

## EDUARDO BENOT: “UNA MÉTRICA ENTERAMENTE NUEVA”

ISABEL PARAÍSO

**Resumen:** Este artículo expone la teoría que Eduardo Benot sostiene en su *Prosodia Castellana y Versificación* (1892, 3 vols.), sobre la “métrica enteramente nueva” que algunos poetas amigos y él mismo cultivaban entre 1883 y 1892. Expone Benot las reglas para versificar por “pies” o cláusulas, trisílabas y bisílabas, sustentando todo el poema sobre la repetición del mismo pie, y dejando en segundo lugar el metro y la rima. Deseoso de dar “variedad” a la poesía española, el autor defiende este tipo de versificación acentual, que cuenta con precedentes medievales, y que desembocará en el verso de cláusulas libre.

**Palabras clave:** Benot, versificación, pies métricos, variedad rítmica, verso de cláusulas libre.

**Abstract:** This article studies the theory that Eduardo Benot sets out in his *Prosodia Castellana y Versificación* (1892, 3 vols.) regarding “an entirely new metric system” that some of his poet friends and he himself cultivated between 1883 and 1892. Benot explains the rules for versifying with two- or three-syllable feet, which are repeated throughout the length of the poem, thereby relegating meter and rhyme to second place. In his desire to introduce “variety” into Spanish poetry, the author defends this type of accentual versification, which has medieval precedents and which will culminate in free verse based on combinations of stressed and unstressed syllables (*versificación de cláusulas libre*).

**Key words:** Benot, versification, metric feet, rhythmic variation, free verse based on metric feet.



“Precisamente en las postrimerías de la versificación es cuando se nos descuelgan Moratín, Martínez de la Rosa, Lista, Maury, Fernández Shaw, Torres Reina... i muchos más, con la evangelización de una métrica enteramente nueva”.

(E. Benot)

“[...] sistema que yo llamo nuevo por no haberse aún generalizado, no porque no lo cultiven desde hace mucho tiempo algunos de mis amigos o discípulos, i del cual existen ejemplares o muestras impresas desde 1883 i 1884: sistema pensado i elaborado por mí muchos años antes”.

(E. Benot)

COMO homenaje al ilustre gaditano Eduardo Benot (1822-1907), deseamos presentar una parte específica de su teoría versificatoria: la “versificación por piés<sup>1</sup> métricos” o “métrica nueva”. Algo que le interesó profundamente y le entusiasmó. A ella dedicó un libro en 1890 (recopilación ampliada de tres artículos publicados en la revista madrileña *La España Moderna*): *Versificación por piés métricos*. Sus aportes pasarán al libro quinto de su magna obra *Prosodia Castellana y Versificación* (1892).

En 1892 -precisamente el mismo año en que José Asunción Silva escribe su “Nocturno”, con el que inaugurará uno de los primeros tipos del versolibrismo hispánico, como luego veremos-, aparece este monumental libro. En él se hace una exposición y encendida defensa de la “métrica nueva”, cuya culminación será el “Nocturno” de Silva.

<sup>1</sup> Mantenemos la ortografía de Benot en las frases o ejemplos que reproducimos de él.

## I. LA “MÉTRICA NUEVA”

Su exposición se sitúa en el tomo III (“Versificación”) de la *Prosodia Castellana i Versificación*, y ocupa las cartas X-XVI. Se sitúa en el libro quinto (“Métrica española”) <sup>2</sup>, parte III, después de haber expuesto Benot en la parte I las “Tentativas para ensanchar la Métrica española”, y en la parte II la “Métrica actual”. A continuación vendrá la parte III (“Métrica nueva”), que nos ocupará ahora. Luego viene el libro sexto: “El Hospital de Incurables”, y después el libro séptimo: “Estrofas”.

La minuciosa exposición que va a realizar de la “métrica nueva” está motivada por el deseo de Benot de dar “*variedad*” al conjunto de la versificación tradicional española, que él considera un tanto anquilosada en sus esquemas. Una y otra vez, mediante los numerosos recursos que ofrece esta nueva métrica “por pies”, que suscita su entusiasmo, nos hará ver Benot la experimentalidad y el movimiento que pueden conseguirse con ella. A continuación resumiremos sus principales ideas.

### I. 1. Los pies métricos

La “nueva métrica” consiste en la “*metrificación por piés*”. Se entiende por “pies” no unos grupos de sílabas largas y breves, como entre los griegos y romanos, sino, en palabras del autor, una “combinación de sílabas fuertes i suaves”. (Los versos

---

<sup>2</sup> El Dr. Esteban Torre, en su “Introducción” a la edición facsímil de la *Prosodia Castellana y Versificación* de Benot, que está a su cuidado (Sevilla, Anejo I de *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, 2003), resume así –págs. XXIII-XXIV– el contenido de este libro: “El libro quinto, que lleva específicamente el título de Métrica española, es un amplio tratado de la versificación en general, así como de la “nueva métrica” por pies acentuales y las distintas combinaciones métricas. Insiste Benot en el hecho de que el acento que, naturalmente, posee cada palabra no cambia nunca de vocal ni de sitio, pero se vigoriza por su situación en la frase, por la influencia de las pausas y por el énfasis que se ponga en la pronunciación de la frase y el verso. Las bases de la actual métrica española son, en fin de cuentas, los acentos y el número de sílabas. La distribución de los acentos ha de seguir las pautas del ritmo, que supone periodicidad y repetición. [...] En la “métrica nueva”, el ritmo se efectúa por medio de pies acentuales, disílabos y trisílabos, bien entendido que los pies de la nueva versificación española no son pies cuantitativos como los griegos y latinos, sino pies acentuales. De esta métrica existían ya precedentes, como el decasílabo anapéstico, el endecasílabo dactílico o el dodecasílabo anfibráquico.”

grecolatinos se fundaban en “el elemento temporal” –la sílaba larga valía dos tiempos, y la breve uno–; en cambio, los versos españoles modernos se fundan en “el elemento dinámico”).

