

Los poetas románticos de lengua española más señalados por la variedad de su métrica fueron Espronceda, Zorrilla, Echeverría y la Avellaneda. No cultivaron la estrofa con la libertad y profusión de las de Víctor Hugo ni con el propósito clasicista de Carducci. Atendieron de manera principal a los efectos del ritmo y sonoridad del verso, más que a la variedad de sus combinaciones estróficas, en lo cual marcaron la tendencia que el modernismo desarrolló más tarde y se diferenciaron de la versificación del Siglo de Oro, más rica en estrofas que en metros. La Avellaneda se distinguió entre los demás en este sentido tanto por sus originales ensayos, fundados en la clara apreciación de la medida y el ritmo, como por sus intuitivos aciertos en la adopción de las modalidades más adecuadas a su actitud poética y a las circunstancias ocasionales de su expresión emocional.

Aunque tan distantes en el tiempo y tan diferentes en su personalidad, se advierte un fondo común de interés en la aplicación artística del verso, más resuelto y audaz en la mexicana sor Juana Inés de la Cruz, más ponderado y grave en la cubana Avellaneda y más refinado y sutil en la chilena Gabriela Mistral. Con análoga atención respecto al instrumento de su trabajo, una acumuló en conjunto barroco los más heterogéneos elementos, desde la simple canción popular a los más artificiosos ovilletes; otra sumó en sus estrofas agudas, en sus metros dactílicos y en la lenta modalidad de su endecasílabo los tonos graves del romanticismo, y otra expresó en leves versos de flexible ritmo los reflejos y matices de su sensibilidad.

RITMO Y ARMONIA EN LOS VERSOS DE DARÍO

ARMANDO GARCÍA

En el estudio de la versificación de Rubén Darío, más que en la de otros poetas, importa atender juntamente al instrumental visible de sus metros y estrofas y a la serie de recursos, no tan aparentes, pero no menos activos, deliberada o intuitivamente utilizados por la sensibilidad musical del autor. En cuanto al aspecto propiamente formal, se puede decir que entre los poetas de lengua española Darío es el que utilizó un repertorio métrico más rico y variado. En sus poesías se registran 37 clases de versos y 12 tipos de estrofas, diversificados estos últimos en 136 modalidades distintas: 3 de pareados, 7 de tercetos, 35 de cuartetos y redondillas, 6 de quintetos, 15 de sextetos, 3 de septetos, 7 de octavas, 10 de décimas, 4 de duodécimas, 1 tridécima, 13 de sonetos, 13 de romances y 19 de silvas. Como indicación comparativa puede recordarse que en las *Leyendas* de Zorrilla, celebradas por la riqueza de su versificación, sólo figuran 13 clases de metros y 8 de estrofas elaboradas bajo 38 variedades. La lista de versos y estrofas de Darío figura al final de este artículo.

Darío personaliza el período de más extensa y profunda renovación en el cultivo del verso español. Sin embargo, en la serie de sus versos, es poco en realidad lo que puede considerarse como producto de su propia invención. Entre sus 37 tipos, más de la mitad están comprendidos en el ordinario cuadro de la métrica tradicional. Por otra

parte, un considerable número de nuevos metros, ensayados por algunos de sus contemporáneos, no fueron practicados por Darío. Su actitud consistió en escoger entre las variedades especiales, antiguas y modernas, que encontraría en sus lecturas, aquellas que más particularmente atraerían su interés. Desde luego, no se entregó a ensayos experimentales como los realizados por contemporáneos suyos como Salvador Rueda y González Prada.

Se observa en efecto que los versos más conocidos y recordados con el sello de su nombre habían sido usados por poetas anteriores. En el peculiar alejandrino de la *Sonatina* le había precedido Rosalía de Castro. Del musical eneasílabo de *El clavicordio de la abuela*, distinto del tipo común de este metro, existían precedentes en las poesías de Dionisio Pérez, García Gutiérrez, Echeverría y otros escritores del romanticismo. El endecasílabo dactílico de *Portio*, recibido y discutido como novedad, había sido usado como metro independiente desde el siglo XVII y se había empleado en fábulas, himnos y cantatas de los siglos XVIII y XIX. El dodecasílabo compuesto de 7-5 del *Elogio de la seguidilla* había figurado en las serenatas de Zorrilla y de la Avellaneda, en las elegías de Balart y en poesías de Bécquer, Díaz Mirón, Julián del Casal y varios otros. El heptadecasílabo del soneto *Venus* había sido extensamente utilizado por don Simbaldo de Mas, hacia mediados del siglo XIX, en su traducción de varios cantos de la *Enéida*.

Darío, por supuesto, no pretendió hacer pasar estos versos como invenciones suyas ni tampoco los empleó más que en los casos únicos de las poesías citadas, con excepción del dodecasílabo de 7-5 que empleó alguna otra vez. Otros poetas después de Darío los practicaron con regular corrección en varias ocasiones; pero los ejemplos con que de ordinario tales versos son recordados son precisamente

los que Darío les dedicó y no los anteriores o posteriores. Lo que el poeta nicaragüense puso en la elaboración de tales ejemplos no se redujo a la medida y acentuación que sus formas requirieron, sino que añadió de su parte algo que no se da de manera corriente ni tampoco se deja definir con facilidad. Esta secreta técnica es sin duda la que ha dado fundamento a su fama de innovador y maestro en el arte de la versificación.

Otros ensayos suyos de éxito menos logrado, aunque de perfecta ejecución, tenían también precedentes conocidos. El tridecasílabo dactílico del soneto *Urna votiva* había sido usado por la misma Avellaneda, por Ruiz Aguilera y más recientemente por James Freyre en *Castalia bárbara*. El alejandrino a la francesa de otro soneto, *Los piratas*, con la particularidad de eludir la séptima sílaba del primer hemistiquio, contaba con intentos anteriores de Iriarte y Moratín. En *Gaita galaica*, Darío siguió el ejemplo del antiguo verso de arte mayor, guiado probablemente por la impresión inmediata de la muñeira gallega. En una de sus tentativas menos notadas, la del endecasílabo acentuado en quinta sílaba de la *Balada en loor de Valle Inclán*, «Del país del sueño, tinieblas, brillos, / donde crecen plantas, flores extrañas», pudo tener presente el viejo verso gallego-portugués de poesías como el cosante del rey don Dionís: «Ay flores, ay flores do verde pino, / se sabedes novzas do meo amigo». Pero no es improbable, como me hizo notar Jorge Guillén, que el oído de Darío, fino captador de ritmos, tomara como molde el nombre de «don Ramón María del Valle Inclán», que figura como uno de los versos de la *Balada*.

