



EL ARTE MAYOR DE JUAN DE MENA

Don Andres Bello, gloria de los filólogos americanos, ha escrito sobre el Arte Mayor de Juan de Mena con la lucidez i penetracion que lo distinguen, en su Arte Métrica, § V. He aquí lo que dice:

«Versos *anfibráquicos dodecasilabos*. Tuvieron antiguamente grande uso los llamados de *arte mayor*:

El Cónde i | los súyos | tomáron | la tierra.
Que estaba entre el agua | i el borde del muro.

(*Juan de Mena.*)

Que llore, queria, | que grite, que calle.
Ni tengo, ni pido, ni espero remedio.

(*Alonso de Cartagena.*)

Este verso debía llevar una cesura al fin de la segunda cláusula, i no era considerado suficientemente cadencioso, sino bajo su forma típica de cuatro acentos en la 2.^a, 5.^a, 8.^a i 11.^a, como los anteriores. Falta con todo alguna vez el acento rítmico de la primera cláusula:

Lo que a míos homes | por cuita les callo.

(*Libro de las Querellas.*)

o el de la tercera:

El mucho llorado | de la triste madre.

(*J. de Mena.*)

La cesura no impide que el primer hemistiquio termine en aguda, compensándose esta falta en el segundo, que consta de siete sílabas:

Que quiere subir | i se halla en el aire.
 Presuma de vos | i de mí la fortuna.
 Entrando tras él | por el agua decian.

(*El mismo.*)

Tampoco impide la cesura que el primer hemistiquio termine en dición esdrújula, compensando este esceso el segundo hemistiquio, que solo consta entónces de cinco sílabas:

Ni sale la fúlica | de la marina.
 Ignëo lo viéramos | o turbulento.

(*El mismo.*)

Esto i la sinalefa

Con mucha gran jente en la mar anegado.

(*El mismo.*)

prueba que los dos hemistiquios forman verdaderamente un solo verso i no dos, como han pensado algunos.

Este verso tuvo sus licencias, i una de ellas fué el darse a veces a la cesura el carácter de pausa:

Ya pues, si se debē | en este gran lago
Guiarse la flota.
Magnífico Conde, | ¿i cómo me dejas?
Matáras a mí, | dejáras a él.

(*El mismo.*)

En los dos primeros ejemplos hai un hiato entre los hemistiquios, i en el último el primer hemistiquio termina en aguda, i no se compensa la sílaba que le falta con una sílaba de mas en el segundo hemistiquio; cosas ámbas, que son características de la pausa i la diferencian de la cesura.

Otra licencia mucho mas frecuente en este verso es el faltarle la primera sílaba de la primera cláusula:

Dadme | remedio, | que yo no | lo hallo.

(*Alonso de Cartajena.*)

Bien se		mostraba		ser madre en		el duelo.
Miéntas		morian		i miéntas		mataban.

(*J. de Mena.*)

En el verso siguiente de este último poeta se cometen a un mismo tiempo ámbas licencias:

Con peligrosa i vana fatiga.

Falta la primera sílaba del verso, i no hai sinalefa entre los dos hemistiquios, rematando el uno i principiando el otro por vocal.»

No faltan notables autoridades que concuerdan, en lo esencial, con las conclusiones de Bello. Cito como ejemplos los nombres de Juan del Encina, Arte de poesía castellana, capítulo 5, de Antonio de Nebrija, Gramática castellana II, capítulo 9, i de Federico Diez, Kuns-tund Hofpoesie, páj. 45

He hablado sobre el Arte Mayor accesoriamente i sin el propósito de profundizar la materia («Es ist nicht meine Absicht den Vers erschöpfend zu behandeln»), lo que habria sido imposible hacer con textos mal publicados, en mi artículo «Zur spanischen und portugiesischen Metrik» publicado en los Anales de la Sociedad Científica Alemana, tomo IV. A este artículo, que acepta plenamente los resultados dictados por Bello, se refiere una noticia dada a luz en Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der Romanischen Philologie VI, 1 páj. 381.

El autor, don Godofredo Baist, se queja de que haya interpretado mal sus ideas emitidas en Gröbers Grundriss II, 1 páj. 424. Traduciré lo que dice rogando al lector que sepa alemán, compare el orijinal.

