

01066



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

4

209

EL VERSO ESPAÑOL EN MÉXICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS HISPANICAS PRESENTA: HENOC VALENCIA MORALES

ASESOR: MTRO RUBEN D MEDINA JAIME

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

1998

253382

TESIS CON LLAMADA DE ORIGEN

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS SERVICIOS ESCOLARES



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

	Pág.
Introducción	i
1. Conceptos generales	1
1.1 Literatura	2
1.2 Poesía	2
1.3 Poema	3
1.4 Preceptiva	4
1.5 Formas rítmicas	5
2. Sistemas de versificación	9
2.1 Paralelismo	10
2.2 Cuantitativo.	13
2.3 Silábico-acentual	15
3. El verso español	17
3.1 El ritmo	19
3.2 El metro	28
3.3 Clasificación métrica de los versos .	40
3.4 La rima	63

4. La estrofa	93
4.1 Estrofas isométricas.	96
4.2 Estrofas anisométricas.	133
5. El poema157
Conclusiones201
Bibliografía consultada206

Condición indispensable para un acercamiento eficaz a la obra artística es una dosis de sensibilidad que proporcione al receptor la capacidad de participar de la emoción estética del creador y percibir su mensaje en la medida que la ambigüedad del arte lo permite. Ello, sin embargo, no basta; se requiere también una noción clara de las reglas que se han aplicado en su elaboración, y cuanto más profundo sea ese conocimiento mayores serán las posibilidades de disfrutarla en plenitud.

Como toda expresión artística, la literatura se sujeta a normas, que se han deducido de su empleo en obras ejemplares; su conocimiento es importante, tanto si se pretende la realización literaria como si se interpreta o se juzga. En el primer caso se persigue una adhesión más o menos cercana a los modelos

consagrados por el uso general; en el segundo se busca el imprescindible punto de referencia para establecer el grado en que se ha alcanzado tal acierto.

Ya que el verso es un recurso estético de vigencia permanente, su empleo adecuado otorga consistencia a las obras, y el conocimiento de sus secretos imprime solidez al juicio que se emita sobre ellas. Pero el desinterés por su estudio se hace cada vez más evidente aun en algunas obras, pretendidamente compuestas en verso, que atestiguan la ignorancia total de la esencia y los secretos de la versificación, al grado de que aún después de cuatrocientos años es posible afirmar, como Juan Díaz Rengifo, que "encontramos Poetas Españoles a cada rincón, que si les preguntan del Arte con que componen, no saben dar razon della".¹ Y ya en nuestro siglo, Antonio Machado dice, por boca de Juan de Mairena, que "los que suprimen la rima juzgándola innecesaria, suelen olvidar que la poesía lleva muchos siglos cabalgando sobre asonancias y consonancias, no por capricho, sino porque el sentimiento del tiempo no contiene otros elementos que los señalados en la rima: sensación y recuerdo".² El resultado es una obra caótica ó una crítica incompleta porque no analizó el

DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Con una fertilissima Silua de Consonantes Comunes, Propios, Esdruxulos, y Reflexos, y un diuino Estimulo del Amor de Dios. Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1628, p. 2.

¹ "El arte poética de Juan de Mairena", en MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. México, Espasa-Calpe, 1997 (Austral, 149), p. 257.

aspecto formal, que en los terrenos del arte es tan importante como el de fondo.

Por supuesto, no se pretende que toda obra literaria respete las normas de la versificación tradicional, pues éstas son válidas sólo para aquellas en las que es manifiesta la decisión del autor por elaborar composiciones de tal naturaleza, y es preciso enfatizar que el verso llamado libre —aquel que no se sujeta a las normas de metro y rima— puede ser igualmente eficaz para la expresión poética. Pero sí es de esperar que quien compone en verso conozca y aplique con habilidad las reglas del arte que pretende. Y si conscientemente desea romper o modificar alguna norma es requisito conocerla con certeza para asegurarse de que la nueva propuesta tenga validez.

Con esas convicciones el presente trabajo tiene como objetivos:

1. Mostrar a los aficionados ejemplos dignos de imitarse en la elaboración del verso tradicional.
2. Ofrecer a los estudiantes de lengua y literatura hispánicas un manual sencillo sobre la esencia y la clasificación del verso español.
3. Proporcionar a los estudiosos los conocimientos técnicos suficientes para abordar con éxito las obras literarias escritas en verso.
4. Exhibir la manera en que los poetas mexicanos han asumido las formas del verso español y las

innovaciones con que han enriquecido la tradición hispánica.

Tiene, pues, el trabajo una dimensión múltiple: Por una parte, se explican las nociones generales sobre la literatura, la poesía y el verso, indispensables para el análisis de los poemas; se revisan con detenimiento los diversos sistemas de versificación y se estudian las formas métricas y estróficas más comunes de la tradición hispánica, cuyos orígenes e historia se relatan brevemente. Por otra, se expone una visión, lo más completa posible, de las modificaciones que al paso del tiempo han impuesto al verso tradicional los autores más connotados, y del uso, libérrimo, que de ellas han hecho nuestros poetas.

Esta revisión requirió muchas lecturas, tanto de la teoría correspondiente como de la poesía mexicana, en libros y colecciones individuales, antologías colectivas, revistas y periódicos en busca de los textos idóneos para ejemplificar aquélla. En total fue necesario consultar cuarenta y nueve obras de teoría sobre el verso, según se anota en la lista final; se revisó también la poesía producida en México desde la época colonial y se aprovecharon trescientos cuarenta y seis poemas de ciento cuarenta y ocho poetas, además de algunos textos latinos, indígenas y hebreos.

La tarea fue siempre grata y aun fácil en ocasiones, ya que muchas formas métricas y estróficas conservan su vigencia o bien porque nuestros poetas

las resucitaron, en su afán de revitalizar la poesía. En otras, en cambio, fue muy difícil encontrar las muestras adecuadas; este problema se agudizó sobre todo en relación con versos y estrofas antiguos que ya no estaban en uso en España cuando los conquistadores llegaron a nuestra tierra. A eso se debe que para ejemplificar algunas nociones —pocas, realmente— se haya tenido que recurrir a textos de la producción peninsular. Tómese en cuenta que los autores elaboraron sus obras con la libertad total que el arte les permite, y, desde luego, sin pensar en las características que exige un trabajo como éste.

En la tesis no se ha dado poca importancia a la investigación, esencial en trabajo académicos de tal índole. Al contrario, su elaboración requirió una comprensión clara de las nociones a efecto de hacer una exposición inteligible de ideas que para muchos resultan abstrusas. Y, por supuesto, también es resultado de una reflexión bien fundamentada en torno de asuntos que desde hace muchos años han interesado y aun inquietado al sustentante a propósito de los temas que aquí se tratan.

De acuerdo con la naturaleza didáctica de este trabajo, el procedimiento metodológico que en él se ha aplicado es ante todo descriptivo, pero se han utilizado también el expositivo y el histórico comparativo con objeto de aclarar ideas o mostrar la evolución que en el tiempo y en el espacio han sufrido los conceptos o algunas estructuras formales. Para

ello fue necesaria una revisión cuidadosa de las ideas que sobre el tema han vertido los más conspicuos autores, desde el renacentista Antonio de Nebrija —que también en este aspecto de los estudios de la lengua es pionero— hasta el contemporáneo Daniel Castañeda, descubridor o difusor de nuevos intentos para dar a la rima un ropaje distinto.

Característica común e identificadora de los tratados precedentes sobre los temas que aquí se tocan ha sido ejemplificar la teoría con fragmentos poéticos tomados principalmente del caudal español, que en la mayoría de las veces son los mismos. Éste, por el contrario, invoca textos de autores mexicanos que han respetado rigurosamente las normas establecidas, o bien que las han modificado conscientemente a su antojo, inaugurando con ello senderos nuevos para el arte de la versificación, y sólo se hace referencia a poetas españoles cuando, por razones temporales o de otro tipo, fue imposible aducir muestras nacionales. Acaso la única novedad de este trabajo resida en que, sin negar la original fuente hispánica, ha preferido seguir los cauces rumorosos de la poesía mexicana.

A partir del decreto con que el rey Sabio exaltó el dialecto castellano al rango de lengua independiente y oficial de su reino, muchos poetas y tratadistas se han interesado en la búsqueda y la sistematización de las leyes que rigen la versificación romance. Su sobrino don Juan Manuel, perspicaz y elegante prosista a la vez que hábil

aunque parco autor de pareados sintetizadores, compuso en el siglo XIV unas *Reglas de cómo se debe trovar*, el primer tratado de métrica en español de que se tiene noticia, y que el tiempo se encargó de esconder a nuestro análisis;³ en el siglo siguiente don Enrique de Aragón dio a la luz su *Arte de trovar*, que sólo se conoce por fragmentos, y el Marqués de Santillana dirigió al condestable de Portugal el *Prohemio* de sus obras, en el que aludió al carácter y procedencia de algunas formas métricas. Por fortuna, poseemos íntegramente las ideas que en torno a esta actividad incluyó Antonio de Nebrija en su *Gramática de la lengua castellana*, las de Juan Díaz Rengifo y las del lusitano Miguel Sánchez de Lima. A estos estudios habrían de sumarse en el curso de los años los de Ignacio de Luzán y José Gómez Hermosilla, hasta llegar a los tan celebrados como luminosos *Principios de ortología* de Andrés Bello, las *Leyes de la versificación castellana* de Ricardo Jaimes Freyre, y en nuestros días los sabios y acuciosos tratados de Tomás Navarro Tomás.

Estos y otros estudios posteriores pueden agruparse, según la doctrina que predicán, en tres tendencias claramente diferenciadas, que representan

³ Debió de haberse perdido con el *Libro de cantares*, del mismo autor. Seguiría, según supone Navarro Tomás, la pauta de las primeras instrucciones catalanas y provenzales de gaya ciencia que más tarde sirvieron de base a las Flors del gay saber, del Consistorio de Toulouse, 1356. Vid. *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991 (Col. Labor. Nueva serie, 11), p. 43.

sendas teorías sobre la métrica y versificación españolas:

La teoría clásica, preconizada por Luzán, Hermosilla y Sinibaldo de Mas. Es adaptación de las normas clásicas que tienen como base la "cantidad", o duración de las vocales, para formar los diferentes pies métricos, cuya combinación constituye los versos griegos y latinos. Si bien esta teoría tuvo la aceptación de prestigiados autores, pronto cayó en descrédito gracias a la vieja convicción de que en nuestra lengua no existe tal cantidad vocálica. Ya en 1492 Antonio de Nebrija negaba que tal característica pudiera aplicarse al verso español "por que nuestra lengua no distingue las sílabas luengas de las breves".⁴

La teoría americana. En oposición a la doctrina clásica, Andrés Bello,⁵ autor de esta teoría, afirma que la base de los versos españoles es la cláusula métrica, aludiendo con esa denominación al grupo formado por dos o tres sílabas de las cuales sólo una tiene acento prosódico, que es, además, rítmico. Y aunque no identifica las cláusulas silábicas con los pies métricos latinos, conserva para ellas los nombres

⁴ NEBRIJA, Antonio. *Gramática de la lengua castellana*. Estudio y edición de Antonio Quilis, 2a. ed. Madrid, Editora Nacional, 1984 (Clásicos para una biblioteca contemporánea. Literatura), p. 145.

⁵ BELLO, Andrés. *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Introducción de Samuel Gili Gaya. En *Estudios filológicos I*, tomo VI de sus *Obras completas*. Caracas, Ministerio de Educación, 1955.

de troqueo o yambo cuando constan de dos tiempos, y los de dáctilo, anfíbraco o anapesto si ocupan tres sílabas.

La teoría silábico-acentual, llamada vulgar por Jaimes Freyre, clasifica el verso español atendiendo al número de sus sílabas y al lugar de sus acentos dominantes. La medida del verso, de acuerdo con la naturaleza grave del español, llega necesaria y solamente hasta una sílaba posterior a la última tónica, por lo que al efectuar el cómputo habrá que aumentar una unidad a los versos terminados en palabra aguda y disminuirla a los que acaban en esdrújula. En cuanto al ritmo, clasifica las cláusulas métricas, según el número de sílabas que incluye cada grupo con un solo acento, en binario y ternario, y aplica esos mismos nombres a los versos resultantes.

En 1903 Ricardo Jaimes Freyre, también americano, publicó las *Leyes de la versificación castellana*,⁶ que deduce exclusivamente del ritmo generado por el acento, y mide el verso por el número de sílabas, contadas hasta la última tónica, a lo cual llama período rítmico, que es una adecuación de la cláusula métrica de la teoría americana. Asimismo, lo considera como la combinación de períodos prosódicos — una sílaba acentuada o un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última tiene acento intenso,

⁶ JAIMES FREYRE, Ricardo. *Leyes de la versificación castellana*. Pról. y notas de Antonio Castro Leal. México, Aguilar, 1974 (Biblioteca de iniciación americana.)

estén o no acentuadas las otras—. Son iguales los períodos prosódicos que constan del mismo número de sílabas; análogos los que contienen un número desigual, pero sólo pares o sólo impares, y diferentes los que están formados por un número desigual, pares unos, impares otros. La combinación de estos últimos constituye la prosa.

Tomás Navarro Tomás considera el ritmo del verso sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás musical. El elemento que marca períodos o compases es el apoyo dinámico de la intensidad. Las discrepancias entre los versos de regular medida silábica y los de medida fluctuante o libre se nivelan y equilibran en la acompasada sincronía de los períodos rítmicos.⁷

El presente trabajo se adhiere a la teoría silábico-acentual, que es la más conocida y generalmente aceptada por los estudiosos de todos los países hispanohablantes, y de acuerdo con ella clasifica el verso desde la triple perspectiva del ritmo, del metro y de la rima. Para ello, en la primera sección se estudian los conceptos generales; en la segunda el verso castellano según los elementos que lo forman; en la tercera se describen las diferentes clases de estrofas tomando en cuenta la designación tradicional, y en la última se describe el

poema y se ejemplifican sus formas más conocidas,
tanto fijas como indeterminadas.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Barcelona, Labor,
1991 (Col. Labor, nueva serie, 11).

1.1 Literatura. La literatura es una de las bellas artes, y como tal, del mismo modo que otras disciplinas artísticas —pintura, arquitectura, escultura, música—, tiene como finalidad la realización de la belleza. Mientras aquéllas utilizan para ese fin la línea, el color, la luz, la sombra, la melodía, el tono, etc., la literatura se vale de la palabra como principal instrumento, y por medio de ella busca el goce estético, es decir, la creación o el disfrute de la belleza.

1.2 Poesía. La belleza literaria alcanza su más plena realización en la poesía, entendida ésta como la coincidencia afortunada de las ideas, la emoción y las palabras. Con la misma convicción y en pos de ese equilibrio, los romanos precisaban ya su esencia y sus

características, al considerarla como el resultado de "pensar alto, sentir hondo y hablar claro". Y entre nosotros, Salvador Díaz Mirón la definió como una "pugna sagrada" en la que intervienen

*tres heroísmos en conjunción:
el heroísmo del pensamiento,
el heroísmo del sentimiento
y el heroísmo de la expresión.¹*

De acuerdo con lo anterior, no deberá considerarse poesía a todo texto formado con palabras más o menos bellas o elegantes, sino sólo a aquel que conjugue pensamiento, expresión y sensibilidad.

1.3 Poema. Aunque en el lenguaje común suelen considerarse sinónimos, técnicamente debe reservarse el término poesía para la belleza que se logra a través de las palabras, y poema para el texto en que se expresa tal belleza. El primer concepto se refiere al contenido, y el segundo al continente; o al fondo y a la forma, respectivamente. El poema es definido como un "contexto lingüístico en el cual el lenguaje tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal, que, en virtud de la intención del poeta, se realiza

En su poema "Qué es poesía".

potenciando los valores expresivos del lenguaje",² o, más sencillamente, como "composición literaria de carácter poético, en general, escrita en verso o en prosa"³. Poesía es, pues, la bella expresión de una idea, mientras que el poema es la forma audible, el conjunto de palabras con que una idea ha sido expresada. Esto no significa que la poesía haya de aplicarse de manera exclusiva a temas de por sí bellos o agradables, pues la calidad no depende del asunto sino de la forma en que éste se hace concreto en la palabra. Es posible, por tanto, que se traten asuntos desagradables, dolorosos y aun ruines. La literatura está llena de ejemplos: Pedro Páramo, en que Juan Rufo desarrolla el tema del cacique perverso y abusivo; "Algo sobre la muerte del mayor Sabines", en que Jaime lamenta la muerte de su padre; nuestro himno nacional, lleno de alusiones a la muerte e invitaciones a la guerra en defensa de la patria, etc.

1.4 Preceptiva. La obra literaria ha sido abordada desde muy diversos ángulos según la intención del estudioso: la evolución de sus técnicas y estilos, la ideología que subyace en ella, su pertenencia a una escuela o corriente determinada, la proyección de la interioridad del autor, la mayor o menor presencia de éste en su obra, su influencia en la sociedad o la

² QUILIS, Antonio. *Métrica española*, edición corregida y aumentada. Barcelona, Ariel, 1993 (Letras e ideas. Instrumenta), p. 15.

³ BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985, s. v. "poema".

expresión del grupo social en que surge, etc. Cuando, como en estos apuntes, interesa sólo su estructura —o sea la forma concreta en que el poeta ha querido plasmar sus ideas, las leyes en que se basó para realizarla y los recursos léxicos y técnicos que aprovechó para lograr el efecto estilístico deseado—, se está en el terreno de la preceptiva literaria, cuya definición podría resumirse como el conjunto de normas a las que se han sujetado los escritores que integran una tradición.

La preceptiva no es un código anterior a la literatura, sino la recopilación de usos y costumbres que se han convertido en norma porque los practicaron autores que por la extraordinaria calidad de su obra son considerados ejemplares. Estas leyes no obligan a todos, sino sólo a quienes voluntariamente han decidido adherirse a la tradición. Ni se piense que esta sujeción inhibe la creatividad; por el contrario, un poeta auténtico tiene en ellas un amplio conjunto de posibilidades para realizar su obra; una vez que las ha dominado, podrá alterar conscientemente esas reglas e intentar innovaciones personales que, como ha sucedido en muchos casos, pueden llegar a convertirse en modelos válidos para otros poetas.

1.5 Formas rítmicas

1.5.1 Ritmo. Condición indispensable de toda obra de arte es el ritmo, que de modo muy general puede explicarse como la reaparición periódica de

ciertos elementos dominantes que la constituyen. En las artes visuales se logra por el contraste de la luz y la sombra, de las líneas, del color; en la música se advierte en el tono y la melodía. En la literatura, en cambio, se hace presente a través de la repetición de ideas, frases, palabras, distribución de acentos y terminaciones de vocablos. De acuerdo con esto, se distinguen en ella dos formas rítmicas generales:

1.5.2 Prosa. Es la manera "natural" de hablar o escribir, sin sujetar la expresión a un ritmo preciso. Este existe, desde luego, pero no es claramente perceptible porque no es constante o regular; se basa en la reaparición no simétrica de acentos, pausas y otros elementos de la lengua.

1.5.3 Verso. Es el conjunto de palabras que producen un efecto sonoro muy cercano a la musicalidad, como resultado de la distribución periódica de algunos elementos dominantes, o de la medida sonoramente igual de las frases, o de la semejanza de terminación de éstas. Ilustra esta diferencia un fragmento de Enrique González Martínez, tomado de su "Exégesis de un poema trunco a Gabriel Méndez Plancarte"⁴ en el que utiliza, con el mismo tema, primero la prosa y después el verso:

⁴ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. "Exégesis de un poema trunco a Gabriel Méndez Plancarte", en *Ábside* XIV, 1-2. México, enero-junio de 1950, pp. 17-19.

Al recibir la sorpresa de su muerte, pensé consolarme con la idea de que su morir era como tímida fuga de un mundo contemplado por un alma buena, mundo de horror y de odio que obliga a combatir sin tregua o a escapar cubriéndose el rostro con las manos. Y él era hombre de paz y no de espada...

Cerró los ojos. No verá la hora
de sexta plaga y ciega muchedumbre.
Tal vez los abra cuando nueva aurora
se anuncie por la flámula sonora
del ave matinal en torre y cumbre.

De pronto, me vino a la memoria aquella nuestra limpia amistad, fundada, al parecer, en oposiciones y contrastes. Su fe piadosa se asoció a mi agitada incertidumbre sin miedo ni reproche. El río rumoroso del tiempo corría entre los dos. De borde a borde se encontró su mirada con la mía, y hubo signos fraternos entre su clara primavera y mi invierno de rachas procelosas.

El en fácil ribera peregrino,
yo de ríscosas márgenes viajero
-diversa ruta con igual destino-,
me vio marchar, y descubrió certero
que cada corazón sabe el camino...

Nunca intenté llamarlo a mis zarzales. Acaso él pensó llevarme sin apremio algún día a la tersura de sus arenas.

Repetí su nombre, para él seguramente de un mágico simbolismo: Gabriel -ala, lirio y promesa-. Y me pareció que su ausencia era como el adiós silencioso que sigue a la entrega del mensaje:

*Salutación, anuncio y azucena
-enseña triple para nombre y vida-;
ojo en las nubes, captación serena,
alta y recta su fe como una antena,
largo soñar y corta despedida...*

Aunque las ideas y el tema son en este ejemplo los mismos, en los fragmentos en prosa se usan palabras cotidianas y se ordenan de manera "natural", mientras que en los versos se buscan otras, más sugerentes, y se disponen de modo que cada línea (verso) contenga el mismo número de sílabas y su terminación se parezca a la de las otras; sobre todo, se ha buscado que la disposición de ellas produzca un efecto musical. Este efecto, que llamamos ritmo, es el elemento constitutivo indispensable en esta clase de composiciones, y a él se debe la existencia del verso. En cambio, "el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español, [que] determina su figura mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas"⁵.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*, 4a. edición. México, Colección Málaga, 1968, pp. 10-11.

Además de eficaz recurso mnemotécnico, el verso es un importante factor de belleza verbal y vehículo idóneo para la expresión de ideas y sentimientos; por eso inciden en él todas las lenguas, antiguas o modernas. Pero si bien todos los procedimientos para elaborar el verso tienen su base en la reaparición periódica de algunos elementos, los detalles que se repiten han sido diferentes en las diversas épocas, regiones o lenguas. De ello resultan distintos sistemas de versificación, entre los cuales los más conocidos son el paralelístico, el cuantitativo y el silábico-acental.

2.1 Paralelismo. Es procedimiento común de la poesía, que se advierte con mayor frecuencia en las lenguas antiguas, como las orientales (hebreo, hindú, arameo, etc.) o las amerindias (náhuatl, quechua o

maya). Sus estrofas son cortas, generalmente de dos versos -esticos-, que forman el dístico; o de tres, para formar el trístico, y muy raramente de cuatro, que forman el tetrástico. No se basa en la repetición de sus materiales fónicos sino en la reaparición, continuación, contraposición o ascensión progresiva de las ideas que expresa. De acuerdo con ello se distinguen cuatro clases de paralelismo:

2.1.1 **Sinonímico.** La idea expresada en el primer estico se repite, con otras palabras, en el segundo:

*Cuidame, Señor, como la niña de tus ojos;
bajo la sombra de tus alas protégeme.*
(Salmo 17,8)

*¿Nada será mi fama algún día?
¿Nada de mi nombre quedará en la tierra?*
(Poema de Huejotzingo)

2.1.2 **Antitético.** En el primer miembro o estico se desarrolla una idea, a la que se opone otra, que se expresa en el segundo:

*El odio excita rencillas,
pero el amor disculpa las faltas.*
(Proverbios 10, 12)

*Veo águilas y tigres, veo la gloria,
pero me pongo triste: tengo que dejar la amistad
que persevera aquí.*
(Poema náhuatl: "El árbol florido de
la amistad")

2.1.3 Sintético o progresivo. El pensamiento enunciado en el primer miembro continúa desarrollándose en los siguientes:

*Dame la sabiduría asistente de tu trono
y no me excluyas del número de tus elegidos.
(Sabiduría 9, 4)*

*En el templo, al lado de la guerra,
tiñe a los hombres Izpapálotl, nuestra madre.
("Canto de Motecuzoma")*

2.1.4 Climático. El pensamiento expresado en el primer estico asciende gradualmente en los que siguen, hasta llegar al clímax o culminación:

*La voz de Yahvé sobre las aguas;
truenan en el mar el Dios de la majestad:
Yahvé ante la inmensidad de las aguas.
(Salmo 29, 3)*

*La flecha con estrépito quedó rota,
la punta de obsidiana se hizo añicos.
El polvo de los escudos sobre nosotros se extiende,
Se han levantado el de Chalco y Amaquemecan.
Se revolvió y fue estruendosa la guerra.
(Poema náhuatl: "En la guerra de Chalco")*

En la poesía moderna es posible encontrar ejemplos de paralelismo similar al de las lenguas antiguas en las obras de Ernesto Cardenal (*Salmos de*

la era atómica), Gabriel Méndez Plancarte (*Salmos y odas*), Concha Urquiza (*Poesías y prosa*), etc.

2.2 Sistema cuantitativo. Es propio de las lenguas griega y latina. Reside esencialmente en el tiempo de pronunciación de las vocales, o cantidad, sin tomar en cuenta los acentos y su distribución. En el latín clásico una misma vocal puede ser breve (B, u) si su pronunciación requiere un tiempo normal, o larga (L, -) si en ella hay que invertir un tiempo doble. Todo ello según su ubicación entre otras letras, de acuerdo con condiciones cuya explicación y comprensión son realmente complejas. La combinación de sílabas largas y breves en número y orden fijo constituye los llamados "pies métricos", y la ordenada reunión de varios pies integra los versos, que forman "sistemas" (de asclepiadeos, hexámetros, etc.) si se repiten en series homogéneas, o estrofas (sáfico-adónica, alcaica, asclepiadeo-glicónica, etc.) si se repiten en series heterogéneas.

Los pies métricos más conocidos son:

de dos sílabas:

troqueo	-u =	L + B
yambo	u- =	B + L

de tres sílabas:

dáctilo	-uu =	L + B + B
anfibraco	u-u =	B + L + B
anapesto	uu- =	B + B + L

En español, en cambio, no existe la cantidad, pues la duración breve o larga de una vocal o de una sílaba no altera el significado de la palabra y por ello no tiene importancia. Pero sí la tiene, y muy grande, el acento, o intensidad con que se pronuncia la sílaba dominante, que si cambia de lugar dará a la palabra un significado diferente: *término*, *termino*, *terminó* (óoo, oóo, ooó).

Algunos autores han vertido a nuestra lengua los pies métricos latinos sustituyendo las sílabas largas por tónicas y las breves por átonas, lo cual traslada la oposición L/B (larga/breve) a T/A (tónica/átona). Así, los ritmos resultan:

troqueo T + A:

Es la hora en que la noche

óo óo óo óo

vuelca todos sus joyeros

óo óo óo óo

yambo A + T:

A tí, Señor alcé mis pobres manos.

oó oó oó oó oó o

Ayer el cielo azul la mar en calma

oó oó oó oó o o

dáctilo T + A + A:

Fíngete sano ya me ha acontecido

óoo óoo óoo óo

Mírame tú la de rubios cabellos

óoo óoo óoo óo

anfibraco A + T + A:

En trono de nácar y de oro luciente

oóo oóo oóo oóo

Inútil la fiebre que aviva tu paso

oóo oóo oóo oóo

anapesto A + A + T:

Un laurel para ti, de victoria

ooó ooó ooó o

Corazón que te vas para nunca volver

ooó ooó ooó ooó

2.3 Sistema silábico-acental. Es el que se usa en español, en todas las lenguas romances y en la mayoría de las modernas. Se funda en el número de sílabas, en las pausas y, sobre todo, en la distribución periódica de sus acentos dominantes, que son el alma del verso castellano. La combinación de sílabas tónicas con sílabas átonas produce, como ya se ha dicho arriba, un efecto rítmico muy cercano a la música.

El acento es un hecho de lengua, no de habla. Es decir, ya existe en cada palabra una sílaba tónica precisa cuya posición no está sujeta a la voluntad del hablante, salvo que éste quiera significar algo distinto. Así se conserva siempre en la prosa y generalmente en el verso, aunque algunos autores, por razones estilísticas o por necesidad no resuelta de otro modo, cambian el lugar de la sílaba tónica, con

lo que convierten el acento en fenómeno de habla. Eso hacen muchos poetas cuando adelantan o posponen el lugar del acento de algunas palabras, como las escritas en negritas en las estrofas siguientes:

*Sacro blandón que en la capilla austera
arde sin tregua como ofrenda clara,
y consume su pábilo y su cera
por disipar la lobreguez del ara.*

(Salvador Díaz Mirón: "Sursum")

*...canta Xóchitl, ríe la doña Marina,
rima sus endechas Netzahualcoyotl
y zumban los dardos de Ilhuicamina
y los caracoles del rey Ahuizotl.*

(Manuel Múzquiz Blanco: "La marimba")

Esta licencia, sin embargo, es poco usada porque según algunos afea el verso; si no es así, por lo menos desconcierta al oyente o al lector del poema, acostumbrado a que las palabras conservan el acento en el lugar de siempre. Conviene insistir en que la posición de las sílabas acentuadas determina en gran parte la belleza del verso y de la estrofa.

Verso es "la unidad más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema";¹ cada uno de los períodos fónicos de que está constituido un poema o una estrofa. Gráficamente es cada una de las líneas de un poema. Todorov lo define como una "serie métrica de sílabas... delimitada por la terminación de una figura métrica, manifestada mediante una pausa métrica; a veces también por la rima. Está marcado por un blanco que lo separa del margen derecho de la página".² En cambio, Tomás Navarro Tomás lo considera "mero producto del ritmo, independiente del papel accesorio y omisible de la medida silábica, de la rima y de la estrofa", y ante la imposibilidad de una

QUILIS, Antonio. *Métrica española*, 7a edición. Barcelona, Ariel, 1993, p. 16.

definición satisfactoria, prefiere representarlo como "serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico",³ resultado de la combinación de sílabas, acentos y pausas. Consecuentemente, entendemos por versificación "el conjunto de los fenómenos que definen la especificidad del verso".⁴

Tres elementos conforman, pues, el verso tradicional español: el ritmo, el metro y la rima. El primero es indispensable; el segundo muy variable, y el tercero casi ha perdido su importancia en nuestros días. Veamos cada uno de esos elementos.