En la mayor parte de sus poesías, tanto en versos tradicionales como modernos, Darío se ajustó a las normas de la regularidad silábica. En los casos en que se apartó de

ella fue generalmente para reforzar el papel del ritmo. El verso amétrico a base del grupo tetrasílabo trocaico del nocturno *Una noche* de José Asunción Silva, repetido por varios poetas modernistas, aparece en *Desde la Pampa*, de Darío, el cual volvió a utilizarlo en gran parte de *La canción de los osos*. Sobre el mismo sistema, pero con la cláusula trisílabo dactílica como unidad básica en la variada dimensión de los versos, compuso su grave y sonora *Marcha triunfal*, modelo rítmico que parece debido a su propia iniciativa, así como el del verso rimado y de medidas variables de *Augurios* y de *Salutación a Leonardo*. En *Heraldos* y *En el país del sol*, reflejos de la sintaxis musical de Walt Whitman, la propia inclinación de Darío acabó por llevarle al orden simétrico y a la rima. No siguió en ningún momento el ejemplo de plena independencia del versolibrismo francés. La *Salutación del optimista* y las demás composiciones en que se sumó a las varias tentativas contemporáneas de imitación del hexámetro demuestran su firme valoración de la sonoridad de las palabras y su hondo sentido de la proporción y equilibrio del período rítmico.

En su juventud, Darío había probado su dominio del verso en la escala métrica de *Tú y yo*, formada por versos de trece medidas distintas, desde dos a quince sílabas, en la que siguió los modelos de Espronceda, la Avellaneda y Zorrilla, y en el ovillajo *El Ateneo*, a la manera cervantina, reanudada por el mismo Zorrilla. Aunque sus versos adquirieron pronto cualidades musicales que no son simple resultado de destreza métrica, la exuberancia de sus recursos renovó tales ejercicios juveniles en composiciones posteriores, como el diálogo de *Eco y yo*, a semejanza de los antiguos ejemplos de Juan del Encina y Baltasar de Alcázar, y en contrastes de ritmos y repercusiones de

rimas como los que se observan en *Sinfonía*, *Ritmos iniciales*, *Libranos*, *Señor*, y en otros muchos casos.

Más que en la unidad del verso, Darío ejerció la riqueza de su técnica en el campo de la estrofa. Mientras el verso constituye el elemento esencial del ritmo, la estrofa es el marco que sirve de base a la estructura musical del poema. Su sentido de la armonía condujo a Darío a destacarse como cultivador de la estrofa en un período en que la mayoría de los poetas habían apartado su interés de este aspecto de la métrica. Tampoco en este punto se propuso inventar combinaciones nuevas; su labor consistió en obtener de los tipos tradicionales la mayor variedad posible de efectos artísticos. No prestó atención a la estrofa sáfico-adónica ni a la alcaica, que acaso consideró como meras demostraciones de técnica académica.

En la reelaboración de los tipos de estrofas, su procedimiento consistió principalmente en romper la tradicional dependencia de cada tipo respecto a un determinado metro, lo cual le llevó a componer sonetos no sólo en endecasílabos o alejandrinos sino en versos de todas las medidas desde seis a diecisiete sílabas, y a proceder del mismo modo respecto a las décimas, octavas, sextetos, cuartetos, romances, etc. A esto añadió la libertad de introducir en la estrofa combinaciones no acostumbradas de metros y rimas, varias de ellas sugeridas por ejemplos parnasianos y simbolistas. La aplicación del eneasílabo como auxiliar del alejandrino, el sexteto eneasílabo y los tercetos monorrimos procedían probablemente de lecturas verlainianas más que de ninguna otra fuente. Los particulares dodecasílabos de *Libranos*, *Señor*, con primeros hemistiquios agudos que hacen resaltar en cada uno de ellos su sílaba quinta, reflejan el ritmo de la conocida *Art poétique* de Verlaine, y «El verso sutil que pasa y se posa» repetía

a todas luces el eco de «Sans rien en lui qui pèse ou qui pose»; pero en la claridad de sus líneas, en las repercusiones interiores de las rimas y en la correlación de los hemistiquios, la armonía de *Libranos, Señor*, no es sino del propio Darío. El verso al pasar por sus manos entrecueca su virtud musical y la estrofa multiplicaba con prodigiosa variedad sus matices y facetas.

Ritmo y armonía fueron elementos consustanciales en la ejecución de sus obras. Su doctrina métrica se reducía, como dijo recordando al mismo Verlaine, a obedecer ante todo al imperio de la música, con lo cual respondía, indudablemente, más que a principios teóricos, a condiciones de su propio temperamento. En el ambiente poético de sus composiciones se destacan con especial relieve las sensaciones del sonido: el tañido de suaves campanas en la madrugada, de *La dulzura del Angelus*; el último acorde del piano que queda vagando en la sala solitaria, de *Su alcoba*; el «lejano clavicordio que en silencio y olvido / no diste nunca al sueño la sublime sonata», de *Norturno*; el velado son de lirras y laldes que acompaña la presencia de las siete virtudes, en *El reino interior*; las mágicas notas de la orquesta y los sollozos de los violoncelos de *Era un aire suave*; la onda que llora cuando el viento canta, la queja amarga y sonora que sube del abismo y los violines de la bruma que saludan al sol que muere, en *Sinfonía*. Sus referencias a instrumentos músicos excede a la mera ornamentación parnasiana del áureo bandolín, la septicorde lira, las sonoras arpas y la flauta de cristal. Señaló en el *Canto de la sangre* la representación simbólica del clarín, órgano, salterio, cuerno, tambor, etc. La elegía al obispo Fr. Mamerto Esquiú resuena con imágenes musicales: copa de cantos, salterio celeste, clarín del día, cimballo sonoro, órgano vibrante.

El poeta concentraba su culto en la armonía como síntesis aristotélica definidora del universo, de la naturaleza y de la vida. La presencia de este concepto se repite en su mente en todas circunstancias, lo mismo entre jardines y fuentes que entre bosques y selvas o entre tempestades y tormentas. El imperio de la música que él profesaba era el imperio de la armonía. En el fondo, la conciencia que tenía de la naturaleza de su arte derivaba de ese mismo sentimiento: «Peregrinó mi corazón y trajo / de la sagrada selva la armonía» (*Las ánforas de Epicuro*).

En el conjunto de las poesías de Darío, espejo de sus ideas, inquietudes, experiencias y pasiones, la *Sonatina* se distingue principalmente por el atractivo de su efecto musical. El mismo Darío dijo en *Historia de mis libros* que consideraba esta poesía como la más rítmica y musical de sus *Prosas profanas*, donde apareció acompañada de *Era un aire suave*, *Pórtico*, *Elogio de la seguidilla*, *Sinfonía en gris mayor*, *Respanso* y otras poesías celebradas por su ritmo y armonía. Los versos de la *Sonatina*, tan conocidos en todas partes donde se habla español, se recuerdan en efecto como una canción. Acaso es la poesía de más extensa popularidad de la lírica artística moderna. Con forma semejante a la de la *Canción del pirata* de Espronceda y a la de *Las golondrinas* de Bécquer, permanece en la memoria de la gran mayoría de las gentes por virtud de su encanto musical, aunque no siempre se le incluya en las antologías. El análisis de su delicada estructura a base de datos concretos y objetivos, no de mera impresión estética, podrá llevar a descubrir alguna parte del secreto de su singular atractivo. Considero necesario ampliar con nuevas observaciones el breve comentario que anticipé de la *Sonatina* en mis *Estudios de fonología española*, Syracuse, N. Y., 1946. La estructura métrica de la *Sonatina* es como

compendio de las cualidades artísticas del conjunto de la versificación de Darío.

