

## LOPE DE VEGA, VERSIFICADOR LATINO. A PROPÓSITO DE *LA DOROTEA*<sup>1</sup>

### 1

La base cultural greco-latina de *La Dorotea* salta a la vista: no cesan en ella las citas de escritores y pensadores latinos o griegos; el mundo clásico, el histórico o el mitificado por la leyenda, está presente casi sin interrupción, como arquetipo referencial.

Da Lope allí además sobradas pruebas de su conocimiento de los poetas griegos y, sobre todo, latinos<sup>2</sup>, cuyo estudio pondera<sup>3</sup>. Parafrasea con total acierto<sup>4</sup> el poema 85 de Catulo, en el cual se sustenta el coro que sigue. Demuestra Lope asimismo que conoce la retórica y la poética antiguas, sus recursos<sup>5</sup>, sus preceptos, la *metri necessitas*<sup>6</sup>, etc., etc.

De ahí, por ejemplo, que denuncie a los falsos traductores del latín, que en realidad traducen de otras lenguas<sup>7</sup>. Porque Lope sabía latín; véanse, si no, como

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto FFI 2008-05611/FILO. El autor agradece los consejos y orientaciones de los profesores Jauralde Pou, de la Universidad Autónoma de Madrid, y De la Granja López, de la de Granada, que tuvieron la generosidad de leer el original.

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, en II 1 –pág. 127 Morby; 161 Blecua– pone en boca de Don Bela «*Omnia vincit amor* (Verg., ecl. 10,69), que es un hemistiquio de un poeta latino»; en III 1 –p. 214 Morby; 243 Blecua– incluye dentro del canto de Julio una paráfrasis de Horacio (I 4,13): *Ya la temida parca, || que con igual pie mide || los edificios altos || y las chozas humildes*; en III 1 –p. 221 Morby; 249 Blecua– don Fernando cita a Ovidio y Séneca a través de Garcilaso: *conozco lo mejor, lo peor apruebo*.

<sup>3</sup> IV 2 –p. 314 Morby; 346 Blecua–.

<sup>4</sup> IV 8 –p. 376 Morby; 402 Blecua–. Lope en sus años mozos había traducido el *De raptu Proserpinae* de Claudio.

<sup>5</sup> IV 2 –p. 326 Morby; 326 Blecua–.

<sup>6</sup> IV 3 –p. 341 Morby; 366 Blecua–.

<sup>7</sup> IV 3 –p.343 Morby; 368, nota 150–.

muestras no ya el empleo de cultismos aislados, como «pedagogo»<sup>8</sup> en lugar de ayo, o tecnicismos latinizantes, como «quodlibetos»<sup>9</sup>, o de frases hechas, como el «ni tan yus ni tan sus» que pone en boca de Gerarda<sup>10</sup>, sino afirmaciones de precisión lingüística como «*derelinquo* es más que *linguo*, porque es dejar de todo punto»<sup>11</sup> o la denuncia del ridículo empleo de latinismos como *solitudines* por «solledades»<sup>12</sup>, etc. Aun así, como es bien sabido, se ha pensado muchas veces<sup>13</sup> lo contrario, hasta el punto de que quizás sea éste el aspecto más discutido de la cultura de Lope desde época del autor<sup>14</sup> hasta el siglo pasado<sup>15</sup>. Para Entrambasaguas, en cambio, que mencionaba entre otros los trabajos de Millé<sup>16</sup> y Buceta<sup>17</sup>, «hoy la cuestión no ofrece dudas ... Lope de Vega conocía el latín perfectamente. La más sucinta valoración crítica de los datos ... lo revela, y hubiera sido muy extraño que no fuera así en aquella época, cuando los estudios humanísticos conservaban todavía una felicísima vitalidad y el latín era el fundamento de toda educación literaria, y aun se popularizaba, según Quevedo y el propio Lope de Vega<sup>18</sup>».

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto FFI 2008-05611/FILO. El autor agradece los consejos y orientaciones de los profesores Jauralde Pou, de la Universidad Autónoma de Madrid, y De la Granja López, de la de Granada, que tuvieron la generosidad de leer el original.

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, en II 1 –pág. 127 Morby; 161 Blecua– pone en boca de Don Bela «*Omnia vincit amor* (Verg., ecl. 10,69), que es un hemistiquio de un poeta latino»; en III 1 –p. 214 Morby; 243 Blecua– incluye dentro del canto de Julio una paráfrasis de Horacio (I 4,13): *Ya la temida parca, || que con igual pie mide || los edificios altos || y las chozas humildes*; en III 1 –p. 221 Morby; 249 Blecua– don Fernando cita a Ovidio y Séneca a través de Garcilaso: *conozco lo mejor, lo peor apruebo*.

<sup>3</sup> IV 2 –p. 314 Morby; 346 Blecua–.

<sup>4</sup> IV 8 –p. 376 Morby; 402 Blecua–. Lope en sus años mozos había traducido el *De raptu Proserpinae* de Claudio.

<sup>5</sup> IV 2 –p. 326 Morby; 326 Blecua–.

<sup>6</sup> IV 3 –p. 341 Morby; 366 Blecua–.

<sup>7</sup> IV 3 –p.343 Morby; 368, nota 150–.

<sup>8</sup> IV 1 –p. 293 Morby; 323 Blecua. En realidad un helenismo latinizado (*paedagogus*). En la escena en cuestión Julio afirma haberlo aprendido de un «hermano estudiante» que le da «cuando corta latín estos retazos».

<sup>9</sup> V 3 –p. 403 Morby; 429 Blecua–.

<sup>10</sup> IV 5 –p. 365 Morby; 388 Blecua–.

<sup>11</sup> IV 3 –p. 337 Morby; 362 Blecua–.

<sup>12</sup> IV 3 –p. 338 Morby; 363 Blecua–.

<sup>13</sup> Cf., por ejemplo, Millé, 1928: 247 ss.

<sup>14</sup> Cf., por ejemplo, Entrambasaguas, 1946: 301 ss.

<sup>15</sup> Cf. Entrambasaguas, 1935: 1, donde recoge una serie de datos significativos en la génesis, evolución y desarrollo de este debate entre defensores y detractores de los conocimientos latinos de Lope; 1946 II: 507.

<sup>16</sup> 1928.

<sup>17</sup> 1922.

<sup>18</sup> Remitía para ello a lo expuesto por él en 1946: 305 s.

Parece Lope saber también de métrica greco-latina<sup>19</sup> y conocer la antigua doctrina musical –sobre todo en su línea pitagórico-platónica<sup>20</sup>– y su terminología consagrada en la tradición posterior<sup>21</sup>.

Inmersa en este caudal de tradición clásica, *La Dorotea* se presenta concebida según los cánones de una forma literaria de rancio abolengo, el *prosimetrum*, la exposición que mezcla la prosa con el verso, un género que recorre de cabo a rabo toda la literatura antigua y, más en concreto, la latina: desde las sátiras de Lucilio, escritas siguiendo las pautas de Menipo, a Petronio, a Boecio, a Marciano Capela y a sus herederos medievales: Alain de Lille<sup>22</sup>, Bernardo Silvestre<sup>23</sup>, Dante<sup>24</sup>, etc<sup>25</sup>. En la obra, además, no sólo destaca esta mezcla de verso y prosa, propia del género, sino también la variedad de formas métricas y el acierto con que se utiliza: véase, por ejemplo, el cambio de metro para marcar los límites de un canto que se menciona dentro de otro canto<sup>26</sup>; no cabía esperar otra cosa de la maestría de Lope como versificador.

## 2

¿Alcanzó esa pericia de Lope también a los versos latinos? En *La Dorotea*<sup>27</sup> precisamente contrapone en palabras de Julio la versificación latina a la vernácula y se lamenta de la falta de aprecio en que ha caído aquélla; lo cual, sin embargo, no le impide reivindicar por boca de Ludovico la legitimidad y necesidad de la segunda:

IUL.- ... y a este propósito le escriuí vn epigrama en un libro de memoria.  
LUD.- ¿Latino o castellano?

<sup>19</sup> Véanse, por ejemplo, el término «hemistiquio» o la *metri necessitas* a que antes me he referido.

<sup>20</sup> Sentido de la música en la Antigüedad: V 9 –p. 440 Morby; 467 Blecua–; la música como algo connatural al alma: III 7 –p. 295 Blecua; 267 Morby–; la perfección de las esferas celestes frente a la imperfección de este mundo: V 3 –p. 380 Morby; 406 Blecua–; el amor, como base de la armonía universal: V 3 –p. 404 Morby; 431 Blecua–, etc.

<sup>21</sup> III 7 –p. 300 Blecua; 272 Morby– «Antes te he oído en mi vida con tan excelentes pasos y cromáticos; divinamente pasabas en las octavas de la voz al falsete»; V 3 –p. 409 Morby; 436 Blecua *et alibi*–: «concierto», posiblemente en su sentido de *concentus*.

<sup>22</sup> El *De planctu naturae* (ca. 1168).

<sup>23</sup> La *Cosmographia* (1147/1148).

<sup>24</sup> La *Vita nuova* (1293), el *Convivio* (1304-1307).

<sup>25</sup> Klopsch, 1972: 32 s.; 48; 96 s.; Dronke, 1994; Pabst, 1994; Harris-Reichl, 1997.

<sup>26</sup> Así, verbigracia, III 4, p. 243 Morby; 171 Blecua; III 8, p. 277 Morby; 303 Blecua; V 3, p. 396 Morby; 422 Blecua.

<sup>27</sup> III 4, pp. 237 s. Morby; 267 Blecua.

IUL.- No, sino castellano; que latino ya no ay quien lo agradezca, que es harta lástima.

LUD.- No es, por cierto. Porque el poeta, a mi juicio, ha de escriuir en su lengua natural; que Homero no escribió en latín, ni Virgilio en griego, y cada uno está obligado a honrar su lengua. Y assí lo hizieron el Camoes en Portugal, y en Italia el Tasso.

Un pasaje éste que podríamos tomar como sintomático de la posición de Lope en este asunto de la versificación latina humanística y del progresivo ascenso frente a ella de los versos en lengua vernácula.

Un poco más adelante<sup>28</sup> describe el poeta a través de la persona de Fernando lo que había sido su educación; y dice entre otras cosas:

«De la edad que digo, ya sabía yo la gramática, y no ignoraua la retórica. Descubrí razonable ingenio, prontitud y docilidad para qualquiera ciencia. Pero para lo que mayor le tenía era para los versos; de suerte que los cartapacios de las liciones me seruían de borradores para mis pensamientos, y muchas vezes las escriuía en versos latinos o castellanos. Comencé a juntar libros de todas letras y lenguas, que después de los principios de la griega y exercicio grande de la latina, supe bien la toscana, y de la francesa tuue noticia».

Pero, ¿escribió efectivamente Lope versos en latín? Y, si lo hizo, ¿qué sabemos hoy de ellos? He aquí, por ejemplo, un dístico elegíaco cuantitativo que puede que proceda de su pluma:

*Audax dum Vegae irrupit scarabeus in hortos  
fragrantis periit victus odore Rosae;*

se lee en un grabado que figura en la edición príncipe de *La Dorotea* y que ya aparecía<sup>29</sup> en la *Expostulatio Spongiae*, fol. 61 ro. En el grabado, bajo la leyenda cintada *Odore enecat suo*, figura un escarabajo muerto, patas arriba, al pie de un rosal; debajo de él se halla el dístico latino<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> IV 1 p. 288 Morby; 319 y nota Blecua;

<sup>29</sup> Cf. Entrambasaguas, 1946: I 567-569; II 202, quien sospechaba que, al igual que otro de idéntica mano que va al comienzo de la *Expositio*, fuera obra del propio Lope.