3.1 El ritmo. Es, como ya se dijo, el elemento constitutivo más importante del verso castellano. Depende de la distribución periódica de los apoyos acentuales, las pausas y las sílabas tónicas y distingue al verso de la prosa, según puede advertirse en el ejemplo siguiente:

En el fondo, debajo de tierra, ooóo oóo oóo
donde nunca llegó la mirada, ooóo oóo oóo
se deslizan en curso infinito ooóo oóo oóo
silenciosas corrientes de agua. ooóo oóo oóo
(Amado Nervo: "La hermana agua")

¹ TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 8a. edición. México, Siglo XXI, 1983, p. 221.

² NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*, 4a. edición. México, Col. Málaga, 1968, p. 10.

³ TODOROV, Tzvetan. *Op.cit.*, p. 220.

Si se altera el orden de las palabras de esta estrofa, y con él el lugar de las pausas y sílabas tónicas, se advertirá un notable cambio:

<i>Corrientes silenciosas de agua</i>	oóo oóoo oóo
<i>se deslizan en infinito curso</i>	ooóo ooóoo óo
<i>debajo de tierra, en el fondo,</i>	oóo oóo ooóo
<i>donde la mirada nunca llegó.</i>	ooooóo óo óo

Con este cambio el ritmo ya no es constante, puesto que con la nueva colocación de los acentos se ha perdido el efecto musical. Igual que el ritmo, se ha destruido también cierta belleza, que en la estrofa de Nervo es resultado de la regularidad —claramente audible en la lectura o recitación y visible en su representación gráfica— con que aparecen las sílabas tónicas de cada palabra.

3.1.1 **Pausa métrica.** Es un breve silencio que ocurre al final de cada verso, período rítmico o hemistiquio y marca su límite en relación con otros. Si sucede al final del verso se llama pausa menor, y pausa mayor si señala el fin de una estrofa. La interrupción puede ser más o menos larga, según la fracción que señala; a veces es "una simple depresión elocutiva en los puntos de división de tales unidades. Suprimirla es atentado contra el ritmo".⁵

Aunque gráficamente sólo se advierte por el espacio blanco que queda entre la línea del verso y el

⁵ NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991, p. 40.

maigen derecho del papel, en la lectura o recitación debe hacerse notar con una ligera suspensión de la voz y un leve cambio de entonación aun en el caso de que no exista un signo de puntuación que obligue a ello.

3.1.2 Cesura. Es en realidad una pausa, pero más pequeña que la anterior; se designa con ese nombre cuando ocurre en el interior de un verso largo y lo divide en dos o más partes, casi siempre iguales, llamadas hemistiquios. "Repugna el hiato y da lugar a la sinalefa. No admite adición ni supresión que afecte el número de sílabas".⁶

3.1.3 Hemistiquio. Etimológicamente significa "medio verso". Y lo es en realidad cuando la cesura divide un verso largo -de diez, doce, catorce, dieciséis o veinte sílabas- en dos partes iguales -de cinco, seis, siete, ocho o diez sílabas respectivamente-, llamadas, por eso, *isostiquios*:

*A veces pienso en darte - mi eterna despedida,
borrarte en mis recuerdos - y hundirte en mi pasión*
(Manuel Acuña: "Nocturno")

Pero cuando el verso está formado por un número non de sílabas (nueve, once, trece, quince, etc.), sus hemistiquios serán necesariamente desiguales y se llaman *heterostiquios*:

⁶ *Ibid.*, p. 40. Sin embargo, es costumbre actual, a partir del Romanticismo, respetar en el hemistiquio las mismas normas métricas que rigen para el verso, tales como sinalefa, adición o supresión de sílabas, como se verá más adelante.

en alta mar - y con la cara al cielo
(Manuel Gutiérrez Nájera: "Para entonces")

Cuando el hemistiquio no llega a cuatro sílabas, recibe el nombre de braquistiquio. Es la estructuración pausal más breve del verso español:

El metro - de doce - son cuatro - donceles...
(Amado Nervo: "El metro de doce")

También se llama hemistiquio a cada una de las partes simétricas en que se encuentra repartido un verso, aunque éstas sean más de dos. Los versos siguientes -de quince sílabas- tienen tres hemistiquios pentasílabos:

*¡Y tus suspiros - y tus sollozos -- son tempestades
por las canciones - de las sirenas -- atravesadas,
y abres los ojos - y se derraman - las claridades,
y abres los labios - y soplan brisas - embalsamadas!*
(José J. Tablada: "La bella Otero")

El hemistiquio respeta las mismas leyes del verso; es decir, no admite sinalefa entre uno y otro, como en los versos 1 y 3 de la estrofa siguiente:

*Y es inútil que encienda - a mi lado una lámpara:
la luz hace más honda - la mina del silencio
y por ella desciendo, - inmóvil de mí mismo.*
(Xavier Villaurrutia: "Nocturno")

Igualmente respeta las leyes métricas en relación con su última palabra. Si es aguda, se le aumenta una sílaba; si es esdrújula, se le resta una:

*Tú no fuiste una **flor** - porque tu cuerpo era (7+7)
todas las flores juntas - en una primavera.
Rojo y fresco **clavel** - fueron tus labios rojos;
azules nomeolvides - aquellos claros ojos.
(F. A. de Icaza: "Madrigal de la muerte")*

*El faro del **espíritu** - clarea esas ondas suaves (7+7)
que van ampliando el **círculo** - de sus evoluciones.
(Carlos Pellicer: "Nocturno")*

Tampoco admite la sinalefa entre una vocal y la última tónica del hemistiquio, como se ve en las palabras destacadas de los versos 1 y 4 de la siguiente estrofa:

*Y decía **mi alma**: - turbia voy y me canso
de correr las llanuras - y los diques saltar,
ya pasó la tormenta, - necesito descanso,
ser azul **como antes** - y en voz baja cantar.
(Luis G. Urbina: "Nuestras vidas son los ríos")*

Sin embargo, es frecuente encontrar versos en cuyo primer hemistiquio sí se establece la sinalefa:

*Me has amado, reina, - ¿lo podré olvidar?
Toma el toisón de oro - y guarda el collar.
(Enrique González Martínez: "Los dos enlutados")*

3.1.4 Encabalgamiento: Generalmente las pausas y cesuras coinciden con el período sintagmático y frecuentemente con algún signo gramatical. Cuando no sucede así se presenta un desequilibrio entre verso y sintaxis, que produce el fenómeno llamado encabalgamiento; éste consiste en la continuación, en los hemistiquios, versos o estrofas siguientes, de un período gramatical que no cupo en una sola parte de éstas y se hizo necesario separar sus componentes en dos o más fragmentos. El Modernismo prodigó su práctica, principalmente en los hemistiquios de versos largos.

Según los elementos que escinde, el encabalgamiento puede ser:

3.1.4.1 Léxico. Consiste en la continuación, en otro verso, de una palabra que no quedó completa en el anterior:

*...y el piadoso don Ricardo
Villaseñor y don **Inda-**
lecio Haro, y don Marcelo
Matos; y detrás se miran,
o a lo menos se entrevén,
los Jassos y los Munguías...*

(Alfonso Méndez Plancarte: "Romance viejo de la que ganó a Zamora en una hora")

Las horas danzan ebrias. Y el gran concurso **gastro-
nómico** entre el hervor del vino se sonríe.
Deslumbran camafeos olímpicos cual astro
de cinceles famosos. "Que la muerte no espíe".
(Carlos Pellicer: "La corte de Nerón")

No es éste un recurso nuevo. Ya en el siglo XVI lo usó Fray Luis de León en aquella hermosa lira de su poema "La vida retirada":

Y mientras **miserable-
mente** se están los otros abrasando
con sed insaciable
del peligroso mando,
- tendido yo a la sombra esté cantando.

3.1.4.2 De hemistiquio. El encabalgamiento puede suceder también entre hemistiquios; en el primero queda sólo una parte del vocablo, que se completa en el segundo, como en las palabras destacadas de las siguientes estrofas:

El ruiseñor cantaba. - Y en un ambiente extático
dormían las praderas. - Cantaba el ruiseñor;
y el viento flébil, **ali - tendido** y aromático,
soplaba el adorable - cantar, de flor en flor.
(Luis G. Urbina: "El ruiseñor cantaba")

Oh sacro Apolo, **in - fúndeme** ahora
bien que en mi pecho sé que no cabe,
el dulce acento de tu süave
lira canora.
(Agustín de Salazar y Torres: "Cantos a Cintia")

3.1.4.3 De verso. Es el más frecuente. Consiste en la continuación de una idea en el verso siguiente porque no cupo en aquel en que se inició:

*A otra vida oye ser, y en un instante
la lejana se une al **títubeante**
latido de la entraña.
(Jorge Cuesta: "Canto a un dios mineral")*

*En la vejez apenas **la memoria**
guardas, vertiendo celestial fragancia,
de tu almo origen y perdida gloria.
(Joaquín Arcadio Pagaza: "A un laurel")*

Generalmente el encabalgamiento de verso separa los elementos de un sirrema. Se llama así a un sintagma formado por elementos gramaticales inseparables en el habla común, que no permiten una pausa en su interior, tales como el artículo y el sustantivo; el pronombre átono y el elemento que en la cadena hablada viene a continuación de él o al que se une; el adjetivo y el sustantivo o viceversa; el sustantivo y el complemento determinativo; los tiempos compuestos de los verbos; los elementos constitutivos de las perífrasis o frases verbales; el adverbio y su verbo, adjetivo o adverbio; la conjunción y la parte del discurso que introduce; la preposición con su término.⁷

⁷ Sobre el sirrema, ver QUILIS, Antonio, y Joseph A. Fernández. *Curso de fonética y fonología españolas*, 9a. edición

3.1.4.4 De estrofa. Sucede cuando una idea que no se ha desarrollado totalmente en una estrofa tiene que continuar en la siguiente:

*El ideal canta y gime,
es un abrazo que oprime:
lo dichoso y lo funesto
constituyen lo sublime.
El amor **está compuesto***

***de todas las inquietudes,**
de todas las agonías,
de todas las plenitudes,
de todas las poesías,
y de todas las virtudes.*

(Salvador Díaz Mirón: "Epístola")

El encabalgamiento de estrofa es muy frecuente en los tercetos, porque generalmente estas estrofas no son suficientemente capaces. Tal es el caso de muchos sonetos cuyo primer terceto no alcanza a contener una idea, y ésta tiene que prolongarse en el último. A esto se debe que algunos autores unan estas dos estrofas en un solo sexteto:

*Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.*

(Sor Juana Inés de la Cruz)

revisada y aumentada. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979, pp.143-145.

Esta falta de coincidencia permite dos lecturas: una, métrica, se hace en detrimento del sentido; la otra, semántica, en detrimento del metro.⁸

3.2 El metro. Se llama así a la medida de un verso. No se computa por centímetros o cantidad de fonemas, sino por el número de sílabas que lo constituyen. Para este cálculo es necesario considerar las siguientes circunstancias:

3.2.1 Sílabas fonéticas. Son aquellas de que está compuesta una palabra aislada. Se cuentan de manera natural cuando la pronunciación normal no obliga a otra cosa:

*No me mueve, mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido.*
(Fr. Miguel de Guevara: "A Cristo crucificado")

Los dos versos son simétricos, pues tienen el mismo número de sílabas: once. Pero no siempre es tan fácil contar las sílabas métricas. Son más abundantes los versos en cuyo cómputo es necesario considerar otros fenómenos métricos:

3.2.2 Palabra final del verso. La mayoría de las palabras de la lengua española son de naturaleza grave porque su acento recae en la penúltima sílaba (oooóo), a diferencia de otras en las que abundan más las agudas (ooooó), como en el francés o el hebreo; o las esdrújulas (ooóoo), como en el purépecha. Esta

⁸ TODOROV. *Op. cit.*, p. 222.

característica se mantiene en el verso, que métricamente se considera grave en todos los casos. Por ello, independientemente del número de sílabas fonéticas que contenga, el verso español tendrá siempre una sílaba posterior a la última tónica (ooooóo). Si termina con palabra aguda, habrá que considerar en su medida una sílaba más. Los versos siguientes:

*Buscaba yo la virgen que mi frente
 tocaba con su labio dulcemente
 en el febril insomnio del amor.*
 (Manuel M. Flores: "Amémonos")

pueden representarse así:

o o o o o o o o o ó o
 o o o o o o o o o ó o
 o o o o o o o o o ó

Los dos primeros tienen once sílabas fonéticas y el tercero sólo tiene diez. No son, pues, simétricos, lo cual se advierte con facilidad en la gráfica. Sonoramente, sin embargo, no se percibe la diferencia porque estamos acostumbrados a que el verso español, como la lengua, es siempre grave. Por eso en forma mecánica, casi instintiva, le aumentamos una sílaba, con lo que los versos anteriores resultan iguales (de once sílabas los tres) desde el punto de vista métrico, y rítmicamente armoniosos.

De igual manera, aunque un verso termine con palabra esdrújula (ooóoo), tampoco se advertirá diferencia métrica con sus compañeros de terminación grave:

<i>Estoy a la intemperie</i>	o o o o o ó o
<i>de todas las estéticas;</i>	o o o o o ó o o
<i>operador siniestro</i>	o o o o o ó o
<i>de los grandes sistemas.</i>	o o o o o ó o

(Manuel Maples Arce: "Canción desde un aeroplano")

Mientras los versos 1, 3 y 4 tienen siete sílabas fonéticas, el 2 es evidentemente más largo; tiene una más. Pero como su palabra final (*estéticas*) es esdrújula (oóoo), nuestro oído, por la razón apuntada, no advierte diferencia métrica. Al medir un verso se deberá considerar esta circunstancia y no contar la última sílaba, que evidente y sonoramente sobra, por lo que los cuatro versos tendrán la misma medida: son heptasílabos.

El aumento de una sílaba en la cuenta de versos que terminan en palabra aguda, o su disminución en los que lo hacen con esdrújula, suele respetarse también en los hemistiquios primeros cuando forman parte de un verso largo —de diez, doce o catorce sílabas—, según se explicó arriba.

3.2.3 Sinalefa. El uso normal de la lengua nos ha acostumbrado a unir palabras pronunciando en una sola sílaba el fonema vocálico con que termina la

primera y el que inicia la segunda. Así, en vez de decir

Mas si o sa re un ex tra ño e ne mi go

en trece sílabas, unimos las vocales contiguas para decir:

Mas **sio** sa **reun** ex tra **ño**e ne mi go,

con lo que este verso de nuestro himno nacional resulta de diez sílabas métricas. A la unión de vocales que pertenecen a dos sílabas de palabras distintas se llama *sinalefa*.

Como recurso constante, la sinalefa es un fenómeno moderno, pues su efecto en el cómputo métrico empezó probablemente con Garcilaso de la Vega. En el mester de clerecía no se toma en cuenta, o por lo menos no siempre. Gonzalo de Berceo lo prueba:

*Señores e amigos, lo que dicho havemos
palabra es oscura, exponerla queremos;
tolgamos la corteza, al meollo entremos;
prendamos lo de dentro, lo de fuera dejemos.
(Introducción a Milagros de Nuestra Señora)*

Dos siglos después el Marqués de Santillana ya usa con frecuencia la sinalefa:

*Moza tan hermosa
non vi-en la frontera
co mo-una vaquera
de la Finojosa.
("Serranilla VI")*

Conviene distinguir diferentes clases de sinalefa:

3.2.3.1 Normal. Es la pronunciación, en una sola sílaba, de vocales que ordinariamente van unidas en el habla cotidiana aunque pertenezcan a dos palabras distintas, como en los ejemplos siguientes:

*¿Por qué se-obs tinan en volverse-a sí
la-aguja-al norte-el heliotropo-al astro,
la llama-al cielo-y mi-esperanza-a ti?
(Salvador Díaz Mirón: "A M...")*

3.2.3.2 Violenta. Consiste en la unión de dos vocales que en otras circunstancias no se unirían. Tales son los casos en que aparecen juntas

vocal átona + tónica:

*Tu-Etna será para tu fuerza flojo
(Salvador Díaz Mirón: "Sursum")*

vocal fuerte + fuerte:

*Al influjo de su alma celeste-amanecía
(Amado Neruo: "Gratia plena")*

tres vocales juntas:

Que yo fui-el arquitecto de mi propio destino
(Amado Nervo: "En paz")

Rubia Selene que-a-Endimiión amabas.
(Gabriel Méndez Plancarte: "Oda a Diana")

o cuatro vocales:

Trataste al mundo como el monstruo-a-Edipo
(Salvador Díaz Mirón: "A Byron")

3.2.3.3 Obligada. La sinalefa se considera obligada cuando el segundo vocablo empieza con vocal átona:

Esta tarde, mi bien, cuando te-hablaba...
(Sor Juana Inés de la Cruz: "Soneto")

3.2.3.4 Libre. Si dicho vocablo comienza con tónica, entonces la sinalefa puede o no presentarse.

La sinalefa se realiza aunque incluya **h** o **y** o cualquier signo de puntuación:

Allí, vuelto a los réprobos distantes,
y-en tu lengua **de-hipérboles y-elipsis,**
lanzaste, nuevo Juan, los fulgurantes
relámpagos de un nuevo Apocalipsis.
(Salvador Díaz Mirón: "Victor Hugo")

No se considera recurso válido cuando una de las vocales que se unen es la última tónica del verso. Esta regla ha sido generalmente respetada:

*Muy vasta, muy distinta, muy honda, sí, muy honda,
pero muy honda debe ser, ay, la negra onda..*
(Amado Nervo: "¡Muerta!")

pero a partir del Modernismo se ha hecho poco caso de ella:

*Iremos por la vida confundidos con ella,
sin nada que conturbe la silenciosa calma,
y el alma de las cosas será nuestra propia-alma,
y nuestro propio salmo el salmo de la estrella.*
(Enrique González Martínez: "A la que va conmigo")

Tus minas, el palacio del rey de-oros.
(Ramón López Velarde: "La suave patria")

Díaz Mirón ofrece simultáneamente ejemplos de respeto a esta regla y falta de él en una sola estrofa de su poema "Víctor Hugo":

*¿Qué tempestad de tenebrosos rastros,
qué estallido de horno
rompió el volcán, bajo su nimbo de-astros?*

3.2.4 Sinafía. Es la unión de dos versos, pues se pronuncian juntas la vocal final de uno y la primera del siguiente. Es recurso antiguo en nuestra

lengua: apareció en el siglo XIV y tuvo vigencia mayor en los siglos de oro. El Romanticismo la usó nuevamente. Además de otorgar agilidad a la estrofa, la sinafía resuelve con éxito la asimetría de un verso al que le sobra una sílaba. Tal es el caso, afortunado por casi imperceptible, de los siguientes fragmentos:

*Dulce noche,
sé más lenta,
no violenta-
-huyas de mí.*

*Mas la aurora
ya se avanza;
la esperanza,-
-oh Dios, perdí.
(Ignacio Rodríguez Galván:
"Suspende el rápido vuelo")*

En ambos ejemplos, para evitar la desigualdad métrica el poeta unió las vocales de dos versos distintos con una sinafía:

*no violenta-hu
yas de mí.*

*la esperanza-,oh
Dios, perdí.*

3.2.5 Sinéresis. Es la pronunciación, en una sola sílaba y dentro de una misma palabra, de vocales que normalmente se pronuncian en dos:

Las campanadas caen como centavos.
(Ramón López Velarde: "La suave patria")

*Después de leer los versos
de una discreta niña,
me acostaba pensando
¿qué le contestaría?*

(Fr. Manuel M. de Navarrete: "De Dorofila")

A la sinalefa y a la sinéresis, que unen vocales normalmente separadas, se oponen:

3.2.6. Dialefa o hiato. Respeta la pronunciación, en sílabas distintas, de las vocales pertenecientes a dos palabras diferentes. Era ley en el siglo XIV, en el que los versos de la cuaderna vía iban "en sílabas cuntadas ca es grand maestría".⁹

Ahora es un caso poco frecuente, pues lo natural en nuestra lengua es, como se dijo arriba, unir las vocales contiguas aunque pertenezcan a dos palabras. Suele producirse cuando al menos una de las vocales es tónica, por ejemplo en:

Suave patria, te amo no cual mito...

⁹ En el *Libro de Alexandre* el autor contrapone su arte sabio al de los juglares:

*Mester trago fermoso no es de ioglaría:
mester es sen pecado, ca es de clerezia
fablar curso rimado por la cuaderna vía
en silabas cuntadas, ca es grand maestría.*

o bien cuando la vocal que inicia la segunda de las palabras que pudieran unirse es también la última tónica del verso:

Tus hijas atraviesan como hadas
(Ramón López Velarde: "La suave patria")

Mientras más me desprecias, más te amo
(Manuel Gutiérrez Nájera: "Siempre a ti")

Pero no siempre se conserva el hiato:

al final del verso:

Tus minas, el palacio del rey de-oros.

al final del hemistiquio:

en que navega su-alma como un tímido albor.

3.2.7. Diéresis. Es contraria a la sinéresis: separa en dos sílabas dos vocales que en el uso común se pronuncian juntas porque forman diptongo en el interior de una misma palabra:

y es más feliz que tú, patria su a ve.

Suele señalarse este fenómeno con el signo gráfico llamado también diéresis, o crema: **süave**.

3.2.8 Sístole. Consiste en anticipar el acento de una palabra haciendo tónica la sílaba anterior a la que ordinariamente lo es:

*y consume su **pábilo** y su cera
por disipar la lobreguez del ara.
(Salvador Díaz Mirón: "Sursum")*

*El **ímpio** pueblo fiel se alegra y canta
triunfando de tus templos y tu gente,
y con crüeza extraña nos espanta.
(Triunfo de los santos:
"Lamentación de la Iglesia")*

Todos decimos **pabilo** (oóo) e **ímpio** (oóo), pero en estos casos los autores decidieron, para conservar el ritmo uniforme, que se pronunciara **pábilo** (óoo) como palabra esdrújula, e **ímpio** (óo) como grave, y que, en el último caso, se unieran las vocales formando un diptongo que en el habla común no existe, con lo que también se reduce una sílaba.

3.2.9 Diástole. Al contrario del fenómeno anterior, la diástole pospone el lugar de la sílaba tónica:

*En las garras del dolor
el hombre, que es polvo vil,
se eleva... como el reptil
asido por el **condór**.
(Salvador Díaz Mirón: "Preludios")*

*Empiezo, pues, mi máscara
(perdóneme el libro quinto),
y mi más amada empiezo
que soy poeta muy fino...
(Ignacio de Santa Cruz Aldana:
"En la exaltación de Carlos II")*

Como en los casos anteriores, todos sabemos que se dice **cóndor** (óo) y **máscara** (óoo), pero también aquí se decidió, por conservar el ritmo, decir **condór** (oó) y **mascára** (oóo), convirtiendo en aguda una palabra ordinariamente grave y en grave una palabra normalmente esdrújula.

3.2.10 E paragógica. Fue un recurso muy usado en el mester de juglaría, pero ahora se ha olvidado por completo. Es una letra o conjunto de letras (en este caso la e) que se añade al final de una palabra haciéndola más larga:

*Mio Cid Ruy Días por Burgos entrove,
en sue compañía sessenta pendones;
exíen lo ver mugieres e varones;
burgueses e burguesas por las fienestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.
De las sus bocas todos dizian una razone:
";Dios, qué buen vasallo, si oviese buen señore!"
(Poema del Cid)*

Todavía en el siglo XVII sor Juana Inés de la Cruz lo usa de vez en cuando:

y entre la infausta o la felice suerte,
no lo haces tú por conservar la vida
sino por dar más dilatada muerte.
("Soneto a la esperanza")

pero ordinariamente no la usa:

*Finjamos que soy feliz,
triste Pensamiento, un rato...*

3.3 Clasificación métrica de los versos. Tomando en cuenta las condiciones explicadas, cada verso recibe un nombre que alude al número de sílabas que lo forman.

3.3.1 De arte menor. Aunque antiguamente se daba este nombre sólo al octosílabo, hoy se llaman así todos los versos que tienen de dos a ocho sílabas. En realidad, los versos menores de cuatro sílabas no son propiamente versos pues "sólo poseen individualidad aparente, sostenida por los que los preceden o siguen".¹⁰

3.3.1.1 Monosílabo. Dada la naturaleza grave de nuestro idioma, no es posible en español el verso monosílabo, ya que para que exista una palabra grave son necesarias por lo menos dos sílabas: la tónica y la átona final. En las palabras que fonéticamente tienen una sola y constituyen por sí mismas un verso, habrá que considerar una sílaba más, puesto que los

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*, p. 11.

monosílabos aislados son tónicos; es decir, tienen valor de palabra aguda. Tal sucederá en las estrofas siguientes, cuyos versos son, todos, bisílabos:

<i>La</i>	<i>a</i>
<i>tos</i>	<i>los</i>
<i>nos</i>	<i>dos</i>
<i>da</i>	<i>ya.</i>

(Celedonio Junco de la Vega:
"Soneto de una sola sílaba")

3.3.1.2 Bisílabo. Es poco frecuente, pues tanto fonética como rítmicamente parece hemistiquio de versos tetrasílabos, ya que todo verso español requiere al menos dos acentos; es decir, dos pies métricos. Existe independientemente en poemas románticos o de carácter gracioso, o bien para lograr efectos rítmicos sorprendentes y como auxiliar en ecos, ovillejos y escalas métricas:

Suave
Febe
y Heve,
ave.

(Alfonso Méndez Plancarte:
"A la Virgen asunta")

3.3.1.3 Trisílabo. Tampoco, y por la misma razón, se ha usado como verso autónomo, sino hasta las postrimerías del Neoclasicismo. Es siempre grave, con ritmo anfibraco (de otro modo, si fuera esdrújulo, habría que considerarlo como grave, y entonces sería

bisílabo). También parece hemistiquio de un verso mayor:

Otoño,
ensueño
del año...
(Daniel Castañeda: "Otoño")

3.3.1.4 Tetrasílabo. Con toda propiedad, es el verso más corto en nuestra lengua, ya que tiene dos pies métricos y por eso es usado como independiente. En el Neoclasicismo y el Romanticismo se usó autónomamente, formando estrofas de versos isosilábicos (que tienen un mismo número de sílabas), o bien en combinación con otros más largos, preferentemente octosílabos, de los cuales forman el pie quebrado; ahora suele usarse de ambas maneras:

Arroyuelo	corre, corre,
que caminas	díla, díla
a la aldea	que la adora
de Clorila:	la alma mía.

(Fr. Manuel M. de Navarrete)

Y bien pueden	corcel mío,
sus salones	yo prefiero
con canciones	tu altanero
resonar:	relinchar.

(Fernando Calderón: "El soldado de la libertad")

3.3.1.5 Pentasílabo. Como todos los versos, lleva acentuada su penúltima sílaba, que en este caso

es la cuarta. Cuando el otro acento va en la primera produce el ritmo dactílico:

*Sal, niña hermosa,
y oye mis quejas,
sal a las rejas
de tu balcón.*

(Manuel J. Othón: "Serenata")

El pentasílabo con acentos en primera y cuarta sílabas, como los anteriores, se llama adónico y suele combinarse con endecasílabos sáficos (acentuados en cuarta, octava y décima) para formar la elegante estrofa sáfico-adónica, como el último verso de las siguientes:

*Dicen algunos que tu luz es triste,
dicen que tienes cabellera pálida;
dicen... ;No escuches sus blasfemas voces,
fúlgida Diana!*

(Gabriel Méndez Plancarte: "Oda a Diana")

Se usa también como pie quebrado de estrofas en que se combina con versos mayores, principalmente heptasílabos:

*Son las seis, Nicodemo,
tráete la blanca
sábana, y nardo y mirra
para mortaja.*

*Que se nos viene abajo,
que se desgaja,
lirio que ya no puede,
rosa agobiada.*

(Gloria Riestra: "Descendimiento")

3.3.1.5.1 Pentasílabo trocaico. Lleva sus acentos en la segunda y cuarta sílabas, con la primera en anacrusis (un tiempo de silencio al principio del verso):

*Anarda, Anarda,
bajo estas sombras
a Pan le deja
tus cabras gordas.*

(Fr. Manuel M. de Navarrete "El estío")

3.3.1.6 Hexasílabo. Llamado también verso de redondilla menor, lleva acentos en las sílabas nones (1, 3 y 5), o bien en la segunda y quinta:

*Linda entre mujeres
es la Nazarena,
bella y agraciada
de color morena.*

(Fr. Francisco Bramón: "Linda entre mujeres")

*Aquella mañana
la vi tan alegre
que canturreaba
sobre sus vergeles.*

(Enrique González Martínez: "El ventanillo")

*No sé qué me pasa
desde que te vi,
que el alma y los ojos
se fueron tras ti.*
(J. Joaquín Pesado:
"La primera impresión de amor")

3.3.1.7 Heptasílabo. Su acento fijo va en la sexta sílaba. Los otros pueden ir en la segunda, que es lo más frecuente, o en la primera o tercera:

*Castiga, ¡ay Amarina!,
castiga tus ojuelos;
castígalos, pues tanto
se lo merecen ellos.*
(Anastasio M. de Ochoa: "A Amarina")

*En el fondo del alma
hay un lago de tersos
cristales, que simula
un misterioso espejo.*
(Enrique González Martínez: "Voz del viento")

Díaz Mirón lo ensayó con acento fijo en la segunda:

*El día con su sombra
que deja ardientes rastros,
inspira cosas graves:
la angustia y la oración.*
("Rimas")

y con acento fijo en segunda o en cuarta:

*Mi gloria está en la nube
que por el cielo sube,
llevando no un querube,
sino una tempestad.
("Ecce homo")*

3.3.1.8 Octosílabo. Llamado también verso de arte real, de arte menor y de redondilla mayor, ha sido usado en todas las épocas y corrientes literarias; es el verso más típico de nuestra lengua, "propio y natural de España" le llamó Argote de Molina.¹¹

Tiene su origen en los romances juglarescos, de cuyos versos de dieciséis sílabas era un hemistiquio que poco a poco fue aislándose hasta alcanzar independencia definitiva. Se ajusta sin dificultad a la extensión normal del período gramatical español, y esta característica, unida a su gran versatilidad en la colocación de los acentos rítmicos, propicia su uso en composiciones de cualquier género o tema; por eso lo encontramos, con mucho mayor frecuencia que otros metros, tanto en poemas líricos como en épicos y dramáticos, cultos o populares, graves o jocosos, largos o breves, antiguos o modernos...

Es también la base de los corridos y otras muchas formas poéticas de la tradición popular de

¹¹ TODOROV. *Op. cit.*, p. 222.