La armonía del verso es una rara cualidad; multitud de poemas no la poseen. No consiste en que el verso esté propiamente medido y acentuado. El acento a intervalos regulares determina el compás, y el orden de las cláusulas en los intervalos define el ritmo. La armonía es aquello que sobre el compás y el ritmo añade la canción. En su origen el verso nació con el canto. Desprovisto del canto, se reduce a un compás esquemático; desprovisto del compás, se convierte en simple prosa. El contenido mental no suple la falta de ritmo y armonía; el poema puede poseer densidad de sentido y carecer de atractivo artístico, y puede faltarle este mismo atractivo aunque ostente perfecta estructura formal. El acierto del don musical sólo se logra por el ajuste y equilibrio de ritmo, armonía y sentido que supieron poner en sus versos Jorge Manrique, Garcilaso, san Juan de la Cruz y pocos más.

El tema de la *Sonatina*, en su sencillez, es hondo y delicadamente humano. La doncella no visitada por la gracia del amor es una melancólica figura de universal realidad. En las antiguas canciones de amigo, la doncella espera con anhelo el regreso del amante ausente; en la *Sonatina* la tristeza de la princesa es por el amante imaginario que nunca se ha hecho presente. La escena que Darío situó en el ambiente de un rico palacio puede igualmente imaginarse en la aldea más humilde o en la ciudad más moderna, y en cualquier tiempo o país. Hay una afinada correspondencia entre la suave emoción compasiva del poema y la dulce melodía de su temple musical.

La *Sonatina* tiene como fondo rítmico la especial modalidad de su verso alejandrino, modalidad distinta del tipo común de este metro. Consta de hemistiquios inva-

riablemente acentuados en sus sílabas tercera y sexta, de uniforme anacrusis bisílaba y de período rítmico formado con igual regularidad por una sílaba, la tercera, en el tiempo marcado, y por dos sílabas, cuarta y quinta, en el tiempo débil. El tiempo marcado monosílabo, como la nota que llena toda una parte del compás musical, presta lentitud y suavidad al período, cuya estructura se asemeja en este caso a la de una prolongada cláusula dactílica.

El alejandrino común, con libre mezcla de sus nueve posibles variedades, posee particular flexibilidad y soltura; pero su ritmo mezclado e impreciso lo hace poco apto para la expresión lírica. Darío escogió para la *Sonatina*, entre las modalidades del alejandrino, la más melodiosa y musical, así como en *El clavicordio de la abuela* precisó también del eneasílabo polirrítmico y se sirvió de la uniforme modalidad trocaica de este metro. Los versos palirrítmicos, por la libertad de sus combinaciones, son más corrientes que los de ritmo simple y uniforme. Estos últimos forman una serie relativamente reducida que se reparte entre las modalidades dactílica y trocaica. Se han cultivado con preferencia en relación con el canto. Su representación es generalmente escasa en las poesías de otros poetas. En las de Darío, aunque aplicados de ordinario a casos individuales, representan no menos del 50 por ciento de su repertorio de metros. Mostró visible inclinación por las variedades de tipo dactílico. Llamo la atención la ausencia entre sus versos del endecasílabo sáfico, de noble y antiguo prestigio, y la del octosílabo trocaico, frecuente en los cantables líricos.

La estrofa de la *Sonatina* es el sexteto agudo de semiestrofas simétricas, en las cuales los dos primeros versos de cada una de ellas forman un pareado con rimas llanas diferentes entre sí, y los terceros son consonantes con la rima

aguda que enlaza las dos mitades del sexteto, AAÉ:BBÉ. La composición consta de ocho estrofas de esta especie, las cuales suman 48 versos; 32 llanos con 16 rimas y 16 agudos con 8 rimas. El alejandrino común admite que los primeros hemistiquios puedan tener terminación llana, aguda o esdrújula; en el de la *Sonatina*, ningún primer hemistiquio es agudo, cuatro son esdrújulos y todos los demás son llanos.

Entre las estrofas de forma articulada y orgánica, aparte de las series abiertas del romance y la silva, los dos tipos que Darío empleó con más frecuencia y bajo mayor número de variedades, fueron el cuarteto y el sexteto. Al primero lo trató como instrumento aplicable a todo asunto y ocasión; al segundo, de marco más amplio para la combinación de sus elementos, lo reservó para composiciones de mayor elaboración artística. El mismo sexteto agudo de la *Sonatina*, pero en alejandrino polirrítmico, figura en *Victor Hugo y la tumba* y en *Momotombo*, y con los versos agudos encañabos en lugar de alejandrinos, en *Responso a Verlaine* y en la elegía al obispo Fr. Mamerto Esquiú. Hizo uso menos frecuente del sexteto plenamente llano, AAB:CCB, pero dejó de él un famoso ejemplo en el encañabo de *El clavicordio*. En varias otras ocasiones, al lado del cuarteto omnipresente, el tipo de estrofa, como el del metro, aparece en visible relación con el carácter de la poesía correspondiente.

Del aspecto especial del ritmo cuantitativo de la *Sonatina* me ocupé hace tiempo en «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío», *RFE*, IX, 1922, 1-29. La relación de medidas entre los períodos rítmicos y entre los versos de cada semiestrofa, así como entre las semiestrofas de cada sexteto ofrece correspondencias semejantes al orden y compás de una pieza musical. La intensidad de los

tiempos marcados coincide con el relieve de su alargamiento. Los períodos interiores y de enlace, del mismo modo que las anacrusis y pausas, se ajustan al aproximado isocronismo de los apoyos accentuales, en cuyos intervalos se nivelan las aparentes diferencias entre unos versos y otros. Desde el punto de vista de la cantidad, la arquitectura de la *Sonatina* sin ajustarse, por supuesto, a una exactitud matemática, es ejemplo sorprendente de equilibrio y proporción.

De ordinario, en los versos de cierta extensión, los acentos prosódicos son más numerosos que los requeridos por los apoyos rítmicos. Afecta a la claridad del ritmo el hecho de que tales acentos sean más o menos de los necesarios o no se den en los lugares adecuados. Ningún desajuste de esta especie altera la claridad de los versos de la *Sonatina*. Entre sus 96 hemistiquios, el 58 por ciento no presentan otros acentos prosódicos que los correspondientes a los apoyos respectivos; el 20 por ciento añaden un acento inicial que refuerza la anacrusis sin conflicto con el de la sílaba tercera, y en el resto de los hemistiquios los acentos superfluos corresponden a palabras de función secundaria y escaso relieve. Es de notar igualmente el perfecto acuerdo entre la composición gramatical y la estructura métrica. Cada verso constituye en ambos sentidos una definida unidad, sin que en ningún caso el exceso o defecto de la dimensión sintáctica dé lugar a encabalgamientos entre los versos ni entre los hemistiquios.

