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última está acentuada. Este acento se llama **rítmico**.

Si en un grupo de sílabas siete hay un solo acento prosódico, éste es el rítmico. Si hay dos o más, lo es el último únicamente.

Quando el acento constitutivo de período cae en una palabra grave o en una esdrújula, la sílabas que le siguen pueden considerarse agregadas al período, en cuyo caso se denominan

período compuesto, o formar parte del siguiente, siendo el primero, entonces, **período puro**. En otros términos: **período puro** es el que termina en la sílaba acentuada; **compuesto** el que tiene una o dos sílabas inseparables después del acento, las cuales no forman parte del período siguiente.

Cuando un verso está formado por períodos prosódicos compuestos, puede hacerse sinalefa entre ellos, salvo si los separa una pausa de sentido, por breve que sea. La sinalefa permite agregar a un período una sílaba del siguiente.

Todos los versos que en la técnica corriente se llaman **versos menores**, desde el **disílabo** hasta el **octosílabo**, están formados por un solo período prosódico. El **eneasílabo**, por dos períodos puros, uno trisílabo y otro pentasílabo o dos tetrasílabos, también puros. El **decasílabo**, por tres trisílabos puros o dos tetrasílabos puros y un disílabo o por un hexasílabo puro y un tetrasílabo. El **dodecasílabo**, o verso de arte mayor, por cuatro disílabos compuestos. El **alejamiento**, por dos hexasílabos compuestos.

El poeta puede dividir un período largo aprovechando los acentos secundarios que tenga y formar períodos menores, para producir ritmos especiales. Esto se nota fácilmente en la estrofa por la coincidencia constante de aquellos acentos.

Conviene que las palabras que llevan el acento rítmica sean importantes por su sentido.

La sílaba anterior a la que lleva el acento rítmica no debe estar acentuada.

No tienen acento prosódico, y por lo tanto, no pueden tener acento rítmico, las palabras que carecen de sentido propio, que sólo tienen sentido de relación, como las preposiciones, los artículos, las conjunciones copulativas y disyuntivas, etc.

En los períodos largos —de cinco a siete sílabas— conviene que haya algún acento subalterno intermedio para darles mayor cadencia, siendo preferible, si el período tiene un número impar de sílabas, que vaya en sílaba impar, y en sílaba par si el período es parisílabo.

II

Períodos prosódicos iguales son los que tienen el mismo número de sílabas.

Períodos prosódicos análogos son los que tienen número desigual de sílabas, pero sólo pares (dos — cuatro — seis) o sólo impares (una — cinco — siete).

Períodos prosódicos diferentes son los que tienen número desigual de sílabas, pares unos, impares otros.

Un solo período prosódico, puro o compuesto, puede constituir un verso.

Los períodos puros y los compuestos pueden combinarse entre sí, con tal de que vayan seguidos de una pausa.

Dos, tres, cuatro o un número indefinido de períodos iguales, unidos entre sí, forman siempre un verso melodioso.

Un número indefinido de período análogos, unidos entre sí, forman siempre un verso armonioso.

La unión de períodos diferentes constituye la prosa.

El ritmo de los períodos prosódicos iguales es el más grato a los oídos poco cultivados, porque es más regular, más acompasado, y por lo tanto, más fácil de distinguir; **es la melodía**. El ritmo de los períodos prosódicos análogos requiere cierta preparación musical; es la armonía. Es probable que el primero haya sido espontáneo y el segundo artístico.

El verso será más armonioso cuando el sentido permita hacer una pausa después del acento prosódico, en los períodos puros, y después de la sílaba o sílabas de agregado, en los períodos compuestos.

Los versos pueden terminar con períodos puros o compuestos, esto es, con palabras agudas, graves o esdrújulas, sin que su medida se altere. La pausa métrica los iguala.

El verso endecasílabo cuando está formado por tres períodos puros (dos tetrasílabos y un disílabo) no admite que su primer acento rítmico caiga en palabra esdrújula. Su armonía se destruye y queda convertido en un decasílabo formado por dos períodos compuestos.