Para distinguir las varias combinaciones de esta “métrica por pies”, Benot recurre a las denominaciones clásicas de “dáctilo”, “anapesto”, etc.; pero advierte de modo cumplido que no tienen nada que ver con las clásicas sílabas largas y breves, sino que son, pura y simplemente, conjuntos de sílabas, una con acento y otra u otras sin él.

¿En qué se distingue la nueva métrica de la anterior? En primer lugar –nos dice Benot–, en la “carencia de acentos potestativos” o “supernumerarios”. Los pies solamente tienen “*acentos constituyentes*”. Dicho con nuestras palabras: En la versificación por pies las posiciones de los acentos están preestablecidas, dadas por el patrón rítmico del poema. Esas posiciones fuertes las ocupan sílabas que son tónicas en la lengua española; mientras que las otras posiciones del patrón rítmico, las débiles, están ocupadas por sílabas átonas; o bien, si en algún caso son tónicas en la lengua, sus acentos resultarán poco perceptibles.

En segundo lugar: La métrica común está organizada con lo que Benot llama “ritmo de series” (es decir, el del conjunto de los versos, sean estróficos o no). A su vez, la “nueva métrica”, posee el *ritmo de series*, y además tiene “*ritmo métrico*” o de pies. De ahí que su ritmicidad sea muy superior a la de los versos comunes.

Los elementos que crean este ritmo métrico (los “*medios*” del nuevo sistema, como nos dice el autor), son los *pies trisílabos* y los *pies “disílabos”*. Veámoslos más detenidamente.

### I. 1. 1. *Los pies trisílabos*

Están constituidos por tres sílabas, de las cuales una es acentuada y las otras dos son átonas (“sin acento”, dice Benot). Las posibilidades acentuales son tres, según recaiga el acento en la tercera sílaba del grupo, en la segunda, o en la primera: (A) – – ‘ ; (B) – ‘ – ; y (C) ‘ – – . (En nuestra transcripción: 1º: v v – ; 2º: v – v ; 3º: – v v). Con los nombres clásicos, va a llamar al grupo que acentúa en la tercera sílaba *anapesto*; al que acentúa en la segunda, *anfibraco*; y al que acentúa en la primera, *dáctilo*.

(Bien entendido que estos pies son *acentuales* y no cuantitativos. Obsérvese además que Benot no habla de pie anapéstico, anfibráquico y dactílico, sino directamente de anapesto, anfibracó y dáctilo).

### I. 1. 1. 1. *Anapesto*

Responde al esquema [- - ´] o [v v -<sup>3</sup>]. Benot lo encuentra en una estrofa de cuatro versos (la llamaremos *tetrástico*, como hace Juan Caramuel<sup>4</sup>), cuya estructura es: 10Ø – 12A – 10 Ø – 12A. Está ejemplificada en Agustín Moreto (*Antioco y Seleuco*), en el poema “El Triunfo” de Martínez de la Rosa, y en unos cantos populares del “Rosario de la Aurora” (de los que posiblemente –creemos nosotros– proceda el ritmo de los ejemplos literarios). Veamos una estrofa que él cita –marcando con acentos gráficos las sílabas tónicas–, a la cual añadimos en el margen izquierdo el metro y rima, y en el margen derecho la transcripción rítmica:

10	“El demónio, como és tan traviéso,	vv- vv- vv- / v
12 A	En <u>ú</u> na bellóta se quiere metér,	v- vv- vv- vv- /
10	Y su mádre le díce: «Demónio,	vv- vv- vv- / v
12 A	En <u>ú</u> na bellóta ¿cómo há de cabér?» <sup>5</sup>	v- vv- vv- vv- / <sup>6</sup>

<sup>3</sup> Sustituimos la transcripción del ritmo que hace Benot (p. ej., para el anapesto: -- ´), por la común y más visible (v v –). Igualmente haremos en los poemas.

<sup>4</sup> Caramuel, Juan: *Rítmica, Parte II del Primus Calamus* (1665). Edición al cuidado de Isabel Paraíso. Universidad de Valladolid, 2007. Caramuel llama “tetrástico”, “hexástico”, etc. a las estrofas de cuatro, seis, etc. versos. Esta denominación presenta la ventaja de evitar la homonimia que se produce al llamar “cuarteta” y “cuarteto” tanto a las estrofas de cuatro versos en arte menor y mayor, respectivamente, como a las específicas formas métricas [abab] y [ABBA].

<sup>5</sup> Recordamos nosotros que esta misma estructura rítmica se encuentra también en otros cánticos populares. Así en un Vía Crucis: “Acompaña a tu Dios, alma mía, / cual vil asesino llevado ante el juez, / y al autor de la vida contempla / por ti condenado a muerte cruel.” E igualmente en algunos villancicos andaluces: “En el cielo se alquilan balcones / para un casamiento que dicen va a haber, / que se casa la Virgen María / con el Patriarca señor San José.” O en “Los campanilleros”: “En las noches de mi Andalucía / los campanilleros en la madrugada / me despiertan con sus campanillas” / (etc.).

<sup>6</sup> Obsérvese en esta transcripción rítmica, cuya disposición de pies procede de Benot (aunque no los signos) que las primeras sílabas de cada verso no están alineadas, pero sí los pies y los acentos. Puede sorprender al lector el trazo vertical que cierra el último anapesto en cada verso. En los versos segundo y cuarto este trazo oblicuo coincide con el final del anapesto, mientras en los versos primero y tercero sobra una sílaba átona. Nótese que esa sílaba átona se completa con la átona y tónica

Comenta Benot, con su espontaneidad característica: “Apartemos la vista de lo imbécil del asunto, i hasta admiremos la irreverencia de la gente devota que madrugaba para cantar necesidades, cuando nó para darse de garrotazos i tirarse los faroles a la cabeza; mas fijémonos en la estructura de la versificación, i no podremos menos de convenir en que la MÉTRICA POR PIÉS había sido ya sentida por el oído popular.”