Hispanoamérica. Por otra parte, es muy dúctil en la rima, ya que suelen ser asonantados sólo sus versos pares mientras que los nones aparecen sueltos. Parece que su único acento obligado es el de la sílaba séptima, según afirmaba Rengifo: "El verso de redondilla mayor se compone de ocho sílabas, de las cuales la séptima será siempre larga, y la octava breve"..¹²

Por supuesto, Rengifo se refería con estos calificativos a las sílabas tónica y átona:

*Mis manos te han olvidado
pero mis ojos te vieron,
y cuando es amargo el mundo
para mirarte los cierro.*

(Salvador Novo: "Breve romance de ausencia")

3.3.1.8.1 Octosílabo cesurado. Una forma especial es el octosílabo con cesura, formado por dos hemistiquios de cuatro sílabas. Su uso es muy poco frecuente:

*Que la dicha dura un día,
y es eterna la aflicción.
Tras la calma de un instante
brama cierzo asolador.*

(Ignacio Rodríguez Galván:
"Suspende el rápido vuelo")

¹² DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte métrica*, cap. IX.

3.3.1.8.2 Octosílabo dactílico. Otro tipo también muy raro del octosílabo es el formado por periodos dactílicos, con acentos en la primera, cuarta y séptima sílabas, como aquellos versos de Zorrilla: "Vuélveme, vuélveme, moro...":

*Todo reposa en la tierra,
todo callándose va.*
(Ignacio M. Altamirano: "Las amapolas")

3.3.2 De arte mayor. A partir de nueve sílabas los versos castellanos se llaman de arte mayor.

3.3.2.1 Eneasílabo. Aunque el enneasílabo es uno de los metros españoles más antiguos, pues aparece ya en *Razón de amor* y en la *Vida de santa María egipciaca* (siglo XIII), cayó pronto en desuso hasta que lo resucitó la corriente italianizante del Renacimiento. Fue olvidado nuevamente, "proscrito y casi ignorado, ausente de las antologías y desdeñado en las preceptivas".¹³ Menéndez y Pelayo lo calificó de "duro, ingrato, desapacible al oído y por lo mismo poco usado".¹⁴ En cambio Alfonso Méndez Plancarte, de quien son los datos anteriores, afirma que por "su selecta música no sólo fue uno de los metros más antiguos del castellano, sino que prolongó su tradición un poco subterránea hasta que en el 60 (sic. Entiéndase "en el 600") empezó a caer en el grave

¹³ MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Op. cit.*, p. 173.

¹⁴ Cfr. MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Op. cit.*, p. 173.

olvido del que lo levantaron a nueva gloria los modernistas".¹⁵ De todos modos, no ha logrado verdadero arraigo, pues parece poco armonioso a nuestros oídos, acostumbrados a ritmos más precisos:

*La noche juega con sus ruidos
copiándolos en sus espejos.*

(Xavier Villaurrutia:
"Suite del insomnio")

*Mi musa es una satiresa
de pies velludos y cabríos,
cuyo semblante guarda impresa
señal de ocultos desvaríos.*

(Enrique González Martínez: "Musa")

Como se habrá advertido en los ejemplos anteriores, el acento constitutivo en el interior del verso eneasílabo cae en la cuarta sílaba, con los tres primeros en anacrusis. Pero los casos más generales son aquellos cuyo único acento fijo es el de la penúltima sílaba, mientras que los demás se distribuyen a discreción del autor:

*¿Qué importa que el fuego destruya,
si alumbra su fúlgida llama?
;El rayo prefiero a la sombra,
prefiero el dolor a la nada!*

(Antonio Zaragoza: "Recuerdo" XLIV.)

¹⁵ MENDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Op. cit.*, p. 177.

3.3.2.2 Decasílabo. El verso de diez sílabas admite muchas modalidades, de las cuales las más frecuentes son:

3.3.2.2.1 Decasílabo bipartito, compuesto o cesurado. Todavía era raro en el siglo XVII. Dividido en dos hemistiquios de cinco sílabas cada uno, con acentos en las sílabas cuarta y novena:

*Hoy el acento menos sonoro
voces infunde tan celestiales,
que ser merezca de tus cristales
cisne canoro...*

(Agustín de Salazar y Torres:
"Cantos a Cintia")

3.3.2.2.2 Decasílabo simple. Sin cesura y con acentos en tercera, sexta y novena sílabas. Alfonso Méndez Plancarte llama a este verso decasílabo himnico "por ser el de 'Mexicanos al grito de guerra' y de otros himnos nacionales de América":¹⁶

*En la fuente de mármoles niveos
juguetona y traviesa es el agua,
como niña que en regio palacio
sus collares de perlas desgrana.*
(Manuel Gutiérrez Nájera: "Ondas muertas")

3.3.2.2.3 Decasílabo dactílico. Como su nombre indica, está formado por periodos de tres sílabas, con acentos en primera, cuarta y séptima. Una forma

⁶ MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Op. cit.*, p. 177.

especial del decasílabo dactílico, desarrollado en los siglos de oro, es el esdrújulo, que empieza con una palabra de esta clase, con acentos en primera, sexta y novena sílabas. Aunque Menéndez y Pelayo,¹⁷ Pedro Henríquez Ureña y Ermilo Abreu Gómez lo consideran "metro inventado por sor Juana Inés de la Cruz", Méndez Plancarte afirma que ya lo habían utilizado Lope de Vega, Valdivielso, Góngora y León Marchante: "Lo que hizo sor Juana fue darle vida más definitiva con un aliento exquisito, y estilizarlo como metro culto, siendo (con Santillana) la que primero lo emplea simétrico en toda una poesía":¹⁸

*Lámina sirva el cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma;
cálamos forme el sol de sus luces,
sílabas las estrellas compongan...*
(Sor Juana Inés de la Cruz:
"A la condesa de Paredes")

Posteriormente el bachiller Gabriel de Santillana lo usó en su poema "Cánticos a la más bella Infanta", y en nuestro siglo Amado Neruo ("Eso nomás", de *Serenidad*) y Gabriel Méndez Plancarte:

¹⁷ Dice don Marcelino: "En cuanto a metros nuevos, paréceme que Sor Juana inventó uno solo, más curioso que recomendable. Son unos versos... de diez sílabas, que comienzan siempre por un esdrújulo... Acaso si algún vate modernista tropieza con ellos, se anime a imitarlos".

¹⁸ *Poetas novohispanos*, segundo siglo, parte segunda. México, UNAM, 1945 (BEU, 54), p. 135.

*Óvalo de marfil es tu rostro,
pálido de ternura y de ensueño,
síntesis de pureza y de gracia,
fórmula de beldad y de ingenio.*
(Gabriel Méndez Plancarte: "A Sor Juana")

3.3.2.3 Endecasílabo. Procedente de Italia, ha sido una de las aportaciones más importantes y perdurables del Renacimiento. Es el más largo de los versos simples (que no pueden dividirse en hemistiquios simétricos). Ya en el siglo XV el Marqués de Santillana compuso en versos de esta medida sus *Sonetos fechos al itálico modo*, pero no fue hasta el siglo siguiente cuando los ensayos de Boscán y el genio de Garcilaso de la Vega lo introdujeron de manera definitiva en nuestra lengua. Es un verso muy rítmico, ondulante, musical, solemne y dúctil; "el verso heroico por excelencia" y el más usado en todas las lenguas romances y modernas. Por su extensión se adecua, igual que el octosílabo pero más que otros metros, al período de la frase española.

La distribución de sus acentos es muy variable y esto dificulta su clasificación rigurosa. Entre los múltiples ritmos que adopta el endecasílabo, los más importantes son los siguientes:

3.3.2.3.1 Endecasílabo enfático. Tiene acentos obligatorios en las sílabas primera, sexta y décima:

*Tú serás insensible, pero hermosa;
tú no sabes amar, pero te aman.*
(Enrique González Martínez: "Mármol")

3.3.2.3.2 Endecasílabo heroico. Sus acentos obligados van en segunda, sexta y décima:

*Dejad las perlas y el coralpreciado
de que esa boca está tan adornada.*
(Francisco de Terrazas: "Soneto de las flores")

3.3.2.3.3 Endecasílabo melódico. Con acentos obligados en tercera, sexta y décima sílabas:

*Predicó de san Pedro como urraca
un Narciso con visos de muñeca,
que ser doctor (allá de la Batueca)
es el continuo son de su matraca.*
(Anónimo michoacano del s. XVIII
contra el Dr. José Pérez Calama,
gobernador de la mitra en 1784)

3.3.2.3.4 Endecasílabo sáfico. Llamado así porque la disposición de sus acentos lo asemeja con el verso latino del mismo nombre, sus acentos dominantes están en la cuarta, octava y décima sílabas. Andrés Bello considera conveniente que, además de esto:

- Lleve un acento sobre la primera sílaba;
- La segunda y tercera sean breves (átonas);
- La sexta, séptima y novena también sean átonas;

- El primer hemistiquio termine en palabra grave;

- No haya sinalefa en la cesura.

Los requisitos 3 y 4 son indispensables; los otros pueden dispensarse, pero conviene usar sobriamente estas licencias:¹⁹

*Casta doncella de nocturnos ritos,
rubia Selene que a Endimión amabas...*
(Gabriel Méndez Plancarte: "Oda a Diana")

3.3.2.3.5 Endecasílabo dactílico, de gaita gallega o minué. De gran musicalidad y muy festivo. Sus acentos fijos van en las sílabas primera, cuarta, séptima y, por supuesto, la décima. Es, pues, un verso formado por pies dactílicos: óoo óoo óoo óo. Tiene origen provenzal y adoptó el nombre de las coplas populares anónimas de Galicia: "Toca la gaita Domingo Ferreiro...", o "Tanto bailé con la moza del cura; / tanto bailé que me dio calentura". En el siglo XVIII logró una breve boga que no recobraría hasta el "Pórtico" de Darío ("Libre la frente que el casco rehúsa...):

¹⁹ BELLO, Andrés. Arte métrica, en Obras completas, VI, p. 183: "De los versos sáfico y adónico". Cit. por BAEHR, p. 140.

*Era su rostro brillante Narciso
en el ameno y florido vergel,
a quien tributan espejo las fuentes
y a quien juraron las flores por rey.*
(Fr. Juan de la Anunciación:
"Glosas por el minué")

3.3.2.3.6 Endecasílabo francés. Incluye una fuerte cesura después de la cuarta sílaba, que es la tónica de una palabra aguda. Lleva además acentos obligatorios en la sexta y octava sílabas:

*Mas ya Aquilón sus furias apareja
y su plumón la tempeřad inflama.*
(Manuel José Othón: "Himno de los bosques")

3.3.2.3.7 Endecasílabo italiano o petrarquista. Imitando a Petrarca, Juan Boscán y Garcilaso introdujeron este metro con acentuación más frecuente en sexta y décima; o bien en cuarta, octava y décima:

*Dulce vendrá el inexorable daño,
traza sacada del divino pecho.*
(Anónimo novohispano:
"Panegírico de la Anunciación")

3.3.2.3.8 Endecasílabo agudo. Termina, como su nombre indica, en palabra aguda. Es poco empleado; resulta muy adecuado para sátiras, afirmaciones, etc.:

*Las que no hacen la droga andan a pie;
mas las que alguna fraguan, en cupé.*

(Anónimo novohispano del XVIII:
"Tratado breve y compendioso
del cortejo y marcialidad")

3.3.2.3.9 Endecasílabo yámbico. Lleva acento prosódico en todas las sílabas pares, que le imprime el ritmo del yambo:

*Huyó a mi dulce voz su amarga llama...
Hirió la etérea luz la agreste casa...*
(Francisco de Castro: "La octava maravilla")

3.3.2.3.10 Endecasílabo esdrújulo. Termina con palabra esdrújula. Como el anterior, ha sido poco usado. Lope lo usó en el *Arte nuevo de hacer comedias*:

*También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son: plática,
verso dulce, armonía, o sea, la música...*

En la Nueva España el bachiller Arias de Villalobos lo usó con acentos en sexta y décima sílabas:

*Las diosas de la selva y las acuáticas,
en coro festival, con lira armónica,
a vuestro honor le den palmas legítimas,
y al gran raudal de vuestra inmensa crónica...*
(Arias de Villalobos:
"Canción a san Hipólito")

3.3.2.4 Dodecasílabo. Antiguamente sólo a este metro se le conocía con el nombre de verso "de arte mayor", que ahora se aplica a todos los que tienen más de ocho sílabas. Estuvo muy en boga hasta el siglo XVI, en que cayó en desuso gracias al auge que adquirió el endecasílabo, pero volvió a florecer en el Romanticismo y en el Modernismo. Sus variedades más frecuentes son:

3.3.2.4.1 Dodecasílabo simétrico. Es una forma arcaica a la que el Modernismo dio nueva vida. Está formado por dos hemistiquios de seis sílabas, con acentuación variable. Pueden ir sus acentos en segunda, quinta, octava y undécima:

*Las novias pasadas son copas vacías;
en ellas pusimos un poco de amor;
el néctar tomamos... huyeron los días...
;Traed otras copas con nuevo licor!*
(Manuel Gutiérrez Nájera: "Para un menú")

3.3.2.4.2 Amado Nervo lo concibió como el conjunto de cuatro periodos trisílabos anfibracos, con acentos en segunda, quinta, octava y undécima sílabas:

*El metro de doce son cuatro donceles,
donceles latinos de ritmi ca tropa...*
(Amado Nervo: "El metro de doce")

3.3.2.4.3 Dodecasílabo asimétrico. Está formado por dos hemistiquios desiguales:

- Heptasílabo más pentasílabo. Es, en realidad, por su metro y por su rima, una serie de seguidillas, empleadas como verso largo:

*Yo soy quien sin amparo cruzó la vida
en su nublada aurora, niño doliente.*
(Guillermo Prieto: "Cantares")

- Pentasílabo más heptasílabo. Manuel Ponce utiliza en una sola estrofa ambas combinaciones:

*Ceguera de este lado, viejas espinas,
tristes conversaciones de diente a diente,
Del otro lado, vicisitud sonriente
y delicados tópicos en que tú opinas.*
(“A la música de una joven intérprete”)

- Octosílabo más tetrasílabo. Tomás Navarro Tomás afirma que sólo existe un testimonio, contenido en la *Gramática castellana* (II, 8) de Antonio de Nebrija:

A todos los namorados trovadores

- Dodecasílabo ternario. Es una serie de tres períodos tetrasílabos:

*Yo te amo. Ven conmigo. Para amarte
toda mi alma de poeta yo te guardo
porque siento en mi espíri tu al mirarte
la frenéti ca tristeza de Abelardo.*

(Manuel Gutiérrez Nájera: "Myrthos")

3.3.2.5 Tridecasílabo. Su extensión dificulta una distribución armoniosa de sus hemistiquios, por eso es poco usado en nuestra lengua. Suele usarse como una suma de períodos de 7 + 6:

*Era el campo aprestando su grácil cordaje;
era un claro de luna besando las cosas;
era un cielo cubierto de estrellas radiosas
sobre el hondo silencio del vasto paisaje.*

(Gonzalo Báez-Camargo: "Así dijeron")

3.3.2.6 Tetradecasílabo. Es conocido como **alejandrino** porque en este metro se hicieron las primeras versiones francesas de la Edad Media que tratan sobre Alejandro Magno y las españolas del *Libro de Alexandre*. Fue en los siglos XIII y XIV el metro propio de los poetas del Mester de Clerecía, que escribían sus composiciones en versos de "sílabas bien cuntadas". Durante los Siglos de Oro y en el XVIII fue cultivado sólo esporádicamente; recobró importancia en el Romanticismo y más aún en el Modernismo, cuyos poetas le imprimieron gran maestría y belleza. Generalmente está formado por dos hemistiquios heptasílabos con acentuación muy libre. Sus únicos

acentos obligados están en la sexta y decimotercera sílabas:

*En busca de consuelo yo vengo a tus altares
con alma entristecida y amargo corazón.*
(Manuel M. Flores: "Mater dolorosa")

*Mañana los poetas cantarán en divino
verso que no supimos entonar los de hoy.*
(Enrique González Martínez:
"Mañana los poetas...")

Otros están acentuados en cuarta, sexta, novena y decimotercera:

*Y cuando el sol se oculta detrás de los palmares,
y en tu salvaje templo comienza a oscurecer...*
(Ignacio M. Altamirano: "Al Atoyac")

Con el tetrasílabo se acaba la serie de los más habituales versos regulares españoles.

3.3.2.7 Pentadecasílabo. No ha sido muy usado en español; los románticos y modernistas acentuaban con mayor frecuencia sus sílabas segunda, quinta, octava, undécima y, por supuesto, la décimocuarta:

*Flota, como el tuyo, mi afán entre dos agujijones:
alma y carne; y brega con doble corriente simpática.*
(Amado Nervo: "A la católica
majestad de Paul Verlaine")

A veces está constituido por tres periodos pentasílabos:

*Soñé en un verso vibrante y prócer, almo y sonoro,
diáfano y casto como los mares que agita el viento.*

(Enrique González Martínez:

"Soñé en un verso...")

3.3.2.8 Hexadecasílabo. Todo permite creer que fue el metro del verso juglaresco, formado por dos hemistiquios octosílabos, trocaicos o dactílicos, con acentuación muy variada:

*Nací esquivo, tú lo sabes, y no doy ni exijo pauta;
mi melena es tanto como las coronas de los reyes.*

(Amado Nervo: "Rebelión")

*Los relámpagos de sangre de tus prosas iluminan
el tropel de águilas negras que en su larga noche van.*

(J. Juan Tablada: "Himno a León Bloy")

3.3.2.9 Heptadecasílabo. Ya que la característica esencial del verso es la aparición constante de algunos de sus elementos, éstos requieren una proximidad tal que los haga evidentes. Si el ritmo y la rima aparecen muy distantes el oído no alcanza a percibirlos. Por eso, versos de más de dieciséis sílabas resultan muy cercanos a la prosa. Los modernistas, sin embargo, han ensayado estos metros con éxito relativo. En realidad, están formados

por hemistiquios de extensión variable. El ejemplo siguiente está formado por versos de 7 + 10 sílabas:

*Somos signos fraternos: es la misma la queja que llora
en tu arrullo y mi canto; es el mismo el afán que se
[agita.*

(Enrique González Martínez:
"Al espíritu del árbol")

3.3.2.10 De dieciocho sílabas. Formados por tres grupos hexasílabos:

*Las nubes que flotan, las nubes que pasan, las nubes
[ligeras
que van por los aires poblando de sombras la frente
[del día,
como unas arcillas, dan formas a todas las locas
[quimeras,
haciendo visibles los sueños tan vagos de la
[fantasía...*

(Rafael López: "Las nubes")

3.3.2.11 De veinte sílabas. Generalmente está formado por dos hemistiquios de diez sílabas. Es un metro muy reciente, que no se conoció en la época clásica, pues el gusto por los versos muy dilatados fue un notorio carácter del Modernismo:

*Por desdén a la pista plebeya, la Ilusión empinada en
[su loma
quiere asir, entre límpidas nubes, virtud alta en
[sutil material;*

pero el alma en el barro se yergue, y el magnífico
[afán se desploma
y recalca sus nobles armiños en el negro y batido
[fangal.
(Salvador Díaz Mirón: "Gris de perla")

3.4 Rima. Entiéndese por rima la total o parcial identidad acústica entre los fonemas de dos o más versos a partir de la última vocal tónica. Esa igualdad, que también ha sido llamada "ritmo de timbre",²⁰ es un fenómeno acústico, no necesariamente gráfico; por eso, aunque la representación escrita sea distinta, basta la semejanza fónica entre dos o más palabras para afirmar su existencia. Siendo también un hecho de lengua, la rima ha sido, como aquella, distinta en cada etapa de su historia. Así, por ejemplo, hoy se atribuye rima total a palabras que en la Edad Media o en el Renacimiento rimaban sólo parcialmente: *cabeça - belleza (cabetsa - belledsa)*.²¹

A pesar de que ahora parece estar en proceso de desuso, la rima ha gozado gran prestigio hasta nuestros días. Banville afirmó que la rima es "*l'unique harmonie de vers*" y aun que "*tout le vers*".²² Leopoldo Lugones, por su parte, la juzga "elemento esencial en el verso moderno" y llega a

²⁰ BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*, 3a. edición. aumentada. Madrid, Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 64), p. 219.

²¹ ALATORRE, Antonio. *Los 1,001 años de la lengua española*, edición corregida y aumentada. México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 73.

²² *Petit traité de poésie française*, 1903.

afirmar que "los pretendidos versos sin rima... no son tales versos".²³ Alfonso Méndez Plancarte la considera "óptimo ornamento del verso, y elemento constitutivo de su gran variedad de estrofas y formas".²⁴

En latín culto no existía la rima. Es fenómeno propio del latín vulgar, como resultado de la grave dificultad del pueblo para entender las complejas leyes del verso clásico. Del latín vulgar pasó a las lenguas romances, y de éstas a otras.

Ejemplo de poesía culta:

*Phoebe, silvarumque potens Diana
lucidum coeli decus, o colendi
semper et culti, date quae precamur
tempore sacro...*

(Horacio: "Carmen saeculare")

Ejemplo de latín vulgar:

*Quantus tremor est futurus,
quando judex est venturus,
cuncta stricte discussurus!*

*Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae:
ne me perdas illa die.*
(Secuencia de difuntos²⁵)

²³ *Lunario sentimental*, cit. por Méndez Plancarte en *Díaz Mirón, poeta y artifice*, p. 144.

²⁴ *Op. cit.*, p. 144.

²⁵ En el latín vulgar el diptongo *ae* sonaba como *e*.

En la versificación regular o silábica, la rima constituye la frontera, el hito que señala el final de cada verso; de no existir, sólo marcaría esta terminación la pausa versal, obligatoria; pero cuando, por ejemplo a causa de un encabalgamiento, desapareciese esta pausa, sólo el número de sílabas nos señalaría el final del verso, y la percepción global cuantitativa es un índice muy bajo como para conocerlo por él solo; en realidad, no sabríamos cuándo terminaba el verso.²⁶

Para clasificar la rima se ha atendido a diversas características. Las que con mayor frecuencia se toman en cuenta son el timbre, la disposición, la cantidad, la proximidad y la calidad, que se analizarán en seguida:

3.4.1 Por su timbre. Es éste el elemento más importante de la rima y se refiere al grado de semejanza entre las series fónicas. De acuerdo con ello, puede ser:

3.4.1.1 Consonante, perfecta o total. Es de carácter culto. Consiste en la completa igualdad, o reiteración, en dos o más versos, de todos los fonemas a partir de la última vocal tónica:

*Ara es este álbum. Esparcid, cantores,
a los pies de la diosa incienso y flores.*
(Ignacio Ramírez: "En el álbum de Rosario")

²⁶ QUILIS, *Op. cit.*, p. 37. También menciona, en la misma pág., *cabeça (cabetsa) y belleza (belledza)*.

Persiste la consonancia entre dos o más palabras cuyos fonemas rimantes son los mismos aunque sean distintas las grafías que la forman. A la rima así formada se le llama heterógrafa. Tales son los casos de *acabe* - *nave* e *interesas* -*bellezas*²⁷ de los siguientes ejemplos:

*Que nunca la hora de mi dicha acabe;
yo te hablaré de mi cariño a solas;
anhelo ser como la pobre nave
bañada siempre por las mismas olas.*
(Luis G. Urbina: "Vuelve a mí")

*En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?*
(Sor Juana I. de la Cruz: "Soneto")

3.4.1.2 Asonante, vocálica, imperfecta o parcial. De origen popular. A partir de la última tónica se repiten sólo esta vocal y la final:

*Quien da pan a perro ajeno é o
pierde el pan y pierde el perro. é o*
(Refrán popular)

²⁷ En español nunca ha existido diferencia en la pronunciación de la *b* y la *v*. Así lo comprueban muchos poemas, como la cuarteta que Cristóbal de Castillejo pone en boca de Juan de Mena refiriéndose a la introducción del endecasílabo: "Y dijo: Según la prueba / once sílabas por pie / no hallo causa por qué / se tenga por cosa nueva, / pues yo también los usé"; o el soneto que Francisco de Quevedo dedica a una nariz, en el cual riman superlativa y pensativa con arriba y escriba.

Ya que esta rima toma en cuenta sólo las vocales mencionadas -la última tónica y la final-, sigue existiendo aunque los fonemas consonánticos que las acompañan sean distintos, como se ve en el ejemplo anterior. También existe la rima asonante si sucede cualquiera de estos casos:

- Si alguna de las vocales rimantes forma diptongo con otra de la misma palabra:

*Jardín se formó en el campo,
fingiendo con fiel donaire á-(i) e
un Aranjuez las flores
y los espejos estanques.. á e*
(Anónimo del altar de los carmelitas
en la dedicación de la catedral de
México, 1667)

*Divinidades, María,
os quiere decir la chanza á a
hoy mi musa, porque sabe
que estáis, Señora, de gracia. á (i)-a*
(Agustín de Salazar y Torres:
"Romance del escudo de María")

- Si entre las vocales tónica y final de uno o varios versos hay otra sílaba, es decir, si constituyen palabra esdrújula:

*Yo sólo quiero paz, sólo descanso
me está pidiendo sin cesar el alma, á a
ya desfallezco de dolor y angustia
y está mi frente sudorosa y pálida. á (i) a*
(Enrique González Martínez: "A...")

Surcad el verde piélagos
cuyo golfo enigmático á (i) o
forman las ramas débiles
de esos erguidos álamos á (a) o
 (Agustín de Salazar y Torres: "También
 se ama en el abismo")

- Si se reúnen los dos casos anteriores (diptongo y esdrújula):

Porque ante mí pasaste
como sueño fantástico, á (i) o
porque ya te extinguiste
como los fuegos fatuos. á (u)-o
 (María Enriqueta: "A una sombra")

Cuando al ardiente hechizo
de tu hermosura pálida á (i) a
buscaba, como tantos,
tu risa y tu mirada, á a
¿a quién, dí, sonreías,
aterradora estatua? á (u)-a
 (José Peón Contreras: "Ecos")

- Si las últimas vocales tónicas son iguales aunque las finales átonas sean abierta y cerrada de fonemas contiguos (e=i, o=u), como en los versos pares de la estrofa siguiente:

Con dos cándidos jazmines
su cerviz pisaba infame á e
y sin espanto aquí sólo
se vio entre flores el áspid á i
 ("Anónimo del altar de los carmelitas en la
 dedicación de la catedral de México, 1667")

La rima asonante es característica del romance octosílabo. Recuérdese que este metro es considerado como hemistiquio del verso de dieciséis sílabas, que fue, según algunos autores, la medida real de las composiciones del Mester de Juglaría. De este modo todos los versos juglarescos eran monorrimos, pues terminaban con la misma asonancia. Hoy, en cambio, los octosílabos tienen independencia métrica, pero como recuerdo de su origen medieval aparecen asonantados sólo los versos pares, que serían la parte final (segundo hemistiquio) del verso de dieciséis, mientras que los nones (primer hemistiquio o primera mitad de aquél) aparecen sueltos (sin rima).

A partir del Romanticismo algunos autores han aplicado la rima asonante también a los versos nones y en estrofas de cualquier medida:

Cómo serán estas palabras, nuevas, é a
cuando ya junto a ti, salgan volando á o
y en el acento de tus manos vea é a
el límite inefable del espacio. á (i)-o
 (Carlos Pellicer: "Estudio")

A pesar de la seriedad y profundidad con que el citado autor expone su teoría y las razones de ella, esta clase de rima no ha encontrado muchos cultivadores, acaso debido a nuestra costumbre de buscar armonía fonética de todas las vocales que la constituyen. Aun así, es éste un buen recurso para quienes, convencidos de que ya se ha agotado la rima tradicional, desean explorar nuevos rumbos para ella.

Algunos autores han ensayado, aunque quizá en forma inconsciente, esta clase de rima:

*Te extraño,
como los árboles extrañan el otoño,
en esas noches que no concilio el sueño.
No te imaginas, amor, cómo te extraño.*
(Armando Manzanero: "Te extraño")

Como es fácil advertir, en esta estrofa la rima perceptible se basa ante todo en la repetición de la ñ, pero se reitera también el último fonema o, sin que importe la última vocal tónica.

3.4.2 Por su disposición, es decir, por el lugar en que se encuentra en el verso, la rima puede ser:

3.4.2.1 Final, que es la que aparece al término de cada verso desde la última sílaba tónica, como todos los ejemplos estudiados hasta aquí.

3.4.2.2 Interna. Sucede entre la palabra final y otras interiores. Es desagradable cuando se produce por descuido o casualidad, pero si es resultado consciente de la reflexión -lo cual se advierte en su

reiteración-, acrecienta el valor del verso ya que le añade nuevos y sorprendentes logros. La rima interna tiene diversas realizaciones:

· **3.4.2.2.1 En eco o ecoica.** La palabra final repite los últimos fonemas de la anterior, como produciendo un eco de aquélla. Es la forma más frecuente de rima interna. Es un recurso manierista con que los autores de los Siglos de Oro hacían alarde de su ingenio añadiendo al verso nuevas dificultades por el solo placer de vencerlas:

*¿Ves esta máquina rara
cuya arquitectura asombra?
De un bello Sol que ya es sombra
se prepara para ara.*

*En túmulo de cristal
sus cenizas guarde el cielo,
pues debió en su regio suelo
ser **inmortal mortal tal.***

(Anónimo del XVII:

"Ecos del llanto de una mexicana musa")

*Por tan sublime, tan sagrada grada,
en que la Luz, como en manida anida
suba tu amor; no se despida; pida
posteridad, más que aclamada, amada.*

(Diego de Sigüenza y Figueroa:

"Soneto en ecos al marqués de la Laguna")

3.4.2.2.2 Un verso rima con su primer hemistiquio, como si en él existieran dos versos independientes:

El céfiro **blando** que va acariciando
con besos **amantes**, las rosas **fragantes**
que el alba **colora** y riega la **aurora**
con llanto de amor.

(Gabino Ortiz: "Brindis")

Casamenteras visiones
de **casonas** solteronas
(Francisco. González León: "Despertares")

3.4.2.2.3. La palabra final de un verso rima con la primera del siguiente:

Tu beldad que me **despide**
pide a mi amor que se **aniña**,
niña, que te haga un **retrato**,
trato mi afición **codicia**.
(Andrés de Prado, español)

3.4.2.2.4. La palabra final de un verso rima con la final del primer hemistiquio del siguiente. Los versos así rimados son llamados **leoninos**, en honor de Leonius, poeta latino francés del siglo XVI. También en este caso cada uno de los dos hemistiquios parece constituir por sí mismo un verso completo:

Antes que al valle, que de varias flores
con las **colores** nuestra vida **alegra**,
la sombra **negra** de la noche **llegue**
y antes que **ciegue** su hermosura el **prado**,
¡Vamos, Amado!

