KNITTELVERS «VERSO NUDOSO»

El origen germánico atribuido a la métrica arcaica castellana —cantares primitivos, *Poema del Cid*— me ha llevado a poner atención en el llamado *Knittelvers* o verso «nudoso», que en la literatura alemana representa una forma antiquísima y popular anterior a los grandes poemas épicos de la Edad Media.

Es doblemente interesante porque, además de la venerable antigüedad, provoca y presenta dos eventos modernos de la poesía germánica, a saber: que Goethe estilizó el Knittelvers en el comienzo del *Fausto*, y Schiller, en la trilogía del *Wallenstein*.

Su ley consiste en contar en el versículo [1] del poema no las sílabas, sino los acentos métricos (no siempre coincidentes con los tónicos de las palabras aisladas).

En efecto, si en la tonalidad métrica del verso consideramos, con arreglo a la terminología usual, «alzas» o elevaciones (arsis) y «cadencias» (tesis), observaremos que el ictus propio de cada «elevación» consta de una sílaba, y la «cadencia» puede constar, lo mismo en alemán que en castellano, de una, dos, tres y hasta de cuatro sílabas. Así, pues, sólo las elevaciones están sujetas a una invariable determinación silábica.

En el «verso nudoso» (Knittelvers) cada versículo consta de dos «estiquios», y cada uno de ellos, de dos elevaciones, seguida cada una de ellas de su «cadencia» propia; lo cual quiere decir que, si cada elevación» o promisión de voz rige diferentes longitudes de cadencias, y éstas no cuentan para el módulo o canon métrico, cada versículo tendrá un número divergente de sílabas.

Así, pues, si en el versículo total las cuatro elevaciones van seguidas de cuatro cadencias, bisílabas, tendremos (en ausencia de la anacrusis)

---

[1] La palabra verso es muy equívoca. Significa 1) 'forma de expresión poética frente a la forma de expresión (poética o no) de la prosa'; 2) 'poema *in genere* o conjunto de versículos'; 3) 'la línea o renglón de un poema o estrofa', a la cual, por razón de dicha equivocidad, llamo invariablemente «versículo» o «versillo».

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

cuatro sílabas elevacionales y ocho sílabas cadenciales, en total, doce sílabas; pero, si una de las elevaciones rige una cadencia de cuatro sílabas, y las cadencias de las otras tres son bisílabas, el versículo total será de catorce sílabas, y esto, en el caso prolijo de que se cuenten todas las sílabas versiculares, cosa ociosa o innecesaria. En un poema «nudoso» el número de sílabas puede variar, en cada versículo, de doce hasta dieciséis o veinte sílabas. Y éste es el caso, por ejemplo, del *Poema del Cid.*

Téngase en cuenta, además, el caso, más que frecuente, normal, de la anacrusis o antecompás articulado del versículo, el cual consta, por su parte, de una o varias sílabas, y que queda incluido en el cómputo silábico que suele hacerse en el *Poema del Cid* y los cantares viejos de Castilla.

Pero, antes de nada, digamos algo acerca de la etimología de la palabra *Knittelvers*, que los diccionarios de batalla traducen indoctamente por 'versos ramplones'.

Según el diccionario etimológico de Kluge, se trata, en su origen, del vocablo neo-alto-alemán primigenio (ur-neuhochdeutsch) neutro *Knüttel*, afín a la palabra *Knoten* 'nudo'; y significa lo 'desordenadamente anudado'.

Es interesantísima la estimación de Lutero acerca de este linaje de verso, según aparece en las *Conversaciones de sobremesa* (Weimarausgabe, tomo V, número 559). La estimación es peyorativa, y procede del año de 1543. No podemos menos de hacer referencia a otra estimación, de gesto semejante, para con los versos de juglaría, fulminada por el autor del *Poema de Alexandre.*

Lutero tildó de *Knittelverschigen*, es decir, caducado, desterrado, a unos hexámetros rimados en pareados. Naturalmente que, en los hexámetros, no se cuentan las sílabas del versículo como tal, siquiera se cuenten las de cada pie métrico. Además, rimar hexámetros en pareados entraña una aberración. Lutero sabía lo que era el *Knittelvers*, y, al forzar el hexámetro a esta categoría ínfima, le parecía, tal vez, una deformación, y hasta, como he dicho, una aberración; por eso dice: *Knittelvers verschigen*, verso ya superado, abandonado.