Las ocho estrofas de la *Sonatina* suman 24 rimas, tres en cada sexteto. La calidad vocálica de las rimas aparece en cierta relación con su forma accentual y con el lugar que ocupan. En las rimas llanas correspondientes a los parados de las semiestrofas, el 75 por ciento llevan en el apoyo del acento una de las vocales claras *a, e, i*, mientras

que de las rimas agudas en los versos finales de las mismas semiestrofas, el 62,50 por ciento muestran las vocales oscuras *o, u*. Tal diferencia coincide asimismo con la regular alternancia entre los finales sintácticamente continuativos y abiertos de los pareados llanos y la terminación cerrada de fin de frase en los versos agudos. El predominio de las vocales claras, especialmente *a* y *e*, en las rimas llanas y en cualquier otra posición, se explica por la misma abundancia de estos sonidos que ocupan los dos primeros puestos a la cabeza de la escala de frecuencia de los fonemas de la lengua. Donde se advierte la estimación del simbolismo vocálico como sutil refinamiento de la *Sonatina*, no repetido en las demás composiciones de Dario en sexetos de la misma clase, es en el hecho de que las oscuras *o, u*, no obstante su menor frecuencia, predominen en las rimas agudas, por razón de contraste y por su asociación con el tono compasivo del poema.

En el perfil de cada verso se destacan las sílabas 3, 6, 10 y 13 que reciben los cuatro acentos rítmicos. Se comprende que el sensible oído del poeta se sintiera llevado a utilizar la coordinación de sonoridad a que tales sílabas se prestan. Se observa, en efecto, que dentro de la libre disposición de las vocales rítmicas en la mayor parte de los versos, figuran en proporción considerable casos de armonía de timbre que no parecen atribuibles a coincidencia meramente casual. En varios versos la vocal de la sílaba 6, en el apoyo final del primer hemistiquio, anticipa el timbre de la que en el lugar equivalente de la sílaba 13 constituye el núcleo de la rima: «y vestido de rojo piruetea el bufón», «en el que es soberano de los claros diamantes», «el feliz caballero que te adora sin verte». A veces los cuatro acentos realzan la nota de la misma vocal: «en la jaula de mármol del palacio real». Con más frecuencia, las

vocales se corresponden alternativamente: «ir al sol por la escala luminosa de un rayo», «ya no quiere el palacio ni la rueda de plata», «ni el halcón encantado ni el bufón escarlata». En el pasaje siguiente, la misma combinación se repite a través de dos versos inmediatos: «¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China, / o en el que ha detenido su carroza argentina?»

Sin atenerse a las líneas métricas de la glosa tradicional, Dario aprovechó con frecuencia el armonioso efecto que resulta de volver periódicamente al tema inicial de la composición. En la *Sonatina*, la nota que mantiene el tono desde el principio al fin es «la princesa está triste». En *El clavicordio de la abuela* es este mismo título el que aparece como verso enesílabo en varias estrofas. Análoga repetición sostiene el acorde que sirve de base en *La hembra del pavo real*, *La balarina de los pies desnudos*, *La bella niña del Brasil*, *Las musas de carne y hueso* y *La sencillez de las rosas perfectas*. Dario llamaba baladas a las poesías de este tipo, de disposición análoga a la de las *ballades* de Verlaine. En *Canción de otoño en primavera*, el efecto de la glosa se concentra y refuerza con la reiteración interior y final de la primera estrofa. Figura un breve estribillo, «Eso fue todo», al fin de cada cuarteto en *Metempsychosis*. Otras veces, el estribillo reaparece con individualidad y posición independiente, como en *La canción de los osos*, en *Canción otoñal* y en una de las serenatas juveniles del autor.

La igualdad de los hemistiquios, sin desajustes entre forma y contenido, es fuente en la *Sonatina* de abundantes efectos de correlación en que al ritmo fonético se suma el ideológico o gramatical. En varias ocasiones el desarrollo de sus elementos suscita como un eco de uno de los más finos recursos de la lírica primitiva, la repetición parale-

lística del viejo cosante: «La princesa está pálida, la princesa está triste», «Quiere ser golondrina, quiere ser mariposa», «La princesa no ríe, la princesa no siente», «Está presa en sus oros, está presa en sus tules». Igual procedimiento en *Divagación*: «Y el dios de piedra se despierte y tía, / y el dios de piedra se despierte y cante».

Coordinación predominante en el poema es la de una proposición principal en el primer hemistiquio y una complementaria en el segundo: «Los suspiros se escapan de su boca de fresa», «La princesa está pálida en su silla de oro», «Saludar a los lirios con los versos de mayo», «A encenderte los labios con un beso de amor». La disposición inversa que inclina la atención hacia la circunstancia complementaria situada en el primer hemistiquio, ocurre con menos frecuencia: «Y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor», «Y vestido de rojo pirueta el bufón», «En caballo con alas hacia aquí se encamina». En otros casos, el segundo hemistiquio encierra un predicado calificativo, cuyo sentido afecta a todo o parte del anterior: «El jardín puebla el triunfo de los pavos reales», «Pobrecita princesa de los ojos azules», «Oh visión adorada de oro, rosa y azul».

La serie enumerativa, propicia para la sucesión rítmica, subraya en la *Sonatina*, con reforzamiento distributivo, la correspondencia de los hemistiquios: «Los jazmines de oriente, los nelumbos del norte, / de occidente las dalias y las rosas del sur». El autor hizo uso del mismo recurso en la *Oda al rey Oscar*: «Por Isabel que cree, por Cristóbal que sueña, / y Velázquez que pinta, y Cortés que domeña».

En el primer verso de la composición, el contraste consiste en colocar el mismo vocablo al principio y al fin en dos niveles distintos: «La princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa?» Del mismo modo en *Los motivos del lobo*:

«El lobo de Gubbia, el terrible lobo». En *Cyrano en España*, la confrontación se realiza entre expresiones análogas: «Al gran gascón saluda y abraza el gran manchego», y entre consonancias prosódicas en *El reino interior*: «Alabastos celestes habiados por astros». Resulta efecto semejante de la repetición del concepto en los apoyos interiores, como en la *Sonatina* «La libélula vaga de una vaga ilusión», «Y están tristes las flores por la flor de la corte», y en el poema *A Mistral*: «Mistral, la copa santa llena de santo vino». El acorde abarca dos versos contiguos en la epístola a Rodó de *Cantos de vida y esperanza*: «Potro sin freno se lanzó mi instinto / mi juventud montó potro sin freno».

A este mismo género de coordinación, en que actúan juntamente elementos métricos e ideológicos, pertenece la relación que en muchos versos se observa entre las palabras situadas en los puntos realzados por los acentos rítmicos, como antes se ha notado con respecto a la armonía de las vocales. En el texto de la *Sonatina*, el material predominante lo forman los nombres que se refieren a las figuras y objetos que componen el cuadro. La proporción de los sustantivos es mucho mayor que la de la suma de adjetivos y verbos; las cifras relativas a estos últimos grupos son semejantes entre sí. En el *Responso*, de tono más emocional, aumentan los adjetivos y disminuyen los verbos; en *Cosas del Cid*, de acción más movida, aumentan los verbos y disminuyen los adjetivos. Los sustantivos mantienen su nivel superior en las tres poesías, y son por su misma abundancia los que en la mayor parte de los versos ocupan los lugares acentuados.