De manera muy original, Benot interpretación estos versos acentuales de 10, 12, 10 y 12 sílabas así: La sílaba átona con que terminan los versos primero y tercero se une a los versos segundo y cuarto, resultando un *continuum*: “El demó-nio, como éstan travié-so, en ú-na belló-ta se quié-re metér” (etc.) Nuestro autor lo formula de otro modo: “el cuarto pie... (a causa de una verdadera cesura que en él se hace) *pertenece al verso primero i al segundo...* Lo mismo pasa con el undécimo pié, el cual *pertenece a los versos tercero y cuarto*, a causa de otra cesura igual”.

Por “cesura” no podemos entender nuestro concepto actual: breve pausa sistemática que se produce en el interior de los versos compuestos, generalmente en mitad del verso, y que separa los dos hemistiquios. Benot, por el contrario, define la “cesura”, siguiendo a la Real Academia, como “sílaba que, después de formado un pié, queda al fin de vocablo i con la cual empieza otro pié.”

Traducido a nuestros términos: En un verso de pies anapésticos, la sílaba o sílabas átonas posteriores al último acento del verso (que ya ha completado su pie anapéstico con ese acento último), esa sílaba o sílabas que están aparentemente excedentarias, *enlazan con el verso siguiente*, formando de este modo otro anapesto. Retomemos uno de nuestros ejemplos populares andaluces:

10 -	En el cielo se alquilan balcones	vv- vv- vv/ v
12 A	para un casamiento que dicen va a haber,	v- vv- vv- vv- /
10 -	que se casa la Virgen María	vv- vv- vv- / v
12 A	con el Patriarca señor San José.	v- vv- vv- vv- / <sup>7</sup>

— del verso siguiente, para formar un nuevo anapesto interversal. (Explicamos esto a continuación).

<sup>7</sup> Nótese que en el verso último las sílabas tónicas “por naturaleza” —podríamos decir, o sea, las acentuadas en la lengua, coinciden mayoritariamente con la “posición”

Benot lo explica así: “un mismo pié puede pertenecer a dos versos por medio de la correspondiente cesura”. A este tipo especial de estrofa que tiene versos con pie compartido la llama “*estrofa de pié mestizo*”. Sucede “cuando el pie final de un verso gana o pierde una o dos sílabas”. (Es decir: una en el caso de las palabras llanas; dos en el de las esdrújulas).

Lo contrario a la “*estrofa de pié mestizo*” es la “*estrofa de pié puro*”. (Aquella estrofa en cuyos versos coinciden las dos unidades: el verso y el pie).

La teoría de los “*piés mestizos*”, sin embargo, no le vale para otro tipo de estrofa, también tetrástico: los *decasílabos triacentuales*, que contiene versos tanto llanos como agudos y esdrújulos, y en estos casos la sílaba o sílabas átonas finales no forman “cesura”: no computan para el verso siguiente. Benot lo considera “particularidad” del deca sílaba. Ejemplo:

10	Ya no admíro esa lúz en los árboles	vv- vv- vv- / vv
10 A	Con que ¡oh, Lúna! Las nóches encántas:	vv- vv- vv- / v
10 A	Tú las águas poténte levántas	vv- vv- vv- / v <sup>8</sup>
10	En el vásto hemisfério del Súr	vv- vv- vv- /

Por eso concluirá: “Que hai dos clases de estrofas hechas con estos pies trisílabos: estrofas de *piés puros* desde el principio hasta el fin; [y] estrofas *mestizas* en que gana o pierde una sílaba o dos el pié final de cada verso.”

tónica del pie: “Patriár-ca señor- san José”. En cambio no coincide la primera posición tónica, “el”, artículo átono. Es esta discrepancia entre naturaleza y posición, creemos que gana la posición, tonificándose parcialmente el artículo átono por la fuerza del esquema rítmico. De ahí que hayamos marcado esa sílaba como tónica, para simplificar. En nuestro libro *La métrica española es su contexto románico* (Madrid: Arco/Libros, 2000), examinamos más ampliamente estas cuestiones. Para los casos de sílabas átonas por naturaleza pero tónicas por posición, reservamos el nombre de “acentuación rítmica secundaria”. Creemos que el tipo de acento que el esquema rítmico del poema proyecta sobre la sílaba átona por naturaleza es menos intenso que el que tendría una sílaba tónica por naturaleza que estuviera en ese lugar, pero recibe del esquema un plus de tonicidad, lo cual nos autoriza para hablar de “acentuación rítmica secundaria”, y reservar para estos casos una grafía especial: [U].

<sup>8</sup> En esta transcripción rítmica, que sigue la de Benot, nótese que el autor transcribe como átonas las sílabas “Ya” –del primer verso- y “Tú” –del tercero-, ambas tónicas en la lengua. La razón es que ocupan posiciones átonas en el esquema rítmico. Nosotros consideramos que pierden parcialmente (no totalmente) su tonicidad, y hablamos en estos casos de “desacentuación rítmica secundaria”.