<sup>30</sup> Sobre el escarabajo –que aquí representa a Torres Rámila– y el rosal –Lope, aquí– y sus antecedentes, cf. Morby, 1958: 54

Millé<sup>31</sup> enumeró en su día media docena de composiciones por el estilo, recogidas en los tomos de *Obras sueltas* del autor.

Es comprensible asimismo que Lope no dejara de cultivar tampoco el latín macarrónico; parece que en sus años mozos escribió un poema *In doctorem Damianum Velazquez Satira Prima*, del que se da noticia en el proceso de difamación contra el poeta en 1588<sup>32</sup>.

Comprensible es asimismo que no dejara de practicar un tipo de ejercicio que, al parecer, no era del todo raro por entonces: el de escribir en latín versos españoles al igual que se escribían en español versos latinos:

«ni es de marauillar, que los Españoles tomemos a los Latinos sus versos, pues ellos han ya comenzado a hurtarnos los nuestros, y a hazer octauas, y redondillas en Latin, de las quales he yo visto algunas suaues, y graciosas»;

había escrito Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española*<sup>33</sup>. Muestra de ello es este epigrama, recogido en *El Quijote* de Avellaneda (cap. XI *De cómo don Álvaro Tarfe y otros caballeros zaragozanos y granadinos jugaron la sortija en la calle del Coso, y de lo que en ella sucedió a don Quijote*, p. 109 Blasco), que acompañaba a una imagen de Felipe II:

«El segundo arco era todo de damasco blanco bordado y, sobre lo alto dél, estaba el prudentísimo rey don Felipe Segundo riquísimamente vestido, y a sus pies este famoso epigrama del excelente poeta Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio:

*Philipo Regi Caesari invictissimo,  
omnium maximo regum triumphatori  
orbis utriusque et maris felicissimo  
catholici Charoli successori [sic]  
totius Hispaniae principi dignissimo  
Ecclesiae Christi et fidei defensori  
Fama praecingens tempora alma lauro  
hoc simulacrum dedicat ex auro;*

epigrama que había sido publicado por Lope en el canto XX de *La hermosura de Angélica* (1602), es decir, una docena de años antes de que viera la luz este *Quijote* (1614)<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> 1928: 251, nota 8.

<sup>32</sup> Cf. Castro-Rennert, 1968: 8; Alcina, 1995: 134, donde se dan indicaciones bibliográficas. En latín macarrónico fue escrita también una de las sátiras contra Elena Osorio y su familia: Millé, 1928: 252.

<sup>33</sup> Cap. 14, *Del verso latino imitado en Español*, p. 18.

<sup>34</sup> Sobre la relación entre ambos y las variantes que presentan en el texto, cf. Millé, 1928: 278 ss.

Aunque próximos al trímetro yámbico cataléctico –y en ocasiones (vv. 1,3,5) al acataléctico–, estos versos en latín son en realidad endecasílabos (incluidos los dodecasílabos esdrújulos: 1,3,5) españoles con prosodia<sup>35</sup> y rima propias del español<sup>36</sup>.

### 3

Pues bien, así las cosas, no es lógico que faltaran en la pluma de Lope versos latinos en español, es decir, reproducciones en español de formas métricas latinas<sup>37</sup>; ello, además, existiendo al respecto una tradición en España, como existía desde mucho antes en Italia, Francia, Inglaterra o Alemania; para Rengifo, por ejemplo, era ésta una importación de formas equiparable a la que por entonces habían hecho los poetas españoles de los italianos:

*arte*, cap. 14 «No se han contentado nuestros Españoles con la Poesia que ellos inuentaron, pero han querido imitar todos los buenos metros que en otras lenguas y naciones se han inuentado. Y así auiedo primero traydo los versos de onze, y de siete sylabas, y los Esdruxulos de Italia, han comenzado en nuestros tiempos a querer imitar los Latinos»<sup>38</sup>;

ademas, decía, el español no carece de recursos para hacerlo:

«Puedese pues hazer en Español todo verso Latino, imitando siempre el sonido mas lleno, y corriente de cada genero: y vocablos tenemos nosotros para componer versos tan numerosos como Virgilio, y Horacio los hizo ... Desta manera se pueden componer versos Dimetros, Senarios Iambicos, Asclepiadeos, Glyconicos, Faleucios, Hendecasylabos, Alcmanios, y otros generos que usan los poetas Latinos, imitando, como he dicho en cada vno, el sonido mejor que tiene en latin»<sup>39</sup>.

Como se desprende de la propia enumeración que hace Rengifo, se trataba de reproducir en español ciertas formas especialmente acreditadas en la

<sup>35</sup> Nótese, aparte de la acentuación [Karóli] la normal pronunciación tautosilábica de los grupos vocálicos *iu*, *iae*, *ei*, que he subrayado en el texto.

<sup>36</sup> Para otras composiciones de este tipo en la obra del propio Lope y de otros autores, cf. Millé, 1928: 255 ss. y 276 ss., respectivamente.

<sup>37</sup> Cf., sin ir más lejos, Herrero, 1968, y Pejenaute, 1971, y toda la rica información que ambos autores suministran.

<sup>38</sup> Rengifo, *loc. cit.*

<sup>39</sup> Rengifo, *loc. cit.*

versificación latina: entre ellas, por supuesto, el hexámetro y el dístico elegíaco, que él no nombra aquí, pero que sí recuerda aduciendo un ejemplo<sup>40</sup>. Aducía asimismo un ejemplo de estrofas sáficas en español, compuestas en Alcalá a propósito de la recepción de los huesos de San Eugenio de Toledo<sup>41</sup>. Especialmente exitosos serían, como es bien sabido, los sáficos de Esteban Manuel de Villegas (1589-1669).

Así, pues, ni este recurso ni el inverso, al que antes me referí, son de extrañar en un versificador de la habilidad de Lope, que, además, comulgaba con la idea, extendida entre sus coetáneos, de que entre los versos españoles y los latinos mediaba un estrecho vínculo de consaguinidad<sup>42</sup>; recuérdese a este propósito, sin ir más lejos, los versos con que abría Lope el excurso sobre métrica española que introdujo en la silva cuarta (vv. 333-435) del *Laurel de Apolo* (1630):

*Como reliquia fue de los Romanos  
nuestra lengua y dialecto,  
que ya corre imperfeto,  
tomaron los antiguos Castellanos  
la medida del verso a los latinos*<sup>43</sup>.

#### 4

Éste es, por tanto, el horizonte en el que se sitúan los coros con los que Lope cierra cada uno de los cinco actos de *La Dorotea*; coros que llaman la atención no ya por los versos que en ellos emplea el poeta, sino, sobre todo, por las denominaciones que les aplica; denominaciones todas ellas tomadas de la antigua métrica greco-latina, que denotan un propósito de imitar en español ciertas formas de la versificación latina, pero que de entrada resultan, al menos, chocantes.

Dichos coros finales de los actos son, qué duda cabe, uno de los principales elementos trágicos de la obra<sup>44</sup>, un destacado componente de esta peculiar tra-

<sup>40</sup> «porque que más lleno Distico que este: *Trapala, trisca, brega, grita, barahunda, chacota*. || *Hundese la casa, toda la gente clama*».

<sup>41</sup> *Venga en buen hora, en hora buena venga* || *Gloria tan alta, que la España honra*, || *Como se honra con el Sol el cielo* || *Lleno de estrellas*. || *Sienten los cielos la real venida*, || *siente la tierra* ...

<sup>42</sup> Idea ligada a la de que nuestras sílabas tónicas y átonas eran funcionalmente equiparables a las largas y breves del latín (cf., por ejemplo, Rengifo, caps. VI y VII, pp. 10 s.); lo cual llevaba a reconocer en nuestros versos los mismos pies que articulaban los latinos.

<sup>43</sup> De dicho excurso me ocupó en otro trabajo: Luque, 2010.

<sup>44</sup> Cf. Montero Reguera, 2001.

gedia que es *La Dorotea*<sup>45</sup>. Lope, al igual que sus posibles modelos (Jerónimo Bermúdez, Antonio Ferreira), pretende realzar el empaque clásico de su *Dorotea*, ya marcado por la propia división en cinco actos. Lo nuevo en él es una cierta intención irónica: el autor aquí presta formas altisonantes a «materias ordinarias, marcando el abismo que se abre entre la solemnidad trágica y la ‘humildad de la bajeza cómica’ (*Arte nuevo*); aunque no con fines exclusivamente cómicos. Si con términos pomposos y versos de supuesta configuración clásica subraya lo ordinario de los actores y lo huero de sus actitudes, al mismo tiempo destaca lo que verdaderamente tienen de auténtica tragedia»<sup>46</sup>.

Pues bien, estos coros, emblemáticos dentro de la obra y altamente rentables en su función de darle a ésta empaque clásico y entroncarla directamente con la antigua poesía, aparecen cada uno con un título indicativo tanto del tema de que trata como del verso que en él se emplea:

*I. Coro de amor. Sáficos adónicos.*

*II. Coro de interés. Dímetros yámbicos.*

*III. Coro de celos. Dícolos dístrofos*

*IV. Coro de vengança. Hendecasilabos falecios.*

*V. Coro de exemplo. Alcmánios euripídeos.*

Las denominaciones de los versos son, como se ve, de ascendencia clásica, pero algunas de ellas parecen a primera vista empleadas un tanto sin sentido, sin correspondencia exacta con la forma métrica en cuestión, que más de una vez es una forma habitual en la versificación castellana: ¿de dónde, pues, este galimatías?, ¿a qué responde?, ¿qué sentido tiene?

<sup>45</sup> «Lope, no cabe duda, al escribir *La Dorotea* tenía muy presente su concepto de las leyes de la tragedia, fuese para seguirlas, fuese para desentenderse de ellas; siendo lo más sorprendente observar cómo las sigue tantas veces. Realmente su intención de no perder de vista las formas trágicas es tan inescapable como la imposibilidad de haber sacado la última consecuencia de esta intención, dando a su obra el nombre de tragedia ... Única alternativa para quien a toda costa quisiera aferrarse al nombre de tragedia era una tragedia burlesca, perfectamente concebible además en las décadas que produjeron *Don Quijote*, la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, la *Gatomaquia* de Lope y la tragicomedia del mismo *Las mujeres sin hombres* ... Si es tragedia *La Dorotea*, como se diría por su forma, no es tragedia paródica, ni podía serlo sin traicionar ese sentido... Los coros los supongo compuestos ya acabados los cinco actos. Puede verse en ellos otra ironía más, pues no es usual que las andanzas de personas privadas, por ejemplares que sean, se quintaesencien en unos alcmánios euripídeos. Pero es otra vez la ironía que conserva una cara verdadera. Al menos en el momento de añadir sus coros, Lope ha intuido en su *Dorotea* un elemento bastante trágico para llevar el peso de esas reliquias de la severidad latina ... Es tragedia, pero tragedia irónica, como no podía serlo de otra manera en sus tiempos, con esos personajes y ese ambiente»: Morby, 1958: 17 ss.

<sup>46</sup> Morby, 1958: 122, n. 155.