Los versos largos formados por períodos monosílabos o disílabos, puros o compuestos, suelen ser desapacibles y monótonos por la caída demasiado frecuente de los acentos. Conviene mezclar estos períodos con otros mayores.

Los versos formulados por período largos requieren acentos secundarios para hacer más armoniosa su marcha musical.

III

Salvo los casos de onomatopeya u otro recurso musical, se debe evitar la proximidad de sílabas de sonido igual semejante y la notable repetición de letras cuya pronunciación demasiado fuerte las hace destacarse en las palabras.

El prosaísmo del verso depende principalmente del estilo; pero también puede ser causado por el empleo de palabras de sonido áspero o duro, como son las sobreesdrújulas y casi todas las voces técnicas. También contribuye a ese defecto el empleo de palabras demasiado largas (que suprimen el apoyo de los acentos subalternos) y el uso de las licencias poéticas, sobre todo el hiato y la sinéresis.

El hiato sólo es aceptable —nunca plausible— cuando la letra con que comienza la segunda palabra está acentuada y no es igual a la anterior. El hiato era la regla en la poesía antigua castellana y la sinalefa la excepción; pero la prosodia primitiva de nuestra lengua no es desconocida. Hoy la sinalefa es la regla y la excepción el hiato.

La sinalefa no es una licencia; es una necesidad del idioma, pero muchas sinalefas en un mismo verso lo tornan duro y pesado.

La diéresis debe usarse con mucha parsimonia; preferible sería no usarla nunca.

La sinéresis es acaso la menos excusable de las licencias. Frecuentemente es resultado de la ignorancia prosódica del autor o de un vicio nacional o regional de pronunciación. No hay verso bueno con ella, y resulta detestable cuando obliga a pasar el acento tónico de una vocal a otra.

La hipermetría sólo puede figurar entre las licencias por haberla utilizado algunos ilustres poetas. O es un simple juego o es una prueba de impotencia para encerrar un pensamiento en una medida silábica.

Las licencias constituidas por la parágoce, la apócope, la síncopa y alguna otra, pueden considerarse como arcaicas y desterradas casi por completo de la versificación moderna.

IV

La ley que preside a la formación de los versos preside también a la formación de las estrofas; esto es, los versos constituidos por períodos pares pueden combinarse entre sí, como pueden combinarse entre sí los versos constituidos por períodos impares, pero no éstos con aquéllos.

Una frase formada con períodos prosódicos diferentes no constituye verso, pero si la misma combinación se mantiene en todas los renglones, la memoria del oído acaba por prever la vuelta del acento en tiempos determinados, y se obtiene así una armonía que llegará, tal vez, a ser muy agradable. Lo mismo pasa con la combinación estrófica de un verso de períodos pares con uno o varios de períodos impares o viceversa; si la combinación se mantiene en varias estrofas, el oído se habitúa y acaba, en ocasiones, por complicarse con ella.

Las combinaciones más usados en castellano son: primero las de versos iguales, luego las del endecasílabo común con el heptasílabo y el pentasílabo, la del octosílabo con el tetrasílabo y la del heptasílabo con el pentasílabo.

Conocida la ley de la combinación de los versos, es fácil inventar estrofas combinando versos de cualquier número de sílabas, cuyos períodos sean todos iguales o análogos.

CAPÍTULO X

DEL MODERNO VERSO LIBRE O POLIMORFO

Si se consiguiera prescindir de clasificación y de marbetes; si los críticos, los poetas y los preceptistas se resolvieran a no hacer cuestión de nombres y a estudiar pura y simplemente lo que importa en los dominios de la forma, la innovación llamada **verso libre**, acaso se llegaría a simplificar un problema de estética, interesante como todos los que se relacionan con el arte de la palabra.

Desgraciadamente la cuestión se ha planteado desde el primer momento en un terreno excelente para las disquisiciones de todo género, pero inadecuado para arribar a una resolución cualquiera. Mientras los partidarios de la nueva forma de expresión la juzgaban como un verso, o como una combinación de versos, ágil, flexible y gallarda, sus enemigos la calificaban de simple prosa, caprichosamente dividido en reglones desiguales.