**I. 1. 1. 2. Anfibracó**

Responde al esquema [ - ´ - ] o [ v - v ]. Benot lo encuentra ejemplificado en el verso de “arte mayor”, dodecasílabo<sup>9</sup>, descrito por Juan Díaz Rengifo en su *Arte Poética Española* (1592), y añade dos ejemplos propios. Percibe Benot como *compuesto* este dodecasílabo (lo es en realidad). Comenta: “tiene una corta pausa métrica después de la sexta sílaba, i una más larga después de la duodécima.” Además, estos versos “se ajustan a la regla general de la métrica usual española” en lo referente a los versos agudos y esdrújulos. (Si el verso termina por palabra aguda computa una sílaba más, y si termina por palabra esdrújula, una menos). Veamos uno de sus ejemplos:

12 A	¡Oh, rósa encendída, de amóres embléma!	v-v v-v v-v v-v
12 A	La frésca alboráda, con ríca diadéma	v-v v-v v-v v-v
12 -	Cubrió dadivósa de aljófar sus pétalos	v-v v-v v-v v-vv
12	Que bríllan cual íris del sól a la lúz.	v-v v-v v-v v-

**I. 1. 1. 3. Dáctilo**

Responde al esquema / - v v / ó / - - ´ / . Lo encuentra en “el endecasílabo inventado por Moratín”. (Benot no recuerda o no sabe que es el “endecasílabo de gaita gallega”). Acertadamente, se fija en su carácter dactílico:

11	Húyan sin trégua los años alígeros;	-vv -vv -vv -vv
11	Góce la tiérra duráble consuélo”;	-vv -vv -vv -v
11	Míre a los hómbrés piadóso el Señor.	-vv -vv -vv -

**I. 1. 1. 4. Consideraciones generales sobre los pies trisílabos**

¿Son equivalentes las versificaciones por pies anapésticos, anfibráquicos y dactílicos, o hay entre ellas diferencias? A esto responderá el autor más adelante, en la carta XIII, dentro de lo que él llama “*generalidades mui importantes*”. No es igual versificar con unos pies trisílabos u otros, pues presentan *muy distinta dificultad*: El dáctilo es el pie más difícil, y el más fácil el anapesto. (De ahí que los epígrafes destinados al anapesto sean más numerosos y con mayor número de ejemplos, mientras

<sup>9</sup> Benot lo considera dodecasílabo; en realidad es dodecasílabo fluctuante.

los del dáctilo sean escasos). La razón –observa Benot–, es que la lengua española tiene para el anapesto “copiosos recursos”, mientras para el dáctilo cuenta con pocas voces.

Los versos dactílicos tienen que empezar por sílaba acentuada; por tanto –afirma– no pueden usarse preposiciones, ni artículos, ni pronombres “monosilábicos”. (Imaginamos que está pensando en los pronombres monosílabos átonos, pero no en otros tónicos, como los personales). Además –prosigue Benot–, el español es muy pobre en esdrújulos trisílabos. Las frases sin artículos ni preposiciones no abundan. (Y todo lo contrario vale para los anapestos, que empiezan por partículas o usan palabras acentuadas en tercera sílaba). A su vez, el anfibraco no tiene tanta abundancia de recursos, pero posee más que el dáctilo.

En segundo lugar, Benot nos brinda otra observación sutil: Hay que marcar bien el ritmo trisílabo desde los comienzos del verso; si no, el ritmo resultará confuso.

Y ¿cómo se marca bien el ritmo? Escogiendo palabras con acentos claros en las posiciones correctas, y evitando en los comienzos los “acentos obstruccionistas”, es decir, una clase de acento supernumerario que “ofusca” al acento constituyente. Los acentos obstruccionistas son “los *inmediatamente contiguos i anteriores*<sup>10</sup> a la sílaba constituyente, o sea la sílaba acentuada de cada pié”. (De todos modos, observa Benot –con razón– que estos acentos obstruccionistas son menos audibles en esta métrica que en la regular: “En estos pies trisílabos perturban poco, i por lo regular *apenas perturban, los acentos obstruccionistas*”, mientras en la versificación común, los obstruccionistas son intolerables. Sólo se ofende el oído si hay en el pie algún otro acento de “gran importancia relativa”).

En tercer lugar, en los pies trisílabos *el oído no rechaza los acentos supernumerarios*, sobre todo en el pie anapéstico. (P. ej., de “El Triunfo”, de Martínez de la Rosa: “TUya sóy” pronunciaron sus labios”: vv- vv- vv- v). Otros ejemplos: “Davíd, YA en tu casa”; “Judá viÓ en sus montes”. (Ambos: v- vv- v).

<sup>10</sup> Estas son las palabras de Benot en este punto, pero más adelante aportará ejemplos de acentos obstruccionistas también posteriores al acento constituyente.

### I. 1. 2. Los pies “disílabos”

Su teorización aparece expuesta en la carta XIV. En la praxis poética, los pies *puros* de dos sílabas (troqueos [-v], y yambos [v-],) son aún más difíciles que los trisílabos dáctilos, porque la “lengua española carece de suficiente número de monosílabos i de voces bisílabas adecuadas.”

No obstante, Benot aporta algunos ejemplos. De *troqueos* (también llamados coreos), en J. M. Maury:

8	Blándaménte en módo lídio.	-v -v -v -v
8	Viérte al pécho séd de halágo.	-v -v -v -v

O de *yambos* (más fáciles que los coreos), en J. Espronceda:

7	La nóche el ciélo encúbre	v- v- v- v
7	Y cálla mánsó el viénto.	v- v- v- v

También puede encontrarse, casualmente, algún endecasílabo yámbico, como éste de A. Lista: “Los bósques lléna el áve gráta a Pálas”.

Una observación de gran interés que realiza Benot es la siguiente: El poeta que metrifica en lengua española, tan pobre en monosílabos, *puede compensar esa deficiencia de pies “puros”* mediante un artificio, y convertir su práctica con los disílabos en más fácil aún que con los trisílabos. El artificio es éste: “*suponer mentalmente la existencia del pié que hubiera de aparecer contiguo a un pié franca y decididamente expreso.*” Dicho en otros términos: Se puede marcar vigorosamente un pie sí y otro no. E incluso podríamos decir nosotros, interpretando a Benot pero yendo más lejos en la formulación: Los pies disílabos y los tetrasílabos presentan un grado de equivalencia, pues los tetrasílabos pueden estar formados por dos disílabos, o bien por un disílabo lleno (tónico) y otro vacío (átono)<sup>11</sup>. Según Benot, esto crea un ritmo *sui generis*, pero inagotable en nuestra lengua, que es riquísima en polisílabos.