«Lope, que todo lo intentó –escribió Millé<sup>47</sup>–, trató también en *La Dorotea* de reproducir algunos metros clásicos, pero a decir verdad, apenas si hizo nada en ese sentido. La asimilación de unos metros a otros es completamente convencional». «La clave del problema –escribía Morby comentando el coro final de la obra<sup>48</sup>–, como de otros planteados por coros anteriores, tal vez se encuentre en el comentario de algún lírico latino, que bien puede ser Catulo, Horacio o Boecio».

Pero, a mi juicio, el asunto es bastante más complejo; detrás de ello está el tan discutido problema de la adaptación o imitación de las formas métricas greco-latinas en las lenguas modernas, debajo de lo cual, a su vez, laten otras muchas cuestiones espinosas como la evolución de dichas formas latinas –y de la prosodia que las sustentaba– y sus diferentes vías de pervivencia en las lenguas modernas<sup>49</sup>, su ejecución oral en las distintas épocas<sup>50</sup> y, en último término, la entidad funcional del sistema métrico y versificatorio en que se integraban<sup>51</sup>.

En efecto, algunas formas de la antigua versificación cuantitativa se perpetuaron, según los casos, por caminos muy diversos<sup>52</sup>, una vez desaparecida la prosodia de cantidades vigente en el latín antiguo. Una de esos caminos fue la imitación artificial o artificiosa de aquéllas que por uno u otro motivo habían adquirido un prestigio especial. Es lo que, aparte del hexámetro, del dístico elegíaco, del endecasílabo falecio, etc., ocurrió con las empleadas por Horacio en sus *Odas* y *Epodos*, estudiadas en la escuela desde muy pronto, casi desde la muerte del poeta, y objeto en época tardía de tratados específicos (*de metris Horatii*). A estas diecinueve formas horacianas se unirían luego en la Edad Media los nueve metros analizados por Beda en su tratado o los veintisiete de la *Consolatio* de Boecio, estudiados ya en el siglo IX por Lupus de Ferrieres. Todos estos versos formarían el corpus de formas métricas que analizarían tratados posteriores como el *Elementarium* de Papias (s. XI). Formas que poco a poco se van viendo sistematizadas en tratados como los de Hugo de San Victor (s. XII), Alejandro de Villa Dei (s. XIII), Petrus Cremonensis (s. XIII), etc.

Dicho corpus, ampliado más tarde (Lovato Lovati) con algunas formas de la versificación dramática senecana, tuvo siempre en el horizonte detrás de sí el tratado *De centum metris* de Servio que, junto con su *De metris Horatii*, fue uno de

<sup>47</sup> Millé, 1928: 255, n. 17.

<sup>48</sup> Morby, 1958: 452, n.210.

<sup>49</sup> Cf., por ejemplo, Luque, 1978; 1978b; 1978c;

<sup>50</sup> Cf., por ejemplo, Luque, 1994.

<sup>51</sup> Cf., por ejemplo, Luque, 1984 y 1984b.

<sup>52</sup> Cf. Luque, 1998; 1999.

los escritos de la latinidad tardía que más fortuna tuvieron entre los artífices posteriores.

Fue éste el repertorio de formas latinas que, con las naturales diferencias entre autores, se mantuvo en los tratados de métrica posteriores, como, por ejemplo, los de Francesco Zabarella (1360-1417) y Pier Paolo Vergerio (1370-1444) o los de Nicolo Perotti (1429-1480) o Franciscus Niger (1452-1523), antecedentes inmediatos de otros que serían repetidas veces refundidos y reeditados, como los de Iohannes Despauterius (1480-1520), Ravisius Textor (1480-1524) o Iacobus Micyllus (1503-1558), los cuales nos llevan a los tratados de métrica y poética de las lenguas vernáculas<sup>53</sup> y nos colocan a las puertas o incluso en plena época de Lope.

Nada de esta compleja trama y de este largo proceso histórico puede, como es lógico, ser desarrollado aquí, pero nada de ello puede ser olvidado por quien se pare a considerar unos versos como los de Lope en cuestión. Versos que, por otra parte, han de ser analizados en el doble contexto de la versificación española anterior y coetánea, por un lado, y, por otro, de las doctrinas métricas vigentes en los tratados de la época, herederas, a su vez, como he dicho, más o menos fieles y directas de la tradición metrológica antigua.

Estos versos de Lope, además, han sido suficientemente estudiados por grandes expertos en el poeta y en la versificación y métrica españolas. Mi objetivo aquí, por tanto, no es, no puede ser otro que el de unas simples sugerencias desde mi perspectiva de latinista que se ha ocupado bastante del estudio de los versos latinos y de su desarrollo histórico.

## 5

Fin del acto primero: «Coro de amor. Sáficos adónicos»

*Amor poderoso en cielo y en tierra, || dulcísima guerra de nuestros sentidos, ||  
 ¡o, cuántos perdidos con vida inquieta || tu imperio sujeta! ||||  
 Con vanos deleites y locos empleos || ardientes deseos ...*

El himno está escrito en estrofas que recuerdan abiertamente la sáfica latina: tres versos largos y uno corto, que en este caso es igual a cada uno de los hemis-

<sup>53</sup> En lo que al español se refiere, por ejemplo, los de Nebrija (*Gramática de la lengua castellana*, 1492), Juan del Encina (*El arte de la poesía*, 1496), Francisco Salinas (*De musica libri septem*, 1577), Rengifo (*Arte poética*, 1592), El Pinciano (*Philosophia antiqua poetica*, 1596) o Caramuel (*Ioannis Caramuelis Primus calamus, Tomus II ob oculos ponens Rhythmicam*, 1665).

tiquios que integran los largos. Dichos hemistiquios cobran especial autonomía en virtud de la rima interna en que se hallan tramados: el segundo de cada verso largo rima con el primero del siguiente o con el corto que cierra la estrofa.

En latín, en la estrofa sáfica horaciana, que parece haber sido aquí el modelo, el verso corto (el adonio: qwwqq<sup>54</sup>) coincidía con el primer hemistiquio pentasilábico (qwqqq) de los endecasílabos sáficos sólo en el número de sílabas y en la acentuación de las palabras (˘˘˘˘˘˘); luego, en la posterior versificación latina silábico acentual, se borró la diferencia entre ambos componentes, que se vieron reducidos a un mismo patrón: ˘˘˘˘˘˘; el segundo hemistiquio del sáfico quedó entonces como un hexasílabo llano, acentuado además con frecuencia en las sílabas primera y tercera: ˘˘˘˘˘˘.

Causan, pues, extrañeza tanto la denominación «sáficos adónicos» como los propios versos en sí, que no coinciden ni con los tradicionales sáfico y adonio latinos ni con el habitual endecasílabo sáfico español<sup>55</sup>.

El adonio –idéntico en lo cuantitativo a la cláusula del hexámetro (qwwqq) y en lo silábico-acentual tanto, según acabo de decir, al primer *colon* del sáfico normalizado, como a la cláusula crético-espondaica, que dio lugar al *cursus planus* (˘˘˘˘˘˘)– es un patrón rítmico más que relevante y de gran rendimiento en la antigua métrica latina y en sus desarrollos tardíos y medievales. Recuérdense, por ejemplo, sin ir más lejos, los llamados «hexámetros adónicos»:

*Dextera Christi | nos rapuisti | de nece tristi ||  
plasmata patris | tollis ab atris | laeta barathris*<sup>56</sup>.

El hexasílabo que aquí emplea Lope, rítmicamente equivalente al pentasílabo adónico, del que se distancia sólo por la anacrusis, es como una especie de miembro final de un hexámetro con cesura hepthemímeres en lugar de con diéresis cuarta. Y no hay que olvidar que también las cláusulas de la prosa se ampliaban hacia atrás y que en los versos silábico-cuantitativos no es infrecuente que una sílaba átona se añada o se quite al principio de una forma métrica<sup>57</sup>; con ello no se alteraba el «período rítmico»<sup>58</sup> silábico-acentual:

<sup>54</sup> Para estos signos y otras siglas que empleo a lo largo del trabajo, cf. Luque, 2001.

<sup>55</sup> «En el coro final del primer acto nos presenta unos *sáficos adónicos* que no son una sabia mezcla de endecasílabos y heptasílabos, como los de Villegas»: Millé, 1928: 255, n. 17.

<sup>56</sup> *AH XVIII*, p. 8: cf, por ejemplo, Norberg, 1958: 67.

<sup>57</sup> Cf. Norberg, 1958: 143 s.

<sup>58</sup> Navarro Tomás, 1956: 35 s.

«Los versos adónicos ... compuestos de un dácilo y un espondeo. Tienen regularmente cinco sílabas, y dos asientos: uno en el dácilo y otro en el espondeo. Tiene muchas veces seis sílabas, cuando entramos con medio pie perdido, el cual, como dijimos arriba, no se cuenta con los otros. Puede eso mismo tener este verso cuatro sílabas, si es la última del verso aguda, por el cuarto presupuesto; puede también tener cinco, siendo la penúltima aguda, y entrando con medio pie perdido»<sup>59</sup>.

Este hexasílabo, esta especie de adonio con anacrusis, es decir, ampliado con una sílaba previa, es el que constituye el versillo que cierra la estrofa, en correspondencia con el adonio latino; y es asimismo el que forma los dos hemistiquios de los versos largos, dodecasílabos, que hacen las veces del endecasílabo sáfico latino. Tal organización de dichos miembros a modo de estrofa sáfica, así como la rima interna que los va engarzando unos con otros parecen originales de Lope<sup>60</sup>.

El nombre «sáfico adónico» parece hacer alusión a un sáfico compuesto a base de dos adonios, como ocurre con el hexámetro al que acabo de referirme. Ya Nebrija se había expresado al respecto en estos términos:

«El verso adónico doblado es compuesto de dos adónicos. Los nuestros llámanlo pie de arte mayor. Puede entrar cada uno de ellos con medio pie perdido o sin él; puede también cada uno de ellos acabar en sílaba aguda, la cual, como muchas veces hemos dicho, suple por dos, para henchar la medida del adónico»<sup>61</sup>.

Sería de gran interés conocer, si es que los hay, los posibles precedentes latinos de estos adonios duplicados, toda vez que Lope no parece buscar otra cosa que reproducir formas versuales de ascendencia antigua. Pero, a falta de dichos datos, no puedo pensar en otra cosa que en la estrofa sáfica horaciana reinterpretada del modo que acabo de bosquejar.

Ahora bien, desde la vertiente de la versificación castellana salta a la vista la correspondencia de los versos largos de estas estrofas con los «versos de arte mayor», que tanto crédito habían tenido antes: constan, en efecto, cada uno de dos miem-

<sup>59</sup> Nebrija, 1492: II 9.

<sup>60</sup> Sobre estas cuestiones y otras, como los lazos del sáfico con el verso de arte mayor o los posibles modelos de Lope (Jerónimo Bermúdez, Antonio Ferreira) a la hora de escoger la forma métrica de este coro, etc., cf. Morby, 1958: 121 s.