La coordinación se funda en este caso, no en la forma ni en las condiciones prosódicas de los vocablos, sino en la preeminencia de su posición y en la similitud evoca-

tiva de los conceptos a que corresponden. Ocurre principalmente entre los finales de los hemistiquios del mismo verso: *risa-color, ojos-luz, princesa-rosa, golondrina-maniposa, lirios-mayo, oriente-norte, viento-mar, oros-tules, hipisipia-crisálida, alba-abril*. Con menos frecuencia, los apoyos iniciales de los hemistiquios, de menor relieve que los finales, ofrecen también ejemplos de esta relación: *das-cielo, cisnes-lago, ianla-palacio, lebréldragón*. Los cuatro sustantivos destacados por el ritmo se corresponden por parejas análogas en casos como «En el cinto la espada y en la mano el azor». Aunque el sentimiento de amor se halla presente en todas las estrofas, el nombre mismo no figura en ninguna de estas combinaciones de realce. Al contrario que «princesa», que aparece repetidamente, la palabra «amor» se hace notar precisamente por su ausencia. No parece sino que el autor quiso reservarla para concentrar su relieve en el último acento del último verso: «A encenderte los labios con un beso de amor».

No sabemos cómo sería la entonación de la *Sonatina* recitada por Darío con su propio sentido musical del poema y con su habitual pronunciación. Sin embargo, la ordinaria correspondencia entre entonación y sintaxis en cualquier manifestación de la palabra hablada permite apreciar por lo menos los rasgos principales con que las inflexiones de la voz forman parte de la estructura sonora de esta composición. Por su propia forma sintáctica y métrica cada hemistiquio de la *Sonatina* constituye una unidad melódica. La forma tónica de los hemistiquios responde a la función de cada verso en la semiestrofa a que pertenece, la cual a su vez constituye una de las dos partes complementarias del conjunto armónico del sexteto.

Los 96 hemistiquios de la composición se reparten entre los cinco tipos melódicos de que consta el sistema de

entonación del idioma español. Las inflexiones que los caracterizan se combinan ordenadamente en los versos de cada estrofa. Las cadencias aparecen por períodos regulares en las terminaciones de los versos agudos. El efecto de su inflexión grave coincide con el acento oxítono y en la mayoría de los casos con las vocales oscuras. Las anticcencias van situadas de ordinario al final del segundo verso, centro de cada semiestrofa, en contraste con la cadencia del verso siguiente. En los versos que terminan con cadencia, sus primeros hemistiquios llevan semianticadencia; en los que terminan con anticadencia, los primeros hemistiquios llevan semicadencia. Las inflexiones circunflejas y de suspensión alternan en los hemistiquios interrogativos del tercer sexteto. Dentro de este ordenado conjunto melódico, un giro que se repite uniformemente en los 77 hemistiquios que empiezan con sílabas inacentuadas es el breve movimiento inicial ascendente desde el nivel semigrave al tono normal del primer tiempo marcado.

La construcción total del poema se eleva sobre la base simétrica de sus ocho estrofas agrupadas en cuatro parejas iguales. La primera pareja presenta a la triste princesa en su silla de oro, indiferente a los colores del jardín, a la charla de la dueña y a las gracias del bufón. La segunda describe los sueños e ilusiones que la princesa halaga en el anhelo de su corazón. La tercera retrata su hastío por las galas que la rodean y por el retiro en que vive. En la cuarta, el poeta, por sí mismo y por voz de la dueña, compadece a la joven y trata de alentar y fortalecer sus esperanzas. Es probable que en la ejecución de la obra, después de concebir la imagen de la princesa que en medio de la riqueza del palacio echa de menos el amor, el segundo paso consistiría en proyectar estas cuatro etapas del breve proceso del poema. A continuación, la melancolía del asunto se asociaría

en la mente del poeta con el pausado y suave ritmo de la modalidad del alejandrino cuya impresión quedaría en su memoria desde que pasara por sus manos el libro *En las orillas del Sar* de Rosalía de Castro, si es que Darío por sí mismo no desentredó esa modalidad de entre la madeja polirítmica del alejandrino ordinario.

No hay duda que Darío percibía que cada ritmo tiene su propio valor expresivo y que en orden de estricta correspondencia cada poema debería ser compuesto en el tipo de verso que mejor reflejara el temple emocional de su asunto. La idea del marcial desfile de los paladines de la *Marcha triunfal* lo llevó a servirse del firme compás de la serie de cláusulas dactílicas. La gentil figura de la marquesita Rosalinda le sugirió la adopción para *El clavicordio* de la variedad de eneasílabo cuya ritmo tiene algo del movimiento del minué. Para el *Elogio de la segundilla* eligió el dodecasílabo de 7-5 que representa el mismo ritmo y movimiento de los versos alternos de esta clase de copla. En el proceso normal de la composición, la idea del asunto precede sin duda a la elección de la forma métrica. A veces el estímulo de tal forma parece haber servido de punto de partida en poesías de Darío como la del rombo o escala métrica de *Tú y yo*, el ovillojo de *El Ateneo*, el diálogo de *Eco y yo*, la imitación de metros franceses y gallicos y la adaptación de canciones, lays y decires trovadorescos.

En suma, la armonía de la *Sonatina* es un complejo conjunto musical en que se combinan como elementos básicos la regularidad silábica de los versos, la uniforme disposición de los acentos, la equilibrada duración de los periodos rítmicos y la correspondencia de las rimas, y como elementos complementarios las coincidencias de timbre entre las vocales realzadas por los apoyos acentuales, la correlación gramatical de los hemistiquios, la coordinación ideológica

de los vocablos situados en los tiempos marcados y la ordenada sucesión melódica de las inflexiones de la entonación, todo ello encerrado en la simétrica organización de las estrofas. Sobre este sinfónico tejido, la brillante imaginaria del cuadro dibuja su contorno con afinadas notas de color: clave sonoro, pavos reales, carroza argentina, rosas fragantes, halcón encantado, etc. Fuera de la deliberrada elección de metros y estrofa, el estrecho entrelazamiento de tal conjunto de factores, en refinada elaboración intuitiva, demuestra la excepcional aptitud de Darío para imprimir en el verso hasta los más delicados reflejos de su sensibilidad musical.