«Como la época anterior posee un verso característico en la *Cuaderna via*, así ésta tiene el *Arte mayor* (compárese Morrel-Fatio, L'arte mayor et l'hendecasyllabe, Rom. XXIII, 209). Corresponde, en antiguo frances, una variante poco usada del decasilabo que tiene la cesura a continuacion de la quinta sílaba (II 1,36); en antiguo portugues se halla principalmente en el canto de baile, mientras que el castellano, raras veces, lo emplea en poesias meramente líricas i preferentemente en composiciones de largo aliento, al principio tambien en la *tenzone*, formando de él, en la mayoría de los casos, estrofas de ocho versos. Su paso netamente anfibráquico a menudo continúa durante largo tiempo, pero no es obligatorio, de manera que en esta particularidad no se debe ver una diferencia que lo aparta del verso frances. Al lado de él, existe el hemistiquio correspondiente, el quebrado, que ántes se llamaba *medio pié*, compuesto de cinco sílabas o de seis segun la costumbre española de contar las sílabas. Este

se emplea mucho ménos i se halla jeneralmente sin mezcla en poesías líricas. Se encuentra en Castilla por primera vez en Juan Ruiz 1020-32. Por subdivision, resulta la variante v—v. Consiste una diferencia fundamental que aparta este verso de la métrica comun francesa i románica, en la libertad de suprimir la primera sílaba, no importa si el verso que precede es agudo o grave. El ritmo es—vv—v (—vv—), llevando la primera sílaba necesariamente el acento. Sucede la supresion a menudo en el primer hemistiquio, con ménos frecuencia en el segundo, causando una agradable variacion de su cadencia unísona. Hemos llamado la atencion en el § 8 hácia fenómenos parecidos que se hallan en la cántica de los guardianes compuesta por Berceo i en la poesia popular cantada. Hai, por ejemplo, un canto de baile de Fernan Perez de Guzman (Rios IV, 293) que dice *Aquel arbol que move la folha= Aquel arbol del bel mirar*. En el Cancionero mus. 6 se lee *Amigo el que yo mas queria= Venid al alba del dia*; Castillejo hace cantar a los pastores *Hacíame del ojo= Asíame de la manga* etc. Agrego a la misma categoria la formacion libre del quebrado que con bastante frecuencia se encuentra hasta en poesías escritas cuidadosa i artísticamente: *misas rezadas= quanto como, bien receber= le desplace*. No veo aquí la influencia de la música sino la continuacion de la antigua métrica conservada en el verso hablado. Esta métrica se mantuvo al lado de la que se funda en el número de las sílabas, lo mismo que en Alemania se mantuvo al lado de esta última el principio de las sílabas acentuadas.»

En el Jahresbericht, dice Baist que la cita II 1,36 fué introducida por un error. Con esta declaracion queda espedito el camino para la recta intelijencia del párrafo aludido. Confieso que ántes acusaba al autor en mi conciencia de una grave falta de lójica, porque sana i razonablemente no se puede hacer alusion a la autoridad de Morel-Fatio (1) i de Sten-

(1) Compárese Tobler, Z. XVIII 559. La única cita dada por Baist se refiere a un autor cuya teoría el mismo desaprueba. ¿Por qué no remite al lector a la Métrica de Bello?

gel (pues eso es lo que quiere decir la cita II 1,36) i desarrollar en el mismo momento ideas diametralmente opuestas.

Por lo demas, interpreté el párrafo del modo siguiente: Sobre el Arte Mayor dice Baist lo que dice todo el mundo, con escepcion de Stengel i Morel-Fatio. La misma supresion de la silaba inicial se halla en otros metros portugueses i castellanos. Tambien en este punto concuerdo con él (1). Sin embargo, parece que hai desacuerdo en la esplicacion del fenómeno. Yo considero la supresion de la silaba inicial como licencia propia de la rítmica de los himnos latinos i adoptada por la métrica popular de la península, que en mi concepto se deriva de la latina. (Zur lateinischen und romanischen Metrik 1901.)

Me parece que Baist dice otra cosa. Entiendo que para él la métrica primitiva castellana fué una especie de prosa rimada, porque dice (§ 8) que los refranes rimados de Juan Manuel carecen de metro (sind aufrichtig ametrisch), opina que los traductores de orijinales extranjeros a veces procedian «sin todo sentido rítmico» (ohne jede rhythmische Empfindung), dice (páj. 425) que al lado de la métrica que se funda en el número de las silabas se conservó otra en la península ibérica, iguala, en la cántica de Berceo, Duelo 178-190, un verso de siete silabas (181,1) con otro de once (178,2) e iguala, en Juan Ruiz 1642-1649, versos de ocho silabas con el quebrado del Arte Mayor.

Por este motivo, creí que para él la composicion del Arte Mayor, que es libre únicamente en la supresion de la silaba inicial i por lo demas rigurosamente métrica, debia ser el producto de la combinacion del arte *amétrico* (ametrisch) de la poesia popular con la métrica francesa, convirtiéndose de este modo el decasilabo frances, que tiene la cesura a continuacion de la quinta, en Arte Mayor. Puede ser que tambien en este particular haya interpretado mal sus ideas, porque

(1) Estoy conforme con la idea espresada; pero no estoy conforme con los ejemplos traídos, los cuales, sin escepcion alguna, son equivocados o dudosos.

dice en el Jahresbericht: «para mí es mui dudoso si el verso español tenga conexión orijinaria o directa con el frances». Parece, por consiguiente, que con las palabras «corresponde, en antiguo frances, una variante poco usada del decasilabo» (véase arriba) no quiere decir que el verso frances sea el mismo, sino únicamente que es parecido; pero, entónces, es lícito preguntar por qué lo cita.