El Knittelvers no cuenta las sílabas. En tiempo de Lutero, y aun mucho antes, se contaban.

El recuerdo del *Poema de Alexandre* se nos impone naturalmente, aun a costa de repetir un lugar tan conocido:

fablar curso rimado por la cuaderna vía
a sílabas cuntadas, ca es gran maestría.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Pero sigamos con la etimología del *Knittel*. Según el diccionario citado, *Knuttel* (Knittel) significa 'vara o ramo con nudos'. Podemos completar el sentido diciendo que cada *ictus*, en esta métrica primitiva, es como el nudo o yema seca de una vara, ramo, bastón o clava, pues la imagen regente es vegetal.

Cuando Siber en 1579 utiliza la palabra Knuttelvers para traducirla por *versus rhopalicus*, fija su atención en esa representación vegetal. Para él, *rhopalicus* es un verso construido como una clava *(rhópalon)*. Aun en latín, 'clava' es la rama que se quita del árbol para plantarla. Lo que nos desorienta es que, según Kluge, Siber diga que, en el verso rhopálico, cada palabra tiene una sílaba más que la precedente, cosa que no se da en el Knittel, y que no tuvieron en cuenta Goethe ni Schiller en sus ensayos restauradores.

La misma representación imaginal está como fundamento en el *Knuppelvers (Knuppel*, palo con nudos) de que trata Hamelmann en 1599 (Oldenburg Chron, 100).

Lo que es más difícil de admitir es el ver en el *Knittel-Knuppel* alguna relación con la rima popular del estribillo, tal como lo siente Junius acerca de la «vuelta o tornada rimada» en las poesías populares neerlandesas: «in vulgaribus rhytmis versum identidem repetitum scipionem aut baculum appellant».

El estribillo o bordón entraña una entidad métrica referible a la estrofa o a la serie; pero no al versículo con su cesura propia y hemistiquios. Es la palabra *scipio* (báculo, bastón) la que ha provocado a Kluge una con-ferencia de sentidos, pues también goza de una semántica vegetal en su origen.

Acerca de la palabra *bordón* he de hacer un excurso a la manera de un paréntesis, obligado a ello por una necesidad técnica. Bordón en castellano significa 1) 'bastón alto como el usado por los romeros y peregrinos'. 2) 'estribillo métrico'. 3) 'pie quebrado en la estrofa'. 4) 'muletilla en la elocución'. Nosotros emplearemos la palabra bordón únicamente en su correspondencia con la palabra *Stabreim*, rima de bordón, que, a partir del Humanismo, se llama en nuestro Occidente rima aliterante o, simplemente, aliteración. Más adelante daremos la razón técnica que a ello nos mueve.

También, según Kluge, el nórdico *Stef* (inglés *staff*, alemán *stab)* se asemeja al *verso nudoso*, en cuanto que, de una parte, *stab* significa báculo, y, de otra, 'verso', 'estrofa', 'estancia' poética. El guión semántico es siempre 'bastón, palo'. *Buchstabe* (palo del libro) significa *letra*. En castellano el aprendizaje de la escritura empieza por el trazado de «palotes».

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

La semasiología es la misma. Del 'palo' de la escritura al 'palo' del verso no hay más que un paso. Pero hay necesidad de discriminar con rigor técnico. La «rima de bordon» *(Stabreim)* es algo muy distinto de la rima en el «verso nudoso». Son dos formas distintas en la poesía nórdica. Una, la constituida por el Knittel de la rima terminal similicadencial asonante o consonante, que aún está vigente de modo rutinario; y otra, la rima bordonal o aliteración, ya perimida en la poesía, a pesar de ensayos audaces hechos por Wagner en sus óperas, y a pesar de ensayos, más o menos lúdicos, hechos por otros poetas en Alemania.

De la rima bordonal o aliteración no hay rastro en la gesta castellana desde sus orígenes hasta el *Mío Cid*.