Se le puede imaginar como el artista a quien los utensilios de su trabajo no le ocasionaban esfuerzos ni fatiga. El verso parece haber sido en sus manos materia fácil y obediencia. Sin embargo, se hace difícil pensar que una obra de tan acendrada confección como la *Sonatina* saliera ligera y espontáneamente de su pluma. Habría que conocer las circunstancias de su nacimiento en los manuscritos del autor. Sus autógrafos dan a entender que de ordinario corregía y reelaboraba sus composiciones, a veces con cambios sustanciales, que no se referían tanto a la materialidad del verso como a la depuración de su contenido. Algo de la intimidad de esta labor se entrevé en el conocido pasaje de *Las ánforas de Epicuro* donde dijo: «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, /botón de pensamiento que busca ser la rosa». Nada se advierte en estas palabras que permita atribuirles ni a afectada modestia ni a mero efecto retórico; tienen el acento de sinceridad característico en las poesías de Darío.

Como quiera que sea, su obra consiguió indiscutiblemente, junto a otros éxitos e influencias, el preciado y perdurable mérito de hacer sentir la magia de la palabra armo-

niosa y musical, en bellos versos por todos recordados e incorporados a la tradición lírica del idioma. A su muerte, otro gran poeta, Antonio Machado, le hizo sentido homenaje señalando la cualidad que más había admirado en su compañero: «Si era toda en tu obra la armonía del mundo, / ¿dónde has ido, Darío, la armonía a buscar?»

Nada puede dar idea tan clara del extenso cuadro de la versificación de Darío como el repertorio de sus metros y estrofas. Se incluyen en esta enumeración las unidades de una y otra clase que aparecen en forma definida y consistente, no las que aparecen ocasionalmente en composiciones no sujetas a normas regulares. De ordinario sólo se citan uno o dos ejemplos, tanto de los tipos más abundantes como de los menos frecuentes. Las citas de títulos y páginas se refieren al volumen de *Poesías completas* de Darío, preparado por Alfonso Méndez Plancarte y publicado por M. Aguilar, Madrid, 1961.

METROS

1. Bisílabo: *Tú y yo*, 149; *Eco y yo*, 858.
2. Trisílabo: *Tarde del Trópico*, 741; *Ofrenda*, 773.
3. Terrasílabo: *Rimas*, 564; *Hondas*, 841.
4. Pentasílabo polirrítmico: *Tú y yo*, 150; *Serenata*, 146.
5. Pentasílabo dactílico: *Metempsicosis*, estribillo, 798.
6. Hexasílabo polirrítmico: *Mía*, 637; *A un pintor*, 843.
7. Hexasílabo dactílico: *Versos negros*, 1.061.
8. Heptasílabo polirrítmico: *Pensamientos de otoño*, 591.
9. Heptasílabo trocaico: *Tú y yo*, 150; *La ciega*, 258.

10. Octosílabo polirrítmico: *Primavera*, 575.
11. Eneasílabo polirrítmico: *Canción de otoño en primavera*, 743.
12. Eneasílabo dactílico: *Tú y yo*, 151, 153.
13. Eneasílabo trocaico: *El clavicordio de la abuela*, 899.
14. Decasílabo polirrítmico de 5-5: *Palimpsesto*, 674.
15. Decasílabo dactílico simple: *Himno de guerra*, 100.
16. Decasílabo dactílico de 5-5: *Del Trópico*, 1.031.
17. Endecasílabo polirrítmico: *Diagación*, 618.
18. Endecasílabo dactílico: *Pórtico*, 652.
19. Endecasílabo galaico: *Balada laudatoria a Valle Inclán*, 1.181.
20. Dodecasílabo polirrítmico: *Era un aire suave*, 615.
21. Dodecasílabo trocaico de 6-6: *Flirt*, 864.
22. Dodecasílabo dactílico de 6-6: *La página blanca*, 659.
23. Dodecasílabo de 7-5: *Serenata*, 145; *Elogio de la seguidilla*, 657.
24. Tridecasílabo dactílico: *Urna votiva*, 771.
25. Alejandrino polirrítmico: *Coloquio de los centauros*, 641.
26. Alejandrino trocaico: *Caupolicán*, 599.
27. Alejandrino dactílico: *Sonatina*, 623.
28. Alejandrino a la francesa: *Los piratas*, 872.
29. Pentadecasílabo dactílico: *Tú y yo*, 152.
30. Hexadecasílabo trocaico: *Año Nuevo*, 661.
31. Heptadecasílabo de 7-10: *Venus*, 600.
32. Verso de arte mayor: *Gaita galaica*, 898.
33. Verso amétrico trocaico: *Desde la Pampa*, 808.
34. Verso amétrico dactílico: *Marcha triunfal*, 727.
35. Amétrico polirrítmico: *Salutación a Leonardo*, 717.
36. Hexámetro fluctuante: *Salutación del optimista*, 709; *In memoriam. Bartolomé Mitre*, 823.
37. Verso suelto de medida y acento fluctuantes: *Lamonia y el ruisenior*, 1.087.

ESTROFAS

Pareados

1. Alejandrino: *Coloquio de los centauros*, 641.
2. Eneaslabo: *El canto errante*, 797.
3. Octoslabos y bislabo: *Eco y yo*, 858.

Tercetos

4. Dodecaslabo monorrímo: *El faisán*, 632.
5. Endecaslabo enlazado: *Revelación*, 810.
6. Endecaslabo monorrímo: *Florentina*, 1.076.
7. Eneaslabo monorrímo. *Santa Elena de Montenegro*, 895.
8. Octoslabo monorrímo: *Madrigal exaltado*, 758.
9. Hexaslabo monorrímo: *Salmo*, 1.269.
10. Verso amétrico suelto: *Alcalaya*, 765.

Cuartetos

11. Hexadecaslabo con final quebrado, ABAb: *Año Nuevo*, 661.
12. Pentadecaslabo dactílico agudo, AÉAÉ: *Tú y yo*, 152.
13. Alejandrino llano, ABAB: *Los cisnes*, 731; *Retratos*, 737.
14. Alejandrino agudo, AÉAÉ: *Tú y yo*, 152.
15. Alejandrino agudo asonante, AÉBÉ: *La caridad*, 108.
16. Alejandrino y heptaslabo agudo, AÉAÉ: *A Mis-tral*, 898.
17. Dodecaslabo de 6-6 llano, ABAB: *Era un aire suave*, 615.
18. Dodecaslabo de 6-6 agudo, AÉAÉ: *Bouquet*, 631.