En conclusion, opino que mi teoria sea esencialmente diferente de la de Baist i que no me puedan tildar de plajador, si la ofrezco a la «república literaria» con mi propio sello.

Baist se queja, además, de que haya tratado el metro de las *Muinheiras* sin hacer la referencia a él (... wenn er nachher selbst die Muinheira einbezieht, allerdings ohne zu verraten, dass ich auf sie exemplificiert habe). He consultado el índice del Grundriss i no he hallado mas de una sola remision, la cual se refiere a la Literatura Portuguesa de Carolina Michaelis de Vasconcellos, páj. 153. He hojeado la Literatura de Baist i no he encontrado la palabra *muinheira*. Hai una frase que no entiendo. En el párrafo arriba traducido se lee: «en antiguo portugues se halla principalmente en el canto de baile». Supuse que ésta no aludiese a las *muinheiras*, las cuales no son portuguesas sino gallegas i no son antiguas sino modernas. Puede ser, sin embargo, que Baist haya querido espresar la idea de que el mismo jénero literario que actualmente se conserva en Galicia deba de haber existido ya en antiguo portugues; pero, en tal caso, me parece que basta la cita que doi: Grundriss II 2 páj. 153. Carolina Michaelis ha afirmado lo mismo i lo afirmó con anterioridad. Lo que ella dice es intelijible; miéntras que la frase de Baist es de interpretacion dudosa.

Baist lamenta tambien que yo no haya aceptado las reglas dadas por él para la descripcion del Arte Mayor. (Schlimmer für die Sache ist, dass er meine Angaben über den Bau des Verses ignoriert.) Evidentemente, se equivoca. Las reglas

dadas por él son las que conoce todo el mundo (1). No las ignoro ni finjo ignorarlas sino que las acepto; pero no las cito con el nombre de Baist por ser conocidísimas.

Es cierto que establezco reglas especiales para el Arte Mayor de López de Ayala, que considero ser una forma intermedia entre el endecasílabo portugués i el verso de Juan de Mena. Probablemente, Baist hace alusión a López de Ayala al afirmar que la *varia lectio* que está a su disposición, no apoya mi teoría. En este punto, fácilmente puede tener razón; pero yo mismo advierto que en vista de las malas condiciones del texto mi estadística no tiene mas que un valor aproximativo. Ahora, si el texto publicado resultare ser aun peor de lo que suponía, ¿quién podrá hacer de eso cargo a mí? Sin embargo, esperaré la edición crítica ántes de abandonar la posición.

La conjetura de que, en el siglo XIV, hayan existido en Castilla formas intermedias entre el Arte Mayor i el endecasílabo portugués, se ofrece también en el exámen de los versos del infante Juan Manuel. Éste emplea, en los *enxiemplos* del Conde Lucanor, cinco veces un metro que se parece al Arte Mayor:

29. Súfre las cósas en cuánto deviéres,
Estránna las ótras en cuánto pudiéres.

38 Quien pór grand cobdicia de avér se aventura
Será maravilla que el bién mucho dura.

44 Maguér que algúnos té áyan errádo,
Nunca dexes de fazer aguisado.

(1) Las reglas dadas por Baist no son falsas, pero son sumarias e incompletas. Escluyen, por ejemplo, la variante vv-vv-v, que se halla con frecuencia en el segundo hemistiquio cuando el primero termina en dición aguda. Desconocí la lei de la compensación del primer hemistiquio con el segundo, desarrollada por Bello, i llego a sospechar que Baist la ignore, porque dice en el *Jahresbericht* que son inútiles las sinalefas i compensaciones que empleo.

45 El que en Dios non pone su esperança
Morrá mala muért, avra mála andança.

46 Faz siempre bien et guardate de sospecha,
Et siémpre será la tu fâma derécha.

De estos versos, siete son versos de Arte Mayor regulares. En cuanto a los demas, no se puede decir, en este momento, si son corruptos o si son «formas intermedias».

Agrega Baist la siguiente frase: «No quiero determinar si acaso las formas mas cortas de la serie 4+4 hasta 6+6 (contando siempre las terminaciones esdrújulas por dos sílabas) son una degeneracion posterior; pero no he dicho por broma (als hypothetischen Scherz) que existen.» Parece que otra vez el autor sufre una equivocacion. En el párrafo arriba traducido no dice nada de formas mas cortas. Miéntas tanto, yo mismo, sin tener conocimiento de la opinion de Baist, he llamado en varias partes de mi trabajo la atencion hácia «formas mas cortas» sin pretender resolver cuál sea la índole de ellas.