<sup>61</sup> Nebrija, *loc. cit.*

bros hexasilábicos con acentos en segunda y cuarta ( $6s_{2-5}$ ): - - ' - - - ' -. Dicho hexasílabo constituye, como acabo de decir, una especie de adonio con anacrusis. En un par de ocasiones –primer miembro de los versos primero (*templa las flechas*) y tercero (*porque cantemos*) de la estrofa quinta– aparece incluso pentasílabo, dando así la imagen exacta del antiguo *colon* greco-latino. Pero también en los versos de arte mayor eran legítimos los miembros pentasilábicos con acento en la primera<sup>62</sup>. De modo que todo parece llevar a la conclusión de que estos versos «son ... sencillamente los mismos *versos de arte mayor* de Juan de Mena (hasta con su característica *anacrusis movable*: véanse versos 17 y 19) mezclados con su hemistiquio hexasílabo y presentando como curiosa particularidad la rima interna»<sup>63</sup>.

Pero, ¿por qué, entonces, los llama Lope «sáficos adónicos»? Pues sencillamente porque esta es una denominación que les otorga mayor abolengo, entroncándolos en la tradición versificatoria greco-latina. Rengifo no había visto en el verso de arte mayor otra cosa que la suma de dos hexasílabos llanos ( $6S_5$ ), dos versos «de Redondilla menor», según su nomenclatura:

*arte*, cap. 10 «El verso de Redondilla menor se compone de seys syllabas, la penultima siempre larga, y la última breve ... El verso de Arte mayor se compone de dos versos de Redondilla menor, y no de todos los que hemos dicho, sino de solos aquellos, que de las quatro syllabas primeras tienen la segunda larga».

Y Nebrija, como se deduce del pasaje que acabo de mencionar, a la denominación «nuestra» de «pie de arte mayor» anteponía la de «adonicos doblados», que los definía desde la óptica de la versificación greco-latina.

Lope, por su parte, en el *Laurel de Apolo*, al hablar de los antecedentes latinos del verso de arte mayor, aunque al final parece que terminaba inclinándose por el asclepiadeo, los había puesto dos veces expresamente en relación con el endecasílabo sáfico<sup>64</sup>: la primera refiriéndose a Cristóbal de Castillejo, defensor de las formas de verso tradicionales frente a las nuevas importadas por Garcilaso:

*Memoria se le debe a Castillejo*

319

...

*haciendo entonces, sin tomar consejo,  
a Garcilaso cargo*

<sup>62</sup> Cf. Navarro Tomás, 1958: 115 ss.

<sup>63</sup> Millé, *loc. cit.*

<sup>64</sup> Cf. Luque, 2010.

...  
*de que a España traía* 325  
*contra el arte mayor nueva poesía,*  
*como si Safo castellana fuera,*  
*pues el arte mayor le imita y sigue,*  
*y ella fue la primera.*

La segunda es ya dentro del excurso métrico, cuando al hablar del origen de los principales versos españoles, empieza precisamente por los del arte mayor:

*De estos endecasílabos y sáficos* 347  
*pentámetros también y acatalécticos*  
*los del arte mayor son imitados,*  
*dulces en el poeta Juan de Mena,*  
*y ya desestimados:*  
*así las canas nuestra edad condena.*

¿Podría ser ésta la razón de que, buscando lo que sin duda buscaba con estos coros, ideara Lope para el del acto primero una estrofa en la que los prestigiosos versos de arte mayor de los antiguos poetas castellanos se reelaboran según el patrón de la más que prestigiosa estrofa sáfica horaciana?

## 6

Fin del acto segundo: «Coro de interés. Dímetros yámbicos»

*Amor tus fuerças rígidas || cobardes son y débiles || para sujetos ínclitos, || de*  
*conquistar difíciles. |||*  
*Al interés espléndido || son las empresas fáciles ...*

Se trata, como se ve, de octosílabos esdrújulos (8<sub>s</sub>), claro trasunto silábico-acentual del dímetro yámbico (IA2m) greco-latino sin resoluciones. En realidad, según la prosodia y métrica españolas estos versos octosílabos esdrújulos son desde el punto de vista silábico-acentual equivalentes a los hexasílabos agudos (6<sub>s</sub>) y a los heptasílabos llanos (7<sub>s</sub>). Caramuel<sup>65</sup> los ejemplificaba así:

*Yo contemplaba el sól || en celaxes de nubes|| con instrumentos ópticos.*

<sup>65</sup> 1665: II 4, p. 95.

Lope, en el *Laurel de Apolo*, había llamado «endechas» a estos versos heptasilábicos y los había considerado herederos de los versos del himno ambrosiano<sup>66</sup>:

*En las endechas muestra  
ser tambien imitado del latino  
el verso castellano, 370  
como se ve en el himno  
(si bien sin los esdrújulos más llano)  
que se canta el Adviento  
en dímetros y yámbicos sonoros,  
versos de Ambrosio santo. 375*

El himno de adviento a que hace alusión no parece ser otro —así lo reconocía ya Caramuel— que el célebre *Conditor alme siderum*<sup>67</sup>.

En el coro de Lope la regularidad de los esdrújulos finales (–´ – –´), que producen la cadencia brusca del verso yámbico cuantitativo (q w –), es absoluta<sup>68</sup>; en el interior no se observa rigurosamente la alternancia yámbica (átona-tónica), cosa que no debe escandalizar a nadie; tampoco en los versos latinos acentuales se observaba tal regularidad. Con todo, además de la sexta, regularmente tónica para reproducir la cadencia yámbica, suele aquí ser también tónica (o llevar, en todo caso, acento secundario) la sílaba cuarta; lo es asimismo con gran frecuencia la segunda, pero no se rechazan los versos con acento en la primera:

*pára sujétos ínclitos; éste metál dulcísono; pórque en los brázos hórridos  
o en la tercera:  
el dar, pródigo artífice; por un Fáuno ridículo; que mis pómas hespérides.*

No he encontrado, en cambio, ningún verso que albergue a la vez estos dos acentos «antirrítmicos».

Tales octosílabos se agrupan sintácticamente en estrofas de cuatro, combinación, como se sabe, muy frecuente en los himnos latinos de corte ambrosiano<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Cf. Luque, 2010.

<sup>67</sup> *AHMA* LI, nº 47. Cf. Norberg, 1988: 38. De autor anónimo y fechado en el siglo VII, se incorporó al ritual de las vísperas de adviento.

<sup>68</sup> Sobre la acentuación [*triumfos*] en el verso penúltimo, que llamó ya la atención de Caramuel (1665, II 4, p. 97), cf. Morby, 1958: 196, n. 175.

<sup>69</sup> Cf., por ejemplo, Norberg, 1958: 139 ss.; 1988: 17 ss.

El modelo, por tanto, aquí han sido no ya Horacio, que no empleó el dímeter en series estíquicas, sino los himnos popularizados por Ambrosio de Milán. Y la imitación<sup>70</sup> fue más que acertada, como reconoció Caramuel:

*rhythm.* II 3, p. 97 «Los proparoxítonos poseen una gracia especial, si están bien compuestos ... Ahora añadiré algunos compuestos por Lope de Vega e incluidos en su *Dorotea* ..., que merecen aplauso y alabanza: *Amor tus fuerzas rígidas ...*»<sup>71</sup>

## VII

Es muy importante que Lope identifique expresamente los versos de este coro como dímeters yámbicos. A propósito de lo cual no me parece fuera de lugar recordar que, aun cuando el poeta no diga nada al respecto, yámbicos son también los heptasílabos agrupados en estrofas tetrásticas, que aparecen con frecuencia a lo largo de *La Dorotea*. Corresponden a la variante cataléctica del dímeter yámbico (IA2m ct), que, aunque mucho menos frecuente que el dímeter acatáctico, se usó en los cantos latinos tardíos y medievales<sup>72</sup> y tuvo considerable arraigo en la versificación latina silábico-acental<sup>73</sup>; al igual que ocurre en el dímeter, la regularidad acental interior no es absoluta.

Son éstos los versos del canto de *Dorotea* en II 4:

*Así Fabio cantába || del Tájo en las orillas, || oyéndolè las águas, || llorándolè las nínfas|||;*

la misma forma presentan los dos largos cantos de Julio en III 1:

*¡Ay, soledádes tristes || de mi querida prénda, || donde me escúchan sólas || las óndas y las fiéras|||;*

y

<sup>70</sup> Sobre todo ello, así como sobre posibles antecedentes y modelos en español, cf. Morby, 1958: 194.

<sup>71</sup> Aun así, acto seguido, aun considerándo estos versos «exquisitos», discutía Caramuel la corrección y el acierto de cuatro términos: *Eurydice, impúdica, pomas y triumphos*. Luego añadía en «Nota I»:

«Hay que mencionar aquí los versos yámbicos griegos y latinos con acento en la penúltima sílaba, que es la sexta contando desde el principio. La relación entre uno y otro parece haberla establecido el propio Lope de Vega, cuando llama *Dímeters Yámbicos* a los versos proparoxítonos que has leído. Considera la estrofa siguiente: *Aeterne rerum Conditor, || caelique rector optime...* Tienen ocho sílabas si se consideran numéricamente; pero seis desde el punto de vista rítmico. Son Hexámetros pues el último acento recae en sexta. La cantidad de estas sílabas es u q w q u q w u, si el acento recae en la penúltima».

<sup>72</sup> Debí de influir el modelo de Prudencio, *cath.* 6 *Cultor Dei memento*: cf. Norberg, 1958: 82 s.

<sup>73</sup> Cf. Norberg, 1958: 141 ss.



*Para que nó te váyas, || pobre barquilla, a píque, || lastrémos de desdichas ||  
tu fundamento triste|||*<sup>74</sup>.

Y otro tanto ocurre en los de Don Fernando en III 4:

*¡Ay riguroso estado, || ausencia fementida, || que dividiendo el alma, ||  
puedes dejar la vida! |||;*

y en el celeberrimo de III 7:

*Pobre barquilla mía || entre peñascos rota, || sin velas desvelada ||  
y entre las olas sola|||;*

así como en los dos de III 8:

*Gigante cristalino || al cielo se oponía || el mar con blancas torres ||  
de espumas fugitivas |||;*

y

*Tan vivo está en mi alma || de tu partida el día, || que vive ya mi muerte, ||  
no vive ya mi vida |||.*

Tales heptasílabos, que se corresponden con los hemistiquios del verso alejandrino, estuvieron siempre presentes en la lírica medieval y adquirieron especial difusión en la versificación renacentista y barroca, tanto combinados con endecasílabos (las silvas, las liras)<sup>75</sup>, como en series (los «romancillos»<sup>76</sup>).

## 8

Fin del acto tercero: «Coro de celos. Dícolos dístrofos»

*¡O zelos, rey tirano! || ¡O bastardos de amor! ¡O amor villano! |||  
¡O guerra del sentido! || ¡O engaño a la verdad, puerta al olvido! |||  
¡O poderosa ...*

Son versos heptasílabos y endecasílabos pareados en consonante, una combinación llamada comúnmente *silva de consonantes*<sup>77</sup> o *pareados de 7 y 11 sílabas*,

<sup>74</sup> Por cierto, en el verso tercero de la estrofa tercera hay que acentuar de *grandes oceanos* (cf. Morby, p. 211), y no de *grandes océanos* como hace Blecua, p. 240.

<sup>75</sup> Cf. Navarro Tomás, 1956: 84 ss.; 158 ss.; 140 ss.; 504 ss.; Quilis, 1978: 52 ss.; Domínguez Caparrós, 1993: 96 s.

<sup>76</sup> Los de Lope recibieron el nombre de «barquillas», a partir, precisamente, del conocido «pobre barquilla mía»: cf. Quilis, *loc. cit.*

<sup>77</sup> Cf. Navarro Tomás, 1956: 254.

estrofa muy popular en el teatro, aunque curiosamente no se da en ninguna de las comedias auténticas de Lope<sup>78</sup>.