Habría sido bastante para dar término a esta discusión la definición pura y llana de la palabra **verso**; pero esa precisamente la mayor de las dificultades, como ha podido verse en el curso de este tratado. Los unos daban la suya excelente para apoyar sus teorías, pero lamentablemente incompleta, porque ha sido formulada teniendo en cuenta las quince o veinte clases de versos usados en castellano y nada más. Es muy natural que resulte estrecha para una novedad semejante. Recuérdese que cuando el endecasílabo suelto penetró en España tampoco encuadrado en los casilleros de los tradicionalistas, y Castillejo lo llamó **prosa** simplemente.

Los otros, los partidarios del **verso libre**, incurrirían en el error contrario; sus definiciones, excesivamente amplias, no podían ser satisfactorias; el ritmo, la cadencia, resultaban una simple cuestión de oído y aun de intuición musical, ajena a toda ley ya a todo principio, a lo cual se opone la lógica más elemental.

No es difícil comprender que la verdadera causa de esta divergencia está en el desconocimiento de la esencia del verso; de las leyes en virtud de las cuales ciertas combinaciones de sílabas y de palabras tienen ritmo y cadencia y otras no; del principio general en el que están comprendidos todas las formas regulares o irregulares usadas hasta el día. Y ese desconocimiento aquel principio y aquellas leyes.

Sin el menor asomo de orgullo, con la absoluta simplicidad del que hace constar un hecho necesario para el desenvolvimiento de su argumentación, y comprobado, sin duda, por todo el que haya leído las páginas anteriores, afirmo que mi doctrina de los períodos prosódicos, explicando la naturaleza del verso castellano, puede poner término —si es reconocida como verdadera— a toda cuestión de técnica métrica y, por lo tanto, a la cuestión del verso libre.

Versificación es la combinación de períodos prosódicos, simples o compuestos, iguales análogos, así para formar las estrofas series. Puede llegar hasta la combinación de períodos

diferentes, sin ultrapasar la capacidad del oído que exige la previsión posible de la vuelta de los acentos fuertes, de tiempo en tiempo, en grupos iguales.

La prosa es la combinación de períodos prosódicos diferentes en grupos desiguales.

Pero aun cuando la cuestión se ha circunscripto casi siempre a fijar el casillero — prosa o verso— que corresponde al novísimo instrumento de expresión, sería infantil creer que el asunto no tiene otra importancia.

Conviene, en primer término, establecer cumplidamente las diferencias que hay entre las tres novedades que generalmente se engloban en la denominación de **verso libre**.

1ª La prescindencia del acento prosódico en el acento rítmico; esto es, la libertad que se toman los poetas de acentuar rítmicamente sílabas que no tienen acento prosódicos;

2ª La formación de versos de un número indeterminado de sílabas, pero conservando un ritmo fundamental;

3ª La combinación arbitraria de frases sin ritmo regular.

La primera de estas innovaciones —la separación del acento rítmico de todos los prosódicos— es, a mi juicio, absolutamente inaceptable en la mayoría de los casos. No se puede crear períodos caprichosos; esto es, períodos prosódicos de los que esté desterrada la prosodia. El lector da necesariamente mayor intensidad a la sílaba que lleva el acento rítmico, aunque no tenga el prosódico, con lo cual destruye la palabra, o respeta el acento prosódico, con lo cual destruye el verso.

Esto último es lo más frecuente y no conozco un solo caso en que versos de tal especie halaguen el oído.

La razón es obvia. Los poetas que así proceden respetan el principio erróneo de la técnica vulgar, que declara necesario para la armonía del verso el número fijo de sílabas y falsean el principio verdadero, en virtud del cual la cadencia depende de las **unidades rítmicas acentuales**, en las que el acento rítmico concuerda con alguno de los prosódicos.

En todos los tiempos se ha compuesto versos de este género, siempre por excepción, licencia poética, descuido, ignorancia, pero el sistema es novísimo:

Bienaventurados los días
Fogosos, las noches caliente
De amor escondido, las frías
Ráfagas de alba, los ardientes
Crepúsculos y las bravías
Ansias, la jóvenes canciones...
Copos de nieve son los días
En los cansados corazones.