<sup>11</sup> Tratamos más por extenso de esta cuestión y de otras conexas en el artículo “Cláusulas: Entre 1 y 7 sílabas”. (De próxima aparición en el *Homenaje a Ricardo Senabre*, Universidad de Salamanca).

Así, por ejemplo, los heptasílabos yámbicos tienen que acentuar en 2ª y 6ª *siempre*, y en 4ª *virtualmente*. (Ej.: “La **nó**che **está** seréna / **brindá**ndo a **paseá**r.” En este último heptasílabo, el acento es virtual). Normalmente, los heptasílabos yámbicos tienen pies mestizos, y admiten palabras esdrújulas en final de verso.

El alejandrino de pies disílabos consta de dos heptasílabos con pausa menor y sin “hiato”<sup>12</sup>. Eneasílabos yámbicos en inglés hay muchos, por la abundancia de monosílabos; en español son muy raros.

TROQUEOS. El octosílabo de pies disílabos es el principal verso con este ritmo. Y mientras el octosílabo usual acentúa *siempre* las sílabas 3ª y 7ª, el octosílabo troqueo *supone* acentos en 1ª y 3ª, que a veces existen. Ejemplo de este último:

8	Vá en la adárga un sól de óro	-v -v -v -v
8 a	y úna muérte négra y trísté;	-v -v -v -v
8	y úna létra díce abájo:	-v -v -v -v
8 a	“núncia más verás mi eclípse”.	-v -v -v -v

Pero como no se encuentran troqueos completos casi nunca, hay variantes en 3ª-5ª-7ª, 1ª-3ª-7ª, y 3ª-7ª. Comenta Benot que se prestan mucho a composiciones sostenidas, y sobre todo al romance.

A nuestro autor los pies disílabos le resultan muy gratos: “La cadencia de los versos por yambos y troqueos es tan perceptible y tan agradable, que *casi* pueden prescindir de la magia de la rima los versos hechos con estos encantados pies disílabos, expresos o tácitos”.

<sup>12</sup> Llama Benot “hiato” a lo que hoy conocemos como “dialefa”. Afirma: “No hai voz que satisfaga la necesidad de una palabra que indique lo contrario de la sinalefa”: pronunciación en dos tiempos de la vocal terminal de una palabra e inicial de la siguiente. En la página 301 define el hiato como “no ligarse en una sola sílaba vocales de dos dicciones inmediatas”. La palabra se encuentra –dice– en “el gran Bello”. También señala que lo que el diptongo es respecto de una voz, eso respecto a dos es la sinalefa; y lo que adiptongo es en una sola voz, eso representa el hiato relativamente a dos dicciones.

## I. 2. Las pausas

Trata de ellas Benot en la carta XI. Son importantes, porque dan a la metrificación por pies “una variedad copiosísima”.

Como preámbulo, establece dos premisas generales: 1ª: Las “pausas que exija el sentido” no pueden estar sujetas a reglas. Y 2ª: No todas las pausas tienen igual duración: la de hemistiquio es menor que la final de verso, y ésta mucho menor que la final de estrofa.

Para probar la variedad que las pausas introducen, aporta tres poemas, bastante malos pero impecablemente ritmados –tal vez suyos–: “La Utopía”, “La Metrofobia” y “La danza de las nieblas”. El primero contiene pentásticos o estrofas de cinco versos, con metros de estas sílabas: 10, 9, 6, 13 y 12. El segundo, tetrásticos de 10, 12, 13 y 12 sílabas. Y el tercero, décimas con dos núcleos (5+5) y con estas sílabas: 7, 6, 12, 13, 12:: 13, 12, 13, 6 y 12. Veamos unos versos de este último, el comienzo de la primera estrofa, su primer núcleo:

7	En lo álto del Cielo	vv- vv- v
6	dormída la Lúna,	v- vv- v
12 Á	de ténues vapóres tras bláncó cendál	v- vv- vv- vv-
13	dentro anillo bordádo de esmáltes del íris	vv- vv- vv- vv- v
12 Á	ocúlta indolénte su nítida fáz.	v- vv- vv- vv-

Esta variedad de metros, impensable en la poesía tradicional, silábica, resulta perfectamente armoniosa y rítmica –comenta Benot– gracias al enlace de la última sílaba átona de cada verso (si existe) más la átona o átonas iniciales del siguiente, más la primera tónica de éste. Resulta así siempre un pie trisílabo, con el esquema “átona + átona + tónica”:

10 A	Cual dispérsan las águas termáles	(les De nó: vv-)
9	De nóche los núblos, i puéden	(den Los ás: vv-)
6 é	Los ástros lucír.	
13 A	Así el árte hace vér i adorár ideáles	(Así el ár: vv-)
12 É	Que errór insensáto llegó a maldecír.	(les Que errór: vv-)

Y si en vez de tener todos los pies “puros” (como en los dos ejemplos anteriores), encontramos mezcla de pies puros y “mestizos”

(con la posibilidad de aumentar o cercenar sílabas en los pies finales de los versos), la variedad de los versos es aún mayor. Por ejemplo, en “La botella del Náufrago”, el primer verso termina por pie mestizo y los dos siguientes por pie puro:

- |      |  |                    |
|------|--|--------------------|
| 13 A | Hace un año que aquí en este escóllo sentáda | vv- vv- vv- vv- /v |
| 13 A | Viento en pópa su bárco miré desoláda,       | vv- vv- vv- vv- v  |
| 12   | Que allá en horizonté de brúmas se hundió.   | v- vv- vv- vv-     |