Lope, sin embargo, a la hora de llamarlos, recurre, como en los otros coros a una denominación de antigua prosapia greco-latina. En efecto, «dícolos dístrofos» es una expresión consagrada en la terminología técnica de la descripción de las combinaciones estróficas, en especial de la lírica de Horacio.

A tal efecto la vemos como algo habitual ya en los tratadistas latinos de época tardía, entre los cuales «-trofos» indica el número total de versos de la estrofa (o de miembros del período): «dístrofos» = estrofas o períodos de dos versos o miembros; «tetrástrofos», id. de cuatro. Por su parte, «-colos», hace referencia a los tipos de versos o miembros que entran a formar parte de dicha unidad superior: dos («dícolos»), tres («trícolos»), cuatro («tetrástrofos»).

Según esto, «dícolos dístrofos» indica composición a base de estrofas de dos versos cada uno de ellos de un tipo distinto.

**8.1.** Los términos «dícolos» (*dicolos*, *divkwloi*), «trícolos», etc. indican, de suyo, el número de miembros (*cola*) de un período o unidad rítmica. Así empleaban *divkwloi* los rétores griegos y así lo vemos, por ejemplo, en Diomedes, a propósito de las puntuaciones que indican la articulación de una frase:

*Diom. GLK I 438,26 primum ne confundantur quae dicola et tricola ponuntur et talia (= Dosith. 429,9);*

con ese mismo sentido lo empleó el propio Diomedes en su descripción de las odas de Horacio:

*Diom. 519,21 (de metris Horatianis) secunda ode (SAPH ST: 3SAPH 11s || ADON) tetracolos metro sapphico... tertia ode (GLYC || ASCL) dicolos ... quarta ode (DA4m+ITHY || IA3mct) dicolos ... quinta ode (2ASCL||PHER||GLYC) tetracolos Horatianum metrum habet et per quaternos uersus |scanditur. nam ex duobus primis asclepiadeis et tertio pherecratio et |quarto glyconio ... sexta ode (3ASCL|| GLYC) tetracolos Horatianum <metrum> habet. constat autem ex tribus |uersibus asclepiadeis, ...et quarto glyconio ... septima ode (DA6m||DA4m) dicolos metrum archilochium habet, quod constat hexametro |heroico et tetrametro item heroico arctico ... octaua ode (ARIS||SAPH15s) dicolos metrum habet anacreonteum et alcaicum... nona ode (ALC11s||ALC9s||ALC10s) metrum alcaicum habet et scanditur per quaternos uersus.*

<sup>78</sup> Morley-Bruerton, 1940: 74; Morby, 1958: 280, n. 192.

Otro tanto cabe observar en Aftonio a propósito de dichas odas:

*Mar. Vict., GLKVI 165 quae compositio* (sexta ode: 3ASCL|| GLYC) *tetracolos strophe dicitur ...* (octava ode: ARIS||SAPH15s) *hoc quoque carminis genus dicolon ab Alcaeo |lyricus noster accepit, quod est huius modi, |«Lydia, dic per omnes |hoc deos uere, Sybarin cur properas amando ... 169 libro IIII ode VII (DA6m||HEMI) talis est, |«diffugere niues, redeunt iam gramina campis». haec ode scripta est ad dicolian.*

Sin embargo, ya en el mismo Aftonio se aprecia que *dicolos*, *tricolos*, etc. no indicaban a veces número de miembros sino tipos de miembros distintos que integraban una unidad superior:

*Mar. Vict. GLK VI 160,35 prima igitur eiusdem* (Horatii liber primus) *ode monocolos inducitur, id est unius metri qualitate composita. sed et ea quae unius generis habent cola eadem appellatione censentur, dicoloe autem duorum, similiter tricoloe uel tetracoloe trium seu quattuor generum diuersitate subsistunt.*

Asimismo, *monostrophos* significaba no tanto de una sola estrofa, como en principio podría esperarse, sino de un solo tipo de estrofas:

*Mar. Vict. 162,1 monostrophos uocantur haec carmina, quia ad primam strophem cetera respondent (= 167) neque ulla interuenit epodos, quae a prima strophe [...] discrepet.*

8.2. Sea como sea, el hecho es que en las descripciones de las odas de Horacio por parte de los artífices tardíos terminó consagrado un sistema terminológico mediante el cual se indicaban en cada una los tipos de verso que incluía –cosa que se decía con *monocolos*, *dicolos*, etc.– y el número de versos de que constaba, lo cual se hacía con *monostrophos*, *distrophos*, etc., términos que, de suyo, lo que indicaban era el verso en el que «se daba la vuelta» (strevfw), el verso que cerraba el período rítmico-métrico o estrofa. Así lo explica claramente el Pseudo Acrón:

Ps. Acro 4,8 (Holder) *Pirma igitur w/jdhv monocolos est vel cantus unimembris ... Secunda w/jdhv dicolos est tetrastrophos, idest cantus duobus generibus metri conpositus a quarto facta replicatione ... Tertia w/jdhv dicolos est distrophos, hoc est duplici genere metri scripta a secundo facta replicatione ... Quarta w/jdhv dicolos est distrophos ... Quinta tricolos est tetrastrophos, id est tribus generibus metri scripta a*

*quarto facta replicatione ... Sexta w/jdhv dicolos est tetrastrophos ... Septima w/jdhv dicolos est distrophos ... Octaua w/jdhv dicolos est distrophos ... Nona w/jdhv tricolos est tetrastrophos*

Es éste el sistema que seguía ya Servio:

*Serv. de metr. Horatii, GLK IV 468, 20 prima igitur ode (ASCL) monocolos est. nam uersus, qui asclepiadeus dicitur, |constat ... secunda ode (SAPH ST: 3SAPH 11s || ADON) dicolos est tetrastrophos. primi enim tres uersus, quibus |nomen est safficis, ... quartus uero, qui adonius dicitur... 469,11 tertia ode (GLYC || ASCL) dicolos est distrophos. nam primus uersus, cui glyconio |uocabulum datur... secundus uero |asclepiadeus est, cuius...; 469,20 quarta ode (DA4m+ITHY|| IA3mct) dicolos est distrophos. prior enim uersus, qui est |archilochius, constat tetrametro heroico et trochaeis tribus; secundus uero |penthemimeri iambica et tribus trochaeis similiter terminatur ... quinta ode (2ASCL||PHER||GLYC) tricolos est tetrastrophos. nam primi duo uersus |asclepiadei sunt, tertius uero trimeter est heroicus, quartus autem glyconius ... sexta ode (3ASCL|| GLYC) dicolos est tetrastrophos. primi enim tres uersus asclepiadei |sunt, ..., quartus glyconius; 470,3 septima ode (DA6m||DA4m) dicolos est distrophos. nam prior uersus heroicus est, |qui ...secundus uero tetrametro acefalo eius efficitur; y 9 octaua ode (ARIS||SAPH15s) dicolos est distrophos. prior enim uersus efficitur choriambos |et palinbacchio; secundus uero constat ex epitrito secundo, duobus |choriambis et palinbacchio ... nona ode (ALC11s||ALC9s||ALC10s) tricolos <est> tetrastrophos. nam primi duo uersus |penthemimeri iambica et duobus dactylis finiuntur, tertius uero dimeter est |iambicus hypercatalectus, quartus autem dactylis duobus et duobus trochaeis |terminatur ...*

Y éste es el sistema por el que articulan los versos latinos muchos de los tratados de los humanistas a los que antes me he referido. Nebrija, por ejemplo, formulaba así esta doctrina en su *Gramática*:

*Gram. II 9 «Así que los versos que componen la copla, o son todos uniformes, o son diformes. Cuando la copla se compone de versos uniformes, llámase monocola, que quiere decir unimembre, o de una manera ... Si la copla se compone de versos diformes, en griego llámense dícolos, que quiere decir de dos maneras ... Hacen eso mismo los pies tornada a los consonantes, y llámense distrophos, cuando el tercero verso consuena con el primero... Llámense los versos trístrophos, cuando el cuarto torna al primero ... No pienso que hay copla en que el quinto verso torne al primero, salvo mediante otro consonante de la misma caída; lo cual por ventura se deja de hacer, porque cuando viniese el*

*consonante del quinto verso, ya sería desvanecido de la memoria del auditor el consonante del primero verso. El Latín tiene tal tornada de versos, y llámanse tetrástrophos, que quiere decir que tornan después de cuatro».*

8.3. Por otra parte, *dícolos* y *distrophos* son en latín helenismos, dos formas de género animado de adjetivos griegos de dos terminaciones (divkwlo1, -on; divstrofo1, on). En los contextos que acabamos de revisar van en femenino singular, referidos a *ode* (w/jdhv): «canto bimembre». En Pedro Gregorio, por ejemplo, gran autoridad para Lope, se los encuentra en neutro, concordando con *carmen*:

*At mixtio carmina habet propria nomina, ut si constat duobus generibus, hexametro & pentametro, dicitur dicolon distrophon carmen*<sup>79</sup>.

Es, por tanto, muy probable que Lope, empleara los términos de la fórmula como tecnicismos anquilosados (nótese la *ph* en lugar de la *f*), en singular, referidos al conjunto de la composición: «Coro (de zelos) dícolos dístrophos» y no a los versos, como induciría a pensar el entenderlos en plural o en el caso de «dícolos» la estructura bimembre de los versos largos<sup>80</sup>; aunque, ¿cómo entender ese aparente plural referido sólo a los endecasílabos y no a los heptasílabos?

«Dícolos dístrophos» parece, por tanto, significar aquí «coro dícolo (o dicólico) dístrofo (o diestrófico)», o sea, «coro a base de dos versos distintos», a saber, «coro de dos versos desiguales en el que se da la vuelta (se cierra el período o estrofa) en el segundo»<sup>81</sup>

## IX

Final del acto cuarto: «Coro de vengança. Hendecasílabos falecios»

*Amor de ser amado satisfecho || quando agraviado imaginó vengarse, ||  
templado el fuego y el furor desecho, || adonde pudo arderse pudo helarse. |||  
Quien ama y agravió no buelua y diga || que fue violencia agena ...*

Se trata, como se ve, de endecasílabos agrupados en estrofas de cuatro mediante una doble rima *abab*.

En cuanto a lo de «falecios», de suyo, sólo en los dos últimos han reconocido los estudiosos el esquema rítmico del falecio cuantitativo:

<sup>79</sup> *Syntaxeon artis mirabilis*, II 196, citado por Morby (1958: 305, n.92) según la edición de Colonia, 1610.

<sup>80</sup> Así, por ejemplo, Blecua, 2002: 310, n.177.

<sup>81</sup> En este sentido orientaba su explicación Morby (1958: 305, n.92), aunque sin dar cuenta de la forma «dícolos», singular y no plural.

u u q w w q w q w q ~  
 ' ~ ~ ' ~ ~ ~ ' ~ ~ ~ ' ~ ~ ~

15 *que àmistádes son dúlces sóbre zélos,*  
 16 *péro siémpre fingídas sóbre agrávios;*

una estructura silábico-acentual, la de estos dos endecasílabos, próxima a la del denominado «enfático» entre los endecasílabos españoles<sup>82</sup>.