El concepto «nudoso» entra también en juego con la frase «Knuttelianus versus componere» empleada por N. Frischlin en 1596. Este verso knitteliano es el propio de nuestros cantares de gesta, y el que ahora, de momento, nos interesa. El *Poema del Cid* nada tiene que ver con los poemas aliterantes de Escandinavia ni de la antigua Germania, siquiera en nuestra poesía, tanto arcaica como moderna, se den, a menudo, aliteraciones ocasionales y esporádicas; pero siempre sin obedecer a la ley rígida de la aliteración.

Dejando aparte la etimología, y pasando a la definición, Kaiser, en su tratadillo de Métrica alemana, nos presenta el Knittelvers como constando de cuatro elevaciones o alzas, y rimando siempre, con rima consonante en pareados. No es menester hablar aquí de cadencias (átonas), las cuales gravitan y llenan materialmente, pero no cuentan.

La rima en pareados es de rigor en la usanza germánica. La gesta española no sigue esta ley. Con la métrica alemana coincide en la estructura del Knittel; de la francesa toma la asonancia y la serie.

Se trata de una forma arcaica y primitiva de versificación. En castellano, dentro de su venerable antigüedad, entraña una esencia local, popular y propiamente autóctona.

Por eso el Knittel es la forma propia de los refranes, ensalmos y conjuros de las antiguas fórmulas medicinales (saludaciones) y veterinarias, de las oraciones y encantamientos, siempre que afecten una estructuración rimática. El sector principal, y que más nos atañe, es el de los refranes.

Aparte del caudal inmenso de los refranes arimáticos (ejemplo: *el viejo en su tierra y el mozo en la ajena, mienten cuanto quieren)*, entre los de expresión en rima, podemos hacer una clasificación general que los divide en unilineares y pareados.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Llamo unilineares a los que constan, por así decirlo, de una sola línea o versículo, con un eco rimático en el interior que concierta con las sílabas finales (ejemplo: *De luengas vias, luengas mentiras).*

Además tenemos los refranes en pareados, que, por lo tanto, constando de dos líneas o versículos, llenan de modo sorprendente la ley del Knittel; y en el caso español es indiferente que la rima sea asonante o consonante.

Pondré algunos ejemplos contrastativos de la función del Knittel en el *Poema del Cid* y en el refranero en pareados; para lo cual, como es de rigor, prescindo en el Poema de la serie, y elijo deliberadamente, dentro de ella, dos solos versículos seguidos, para que la comparación sea más patente.

Téngase en cuenta que los refranes se confrontan y enfrentan con los «pareados» del Poema prescindiendo —salvo acaso alguna leve pista verbal común— de cualquier semejanza de sentido, la cual sería ociosa, dado el carácter épico del Poema, y el doctrinal de los proverbios:

1. *P.* 1164. *Cuando el Campeador ovo Peña Cadiella,*
mal les pesa en Xativa e dentro en Bujera.
R. Cruz en lumbre, y cruz en puerta,
y cruz en yelda, y no hay sino «entra, entra».

2. *P.* 1025. *Comed, Comed deste pan y deste vino:*
si lo que digo fiziéredes, saldredes de cativo.
R. Con tales cenas y tales almuerzos,
menguan las tripas y crecen los pescuezos.

3. *P.* 275. *A las sues fijas en brazos las prendia,*
llególas al corazón, ca mucho las quería.
R. Pues me quieres, Miguel, por esposa,
mírame, Miguel, como estoy tan hermosa.

4. *P.* 96. *Martín Antolínez non lo detardaba,*
passó por Burgos, al castiello entrava.
R. No se ganó Zamora en una hora,
ni Roma se fundó luego toda.

5. *P.* 10. *A la exida de Vivar ovieron la corneja diestra*
y, entrando en Burgos, oviéronla siniestra.
R. Anda el majadero de otero en otero
y viene a parar en el hombre bueno.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

6. *P.* 416. *Aun era de día, non era puesto el sol,*
mandó veer sus huestes Mio Çid el Campeador.
R. *No hay sábado sin sol, ni niña sin amor,*
ni viuda sin laceria, ni puta sin arrebol.

7. *P.* 1167. *En tierra de moros, prendiendo e ganando,*
e durmiendo los días e las noches trasnochando.
R. *El hombre cayendo y el asno tropezando,*
poco a poco van adelantando.