Prosiguiendo por este camino, como muestra máxima de la *variedad* de los pies métricos, copia Benot un poema de un “neometrificador”, Fernández Show, “¿Volverán?”, y lo llama “*silva* con un mismo pie métrico”. Son doce estrofas, que hoy llamaríamos *sextetos simétricos* (AAÉ:AAÉ), en los cuales “ni una sola de las estrofas es igual a las demás en el número de los piés ni en el número i lugar de las cesuras.” Efectivamente. Se trata de estrofas que tienen tres o cuatro anapestos en cada verso, y de estos versos unos son puros y los otros mestizos. El número de sílabas resultante es entre 10 y 13 (10 para tres pies, y 12 ó 13 para cuatro pies). Veamos la primera estrofa:

- |      |   |                    |
|------|---|--------------------|
| 13 A | “Ya se van acortando las tardes, bien mío,              | vv- vv- vv- vv- /v |
| 13 A | Ya más pronto las gotas del fresco rocío                | vv- vv- vv- vv- v  |
| 12 É | Descienden al cáliz gentil de la flor.                  | v- vv- vv- vv-     |
| 13 B | ¡Ay! Ya el sol de mis sueños brillantes declina;        | vv- vv- vv- vv- /v |
| 13 B | Ya muy pronto la negra y audaz golondrina               | vv- vv- vv- vv- v  |
| 12 É | Se irá para siempre... ¡con ella mi amor! <sup>13</sup> | v- vv- vv- vv-     |

Ante este poema, que plantea un enigma métrico –afirma Benot–, le han preguntado cómo es posible pasar de los versos pares a los impares sin que sufra el oído. Nuestro autor responde que la solución es que esos versos no han de medirse por *series* –como las estrofas tradicionales–, sino por *pies*.

Pero todavía da Benot otro paso adelante en su búsqueda de la variedad. “[P]ara aumentar la variedad no hai más sino hacer *que ninguna estrofa tenga nada en común con las demás*, ni en

<sup>13</sup>En esta estrofa podemos observar frecuentes casos de lo que nosotros llamamos desacentuación rítmica secundaria: sílabas tónicas en la lengua, que ocupan posición no marcada en el esquema rítmico del poema, y por ello pierden parcialmente su tonicidad. Es el caso de “ya”, “más”, “¡ay!” y “muy”.

el número de piés i de cesuras, ni en el número de versos.” Lo ha hecho Torres Reina en una composición anapéstica también. (“No me des, Realidad, ese cáliz grosero”). Son cinco paraestrofas de 7, 6, 9, 8 y 6 versos entre 6 y 14 sílabas, predominando los metros largos. La rima es consonante de libre distribución. Por todo ello la impresión general es de silva con metros muy variados, y, desde luego, con ritmo acentual. Veamos la primera estrofa:

14~13	No me des, Realidad, ese cáliz grosero	vv- vv- vv- vv- v
14~13	Ni perturbes mi paz con tu prosa mezquina	vv- vv- vv- vv- v
6	¡Libarlo no quiero!	v- vv- v
12	¡Bastara una gota mi dicha a matar!	v- vv- vv- vv-
10	¡Ai! Yo tengo una amante divina,	vv- vv- vv- v
10	¡ ella es luz que la noche ilumina	vv- vv- vv- v
12	Del naufrago errante perdido en la mar!	v- vv- vv- vv-

Así pues, dado un pie cualquiera (p. ej., el anapesto), la *variedad* consiste en el derecho del poeta para “cambiar a discreción los lugares de las pausas, i el número de las cesuras, así como en el hecho de serle potestativo escribir con piés métricos puros, o con piés aumentados o disminuidos en una sílaba o en dos al final de cada verso (según la clase del pié).”

Pero el poema por pies métricos no tiene que ser necesariamente irregular en el número de sílabas: también poemas encontrar largas tiradas de versos *isosilábicos*. Por ejemplo, un poema de 10 sílabas con tres repeticiones de anapestos (“¡ yo lloro en la noche a la luna”); o bien este otro de 13 sílabas con cuatro pies anapéstos:

13	Para mí de la ciencia brotaron placeres;	vv- vv- vv- vv- v
13	He logrado los lauros del arte coger;	vv- vv- vv- vv-
13	En amores he visto rendidas mujeres;	vv- vv- vv- vv- v
13	He aspirado el incienso brutal del poder.	vv- vv- vv- vv-

La carta XIII se refiere a “generalidades mui importantes”. Entre ellas, una observación de tipo práctico: Este tipo de versificación *nunca será muy frecuentado*, pues hace falta una gran habilidad métrica para ella:

De cualquier modo, la métrica por piés no será nunca accesible más que a los próceres de la versificación; porque para ella no son propias las palabras de muchas sílabas, i el caudal de voces disponibles se reduce, por tanto, en gran manera.

### ***I. 3. Carta XV. Tránsito de la nueva métrica a la usual, y al revés***

Otro procedimiento aún señala Benot para dar *variedad* a la poesía: Se puede pasar con facilidad de la versificación usual, de acentos obligatorios y potestativos, a la metrificación por pies, y desde ésta a aquélla. El poeta sólo tiene que “disponer los acentos potestativos en el verso común de modo que formen el pié métrico al cual quiera pasar, i en seguida continuar con el mencionado pié.”

Ilustra estas palabras con un poema, probablemente de su invención: “La veleta”. Este empieza tradicionalmente, con versos mayoritarios de 8 sílabas con algunos quebrados de 4; sigue con versos de pies métricos, acentuales, de 12 sílabas con quebrados de 6; y regresa al final a los tradicionales de 8 con 4.

### ***I. 4. Epílogo***

Por último, en la carta XVI, subtitulada “Epílogo”, recapitula Benot todo lo expuesto, y mirando al futuro, hace algunas interesantes consideraciones generales.