El resto de endecasílabos del coro han sido considerados más bien próximos al endecasílabo sáfico<sup>83</sup>. Dicho sáfico español lo describió Navarro Tomás<sup>84</sup> en estos términos: «Tres sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba cuarta; asiento secundario en sexta u octava. Cada una de las sílabas cuarta y quinta ocupa una parte completa. El período<sup>85</sup> consta de seis sílabas; las cuatro últimas forman dos cláusulas trocaicas»<sup>86</sup> y resumió su esquema rítmico de este modo: ooo ó o oo óo óo. O sea una estructura silábico-acentual de este tipo:

~ ~ ~ ~' ~ / ~ ~ ~' ~ ~' ~ ,

que viene a reproducir en lo fundamental la del sáfico latino, cuantitativo y luego acentual; en el primer *colon*, pentasílabo, de dicho sáfico latino acentual<sup>87</sup>, de acuerdo con su anterior estructura cuantitativa (qwqqq), el acento anterior al de la sílaba cuarta recaía preferentemente sobre la primera, pero con frecuencia se trasladaba a la segunda; en el segundo *colon*, hexasílabo (wwqwq~) se fijó la acentuación ~' ~ ~' ~ ~' ~.

<sup>82</sup> Cf. Navarro Tomás, 1956: 198 y 511, quien lo describía como óoo oo óo oo óo y lo ejemplificaba con estos versos: *todo lo alcanzará sin dar más salto* (Boscán), *Nise que en hermosura par no tiene* (Garcilaso) y *miran los labradores asustados* (Fray Luis de León) o con estos otros (p. 511) de Juan Ramón Jiménez: *Eres la primavera verdadera*, || *rosa de los caminos interiores*, || *brisa de los secretos corredores*, || *lumbre de la recóndita ladera*.

<sup>83</sup> Cf. sobre todo ello Morby, 1958: 376 y la bibliografía allí citada. Sobre dicha modalidad de endecasílabo en la versificación y en la métrica española, cf., p. e., Henríquez Ureña, 1919 (= 1961: 271 ss.); Navarro Tomás, 1956: 196 ss.; 199; 511 ss.; Quilis, 1978: 62 s.; Domínguez Caparrós, 1993: 152 ss.

<sup>84</sup> 1956; 199

<sup>85</sup> Según su sistema (1956: 35), «la parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que le sigan

<sup>86</sup> Aducía como ejemplo estos versos: *cuando pesada la ciudad nos sea* (Boscán), *entre las armas del sangriento Marte* (Garcilaso) y *la providencia tiene aprisionada* (Fray Luis de León).

<sup>87</sup> Cf. Luque, 1978: 31 ss.

9.1. Ahora bien, de todos estos endecasílabos de corte sáfico sólo dos presentan el primer miembro pentasílabo, normalizado desde Horacio junto con los habituales acentos en las sílabas primera y cuarta<sup>88</sup>:

*2 cuándo agraviádo\_ imàginó vengárse;  
10 ;Quán fácilménte / lò que quíso olvída!*

Un tercero,

*13 tenga quien àgravió justos rezelos,*

presenta también dichos dos acentos (aunque el de la cuarta secundario), pero no así el corte en la quinta sílaba.

El límite de palabra en la sílaba quinta aparece en bastantes versos más, que se acentúan en segunda y en cuarta, una estructura silábico-acentual completamente normal en los sáficos latinos, cuantitativos y no cuantitativos, tardíos y medievales<sup>89</sup>:

*7 pues cuándo piénsa / què rendído obliga  
9 quien òfendído / buélve a vérsé amado;*

en casi todos ellos (al igual que el mencionado verso 2) hay sinalefa entre dicha sílaba quinta y la sexta:

*3 templádo el fuégo\_ y èl furór desécho  
4 adónde púdo\_ ardérse púdo elárse  
6 que fué violéncia\_ agéna là mudánça  
8 el àgraviádo\_ inténta là vengánça  
11 fingiéndo que áma\_ hasta quedár vengádo  
12 con fálso gústó\_ y vóluntàd fingída  
14 y núnca míre\_ el álma pòr los lábios.*

El segundo miembro hexasilábico (evidentemente sin contar la inicial unida en sinalefa a la final del primer *colon*) se acentúa regularmente en las sílabas primera, tercera y quinta; sólo en una ocasión (v. 11) la primera es átona. Es, como acabo de decir, lo que ocurría en los sáficos latinos acentuales.

Sólo en un caso la cesura se halla tras la sexta sílaba (la que, sobre todo antes de Horacio, competía con la de quinta), dando lugar, como ocurría en latín, a un segundo miembro pentasilábico acentuado en primera y en cuarta:

<sup>88</sup> Cf. Luque, 1978. El modelo que trató de reproducir Villegas (1585-1669) en su celeberrimo *Dulce vecino de la verde selva*, || *huésped eterno del abril florido*, || *vital aliento de la madre Venus*, || *céfiro blando*.

<sup>89</sup> Es la acentuación del tercer sáfico en la mencionada estrofa de Villegas.

13 *ténga quien àgravió / jústos recélos.*

Sin corte ni en quinta ni en sexta y acentos en las sílabas pares, es decir, del tipo denominado «heroico»<sup>90</sup>, que en el fondo recuerda el ritmo de un trímetro yámbico cataléctico<sup>91</sup>, hay dos versos:

1 *Amór de sér amádo sàtisfècho*

5 *quien áma y àgravió no buélva y díga.*

9.2. El falecio, como explicaré enseguida, no tuvo herederos en la versificación latina silábico-acentual ni en la versificación romance. Es, en efecto, una forma singular dentro de las eólicas que se consolidaron en la versificación latina: contra lo habitual en dichas formas y en sus precedentes griegas, que, como vehículo de cantos monódicos, normalmente se integran en estrofas, sobre todo tetrásticas, el falecio aparece desde muy pronto usado en series estíquicas y en terrenos cada vez más ajenos al canto, como puede ser el epigrama.

Esto puede dar sentido al nombre de «hendecasílabos falecios» que Lope adjunta al título de su «Coro de venganza». Desde el punto de vista de la versificación clásica que se pretende reproducir este coro consta de un solo tipo de versos, no es un coro estrófico propiamente dicho; es decir, en el nivel de la forma métrica no hay una combinación de formas versuales distintas que den lugar a una unidad rítmico-métrica superior<sup>92</sup>. Esto sí ocurría, por ejemplo, en la estrofa sáfica, donde tras cada tres endecasílabos «sáficos» intervenía un adonio como clausula del período. Y es que el sáfico, como los demás versos eólicos, seguía siendo un verso estrófico; el falecio, en cambio, era desde hacía tiempo un verso estíquico.

Al llamar «hendecasílabos falecios» a estos versos, pudo el poeta estar pensando en los endecasílabos estíquicos del epigrama, distintos de otros endecasílabos, como el sáfico o como el alcaico, estróficos sin excepción. No sé si tendría que ver algo con esto el hecho de que Argote de Molina entendiera el endecasílabo italiano como derivado del de Catulo, es decir, del falecio:

*disc. 386 «los otros (endecasílabos) comunes son de la medida de los Endecasílabos de Catulo».*

<sup>90</sup> Cf. Navarro Tomás, 1956: 198, donde se aducían estos ejemplos: *la noche se me hizo claro día* (Boscán), *el dulce lamentar de dos pastores* (Garcilaso) y *en sueño y en olvido sepultado* (Fray Luis de León). Luego (p. 511) lo describía así: o óo oo óo oo óo.

<sup>91</sup> Cf. Luque, 1978b.

<sup>92</sup> La agrupación que aquí se hace de estos versos estíquicos en estrofas de cuatro es otra cosa: no está marcada, no existe, en el plano de la forma métrica; es cosa sólo de la «composición», de la morfo-sintaxis: del fraseo y de la rima.



La expresión «hendecasílabos falecios» podría, por tanto, entenderse como «endecasílabos en serie, del tipo de los falecios latinos».

9.3. Por otro lado, no hay que olvidar la propia estructura interna del falecio y su peculiar peripecia en latín. Desarrollado, como digo, fuera del terreno de la canción, tuvo amplio uso desde antiguo en composiciones breves de tipo epigramático y quedó consagrado como una de las formas características de dicho género poético. El falecio, por tanto, es completamente ajeno a la lírica horaciana y, no sé si por ello, no llegó a experimentar la «normalización progresiva», la fijación de cantidades y cesuras que sufrieron otras formas hermanas a partir, sobre todo, de los cantos de Horacio. En el falecio siguieron siempre conviviendo una cesura en quinta sílaba con una en sexta; no hubo en él, por tanto, fijación de dos miembros de estructura fija en lo cuantitativo y, consecuentemente, en lo silábico-acentual. Si nos atenemos a los acentos de las palabras, se dan en él tres posibilidades básicas de esquema rítmico acentual<sup>93</sup>:

- A. - ' - - ' - - / - ' - - ' - - : *dóctis, Iúpiter / ét labòriòsis* (Cat. 1,7)  
*cláusus iúgiter / ìndigénsque victus* (Prud., cath. 4,54)
- B. - ' - - - ' - - / - ' - - ' - - : *árida módo / púmice èxpolítum* (Cat. 1,2)  
*ómnes quod súmus / áut vigémus índé e)st* (ibid. 13)
- C. - ' - - - ' - - - / - ' - - - ' - - : *cúi dono lépidum / nóvum libéllum* (Cat. 1,1)  
*tú nos tristífico / vélut tyránno* (ibid. 76)

Con toda probabilidad esta falta de uniformidad no debe de ser ajena al hecho sorprendente de que, siendo como llegó a ser entre los romanos el endecasílabo por antonomasia (hablar de *hendecasyllabi* en latín clásico era hablar de falecios), no tuviera luego herencia en la posterior versificación latina silábico-acentual. En este terreno sufrió la competencia de dos formas fuertemente arraigadas por su estricta solidez de sílabas y acentos: ante todo, del sáfico, con el que venía a coincidir total (tipo B) o parcialmente (tipo A), si se articulaba a base de cesura en quinta; luego además con el denominado «terenciano» (tipo C), una especie de asclepiadeo cataléctico a base de un miembro hexasilábico y otro pentasilábico que tuvo gran fortuna entre los versificadores latinos tardíos y medievales<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> Cf. Luque, 1978: 369 ss.

<sup>94</sup> Cf. Luque, 1978: 359 ss.

9.4. El falecio, pues, no dejó descendencia viva en la versificación latina silábico-acentual ni en la romance. Falecios siguieron escribiéndose siempre, pero cuantitativos, reproduciendo con mayor o menor acierto el esquema silábico-cuantitativo de los antiguos. No hay, pues, en español auténticos falecios heredados del latín. Como mucho cabe pensar en intentos de reproducir algunos de los patrones silábico-acentuales que he descrito o de imitar a base de sílabas tónicas y átonas la misma secuencia de sílabas largas y breves del falecio cuantitativo latino. Un intento de este tipo, completamente artificioso, cabe reconocer en los dos últimos versos de este coro de Lope, que habría así querido cerrar su composición, concebida como «hendecasílabos estíquicos del tipo de los del epigrama», reproduciendo la estructura rítmica de aquellos antiguos falecios cuantitativos latinos que aún seguían escribiéndose en su época y que seguirían siendo empleados por los conocedores de la lengua y la versificación del Lacio.

Yo, por tanto, no condenaría con Morby<sup>95</sup> los versos de este coro ni vería en ellos una prueba de la impericia de Lope a la hora de «llevar al castellano las (reglas) de la versificación latina». Me inclinaría más bien a entenderlos en los términos que acabo de exponer.