8. *P.* 281. *Plegue a Dios e a Santa María*
que, aun con mis manos, case estas mis fijas.
R. *Cuando a Santa María oyeres nombrar,*
no preguntes si hay que ayunar.

9. *P.* 213. *Estas palabras dichas, la tienda es cogida,*
Mio Cid e sus compañas, cavalgan tan aina.
R. *Gánalo en España y gástalo en Italia,*
y vivirás vida larga y descansada.

10. *P.* 2276. *Las coplas deste Cantar aquis van acabando,*
el Criador vos vala con todos los sos Santos.
R. *Dios nos tenga de su mano,*
y nos saque del invierno y nos meta en el verano.

11. *P.* 167. *Levadlas, Raquel e Vidas, prendedlas en vuestro salvo,*
yo iré convusco, que adugamos los marcos.
R. *Si tuvieres para carne, pan y cebolla,*
nuestra vecina nos prestará una olla.

12. *P.* 285. *Grandes fiestas le fazen al buen Campeador,*
tañen las campanas en San Pedro a clamor.
R. *Campanas de Toledo, iglesia de León,*
rollo de Ecija, reloj de Villalón.

13. *P.* 290. *En aquel día, a la puente de Arlançon,*
ciento quince caballeros juntados son.
R. *Arlanza y Arlanzón, Pisuerga y Carrión*
en la puente de Simancas juntos son.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

14. *P.* 2555. *Assí las escarniremos a fijas del Campeador*
antes que nos retrayan lo que fo del león.
R. *Con muchas obras buenas poco se merece,*
y con una no tal todo se desmerece.

15. *P.* 119. *Prended las arcas e metedlas en vuestro salvo;*
con grand jura meted i las fedes ambos.
R. *Cuando os dijere que la burra es prieta,*
miradla al pelo, y no a la oreja.
R. *Si te hace caricias el que no las suele hacer,*
o te quiere engañar, o te ha menester.

16. *P.* 282. *Plegue a Dios y a Santa María*
que con estas manos case estas mis fijas.
R. *Antes que te cases mira lo que haces,*
que no es ñudo que así desates.

17. *P.* 446. *Fata Alcalá llegan las algaras,*
e bien acojan todas las ganancias.
R. *Daca el gallo, toma el gallo,*
quedan las plumas en la mano.

18. *P.* 960. *El Conde es muy follón e dixo una vanidat:*
grandes tuertos me tiene mio Çid el de Bibar.
R. *Quien mucho habla y poco entiende,*
por asno le venden en San Vicente.

19. *P.* 1178. *Mala cueta es, señores, aver mingua de pan,*
fijos e mugieres veer los morir de fambre.
R. *Quien tiene muchos hijos y tiene poco pan,*
tómelos por la mano y dígales un cantar.

Y, finalmente, un luengo refrán y minúsculo poema Knittel, que consta de solos dos pareados:

Quien por el mundo quiere andar a salvo,
ha de tener ojos de halcón y orejas de asno
cara de jimio, boca de puerco,
espaldas de camello y piernas de ciervo.

Aunque en el refrán no falta nunca la cesura, hay que proclamar lealmente que, en los cantares de gesta, se da una cierta maestría en ella

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

que en el refranero no resalta con la misma distinción y tersura. Maestría facilitada por la composición de miles de versos.

Algo he de decir acerca de la investigación cuantitativa fonométrica, a base de aparatos acústicos, tal como se ha hecho en el *Poema del Cid.*

La medición de tiempos y la detección de centésimas de segundos aplicada a los «versos knittelianos» no es enteramente satisfactoria, sobre todo si se basa en la elocución moderna, tal como surge de sujetos hablantes, no espontáneos, sino informados, o deformados por la erudición y por el laboratorio.

La deposición acústica pertenece al orden de la física en el punto de su cruce con la abstración matemática. Se trata en ella de tiempos medidos (no vividos) bajo la presión del aparato medidor, que, si no deforma la realidad física, sí pervierte la auténtica realidad complexiva del complejo constituido por esa realidad y la realidad humana en el proceso, siempre circulatorio, de sujeto y experimento, no de sujeto y experiencia, pues la medición técnica trafica, en efecto, sólo con el «tiempo-reloj» y sus instantes.