19. Dodecaslabo dactílico llano, ABAB: *Leda*, 751.
20. Dodecaslabo dactílico agudo, AÉAÉ: *Sinfonía en gris mayor*, 663.
21. Dodecaslabo de 7-5 llano, ABAB: *Elogio de la seguidilla*, 657.
22. Endecaslabo llano, ABAB: *La Cartuja*, 937.
23. Endecaslabo agudo, AÉAÉ: *A Teresa Menéndez*, 1.042.
24. Endecaslabo agudo asonante, AÉBÉ: *El banquillo*, 327.
25. Endecaslabo llano consonante con heptaslabo final, ABAB: *Loetitia*, 1.043.
26. Endecaslabo llano asonante con heptaslabo final, ABCd: *Huyó el día*, 319.
27. Endecaslabo llano con heptaslabo inicial, aBAB: *Claro de luna*, 1.030.
28. Endecaslabo y heptaslabo llano alterno, AbAb: *Espíritu*, 114.
29. Endecaslabo y heptaslabo agudo alterno asonante, AÉBÉ: *A Antonio Tellería*, 12.
30. Endecaslabo llano suelto con pentaslabo final, ABCd: *Metempsicosis*, 798.
31. Endecaslabo dactílico llano, ABAB: *Pórtico*, 652.
32. Decaslabo dactílico llano, ABAB: *Blasón*, 624.
33. Decaslabo dactílico agudo, AÉAÉ: *Himno de guerra*, coro inicial, 100.
34. Decaslabo de 5-5 agudo, AÉAÉ: *A Salvadora Debyle*, 1.147.
35. Eneaslabo polirrítmico llano, ABAB: *Programa matinal*, 771.
36. Eneaslabo polirrítmico agudo, AÉAÉ: *Canción de otoño en primavera*, 743.
37. Eneaslabo trocaico agudo monorrímo con pentaslabo final, AAAá: *Canción otoñal*, coro, 883.
38. Eneaslabo y pentaslabo llano alterno, AbAb: *Poema de otoño*, 875.

39. Eneasílabo y pentasílabo agudo, AéAé: *Poema de otoño*, junto con el llano, 875.

Redondillas

40. Octosílabo cruzada, abab: *Danzas gymnesianas*, 962.
 41. Octosílabo cruzada con quebrado final, abab: *Tarde del Trópico*, 741.
 42. Octosílabo abrazada, abba: *Ingratitud*, 15.
 43. Octosílabo y hexasílabo alterna aguda, aéaé: *A un pintor*, 843.
 44. Heptasílabo aguda, penúltimo quebrado, aéaé: *Otreda*, 773.
 45. Heptasílabo y pentasílabo asonante, abcb: *A una amiga*, 139.

Quintetos

46. Alejandrino agudo, AÉBCÉ: *El poeta*, 9.
 47. Decasílabo de 5-5 agudo, AÉAAÉ: *Del Trópico*, 1.031.
 48. Eneasílabo llano, AABAB: *Para una Margarita*, 1.151.
 49. Eneasílabo agudo. AABAB: *Para una Margarita*, junto con el llano, 1.152.
 50. Octosílabo llano, ababa y abaab: *Serenata*, 124.
 51. Octosílabo agudo, aéaé: *Serenata*, junto con los llanos, 124.

Sextetos

52. Alejandrino polirrítmico agudo, AAE:BBÉ: *Victor Hugo y la tumba*, 435.
 53. Alejandrino dactílico agudo, AAE:BBÉ: *Sonatina*, 623.

54. Alejandrino y enneasílabo agudo, AAé:BBé: *Responso a Verlaine*, 667.
 55. Alejandrino y heptasílabo agudo, AAé:BBé: *Vau-Phe*, 1.019.
 56. Dodecasílabo de 6-6 agudo AAÉ:BBÉ: *Letania a nuestro señor don Quijote*, 775.
 57. Endecasílabo con heptasílabo interior, llano, Aab: CCB: *La nube de verano*, 460.
 58. Endecasílabo y heptasílabo asonante, abbbDB: *A Emilio Ferrarri*, 404.
 59. Decasílabo dactílico agudo, AAE:BBÉ: *A una novia*, 866.
 60. Eneasílabo trocaico llano y agudo, AAB:CCB y AAÉ:BBÉ: *El clavicordio de la abuela*, 899.
 61. Eneasílabo polirrítmico agudo, AAE:BBÉ: *Oda a Mire*, 828.
 62. Octosílabo llano, aab:ccb: *En una velada*, primera estrofa, 1.053.
 63. Octosílabo y tetrasílabo llano, aab:ccb: *La trisílex*, 10.
 64. Octosílabo y tetrasílabo agudo, con quebrado variable, aé: bbé: *¿Dónde estás?*, 1.959.
 65. Octosílabo y bisílabo agudo, aé: bbé: *Rimmos intimos*, 959.
 66. Octosílabos en pareados, aabbcc: *Rimmos intimos*, estrofa novena, 960.

Septetos

67. Octosílabo de 4-3, abab:ccb: *Dezir*, 684.
 68. Heptasílabo de 4-3 con quebrado, abab-ccb: *Canción*, 884.
 69. Heptasílabo y pentasílabo de seguidilla, abcb: *ded: Rimmas*, 536.

Octavas

70. Dodecasílabo en pareados, AABBCCEÉ: *Unión Centro-Americana*, 1.033.
71. Endecasílabo trabada, ABBCBABA: *Tánatos*, 773.
72. Decasílabo dactílica aguda, ABBÉ: CDDÉ: *Himno de guerra*, 100.
73. Octosílabo aguda, abbé: cddé: *Alí*, introducción, 476.
74. Heptasílabo aguda, aaaé: bbbé: *Pequeño poema de carnaval*, 940.
75. Hexasílabo aguda, abbé: cddé: *La ceguera*, 258.
76. Pentasílabo aguda, abbé: cddé: *Tú y yo*, 150, 154.

Décimas

77. Endecasílabo cruzada, ABAB: BC: CDDC: *Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas*, 1.189.
78. Endecasílabo abrazada, ABBA: AC: CDDC: *Balada en honor de las musas de carne y hueso*, 861.
79. Endecasílabo de ritmo galatico, ABAB: BC: CDDC: *Balada laudatoria a Valle Inclán*, 1.181.
80. Decasílabo de 5-5, ABAB: BA: CDDC: *Balada a Leopoldo Díaz* con variantes en cada estrofa, 1.106.
81. Eneasílabo cruzada, ABAB: BC: CDDC: *A la bella niña del Brasil*, 961.
82. Octosílabo ordinaria, abba: ac: cddc: *El libro*, 34; *Alí*, 477.
83. Octosílabo y tetrasílabo, aabbccddc: *Loor*, 688.
84. Hexasílabo asonante aguda, abbcé: dffgé: *Tú y yo*, 50, 154.
85. Hexasílabo de 4-6 aguda, abcé: dffghé: *La ceguera*, 258.

Duodécimas

86. Octosílabo, abba: accd: deed: *Al Ateneo de León*, quinta estrofa, 20.
87. Octosílabo trovadoresca, abba: cddc: abba: *Canción*, 686.
88. Octosílabo aguda de lay trovadoresco, áááááé: ééééé: *Lay*, 686.
89. Heptasílabo aguda con impares esdrújulos sueltos, abcbdé: fghjé: *Alegoría*, 76.

Tridécima

90. Endecasílabo y pentasílabo asonante, ABCBDB: Efgbig: *Las tres*, 156.

Sonetos

91. Heptadecasílabo: *Venus*, 600.
92. Pentadecasílabo: *A Francia*, 807.
93. Alejandrino: *La revolución francesa*, 1.028.
94. Alejandrino con cuartetos designales: *Toast*, 1.092.
95. Tridecasílabo: *Urna votiva*, 771.
96. Dodecasílabo de 7-5: *Walt Whitman*, 603; *Díaz Mirón*, 605.
97. Endecasílabo: *Triptico*, 164; *España*, 1.119.
98. Endecasílabo y heptasílabo: *A Cervantes*, 757.
99. Endecasílabo de 5-5: *Montevideo*, 1.194.
100. Decasílabo dactílico: *Menéndez*, 1.046.
101. Eneasílabo: *¡Oh Dios!*, 1.223.
102. Eneasílabo de trece versos: 753.
103. Octosílabo: *A una cubana*, 630, 631; *Para Bebé*, 989; *Toisón*, 1.166.
104. Hexasílabo: *Mía*, 637.