## 10

Fin del acto quinto: «Coro de exemplo. Alcmanios euripideos»

*Este fin a tus desvelos || loca juventud, alcança, || porque amor engendra zelos,  
|| zelos, embidia y vengança: || assí marchitan los cielos || la más florida esperanza.  
||  
Quanto el exemplo es mayor, || prouoca a más escarmiento||, todo deleite ...*

Son dieciocho versos agrupados en tres estrofas de seis, dentro de cada una de las cuales riman alternantes los pares y los impares. Se hace notar la rima *e-o* que asonante o consonante se mantiene en las tres estrofas (impares de la primera, pares de la segunda y tercera).

Los versos son por lo general octosílabos llanos (8s<sub>7</sub>); sólo en tres ocasiones son heptasílabos agudos (7s<sub>7</sub>), rítmicamente equivalentes a los demás: los versos 1,3 y 5 de la estrofa central, los tres terminados en *-or*.

La denominación que Lope les da es tan problemática como la de los otros o aún más: «Sólo acertando con el tratado de métrica utilizado por Lope será

<sup>95</sup> 1958: 376, n. 263, donde citaba las palabras de Millé (1928: 255) antes mencionadas.

dable penetrar su concepto, al parecer tan caprichoso, del término *alcmanios euripídeos?*»<sup>96</sup>

10.1. Alcmanio (*Alcmanium, Alcmanicum*, es decir, relativo o propio de Alcmán, poeta espartano del siglo VII a. C.) es un calificativo que los artígrafos latinos tardíos aplicaban a más de una forma métrica, polisemia que mantuvieron los herederos posteriores, como se puede ver, por ejemplo, en nuestro Salinas.

Alcmanio, por ejemplo, llamaba Sacerdote (*GLKVI 521,1*) a una modalidad de trímetro yámbico braquicataléctico. Otro tanto hacía Servio (*cent. 458,26*)<sup>97</sup>, quien también denominaba así a un dímeter trocaico (qw qw qw qw)<sup>98</sup>:

Serv., *cent. 459,17 de alcmanio. alcmanium constat dimetro (trochaico) acatalecto, ut est hoc, fistula canit subulcus;*

y a un tetrámetro jónico *a minore* (wwqq wwqq wwqq wwqq):

464,25 *de alcmanio. alcmanium constat tetrametro acatalecto, ut est hoc, timor omnis docet artis, timor auget bona mentis*<sup>99</sup>.

Pero como más se usó fue referido a formas dactílicas y, en menor medida, anapésticas: se dice, por ejemplo, de un tetrámetro dactílico a base de cuatro dactilos (qyqyqyqww):

Aphth. 73,10 *tetrametrus, qui e quattuor, ut 'nos patriae fines et dulcia', qui in dactylum desinens alcmanicum, in spondeum vero archilochicum metrum efficit.*

Serv., *cent. metr. 460,30 de alcmanio. alcmanium constat tetrametro acatalecto, ut est hoc, uirgo decens comulas religa tibi;*

una forma que en latín clásico funciona sólo como *colon*<sup>100</sup>: en Horacio, lo vemos (*ca. I 7; 28; epod. 12*) combinado con un segundo *colon* trocaico formando el primer período (qyqyqyqww + qwqwqw) de una de las estrofas arquiloqueas<sup>101</sup>.

<sup>96</sup> Morby, 1958: 452, n. 219.

<sup>97</sup> Cf. también Salinas, *mus.* VI 5, pp. 299 s.

<sup>98</sup> Cf. también Salinas, *mus.* VI 6, pp. 306 s.

<sup>99</sup> Cf. también Salinas, *mus.* VI 17, p. 355.

<sup>100</sup> Para verlo empleado como verso independiente hay que esperar a Séneca.

<sup>101</sup> Cf. Salinas, *mus.* VI, p. 319

No es ésta, sin embargo, la única forma dactílica a la que se aplicó el calificativo. Servio llamaba también «alcmanio» a un trímetro dactílico catalectico (qww qww q~)<sup>102</sup>:

460,21 *de alcmanio. alcmanium constat trimetro (dactylico) catalectico, ut est hoc, tundite pectora palmis;*

y a un trímetro hipercatalectico (qww qww qww ~):

460,25 *de alcmanio. alcmanium constat trimetro hypercatalecto, ut est hoc, lurida brachia cur retegis?;*

y a un tetrametro hipercatalectico (qww qww qww qww ~):

460,32 *de alcmanio. alcmanium constat tetrametro hypercatalecto, ut est hoc, uita quieta nimis caret ingenio;*

y a un hexámetro hipercatalectico (qww qww qww qww qww qww ~):

461,17 *de alcmanio. alcmanium constat hexametro hypercatalecto, ut est |hoc, alma Venus Paphon ingreditur, rosa luceat ex adytis.*

Y entre las formas anapésticas, muy próximas por naturaleza a las dactílicas<sup>103</sup>, llamó Servio alcmanio a un dímetro hipercatalectico (wwq wwq wwq wwq ~)<sup>104</sup>:

Serv., *cent. metr.* 462,10 *de alcmanio. alcmanium constat dimetro hypercatalecto, ut est hoc, tremulum mare melliflua nitet aura;*

a un trímetro catalectico (wwq wwq wwq wwq wwq ~)<sup>105</sup>:

462,18 *de alcmanio. alcmanium constat trimetro catalectico, ut est hoc, date Pierides mihi carmina doctiloquorum;*

y a un tetrametro braquicatalectico (wwq wwq wwq wwq wwq wwq ww~)<sup>106</sup>:

462,24 *de alcmanio. alcmanium constat tetrametro brachycatalecto, ut est hoc, sua munera fert Venus alma rosas iuueni Cinyreidae.*

<sup>102</sup> Cf. también Salinas, *mus.* VI 8, p. 317, quien recoge el mismo ejemplo.

<sup>103</sup> Tienen la misma magnitud (cuatro tiempos primos) y, regidas por la misma *ratio/lovgori* (2/2), pertenecen al mismo género «igual» (gevnoi i[son]). Se diferencian de las dactílicas por su ritmo ascendente (tiempo no marcado/Tiempo marcado)

<sup>104</sup> Cf. también, con el mismo ejemplo, Salinas, *mus.* VI 10, p. 325.

<sup>105</sup> Cf. también, con el mismo ejemplo, Salinas, *mus.* VI 10, p. 326.

<sup>106</sup> Cf. también Salinas, *mus.* VI 10, p. 327.

Esta misma nomenclatura se mantiene luego en otros muchos tratados humanísticos a los que antes me he referido, herederos fieles de la tradición serviana.

El euripidio (*Euripidium*, Eujripivdeion), también llamado lecitio (lekuv-qion)<sup>107</sup> es un dímeter trocaico cataléctico (TR2mct): el segundo *colon* del septenario trocaico o el verso corto que vemos en Horacio (*ca*, II 18) formando dísticos con el trímetro yámbico cataléctico (IA3mct). El nombre, que lo pone en relación con Eurípides, parece consagrado desde antiguo entre los artígrafos griegos y latinos<sup>108</sup>.

10.2. Los versos del coro de Lope parecen ser dímetros trocaicos (catalécticos en tres casos). Ello en el sentido laxo del término, porque la secuencia trocaica a base de cuatro acentos en las sílabas impares no se observa rigurosamente a lo largo del cuerpo del verso: sólo la presentan seis versos: los tres primeros de la primera estrofa:

Éste fin a tús desvélos, || lóca jùventúd, alcánza,  
|| pórque amór engéndra zélos

y el primero cuarto y quinto de la tercera:

Quándo dèl amór lascívo ... péro sèntenciósso témplo ||  
là doctrína en lò festívo;

dos posiciones, inicio y casi final del poema, verdaderamente estratégicas y que podrían querer definir el ritmo básico del conjunto<sup>109</sup>.

Los demás versos se articulan a base de tres acentos, dando lugar a secuencias dactílicas:

4 zélos, embídia y vengánza; 7 quánto el ejémplo es mayór.

¿Podrían estos dactilos justificar el término *alcmanio*? En tal caso, con la expresión *alcmanios euripídeos*, en la que el primer término parece ser el sustantivo y el segundo un adjetivo, cabría pensar que Lope quiso decir versos alma-

<sup>107</sup> Schröder, 1929: s.v.

<sup>108</sup> Cf., por ejemplo, Sac., *GLK VI 529,7 Trochaicum dimetrum catalecticum euripidium; Aphth., GLK VI 98,11 trochaico dimetro catalectico, quod euripidion nominatur; Atil. Fort., GLK VI 302,20 Philoxenus ait hoc heptasyllabon choriacon vocari et esse dimetron catalecticon euripidion; Serv., cent. metr. 459,15 euripidium constat dimetro catalectico, ut est hoc, vultur altius volat; Ps. Acro, in Hor. II 18, p. prior versus trochaicum metrum habet et es eptimimeres, idest trochaicym dimetrum catalecticum, et appellatur euripidium, non quod ipse sit eius inventor, sed quod frequenter sit ello usus. Así lo entendió también Salinas (*mus. VI 6, p. 306*), como enseguida veremos.*

<sup>109</sup> Morby, *loc. cit.*

nios (es decir, en sentido lato, versos líricos de ritmo dactílico) tratados como euripídeos, es decir, reducidos a la dimensión –dímetros(catalécticos)– y entreverados con el ritmo trocaico de éstos.

Pero cabe otra posibilidad más simple, la de que con la expresión *alcmanios euripídeos* quisiera Lope decir que el coro en cuestión se halla escrito fundamentalmente a base de octosílabos llanos (8S<sub>7</sub>), es decir, a base de dímetros trocaicos acatalécticos<sup>10</sup> –primera acepción del término *alcmanio* en el *Centimetrum* de Servio–, entre los cuales se intercalan algún que otro heptasílabo agudo (7S<sub>7</sub>), o sea, algún dímetro trocaico cataléctico o *Eurípideo*.

He aquí, por citar una fuente española de la que directa o indirectamente podríán venir estas dos acepciones, lo que escribió Salinas al respecto, al describir, uno a continuación del otro, el dímetro trocaico cataléctico, «al que llaman ‘Eurípideo’<sup>11</sup>, y el dímetro trocaico acataléctico, según él, «llamado ‘alcmanio’ por los gramáticos»:

*mus. VI 6, p. 306 Tertiae differentiae duodecim temporum primum cum unius temporis silentio est dimetrum catalecticum, quod Euripidaeum vocant, constat tribus pedibus simplicibus et sono dichrono, quale est illud Horatianum.*

Non ebur neque aureum:

*Et duo illa beati Augustini.*

Mundus iste quem vides A Deo creatus est:

*In quo metri genere inter alias instituta est illa vulgaris cantio*

Si le mato madre a Iuan

Si le mato matar me han.

*Quoniam vtrique potest eius cantus applicari, qui talis est ...*

*Secundum est dimetrum acatalecticum, quod integris duabus dipodijs constat, ut est.*

Pange lingua gloriosi;

*Et multa alia apud antiquos scriptores; vocatur autem alcmanium a Grammaticis, ponitur eius exemplum in duobus metris ab Augustino ...*

<sup>10</sup> También el tetrámetro jónico *a minore*, segunda de las acepciones enumeradas del término «alcmanio», se reduce en lo que a sílabas y acentos se refiere a dos octosílabos llanos.