Así, por ejemplo, no pueden seducirnos del todo las constataciones de Navarro Tomás en su gran obra de métrica (p. 94): «Contando los dos tiempos marcados y el tiempo intermedio, Delino estuvo en lo cierto al advertir tres acentos en cada hemistiquio del *Poema del Cid*». Y añade: «Es también exacto decir que los acentos de cada hemistiquio son sólo dos, atendiendo a los tiempos marcados».

Esta fijación de dos acentos en cada «estiquio» del *Poema del Cid* coincide con la ley asignada por los metrólogos a los versos knittelianos del alemán arcaico. A pesar de que confirma y refuerza nuestra tesis —que no abandonamos—, sin embargo, creemos que en el poema se dan excepciones a esta capital ley bitonal.

A este punto se me permitirá un excurso acerca de la cantidad de las sílabas, no sólo en el idioma, sino muy especialmente en la poética castellana, pues a ello me lleva el tema de la fonometría aplicada al *Poema del Cid*; y ello, sobre la base de un pasaje de Werner Beinhauer *(Der spanische Nationalcharakter,* 1937): «Muy pocos alemanes consiguen imitar con alguna perfección la melodía propia del idioma español conducida por la entidad de sus vocales. En comparación con otros idiomas europeos, esta melodía se caracteriza, en efecto, por una notable monotonía, con la que está en perfecto acorde el hecho de que el idioma español sólo conoce cinco vocales distintas, las cuales, no sólo en la ortografía, sino también, y fundamentalmente, en la fonética están rigurosamente discriminadas unas de otras; y asimismo se caracteriza porque estas vocales,

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

en posición acentual, *no son largas ni breves, sino que siempre se pronuncian como semilargas* (subrayo) [1].

Comparemos con esta característica las muy diferenciadas relaciones vocálicas en el interior del idioma alemán, en que cada *e* larga es, a la par, cerrada (ejemplo, «Rede»); en que cada *e* breve suena, también a la par, abierta (ejemplo, «retten»); y en que, aparte de todo esto, hay una *e* átona muda (como la segunda *e* en los dos ejemplos citados).

De esta suerte queda claramente destacada la diferenciación que se da en alemán con respecto a las vocales españolas, cuyo carácter recuerda no sólo la univocidad, sino también la uniformidad de las altiplanicies de la Península (*Op. cit.*, p. 75)».

De lo anterior deduce el autor lo raro que es que un extranjero, por más años que viva en España, llegue a dominar a la perfección el castellano, y la facilidad con que los españoles señalan como tales a los extranjeros hispanohablantes con sólo oir su pronunciación. También es efectiva, añado, la situación inversa.

He copiado el no breve pasaje, no sólo por la impresión que me produjo hace unos treinta años; pero, sobre todo, por el valor que tiene para la poética española.

Beinhauer no maneja dispositivos acústicos ni estadísticas; pero, por un procedimiento puramente fenomenológico, se acerca más a la verdad del ser de nuestro idioma, en su vocalización, que no las abstracciones a que aboca la exactitud de la observación drásticamente física y matemática. Y es que en estas abstracciones, experimentales y experienciales, no se da el «presente moroso» o extenso de las vivencias, sino la suma de instantes en un «tiempo-reloj» que podemos llamar no monádico, sino atómico, tan ajeno a la vida de la pronunciación y de la poetización como el macrorrealismo del cinema que, a veces, nos impone, del modo más desabrido, los poros del semblante humano en el primer plano de una imagen filmada; mientras que, por otra parte, el ojo humano no puede salir de un solo sector de la escala cromática.

La de la vocal y la sílaba semilarga es una constanciación, no fenomenal, pero, como hemos dicho, sí fenomenológica; y esto es decisivo para la vigilancia del oído ibero, y para todo tratamiento métrico en la poética.

Prueba de este aserto considero el caso del más castizo metro español:

---

[1] Según ANTONIO TOVAR en su opúsculo *La lengua vasca*, las cinco vocales del castellano son «sin apenas matices de apertura». ¿Se puede decir que las *semilargas* de Beinhauer corresponden a las *semicerradas* de Tovar? Desde luego, la *e* larga y la *i* breve del latín, en sílaba inicial, dan en castellano una *e* que no es ni larga ni breve, ni abierta ni cerrada. Lo mismo ocurre con los diptongos *ie*, *ue*.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

el octonario u octosílabo del teatro, de la lírica y del folklore, cuya configura es singular entre todos los metros poéticos del castellano.