Casi imposible me parece que las palabras de Baist, las que para mí son enigmáticas, se refieran al quebrado. Si fuera así, tendria que contestar que es estraña la suposicion de que un filólogo que reside en un pais de habla castellana, no conozca el verso anfibráquico de seis sílabas. Puede que Baist crea que niego la existencia del verso, por que rechazo el modelo traído por él. En este último caso, reconoce su error i ruega al lector cambie la referencia por otra. Pero parece que lo quiere el cielo que Baist ande desgraciado cuantas veces toca cuestiones de métrica. Yo digo que Berceo no emplea la sinalefa; Baist contesta a gritos i alega versos latinos para refutarme (1). Sin embargo, la es-

(1) Evidentemente, el oído de Baist no está acostumbrado a percibir la sinalefa castellana. Solamente así se puede explicar el hecho de que la equipara con la elision. Sinalefa es lo que en alemán se llama Verschleifung. Tobler, Vom französischen Versbau, distingue correctamente entre Elision i Verschleifung. Véase la página 72 de la cuarta edicion. «Verschleifung, d. h. Aussprache eines auslautenden und eines anlautenden

clusion de la sinalefa es un hecho: Fitz-Gerald, *Versification of the Cuaderna Via*, páj. 40. Yo digo que *mui* en las poesías de Berceo puede ser de dos sílabas; Baist me califica de inocente i propone reemplazar a *mui* por *mucho*. Sin embargo, el *mui* disilábico es un hecho: Hanssen, *De los adverbios mucho, mui i much*, páj. 33. Se podrian multiplicar los ejemplos i aquí hai otro nuevo: Baist propone que se escriba en su *Literatura*, en lugar de Juan Ruiz 1020-32 (Janer), Juan Ruiz 1642 (Ducamin).

El cantar del Arcipreste que consta de las coplas 1642-1649, tiene estrofas que se componen de siete versos. El verso final parece ser de ritmo trocaico: —v—v vida tanta 1642,7. La mayoría de los versos son de seis sílabas, i algunos de ellos se conforman fácilmente con el esquema del hexasilabo anfibráquico: Sus gozos digamos 1642,3. La vida conplida 1647,1. Sin embargo, considerados en su conjunto, son refractarios. Presenta el cantar 1022 —1042 un modelo seguro del Arte Mayor quebrado i me admiro de que Baist no haya dado la preferencia a éste. A pesar de ser la distribucion de los acentos mas libre que en el Arte Mayor posterior, el oido percibe con claridad el ritmo anfibráquico:

En cima del puérto,
coydé me ser muérto
de niéve e de frío
e dése rocío
e dé grand eláda.

Vokals in der Weise, dass sie beide innerhalb einer Silbe zu Gehör kommen. Lo mismo dice Bello, *Ortología* 3, 4: «En la sinalefa castellana hai que advertir que en la concurrencia de dos o mas sílabas que pasan a formar una sola, suenan claros, distintos i sin alteracion alguna los elementos de que consta.» Si Baist supiera por propia esperiencia o por autoridad de alguna métrica castellana que en la sinalefa «suenan claros, distintos i sin alteracion alguna los elementos», no la confundiria con la elision i no sospecharia (*Grundriss* I, segunda edicion, páj. 893) que por sinalefa se haya convertido *quaruenta* en *quarenta* i *buenu ora* en *bueno'a*. Fácilmente se comprende la tenaz oposicion que está haciendo a mi teoria; porque si no sabe qué cosa es la sinalefa, ¿cómo puede entender mi racionio?

En la poesía que estamos tratando, no sucede lo mismo. El oído no percibe el ritmo del Arte Mayor, i hai versos que, considerados como quebrados de él, serian verdaderos monstruos: Saludó a ella 1643,4.

Ademas, hai una serie de versos que tienen siete sílabas:

Reyes vinieron luego 1644,5
 Con presente estraño 1644,6
 Nueve años de vida 1647,3
 Bivió Santa María 1647,4
 Al cielo fué subida 1647,5
 E cuatro cierta mente 1748,3
 Ovo ella por cuenta 1648,4

Estos versos, entre los cuales hai algunos dudosos porque pueden dar lugar a la sinalefa, no se adaptan a las reglas dadas por Baist. Se podrian considerar como quebrados del Arte Mayor con ársis duplicada (1); pero resisto a creerlo porque no hallo en ellos el ritmo vv—vv—v.