(Juan de Palafox y Mendoza:
"Grados del amor divino", VII)

*¡Oh México hermosa!, nación opulenta,
que al mundo presenta riqueza y honor,
en ti la natura vertió bellas flores,
en ti sus primores vertió el Hacedor.*
(Manuel José Othón: "A México")

3.4.2.2.5. Cada uno de los hemistiquios rima con el primero de los siguientes como formando dos estrofas en una sola. En los siguientes cuartetos de sendos "bisonetos" la rima del primero es abrazada y la del segundo cruzada:

*La noche es inviolada vestal de negros ojos
que los misterios vela. Los astros son las gotas
del lloro con que anhela regar flores ignotas
en su alma, enamorada de un mito de antojos.*
(Roberto Argüelles Bringas: "Nocturno")

*Pálidamente triste, la luz lunar es una
sentimental delicia. Sobre el silencio santo
de todo lo que existe, sutil brisa importuna
las ramas acaricia con emoción de llanto.*
(Adrián O. Valadés: "Jardín")

3.4.3 Por su cantidad, esto es, por el número de sílabas que incluye a partir de su último acento, la rima parcial o total puede ser:

3.4.3.1 **Aguda, oxítona o masculina** (conocida con este último nombre en la Edad Media), si termina en palabras de tal naturaleza:

*Seres-faros que al lucir
tenéis por fuerza que arder,
cumplid con vuestro deber:
alumbrad hasta morir.*

(Salvador Díaz Mirón: "Preludios")

*Este es el libro de mi dolor;
lágrima a lágrima lo formé;
una vez hecho, te juro por
Cristo que nunca más lloraré.
¿Llorar? ;Por qué!*

(Amado Nervo: "¿Llorar? ;Por qué!")

3.4.3.2 Grave, llana, paroxítona o femenina. Más suave y fluida que la anterior. Se llama así porque su palabra final está acentuada en la penúltima sílaba, como la mayoría de los vocablos españoles:

*Al que a buen árbol se arrima
buena sombra le cobija.*

(Refrán popular)

*¿Qué rayo audaz atravesó mi sombra
y me infundió la luz de una experiencia?
¿Qué arquero de dolor hundió en mi vida
la envenenada punta de la flecha?*

(Enrique González Martínez: "A mí mismo")

3.4.3.3 Esdrújula, dactílica o proparoxítona, cuando su palabra final es acentuada en la antepenúltima sílaba. El verso esdrújulo fue usado con frecuencia por Fernando de Herrera, Juan de Arguijo y

Lopé de Vega. En nuestra tierra se aplicó desde los siglos coloniales:

*En tanto que el carbunclo y el crisólito
entre gentes os ciñen tan alárabes
las francas sienes, de lucidos méritos,
en este mundo opuesto al de los árabes
el palio correréis, triunfante, Hipólito,
por patrón de presentes y pretéritos...*
(Arias de Villalobos²⁹: "Canción a san Hipólito, patrón de la ciudad de México", 1621)

*Trueno del temporal, que cuando suena
de deleites frenéticos nos llena,
requiebra a la mujer, sana al lunático,
incorpora a los muertos, pide el viático
de Dios sobre las tierras labrantías.*
(Ramón López Velarde: "La suave patria")

3.4.3.4 Rima ligera es la combinación, muy frecuente, de rimas agudas con graves o esdrújulas:

*Las novias pasadas son copas vacías,
en ellas pusimos un poco de amor;
se fueron los años, huyeron los días.
Traed otras copas de nuevo licor.*
(Manuel Gutiérrez Nájera: "Para un menú")

3.4.3.5 Rima partida o de cabo roto. Se usó, sobre todo, en los siglos barrocos, como lo hizo Cervantes en algunas de las décimas con que introduce

²⁹ Extremeño de Jerez de los Caballeros, vino a la Nueva España "siendo casi niño". Aquí se graduó en artes y cursó

su libro inmortal. Es aquella en que riman los versos una vez que se ha suprimido la última sílaba a cada una de las palabras finales, sin importar cómo habría de sonar completa:

*Canta, aunque mal, tus jara__;
paséate, ya no hagas ver__
y envuelve tu tosco cuer__
en verdinegra fraza__.
Corta, raja, y con enfa__
muerde al padre Navarre__,
que de Dios tendrás el pre__.
Mientras con versos y pro__
dice Tresguerras tus loo__
sin preciarse de poe__.*
(Fr. Manuel M. de Navarrete:
"Retrato de Suasnabo")

3.4.3.6. Un fenómeno contrario sucede cuando la rima incluye una palabra, o parte de ella, anterior a la última:

*Sola la calle; solo
el funeral de la tarde
transita por sus aceras,
la lluvia da sus hileras
luctuosas y su cantar de
beaterio; con su tristeza
mi alma por la tarde, reza...*
(Bernardo Ortiz de Montellano: "En gris")

teología. (Rojas Garcidueñas, cit. por AMP en *Poetas novohispanos* 2, 1, p. xxxiii).

3.4.4. Según la proximidad de los versos en que aparece en una misma estrofa, la rima puede ser:

3.4.4.1 Gemela, si aparece en dos versos contiguos, con esquema AA BB CC... Produce la estrofa llamada pareado:

*Como hermana y hermano
vamos los dos cogidos de la mano...
En la radiosa claridad hay una
blanca y radiante claridad de luna.*
(Enrique González Martínez:
"Como hermana y hermano")

*El Niño Dios te escrituró un establo
y los veneros de petróleo, el diablo.*
(Ramón López Velarde: "La suave patria")

3.4.4.2 Continua, cuando se repite en tres o cuatro versos consecutivos. Produce el terceto monorrimo, cuyo esquema es AAA BBB CCC...:

*A la ciudad azul y cristalina
volveré; pero ya la golondrina
no encontrará su nido en la ruina.*
(Luis G. Urbina: "Poema del retorno")

*Segada por aceros extranjeros
la gavilla de jóvenes guerreros
siembra flores por todos los senderos.*
(Bernardo Ortiz de Montellano:
"Canción exaltada a los Niños Héroe")

Produce también el tetrástrofo monorrímo o "cuaderna vía" del Mester de Clerecía (AAAA BBBB CCCC...), que siete siglos después fue imitado así en México:

*O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo,
io en la divina prosa de tus Miraclos creo,
io sirvo a la Gloriosa qual era tu desseo,
le dizio de cutiano: "Virgo parist a Deo".*
(Concha Urquiza: "Al yoglar de Nuestra Señora")

o bien el romance juglaresco de dieciséis sílabas, también profusamente cultivado por nuestros poetas, aunque -como lo hicieron los juglares- repartidas ya en dos hemistiquios octosílabos, con rima asonante sólo en sus versos pares:

*Se oye sonar la campana / de la oración, y desiertas
quedan las costas marinas / entre las sombras
[envueltas.
Allá muy lejos, muy lejos / se escucha la dulce queja
que a las palomas arranca / de la noche la tristeza.
Y cuando el alción marino / su dulce cántico eleva,
y cuando zumba en la costa / la brisa del mar con
[fuerza,
una voz a los oídos / de aquella muchacha llega...
(Manuel José Othón: "La loca de las olas")*

3.4.4.3 Abrazada. Existe en los cuartetos o cuartetos cuyos versos centrales con rima gemela aparecen en medio de otros dos que riman entre sí: ABBA, CDDC, EFFE...:

Cuando sepas hallar una *sonrisa*
en la gota sutil que se *rezuma*
de las porosas piedras, en la *bruma*,
en el sol, en el ave y en la *brisa...*

(Enrique González Martínez:
"Cuando sepas hallar una sonrisa...")

La gris es una joven extranjera
cuyas ropas de *viaje*
dan aire de sorpresas al paisaje
sin compradoras y sin *primavera*.

(Carlos Pellicer: "Grupos de palomas")

3.4.4.4 Cruzada, entrelazada o alterna. Son dos rimas distintas que se presentan alternativamente, ABAB:

Mostrábase el agua *avara*,
y (en lo que notando *anduve*)
la vista andaba tan *clara*,
que no se hallaba una *nube*
por un ojo de la *cara*.

(Alonso Ramírez de Vargas: "De la sequía de México y venida de N. Señora de los Remedios")

Morir cuando la luz, triste, *retira*
sus áureas redes de la onda *verde*,
y ser como ese sol que lento *expira*:
algo muy luminoso que se *pierde*.

(Manuel Gutiérrez Nájera: "Para entonces")

3.4.4.5 Encadenada. Es frecuente en tercetos, que precisamente por eso se llaman de igual modo

(tercetos encadenados). En el primer terceto riman los versos 1 y 3 y queda suelto el 2, que rimará con el 1 y el 3 del siguiente terceto, y así hasta el final del poema, que para no dejar ninguna rima suelta termina con un cuarteto: ABA, BCB, CDC...FGFG:

Llegué a desesperar... ¿A dónde **iba**
por el rudo peñón cortado a **tajo**?
Miré el cielo, ¡y estaba muy **arriba**!

La sima con su vértigo me **atrajo**;
Torné la faz a la traspuesta **hondura**,
vi la tierra, ¡y estaba muy **abajo**!

Y a la mitad de la pendiente **dura**
do el fragoroso alud brota o **resbala**,
dudé entre la vergüenza y la **locura**.

Y un gran buitre al pasar me **hirió** con su **ala**;
y oré, sabiendo que el incienso **sube**
a excelsitudes que el condor no **escala**.

Imploré con fervor... y me **detuve**
observando con pasmo que mi **ruego**
se condensaba alrededor en **nube**.

Y algo como una lágrima de **fuego**
brilló en ese vapor, germen de **estragos**,
y dijo a mi dolor convulso y **ciego**:

"Yo soy el numen de tus sueños **vagos**,
yo soy la llama de la zarza **ardiente**,
yo soy la estrella de los reyes **magos**:

Yo soy la Redención." Y eco **rugiente**
se levantó del valle, y **parecía**
como rumor de mar... Y alcé la **frente**
y puse el pie en la nube que **partía**.

(Salvador Díaz Mirón: "Redemptio")

3.4.4.6 Continuada o aliterada. Consiste en la coincidencia de un mismo timbre consonante entre diversas rimas entrelazadas: gira, dura, respira, ventura; paño, greña, risueña, rebaño; festines, aficiones, jazmines, gorriones; austera, clara, cera, ara:

En Écija nací, y a Dios **pluguiera**
que en Ecija también me **sepultara**
y el juvenil hervor no me **trajera**
do tanta desventura me **hallara**;
en casa de mis padres me **estuviera**
y con mi suerte allí me **contentara**,
que no me ha sido el cielo tan **avaro**
que no me diese un padre **rico y claro**.

(Francisco de Terrazas:

"Andanzas de Gerónimo de Aguilar")

Cortemos, Virgen -que ya es tiempo- el **hilo**;
y vos, ángel del **cielo**,
sacad a luz la mal tejida **tela**;
trocad mi rudo **estilo**,
mudad el tosco **velo**,
y con favores, viento, herid la **vela**.

(Panegírico de la Anunciación -último tercio del s. XVI-: "Canción de envío")

Con esta clase de rima se forma el pitipié,
cuyos versos contienen las mismas consonantes y sólo
se modifican por los sonidos vocálicos:

A un don Diego el arcedián,
doctísimo vizcaín,
un sermón sietemesín
en la catedral le dan;
canónigos y deán
fieron de su presunción
desempeño a la función,
porque esperaron según
sus grandes créditos un
famosísimo sermón.

(Pedro de Avendaño: "Sátira contra el
arcediano Zuazo de Coscojales")

Soberbio como español,
quiso con modo sutil
hacer alarde gentil
de cómo parar el sol;
no le obedeció el farol,
que antes -Ícaro fatal-
lo echó en nuestra equinoccial,
porque sepa el moscatel
que para tanto oropel
tiene espinas el nopal.

(Pedro de Avendaño: "Epigrama al mismo")

Bajo este libre cielo que derrama su añil
en la copa encantada del azul manantial,
y el color y el esmalte del verde chalchihuil
en follaje y en onda canta un himno augural;

aquí donde inmutable se ha quedado el perfil
del antiguo remero con el gesto ancestral
y tremula en un soplo de leyenda el huepil
de la diosa fragante que fue Xochiquetzal;

*te agasajo en tu fiesta con la genuina miel
de esta tierra de flores; que el más puro ocozol
te perfume la frente ya propicia al laurel,*

*aquí donde hoy parece que truena un caracol
anunciando de nuevo la venida de aquel
que tapó con sus flechas la ancha lumbre del sol...*
(Rafael López: "Al Lic. José María Lozano")

3.4.5 Por su calidad. Es ésta una clasificación muy reciente. Surgió en el Modernismo, cuando los poetas intentaron imprimir más calidad al verso con rimas poco usadas hasta entonces; se apoya en la mayor o menor dificultad para encontrar las palabras con terminación semejante. De acuerdo con esta intención, la rima se ha clasificado en:

3.4.5.1 Pobre. Está formada con elementos muy abundantes en la lengua, tales como:

3.4.5.1.1 Participios verbales -ente, -ado:

*Dejad las hebras de oro ensortijado
que el ánima me tienen enlazada,
y volved a la nieve no pisada
lo blanco de esas rosas matizado.*
(Francisco de Terrazas: "Dejad las hebras...")

3.4.5.1.2 Inflexiones verbales semejantes:

Pues bien. Yo necesito decirte que te **adoro**,
decirte que te quiero con todo el corazón.
Que es mucho lo que sufro, que es mucho lo que **lloro**,
que ya no puedo tanto, y al grito en que te **imploro**,
te imploro y hablo en nombre de mi última ilusión.

(Manuel Acuña: "Nocturno")

No preguntaba ni sabía tu nombre.
¿En dónde iba a encontrarte? Lo **ignoraba**,
pero tu imagen dentro el alma **estaba**,
más bien presentimiento que ilusión.

Y a la primera vez que nuestros ojos
sus miradas magnéticas **cruzaron**,
sin buscarse, las manos se **encontraron**
y nos dijimos: "Te amo", sin hablar.

(Manuel M. Flores: "Amémonos")

3.4.5.1.3 Morfemas de derivación: -ón, -oso,
-ero, -illo, -ito, etc.:

Abrase el sol de julio las playas arenosas
que azota con sus tumbos embravecido el mar,
y opongan en su lucha, las aguas orgullosas,
al encendido rayo, su ronco rebramar.

(Ignacio M. Altamirano: "Al Atoyac")

No se considera pobre la rima entre inflexiones
verbales distintas, ni cuando se aconsonanta un verbo
con un sustantivo o adjetivo:

*Al chorro del estanque abrí la llave,
pero a la pena y al furor no puede
ceñir palabra consecuyente y grave.
Pretendo que la forma ceda y mude,
y ella en mi propio gusto se precave,
y en el encanto y en el brillo acude.*
(Salvador Díaz Mirón: "Al chorro del estanque...")

A propósito de lo anterior, Banville afirma que "un hombre de genio puede a veces, por el modo ingenioso y magnífico de enlazarlas, resucitar y rehabilitar las rima gastadas, envilecidas, arrastradas por el fango".³⁰

3.4.5.1.4 Inflexiones de verbos distintos pero derivados del mismo lexema. Sin embargo, todavía en el siglo XVI era considerada como gala la rima entre compuestos:

*Ve la laguna y la ciudad que agrada,
porque del cerro todo se **descubre**
que es eminente y nada se le **encubre**.*
(Eugenio de Salazar:
"Descripción de la laguna de México")

3.4.5.2 Rica. En general se da este nombre a la rima entre palabras poco usuales; o bien a aquella que se extiende a la "consonante de apoyo" que precede a la última vocal tónica. Aunque nunca se ha cultivado

³⁰ BANVILLE, Théodore de. *Petit traité de poésie française*, 1903, p. 78. Cit por AMP en *Díaz Mirón, poeta y artífice*, p. 57.

sistemáticamente en español, no es infrecuente que aparezcan ejemplos bien logrados:

*Y pasaban las olas en frenéticas **charlas**,
y mi avidez con ellas queriendo aprovecharlas.*
(Salvador Díaz Mirón: "A una araucaria")

Los grados inferiores de la rima rica -ya en el sentido hispano de esta designación- ocurren cuando:

•Entre la vocal tónica y la final hay una consonante de excepcional resonancia: ch, rr, j, ñ, x:

*Bloques gigantes que arrancó de **cuajo**
el terremoto, de la roca viva,
y en aquella sabana pensativa
y adusta, ni una senda, ni un **atajo**.*
(Manuel José Othón: "Idilio salvaje")

*De allí la torre en medio el caserío
vese surgir fantástica y risueña,
cual en pie suele grácil la cigüeña
entre albos cisnes cabe alcor umbrío.*
(Joaquín Arcadio Pagaza: "El molino")

*Perdido en la planicie donde el sol achicharra
y sus crótalos roncros repica la cigarra.*
(Francisco A. de Icaza: "Aldea andaluza")

*Hijos queridos del león "**Derecho**",
más tremendo que el león de las Españas
a quienes dieron gigantesco **lecho**
las rocas de granito en las montañas.*
(Justo Sierra: "Composición")

•Hay allí dos consonantes fundidas (tr, cr, dr, gr, tl, cl, gl, etc.):

Que **vibre**
ya **libre**
tu acento.

(Celedonio Junco de la Vega:
"A un pájaro escapado de su jaula")

*El Niño Dios te escrituró un establo,
y los veneros de petróleo, el diablo.*
(Ramón López Velarde: "La suave patria")

*unas manos liliales de armiños intangibles
que tejen ideales con sus dedos flexibles.*
(Rafael López: "Mi estética")

•Aparecen dos consonantes inmediatas, partidas entre ambas sílabas:

*Oh pájaro viajero de las canciones hondas,
de vuelos armoniosos y de plumaje rico,
busca el nido lejano, y entre las patrias frondas
suelta los nuevos cantos que llevas en el pico.*
(Rafael López: "Hasta luego")

*Y bien. Aquí estás ya: sobre la plancha
donde el gran horizonte de la ciencia
la extensión de sus límites ensancha.*
(Manuel Acuña: "Ante un cadáver")

Sentirás en la inmensa **muchedumbre**
de seres y de cosas tu ser **mismo**;
serás todo pavor con el **abismo**
y serás todo orgullo con la **cumbre**.

(Enrique González Martínez:

"Cuando sepas hallar una sonrisa")

A cada queja que el tormento **arranca**
de la boca sedienta del Ungido
exhalas profundísimo gemido
y el llanto limpias con tu mano **blanca**.

(Manuel Carpio:

"La Virgen al pie de la cruz")

•A la última sílaba tónica sigue otra que
termina en consonante:

Yo no sé si estoy triste por el alma
de mis fieles **difuntos**,
o porque nuestros mustios corazones
nunca estarán sobre la tierra **juntos**...

(Ramón López Velarde:

"Hermana, hazme llorar")

Vuelve donde a las rosas el rocío
conduce al festival de sus **vidrieras**.
Llaga que en tu costado **reverberas**,
no tiene en mí ni un leve **calosfrío**.
(Carlos Pellicer: "Sonetos postreros II")

Envueltos en su túnica **inconsútil**,
tus veinte años de destierro **gimen**...
El crimen te absolvió... ;Pero fue **inútil**!
;Tú no absolviste al **crimen**!

(Salvador Díaz Mirón: "Victor Hugo")

*Siempre con igual éxito, tu **numen**
brota en odas, idilios y elegías;
y es que en ti se completan y **resumen**
Píndaro, Anacreonte y Jeremías.*

(Salvador Díaz Mirón: "Victor Hugo")

•Las voces coinciden en todo un diptongo de su sílaba final átona:

*Para ti las guirnaldas de oliva,
un recuerdo para ellos de **gloria**;
un laurel para ti de **victoria**,
un sepulcro para ellos de honor.*

(Francisco González Bocanegra:
"Himno nacional mexicano")

*Y a su soplo, en los rostros **ambiguos**
de los indígenas estoicos
lucen los antifaces pavorosos o heroicos
de los dioses **antiguos**...*

(José Juan Tablada: "Tianquis")

•Si eso ocurre en un diptongo de la sílaba tónica: aceite-afeite; sauce-cauce; rauda-cauda; suelo-duelo; traigo-caigo):

*Se aquieta el mar, el viento **amaina**,
el alma no tiene vaivén...*

*Que la mano vuelva a la **sien**;
que el acero torne a la **vaina***

;y no haga mal. si no hizo bien!

(Enrique González Martínez: "Madurez")

*El tianguis... Del convento arcaico
al corral del Consejo
es, al solar reflejo,
palpitante mosaico.*

(José Juan Tablada: "Tianguis")

- La rima está formada con palabras esdrújulas:

*Prosigue descubriendo mi pupila famélica
más panes y más lindas mujeres y más rosas
en el bando de cuervos que en la jornada célica
sus picos atavía con las cargas preciosas,
y encima de mi sacro apetito no baja
sino un pétalo, un rizo prófugo, una migaja.*
(Ramón López Velarde: "El mendigo")

- Se reúnen varias de esas características:

*Y en tu lengua de hipérboles y elipsis
lanzaste, nuevo Juan, los fulgurantes
relámpagos de un nuevo Apocalipsis.*
(Salvador Díaz Mirón: "Víctor Hugo")

*;Prófanado el agosto tabernáculo
y erguidos y triunfantes los protervos!
;Apagada la zarza en el pináculo
y allí agrupados en festín los cuervos!*
(Salvador Díaz Mirón: "Victor Hugo")

3.4.5.3 Super-rica. Constituye una auténtica gala del verso, pues le añade un nuevo elemento de belleza; comprende también otra vocal u otra

consonante anteriores a la consonante de apoyo
(guarece-carece; los toque-estoque)

¿Acaso el genio que habita
de ese río en los cristales, **stales**
te brinda delicias **tales** **stales**
que lo prefieres a mí?

(Ignacio M. Altamirano: "Los naranjos")

3.4.5.4 Equívoca. Se llama así a la completa
identidad fónica entre las palabras que riman, cuando
éstas tienen diferente significado:

Y a tu alma se **prenda** = adhiera
y en amor la **prenda** = encienda
y sea la **prenda** = garantía
de vida inmortal.

(Amado Nervo: "Madrigal aliterado")

Se llama estrofa a un conjunto de versos que, combinados entre sí, forman una unidad orgánica autónoma que se repite simétricamente en toda una composición o en parte de ella. Es la unidad media del poema: mayor que el verso —puesto que casi siempre está formada por más de uno— y menor que el poema, ya que, también generalmente, es sólo una de sus partes.

Caracterización. Suele representarse la estrofa anotando en un esquema sus características más evidentes: número de versos que la integran (con signos romanos), medida de cada uno de sus versos (con arábigos), distribución de las rimas (con letras: mayúsculas para las rimas de versos de arte mayor —o consonante— y minúsculas para las rimas de arte menor —o asonante—. Los versos sueltos se representan con una x, y o z). Por ejemplo, el poema "El fantasma" de Díaz Mirón podría representarse así: XVIII: 11 AAA BBB CCC DDD EEE FFF, lo cual significa que está formado por

dieciocho versos endecasílabos distribuidos en seis tercetos monorrimos consonantes.

4.1 De un solo verso. Ya que el verso lo es sólo en relación con otros que lo acompañan, por lo general una cadena lingüística aislada, aun sujeta a ritmo preciso, no puede considerarse verso. Así, la expresión "Hoy me he quedado a la mitad del llanto" será verso sólo si va acompañando a otro grupo de palabras con las que está relacionada sintáctica y temáticamente y con las cuales comparte características fónicas -ritmo, metro o rima- semejantes. Sin embargo, puede haber estrofas de un solo verso que forman parte de un poema:

Afuera sonaba el mar...

(Luis G. Urbina:

"La balada de la vuelta del juglar")

Más frecuente es su empleo independiente cuando expresan una idea completa, que en realidad constituye la totalidad de la composición. En este caso sirven de molde a lemas, motes, proverbios, etc.:

Nada vale lo que vale Valle

(Lema de la ciudad de Valle de Bravo, Méx.)

No hay mal que por bien no venga.

(Refrán popular)

Nunca mucho costó poco.

(Refrán popular)

Estrofas isométricas. Si una estrofa está formada por versos de igual medida se llama isométrica o isosilábica; si por versos desiguales, heterométrica o anisosilábica. Las primeras, de acuerdo con el número de sus versos reciben un nombre especial:

4.2 Dístico o pareado. Formado por dos versos, es en rigor la estrofa mínima. Se usó en los primitivos poemas líricos, constituyendo la base del *cosaute*.¹ Puede aparecer sin rima:

*Al que nació pa tamal
del cielo le caen las hojas.
(Refrán popular)*

El caso más frecuente es aquel en que los dos versos tienen la misma medida y la misma rima:

4.2.1 Octosílabo asonante. Suele usarse en sentencias y refranes:

*Al que a buen árbol se arrima
buena sombra le cobija.
(Refrán popular)*

¹ Cosaute: "Canción gallego-portuguesa y castellana formada por una serie de pareados, generalmente en versos fluctuantes, en la que cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún nuevo concepto. Figura además un breve estribillo, que se repite después de cada pareado, con esquema aab: ccb: ddb. Se le ha llamado también canción paralelística". Navarro Tomás, cit. por Lázaro Carreter, *Diccionario...*, p. 120.

4.2.2 Octosílabo consonante:

*Cabello rubio y ufano
el tiempo lo vuelve cano.*
(Juan de Palafox y Mendoza:
"Guía del alma viadora")

4.2.3 De arte mayor:

Sin rima:

*Unos cuantos conceptos rimados
no podrán detener el olvido.*
(Amado Nervo: "Pensando")

Con rima asonante:

*Estoy aquí, sentada, con todas mis palabras
como con una cesta de fruta verde, intactas.*
(Rosario Castellanos:
"Silencio cerca de una piedra antigua")

Con rima consonante:

*Bástame oír tu voz, tiene su acento
gritos de mar y susurrar de viento.*
(María Enriqueta: "Vana invitación")

*¡Nunca más que entonces fue larga y oscura
y estrecha la calle cruel de la Amargura.*
(Gloria Riestra: "El encuentro")

*Y una tarde de tantas, mientras caigan los rojos
cendales del crepúsculo, se cerrarán mis ojos.*

(Enrique González Martínez:
"Me abrazaré a la vida")

Excepcionalmente constituyen por sí solos un poema completo:

*Ara es este álbum: esparcid, cantores,
a los pies de la diosa incienso y flores.*
(Ignacio Ramírez:
"En el álbum de Rosario")

4.2.4 Perqué. Es una composición formada por pareados octosílabos de rima enlazada: ab, bc, cd, de... Recibió este nombre a partir de Diego Hurtado de Mendoza (siglo XVI), gracias a que los primeros de sus versos empezaban siempre con la pregunta "¿Por qué...?":

*¿Por qué en el lugar de Arcos
no usan la confesión?*

*¿Por qué la disputación
face pro a las devegadas?*

*¿Por qué malas peñoladas
facen falsos los notarios?...*
(Diego Hurtado de Mendoza:
Cancionero de palacio núm. 1)

Sin embargo, aparte la pregunta con que empiezan las estrofas de Hurtado de Mendoza, la verdadera originalidad de estos pareados consiste en que las parejas de rimas (aa bb cc...), aunque relacionadas por

el metro, se separan por cortes sintácticos;² es decir, si se atiende al sentido, las rimas quedan en estrofas distintas: ab bc cd de... Para evitar que quede un verso suelto, la composición termina con un terceto. Cervantes pone en boca de uno de los personajes de *El rufián dichoso*³ estrofas de esta clase en su forma pura con el nombre de **aqueindo**, acaso aludiendo con él a alguna canción de baile cuyo comienzo sería: "¡Ah, qué lindo..!" Posteriormente se convirtió de manera definitiva en una serie de pareados formados por versos sin correspondencia en la rima, porque a la secuencia métrica se opone la disposición sintáctica. Después de largo tiempo de olvido, el antiguo perqué ha reaparecido, sin la pregunta original y compuesto en endecasílabos, en muchos poemas de la mexicana Guadalupe Amor.⁴

*En impetuoso ardor vuela mi afán
y mi lava se esparce por la tierra;*

*quema los mundos, por los campos yerra,
se acerca al mar, petrificando ríos,*

*y no logran sus trágicos desvíos
arrancar las raíces del volcán.*

*Por el contrario, en su interior están
eternamente renovando llamas,*

*que se retuercen cual ardientes ramas,
multiplicando el laberinto inmenso,*

Cfr. BAEHR, Rudolf. Manual de versificación española. Madrid, Gredos, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica, 25), pp. 229-231.

"Escucha, la que viniste...". CERVANTES, Miguel de. *El rufián dichoso*, jornada primera.

Noticia de Tomás Navarro Tomás, en *Métrica española*, p. 478, nota.

*sin hallar un lugar bastante extenso,
donde el fuego, volcado y contenido,
quede por un instante adormecido.*
(Guadalupe Amor: "Círculo de angustia XIV")

4.3 De tres versos. Es una combinación estrófica muy usual; su forma cerrada resulta propicia para la expresión breve de ideas completas. Si es de arte menor, se llama:

4.3.1 Trinada, solear o soleá. Tres versos de ocho sílabas o menos, con rima asonante o consonante en 1 y 3; el 2 queda suelto:

*Te sienten mis pies, camino,
como si toda la vida
yo te hubiese recorrido.*
(Genaro Estrada: "Senderillera")

*Su manera de ser rubia:
la de una tarde con sol
que se peinara en la lluvia.*
(Jaime Torres Bodet: "Soledades")

4.3.2 Tercerilla. Tres versos de arte menor, con muy variada disposición de sus rimas. Puede ser:

4.3.2.1 Monorrima. Muy usual en la Edad Media, cayó en desuso hasta que resurgió en el Modernismo:

*¡Oh las rojas iniciales
que ornáis los salmos triunfales
en breviarios y misales!*
(Amado Neruo: "Introito")

4.3.2.2 Sin rima:

*Cuando llega la hora
huyes como sofisma,
como vano argumento.*

(Manuel Ponce: "Teofanía XIII")

De arte mayor:

4.3.3. Terceto. Nombre genérico de las estrofas formadas por tres versos de arte mayor.

4.3.3.1 Tercetos encadenados. Estos tercetos se llaman también de terciaria rima, o dantescos por ser los que con más frecuencia utilizó el autor de la Divina comedia. Los primeros se encuentran formando parte de los sonetos de Santillana.⁵ Rimar los versos 1 y 3 de cada estrofa; el 2 con el 1 y el 3 de la siguiente, y así sucesivamente. Para que no quede ningún verso suelto, el poema termina con un cuarteto de rimas cruzadas:

*¡A qué hablar de consuelos cuando ahora
se inclinan nuestras almas bajo el peso
de una desolación abrumadora;*

*si de nuestro dolor en el exceso
es inútil saber qué gloria augusta,
como en un manto, te envolvió en un beso!*

...