Señala, en primer lugar, que ha demostrado la posibilidad de “dilatarse inmensamente los dominios de la versificación” mediante los cinco elementos rítmicos, *trisílabos* y *disílabos*. Su ordenada repetición “engendra cinco clases de versos diferentes”. La oportuna distribución de pausas y cesuras, además, introduce en sus conjuntos la variedad necesaria para evitar la monotonía que deriva de la reaparición del mismo elemento.

En segundo lugar, en la versificación por pies se junta y se acumula al ritmo de las series el ritmo de los versos, “hace tiempo presentado, aunque de modo informe i grosero, por el oído popular”<sup>14</sup>. En efecto, la versificación por pies es más rica que la

<sup>14</sup> Personalmente, creemos que la utilización popular de esos ritmos no es informe y grosera, sino certeramente intuitiva, e igualmente creemos que los autores cultos

tradicional, porque suma dos sistemas rítmicos: el de la estrofa o serie, y el de cada verso. Oigamos a Benot:

La actual versificación común se contenta con el ritmo de las series. La versificación por piés aspira a algo más, porque quiere ritmo en las series constitutivo de cada estrofa, i, además, *ritmo en cada verso*: quiere los dos sistemas: el corriente y el nuevo.

Además, Benot sostiene la coexistencia pacífica ambos sistemas: “El nuevo no pretende suplantar al viejo.”

El final del Epílogo es una encendida defensa del *ritmo*, y un ataque a aquellos que lo denigran, sencillamente porque tienen mal oído y son incapaces de sentirlo:

Los que desde el siglo pasado vienen sucesivamente sosteniendo que la forma poética, es decir, el ritmo, está llamado a desaparecer, olvidan que el PROGRESO no significa aniquilación, sino acúmulo. [...] El RITMO es condición de nuestra vida; i, por eso, del ritmo derivan nuestros más sentidos goces.[...] RITMO había en lo antiguo i RITMO hai en lo moderno, i RITMO habrá mientras el hombre viva en el planeta.

Por desgracia, hay personas *de verdadero valer* que suelen no ser sensibles al ritmo”. Ellos creen adorar la música y tener mucho sentido del ritmo, pero se denuncian ellos mismos “en cuanto recitan aun las más comunes y corrientes cuartetas populares, cuyos versos dejan cojos o mancos con una buena fé que espanta.

### ***I. 5. ¿Va a desaparecer la forma poética?***

El Epílogo plantea igualmente esta cuestión inquietante. Benot recoge primero la opinión de “los que juzgan próxima la desaparición de la forma poética”, y a ello opone “que jamás se han compuesto tantos versos como ahora”.

Pero lo que deseo resaltar no es sólo este argumento de Benot que podríamos llamar “cuantitativo”, sino sobre todo unas palabras *proféticas* o *irónicas* (cuesta trabajo decidirlo en la primera lectura):

estando tan en puerta el momento en que ha de aparecer el Ángel Exterminador de todas las métricas habidas i por haber, nadie se da punto de

---

los han recogido del registro popular.

reposo en acumular tarea, sin duda con la mala intención de dar mucho que hacer al Ángel percuciente.

Probablemente, en intención de Benot, fueran palabras *irónicas*, recogiendo en su voz, en estilo indirecto libre, los argumentos de la parte contraria. Como prueban las palabras siguientes, que cierran el libro quinto:

I ¡cosa rara! Precisamente en las postrimerías de la versificación es cuando se nos descuelgan Moratín, Martínez de la Rosa, Lista, Maury, Fernández Shaw, Torres Reina... i muchos más, con la evangelización de una métrica enteramente nueva.  
¡RITMO! Prepárate a morir.

Ahora bien, estas palabras, más allá de la ironía, resultan asombrosamente *proféticas*: El mismo año en que se publica la *Prosodia Castellana i Versificación*, 1892, va a escribirse precisamente el célebre “Nocturno” del colombiano José Asunción Silva, que iniciará el primero de los tipos versolibristas en español: el *verso de cláusulas libre*. De modo que el verso libre, “el Ángel Exterminador de todas las métricas habidas i por haber”, va a abrirse camino.

Y lo hará partiendo exactamente de esta “métrica enteramente nueva”, descrita por Eduardo Benot.

## II. EL VERSO DE CLÁUSULAS LIBRE

Decíamos al principio que precisamente el mismo año en que aparece la *Prosodia Castellana y Versificación* de Benot, en 1892, escribe el colombiano José Asunción Silva (1865-1896) su célebre “Nocturno”. Benot no pudo tener noticia de ello, pues el poema sólo sería publicado dos años después, en 1894, en la revista colombiana *Lectura para todos*. Pero si hubiera habido manera de que el erudito gaditano lo hubiera conocido, se habría sentido feliz, porque este poema lleva al paroxismo la “métrica nueva” que defendía Benot, y con ello Silva inaugura una de las primeras modalidades versolibristas: La que hemos llamado

en nuestro *Verso libre hispánico*, la “versificación libre de cláusulas”<sup>15</sup>.

Consiste este poema en la repetición indefinida de una cláusula tetrasílaba (vv-v), que se parece al “troqueo doble” (-v-v) o al “peón tercero” (vv-v), llamado así por realzar la sílaba tercera entre las demás. (Benot hubiera considerado que es “metrificación por pies troqueos, con un troqueo de acentuación “virtual” y otro troqueo de acentuación obligatoria). Los metros son muy variables, entre las 4 y las 24 sílabas, casi siempre múltiplos del 4. Las únicas excepciones son dos hexasílabos (“y la luna llena”, “a la luna pálida”) y un decasílabo (“y eran una sola sombra larga”).

He aquí el comienzo del poema:

#### NOCTURNO

Una noche,  
 una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de álas;  
 una noche,  
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,  
 a mi lado lentamente, contra mí ceñida, toda,  
     muda y pálida,  
 como si un presentimiento de amarguras infinitas,  
 hasta el fondo más secreto de las fibras te agitara,  
 por la senda que atraviesa la llanura florecida  
     caminabas,  
     y la luna llena  
 por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,  
     y tu sombra,  
     fina y lánguida,  
     y mi sombra  
 por los rayos de la luna proyectada,  
 sobre las arenas tristes  
 de la senda se juntaban,  
     y eran una,  
     y eran una,  
 ¡y eran una sola sombra larga!  
 ¡y eran una sola sombra larga!  
 ¡y eran una sola sombra larga! [...]