Hai tambien versos de ocho sílabas, i éstos no los haria entrar en el Arte Mayor ni «el bienaventurado Procústés:»

Quand resucitado es 1645, 3 (2)
 Quarto goço fué conplido 1645,4
 Quinto quando Jhesus es 1645,5
 Los discipulos estando 1646,4 (3)

Cito la copla 1645 para que el lector se convenza de que el metro no se parece al Arte Mayor:

Años treynta e tres	2	3	4	5	6	7	
Con Xristos estido;			3	4	5	6	7 8
Quand resucitado es	1	2	3	4	5	6	7
Quarto goço fue conplido;	1	2	3	4	5	6	7 8

(1) «Mit doppeltem Auftakt».

(2) El manuscrito tiene *quando*.

(3) Se puede escribir *discipulos* reduciendo el número de las sílabas a siete.

Quinto quando Jhesus es	1	2	3	4	5	6	7	
Al cielo sobido			3	4	5	6	7	8
E lo vido					5	6	7	8

Hai, como se ve, versos de seis silabas, de siete silabas i de ocho silabas. ¿Cuál es el tipo fundamental? Lo ignoro. En mi artículo que trata de los metros de Juan Ruiz, digo que no he podido formarme una opinion fija sobre el ritmo. Me inclino a creer el metro fundamental sea el octosílabo, cuyo quebrado termina la estrofa. Si fuera así, los versos de seis silabas i de siete habrian sido alterados por la procataléxis, es decir, por la supresion de una o de dos silabas al principio. En todo caso, me creo autorizado para afirmar que el nuevo ejemplo dado por Baist como modelo del quebrado, no está elegido con mas acierto que el primero.

Accesoriamente, voi a discutir un problema de lenguaje. Baist emplea el término Arte Mayor como sustantivo de jénero femenino, diciendo en lengua alemana *die Arte mayor*: Gröbers Grundriss II, 2, páj. 449, Jahresbericht VI, 1. páj. 381. El sustantivo *arte* se usa jeneralmente como masculino en singular, i como femenino en plural. Si se trata de un arte liberal o mecánico admite el jénero femenino en singular (Bello, Gramática 173). La gramática de la Academia dice (páj 22) que en singular propende mas bien al jenero femenino; pero los ejemplos que da (*arte poética, arte magna*) son latinismos, i la misma gramática reconoce que se dice *arte romántico, arte diabólico*. Pero todo esto aqui no hace al caso; pues cuando *arte mayor* señala el metro, necesariamente es de jénero masculino, debiéndose suplir el término jeneral, que es *verso*. Compárese *el Sena*, donde hai que suplir *rio, la Pérez*, donde hai que suplir *tienda, el Galicia*, donde hai que suplir *vapor* (1).

Queda todavía un problema de métrica que necesita aclaracion. Afirma Baist, i no es la primera vez que lo afirma,

(1) No equivale a «verso» el término «arte» en el Proemio del Marques de Santillana § XIV: *e despues fallaron esta arte que mayor se llama*.

que he hecho mal en alterar los versos de la cántica insertada en el Duelo de la Virgen de Berceo. Me permito adelantar que al hablar sobre el orden de las estrofas de esta poesía, acepté, en cuestion de métrica, lo que, a mi modo de ver, entónces fué opinion jeneral. No puedo decir si a esa época conocia la Literatura de Baist o si no la conocia; pero creo que no la conocia i, en ningun caso, me llevó la intencion de reprenderle o de contrariarle. En cuanto a la hipótesis que propone, todavía no he hablado ni en pro ni en contra; pero, ya que me provoca, debo examinarla aunque la cuestion no tenga nada que ver con el Arte Mayor. El testo tradicional es el siguiente.

- 178 Velat aliama de los judiós
Que non vos furten el Fijo de Dios.
- 179 Ca furtarvoslo querran
Andres e Peidro et Johan.
- 180 Non sabedes tanto descanto
Que salgades de so el canto.
- 181 Todos son ladronciellos
Que assechan por los pestiellos.
- 182 Vuestra lengua tan palabrera
A vos dado mala carrera.
- 183 Todos son omnes plegadizos
Rioaduchos mescladizos.
- 184 Vuestra lengua sin recabdo
Por mal cabo vos a echado.
- 185 Non sabedes tanto de enganno
Que salgades ende este anno.
- 186 Non sabedes tanta razon
Que salgades de la prision.
- 187 Tomaseic e Matheo
De furtarlo han grant deseco.
- 188 El discipulo lo vendio
El Maestro non lo entendio.
- 189 Don Philipo, Simon e Judas
Por furtar buscan ayudas.