Podría buscarse en Francia el origen de esta innovación. Sabido es que la métrica francesa respeta y sigue aún las reglas formuladas en el siglo XVI, por más que la pronunciación haya cambiado notablemente desde entonces. El resultado es que hay una lengua para la prosa y otra para el verso. Gastón París, que además de sabio fue poeta, declaraba que los versos franceses son “incomprensibles **dans leur rythme et leur rime**”(1). Es la mayor desgracia de nuestra versificación”, añade. Y René Doumic: “Como la medida de las palabras sigue haciéndose con sujeción a una prosodia anticuada, los hemistiquios sólo resultan completos en el papel, y como las rimas son determinadas por una ortografía que no está de acuerdo con la pronunciación... los poetas hacen rimar palabras que ni siquiera forman asonancia(2)”. En nuestra

(1) Prólogo al **Tratado de versificación** de Fobler.

(2) **Etudes sur la littérature française**; deuxième série.

lengua la explicación es menos satisfactoria aun, pues la destrucción sistemática de la prosodia corriente no puede fundarse siquiera en el respeto a la tradición.

He dicho que esta novedad me parece inaceptable en la mayoría de los casos, lo que supone su aceptación o tolerancia en otros.

Me refiero a la **acentuación rítmica en palabras átonas**, en palabras que no tienen acento prosódico. La acentuación en preposición, artículos, conjunciones, etc., puede no perjudicar demasiado al verso usada con sobriedad y considerada siempre como una licencia; pero no es loable como sistema.

La segunda innovación —la formación de versos de un número indeterminado de sílabas, pero conservando un ritmo fundamental— no implicar el verso libre. Es simplemente la aplicación intuitiva del principio que hace depender la melodía y armonía de la combinación de períodos prosódicos iguales o análogos. La eficacia de las pausas explica la relativa novedad que se obtiene en el ritmo.

Una noche,
Una noche toda de murmullos, de perfumes y de música de alas,

Una noche
En que ardían en la sombra, nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas.

El período trisílabo compuesto (— — —) es la base de la combinación de estos cuatro versos, doblado, triplicado o multiplicado.

La tercera innovación es la mezcla arbitraria de versos períodos prosódicos diferentes y aun la combinación de frases sin ritmo regular alguno. Este es el verdadero verso libre. Su aparición en castellano data de 1894 y su introductor —un poeta que residía a la sazón en Buenos Aires— procediendo un poco por intuición y otro poco por imitación a los franceses, italianos y portugueses, incurrió en todos los errores del empirismo y en las vacilaciones del que penetra en una vía nueva; errores continuados y aun exagerados por los que han llevado adelante la innovación.

Se trata, desde luego, de una forma nueva; no un **semi-ritmo** como le llamó Luigi Capuana, su traductor en Italia, ni un **intermedio entre la prosa y el verso**, como lo calificó Jules Bois, sino una forma diferente del verso y de la prosa, una tercera forma, que no carece de antecedentes y que viene a ser en el arte de la palabra lo que el orden compuesto en el arte arquitectónico; una combinación de elementos conocidos que produce el efecto de una creación.

Tan impropia resulta así la denominación de **verso libre** como la de **verso amorfo o polimorfo**, como la de **prosa poética**, como la de **prosa rítmica**, por lo menos en castellano.

Gustav Khan, a quien se atribuye generalmente en Francia la innovación, dice refiriéndose a ella: "La estrofa es engendrada por su primer verso..." lo cual supone ya un ritmo fundamental común; la mayor parte de sus continuadores parecen inclinarse también a fijarle una ley, esto es, a disminuir su libertad: que el paso de una medida a otra no sea inarmónico ni demasiado brusco. Para la versificación francesa, amartillada y monótona, ya es bastante; para la española sería demasiado, porque el respeto de aquella ley suprimiría simplemente el verso libre, incorporándolo a alguna de las formas, más o menos regulares, de nuestro magnífico tesoro métrico. Pero, en realidad, los mismo poetas franceses que así teorizan, prescinden frecuentemente de toda regla y juzgan pueril el cálculo de las sílabas y el de los acentos.