<sup>15</sup>Madrid: Gredos, 1985.

El “Nocturno” de Silva levantó una encendida polémica en América y en España, entre partidarios y detractores. Primero en los cenáculos literarios de Bogotá y de Caracas, y luego en toda Hispanoamérica, cuando Silva se suicidó en 1896. Rubén Darío recogió el procedimiento en su “Marcha triunfal”, construida sobre pie o cláusula trisílaba; Santos Chocano en “Los caballos de los conquistadores”; y después Lugones, Nervo, Juan Ramón Jiménez... Hubo ataques furibundos por parte de los amantes de músicas tradicionales, y éxtasis e imitaciones por parte de los modernistas. El poema fue recitado en salones y tertulias, y salvó del olvido a su autor.

Pero, más allá de estas polémicas por la “revolución” de Silva, este poema también es polémico por la perdurable discusión entre los estudiosos en torno al carácter *versolibrista* o no del texto. Consideran que no es versolibrista Ricardo Jaimes Freyre (*Leyes de versificación castellana*), Tomás Navarro Tomás (*Métrica española* —de manera indirecta, por exclusión—), José Domínguez Caparrós (*Métrica española*, 1993: 169-177), o María Victoria Utrera Torremocha (*Historia y teoría del verso libre*, 2001: 52). Por ejemplo, esta última autora —en su excelente libro—, opina que “hay que desvincular esta forma [...] del puro versolibrismo y sus principios estéticos, ya que la reiteración de los pies métricos no conduce a la variabilidad rítmica. La expectativa del lector no se rompe, sino que se confirma a lo largo del poema.”

Por otra parte, Benito Garnelo, Max y Pedro Henríquez Ureña, Emiliano Díez Echarri o nosotros mismos, sí consideramos que esta versificación ya es una forma versolibrista, por su absoluta liberación respecto al metro, por la exhibición de esa ruptura, y —en menor medida— por el desligamiento de la estrofa. Incluso la existencia, que señalamos antes, de los dos hexasílabos (“y la luna llena”, “a la luna pálida”) y de un decasílabo (“y eran una sola sombra larga”), nos prueban que no existe total mecanicidad en la repetición de la cláusula tetrasílaba.

Pensamos que debe distinguirse esta versificación de cláusulas libre, de la “*versificación de cláusulas no libre*”, la que conjuga el metro —y a menudo también la estrofa— con el retorno acentual (como sucede, por ejemplo, en las octavas hexadeca-

sílabas de “Noche de insomnio y el alba”, de Gertrudis Gómez de Avellaneda). Como afirma Emiliano Díez Echarri en *Métrica modernista: innovaciones y renovaciones* (1957), el poeta extiende el verso tanto como necesita; el poema ya no es una construcción de renglones simétricos, sino que aparece abierto, compuesto de elementos libremente combinados; la rima ya no ahoga la inspiración del poeta cayendo en lugares fijos: como el final del verso es variable, la rima también se hace elástica; y, finalmente, toda consideración de cómputo silábico desaparece, pasando el ritmo acentual a ser lo verdaderamente importante.

De todos modos, la existencia misma de la polémica, inacabada, que llega hasta hoy, nos está mostrando que la situación dista de ser clara, y que el juicio sobre si este poema es verso libre o no, dependerá de qué consideremos “verso libre”.

Hay algo en lo que todos concordamos, sin embargo: en la “tradicionalidad” de esta forma tan aparentemente rupturista. El propio Silva confesó haber tomado de una fábula de Iriarte el ritmo para su poema (“A una mona / muy taimada / dijo un día / cierta urraca”, etc.) Por su parte, Pedro Henríquez Ureña y Tomás Navarro Tomás añaden a esta fuente confesada otras dos probables: La traducción al español de “El cuervo” de Edgar Allan Poe, hecha por el venezolano Pérez Bonalde, y el poema “El otoño”, del salmantino Ventura Ruiz Aguilera. Este último está formado por la cláusula tetrasílaba repetida una, dos o tres veces.

La versificación acentual enmarcada en el metro (podríamos también llamarla “versificación de cláusulas no libre”) había llamado la atención, pero no había escandalizado, como luego haría la de Silva. El verso de cláusulas libre, el de Silva y el de muchos otros poetas posteriores, resulta profundamente tradicional: Hunde sus raíces en la versificación acentual, popular, amétrica o fluctuante, de la Edad Media, que se regulariza silábicamente al insertarse en la corriente culta, pero que en letras de baile y otras manifestaciones populares conservó su libertad silábica.

La “métrica enteramente nueva” que nos ha descrito con tanto cuidado y entusiasmo Benot, constituye el *paso intermedio*, culto ya, entre esa antiquísima versificación popular y el culto e inminente verso libre.

Y junto a este paso intermedio, podemos recordar otros tipos poemáticos, cultos, que el propio Benot menciona. Nos los recuerda igualmente el Dr. Esteban Torre en su bien fundamentado Prólogo: “De esta métrica existían ya precedentes, como el decasílabo anapéstico, el endecasílabo dactílico o el dodecasílabo anfibráquico.” (O sea, el romántico decasílabo himnario, el gallego-portugués endecasílabo dactílico, y el castellano verso de arte mayor, tardo-medieval).

Con estos precedentes, y con el permanente arraigo de la versificación acentual en la corriente popular a lo largo de toda nuestra poesía, la “métrica enteramente nueva” conoce su mayor esplendor en la época de Benot, y desemboca en la versificación de cláusulas libre.