190 Si lo quieren acometer
Oy es dia de parescer.

Desde luego, la primera impresion nos dice que los versos de esta cancion en nada se parecen al Arte Mayor ni a los demas metros de la poesia popular de España que se conocen. En cambio, se parecen mucho a los versos octosilabos de los franceses, que segun la terminologia castellana son de nueve sílabas, i a los dímetros yámbicos que usaban los romanos. Tambien nos dice la primera impresion que la poesia no puede ser «amétrica», porque, entre veintiseis versos, veinte cuentan rigurosamente las sílabas i son perfectamente regulares. Las pequeñas alteraciones ortográficas que necesitan los versos 185, 1 185, 2 188, 2 son inevitables. En 189, 2 la enmendacion es necesaria, porque falta el complemento directo. En 187, 1 la correccion se ofrece a solas si se compara 189, 1. Lo mismo sucede en 184, 1, si se compara 182, 1. Quedan cuatro versos irregulares, todos, con una excepcion, de fácil enmendacion (1). Esta es la base en la cual descansa la teoría de Baist, que sostiene que esta poesia es un resto de métrica primitiva, i que en ella no se cuentan las sílabas. Si estos cuatro versos concordasen entre sí, si por ejemplo todos tuviesen una sílaba menos de las que se necesitan, a semejanza del Arte Mayor, habria lugar a discusion, pero no concuerdan: uno tiene una sílaba de mas, otro dos, al tercero le falta una i al último le faltan dos, resultando una diferencia maximal de cuatro sílabas entre el verso mas largo i el verso mas corto. Talvez aun quedaria una sombra de duda si la poesia fuera de procedencia desconocida; pero es de Berceo, de un autor que escribe *a sílabas contadas*. Sostener que en una poesia de Berceo que consta de veintidos versos correctos, los cuatro restantes no se deban corregir, eso sale de los limites de verosimilitud.

(1) 178, 1. 178, 2. 179, 1. 181, 1.

Por esta razón, me parece que he cumplido con mi deber de filólogo al proponer enmendaciones para los versos que considero viciosos i juzgo que Baist, si quiere levantar una nueva teoría de métrica española, debe buscar un fundamento mas sólido.

Ha continuado la obra principiada por Bello el señor Foulché-Delbosc, director de la Revue Hispanique, i ha confirmado, en todos sus detalles, los resultados del sabio americano. Este estudio figura en el tomo de la Revue Hispanique, correspondiente al año 1902, páginas 75-138, con el título de Etude sur le Labyrinth de Juan de Mena.

Se ha publicado una traducción intitulada R. Foulché-Delbosc, Juan de Mena i el Arte Mayor, traducido, anotado i precedido de un prólogo por Adolfo Bonilla i San Martín, Madrid 1903.

Doi a continuación una estadística que se funda en el material suministrado por Foulché-Delbosc, haciendo, sin embargo, caso omiso de la cuestión del ritmo, que el trata detalladamente. Pongo a la izquierda el esquema i agrego a la derecha el número de los ejemplos que se hallan:

	Primer hemistiquio	Segundo hemistiquio
V -VV-V	1472	1976
V-VV-	85	109
V-VV-VV	33	—
-VV-V	705	95
-VV-	55	128
-VV-VV	24	—
VV-VV-V	2	64
VV-VV-	—	4

Se deben agregar algunas observaciones. La forma fundamental del Arte Mayor es v-vv-v|v-vv-v. Suplico me digas de dónde veniste 22,b. Sobre las variaciones, se puede decir lo siguiente:

1.º La supresion de la primera sílaba del segundo hemistiquio depende, en parte, de la terminacion del primero. Siguen las reglas especiales:

a) Terminando el primer hemistiquio en palabra aguda, no se usa la supresion. Por consiguiente, es imposible la combinacion $v-vv-| -vv-v$ i otras parecidas.

b) Terminando el primer hemistiquio en palabra grave, la supresion es voluntaria. Son correctos los siguientes versos: Suplico me digas de dónde veniste 22,6. Fondon destes cercos vi derribados 129,1.

c) Terminando el primer hemistiquio en palabra esdrújula, la supresion es necesaria: De cándida púrpura su vestidura 72,1. Esta regla se apoya en 57 ejemplos i no se contrapone ninguno.

2.º La supresion de la primera sílaba del primer hemistiquio no obedece a ninguna regla. No influye la terminacion grave o aguda del verso que precede.

3.º El segundo hemistiquio puede principiar por dos sílabas inacentuadas: De tu claro rey e de su magestad 285,2. La licencia es posible únicamente cuando precede un hemistiquio agudo. Esta regla la apoyan 68 ejemplos i no se contrapone ninguno. Hai que notar, sin embargo, que terminando el primer hemistiquio en palabra aguda, tambien es posible en el segundo la forma regular: Pudiera traer objetos atantós 15,7. Esto sucede en 72 ejemplos.

4.º El primer hemistiquio va precedido de dos sílabas no acentuadas en dos ejemplos: Que de casas e fierro padecen ynopia 49,8. Aristótiles cerca del padre Platon 118,3.