Gustav Khan dice en otra parte: "El verso libre no tiene armonía constitutiva real y aun la evita; substituye el canto a la cadencia". Y Emilio Berhaeren: "La poética nueva suprime las formas fijas".

También los alemanes y los ingleses van tan lejos como es posible en este orden. Arno Hoz afirma: "El verso libre se usa en Alemania de muchas generaciones atrás" y Arturo Simona:

“En cierta manera todos los versos ingleses son versos libres. Del siglo XII al XV nunca han sido obligatoriamente exactos en el número de sus sílabas”; pero añade: “La tentativa hecha en América por Walt Whitman no tiene nada que ver con el verso libre propiamente dicho. En su obra soberbia, que ha abierto posibilidades desconocidas a la poesía, Walt Whitman emplea rara vez, en varios versos seguidos, un ritmo fundamentalmente diverso de la prosa.” Como se sabe Walt Whitman ha sido siempre considerado como el más insigne de los **versos libres** de lengua inglesa.

No obstante el valioso patrocinio de Eugenio de Castro y otros poetas modernos muy celebrados, Magalhaes de Azeredo, espíritu innovador y amplio, no cree en el triunfo del verso libre en Portugal: “Pienso, dice que el verso libre en toda la audacia de su independencia, en todo el rigor de su significación técnica, no está llamado a un gran porvenir en la poesía portuguesa.”

Por lo demás, si la nueva forma sigue conquistando partidarias, aunque con lentitud, sufre también deserciones muy notables. Algunos de sus más entusiastas adeptos —van Leberque, por ejemplo, en Francia— han declarado la bancarrota del verso libre, sosteniendo que no ha realizado las esperanzas que en él se fundaban; otros volvieron resueltamente a los ritmos clásicos, sin abjuraciones ruidosas.

El innovador en nuestra lengua formuló la siguiente definición: “El verso libre es el que no obedece a la ley musical del que le antecede ni a la del que le sigue.” Cabía afirmar, por lo tanto, que la condición primera del verso libre era ser verso; que tenía un ritmo, una armonía; que su independencia era puramente estrófica, esto es, que suprimía la ley musical de la serie, pero que respetaba la cadencia de la unidad rítmica.

Dadas las leyes de la armonía verbal, que son las mismas para el verso y para la estrofa, tenía que sobrevenir la acusación de prosaísmo para este género de combinaciones. Y en breve se desató el último lazo que ligaba a las nuevas estrofas con las estrofas clásicas, pues los poetas que siguieron el rumbo abierto, no se creyeron obligados a respetar el principio de la unidad rítmica representada por cada verso.

Leopoldo Lugones ha dicho: “El verso al cual denominamos libre atiende principalmente al conjunto armónico de la estrofa, subordinándole el ritmo de cada miembro.”

Si a pesar de todo se sigue llamando versos a las series así formadas, como se les llama en Francia, Inglaterra, Italia y los demás países, no debe suponerse que sus autores tengan especial empeño en que se les dé ese nombre, ni que se engañen sobre el verdadero carácter de su obra. Es simplemente, porque no se ha encontrado todavía la denominación que les conviene, y es, sobre todo, porque sus enemigos, al negarles el nombre de versos, encierran un poco a un mucho de desdén en su negativa. Creo tener motivos suficientes para que no se me incluya en su número, si declaro, una vez más, que también a mi juicio la denominación es absolutamente inadecuada. Yo propondría para ellos el nombre de arritmos y para la forma el de arritmia.

Pero el hecho de no entrar en los dominios de la métrica, sino en los más amplios de las formas de expresión, no constituye una razón suficiente para rechazar la novedad negándole toda importancia, como lo han hecho cuantos, examinándola desde un punto de vista unilateral, creyeron encontrar el argumento aquiles en la comprobación de su falta absoluta de cadencia.

Si un poeta compusiera versos muy hermosos, pretendiendo que hacia una octava ¿se le probaría que no eran hermosos con sólo demostrable que no había hecho una octava sino una décima?