<sup>11</sup> Salinas (*mus. VI 6, p. 305*) había relacionado con Eurípides el monómetro o dipodia trocaica que reconocía detrás de los tetrasílabos (antes había hablado de los trisílabos agudos, como «sin pesar» o «sin errar», que aparecen en Jorge Manrique) que se mezclaba con los octosílabos en las «coplas de pie quebrado»: *Inveniuntur apud Hispanos metra his similia, ut sunt illa in copulis, ut vocant, Georgij Manrici, sin pesar, sin errar. Secundum huius differentiae est monometron acatalecticum constans vna dipodia, seu duobus pedibus simplicibus, quale est illud Euripidis, quod Gaius Caesar fertur dixisse Bruto, dum occideretur kai; suv tevknon; sed nos afferemus pro exemplo duo ex Diuo Augustino. Veritate Non egetur; Qualia multa reperiuntur apud Hispanos, ut in eisdem copulis Contemplando, Tan callando.*

A Deo creata cuncta ... quae videmus in hoc orbe;  
*quo metri genere pangi possunt omnes illae Hispanae copulae, sic enim vocan-  
 tur, quae dicuntur artis regiae, octo syllabarum, omnium visitatissimae nar-  
 rrandis historijs, et fabulis aptissimae qualis est illa.*

Canta tu Christiana Musa;  
*Et in historijs,*  
 A cauallo va Bernardo.

## 11

Esto es, pues, lo que como latinista me sugieren los célebres coros de *La Dorotea*: los versos que eligió el poeta para ellos, los nombres que les puso y la relación, a primera vista desconcertante, entre aquéllos y éstos.

Para mí, contra lo que opinó en su día Millé<sup>112</sup>, ni los versos en sí suponen un intento fallido por parte de Lope a la hora de imitar en español determinadas formas latinas, ni los nombres que les puso son fruto de una huera convencionalidad.

Y la base para no comulgar con tal rechazo, la clave para solucionar el problema que, en principio, plantean estos coros no la he encontrado, como esperaba Morby<sup>113</sup>, en un posible comentario a Catulo, a Horacio o a Boecio, sino en el análisis de estos materiales –los versos y las denominaciones de los versos– a la luz del proceso evolutivo experimentado por la versificación latina desde época clásica hasta época tardía y medieval e incluso, según los casos, a la versificación romance, y a la luz de las doctrinas métricas que a partir de y en torno a dichos versos se fueron fijando.

Lope, además, como creo demostrar en otro lugar<sup>114</sup>, no parece haber seleccionado arbitrariamente los versos de estos coros de *La Dorotea* ni haberlos denominado arbitrariamente; más bien da la impresión de haber hecho ambas cosas de acuerdo con sus convicciones acerca del origen latino de los versos españoles; convicciones que ni son ajenas a las de los tratadistas de la época ni contradicen frontalmente las doctrinas que al efecto han formulado los estudiosos modernos.

J. LUQUE MORENO  
 UNIVERSIDAD DE GRANADA

<sup>112</sup> 1928: 255, n.17.

<sup>113</sup> 1958: 452, n. 210

<sup>114</sup> Luque, 2010.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, S.-Cerezales, M. (eds.) (1993). Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, Madrid.
- ALCINA, Juan Francisco (1995). *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1575). *Discurso sobre la poesía castellana*, Sevilla, Her-  
nando Díaz. Cf. Tiscornia 1926.
- BLASCO, Javier (ed.) (2007). *Alonso Fernández de Avellaneda, Segundo tomo del ingenioso  
Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid.
- BLECUA, José Manuel (ed.) (2002). Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. J.M. Blecua, Madrid,  
Cátedra, 2002, 2ª (= Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, *Revista de Occi-  
dente*, Madrid, 1955).
- BUCETA, Erasmo (1922). «El latín de Lope de Vega», *Revue hispanique* 56/130 (1922)  
403-404.
- BURGER, Michel (1957). *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-  
Paris, Librairies Droz-Minard.
- CARAMUEL, Juan (1665) *Ioannis Caramuelis Primus calamus, Tomus II ob oculos ponens  
Rhythmicam*, Sant'Angelo le Fratre, Satriano. Trad. Avelina Carrera-José Antonio  
Izquierdo-Carmen Lozano (Introd. I. Paraíso), Valladolid, 2007, Secretariado de  
Publicaciones de la Universidad.
- CARREÑO, Antonio (ed.) (2007). Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Madrid, Cátedra.
- CASTRO, Américo-Rennert, Hugo A. (1968). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Sala-  
manca, Anaya-Las Américas (2ª).
- CLARKE, Dorothy Clotelle (1940) «The 'copla de arte mayor'», *Hispanic Review* 8/3  
(1940) 202-212.
- (1942). «The Spanish Octosyllabe», *Hispanic Review* 10/1 (1942) 1-11.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (1592). *Arte poética española*, Salamanca (citado por la edición de  
Madrid, Juan de la Cuesta, de 1606 = Madrid, Publicaciones Ministerio de Edu-  
cación, 1977).
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano (1949). *Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia  
del verso español*, Madrid, C.S.I.C. (= 1970).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993). *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- DRONKE, Peter (1994). *Verse with Prose from Petronius to Dante*, Harvard, Harvard Uni-  
versity Press.
- DU MÉRIL, Edélestand (1843). *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*,  
Paris-Bologna, Forni Editore.



- ENCINA, Juan del (1496). *Arte de poesía castellana*, Salamanca; ed. López Estrada 1984.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1935). «Una traducción latina de Lope de Vega», *Boletín de la biblioteca Menéndez y Pelayo* 17 (1935) 1-13 (= 1946 II, pp. 505-526).
- (1946). *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C.. Vols. I-III 1946/1947/1958.
- GIAFFREDA, Christian (ed.), 2002: Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, (introd. Maria Grazia Profeti), Firenze, Alinea Editrice.
- HARRIS, Joseph- Reichl, Karl (1997). *Prosimetrum: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*. Cambridge, D. S. Brewer.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1919). «El endecasílabo español», *RFE* 6 (1919) 132-157.
- (1961). *Estudios de versificación española*, Compilación de Ana María Barrenechea y Emma S. Speratti. Buenos Aires: Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires.
- HILLS, E. Clarence -Morley S. (1913). *Modern Spanish Lyrics*, New York, Henry Holt & Co.
- HERRERO LLORENTE, Víctor José (1968). «La lectura de los versos latinos y la adaptación de los ritmos clásicos a las lenguas modernas», *Estudios clásicos* 12/55 (1968) 569-582.
- LEZCANO TOSCA, Hugo (2008). *Lope de Vega, Soliloquios amorosos de un alma a Dios. Estudio y edición*, Sevilla, Alfar.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984) *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596). *Philosophia antiqua poetica*, Madrid. Ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación Antonio de Castro, 1998.
- LUQUE MORENO, Jesús (1978). *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, Granada.
- (1978b). «Una evolución del trímetro yámbico en latín tardío», *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1978, pp. 655-660.
- (1978c). *La versificación de Prudencio*, Granada, Editorial Universidad.
- (1984). «Niveles de análisis en el lenguaje versificado», en *Athlon. Saturata grammatica in honorem F. R. Adrados*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 282-299.
- (1984b). «Sistema y realización en la métrica latina: bases antiguas de una doctrina moderna», *Emerita* 52/1 (1984) 33-50.
- (1994). *Arsis, Thesis, Ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada, Editorial Universidad.
- (1998). «La herencia de la versificación latina clásica: bases para su estudio», en *El mundo mediterráneo (siglos III-VII)*, Actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos, Sevilla 12-15 de abril de 1994, Madrid, 1998, pp. 133-160.

- (1999). «La herencia de la versificación latina clásica: factores y líneas generales», en J. Solana (ed.), *Estudios de prosodia y métrica latinas tardías y medievales*, Córdoba, Editorial Universidad, 1999, pp. 13-31.
- (2001). «Un sistema de signos para el análisis métrico de textos latinos en verso», *Florentia Iliberritana* 12 (2001) 267-294.
- (2009). *Gaudeamus igitur. Historia y circunstancia*, Granada, Editorial Universidad.
- (2009b). *Versus quadratus. Crónica milenaria de un verso popular*, Granada.
- (2010). «Lope de Vega, teórico de la métrica», en prensa en *Voz y Letra*.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883). *Historia de las ideas estéticas en España*, I; ed. R. de Balbín, Madrid, C.S.I.C., 1974.
- MILLÉ GIMÉNEZ, Juan (1921). «Un epigrama latino de Lope de Vega», *Revue hispanique* 51/119 (1921) 175-182.
- (1924). «Versos latinos según las reglas de la métrica castellana», *Revue hispanique* 60 (1924) 326-328
- (1928). «Una ‘octava real’ latina de Lope y el falso Avellaneda», en *Estudios de literatura española*, La Plata, Coni, pp. 247-283.
- MONTERO REGUERA, José (2001). «La Dorotea como tragedia», en Lozano, Isabel-Mercado, Juan Carlos (coord.): *Silva: studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 479-486.
- MORBY, Edwin Seth (ed.) (1958). *La Dorotea*, Valencia-Berkeley, University of California Press (2ª, revisada, 1968).
- (1987). *La Dorotea*, Berkeley-Madrid, Castalia.
- MORLEY, S. Griswold -Bruerton, Courtney (1940). *The Cronology of Lope de Vega comedias*, Nueva York. Trad. esp., Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO, Tomás (1956). *Métrica española*, Madrid (7ª: Barcelona, Labor, 1986).
- NEBRIJA, Antonio de (1492) *Gramática de la lengua castellana*, Salamanca.
- NORBERG, Dag (1958). *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- (1988). *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Âge et leurs répliques rythmiques*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- PABST, Bernhard (1994). *Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, Köln, Böhlau.
- PEJENAUTE RUBIO, Francisco (1971). «La adaptación de los metros clásicos en castellano», *Estudios clásicos* 15/63 (1971) 213-234.
- PINCIANO: cf. LÓPEZ PINCIANO.

- QUILIS, Antonio (1978). *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá.
- RENGIFO: cf. DÍAZ RENGIFO.
- SALINAS, Francisco (1577). *Francisci Salinae Burgensis De musica libri septem*, Salmanticae, Mathias Gastius.
- SCHRÖDER, Otto (1929). *Nomenclator metricus*, Heidelberg, Carl Winter's Inoversitätsbuchhandlung.
- SEDGWICK, Walter Bradbury (1932). «The trochaic tetrameter and the *versus popularis* in Latin», *G & R* 1 (1931-32) 96-106.
- SZÖVÉRFY, Josef (1965). *Die Annalen der Lateinischen Hymnendichtung, II Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- TISCORNIA, Eleuterio F. (1926). *El Discurso sobre la poesía castellana de Gonzalo Argote de Molina, Edición y Notas*, Madrid, Victoriano Suárez.
- VILLEGAS, Esteban Manuel de (1774). *Las eróticas y traducción de Boecio de don Estevan Manuel de Villegas*, Tomo I, Madrid, Antonio de Sancha.
- VOSSLER, Karl. (1940). *Lope de Vega y su tiempo*, trad. R. de la Serna, Madrid, *Revista de Occidente*, 1940 (2ª).
- WILAMOWITZ, Ulrich von (1921). *Griechische Verskunst*, Berlin, Weidmannschen Buchhandlung (=1962, Hermann Gentner Verlag).