En el octonario, en función de la cesura y de los hemistiquios, no sólo cesurados (separados), sino rítmicamente diferenciados, caben tantas combinaciones cuales no han sido apuradas en su totalidad por los técnicos. La variedad y la riqueza es inmensa. No sólo se combinan libremente los hemistiquios de tipo quiescente (anfíbracos) y los del tipo descendente (troqueos y anapestos), sino que, además, hacen su presencia normal, con la misma felicidad los ritmos ascendentes (yambo y anapesto).

Para calibrar esto tomemos en consideración la rica combinatoria del metro épico de la octava de arte mayor (estrofa de Juan de Mena). En esta estrofa épica se trafica sólo con metros quiescentes y descendentes. En función del hemistiquio, caben nueve combinaciones (d-dactilo; t-troqueo; a-anfíbraco):

d + d; d + t; d + a;
t + t; t + d; t + a;
a + a; a + t; a + d.

En cambio en el octonario ibérico (llamado antiguamente pie de romance), además de los ritmos anteriores, intervienen los ascendentes yambo y anapesto. Esto queda favorecido por una cesura flotante que puede dividir el versículo en dos o tres hemistiquios (kola). Ejemplos:

1. Nápoles / honor / de Italia.
2. tierra / Nápoles / famosa.
3. Nápoles / rico / vergel.

El esquema (d-dactilo; y-yambo; a-anfíbraco; t-troqueo) es el siguiente:

1. d - y - a
2. t - d - a
3. d - t - y

En una estrofa conocida de Manuel del Palacio el primer Kolon es anapéstico, y el segundo, yambo:

Cazador / que a càza vas
de mujer / o dè león:
ay de ti / si nò le das
en mitad / del còrazón.

En resumen, en medio de la riqueza y multivariedad del octonario español, lo que le presta unidad (unidad armónica) es la cantidad inva-

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

riable de la sílaba semilarga. De no haber esta unidad, frente a su simultánea variedad, si la unidad quedara, además, reforzada por la monometría, la monotonía de nuestro octonario fuera insoportable.

El octonario italiano tiende al ritmo trocaico uniforme. Lo mismo ocurre con el alemán. Esto explica el relativo fracaso del octonario asonantado, imitatorio del romancero español en alemán y en italiano.

Los romances de Heine se salvan, en parte, por la diversidad cuantitativa en su riqueza vocálica, y también, cuanto al soslayo de la monotonía, por su asonancia defectuosa.

En italiano, y en el *Romancero del Cid* traducido por Gasparetti, todo en trocaicos octonarios asonantados, resaltan éstos un ímpetu ejemplar y la virtuosidad del traductor; pero, para el lector español, la monotonía trocaica es verdaderamente hiriente.

Figúrese el que se interesare por estos temas, la composición de romances de sesenta u ochenta versículos, todos en la misma asonancia y la misma ambulatura, en el mismo machaqueo trocaico. Lo mismo que al español le ha de acontecer al lector italiano.

Todos los fenómenos que presenta el *Poema del Cid* acusan su carácter knitteliano o rhopálico, es decir, su «nudosidad». Su métrica es primitiva, popular, folklórica. Pero es un gran poema medieval, augurio de una gran literatura nacional, encumbrado a la misma altura de las grandes gestas del centro y del norte de Europa, el *Gudrún*, los *Nibelungos*, el *Kalewalla*, la *Chanson de Roland*.

Y aquí una observación obligada de radical y decisiva gravedad. Sólo el *Poema del Cid* es «nudoso». Todos los grandes poemas de la Europa medieval han superado, por baja y vernácula, una métrica primitiva como la de nuestro Epos. Claro está que sólo me refiero a los ejemplos citados, y dejo aparte una métrica casi tan primitiva como la «nudosa»: la de la aliteración de los poemas viejos de los Eskaldas y países bálticos, escandinavos y germanos; pero de esto hablaremos en otro lugar.

La detención en el tema del popularismo es trascendental para la caracterización del hombre español como sujeto de la gran poesía que, aun transformada, había de perdurar como «popularidad nacional» en todos los géneros literarios.