El llamado verso libre, el **arritmo**, tiene el verso la rima, el estilo poético y las libertades gramaticales aceptadas, especialmente las sintácticas; en manos de un artífice hábil, puede tener además el excelente recurso de las pausas. Tiene de la prosa la libertad métrica, esto es, la facultad de distribuir arbitrariamente las sílabas y las palabras átonas y las acentuadas —la mezcla de todos los períodos prosódicos. Y tiene una condición que le es propia, que le impide ser un simple híbrido de prosa y verso: la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas; unidades según las imágenes, según las figuras lógicas; la posibilidad de que cada pensamiento

cree su propia forma al desenvolverse, como el río forma su cauce, según la feliz expresión de Verhaeren

Esta es acaso **la armonía interior de los versos**, de que hablaba el ilustre poeta americano Rubén Darío. La pausa, elemento del primer orden, la armonía imitativa y la rima, elementos secundarios, pero de positivo valor, pueden contribuir a la eficacia de la obra artística, sobre todo si se tiene en cuenta que la prosa misma no se substraerá a la música de las palabras sabiamente combinadas.

Si los **arritmos** de los poetas de nuestra lengua ha logrado igualar la serena majestad de la prosa y la armoniosa belleza de los versos; si es posible siquiera llegar a ese resultado con los elementos de que la nueva forma dispone, cuestiones son éstos que exigen otro examen no menos detenido. Para el objeto de este libro basta fijar su verdadero significado y el lugar que le corresponde en el arte de la expresión.

He dicho que el verso libre, tal como se ofrece la crítica, no carece de antecedentes. Tal vez pueda encontrarse un antepasado en el ritmo ideológico de los hebreos, de los Árabes, de los chinos y de otros pueblos primitivos. San Jerónimo, reemplazando con blancos la puntuación ausente en los libros de la Biblia, dividió las frases con arreglo al sentido. Los benedictinos dice en su **Nuevo tratado de diplomática**: “Es la más antigua manera de puntuar o, mejor dicho, de marcar sin puntos las pausas, que dejan al lector tiempo para respirar, a la vez que dan claridad al discurso”. Las líneas así formadas se llamaron versículos; su división tenía, pues, por objeto aislar los grupos de palabras cuyo sentido se completaba.

El paralelismo ideológico dividía el periodo en dos partes iguales, dependientes entre sí.

Un poeta francés de nuestro tiempo, Vielé Griffin, forma también sus renglones, llamados versos libres, con arreglo a la simple disposición sintáctica de la frase; he ahí los versículos modernos.

En algunos poemas latinos de la Edad media —crónica del **Pacense** por ejemplo— se encuentra en versos de diferentes medidas, con alteraciones y consonantes, que producen el efecto de prosa rimada.

Los refranes, dichos y proverbios, tan antiguos quizá como la lengua, fueron, en el sentido de algunos respetables historiadores, el verdadero origen de la versificación castellana. No son, en realidad, otra cosa que versos libres, casi siempre rimados y realizados no pocas veces por la onomatopeya.

También se puede decir aquí las opiniones muy autorizadas que sostienen la irregularidad sistemática inicial de los versos castellanos. Figuran entre ellas la de Fernando Wolf y la de Amador de los Ríos. Este último afirma que “la versificación primitiva se fundió sin otras normas que el canto ni otra medida que determinada por el aire musical”(1). Y Wolf en sus **Estudios**: “Es un hecho generalmente reconocido que las líneas o versos rítmicos (en oposición a los versos cuantitativos y a los isócronos medidos por el acento y el número de sílabas) constituyen uno de los distintivos de la poesía lírica popular más remota.” He ahí otros antepasados del verso libre.

Todo esto permitirá asegurar que la nueva forma, lejos de constituir un progreso es una regresión al primitivismo, a la época con sus **sílabas cantadas; al mester hermoso que non era de ioglaría**, como la aliteración precedió a la rima y el monorrimo a la rima variada; pero no es una regresión total, pues en el curso de los siglos ha podido incorporarse elementos que sus antepasados no tenían, incluso el estilo poético, que no apareció en España hasta el siglo XV y los versos de textura rítmica, que distribuidos aquí y allá, pueden servirle de artísticos puntales.

(1) Historia crítica de la literatura española.