En mi artículo arriba citado, digo con relacion a la teoría del Arte Mayor desarrollada por Juan del Encina: «Opino que este métrico, que es el mas antiguo entre todos los que trataron la cuestion, haya dado la esplicacion que coloca los hechos en el lugar que les corresponde en el sistema de la métrica románica. La libertad de suprimir la sílaba inicial de los dos hemistiquios del Arte Mayor es un fenómeno equi-

valente a la libertad de emplear indistintamente cláusulas graves i agudas al fin del verso.»

Me alegro de que Foulché-Delbosc, sin haber conocido mi publicacion, haya llegado a reconocer precisamente este mismo axioma, que en el concepto de Baist merece ser calificado de ocioso.

Con relacion a los hemistiquios que van precedidos de dos sílabas inacentuadas, da a conocer su opinion en los siguientes términos (páj. 27 de la traduccion):

«Estos versos constituyen una escepcion (no hai mas que los dos que acabamos de citar), pero muestran por una especie de inversion, que Mena no debia de ser contrario al empleo de versos terminados en un proparoxítono. Un verso castellano que termina en un proparoxítono es equivalente a un verso terminado en un paroxítono u en un oxítono; no hai duda sino que un verso de *arte mayor* que tiene la primera sílaba acentuada, equivale a un verso cuya sílaba acentuada es la segunda (lo que Nebrija i Encina observaron), i los dos versos que acabamos de citar prueban que equivale tambien a un verso cuya sílaba acentuada es la tercera. Hai una perfecta simetria entre el principio i el fin de estos versos. La «equivalencia» de Encina encuentra aqui una segunda confirmacion. I la unidad rítmica no se altera por el hecho de que dos sílabas precedan al primer acento, de la misma suerte que no sufriria modificacion porque siguiesen dos sílabas al último.»

Me parece que Foulché-Delbosc ha resuelto el problema rítmico con acierto i precision. La sílaba inicial duplicada, la cual en terminología alemana se llamaria «doppelter Auftakt», se halla con mas frecuencia en otra poesía escrita en versos de Arte Mayor. Me refiero a la Danza Jeneral de la Muerte, cuyo testo ha publicado últimamente (*Romanische Forschungen*, 1902) don Carlos Appel, el cual da en la introduccion, algunas acertadas aclaraciones sobre el metro.

Una de estas dice que hai versos que principian por dos sílabas inacentuadas, por ejemplo:

44 A la muerte que tiene sus lazos parados.

57 A la danza mortal venit los nascidos.

El mismo fenómeno la nota, en otra poesía, Carlos Pietsch, *Two Old Spanish Versions of the Disticha Catonis*, pág. 11, i dice con razón: «I shall simply leave such verses until the necessity of a change has been clearly proved.»

Arriba he manifestado que rechazo la teoría de Baist, que cree poder derivar las particularidades del Arte Mayor de la inesperienza de los castellanos en el cómputo de las sílabas. Lo digo salvo el caso de que me engaño, porque hemos visto que es difícil la interpretación de aquel escritor tan sabio como oscuro. Yo mismo derivó las licencias a que aludo, de la rítmica de la poesía cantada; porque primitivamente, compárese el metro de las Muinheiras, también el Arte Mayor debe de haber sido un verso cantado.

Dentro de la rítmica castellana, explico la supresión o la agregación de una sílaba por la teoría arriba indicada, en la que coincido con las ideas de Foulché-Delbosc. Dentro de la rítmica jeneral, he llamado la atención hácia el hecho de que también en la teoría de los rítmicos griegos hai equivalencia en la supresión de sílabas finales e iniciales. De la métrica griega tomo el término de la *procatálaxis*, que señala la supresión de sílabas iniciales i se contrapone a la *cataléxis*, supresión de sílabas finales.

La teoría de la *cataléxis*, en el fondo, es una misma con la teoría de los *quebrados*. Se dice *cataléxis* cuando se suprimen una o dos sílabas. Se dice que un verso es *quebrado* cuando le falta la mitad.

Sobre la supresión de una sílaba inicial en las Cantigas de Santa María de Alfonso X, he hablado en mi artículo arriba citado § 5. No es ajena a la rítmica de Alfonso la supresión de dos sílabas iniciales; véase la cantiga de las Fiestas de María, núm. 12:

Madre de Deus, ora	3	4	5	6	7	8		
Por nos teu Fill' essa ora	1	2	3	4	5	6	7	8

U verra na carne	3 4 5 6 7 8
Que quis fillar de ti, Madre,	1 2 3 4 5 6 7 8
Ioygal-o mundo	3 4 5 6 7 8
Con o poder de seu Padre.	1 2 3 4 5 6 7 8

Presentan otros ejemplos las cantigas de Maria 52.120, i parece que hai supresion de dos i de cuatro silabas en M. 100.