La «nudosidad» abandonada, al fin, en la poesía quedó parcialmente enquistada en el refranero, el gran refranero español. La popularidad como «naturalidad» y como «nacionalidad» marca una constante enhiesta como atalaya entre natura y cultura del pueblo español. El cual ha sido, hasta hoy, un pueblo natural capaz de producir *grandes explosiones* en el arte, en medio de la cultura que informa la Europa a la que el pueblo español

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

pertenece, y sobre la cual influye, necesitativamente, en todos los orbes del arte y de la literatura profana y religiosa.

Es de rigor que los contrastes entre natura y cultura provocados por el pueblo español sean descomunales y constituyan su fortuna en parangón con las fortunas de los otros pueblos de Europa. Por eso los he calificado, cuanto a los logros perennes, de explosiones. La última explosión la encendió Goya, que ha dado alimento, con la suya, a toda la pintura moderna hasta la irrupción de la explosión de Picasso, que, por ser sólo desintegrante, no puede menos de tener un signo negativo.

El momento actual del hombre español marca un paulatino ingreso en el dominio de la cultura general, entonado por los grandes pensadores del siglo XX que se han enfrentado impetuosamente —mediante una distanciación efectiva— con el problema específico de la culturización.

La «nudosidad» reafirma la rima bajo el ejemplo de los himnos latinos, que rompen con la métrica clásica a partir del siglo IX; pero se desentiende del «isosilabismo», que ya se inicia en esos himnos.

El isosilabismo es el que lucha con la «nudosidad». Llamo isosilabismo a la igualdad numérica de las sílabas en todos los versículos de la estrofa; o bien a la igualdad, dentro de la estrofa, de los versículos correlativos, ya rimen o no rimen entre sí; por ejemplo, el isosilabismo de los endecasílabos, por una parte, y de los heptasílabos, por otra, en el interior de una estancia poética.

El verso «nudoso» entra por el oído elemental, atento sólo a la cesura y la rima; y el isosilabismo, por el oído y por los ojos. El hábito de contar las sílabas no es ajeno a los grandes poetas, como el tanteo tampoco lo es a los grandes matemáticos.

Si distinguimos entre «verso numeroso», «verso nudoso» y «verso isosilábico», tendremos, como ejemplo de los primeros, la métrica clásica, griega y latina, en que cada género tiene su musicalidad informada por un instrumento músico y por el golpe alternativo del pie para [1] marcar el ictus (distinto del acento).

Los géneros aquí son géneros musicales.

El verso nudoso exige, en la recitación, un salmodiar semejante al de la música eclesiástica, o, tal vez, un salmodiar popular del que no tenemos datos suficientes.

---

[1] *Servate mei pollicis ictum* (seguid la medida marcada por mi pulgar en la lira). (Horacio.)

pedum et digitorum ictus (medida batida con el pie o con la mano). (Quint.).

quum senos redderet ictus (seis ictus; por referirse a un yambo batido por seis tiempos).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

El arte literario moderno no establece solidaridad entre el modo y el estilo, la ejecución y el pensamiento, la forma y el fondo. Hoy el mismo metro sirve lo mismo para la elegía que para la épica, para el drama o para la sátira.

Sin embargo, el verso isosilábico, ajeno de por sí a la anotación musical, puede constituir un cimiento para que los músicos construyan sobre él las melodías de composición propias de los géneros antiguos y modernos.

Es curioso: sobre los géneros musicales de los «versos numerosos» de Grecia ha vuelto, en efecto, la música moderna, aun sin la base métrica canónica; pero ha vuelto sobre el isosilabismo rutinario, y sobre la rima.

Así es como ha resuelto la necesidad de restituir los géneros antiguos: el himno triunfal, la oda heroica, el epitalamio, el canto fúnebre, el idilio, la elegía, etc.

No es que el poeta moderno, de espaldas a la musicalidad, no haga emerger las esencias de las categorías; sino que éstas ya no están ligadas a metros determinados. La anotación musical, al acudir a reparar la desintegración, restaura los géneros melódicos sobre la base articulada que le presta el poeta: lo mismo sobre la base yámbica que sobre la trocaica, o sobre cualquiera otra metrificación posible.

Es impresionante la dignidad y grandeza que a la base literaria le ingiere la notación de la música.