*Escuchamos tu voz, aunque no alientes;
los rayos de tu espíritu aún dispersos
flotan, iluminando nuestras frentes.*

BAEHR. Op. cit., p. 233.

*De la belleza en los raudales tersos
inundamos los tristes corazones,
y en la música eterna de tus versos
aprenderá nuestra alma sus canciones.*
(Manuel José Othón:
"Elegía a Manuel Gutiérrez Nájera")

4.3.3.2 El Modernismo aplicó a esta estrofa la rima asonante en versos alejandrinos:

*Os digo adiós, fantasmas de los viajes fraternos,
como yo peregrinos de la nube y la nave
que cruzan tempestades y maduran silencios.*

*Por vez primera mando mi voz desde la sangre
de la entraña escondida, sin pasar por la boca
cuyo verbo de bruma se disipó en los aires.*

*El mismo viento un día nos envolvió en las ondas
y nos subió a la estrella que titila en la altura
y nos hundió en la hoguera de divinas auroras.*

*Descendió a los abismos de insondables lagunas,
ya con las alas rotas de cansancio infinito,
y se perdió en la noche bajo el rayo y la lluvia.*

*Adiós os digo ahora, pobres hermanos míos
que escuchasteis conmigo el enigma del viaje
de aventuras extrañas e ignorados caminos...
¡No sé si nuestras vidas volverán a encontrarse!*
(Enrique González Martínez: "Despedida")

4.3.3.3 Rafael López combina pares de tercetos cuyos versos nones tienen su propia rima y el 2 del primero rima con el 2 del segundo: ABA CBC DED FEF...:

*Amo el pálido invierno que en su fúnebre marcha
va cantando las rosas luminosas de estío
mientras deja en los árboles ya desnudos su escarcha.*

Amo el pálido invierno con anhelos exóticos,
el invierno que escribe los poemas del frío
sobre el límpido mármol de los hielos cloróticos.

Amo el sol moribundo, sin fulgores, que brilla
como un cirio en el cielo tristemente hiperbóreo,
reflejando la llama de su luz amarilla;

y a la casta Selene de mirar taciturno
-solitaria novicia de semblante marmóreo-
que sonríe, en silencio, bajo el palio nocturno.

Acaricia mi espíritu visionario y enfermo
la monótona lluvia de los grumos sutiles...
amo todo lo triste, lo incoloro, lo yermo.

Porque lloro perdidos mis primeros amores,
y en la pompa marchita de mis muertos abril
se agitan, torvas aves, mis sañudos dolores.
(Rafael López: "De invierno")

4.3.3.4 Por su parte, Enrique González Martínez creó un terceto, también alejandrino, en el que mezcla ambas rimas: cada estrofa comienza con un pareado de consonantes y su tercer verso presenta asonancia con los terceros, agudos, de todas las demás: AAb CCb DDb...:

Pensador, la hermosura del bosque en primavera
sobrecoge tu espíritu hoy por la vez primera
y la tierra te embriaga con su aroma sutil...

Transcurrieron tus días en meditar en vano
el enigma del hombre ante el destino humano,
y sobre el libro, pálida, tu frente cayó al fin.

¿Y qué? Guarden los dioses la verdad escondida,
y goza sin resabios, mientras pasa tu vida,
la dulzura que encierra la palabra vivir...
(Enrique González Martínez: "Fernand Séverin")

4.3.3.5 Terceto monorrímo. Es una reminiscencia de la estrofa del Mester de Clerecía, en que todos los versos de un mismo grupo rimaban entre sí. El Modernismo resucitó esta disposición rímica que había caído en desuso desde la Edad Media:

*Como la sota moza, patria mía,
en piso de metal vives al día,
de milagro, como la lotería.*

(Ramón López Velarde: "La suave patria")

*Evocaré los seres y las cosas,
y cantarán, con voces milagrosas,
las almas pensativas de las rosas...*

(Luis G. Urbina: "Elegía del retorno")

4.3.3.6 Otros tercetos tienen rima sólo en los versos 1 y 3; el 2 queda suelto:

*Pastor de vientos, mayoral de auroras,
bajo la comba azul de mi altiplano
quise en quietud apacentar mis horas;*

*y ante el aullar del perro que vigila,
la loca dispersión de mis corderos
desoye los lamentos de la esquila.*

(Enrique González Martínez: "El condenado")

4.3.3.7 Otros, en fin, aparecen sin rima:

*Es toda la verdad que se adivina
y la profundidad que no se toca,
para que te desmayes dulcemente.*

(Manuel Ponce:

"Solo por la calle de los cipreses")

4.3.3.8 Ramón López Velarde ensayó un terceto cuyo primer verso queda libre, y que remata con un pareado de consonantes:

*Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.*
(Ramón López Velarde: "El retorno maléfico")

4.4 De cuatro versos.

De arte menor:

4.4.1 **Redondilla.** Aunque suele llamarse con este nombre a toda estrofa de cuatro versos de arte menor, en aras de la comprensión es preferible reservarlo solamente para la de rima abrazada: abba cddc effe:

*Es esto de las estrellas
el más seguro mentir,
pues ninguno puede ir
a preguntárselo a ellas.*
(Agustín de Salazar y Torres:
"El encanto es la hermosura"⁶)

4.4.1.1 A veces su rima es asonante en algunos de sus versos:

*Barquichuelos de papel,
flota de nubes extrañas.
-No acerques, no, las pestañas
porque comienza a llover.*
(Manuel Maples Arce: "Romance")

Alfonso Mendez Plancarte informa que "esta copla fue después popularizada hasta el anónimo, cuando no atribuida a Quevedo o hasta a Campoamor". En *Poetas novohispanos*. Segundo siglo. Parte primera. México, UNAM, 1944 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 43), p. 138.

4.4.1.2 Pentasílabo aconsonantado, con rima abrazada:

Los mansos vientos
soplan *súaves*,
cantan las aves
dulces acentos.

(Fr. Manuel M. de Navarrete: "El verano")

4.4.2 Cuarteta. De origen medieval, ha sido usada en todas las épocas hasta nuestros días. Tiene medida muy diversa pero siempre rima cruzada (alterna), consonante o asonante. Si está formada por octosílabos recibe el nombre genérico de copla:

Te digo, ya se lo dije
a Dios primero que a ti,
no sé ni lo que me aflige,
pero algo me tiene así.

(Francisco Alday:
"Aunque se me caiga muerto")

Una gota pequeñita
que cabe en el corazón:
Dios la pone, Dios la quita...
¡Cantemos nuestra canción!
(Jaime Torres Bodet:
"México canta en la ronda de mis canciones")

4.4.2.1 Cuarteta asonante. Recibe también el nombre de tirana. Formada por versos de cualquier medida. Sus versos nones aparecen sin rima y los pares con rima asonante. Si está formada por octosílabos, es en realidad un romance con rima distinta en cada estrofa:

*Ardiente pluma es la llama,
que cifra en papel confuso
cuanto pudieron las horas
en fugitivos impulsos.*

(Luis de Sandoval y Zapata:
"Zarza del Horeb y oliva de Atenas")

*La mañana está de fiesta
porque me has besado tú,
y al contacto de tu boca
todo el cielo se hace azul.*

(Jaime Torres Bodet: "Lied")

*Silencio, silencio,
que ya rompe el Alba
al azul Zafiro
los velos de nácar.*

(Agustín de Salazar y Torres:
"Un tríptico de auroras")

4.4.2.2 De pentasílabos:

*Válgate Judas,
pícaro negro,
¿de ónde sacaste
tanto dinero?*

(Fr. Manuel M. de Navarrete: "Aspavientos de un
muchacho, a vista de dos mil pesos, que un pobre negro
ganó en la lotería")

4.4.2.3 Cuarteta hexasílaba asonante:

*Con las manos juntas,
en la tarde clara,
vámonos al bosque
de la sien de plata.*

(Jaime Torres Bodet: "Invitación al viaje")

4.4.2.4 Cuarteta hexasílaba consonante. Con rima consonante sólo en los versos pares:

*Linda entre mujeres
es la Nazarena,
bella y agraciada
de color morena.*

(Francisco Bramón: "Linda entre mujeres")

4.4.2.5 Copla. Cuatro octosílabos con sus versos pares asonantados, como las jotas populares:

*Que la dicha dura un día,
y es eterna la aflicción.
Tras la calma de un instante
brama cierzo asolador.*

(Ignacio Rodríguez Galván:
"Suspende el rápido vuelo")

4.4.2.6 Endecha. Cuatro versos heptasílabos con rima asonante en los pares:

*Mañana de la vida,
mañana del poeta,
¡qué bellas son tus flores,
qué puras tus esencias!*

(Amado Nervo: "Mañana del poeta")

4.4.2.7. Cuarteta monorríma. Cuatro versos de arte menor con la misma rima en todos ellos:

*Tus cuartetos en un tris
me pusieron del desliz
de ir a verte hasta París
o de buscarte en Biarritz.*

(Amado Nervo: "Querido Juan Azurmendi...")

De arte mayor:

4.4.3. Cuarteto. Es la combinación típica de las dos primeras partes del soneto, aunque también es muy frecuente su uso como estrofa independiente. Desde el Renacimiento ha sido una de las formas estróficas de mayor empleo en occidente. Está compuesta por cuatro endecasílabos con rima abrazada ABBA:

*¡Prisma brillante, pronto te rompiste!
¡Ilusiones de amor, habéis pasado,
y al pobre corazón sólo ha quedado
una memoria dolorosa y triste!*
(Fernando Calderón: "¡Una memoria!")

Igual que otras combinaciones, el cuarteto tiene muchas variantes, según la medida de sus versos y la disposición de sus acentos y rimas. Así, hay cuartetos eneasílabos, decasílabos, alejandrinos; trocaicos, dactílicos, serventesios; consonantes, asonantes, etc. En la imposibilidad de ejemplificarlos todos, se exponen muestras de las más usuales formas.

4.4.3.1 Serventesio. Aunque es forma estrófica muy antigua cuyo uso se generalizó en los Siglos de Oro, en el Romanticismo, y sobre todo en el Modernismo, alcanzó gran preponderancia y se ensayó en metros muy diversos. En su forma típica es una estrofa de cuatro endecasílabos con rima cruzada ABAB:

*Y palmas de soberbios abanicos
mecidos por los vientos sonoros,
aves salvajes de canoros picos
y lejanos torrentes caudalosos.*
(Manuel M. Flores: "Bajo las palmas")

4.4.3.2 Cuarteto decasílabo consonante. En su nombre se indica su naturaleza: Cuatro versos de diez sílabas con rimas cruzadas: ABAB:

*Dejé mis versos en que decía
con frase ingenua cuitas de amores;
dejé mis versos que al otro día
su blanca mano pagó con flores.*
(Francisco A. de Icaza: "Estancias")

4.4.3.3 Cuarteto diazmironiano. Bautizado así por Alfonso Méndez Plancarte, es en realidad una variedad del serventesio, que Salvador Díaz Mirón buriló con singular maestría. En los dos primeros versos desarrolla una idea que luego confirma en los dos últimos con frases de gran rotundidad y eficacia. Buenas muestras de este cuarteto son las estrofas que conforman su poema "A Gloria":

*Erguido bajo el golpe en la porfia
me siento superior a la victoria.
Tengo fe en mí: la adversidad podría
quitarme el triunfo pero no la gloria...*

*Los claros timbres de que estoy ufano
han de salir de la calumnia ilesos.
Hay plumajes que cruzan el pantano
y no se manchan... ¡Mi plumaje es de esos!*
(Salvador Díaz Mirón: "A Gloria")

4.4.3.4 Cuarteto asonantado. De cualquier medida, on rima asonante sólo en los versos pares:

*No me sueltes los ojos astillados,
se me dispersarían sin la cárcel
de hallar tu mano el rehuir tu frente,
dispersos en la prisa de salvarme.*
(Gilberto Owen: "Madrigal por Medusa")

4.4.3.5 Tetrástrofo monorrimo. Es una estrofa de cuatro versos alejandrinos, divididos en dos hemistiquios heptasílabos, con una sola rima. Floreció en el siglo XIII a partir del *Libro de Alexandre* y se arraigó en nuestra lengua con Gonzalo de Berceo, iniciador formal de la cuaderna vía, que fue el procedimiento usual del Mester de Clerecía. Decayó en los Siglos de Oro hasta que quedó totalmente en desuso. Hoy se emplea sólo como una curiosidad de la arqueología literaria:

*O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo,
io en la divina prosa de tus Miraclos creo,
io sirvo a la Gloriosa qual era tu desseo,
le dizio de cutiano: "Virgo parist a Deo".*
(Concha Urquiza: "Al yoglar de Nuestra Señora")

*¡Cómo gozas la dicha del vivir inconsciente!
Eres brote de rama, eres surtir de fuente,
expansión de la vida que corre indiferente
al ayer y al mañana, y ríe en el presente.*
(Francisco A. de Icaza: "A un niño que juega")

4.4.3.6 Tetrástrofo monorrimo asonante.

*Después la tormenta cesó por completo
y en torno reinaba horrible silencio.
Asomó la luna detrás de los cerros
alumbrando el triste solitario pueblo.*
(Manuel José Othón: "La estatua de carne")

4.5 De cinco versos.

De arte menor:

4.5.1 Quintilla. Estrofa de cinco versos de arte menor, generalmente octosílabos, con sólo dos rimas en combinación muy variable.

4.5.1.1 A veces aparecen con esquema *abbab*, que equivale a una redondilla que remata con un verso adicional:

*Niño, siendo Dios;
Hombre ya por mí:
si yo os ofendí,
¿quién os forzó a vos
a nacer por mí?*

(Hernán González de Eslava: "Al nacimiento")

*No cambio mis negras frondas
por tus aguas de colores;
mas vine a oír sus rumores
porque dicen que tus ondas
curan los males de amores.*

(María Enriqueta: "Al mar")

4.5.1.2 o con el esquema *abaab*, que también equivale a una redondilla, precedida de un verso que rima con los versos medios de aquélla:

*Once mil estrellas
suben hoy del suelo,
bellas, bellas, bellas,
para que con ellas
más se adorne el cielo.*

(Hernán González de Eslava:
"A las vírgenes")

*Somos en este momento
en que el amor nos consume,
dos flores de sentimiento
separadas por el viento
y unidas por el perfume.*
(Salvador Díaz Mirón: "Epístola")

4.5.1.3 Otras, en fin, aparecen con el esquema de rimas cruzadas: ababa, que equivale a una cuarteta más otro verso:

*Que es ley la más oportuna,
aunque de un tan ciego dios,
que se quiera a sola una;
porque aquel que quiere a dos
no quiere bien a ninguna.*
(Fr. Manuel Martínez de Navarrete:
"Duda amorosa")

De arte mayor:

4.5.2 **Quinteto**. Igual que la estrofa anterior, está formado por cinco versos, pero de arte mayor, generalmente endecasílabos, con rimas combinadas libremente, con tal de que no haya tres consonantes seguidas ni terminen en pareado.

4.5.2.1 Con esquema AABAB:

*Torvo fraile del templo solitario
que al fulgor de nocturno lampadario
o a la pálida luz de las auroras
desgranas de tus culpas el rosario...
¡Yo quisiera llorar como tú lloras!*
(José Juan Tablada: "Ónix")

4.5.2.2 Con esquema ABBAB:

Se aquieta el mar, el viento amaina,
el alma no tiene vaivén...
Que la mano vuelva a la sien;
que el acero torne a la vaina
¡y no haya mal, si no hizo bien!...
(Enrique González Martínez: "Madurez")

4.5.2.3 Con rimas cruzadas ABABA:

A los frívolos ojos del primero
pasa el desfile raudo de las cosas
que se velan y esfuman. El viajero
segundo bebe el alma de las rosas
y escucha las palabras del sendero.
(E. González Martínez:
"Parábola del camino")

4.5.3 Los poetas románticos, y más aún los modernistas, han utilizado otros metros, como el decasílabo cesurado:

¡Oh, calle sola! ¡Vetusta casa!
¡Angostas puertas de aquel balcón!
Si todo muere, si todo pasa,
¿por qué esta fiebre que el pecho abrasa
no ha consumido mi corazón?
(Juan de Dios Peza: "En mi barrio")

Ánimo sobrio y rígido de los primeros romanos
que, con intenso furor, indignaciones cultiva,
hasta que el fuego madura y hace brotar de las manos
todos los rayos, y enciende todas las cumbres, y aviva
todas las fuerzas del cielo y siembra pavor en los
[llanos.
(Alfonso Reyes: "En la tumba de Juárez")

4.5.4 Más frecuente ha sido, sin embargo, el uso de alejandrinos con hemistiquios heptasílabos acentuados en tercera y cuarta sílabas:

*Todo en ella encantaba, todo en ella atraía:
su mirada, su gesto, su sonrisa, su andar...
El ingenio de Francia de su boca fluía.
Era llena de gracia, como el avemaría;
¡quien la vio no la pudo ya jamás olvidar!
(Amado Nervo: "Gratia plena")*

4.5.5 O bien con la misma medida, pero con acentuación en segunda y sexta sílabas:

*Acaso en una playa remota y desolada,
enfrente de un océano sin límites, que está
convulso a todas horas, mi ausente idolatrada
los torvos horizontes escruta con mirada
febril, buscando un barco de luz que no vendrá.
(Amado Nervo: "¡Muerta!")*

4.6 De seis versos.

De arte menor:

4.6.1 **Sextilla.** Seis versos de arte menor, generalmente octosílabos de rima consonante o asonante y disposición muy variable, aunque no debe haber tres consonantes contiguos:

4.6.1.1 Seis octosílabos formados por dos pareados de rima consonante independiente, separados por otros agudos que riman entre sí con esquema aabccb:

*Niña de la blanca enagua
que miras correr el agua
y deshojas una flor,
más rápido que esas ondas,
niña de las trenzas blondas,
pasa cantando el amor.*

(Manuel Gutiérrez Nájera: "En un cromó")

4.6.1.2 Una redondilla más un dístico, con rima
abbaab:

*Las campánulas hermosas
¿sabes tú qué significan?
Son campanas que repícan
en las nupcias de las rosas.
¡Las campánulas hermosas
son campanas que repícan!*
(Manuel Gutiérrez Nájera: "Para el corpiño")

4.6.1.3 Una redondilla más un pareado, con esquema
abbaba:

*En esta vida cruel
-sendero gris y empinado-
no vas solo, dueño amado,
que mi pensamiento fiel
camina siempre a tu lado
como devoto lebrel.*
(María Enriqueta: "Por la senda")

4.6.1.4 Una cuarteta más un pareado, con rima
alterna en todos los casos:

*¡Oh santa pobreza,
dulce compañía,
timbre de nobleza,
cuna de hidalguía:
ven, entra en mi pieza,
tiempo ha no te vía!*
(Amado Nervo: "¡Oh santa pobreza!")

4.6.1.5 Sextilla asonantada. Estrofa de seis versos en la que sólo riman asonantemente los versos 3 y 6:

*Suena, rima doliente,
concebida en el alma
de mi excelso dolor.
¿Qué hay de malo en que un ciego
se entretenga soñando
con un rayo de sol?*
(Alfredo R. Placencia: "La caña quebrada")

4.6.1.6 Con rima asonante en todos los versos pares mientras los nones quedan sueltos:

*Mañana que ya no puedan
encontrarse nuestros ojos
y que vivamos ausentes,
muy lejos uno del otro,
que te hable de mí este libro
como de ti me habla todo.*
(Manuel Acuña: "Hojas secas")

4.6.1.7 Hernandina. Estrofa de seis octosílabos con rima xaabba. Recibe su nombre de José Hernández, quien la introdujo en el poema Martín Fierro:

*En el peligro ;qué Cristos!
el corazón se me enancha,
pues toda la tierra es cancha,
y de esto naides se asombre:
que el que se tiene por hombre
ande quiera hace pata ancha.*

(José Hernández: "Martín Fierro")

Pero ya en el siglo XVII se había utilizado esta forma estrófica en algunas composiciones novohispanas:

*En las Quintillas que entonas,
aunque de ciego, me allano
a decir que vas ufano
sin gomezillo, pues sé
que si Pedro te dio pie,
nadie te dará la mano.*

(Ignacio de Santa Cruz Aldana:
"Al B. Pedro Arbués")

De arte mayor.

4.6.2 Sexteto

4.6.2.1 Sexteto asonantado. Introducido en el Modernismo. Compuesto por versos de arte mayor, con rima asonante en los pares y sin ella en los nones:

*Quiero ese día brusco y absoluto:
exento de memoria y de presagios,
hecho para afirmar sólo el presente,
duro como una llama de basalto
y capaz de encerrar la vida entera
en su inmutable ardor petrificado.*

(Jaime Torres Bodet: "Aurora")

4.6.2.2 También se ha elaborado el sexteto asonantado como si fueran dos tercetos cuyos primeros

versos quedan sueltos y los dos últimos riman asonantemente:

*El espíritu de las rosas tiene
vago reflejo azul. Y tus cabellos,
que eran azules bajo nuestros cielos,
rojean desde el ébano ondulado,
sin que falte la vibración de plata
-hebra purísima- de la primera cana.*
(Alfonso Reyes: "Octubre")

4.6.2.3 Sexta rima. Endecasílabos rimados libremente sin que lleguen a formar tercetos monorrimos. A veces están constituidos por un pareado más un cuarteto:

*Suave patria: permite que te envuelva
en la más honda música de selva
con que me modelaste por entero
al golpe cadencioso de las hachas
entre risas y gritos de muchachas
y pájaros de oficio carpintero.*
(Ramón López Velarde: "La suave patria")

4.6.2.4 En otras ocasiones se invierte el esquema: A un cuarteto se le añade un pareado:

*A la ventana en que el clavel revienta
bajo un prístino sol, deshecho el nudo
del traje matinal, con el desnudo
torso de nieve, una mujer se ostenta,
y echa a volar, en alas del destino,
una interrogación hacia el camino.*
(Enrique González Martínez:
"Parábola de los deseos")

4.6.2.5 Seis endecasílabos con rima ABACCB:

*Te siento en mí: cuando tu voz potente
saludó retronando en lontananza,
se renovó mi ser; alcé la frente
nunca abatida por el hado impío,
y vibrante brotó del pecho mío
un cántico de amor y de alabanza.*
(Guillermo Prieto: "Al mar")

4.7 De siete versos.

De arte menor:

4.7.1 Formada por siete versos de cualquier medida con rima asonante en los pares de la cuarteta inicial y en los nones de la terceta final:

*Otro sí; ¡buena cosa
se me olvidaba!
Que a treinta y cuatro agostos
les vi la casa...
Mas, sin engaño,
disparaba mil versos
el séptimo año.*
(Mariano Barazábal: "Autorretrato")

4.7.2 Copla de siete versos. Llamada también **sétima**. Es de origen medieval, muy usada en los poemas trovadorescos, igual que en poesías cultas del Renacimiento y del Barroco. Está formada por una redondilla y una terceta con rima al arbitrio del poeta, aunque generalmente sólo tiene dos rimas:

Ojos de negros espejos
más que la mar agitados,
decid si estáis enlutados
por los que amando de lejos
se mueren de enamorados.
¡Ojos de negros espejos
más que la mar agitados!

(Manuel Gutiérrez Nájera: "En un abanico")

A veces está formada por una cuarteta y una terceta
enlazadas por la rima:

¿Para qué guardar adentro
tanta locura escondida,
si se fue la que en el centro
de mi granja florecida
me acompañaba la vida?...

¿Para qué guardar adentro
tanta locura escondida?

(Enrique González Martínez:
"Canción de locura y llanto")

De arte mayor:

4.7.3 Serie de siete endecasílabos con rima
consonante alterna ABABABA:

Estos pies que, por tanto caminar,
se han herido sin dar con el sendero,
y estas manos cansadas de implorar
al cielo que les muestre lo certero,
y mis ojos que, secos de llorar,
no han hallado el camino verdadero,
se reúnen un día a conversar.

(Guadalupe Amor: "Círculo de angustia" IV)

4.8 De ocho versos.

De arte menor

4.8.1 Octavilla o copla de arte menor. Muy usada en los cancioneros del siglo XV. Estrofa formada por ocho octosílabos, de los cuales quedan sueltos los versos 1 y 5. Riman consonantemente los versos 2 con 3, y 6 con 7. Los versos 4 y 8 riman entre sí:

*Perdiéronse las neblinas
en los picos de la sierra
y el sol derrama en la tierra
su torrente abrasador.
Y se derriten las perlas
del argentado rocío
en las adelfas del río
y en los naranjos en flor.*
(Ignacio M. Altamirano: "Los naranjos")

4.8.2 Octavilla aguda. Muy usada por los románticos. Como la anterior, está formada por dos cuartetos de versos cortos, de los cuales los primeros quedan sueltos y los interiores con su propia rima; los agudos finales de ambas cuartetos riman entre sí:
xaab´xccb´:

*El barco suavemente
se inclina y se remece,
y luego se estremece
a impulso del vapor.
Las ruedas son cascadas
de blanca argentería.
Adiós, oh patria mía,
adiós, tierra de amor.*
(Ignacio Rodríguez Galván:
"Adiós, oh patria mía")

A un tiempo, queridos,
las copas llenemos,
y alegres brindemos
por nuestra amistad:
del tiempo pasemos
burlando la saña;
de hirviente champaña
la copa apurad.

(Fernando Calderón: "Brindis en un baile")

4.8.3 Copla castellana. Formada por dos redondillas, cada una con sus propias rimas:

*Por milagro del amor
que a tu beldad me sujeta,
Celia hermosa, de poeta
me he transformado en pintor.
Copiaré, pues, tu belleza
en cuanto esté de mi parte,
consultando, más que al arte,
a la fiel naturaleza.*

(Fr. Manuel M. de Navarrete:
"Retrato de Celia")

4.8.4 Octavilla asonante. Ocho versos de arte menor, con rima asonante en los versos pares:

*De ver a su prometido
Rosa la gentil regresa:
como las del prado trae
rojas las manos pequeñas,
y su madre le pregunta:
-¿Qué hiciste, Rosa, con ellas?
Y "las espinas me hirieron",
ruborizada contesta.*

(José Ma. Roa Bárcena: "El epitafio")

4.8.5 Zejel. Poema popular árabe que consta de un estribillo y estrofas de tres versos monorrimos seguidos

de otro con igual a la de aquél. Los poetas modernistas dieron nueva vida a esta estrofa en octavas formadas por dos cuartetos, cada uno de tres versos monorrimos y uno final que rima con el último de la otra cuarteta. Su esquema es aaabcccb; dddefffe..., o AAABCCCB; DDDEFFFE:

*Mi gloria está en la nube
que por el cielo sube
llevando, no un querube,
sino una tempestad,
y en el fulgor que anima
la yerma y blanca cima,
la cumbre que sublima
tristeza y soledad!*
(Salvador Díaz Mirón: "Ecce homo")

También se han usado otros metros y la rima asonante en los tres primeros de cada semiestrofa:

*¡La vid desdeñosa!
¡Me tienta y se mofa!
En muy mala hora
me vino a tentar.
¡Y mucho que anhelo,
y nada que puedo,
y aínas que muero
de tanto anhelar!*
(Alfonso Reyes: "El dios del huerto")

De arte mayor:

4.8.6. Octava castellana. Llamada también **copla de Juan de Mena** o **copla de arte mayor**. Ocho versos generalmente dodecasílabos aconsonantados que forman dos cuartetos enlazados por dos rimas. Logró sustituir a la cuaderna vía de los clérigos en poemas de asunto grave, didácticos o narrativos, pero en la actualidad está

totalmente en desuso. Su esquema más frecuente es ABBAACCA, como la copla de arte menor:

*¡Oh Luz que a la luz de acá, transitoria,
das gracia que alumbra de tu voluntad
para que entendamos que tu Majestad
en fin es el premio de toda victoria!
Llevaste del suelo la que es meritoria
de gracias por ser amor y amistad
de reinos discordes, porque esta beldad
gozase temprano del bien de la gloria.*
(Pedro de Trejo: "Dios es Luz")

4.8.7 Octava real, conocida también como **octava rima italiana**. Confinó al desuso a la estrofa anteriormente descrita. Está constituida por ocho endecasílabos, los seis primeros con rima alterna y los dos últimos formando un pareado: ABABABCC:

*Si indigna copa a métricos raudales
la atención se recata, temerosa
de investigar con números mortales
la inmortal primavera de una Rosa,
al acorde murmullo de cristales
que Hipocrene dispende vagarosa,
afecte dulce el de Libetra coro
la voz de plata, las cadencias de oro.*
(Carlos de Sigüenza y Góngora: "Primavera indiana")

*Sonrisa, lentitud. ¡Feliz quien sabe
en la hora solemne e imprecisa
en que es forzoso que la vida acabe,
asociar el adiós con la sonrisa
y lentamente conducir la nave!
Semeja fuga conducir de prisa.
Llegue la barca al límite supremo
arriando lonas y a compás del remo.*
(Enrique González Martínez: "Estancias")

4.8.8 Octava italiana u octava aguda. También llamada **bermudina** por haberla divulgado y aclimatado en España y en México Salvador Bermúdez de Castro (español, 1814-1883). De sus ocho versos, endecasílabos, quedan sueltos el 1 y el 5; los 2 y 3 riman entre sí, y por su parte, los 6 y 7; por último, los versos 4 y 8 tienen rima consonante aguda: XAAB'XCCB':

*Extrañan todos mi apariencia fría
y curiosos inquietan mi secreto,
buscan, preguntan; pero yo, discreto,
burlo con mi cautela su tesón;
y soy como el cristiano vergonzante
que de su Dios y de su fe reniega
y en el silencio de la noche ciega
implora, de rodillas, el perdón.*

(Manuel Gutiérrez Nájera: "Ignota dea")

También suele hacerse en versos decasílabos:

*Vuelva altivo a los patrios hogares
el guerrero a cantar su victoria,
ostentando las palmas de gloria
que supiera en la lid conquistar.
Tornaránse sus lauros sangrientos
en guirnaldas de mirtos y rosas,
que el amor de las hijas y esposas
también sabe a los bravos premiar.*

(Francisco González Bocanegra:
"Himno nacional mexicano")

4.9 De nueve versos.

De arte menor:

4.9.1 Copla de nueve versos. Comúnmente está formada por una redondilla o cuarteta seguida de una

quintilla con rima variable, o viceversa, como en el ejemplo:

*Un rimador obscuro
que no proyecta sombra,
un poeta maduro
a quien ya nadie nombra,
hizo este libro, amada,
para vaciar en él
como turbia oleada
el ánfora colmada
de lágrimas y miel.*
(Amado Nervo: "Este libro")

4.9.2 De arte mayor. Tiene la misma estructura de la copla de nueve versos, pero con versos de más de ocho sílabas; es decir, un cuarteto más un quinteto, con rima variable:

*Cuando llegó la hora de aquel día,
quise mirarme y ver todas la cosas
de la eterna ilusión que llamo mía
-los luceros, las nieves y las rosas,
y las blancas y negras mariposas
del pensamiento y de la fantasía.
Y presa de mi asombro
-la alforja de torturas en el hombro-
vi que todo en el aire se perdía...*
(Enrique González Martínez:
"Vida en derrota")

4.10 De diez versos.

De arte menor

4.10.1 Copla real. También es conocida como **falsa décima**, o **quintilla doble** porque está formada, en efecto, por dos quintillas. Su rima más frecuente es

abaab cdccd, aunque también son usadas otras muchas combinaciones:

*Yo no tengo quién me quiera
como a ti... ;qué triste es eso!
;Yo no sé lo que es un beso
de la novia pasajera,
que se brinda con sonrojos
y que embriaga como el vino,
ni he soñado con la espera
de una linda molinera
que interroga con los ojos
el misterio del camino...!
(Rubén C. Navarro: "Carretero")*

4.10.2 Octosílabos con esquema abbabccddc:

*¿Quién jamás sacar pensó
zumo de la piedra dura,
o del muerto sangre pura?
¿O cuál pintor pretendió
deprender de su pintura?
Y así, con tal novedad,
mi ánima en la verdad
me dijo como difunta:
"¿Et unde hoc mihi, pregunta
de tan gran profundidad?
(Pedro de Ledesma:
"Respuesta a Francisco de Terrazas")*

4.10.3 Espinela. Recibe ese nombre por haber sido atribuida su invención a Vicente Espinel, según testificó Lope al dedicarle en 1620 *El caballero de Illescas*, confirmando su creencia en 1624 al dedicar tres de sus novelas al Conde-duque, y ratificando sus elogios a Espinel en el *Laurel de Apolo*. F. Rodríguez Marín probó que Espinel no hizo sino modificar

levísimamente esa estrofa..⁷ Desde entonces ha gozado de gran popularidad, que ha aumentado a partir del Modernismo. La rima creada por Espinel correspondía a dos redondillas, enlazadas por dos versos rimados con su correspondiente verso contiguo: ABBAACDDC:

Redondilla *Cuando mis ojos miraron
de tu cielo los dos soles,
vieron tales arreboles
que sin vista se quedaron.*

Versos de *Mas por ciegos no dejaron
enlace de seguir por sus destellos;
por lo que duélete de ellos,*

Redondilla *que aunque te causen enojos,
son girasoles mis ojos
de tus ojos, soles bellos.*

(Fr. Manuel M. de Navarrete: "A unos ojos")

4.10.4 Décima diazmironiana. Con la misma estructura de la espinela, Salvador Díaz Mirón creó la décima con sólo tres rimas ABBAABCCB:

Redondilla *Ojos que nunca me veis
por recelo o por decoro,
ojos de esmeralda y oro,
fuerza es que me contempléis.*

Versos de *Quiero que me consoléis,
enlace hermosos ojos que adoro;
estoy triste y os imploro*

Redondilla *puesta en tierra la rodilla.
;Piedad para el que se humilla,
ojos de esmeralda y oro!*

(Salvador Díaz Mirón: "Ojos verdes")

⁷ Espinel presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas rimas* (1591). Por ello, Lope decía en su *Laurel de Apolo*: "pues de Espinel es justo que se llamen / y que su nombre eternamente aclamen". Espinel le dio el nombre de redondilla de diez versos. NAVARRO TOMAS, Tomás. *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991 (Col. Labor, Nueva serie, 11), p. 268.