Santa Maria		strela do dia
Mostra-nos via		pera Deus et nos guia.

Ca veer fazel-os errados		que perder foran per pecados
Entender de que mui culpados		son; mas per ti son perdoados

Da ousadia		que lles fazia
Fazer folia		mas que non deveria.

5 6 7 8 9		5 6 7 8 9
5 6 7 8 9		3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9		1 2 3 4 5 6 7 8 9
1 2 3 4 5 6 7 8 9		1 2 3 4 5 6 7 8 9
5 6 7 8 9		5 6 7 8 9
5 6 7 8 9		3 4 5 6 7 8 9

Naturalmente, en esta materia, uno fácilmente puede equivocarse; porque, si no se conoce el ritmo i no se conoce la melodía, es difícil decir si entre dos versos desiguales que se juntan en una estrofa lírica, uno se deriva del otro o si son de distinta índole i procedencia (1).

Los quebrados son de mucho uso en las cantigas de Santa María. Elijo, como ejemplos, las estrofas formadas por octonarios.

La forma regular de ellos es ésta:

(1) «Alloimetricch».

8 + 8

8 + 8

8 + 8

8 + 8

8 + 8

8 + 8

Se encuentran las siguientes variantes causadas por el uso de hemistiquios que hacen las veces de los versos enteros (1).

M. 14	F. M. 8	M. 99	M. 132
8	8	8 + 8	8
8 + 8	8	8 + 8	8
<hr/> 8 + 8	<hr/> 8 + 8	<hr/> 8	<hr/> 8 + 8
8 + 8	8 + 8	8	8 + 8
8 + 8	8 + 8	8 + 8	8 + 8
8 + 8	8 + 8	8 + 8	8

M. 29	M. 59	Cod. Tol. 79	M. 310
8 + 8	8	8	8 + 8
8 + 8	8	8 + 8	8 + 8
<hr/> 8	<hr/> 8 + 8	<hr/> 8	<hr/> 8
8	8 + 8	8	8
8 + 8	8	8	8
8 + 8	8	8	8

M. 2	M. 350	M. 33	M. 135
8 + 8	8	8 + 8	8 + 8
8 + 8	8	8 + 8	8 + 8
<hr/> 8 + 8	<hr/> 8 + 8	<hr/> 8	<hr/> 8
8 + 8	8 + 8	8	8
8 + 8	8 + 8	8	8

(1) A veces se puede determinar con ayuda de la rima si se ha suprimido el primer hemistiquio o el segundo; pero a menudo es difícil o imposible decidir esta cuestión.

8+8	8+8	8+8	8+8
8+8	8+8	8+8	8+8+8
8	8	8+8+8	
	8		

Si se suprime el segundo hemistiquio, el fenómeno es análogo a la cataléxis; si se suprime el primero, el fenómeno es análogo a la procataléxis. La combinacion 8+8+8 (M. 33. 135) es hipermétrica, formada por repetición del primer hemistiquio. Doi, a continuación, dos ejemplos:

M. 14

Par Deus, muit' e gran rason
De poder Santa Maria | mais de quantos santos son

E muit' e cousa guisada | de poder muito con Deus
A que o troux' en seu corpo, | et depois nos braços seus
O trouxe muitas vegadas; | et con pavor dos iudeus
Fugiu con el a Egipto, | terra do rey Faraon.

M. 99

Muito sse deven têer | por gentes de mal recado
Os que mal cuidan fazer | aa de que Deus foi nado.

D' est' un miragre dizer |
Vos quero et retraer, |
Ond' averedes prazer | pois l' ouyverdes ascuitado,
De que devedes aver | end' aa Virgen bon grado.

El hemistiquio de ocho sílabas se puede subdividir, i resulta entónces un quebrado de cuatro sílabas. Se encuentran quebrados de esta clase en lugar de uno de los hemistiquios del octonario en los casos siguientes:

M. 46	M. 106	M. 340
8+8	8	8
8+8	8+8	8
—	—	8+8
8+8	8	4
8+8	8	8
8+8	8	8
4+8	4+8	8+8

M. 46

Porque aian de seer | seus miragres mais sabudos
Da Virgen, de lles fazer | vai ant' omes descreudos.

E d' est' avêo assi | como vos quero contar
D' un mouro, com' aprendi, | que con ost' en ultra-
[mar
Grande foi, segund' oi, | por crischâos guerreiar
Et roubar, | que non eran percebudos.

En cuanto a la cataléxis, dicataléxis i procataléxis de la métrica griega, compárese Westphal, Griechische Rhythmik, página 177 i 282, Allgemeine Theorie der griechischen Metrik, página 169, Allgemeine Metrik, página 126 i 128. La supresion de tres i de cuatro silabas está mencionada en Griechische Rhythmik, página 177.