Romances

105. Alejandrino: *Del Campo*, 626.
 106. Endecasílabo: *La eternidad*, 320.
 107. Decasílabo dactílico: *Mensajero sublime*, 1.065.
 108. Decasílabo y hexasílabo dactílico: *Rimas*, 561.
 109. Decasílabo de 5-5 en cuartetos con asonancia aguda: *La ceguera*, 256.
 110. Decasílabo y pentasílabo: *Rimas*, 563.
 111. Octosílabo: *Primavera*, 575.
 112. Octosílabo y tetrasílabo: *Rimas*, 567.
 113. Octosílabo con cambio de asonancias: *Por el in-fiujo de la primavera*, 739.
 114. Heptasílabo: *Pensamientos de otoño*, 591.
 115. Heptasílabo y endecasílabo en estrofas de 7-7-7-11-11: *A Emilio Ferrari*, 404.
 116. Heptasílabo y trisílabo: *Nuevos abrojos*, 1.018.
 117. Hexasílabo: *A Raquel Catalá*, 1.173.
 118. Hexasílabo con estríbillo: *A Amy V. Miles*, 1.260.
 119. Pentasílabo: *La obra del oleaje*, 223.
 120. Terrasílabo: *Rimas*, 564.
- Silvas*
121. Hexadecasílabo, octosílabo y tetrasílabo: *La canción de los osos*, 954.
 122. Alejandrina consonante: *Los cuatro días de Elciis*, 330.
 123. Alejandrina y heptasílabo consonante: *Helios*, 724.
 124. Alejandrina y heptasílabo asonante: *A Roosevelt*, 720.
 125. Alejandrina, endecasílabo y heptasílabo consonante: *El primer día*, 332.
 126. Alejandrina, heptasílabo y octodecasílabo asonante: *El poeta pregunta por Stella*, 651.
 127. Dodecasílabo, decasílabo y pentasílabo consonante: *Serenata*, 145.

128. Dodecasílabo y hexasílabo consonante: *Los motivos del lobo*, 946.
 129. Dodecasílabo, decasílabo, hexasílabo, tetrasílabo y trisílabo: *La página blanca*, 659.
 130. Endecasílabo y heptasílabo consonante: *Estival*, 578.
 131. Endecasílabo y heptasílabo asonante: *Autumnal*, 583.
 132. Decasílabo de 5-5 consonante: *Palimpsesto*, 674.
 133. Decasílabo dactílico consonante: *Canto a la Argentina*, 932.
 134. Eneasílabo consonante: *Canto a la Argentina*, fragmento, 906.
 135. Octosílabo y tetrasílabo consonante: *Pequeño poema infantil*, 1.246.
 136. Fluctuante entre 7 y 14 sílabas consonante: *Pax*, 1.253.
 137. Fluctuante entre 3 y 15 sílabas: *Salutación a Leonardo*, 717.
 138. Fluctuante de cláusulas trocaicas consonante: *Desde la Pampa*, 808.
 139. Fluctuante de cláusulas dactílicas consonante: *Marcha triunfal*, 727.
- Estrofas de primor*
140. Canción trovadoresca, 686.
 141. *Dezir*, 689.
 142. Eco: *Eco y yo*, 858; *Rimos íntimos*, 959; *A María Castro*, 1.149; *A una colombiana*, 1.219.
 143. Escala métrica: *Tú y yo*, 149.
 144. *Lay*: 686.
 145. Letrilla con retornelo: 219.
 146. *Loor*: 688.
 147. *Ovillejo*: *A Celia*, 133; *El Ateneo*, 216; *Tres ovillejos*, 222; *A Maritza Debayle*, 1.148.

La serie de metros de Darío representa por sí sola casi la totalidad del repertorio practicado en el conjunto de la versificación modernista. Sus tipos básicos, entre los 37 registrados, son los de ocho, nueve, once y doce sílabas. Los metros polirrítmicos comunes figuran en minoría frente a las variedades monorrítmicas disgregadas de aquéllos. Dentro de estas variedades. Darío adoptó las de ritmo dactílico con gran preferencia sobre las trocaicas. El único metro que no sometió a tal disgregación es el viejo y firme octosílabo corriente. Darío no recogió ni aun la variante trocaica de este verso usada por otros poetas.

Fue insuperable artífice de la estrofa, a la cual dedicó constante y refinada atención. La estrofa, como unidad esencial de la armonía de la composición, era sin duda el primer elemento que respondía en su mente al requerimiento de cada tema. Metros y rimas acudirían sucesivamente a revestir la imagen sonora de movimiento y color. Dato singular es que Darío, que se sirvió en varias ocasiones del metro de 7-5 y escribió el *Elogio de la seguidilla*, no dejara entre sus poesías más que una sola copla de esta clase, de tipo compuesto, 7-5-7-5: 5-7-5, en la crónica rimada de *Tres horas en el cielo* (1.040). Es probable que tal hecho se relacione con la circunstancia de que la seguidilla es más antigua y familiar en España que en Hispanoamérica, mientras que la décima, más compleja y moderna, es más popular en Hispanoamérica que en España.

No es improbable, dada tal diferencia de popularidad, que el concepto apreciativo de la seguidilla no sea el mismo en España y en Hispanoamérica. En España predomina el efecto de la asociación de esa copla con los rápidos, festivos y áyrosos bailes conocidos bajo los nombres de sevillanas, manchegas, torradas, chambergas, parrandas, etc. Un rasgo característico, en los bailes como en la copla, es que

su compás es de tres tiempos, diferente de los de dos o cuatro tiempos de las estrofas correspondientes a los demás metros, y más adecuado que éstos a las ondulaciones y giros de tales bailes.

Es cierto que sus temas pueden ser graves, tristes y dramáticos, pero por lo general predominan los de carácter alegre, amoroso, elogioso, irónico o burlesco. Es de recordar que sor Juana Inés de la Cruz, que se sirvió abundantemente de la seguidilla en sus villancicos, la excluyó de la variada polimetría de su devoto *Auto del Divino Narciso*. Zorrilla y la Avellaneda la emplearon en forma de pareados de dodecasílabos de 7-5 en serenatas y poesías de homenaje y cortesía. Es de efecto chocante que Federico Bart la usara bajo esa misma forma de pareados en poesías elegíacas por la muerte de su esposa. De modo análogo, en el vivo *Elogio* de Darío, donde tan fina y brillantemente se interpreta el ritmo de la copla, no deja de parecer excepcional la alusión que la relaciona con el estruendo de la guerra y los clarines de las batallas.