4.10.5 De arte mayor:

4.10.5.1 Décima. Diez endecasílabos con rima ABCC

DDEFF:

*Lo presente, pretérito y futuro
son del tiempo veloz el fundamento;
medio, principio y fin, un movimiento;
es la esfera templada, fría y ardiente.
Mas si es sólo de sí Dios dependiente,
¿qué confiero? ¿qué escribo? ¿qué defino?
Causa final es Dios. Es Uno y Trino,
Principio y Fin de todo, Alfa y Omega:
de quien, por quien y en quien, esto es visible
vive, se mueve y es, y lo invisible.*

(Francisco Corchero:⁸
"De la Trinidad inefable")

4.11 De once versos:

4.11.1 De arte menor

Las coplas de arte menor de once versos compuestas en el siglo XV generalmente constaban de una quintilla y una sextina o viceversa, combinando libremente las rimas:

*Gentiles hombres son todos
los que traen grandes capillas
e mangas acuchilladas;
las piernas, brazos e codos
atestados de centillas
muy espesas, muy pintadas.*

⁸ (1649-1668). Natural de Jerez de la Frontera, o más cierto, de Zaragoza. Pasó a México muy joven y aquí hizo sus estudios. Proclama que "es lícito inventar canciones y disponer las consonancias de ellas" -contra Rengifo, que limitaba las variedades de "estancias" a las del Petrarca-. MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos*, segundo siglo, parte primera, p. 56.

*Pues id, galanes garridos,
a pendones desprendidos,
bien syrgados e peynados,
que muchos son los llamados
e pocos los escogidos.*

(H. de Ludueña, español, siglo XV)

4.12 De doce versos.

De arte menor

Usada en español a partir de la Edad Media. Muchos poemas de Pero López de Ayala fueron compuestos en esta forma, casi siempre con tres redondillas; el marqués de Santillana también los usó en sus cantares y serranillas, con una distribución de rimas muy libre. Hoy está totalmente en desuso:

*Así man desanparado
sin los nunca merecer,
ca siempre amé plaser,
de alegría fuy pagado.
E agora por mi pecado
contra mí tomaron sanna,
en esta tierra estranna,
me dejaron olvidado.
La tristura e gran cuydado
son conmigo todavía,
pues plaser e alegría
así man desanparado.*

(Pero López de Ayala)

De arte mayor:

Formada por tres cuartetos unidos en una sola estrofa, con el esquema ABBACDDCEFFE:

No sueñes; ya lo ves, las que se entregan
a soñar, a soñar tan sin medida,
atraviesan dolientes por la vida,
esperando las cosas que no llegan.
No llegues a creer, como yo creo,
en el amor que de los cielos baja,
ni mires en los aires cómo cuaja
el vapor impalpable del deseo.
Si quieres ser feliz en esta tierra,
sin soñar en la dicha que no viene,
¡has de ser como el agua que se aviene
al molde de la taza que la encierra!
(Manuel Gutiérrez Nájera: "Pecar en sueños")

Como arriba se dijo, se llaman anisométricas o heterométricas las estrofas formadas por versos de distinta medida pero relacionados por el ritmo o la rima. Esta libertad métrica les imprime cierta flexibilidad que las adecua fácilmente a la expresión poética, pero impide también una clasificación completa. Por ello en este apartado se analizarán sólo aquellas que tienen una estructura fija y que son de uso más frecuente:

5.2 De dos versos:

5.2.1 **Pareados.** Son muy propicios para formar refranes, o estribillos en composiciones elaboradas con versos mayores. Generalmente son monorrimos, consonantes o asonantes:

*¿Quieres que te siga el can?
Dale pan.
(Refrán popular)*

*Pues mi Dios ha venido a penar,
déjenle velar.*
(Sor Juana Inés de la Cruz: "Villancico V")

5.3 De tres versos:

5.3.1 Tercerilla. Es este el nombre genérico de las estrofas de tres versos de arte menor. Es muy frecuente su uso en estribillos. Sólo riman dos de sus versos, cualesquiera que sean.

5.3.1.1 Con rima consonante sólo en los nones:

*Al que me ama
yo lo amo de veras
hasta la llama.*
(Francisco Alday: "Testimonios del aire")

*La fuente se recata
en lo más escondido del bosque
de las enaguas de plata.*

*Cuando me acerco a la orilla,
mi mano resbala en las ondas
como por una mejilla.*

*Pudores de virgen hermosa
vuelven sus cristales
de color de rosa;*

*y junta sus pliegues el agua
con el mismo gesto
con que una muchacha recoge la enagua.*
(Manuel Maples Arce: "Gracia de la fuente")

5.3.1.2 A veces la rima aparece en los versos segundo y tercero:

*Pídele muchas cosas,
pídele cuanto quieras,
pero pídele de veras.*
(Francisco Alday: "Pídele cuanto quieras")

*Romero de la noche,
romero,
di si miras la luna o el sendero.*
(Enrique González Martínez:
"El romero alucinado")

5.3.2 Soledad o soleá. Es una tercerilla con rima asonante en sus versos nones:

*Eran dos hermanas,
eran dos hermanas tristes
y pálidas.*
(Enrique González Martínez:
"Eran dos hermanas...")

5.3.3 Soleariya. Rodríguez Marín la describe como una soleá cuyo primer verso, "mero arranque para el esfuerzo que al cantar requieren los restantes",¹ consta de sólo tres sílabas métricas:

*Por eso,
se me sube un olor a nostalgia
por tus dolores viejos.*
(Alfonso Castro Pallares: "Nuevo corazón")

¹ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *La copla*. Bosquejo de un estudio folk-lórico. Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1910, p. 12.

5.4 De cuatro versos:

5.4.1 Redondilla de pie quebrado. Sus tres primeros versos son octosílabos y el último tetrasílabo, con rima abrazada abba:

*¿De qué tiembla, monstruo impío,
debajo del bello pie
de María? Yo sé que
no es de frío.*

(Agustín de Salazar y Torres:
"Redondillas de pie quebrado")

*Se ríen de que trastornes
lo real de tus empresas,
se olvidan de las princesas
maritornes.*

(Francisco A. de Icaza: "Don Quijote")

5.4.2 Cuarteta de pie quebrado. Estrofa de cuatro versos, los tres primeros octosílabos y el último tetrasílabo, con rima alterna:

*¡Oh, famoso caballero
el de la Triste Figura!
Ha reído el mundo entero
tu locura.*

(Francisco A. de Icaza: "Don Quijote")

5.4.3 Cuarteto lira. Versos heptasílabos combinados con endecasílabos, dispuestos y rimados a gusto del poeta. Generalmente sigue el esquema AbAb o aBaB, pero pueden variar la disposición y la rima:

*Para cambiar la suerte
de las almas que habitan en el mundo,
Dios rodeó la muerte
de misterio fatídico y profundo.*
(José Monroy: "La eternidad")

*Terribles las pasiones
con sus choques violentos
nos hieren, cual furiosos aquilones
de indómitos alientos.*
(Ambrosio Salazar: "En la muerte de una niña")

5.4.4 Estrofa sáfico-adónica. Combinación de tres endecasílabos con acentos en cuarta, octava y décima sílabas (verso sáfico) y un pentasílabo acentuado en primera y cuarta (adóneo). Siendo imitación de la estrofa clásica latina del mismo nombre, no necesita la rima; por ello en la nuestra aparecen sueltos:

*¡Eterno lazo por amor formado
mi suerte ligue con la amable Filis,
de rosas teja la feliz corona
blando himeneo!*
(J. Bernardo Couto: "A Filis en el invierno")

*Maguey ofrece el mexicano valle,
compendio raro en que ministra al pobre
vianda, bebida, medicina y casa
próvido numen.*
(Juan Castañiza: "Rapto poético
en la proclamación del señor D. Carlos IV")

A propósito de esta estrofa recuérdense las características que Andrés Bello consideró necesarias para los endecasílabos sáficos, y que se mencionaron en el párrafo 3.3.2.3.4.

5.4.5 Estrofa de la Torre. Llámase así en recuerdo de Francisco de la Torre, poeta español del siglo XVI, que fue su primer cultivador. Es muy semejante a la anterior, pues sus tres primeros versos son endecasílabos, pero el último es heptasílabo. Su rima suele ser abrazada:

*Flor que ostentaba entre las puras flores
gallardía, donaire y gentileza,
hoy se oculta llorosa en la maleza,
herido el corazón.*
(Ma. del Carmen Cortés: "La rosa blanca")

5.4.6 Endecha real. Invierte el metro de la estrofa anterior. Sus tres primeros versos son heptasílabos y el cuarto endecasílabo, con rima asonante o consonante en los pares:

*De Felipe el magnánimo,
cuyos blasones inclitos
apenas hallan término
del vago Sol en el eterno círculo.*
(Agustín de Salazar y Torres:
"A nuestro glorioso príncipe Carlos II")

*Tus juveniles gracias
¿por qué con cruel orgullo
negabas al que dócil
ante el dardo de amor bajó su escudo?*
(Enrique González Martínez: "A una esquivia")

5.4.7 Seguidilla o seguidilla simple. Cuarteta en que alternan heptasílabos (1 y 3) con pentasílabos (2 y 4). Está atestiguada desde las jarchas de los siglos XI

y XII. Generalmente sus heptasílabos son sueltos y sus pentasílabos asonantados:

*Una cosa, Cupido,
quiero rogarte,
porque excuses contiendas,
riñas ni lances:*

*que no quieras conmigo
solo igualarte,
haciéndote por fuerzas
niño gigante.*
(Fr. Juan de la Anunciación:
"Seguidillas al amor")

*Son las seis, Nicodemo,
tráete la blanca
sábana y nardo y mirra
para mortaja.*

*Que se nos viene abajo,
que se desgaja,
lirio que ya no puede,
rosa agobiada.*
(Gloria Riestra: "El descendimiento")

*Si queréis de mi lira
oír los sonos,
dadme vino de Lesbos
que huele a flores.*
(Enrique Fernández Granados:
"El vino de Lesbos")

5.4.8 A veces la seguidilla tiene rima consonante:

*Dicen que no se siente
la despedida;
dile al que te lo cuente
que se despida.*
(Canción popular)

5.4.9 Cuarteta anisométrica. Es una combinación de endecasílabos con heptasílabos, formada por dos dísticos pareados consonantes: 7 11 7 11, aA bB:

*Que si preso me gano,
de voluntad a la prisión me allano;
y si libre me pierdo,
no quiero libertad tan sin acuerdo.*
(Matías de Bocanegra:
"Canción a la vista de un desengaño")

5.4.10 Playera o seguidilla gitana. Estrofa de cuatro versos hexasílabos, con excepción del 3, que es endecasílabo, con rima asonante en los pares:

*¡Maresita mía,
qué güena gitana!
De un peasito de pan que tenía,
la mitad me daba.*
(Canción popular española)

A veces la playera consta de sólo tres versos; en estos casos, al cantarla se repite el primero, o bien se le antepone un verso postizo:

*(No sé lo que tiene)
No sé lo que tiene
la hierbabuena de tu huertecito
que tan bien me huele.
(Playera española)*

5.5 De cinco versos:

5.5.1 Lira. Actualmente se da este nombre a toda estrofa en que se combinan versos heptasílabos con endecasílabos. La lira propiamente dicha fue introducida en nuestra lengua por los poetas italianizantes del siglo XVI; tomó su nombre del poema de Garcilaso de la Vega "A la flor de Gnido", que incluye esa palabra en su primer verso ("Si de mí baja lira..."). En la segunda mitad de aquel siglo alcanzó su máxima expresión con Fray Luis de León ("Qué descansada vida...") y san Juan de la Cruz ("En una noche oscura..."). Está formada por tres versos heptasílabos (1, 3 y 4) y dos endecasílabos (2 y 5), con rima consonante sujeta al esquema aBabB:

*Dichoso tú, que vives
entre el gozo, la paz, la bienandanza
y no, cual yo, recibes
de amor sin esperanza
zozobras y martirios sin mudanza.*
(Ignacio Rodríguez Galván:
"A la muerte de Antonio Larrañaga")

*Que no se apague el canto
que a trechos en sollozos se convierte,
ni se evapore el llanto
con que lloré la suerte
de todos mis heridos por la muerte.*
(Enrique González Martínez:
"Alma sin rumbo")

5.5.2 Endecha irregular. En realidad se trata de un romance heptasílabo (endecha) al que se ha añadido un verso decasílabo relacionado con los demás por la rima:

*Sin duda el ser dichoso
es la culpa más grave,
pues mi fortuna adversa
dispone que la pague
con que a mis ojos tus luces falten.*
(Sor Juana Inés de la Cruz: "Endechas")

La misma sor Juana utilizó esta combinación, formada con una redondilla heptasílabo consonante, a la que añadió un endecasílabo que rima con el último verso pequeño:

*Pero la sed ardiente
me aflige y me fatiga;
bien es que el curso siga
de aquella clara fuente,
y que en ella templar mi ardor intente.*

*Que pues por ti he pasado
el hambre de gozarte,
no es mucho que mostrarte
procure mi cuidado,
que de la sed por ti estoy abrasado.*
(Sor Juana Inés de la Cruz:
El divino Narciso)

5.6 De seis versos:

5.6.1 Copla o sextilla de pie quebrado, copla de Jorge Manrique o estrofa manriqueña. Como las conocidas coplas "A la muerte de su padre", está formada por cuatro versos octosílabos (1, 2, 4 y 5) y dos tetrasílabos (pies quebrados) relacionados por la rima.

Son realmente dos tercetos simétricos, tanto por la medida de sus versos como por la disposición de sus rimas, con el esquema abc abc:

*Aborreced la riqueza,
aquellos que la tuviereis
en el suelo;
y amad siempre la pobreza,
porque cuando de acá fuereis
hayáis cielo.*

(Pedro de Trejo: "Aviso y despertador")

A veces los octosílabos forman pareados consonantes y los versos 3 y 6, no siempre tetrasílabos, son agudos:

*Santo beso que no acaba,
como aquellos que te daba;
llegue a Dios
nuestro llanto y nuestro duelo;
para llorar por tu abuelo
somos iguales los dos.*

(Juan de Dios Peza:
"El culto del abuelo")

Alfonso Reyes utilizó esta estrofa con el primer pie quebrado bisílabo y el segundo tetrasílabo:

*Con la savia silenciosa,
el brote que persevera
sale.
¡Santa yema laboriosa!
Prematura, no valiera
lo que vale.*
("Para el álbum de Enriqueta Sancho")

5.6.2 Sexteto. Combinación de versos endecasílabos (1, 3 y 5) con heptasílabos (2, 4, 6) alternados tanto por el metro como por la rima consonante: AbAbAb:

*He conocido una mujer tan bella,
que su faz parecía
el mismo cielo cuando en él destella
la luz del claro día;
pero era noche sin ninguna estrella
el alma que tenía.*
(Manuel M. Flores: "Hojas dispersas")

5.6.3 Sexteto de pie quebrado. Con ritmo de seguidilla está formado el sexteto siguiente, aunque aquí aparece como combinación de dodecasílabos con pentasílabos. Los dos últimos versos forman un pareado:

*Yo soy quien sin amparo cruzó la vida
en su nublada aurora, niño doliente,
con mi alma herida,
el luto y la miseria sobre la frente;
y en mi hogar solitario y, agonizante,
mi madre amante.*
(Guillermo Prieto: "Cantares")

5.6.3 Sexteto alirado o sexteto lira. Es una variante de la lira tradicional, a la que se ha añadido un verso relacionado con los otros por su metro y su rima: Combinación de heptasílabos y endecasílabos, los cuatro primeros con rima alterna y los últimos formando un pareado. Se llama también lira sextina. Alfonso Méndez Plancarte afirma que "aquí llamaban 'italianillas' entonces -siglo XVI- a tales liras":²

² MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos*, primer siglo. México, UNAM, 1942 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33), p. 77.

*Ignacio venturoso
por siglos de oro bienaventurado,
pues de Dios temeroso,
rendido a su mandado,
entrasteis por las sendas
de paz sembradas, libres de contiendas.*
(P. Cosme de Flores:
"Al glorioso Padre Ignacio de Loyola")

*Un rato cantar quiero,
pues la ocasión y el tiempo se me ofrece;
ser admitido espero,
que mi intento por sí no desmerece;
y comienzo mi canto,
aunque fuera mejor llamarle llanto.*
(Fernando de Alva Ixtlilxóchitl:
"Liras de Netzahualcóyotl")

En otras ocasiones el pareado final está formado por dos endecasílabos:

*Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas,
pues del viento las fío
que breve las conduzca a tus orejas
si no se desvanece el triste acento
como mis esperanzas en el viento.*
(Sor Juana Inés de la Cruz: "Liras")

Otra estrofa semejante al sexteto alirado se forma con tres heptasílabos y tres endecasílabos dispuestos en pareados:

*¿De qué extraña manera
el pasmo se apodera
de mí todo; ni es mía
ni rijo yo mi frágil fantasía!
¿En qué profunda y silenciosa calma
se queda absorta y sumergida el alma!*
(Francisco M. Sánchez de Tagle:
"Oda pindárica I")

También se ha elaborado este sexteto con un pareado seguido de un cuarteto de rima abrazada, combinando endecasílabos con heptasílabos:

*Surja dejando sonrosada huella
la matinal estrella
sobre los hielos del volcán vecino,
y al zafir se levante
vaporosa y tremante
cual lámpara en fanal alabastrino.*
(Joaquín Arcadio Pagaza: "Oda")

5.6.4 Sexteto agudo. Cada semiestrofa está formada por un pareado de arte mayor (1 y 2, 4 y 5) con rima consonante y un verso agudo de arte menor (3 y 6); estos últimos riman entre sí:

*¿Cuánto gozo escuchando embelesado
ese tímido acento apasionado
que en mi niñez oí!
Al ver de lejos la arboleda umbrosa
¿cuál recuerdo, en la tarde silenciosa,
la dicha que perdí!*
(José Rosas Moreno:
"La vuelta a la aldea")

*Cuando quiero expresar lo que me inspira
tu genio soberano, de mi lira
con el tímido son,
comprendo que hace a la emoción agravio
cuando pretende interpretar el labio
la voz del corazón.*

(Isabel Prieto de Landázuri:
"A Víctor Hugo")

5.6.5 Sexteto correlativo. Muy semejante a la copla de pie quebrado en la distribución de metros y rimas. Consta de dos tercetos cuyo último verso tiene distinta medida que los anteriores. Su esquema es muy variado. El ejemplo siguiente incluye en cada semiestrofa un pareado alejandrino y un eneasílabo que rima con el verso final del siguiente:

*Mi labio en la zampoña suspira dulcemente,
y va la vida rústica fluyendo como fuente
sobre su lecho de verdura;
y, a las invitaciones de la naturaleza,
aspiro en una onda de paz y de belleza
el solo aroma que perdura.*

(Alfonso Reyes: "Oración pastoral")

5.6.6 Italianilla. Así llamaban en el siglo XVII, en la Nueva España, a la composición de seis versos de 7 11 7 7 7 11 sílabas, los primeros cuatro con rima alterna y los últimos formando un pareado.

*A vuestros descendientes,
que de tan clara sangre han procedido,
veáis que entre las gentes
siembran paz; y el olvido
no borre su memoria,
y con visión de paz gocen la gloria.*

(P. Cosme de Flores:
"Al glorioso padre Ignacio de Loyola")

5.7 De siete versos:

5.7.1 Seguidilla compuesta. De origen medieval y muy usada en la versificación española, es la estrofa típica de siete versos; en ella alternan heptasílabos y pentasílabos. Es en realidad una copla de cuatro versos con rima en los pares (xaxa) y un estribillo de tres con rima consonante en los nones (bxb):

*La mitad de mi lecho
yace vacío,
y no tu blando aliento
se mezcla al mío;
tiendo la mano
y entre la sombra busco,
mas busco en vano.*

(Luis G. Ortiz: "Balada")

*Corté las más fragantes
y las más bellas
y un lindo ramillete
formé con ellas.
Y lo he traído,
y estaré, si lo aceptas,
agradecido.*

(J. María Bandera: "A...")

*Para cantarte, niña,
tener quisiera
los trinos melodiosos
de ave parlera,
y los rumores
del arroyo que cruza
por entre flores.*

(M. Gutiérrez Nájera:
"A una bella incógnita")

5.7.2 Septilla anisométrica. Consta de una redondilla seguida por un terceto que enlaza alguno de sus versos con una de las rimas anteriores:

*Como aun después de su muerte
la tierra lo poseía,
y guardado lo tenía
en su calabozo fuerte,
siente más perder la suerte
cuando tanto bien le deja.
¡Ay, que se queja!*
(Sor Juana Inés de la Cruz: "Villancico")

También formada por heptasílabos y endecasílabos, la siguiente estrofa incluye una quintilla con rima alterna, más un pareado final:

*Santísima doncella,
el sol de pura luz bordó tu manto;
luego sus labios sella
reverente en tu canto.
Es de tu pie escabel la luna bella;
y cuanto no es esencia
de nuestro Dios, se eclipsa en tu presencia.*
(Francisco M. Sánchez de Tagle:
"A la inmaculada concepción de María santísima")

5.7.3 Estancia. Aunque generalmente está formada por un número indeterminado de versos, es frecuente que la estancia incluya siete, endecasílabos y heptasílabos combinados libremente, con rimas dispuestas como en la estrofa anterior: abaB cxC:

*La fiel imagen eres
de mi triste fortuna:
¡Ay, todos mis placeres.
todas mis esperanzas, una a una
arrancándome han ido
un destino funesto, cual tus hojas
arrancó el huracán embravecido.*
(Fernando Calderón: "A una rosa marchita")

5.8 De ocho versos:

5.8.1. Octavilla de pie quebrado. Igual que la octavilla, está formada por octosílabos, con excepción de los versos 4 y 8, que son tetrasílabos, rimados entre sí. Los demás con las rimas a discreción, aunque es frecuente el esquema xaabxccb:

*Quién fuera, sultana linda,
aquel árbol tan sombrío
que cubre tu baño frío
con sus ramas.
Dí si quieres que lo sea,
que aunque es imposible cosa
me basta saber, hermosa,
cuánto me amas.*
(Juan Arolas, español)

5.8.2 Octava de pie quebrado. Es llamada también Italiana de pie quebrado. Fue inventada en el siglo XIX por el español Manuel María Arjona. Es semejante a la anterior, sólo que sus versos son endecasílabos, con excepción de los 4 y 8 que son heptasílabos agudos con rima según el esquema ABBc'ÁDDc':

*Borraba yo del pensamiento mío
de la tristeza el importuno ceño;
dulce era mi vivir, dulce mi sueño,
dulce mi despertar.
Ya en mi pecho era lóbrego vacío
el que un tiempo rugió volcán ardiente;
ya no pasaban negras por mi mente
nubes que hacen llorar.*

(Nicomedes Pastor Díaz, español)

5.8.3 Combinación de heptasílabos con endecasílabos formando una serie de pareados:

*Los mozos y los viejos
del pueblo de las Liebres y Conejos,
para determinar un grave asunto
se unieron en un punto;
(que aun de castas diversas y enemigas
el común interés forma las ligas,
haciendo que se junten en un hato
el español, el indio y el mulato...)*

(Luis de Mendizábal:

"Los conejos y las liebres")

5.8.4 La octava siguiente está formada también por endecasílabos y heptasílabos, con esquema AbCabCdD:

*¡Qué gusto es ver un simple pastorcillo
en el campo criado,
y allí también con él sus pensamientos!
Tocar el caramillo
es su mayor cuidado;
repastar las ovejas, sus contentos:
nada le quita el sueño,
ni fuera de su gusto tiene dueño.*

(Bernardo de Balbuena: "Beatus ille")

5.9 De nueve versos:

No existe forma fija para estrofas de nueve versos. Estas, libérrimas, se encuentran principalmente en canciones medievales y estancias. El Modernismo dio nueva vida a esta estrofa, como en la muestra siguiente:

*Del viejo parque en el rincón lejano
hecho para el amor, tibio y discreto,
aspiraba el secreto
de la muda caricia de tu mano.
Todo callaba en torno. Solamente
en alas del ambiente
un concierto de aromas ascendía
alrededor de tu alma y de la mía...
Callaban brisas, pájaros y fuente.
(Enrique González Martínez:
"El éxtasis del silencio")*

5.10 De diez versos:

5.10.1 Copla caudata. Usada en el siglo XIII, es la primera estrofa de diez versos. Dos semiestrofas simétricas (quintillas) con versos tetrasílabos de rima cruzada que terminan, cada una, en octosílabos que riman entre sí:

*¡Ay, troyanos
cavalleros,
muy loçanos
e guerreros
cómo seredes lorados.
Mas ninguno
que vos lore
ca solo uno
que aquí more
non fincará por pecados.
(Historia troyana, España, s. XIII)*

5.10.2 Copla de pie quebrado. Libre combinación de diez versos, octosílabos con tetrasílabos:

Mayores a Pedro aplace
enseñar con mil primores,
y así hace
de la clase de Mayores
prima clase.
Cantidad latina y griega
en Cristo su fe aprendió,
aunque ciega,
pues en Él el Alpha vio,
et Omega.

(Sor Juana Inés de la Cruz:
"Villancico a san Pedro")

5.10.3 Décima anisométrica. Es una combinación muy libre de diez versos, endecasílabos y heptasílabos, relacionados por la rima:

*¡Himnos sin fin a su indeleble gloria!
Honor eterno a los varones claros
que el camino supieron prepararos,
¡oh Iturbide inmortal!, a la victoria.
Sus nombres antes fueron
cubiertos de luz pura, esplendorosa;
mas nuestros ojos vieron
brillar el tuyo como en noche hermosa,
entre estrellas sin cuento,
a la luna del alto firmamento.*

(Andrés Quintana Roo:
"Diez y seis de septiembre")

5.12 De doce versos:

5.12.1 Como la estrofa anterior, combina octosílabos con quebrados, pero con esquema preciso: 884 884 884 884, como las coplas de Jorge Manrique; o bien:

84 84 84 84 84 84, como algunas composiciones del Marqués de Santillana:

*Este espejo cristalino
da el divino
para que el alma se vea
si está fea;
y mirándose contino,
con gracia se hermosea:
arco del cielo triunfal,
que es la señal
que la paz nos asegura:
¡oh qué dulzura!
¡oh qué salud contra el mal!
¡oh qué divina ventura!
(Hernán González de Eslava:
"Al Santísimo Sacramento")*

5.13 De trece versos. Ya que tampoco en este caso existe un esquema preciso, es muy libre la combinación de sus metros y rimas:

*Espíritu divino
que Dios me dio por prenda,
Consolador que velas y me riges,
dame favor contino
y a mis hijos enmienda,
pues que sólo por esto los afliges.
¡Oh santo Amor, que eliges
al pueblo justo y santo
y tanto lo enriqueces,
ruégote muchas veces
inclines las orejas a mi llanto,
que es de madre afligida
que dará por sus hijos alma y vida!*
(Anónimo novohispano del s. XVI:
Triunfo de los santos: "Lamentación de la Iglesia")

Si yo a mi Jesús viese,
al punto cesaría
toda mi pena y ansia lastimera:
¡oh, si ya amaneciese
aquel eterno día
de la perpetua y dulce primavera!
Mas cuanto más se espera
el bien, más atormenta;
y si tras esto ayuda
el tiempo que se muda,
no basta la paciencia en tal tormenta,
y alma que en ti adora
su puerto con zozobra mira y llora.
(Fernando de Córdova y Bocanegra:
"Canción al amor divino")

Los elementos que hasta aquí se han estudiado adquieren plenitud en la realidad completa, unitaria y armónica que conocemos como poema.¹ Generalmente esta unidad rítmica está formada por varias estrofas, pero no son raros los casos en que está compuesta por una sola, y, en cantidad menos frecuente, por un solo verso, según se ha explicado arriba.

Dada la libertad con que los artistas realizan sus obras, es imposible hacer una clasificación de los poemas que atienda a todos los elementos que los integran. Por ello sólo se estudiarán en esta sección aquellos que por sus características semejantes forman grupos más o menos homogéneos:

¹ Pocos autores explican esta realidad métrica, acaso porque dan por entendida su definición. Antonio Quilis lo define como "la realidad rítmica máxima y primordial, bien porque puede elevar una estrofa a categoría de poema, bien porque puede estar constituido por varias estrofas".

Acróstico. Se da este nombre a una estrofa o conjunto de ellas que con la primera letra —o la media o la final— de cada verso forma un nombre o una frase. Es muy frecuente en los salmos hebreos, así como en la poesía latina. En nuestra lengua, el más conocido es aquel que al principio de *La Celestina* nos informa que:
EL BACHJLLER FERNANDO DE ROIAS ACABO LA COMEDIA DE
CALYSTO Y MELIVEA Y FVE .NASCJDO EN LA PVEVLA DE
MONTALVAN.

Generalmente el acróstico es poema de ocasión, con factura enteramente libre y muchas veces sin más mérito que el descrito:

*Adorada mujer del pensamiento,
Niña hermosa que formas mis encantos:
Tú inspiras de mi cítara los cantos;
Oye, pues, por piedad, mi tierno acento.*

*¿No sabes que te adoro, que tú eres
Iris de paz de mi brumoso cielo,
Angel de amor que con amante anhelo
Me brindas con mil mágicos placeres?*

*En mi mente de fuego, enloquecida,
Niña del corazón, tu imagen pura
Dios grabó para siempre; y es, querida,
Ese amor, con que formas mi ventura,
Zaeta que me hiere y me da vida.
(Amado Nervo: "Niña del corazón")*

Calavera. En México se llama así a una composición popular breve, de carácter satírico, que suele elaborarse con ocasión del 2 de noviembre, día en que se recuerda a los difuntos; en ella se describe la muerte ficticia de alguna persona y se destacan sus virtudes o

defectos. Su estructura más frecuente corresponde a redondillas o cuartetos octosílabos con rima asonante o consonante. A veces está formada por décimas, como en el ejemplo siguiente:

*Calaveras elegantes
son todos los magistrados,
los médicos o abogados
y también los estudiantes;
también son los practicantes
del hospital y enfermeros,
y los jueces más severos
que fallan sin compasión;
que sean con los carceleros
calaveras del montón.*

(Anónimo mexicano del siglo XIX:
"Calaveras en montón")

Canción. Introducida en España por Juan Boscán, en los Siglos de Oro llamábase así a una composición formada por estrofas de versos heptasílabos y endecasílabos, apta para ser acompañada por una melodía. Inicialmente su estructura era muy rígida, pero al paso del tiempo se ha ido simplificando. La unidad estrófica de la canción es, muy frecuentemente, la **estancia** o **estanza**, formada por versos de ambos metros, combinados a gusto del poeta. Una vez fijada esta estructura, se repite a lo largo del poema. La última estrofa, sin embargo, puede ser más breve, y se denomina **envío**:

Embarazo del aire,
de Querétaro nobles suspensiones,
sin mendigar a Europa perfecciones
ni recelar del tiempo algún desaire,
miro un galante templo
donde airosa contemplo
la perfección en término sucinto,
del volado arquitrabe al bajo plinto.
Su estructura excelente,
informada con mórbida blandura,
es bella emulación de la luz pura,
augusta envidia del ardor fulgente
de ese ardiente topacio
que en el azul palacio
es monarca de luces, cuya gala
bárbaro adula el oriental Bengala.

En todo majestuoso,
airosamente por el aire sube
a coronarse de volante nube.
¿Qué digo? Pues advierto que es ocioso,
cuando sin osadía,
en presencia del día,
del mismo Atlante en competencias bellas
en sus hombros sustenta a las estrellas.

Y aun antes que a los montes
del sol saluden los templados rayos
—alma luciente de purpúreos mayos—,
merecen sus alturas
del sol las luces puras,
y a vista de su luz, la blanca Aurora
nieva retamas y jazmines dora...

...Este, que a la memoria
dulce es trofeo, mármol levantado
altamente, se atiende consagrado
no a efímero esplendor, no a leve gloria,
cuando es —a la triunfante
Reina del Sol radiante—
bien que corto sitio de gloria ardiente,
o auge de luz, o eclíptica luciente...

...¿Qué mucho, cuando noble
es de este emperio de sus luces puras
La que al vago sistema de criaturas
asilo es de refugio siempre inmoble,
aun donde entre fierezas
de montuosas malezas
quiso que eterna Primavera ocupe
su cariño en indiano Guadalupe?...

(Carlos de Sigüenza y Góngora:
"Las glorias de Querétaro")

Canción trovadoresca. Lo más frecuente es que esté formada por tres redondillas hexasílabas u octosílabas, cuya rima es igual en la primera y tercera estrofas y diferente en la segunda (abba cdcd abba). En la primera se presenta el tema, generalmente de amor cortesano, que se desarrolla en las siguientes; en la segunda hay dos mudanzas simétricas, y la tercera forma la vuelta. Prevalció en el siglo XV:

*Con la beldad me prendistes,
con la gracia me robastes,
con la bondad me feristes,
al punto que me mirastes.*

*De la prisión no recelo,
que de mi grado será,
nin por el robo me duelo,
pues en tal lugar está;*

*mas del golpe que me distes
con la beldad que mostrastes,
el más triste de los tristes
para siempre me tornastes.*

(Gómez Manrique, español. Siglo XV)

Centón. Obra literaria compuesta enteramente, o en la mayor parte, de versos, sentencias y expresiones del mismo autor o de otro u otros:

*Poniendo ley al Mar * robusto pino,
velero bosque de árboles * al viento
que lo trata imperioso, * alado roble
en campo azul * del líquido elemento
desata montes * de inquieto lino:
de escollos mil * no hay cabo que no doble.
El Príncipe Troyano * el hurto noble
de lo que ilustre luego
en el farol de Tetis * hurtó al fuego,
parte a llevar * en tan inciertos mares:
Deidad que en Isla, * Delfos algún día,
ínclito es rayo, * métrica armonía,
término fue * de este prudente Numa
que a sus aras llegó, * -Pureza suma,
Orbe ya hermoso de sus * patrios lares,
Esfera celestial-, * donde devoto
Peregrino gentil * cumplió su voto...*

(Francisco de Ayerra Santa María: Canción del Triunfo Parténico, en hemistiquios de Góngora)

Cosaute. "Canción gallego-portuguesa y castellana formada por una serie de pareados, generalmente en versos fluctuantes, en la que cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún nuevo concepto. Figura además un breve estribillo, que se repite después de cada pareado, aab:ccb:ddb. Se le ha llamado también canción paralelística":²

*Iremos a buscar
hojas de plátano al platanar.
Se alegra el mar.*

NAVARRO TOMÁS, Tomás Cit. por Lázaro Carreter, *Diccionario...*, p. 120.

Iremos a buscarlas en el camino,
padre de las madejas de lino.
Se alegra el mar.

Porque la luna (cumple quince años a pena)
se pone blanca, azul, roja, morena.
Se alegra el mar.

Porque la luna aprende consejo del mar,
en perfume de nardo se quiere mudar.
Se alegra el mar.

Siete varas de nardo desprenderé
para mi novia de lindo pie.
Se alegra el mar.

Siete varas de nardo; sólo un aroma,
una sola blancura de pluma de paloma.
Se alegra el mar.

Vida -le digo- blancas las desprendí, yo bien lo sé,
para mi novia de lindo pie.
Se alegra el mar.

Vida -le digo- blancas las desprendí.
¡No se vuelvan oscuras por ser de mí!
Se alegra el mar.
(José Gorostiza: "Se alegra el mar")

Endecha. Se conoce con este nombre al romance formado por estrofas de versos heptasílabos:

Pastor, escúchame antes
que vayas a la aldea,
que quiero como amigo
hacerte una advertencia:
verás enajenado
mil bellas zagalejas,
más frescas que las rosas,
más blancas que azucenas,
que, entre bailes festivos,
amorosas contiendas
y sencillos cantares,
bulliciosas se alegran.
Entre tanta zagala
verás una muy bella,
de ojos negros, vivaces,
y que se llama Delia.
Guarte ¡ay! de sus miradas;
que en sus ojos se alberga
el hijuelo maligno
de Venus Citerea.

(Francisco Ortega: "Los ojos de Delia")

Ensalada. Composición poética en la cual se incluyen esparcidos versos de otras poesías conocidas y se emplean ad libitum metros diferentes:

-¡Ah de navío! ¡Ah de nao!
-¿Quién llama? ¿Quién sois, hermano?
-Yo soy el Género Humano;
¡dad acá la barca, hao!
Que encallado en el Callao
estoy con cien mil enojos:
por la mar abajo van mis ojos;
quiérome ir con ellos,
no vayan solos.
-Marinero,
¿Qué nao? que embarcarme quiero.
-Entra en la nao de la Fe.
-¿Y en esotra no? ¿Por qué?
-Porque Dios es pasajero.
-Pásesme, por Dios, barquero,
de esotra parte del río;
¡duélete del dolor mio!

-Dime tú,
¿estas naos van al Pirú?
-Sabed que van a Belén
que son las Indias del bien
que nos descubrió Jesús.
-¿Quién es la Nao capitana
que lleva tal compañía?
-Es la bendita María,
hija de Joaquín y Ana.
-;Oh princesa soberana,
de vos diré este loor:
Esta Nave se lleva la Flor,
que las otras no!

;Ave, ave
María, nombre süave
que al hombre con Dios le junta!
Respondedme a esta pregunta
si no la tenéis por grave:
;Ah, piloto de la nave!
¿El capitán cómo ha nombre?
-Hombre y Dios y Dios y hombre.
-;Oh gran Señor de señores,
farol que nos va rigiendo!
Oíd que os vienen diciendo
a gritos los pecadores:
;Capitán Amores,
llevadme con vos,
a la Nueva España
o al Nombre de Dios!

;Sin tardar
démonos priesa a embarcar!
;Oh qué viento y mar en calma!
Gran consuelo es para el alma
con tal tiempo navegar:
;las ondas de la mar
cuán menudicas van!

*En el nombre de Dios Padre
démos las velas al viento;
dense con mucho contento,
cantando un cantar que cuadre:
Ya se parten los navíos, madre;
van para levante...*

(Hernán González de Eslava:
"Ensalada de la flota")

Epigrama. Composición poética breve, en que, con agudeza y precisión, se expresa un pensamiento festivo o satírico. Aunque, como afirma Navarro Tomás, "la forma regular del epigrama consiste en dos redondillas con rimas independientes", ha sido compuesto en metros y combinaciones muy variadas, principalmente en dobles quintillas, décimas, cuartetos y redondillas o quintillas simples:

*A tu cabeza, con traza,
porque sea de una pieza
el premio con tu cabeza,
se le da la calabaza.*

*Y a Blas, porque no te note
calvo, pues tiene cabellos,
para la conserva de ellos
le toca el chilacayote.*

(Carlos de Sigüenza y Góngora: "Epigrama a los laureados, cuando se premió al bedel y al portero de la Universidad con una calabaza y un chilacayote")

Epitafio. Poema lírico, generalmente monoestrófico, que suele ponerse sobre la tumba para exaltar los méritos del fallecido, o bien para pedir que se ruegue por su alma:

Saber, mi pasión ha sido,
y sólo supe con leer,
que había mucho que saber
y que nada había sabido.
Mi nombre, patria, apellido,
pregúntalo y lo sabrás;
mis trabajos y demás
esta cláusula lo encierra:
"Vivió en el tiempo de guerra".
Pide que descanse en paz.
(Manuel de la Torre Lloreda:
"Décima que hizo para su sepulcro")

Glosa. Composición estructurada con base en un poema o estrofa anterior. Cada estrofa suya termina con un verso de la composición original, de modo que la extensión, el metro y la rima de la glosa tendrán que ajustarse a estas características del poema original:

**Amapolita morada
del valle donde nací:
si no estás enamorada,
enamórate de mí.**

Aduerma el rojo clavel
o el blanco jazmín las sienas;
que el cardo es sólo desdenes,
y sólo furia el laurel.
Dé el monacillo su miel,
y la naranja rugada
y la sedienta granada
zumo y sangre -oro y rubí;
que yo te prefiero a ti,
amapolita morada.

Al pie de la higuera hojosa
tiende el manto la alfombrilla;
crecen la anacua sencilla
y la cortesana rosa;
donde no la mariposa,
tornasola el colibrí.
Pero te prefiero a ti,
de quien la mano se aleja:
vaso en que duerme la queja
del valle donde nací.

Cuando, al renacer el día
y al despertar de la siesta,
hacen las urracas fiesta
y salvas de gritería,
¿por qué, amapola, tan fría,
o tan pura, o tan callada?
¿Por qué, sin decirme nada,
me infundes un ansia incierta
-copa exhausta, mano abierta-
si no estás enamorada?

¿Nacerán estrellas de oro
de tu cáliz tremulento
-norma para el pensamiento
o bujeta para el lloro?
No vale un canto sonoro
el silencio que te oí.
Apurando estoy en ti
cuanto la música yerra.
Amapola de mi tierra:
enamórate de mí.

(Alfonso Reyes: "Glosa de mi tierra")

Hai-kai. Pequeña composición poética de origen japonés, originalmente constituida por diecisiete sílabas. En México fue muy usada a partir de que la introdujo José Juan Tablada. Suele incluir rima asonante o consonante:

Tierno saúz,
casi oro,
casi ámbar,
casi luz.
(José J. Tablada: "El saúz")

Laberinto. Composición ingeniosa que admite diferentes lecturas con el solo propósito de hacerla más difícil. La siguiente muestra está formada por "Décimas de inventiva, en que se lee un romance de arriba a abajo con el asonante de ú-o, y otro de abajo a arriba con el asonante de ú-e":

*Busque el idólatra ciego
culto a Vesta religioso,
figure Etna luminoso
mudo oráculo de fuego;
fluctúe hipócrita ruego
injusto en altar mentido,
caduque desvanecido
humo en deleznable llama:
sepulte a Vesta, que aclama
confuso error fementido.*
(José de Valdés, siglo XVII:
"Laberinto a Nuestra Señora")

Leyendo de derecha a izquierda los versos pares de la primera versión, se obtiene el romance en ú-o:

*Busque el idólatra ciego
religioso a Vesta culto,
figure Etna luminoso
de fuego Oráculo mudo;
fluctúe hipócrita ruego
en altar mentido injusto,
caduque desvanecido
llama deleznable en humo:
sepulte a Vesta, que aclama
fementido error confuso.*

La asonancia ú-e se logra con la lectura siguiente:

*Confuso error fementido
que aclama, a Vesta sepulte:
humo en deleznable llama
desvanecido caduque;
en injusto altar mentido
ruego hipócrita fluctúe;
mudo oráculo de fuego
luminoso Etna figure;
culto a Vesta religioso
el ciego idólatra busque.*

La siguiente composición, que es también un laberinto, "léese tres veces, empezando la lección desde el principio, o desde cualquiera de las dos órdenes de rayas":

*Amante, -caro, -dulce Esposo mío,
festivo y -pronto -tus felices años
alegre -canta -sólo mi cariño,
dichoso -porque -puede celebrarlos.*

*Ofrendas -finas -a tu obsequio sean
amantes -señas -de fino holocausto,
al pecho -rica -mi corazón, joya,
al cuello -dulces -cadenas mis brazos.*

*Te enlacen -firmes, -pues mi amor no ignora,
ufano -siempre, -que son a tu agrado
voluntad -y ojos -las mejores joyas,
aceptas -solas, -las de mis halagos.*

*No altivas -sirvan, -no, en demostraciones
de ilustres -fiestas, -de altos aparatos,
lucidas -danzas, -célebres festines,
costosas -galas -de regios saraos.*

Las cortas -muestras de -el cariño acepta,
víctimas -puras de -el afecto casto
de mi amor, -puesto -que te ofrezco, Esposa
dichosa, -la que, -Dueño, te consagro.

Y suple, -porque -si mi obsequio humilde
para ti, -visto, -pareciere acaso,
pido que, -cuerdo, -no aprecies la ofrenda
escasa y -corta, -sino mi cuidado.

Ansioso -quiere -con mi propia vida
fino mi -amor -acrecentar tus años
felices, -y yo -quiero; pero es una,
unida, -sola, -la que anima a entrambos.

Eterno -vive: -vive, y yo en ti viva
eterna, -para que -identificados,
parados -calmen -el Amor y el Tiempo
suspensos -de que -nos miren milagros.

(Sor Juana Inés de la Cruz: "Laberinto endecasílabo")

Letrilla. Composición lírica -humorística y satírica muchas veces-, con versos de ocho o seis sílabas, que adopta la forma del villancico o del romance con estribillo:

En medio a la noche,
sobre de un pretil
tañendo contento
jovial bandolín,
un pillo repillo
me cantaba así:
Fidel, no te vayas,
no partas de aquí,
que aquí todo es broma:
¡Oh, qué buen país!,
¡oh, qué buen país!

Se viene a estas playas
cualquier zarramplín,
más zote que un asno
con defectos mil;
mas si por Palacio
se logra escurrir
y charla de Bancos
o ferrocarril,
si aturde a un magnate,
tendrá un Potosí;
y el que por su tierra
cargaba un quimil,
tendrá sus drisones,
saldrá en tilburí,
y es mucho si canta:
¡Oh, qué buen país!,
¡oh, qué buen país!

A cierto perdido
ha un año que vi
bebiendo tlamapa,
más flaco que un juil;
se dice no sabe
ni leer ni escribir,
pero en las revueltas
se metió en la lid:
ya es prócer, ya Marte
le ha llamado a sí...
ya bebe champaña,
y en calma es un Cid,
y charla de leyes,
y en el porvenir
en ser presidente
preocupa el magín.
¡Oh, qué buen país!,
¡oh, qué buen país!...
(Guillermo Prieto: "Letrilla")

Madrigal. Composición lírica breve de carácter amoroso e idílico, introducida en nuestra lengua por los poetas italianizantes del Renacimiento, principalmente por Gutierre de Cetina, cuya composición "Ojos claros,

serenos..." es el madrigal más celebrado. Aunque no tiene estructura fija, generalmente está compuesta por endecasílabos y heptasílabos mezclados al arbitrio del poeta:

*Era un cautivo beso enamorado
de una mano de nieve que tenía
la apariencia de un lirio desmayado
y el palpitar de un ave en agonía.
Y sucedió que un día,
aquella mano suave
de palidez de cirio,
de languidez de lirio,
de palpitar de ave,
se acercó tanto a la prisión del beso,
que ya no pudo más el pobre preso
y se escapó; mas, con voluble giro,
huyó la mano hasta el confín lejano,
y el beso, que volaba tras la mano,
rompiendo el aire se volvió suspiro.
(Luis G. Urbina: "Metamorfosis")*

Minué. Muy usado en los Siglos de Oro pero luego olvidado hasta que lo resucitó Darío en el "Pórtico" al libro de Salvador Rueda. Está formado por endecasílabos acentuados en cuarta y séptima sílabas, es decir, los versos llamados "dactílicos" o "de gaita gallega":

*Cuando con tiernos gorjeos las aves
la bienvenida le daban al alba,
vide en un prado paseándose a Fili
entre lucidas escuadras de grana.*

*Iba tan bella, que puedo decir
hizo ventajas en su rosicler
a los relieves de que viste, cuando
brota encendido en purpúreo, el clavel.*

*De la azucena y el nardo y la rosa
dábanle adorno la púrpura y nácar,
tanto, que afirman ser Fili entre todas
a quien corona del Mayo la gala.*

*Era su rostro brillante Narciso
en el ameno y florido vergel,
a quien tributan espejo las fuentes
y a quien juraron las flores por rey.*
(Fray Juan de la Anunciación:
"Al pasearse una dama por un jardín")

Ovillejo o **maraña**. Antiguamente llamábase así a una composición de rimas pareadas,³ como los Ovillejos a Lizarda, de sor Juana. El Rengifo de Vicéns, 1703 - advirtiéndolo que "las llaman ecoicos algunos poetas"-, dice que "puedes ver muchas de tales coplas en la Décima Musa"...: no en poemas aislados, pero sí, vgr., en pasajes de sus Loas: *Hoy al clarín de mi voz... (Las que a Venus mullidas fueron plumas. / espumas...)* y *Al luminoso Natal... (Y con tus ecos suaves / las aves... / y con sus versos gargantas / las plantas, / le den alabanzas tantas... / aves, fuentes, flores, plantas...)*

El propio Rengifo -al exponer "los pareados o parejas en verso italiano", o sea, de endecasílabos-, explica que "a semejante composición, la Americana Poetisa da título de Ovillejo; porque metafóricamente parece que se ovillan estos versos, como quien va aumentando un pequeño ovillo". A veces los pareados están formados por un endecasílabo y un hexasílabo con rima asonante y un esquema diferente. En el siguiente ejemplo el verso final se forma con los elementos

MENDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*, tomo I, p. 558.

dispuestos en orden inverso al de su aparición en el poema:

¿Quién significa mejor
las iras de Amor?
-Si de Amor son los rayos las armas,
las llamas.
-Si las aves sus triunfos anuncian,
las plumas.
-Si las plantas su imperio conocen,
las flores.
-Si su origen los mares pregonan,
las ondas.
-Luego al Amor tirano
sólo retratan
-Las ondas, -Las flores, -Las plumas, -Las llamas.
(Agustín de Salazar y Torres: "Cítara")

Hoy recibe este nombre una composición introducida por los autores barrocos de los Siglos de Oro formada por tres pareados -cada uno con un octosílabo o endecasílabo y un quebrado- y una estrofa cuyo verso final reúne los tres versos cortos. Son, como se advierte en el ejemplo, "coplas de pie quebrado cuyos versos menores se repiten formando el octosílabo final":⁴

Todos los sufragios gana
Ana:
pareados: Todo el cariño confisca
Francisca.
Y a todos hace feliz
Ruiz.
Estrofa final: Adiós, crisis económica
o hibridismo del maíz
u horror a la guerra atómica,
ante una carita cómica
Suma de quebrados: de Anita Francisca Ruiz.
(Alfonso Reyes: "Un año de Ana Francisca")

⁴ QUILIS, Antonio. *Métrica española*, edición. corregida y aumentada. Barcelona, Ariel, 1984, pp. 130-131.

Rima. Originalmente se dio este nombre a los poemas de Gustavo Adolfo Bécquer. Ahora se llama así a toda composición poética breve formada por versos de cualquier medida, con rima asonante en los pares:

*Sabedlo, soberanos y vasallos,
próceres y mendigos:
Nadie tendrá derecho a lo superfluo
mientras alguien carezca de lo estricto.*

*Lo que llamamos caridad, y ahora
es sólo un móvil íntimo,
será en un porvenir lejano o próximo
el resultado del deber escrito.*

*Y la Equidad se sentará en el trono
del que huya el Egoísmo,
y a la ley del embudo que hoy impera
sucederá la ley del equilibrio.*

(Salvador Díaz Mirón: "Asonancias")

Romance. Es la composición más típicamente hispana. Su origen se remonta a los tiempos en que los juglares recorrían España llevando de un lado a otro las noticias, en verso, de los acontecimientos de su tierra. Está formado por versos octosílabos, distribuidos en estrofas de medida muy variable, aunque la más frecuente es en cuartetos. Muchos autores —entre ellos Ramón Menéndez Pidal⁵— afirman que en realidad se trataba de versos monorrítmicos asonantados de dieciséis sílabas,

que luego se repartieron en sus respectivos hemistiquios, por lo que quedaron los versos nones sin rima y los pares con rima asonante:

*Madre, en aquel pozo negro
y hondo y frío de la huerta
que junto al muro se abre,
se cayeron las estrellas...*

*Yo las estuve mirando,
fijamente, desde afuera,
y con un temblor de lágrimas,
también me miraban ellas...*

*Entre las grandes hay unas
chiquirrititas, que apenas
abren sus ojos azules,
redonditos como cuentas...*

*Madre: la culpa de todo
la tiene la molinera:
dejó sin tapar el pozo
cuando se paró la rueda,*

*y, atraídas por el mágico
hechizo del agua quieta,
fueron cayendo, una a una,
las estrellitas viajeras...*

*Madre: con el cubo grande
con que regamos la huerta
me voy a pasar la noche
sacando muchas estrellas.*

*-No, hijo: en el pozo negro
deja en paz las aguas quietas:
si las mueves con el cubo,
ya no verás las estrellas;*

...y es mejor vivir creyendo

^c Cfr., entre varios textos suyos, *Los romances de América y otros estudios*, 7a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (Austral, 55).

*en cosas que no son ciertas,
que un ensueño se nos borre
y una ilusión se nos pierda...*

*Estate quieto, mirándolas,
fijamente, desde afuera...
Las estrellas no se tocan:
sólo se ven... y se sueñan.*

(Rubén C. Navarro: "Romance de las estrellas")

En los países hispanohablantes el romance ha sido pie de muchas formas populares;⁶ en México el más conocido es el corrido, de contenido muy variado; sus temas más frecuentes son la narración de acontecimientos extraordinarios y las hazañas de algunos personajes:

*Voy a cantar un corrido
sin agravio y sin disgusto
de lo que pasó en Tres Palos,
municipio de Acapulco:
mataron a Simón Blanco.
;Más grande fue su resultado!*

*Su mamá se lo decía:
Simón, no vayas al baile,
y Simón le contestó:
-Mamá, no seas tan cobarde;
¿para qué cuidarse tanto?
;De una vez lo que sea tarde!*

*Cuando Simón llegó al baile
se dirigió a la reunión;
toditos le contestaron
porque era un hombre de honor.
Se dijeron los Martínez:
"Cayó en las redes el león".*

⁶ Vicente T. Mendoza menciona "diversos títulos con que son designados los corridos en México": romance, historia, narración, ejemplo, tragedia, mañanitas, recuerdos, versos y coplas. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo.* México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1939.

Adrián Hernández en la tarde
dio principio a la cuestión
cuando con pistola en mano
Adrián Bailón lo cazó
y Onésimo, su compadre,
vilmente lo asesinó.

A los primeros balazos
Simón habló con violencia:
-Adrián, dame mi pistola,
¿no ves que esa es mi defensa?
Quiso matar al compadre,
le falló la resistencia.

Como a los tres días de muerto
los Martínez fallecieron.
Decían en su novenario
que eso encerraba un misterio
porque matar a un compadre
era ofender al Eterno.

No hay que tenerles confianza
padres, compadres ni hermanos.
El que tenga su cuestión
que ande con mucho cuidado
porque el hombre que es valiente
se muere por ser confiado.

Mataron a Simón Blanco
que era un gallito de traba
era un gallito muy fino
que el gobierno respetaba;
él con su treinta en la mano
Simón Blanco se llamaba
(Simón Miranda: "Simón Blanco")

Romance heroico. Composición formada por versos endecasílabos con rima asonante en los pares mientras que los nones quedan sueltos:

Oh noche!, torna los brillantes ojos
al desolado Anáhuac, mira el sitio
do un puñado de bravos invencibles
resiste del Averno el poderío;
cansa miles de crueles, y supera
su furor, sus ardides y sus tiros,
superior a la muerte, que en mil formas
la presentan el tiempo y su enemigo
sin dejarle momento de descanso
ni entre ignominia o muerte algún partido...
(Francisco M. Sánchez de Tagle:
"Al sitio de Cuautla")

Romancillo. Se llama así a un romance formado por
versos de seis sílabas o menos:

Mira, amigo mío:
cuando ya haga tiempo
que en el camposanto
esté yo durmiendo,
no pienses entonces,
con remordimiento,
que ya en tu memoria
se borra el recuerdo
de estos ojos míos
que llamaste bellos;
no te dé tristeza
que en tu pensamiento
vayan desgastándose,
por obra del tiempo,
mi perfil, mi frente
y hasta el mismo acento
de mi voz... No temas
ofender por eso
mi memoria... Escucha,
oye cómo pienso:
olvida mis ojos,
pero lee mis versos.
(María Enriqueta: "Mira, amigo mío...")

Rondel. En francés, poema de catorce versos de ocho o diez sílabas, divididos en tres estrofas con dos rimas (abba, abab, abbaab); el primer verso se repite en el séptimo y en el décimotercero; el segundo, en el octavo y en el décimocuarto. En español no siempre mantiene esa estructura, que, por otra parte, no es fija. Los modernistas lo usaron en distintas formas, pero conservando siempre la repetición armoniosa de conceptos y rimas. Neruo compuso algunos de sus Rondós vagos en cuartetos de hexadecasílabos y uno en dodecasílabos con ritmo de seguidilla:

*Yo vengo de un brumoso país lejano,
regido por un viejo monarca triste...
Mi numen sólo busca lo que es arcano,
mi numen sólo adora lo que no existe.*

*Tú lloras por un sueño que está lejano,
tú aguardas un cariño que ya no existe:
se pierden tus pupilas en el arcano
como dos alas negras, y estás muy triste.*

*Eres mía; nacimos de un mismo arcano
y vamos, desdeñosos de cuanto existe,
en pos de ese brumoso país lejano,
regido por un viejo monarca triste...
(Amado Neruo:
"Yo vengo de un brumoso país lejano")*

José Juan Tablada elaboró la siguiente composición, que en mucho se acerca a la estructura del rondel. Las rimas de una estrofa se repiten en la siguiente, con las mismas palabras y en igual orden:

Torvo fraile del templo solitario
que al fulgor de nocturno lampadario
o a la pálida luz de las auroras
desgranas de tus culpas el rosario...
;Yo quisiera llorar como tú lloras!

Porque la fe en mi pecho solitario
se extinguió, como el turbio lampadario
entre la roja luz de las auroras,
y mi vida es un fúnebre rosario
más triste que las lágrimas que lloras.

Casto amador de pálida hermosura
o enamorado de sensual impura
que vas -novio feliz o amante ciego-
llena el alma de amor o de amargura...
;Yo quisiera abrazarme con tu fuego!

Porque no me seduce la hermosura,
ni el casto amor, ni la pasión impura;
porque en mi corazón dormido y ciego
ha caído una gran sople de amargura,
que también pudo ser lluvia de fuego.

;Oh guerrero de lírica memoria
que al asir el laurel de la victoria
caíste herido con el pecho abierto
para vivir la vida de la gloria...
;Yo quisiera morir como tú has muerto!

Porque al templo sin luz de mi memoria,
sus escudos triunfales la victoria
no ha llegado a colgar; porque no ha abierto
el relámpago de oro de la gloria
mi corazón obscurecido y muerto.

Fraile, amante, guerrero, yo quisiera
saber qué obscuro advenimiento espera
el anhelo infinito de mi alma,
si de mi vida en la tediosa calma
no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera.
(José Juan Tablada: "Onix")

Sextina o sexta rima. Estrofa medieval de origen italiano formada por seis versos endecasílabos. Consta de seis estrofas y una contera; cada verso finaliza en una palabra bisílaba; la contera es una estrofa de tres versos. La palabra final de cada verso de la primera estrofa debe repetirse, en un orden determinado y distinto en cada una de las cinco estrofas restantes, y estas seis palabras tienen que aparecer forzosamente en la contera. El esquema de una sextina sería el siguiente (tomando el modelo de las cuatro que compuso Fernando de Herrera):

primera estrofa: ABCDEF
segunda estrofa: FAEBDC
tercera estrofa: CFDABE
cuarta estrofa: ECBFAD
quinta estrofa: DEACFB
sexta estrofa: BDFECA
contera: AB DE CF

Silva. Composición bimétrica formada por endecasílabos y heptasílabos mezclados al arbitrio del poeta en series indefinidas y distribución caprichosa de rima asonante o consonante, aunque también suele incluir versos blancos:

*No del farol de Tetis, cuyas luces
Oriente son de líquidos cristales,
rayos de nieve apeteciste undosa.
Ave Real; si ardiente te introduces
a agotar los raudales
de ese Mar de esplendor, donde -ardorosa
etérea Mariposa-*

*tanto afectas la sed de sus centellas,
que sientes que de allí la noche fría
-a instancia de su ardiente hidropesía-
brillos les dé a beber a las Estrellas,
en cuyas luces bellas
quizás tu ardor purpúrea se saciara
si en sangre su esplendor se equivocara.*

(Carlos de Sigüenza y Góngora: "Canción del Triunfo
parténico" -Certamen de la Inmaculada)

Soneto. Es de origen italiano. Aunque ensayado en España desde el siglo XV por Francisco Imperial y el marqués de Santillana, su introducción definitiva en nuestra lengua fue realizada por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega en el XVI y marcó el inicio de la lírica renacentista. Desde entonces su uso ha sido continuo en todas las épocas, y puede afirmarse que no hay poeta conocido que no lo haya usado, hasta llegar a ser la combinación estrófica más importante de la nuestra y de todas las lenguas modernas.

Típicamente, está formado por catorce endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos, con rima ABBA ABBA, y dos tercetos. La rima de estos últimos es muy libre, aunque la más frecuente es CDC DCD.

El soneto ha sido útil para la expresión de los más variados temas en los tonos más diversos. Su desarrollo característico es: exposición gradual del asunto en los dos cuartetos, hasta el clímax, y desenlace, también gradual, en los tercetos. El último verso suele ser rotundo y a veces resume toda la idea del poema.

Con el paso del tiempo el soneto ha adquirido características nuevas -alargamiento o disminución del número de sílabas en los versos; cambio en la disposición, o supresión, de las rimas; aumento o

disminución del número de versos; inversión de estrofas, etcétera—. Todas ellas han sido ensayos cuyo resultado es la supervivencia del soneto como forma o continente ideal —el más propicio— para el desarrollo de ideas poéticas.

De acuerdo con estas modificaciones, ha recibido nombres variados: con estrambote, invertido, sonetino, sesquisoneto, etcétera. Se ejemplifican algunos:

Soneto clásico: XIV 11 ABBA ABBA CDC DCD:

*No me mueve, mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.*

*Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
clavado en una cruz, y escarnecido;
muéveme el ver tu cuerpo tan herido;
muévenme tus afrentas y tu muerte.*

*Muéveme, en fin, tu amor; en tal manera
que aunque no hubiera cielo yo te amara
y aunque no hubiera infierno te temiera.*

*No tienes que me dar porque te quiera,
porque aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.*

(Fr. Miguel de Guevara:
"Soneto a Cristo crucificado")

Soneto con estrambote. Fue una de las primeras modificaciones que sufrió el soneto tradicional. Consiste en uno o más versos que se añaden al final de

un soneto. Aunque una preceptiva rigurosa señala que el estrambote ha de estar formado, como el muy conocido de Cervantes, por tres versos -el primero heptasílabo, rimado con el último verso del soneto propiamente dicho, y dos endecasílabos que forman un pareado-, en la realidad consiste en uno o más versos que se añaden a los catorce de rigor, con los cuales se enlazan por la rima, para rematar el poema en forma inesperada, generalmente con intención jocosa. Su uso no es muy frecuente:

*Marte español, valiente y belicoso,
de tan sacra Belona conducido,
en Europa dejasteis lo vencido
y a México traéis lo victorioso.*

*Cese de las campañas lo ruidoso,
de las marinas ondas lo tenido,
que no es daros a sombras del olvido
permitiros a treguas el reposo.*

*Su tiempo y su lugar tiene la guerra
y su lugar y tiempo la victoria:
despojos de la mar goce la tierra,*

*despojos de la tierra a la memoria
la Fama acuerde, que en su voz encierra
por mar y tierra vuestra invicta gloria*

*y en sacros himeneos
tantos frutos os dé, como trofeos.*
(Del *Marte cathólico* -1653-. Arco de la
Metropolitana de México al duque de Alburquerque).

Los siguientes estrambotes están formados con un solo verso que rima con el último del soneto:

Y pienso que la vida se me va con huída
inevitable y rápida, y me conturbo, y pienso
en mis horas lejanas, y me asalta un inmenso
afán de ser el de antes y desandar la vida.

¡Oh los pasos sin rumbo por la senda perdida,
los anhelos inútiles, el batallar intenso!
¿Cómo flotáis ahora, blancas nubes de incienso
quemado en los altares de una deidad mentida?

Páginas tersas, páginas de los libros, lecturas
de espejismos enfermos, de cuestiones oscuras...
¡Ay, lo que yo he leído! ¡Ay, lo que yo he soñado!

Tristes noches de estéril meditación, quimera
que ofuscaste mi espíritu sin dejarme siquiera
mirar que iba la vida sonriendo a mi lado...

¡Ay, lo que yo he leído! ¡Ay, lo que yo he soñado!
(Enrique González Martínez:
"Y pienso que la vida...")

Todo, así, te prolonga y te señala:
el pensamiento, el llanto, la delicia
y hasta esa mano fiel con que resbala,
ingrávada, sin dedos, tu caricia.

Oculto en mi dolor eres un ala
que para un cielo póstuma se inicia;
norte de estrella, aspiración de escala
y tribunal supremo que me enjuicia.

Como lo eliges, quiero lo que ordenas:
actos, silencios, sitios y personas.
Tu voluntad escoge entre mis penas.

Y, sin leyes, sin frases, sin cadenas,
eres tú quien, si caigo, me perdonas,
si me traiciono tú quien me condenas...

Y tú quien, si te olvido, me abandonas.
(Jaime Torres Bodet: "Continuidad III")

Soneto de rimas encadenadas. Se llaman así las composiciones cuyos tercetos están relacionados con los cuartetos a través de la rima, a diferencia de los sonetos clásicos, en los que la rima de los tercetos es totalmente diferente a la de los cuartetos:

*Aquella Trinidad, y esencia pura,
supremo Hacedor, Dios inefable,
Conmutador de todo, Inconmutable,
inenarrable Poder y Hermosura,*

*Aquéste llevó a Carlos al altura,
trocó lo transitorio por lo eterno,
quitólo de ocasiones del infierno
por ser el más subido de natura.*

*En suelo, fue monarca esta criatura,
y con eterno gozo es recibido
y en bienaventuranza colocado*

*Está en delectación que siempre dura
con el que tiene su mismo apellido,
por ser de los mortales el dechado.*

(Pedro de Trejo:

"Por el muy alto príncipe don Carlos")

Soneto incluido en liras. La particularidad de esta composición radica en que en su interior hay algunos versos que, juntos, forman un soneto. En el ejemplo siguiente, los versos finales de cada estrofa conforman el soneto de referencia:

*Espíritu del cielo,
sacado del divino que lo ha hecho;
beldad pura en el suelo
que al mundo ha satisfecho;
columna de cristal, dorado techo.*

El cielo diamantino
encima de los dos arcos triunfales,
do muestra el Rey divino
a todos los mortales
dos soles en un sol, y dos corales.

Las rosas no tocadas
de quien toman valor las naturales
de color esmaltadas;
las puertas celestiales
que alumbran a las perlas orientales.

Por ver los dos diamantes,
está continuo Amor puesto en acecho,
envidioso de amantes,
amando sin provecho
a quien el mundo todo ha de dar techo.

Marfil incomparable
do van los diez rubíes trecho a trecho;
y si esto es admirable,
cotejen que de hecho
atrás dejó a la nieve el blanco pecho.

Atrás quedan las flores,
atrás queda el dulzor de los panales,
atrás quedan primores,
atrás ricos metales,
y más atrás el medio de mis males.

¿No os duele mi agonía
ni os duelen mis tormentos desiguales
con verme noche y día
en penas infernales,
ay, pecho guarnecido en pedernales?

Si nunca os causé daño,
si nunca contra vos puse pertrecho,
si nunca os traté engaño,
si nunca os di despecho,
¿por qué, pues sois mi bien, mal me habéis hecho?

Mirad la pena fiera
de quien la tierra y mar se condolece;
mirad que, la gotera
si siempre permanece,
la piedra cava el agua y la enternece.

Con flaca violencia,
el agua muerta en peñas del desierto
no halla resistencia,
ni halla el rigor (cierto)
que halla en vos la vida que yo vierto.

De benigna templanza
por lustre, vuestro rostro resplandece;
y mi seso no alcanza
de qué causa recrece
tan alta propiedad que os endurece.

En cuanto habéis querido,
de mi querer al vuestro me convierto;
y viendo mi sentido
rigor con tal concierto,
vos, pecho, estáis cerrado, el mío abierto.

En mí reina el quereros,
en vos una ocasión que me aborrece;
en mí el obedeceros,
en vos lo que me empece:
en mí crece el amor y en vos decrece.

Estáis endurecido
con verme de la muerte estar cubierto,
para mi bien dormido,
para mi mal despierto:
pues, pecho, ¿qué ganáis hiriendo a un muerto?
(Hernán González de Eslava:
"Liras" glosando su propio soneto
"Columna de cristal")

Soneto invertido. Porfirio Martínez Peñaloza
asegura que esta forma atípica del soneto ya fue

ensayada por Verlaine en su poema "Sapho".⁷ Comienza con los tercetos y acaba con los cuartetos:

Tiene mi huerto un pájaro divino,
ave de luna y sol, que a toda hora
trama el sutil encanto de su trino.

Como aspersión de plata, sobre Flora
deja caer las gemas de su fino
canto con los fulgores de la aurora:

y otras veces hierático derroche
de perlas brunas su canción semeja,
y es oscura y recóndita su queja
como si fuera el alma de la noche...

Si alguien se acerca, tórnase callado;
y su trinar, ya ledo, ya sombrío,
es misterioso y grave como el río
de la Vida en su fuga hacia el Pasado...
(Guillermo Prieto Yeme: "De mi huerto")

Soneto de sólo dos rimas:

Creció la luz en el rosal de un beso
y ya no estabas tú, sólo el arcano,
desvestida la novia en el manzano
y el Diablo encaramado en el cerezo.

Creció la luz (pero era luz de yeso),
el caballo sangraba por el llano,
y tu mano cortada entre mi mano
se te fue deshojando hueso a hueso.

La jirafa del sol alzó el pescuezo
en el poniente de cristal murano,
y fue la tarde un colorido exceso.

⁷ MARTINEZ PEÑALOZA, Porfirio. Algunos epígonos del Modernismo y otras notas. México, Edición Camelina, 1966, p. 267.

*Tú me gritaste entre la sombra: ¡Hermano!,
y yo estaba en el mar, rojo y espeso,
agonizando en fiebres de verano.*

(Raymundo Ramos: "Rito de verano")

Soneto de tres rimas. El ejemplo que se ofrece en seguida está formado por sólo tres rimas, distribuidas en una serie de pareados más dos tercetos monorrimos:

*De toda tu belleza en mí sólo perdura
entre el deslumbramiento de la intensa blancura
de la cal luminosa que tus muros enjarra,
la queja de una copla que los aires desgarrar;*

*y en el calcinamiento de la estéril llanura,
aquel rincón de paz, oasis de frescura,
perdido en la planicie donde el sol achicharra
y sus crótalos blancos repite la cigarra.*

*Y allí, visto de paso, bajo el verde cancel
de las tupidas hojas que forman el dosel
que lo entorna y ajusta el marco del dintel,*

*aquel rostro moreno del mirador aquel,
con los ojos de pena y los labios de miel,
y toda Andalucía reconcentrada en él.*

(Francisco A. de Icaza: "Aldea andaluza")

Con rima asonante. Esta clase de rima se mantiene en todos los versos:

*Mariposa en las olas, flor marina,
azul dolor que por la espuma sueña,
qué difícil el sueño cuando vuela
mi sangre entre la tuya estremecida.*

*Rosa oscura del cuerpo que encendida
de tus labios marinos se despierta,
único cielo donde el mar espera
tu fresca luz de sombra cristalina.*

*Tu marino dolor lo busca el agua,
nombre tuyo de sed, flor de la sombra,
eterno corazón de mi palabra.*

*Tus labios son el sueño, y en los míos,
el claro cielo de tu luz se asoma
porque nace tu voz de mis suspiros.*

(Jorge González Durán: "La rosa del mar")

Con mezcla de rimas. Rima asonante en algunos versos pares de los cuartetos y consonante en todos los demás:

*Mañana los poetas cantarán en divino
verso que no logramos entonar los de hoy,
nuevas constelaciones darán otro destino
a sus almas inquietas con un nuevo temblor.*

*Mañana los poetas seguirán su camino
absortos en ignota y extraña floración,
y al oír nuestro canto, con desdén repentino,
echarán a los vientos nuestra vieja ilusión.*

*Y todo será inútil, y todo será en vano;
será el afán de siempre y el idéntico arcano
y la misma tiniebla dentro del corazón.*

*Y ante la eterna sombra que surge y se retira,
recogerán del polvo la abandonada lira
y cantarán con ella nuestra misma canción.*

(Enrique González Martínez:
"Mañana los poetas")

Soneto con pitipiés. El pitipiés consiste en rimas agudas sólo diferentes por las vocales tónicas:

*Bajo este libre cielo que derrama su añil
en la copa encantada del azul manantial,
y el color y el esmalte del verde chalchihuil
en follaje y en onda canta un himno augural;*

aquí donde inmutable se ha quedado el perfil
del antiguo remero con el gesto ancestral
y tremula en un soplo de leyenda el huepil
de la diosa fragante que fue Xochiquetzal;

te agasajo en tu fiesta con la genuina miel
de esta tierra de flores; que el más puro ocozol
te perfume la frente ya propicia al laurel,

aquí donde hoy parece que truena un caracol
anunciando de nuevo la venida de aquel
que tapó con sus flechas la ancha lumbre del sol...
(Rafael López: "Al Lic. José María Lozano")

Con distintos metros. A partir del Romanticismo se han ensayado todos los metros en la elaboración del soneto; cuando éste es de arte menor se llama sonetino:

De dos sílabas:

¡Suave
Febe
y Hebe,
ave!

¡Nave,
nieve,
breve
llave!

¡Llueve,
leve
nube!

Eva
nueva,
¡sube!

(Alfonso Méndez Plancarte:
"A la Virgen asunta")

De tres versos:

*Canoro,
te alejas
de rejas
de oro*

*y al coro
le dejas
las quejas
y el lloro.*

*Que vibre
ya libre
tu acento:*

*las alas
son galas
del viento.*

(Celedonio Junco de la Vega:
"A un pájaro escapado de su jaula")

Villancico o **villancete**. Originalmente dábese este nombre a cualquier canto o diálogo pastoril; luego se aplicó a una "composición poética de arte menor, formada por una cancioncilla inicial —el estribillo, o villancico propiamente dicho— seguida de una o varias estrofas más largas, seguidas a su vez de un verso de enlace (que es característico del villancico, frente al zéjel del cual procede), y de otro verso de vuelta que rima con el villancico inicial, anunciando la repetición parcial o total de éste":⁸

⁸ LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*, 3a. edición corregida. Madrid, Gredos, 1990, s. v. villancico.

Villancico: *Míos fueron, mi corazón,
 los vuestros ojos morenos.
 ¿Quién los hizo ser ajenos?*
 Mudanza: *Míos fueron, desconocida,
 los ojos con que miráis,
 y si mirando matáis,
 con miraros dais la vida.*
 Enlace: *No seáis desconocida,*
 Vuelta: *no me los hagáis ajenos*
 Estribillo: *los vuestros ojos morenos.*

"Pronto prevalecieron, sin embargo, las coplas de los Pastores de Belén, cada Nochebuena en la Misa de Gallo; y así, acaso éstos fueron, algún tiempo, los villancicos por antonomasia. Mas de allí, el propio nombre se extendió a todas las restantes letras vernáculas igualmente cantadas en los templos, no ya sólo ante el Niño-Dios, sino en cualquiera fiesta de la Virgen o de los santos, y aun en otros sagrados júbilos, como la profesión de una religiosa o la dedicación de una iglesia".⁹ La acepción más duradera del vocablo es: "una composición poética popular, con estribillo, y especialmente la de asunto religioso y que se canta en las iglesias en Navidad o en otras festividades":¹⁰

- 1.-Pues mi Dios ha nacido a penar,
 déjenle velar.
- 2.-Pues está desvelado por mí,
 déjenle dormir.
- 1.-Déjenle velar,
 que no hay pena, en quien ama,
 como no penar.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Introducción a Obras completas de sor Juana*, t. II, p. XIII.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 19a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, s. v. villancico.

2.-Déjenle dormir,
que quien duerme, en el sueño
se ensaya a morir...

1.-Silencio, que duerme.

2.-Cuidado, que vela.

1.-¡No le despierten, no!

2.-¡Si le despierten, sí!

1.-¡Déjenle velar!

2.-¡Déjenle dormir!

1.-Pues del cielo a la tierra rendido
Dios viene por mí,
si es la vida jornada, sea el sueño
posada feliz.
¡Déjenle dormir!

2.-No se duerma, pues nace llorando,
que tierno podrá
al calor de dos soles despiertos
su llanto enjugar.
¡Déjenle velar,
que su pena es mi gloria,
y es mi bien su mal!

1.-¡Déjenle dormir;
y pues Dios por mí pena,
descanse por mí!

2.-¡Déjenle velar!

1.-¡Déjenle dormir!

1.-Si a sus ojos corrió la cortina
el sueño sutil,
y por no ver mis culpas, no quiere
los ojos abrir,
¡déjenle dormir!

2.-Si es su pena la gloria de todos,
dormir no querrá,
que aun soñando, no quiere el descanso
quien viene a penar:
¡déjenle velar,
que no hay pena, en quien ama,
como no penar!

- 1.-;Déjenle dormir,
que quien duerme, en el sueño
se ensaya a morir!
- 2.-;Déjenle velar!
- 1.-;Déjenle dormir!
- 1.-Si en el hombre es el sueño tributo
que paga al vivir,
y es Dios rey, que un tributo en descanso
convierte feliz,
¿déjenle dormir!
- 2.-No se duerma en la noche, que al hombre
le viene a salvar:
que a los ojos del Rey, el que es reo
gozó libertad.
;Déjenle velar,
que su pena es mi gloria,
y es mi bien su mal!
- 1.-;Déjenle dormir,
que pues Dios por mí pena,
descanse por mí!
- 2.-;Déjenle velar;
- 1.-;Déjenle dormir!
- 1.-Si el que duerme se entrega a la muerte,
y Dios, con ardid,
en dormirse por mí, es tan amante
que muere por mí,
;déjenle dormir!
- 2.-Aunque duerma, no cierre los ojos,
que es León de Judá,
y ha de estar con los ojos abiertos
quien nace a reinar.
;Déjenle velar,
que no hay pena, en quien ama,
como no penar!

1.-;Déjenle dormir,
que quien duerme, en el sueño
se ensaya a morir!

2.-;Déjenle velar!

1.-;Déjenle dormir!

(Sor Juana I. de la Cruz:

"Al nacimiento de Nuestro Señor")

Durante la elaboración de este trabajo —que me pareció muy atractivo, tanto por el tema como por las muestras con que ejemplifiqué la teoría sobre la versificación— he llegado a las siguientes conclusiones:

1. Además del estudio de los recursos esenciales de la poesía, el análisis formal de los poemas escritos en verso tradicional requiere un conocimiento adecuado de los secretos de la versificación: el ritmo, la métrica y la rima. Sin este conocimiento la exégesis literaria resulta incompleta e injusta, pues en el arte la forma es tan importante como el fondo.

2. Las reglas de la versificación se han deducido de los usos y costumbres en obras ejemplares por su calidad estética. Su observancia obliga sólo a quienes voluntariamente se han adherido a la tradición, pero éstos pueden modificar esas reglas; si lo hacen con

genialidad, sus innovaciones llegarán a ser modelos para otros seguidores.

3. La esencia del verso español ha sido estudiada desde que el castellano tomó su propio rumbo y llegó a ser la lengua oficial de Castilla, pero muy pocos tratados han llegado hasta nosotros. Los estudios más celebrados en este sentido son los de Juan Díaz Rengifo y Antonio de Nebrija. En nuestros días, los de Andrés Bello, Ricardo Jaimes Freyre y Tomás Navarro Tomás.

4. No debe sujetarse el verso español a la teoría de la versificación clásica, pues en nuestra lengua no existe la cantidad, que es el elemento esencial de los pies métricos griegos y latinos.

5. El elemento esencial del verso español es el ritmo, derivado de la disposición de los acentos en las palabras. El metro y la rima son adornos secundarios que no afectan su estructura, y por tanto prescindibles.

6. Los poetas mexicanos han utilizado en su obras casi todas los versos y estrofas españoles conocidos. En la mayoría de los casos respetan rigurosamente las leyes tradicionales, pero en otros las han modificado o bien han creado nuevas formas, con lo cual han enriquecido notablemente la versificación española.

7. Algunos ritmos o formas estróficas de la tradición española se han perdido en el curso de los tiempos; el Modernismo, sin embargo, resucitó muchas de ellas y les dio nueva vigencia.

8. En cualquiera de los sistemas conocidos, el verso es un valioso factor de belleza verbal, además de eficaz recurso mnemotécnico; por ello ha sido también muy usado para la expresión de los sentimientos más profundos del

hombre y para su comunicación con el numen. Su conocimiento y estudio son importantes para una comprensión cabal de los méritos del artista.

9. El uso de uno u otro sistema de versificación proyecta el espíritu de un pueblo. Desde los inicios la comunidad hispanohablante adoptó el silábico acentual, que gracias al abundante número de sus cultivadores ha desarrollado su versificación con mayor amplitud que otras lenguas, incluso las románicas.

10. El sistema silábico acentual es propio de las lenguas romances y de la mayoría de las modernas. Se funda, ante todo, en la distribución de sus acentos dominantes, que son el alma del verso castellano, pero también intervienen en él, de manera importante, el número de sílabas, las pausas y aun la rima, que ha sido cultivada en todos los tiempos.

11. Entiéndese por verso una serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico, resultado de la combinación de sílabas, acentos y pausas. La regularidad con que aparecen estos elementos lo distingue de la prosa, que es la manera "natural" de ordenar las partes de la cadena hablada, sin sujeción a una periodicidad precisa.

12. Ordinariamente en el verso las pausas y cesuras coinciden con el período sintagmático y aun con algún signo gramatical, pero hay ocasiones en que esto no sucede, y entonces se produce el fenómeno llamado encabalgamiento.

13. No siempre coinciden las sílabas fonéticas con las sílabas métricas. En el cómputo de estas últimas es necesario considerar algunos fenómenos que afectan el

número de sílabas. Si esto no se toma en cuenta se diluye el ritmo y, consecuentemente, el verso, que es su resultado. Esta observación vale también para la recitación.

14. La rima es un fenómeno propio del latín vulgar, del cual pasó a las lenguas romances. A pesar de que actualmente parece estar en proceso de desuso, en otros tiempos fue considerada como gala suprema del verso español y ha sido cultivada con esmero por los poetas de todas las épocas.

15. En su afán de originalidad, los poetas han ensayado nuevas formas de rimar, algunas de las cuales han llevado al verso a alturas insospechadas de perfección y astucia.

16. Las combinaciones estróficas han sido tan variadas que difícilmente pueden clasificarse completamente. Sin embargo, es posible un estudio de las formas que con mayor frecuencia han sido cultivadas por los poetas.

ALATORRE, Antonio. *Los 1,001 años de la lengua española*. Edición corregida y aumentada. México, F. C. E. / El Colegio de México, 1989. (Tezontle).

ALONSO, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Teoría y sinopsis, 12a. edición. Madrid, Aguilar, 1975.

ALONSO SCHOKEKEL, Luis. *Estudios de poética hebrea*. Barcelona, Juan Flors editor, 1963.

ARAGÓN, Enrique de. *Arte de trovar*, en MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo IV. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1974.

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Gredos, 1989 (Manuales, 25).

BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*, 3a. edición aumentada. Madrid, Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 64).

BELLO, Andrés. *Arte métrica*, en *Obras completas*, VI. Caracas, Ministerio de Educación, 1955.

- Principios de la ortología métrica de la lengua castellana. Introducción por Samuel Gili Gaya. En *Obras completas*, VI. Caracas, Ministerio de Educación, 1955.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.
- CAMPILLO CORREA, Narciso. *Retórica y poética*. Literatura preceptiva, puesta al día, con notas y adiciones, por Alfredo Huertas García, 4a. edición. México, Botas, 1969.
- CASTAÑEDA, Daniel. *Teoría general de la rima*, 3a. edición. México, Antigua Librería Robredo, 1951.
- DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Con una fertilísimas Silva de Consonantes Comunes, Propios, Esdruxulos y Reflexos, y un diuino Estimulo del Amor de Dios. En Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1628.
- DUCROT, Óswald y TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, traducción de Enrique Pezzoni, 8a. edición. México, Siglo XXI, 1983.
- GARIBAY K., Ángel Ma. *Poesía náhuatl*. Paleografía, versión, introducción y notas explicativas de... México, UNAM (Instituto de Investigaciones Históricas), 1965.
- GUILLÓN BARRETT, Yvonne. *Versificación española*. México, Compañía. General de Ediciones, 1976.
- JAIMES FREYRE, Ricardo. *Leyes de la versificación castellana*. Pról. y notas de Antonio Castro Leal. México, Aguilar, 1974 (Biblioteca de iniciación americana).
- JIMÉNEZ ALARCÓN, Moisés et al. *Literatura hispanomexicana*, 3er. curso de español, 8a. edición. México, Herrero, 1973.

- JUAN MANUEL, Infante. *Reglas de cómo se debe trovar*, en MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo IV. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1974.
- LAPESA MELGAR, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. México, REI, 1993.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*, 3a. edición corregida. Madrid, Gredos, 1990 (Manuales, 6).
- LUGONES, Leopoldo. *Introducción a Lunario sentimental*. México, Cvltura, 1947.
- LUZÁN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Con las *Memorias de la vida de don Ignacio de Luzán*, escritas por su hijo. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra, 1974.
- MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena*. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo. Edición, introducción y notas de José Ma. Valverde, 2a. edición. Madrid, Castalia, 1991.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio. *Algunos epígonos del modernismo y otras notas*. México, Edición Camelina, 1966.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Estudio preliminar y notas a XL odas selectas de Horacio*. México, UNAM, 1946 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*).
- *Introducción y notas a Poetas novohispanos, primero y segundo siglos*. México, UNAM, 1942, 1943 y 1945 (*Biblitoea del Estudiante Universitario*, 33, 43 y 54).
- *Introducción y notas a Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomos I, II y III. México, F. C. E., 1951, 1952 y 1955 (*Serie Literatura colonial*).

- *Díaz Mirón, poeta y artífice.* México, Antigua Librería Robredo, 1954.
- MENDOZA, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano.* Estudio comparativo. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1939.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Los romances de América y otros estudios,* 7a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (Austral, 55).
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. "Noticias para la historia de nuestra métrica", en *Estudios de crítica histórica y literaria,* tomo VI. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1944.
- MONTES DE OCA, Francisco. *Teoría y técnica de la literatura,* 12a. edición. México, Porrúa, 1988.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso,* 4a. edición. México, Colección Málaga, 1968.
- *Métrica española.* Barcelona, Labor, 1991 (Colección Labor, nueva serie, 11).
- NEBRIJA, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana.* Estudio y edición. de Antono Quilis, 2a. edición. Madrid, Editora Nacional, 1984 (Clásicos para una biblioteca contemporánea).
- QUILIS, Antonio. *Métrica española.* Madrid, Alcalá, 1962.
- y Joseph A. Fernández. *Curso de fonética y fonología españolas,* 9a. edición revisada y aumentada. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- REY, Juan. *Preceptiva literaria,* 5a. edición Santander, Sal Terrae, 1958.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *La copla.* Bosquejo de un estudio folk-lórico. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910.
- RUANO, Jesús Ma. *Lecciones de literatura preceptiva,* 14a. edición Bogotá, Voluntad, 1965.

- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. *El arte poética en romance castellano*. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto "Nicolás Antonio", 1944.
- SANTILLANA, Marqués de. *Prohemio de sus obras, dirigido al condestable de Portugal, en MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. Antología de poetas líricos castellanos, tomo IV*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 8a. edición. México, Siglo XXI, 1983.
- (presentador). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. de Ana María Nethol, 3a. edición. México, Siglo XXI, 1978.
- VALENZUELA RODARTE, Alberto. *Métrica y poesía castellanas*. México, Buena Prensa, 1954.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias, en Obras escogidas. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáenz de Robles, tomo II*. Madrid, Aguilar, 1973 (Obras eternas).