En el *Poema del Cid* la extensión de los versículos oscila entre diez y veinte sílabas. La diferencia relativa de una a otra extensión no está formalizada en la serie española ni en los pareados de la poesía nórdica y esto es lo propio del «verso nudoso» (Knittelvers).

Abundan en el *Poema del Cid* los versículos de 15 y 18 sílabas. Los «estiquios» (Kola) más frecuentes son los de 7-7 (7-8; 6-7, y 5-8). Esta desigualdad es propia del «verso nudoso».

El autor del *Poema del Cid* no contaba las sílabas. Su ametrismo esencial es «nudoso».

El Knittelvers, según los metrólogos, intima dos elevaciones en cada «estiquio», cuatro en total. Esto ocurre con mucha frecuencia en el *Poema del Cid*, en el que se pueden contar como seguras una elevación última o penúltima, al final de cada «estiquio», y como probable otra, además en el interior de cada uno de los mismos. Pero a veces ocurre que en un «estiquio» se da sólo una elevación o «nudo», coincidente con el acento tónico. Así, pues, veamos los versículos 96-98 del Poema:

Martín Antolínez /non lo detardaba,
pasó por Burgos /al castiello entraba,
por Raquel e Vidas /apriesa demandaba.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

De los seis «estiquios» hay uno, el segundo, que no tiene más que una elevación, la obligada en la penúltima sílaba [1].

Pero lo más interesante de esta breve serie (como de cualquier otra del *Poema del Cid*) es que los versos knittelianos son embrionarios de la posterior poética isosilábica:

1. *Martín An/tolínez*: anfíbraco (6 sílabas).
2. *Non lo/detar/daba*: trocaicos (6 sílabas).
3. *passó/por Bu/rgos*: yambos (5 sílabas).
4. *Al cas/tiello en/traba*: trocaicos (6 sílabas).

Otros ejemplos:

1. *En cuenta de sus haberes:* octonario polirítmico.
2. *de los que avien ganados:* octonario polirítmico.

En resumen, la «nudosidad» es forma arcaica, popular y folklórica (afín a la que ofrece el refranero rimado) con capacidad embrionaria para el futuro de la poética nacional. Aparece en varios idiomas y literaturas con independencia propia; y, si se hallan semejanzas, es porque los fondos más profundos idiomáticos y poéticos, sin tener un origen común, son semejantes, como ocurre con la mentalidad primitiva en las razas de todos los continentes; o como, invadiendo el terreno de la prehistoria,

---

[1] El verso «non lo detardaba» sólo tiene una elevación Knitteliana; pero puede tener uno o más *ictus;* y es menester decir algo acerca de esta entidad métrica. El *ictus* dependía de la pulsación señaladora dada con el pie o con la mano; así en el segundo verso de la Eneida el acento tónico de la palabra *Italiam* está en la segunda sílaba; pero el *ictus* está en la primera, en la I. Hoy la mano se elevaría, a manera de anacrusis, para decorar la I, y se abatiría para acentuar la sílaba *ta*, cargando sobre ella toda la gravedad del acento. En castellano, el versículo *non lo detardaba* se puede entonar enfáticamente como troqueo, en cuyo caso tiene dos *ictus* anteriores al acento de la penúltima. Para ello basta con acusar una pausa tras la segunda y la cuarta sílaba. El *ictus* está ligado en castellano con la posible notación musical. En esta (cuanto a la teoría) terra incógnita, me aventuro a proponer lo siguiente:

1. Toda palabra de tipo anapéstico se puede entonar en el cántico con un *ictus* en la primera, y, a la par, con su acento propio en la última. Ejemplo: *córazón*. Lo que no se puede entonar es *corázon*.

2. Toda palabra de tipo dactílico se puede entonar en el cántico como un *ictus* en la última sílaba y su acento propio en la primera. Ejemplo: *máscará*. Lo que no se puede entonar es *mascára*. Es fenómeno vigente en la musicalización y no tiene novedad ninguna.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

acontece con el arte paleolítico en las más incomunicadas regiones.

Así, cuando en Castilla resurge, pasada la norma romana del derecho y la visigótica romanizante, en el Fuero Viejo, el Fuero Real y en los fueros locales, el derecho primitivo ibérico, aparecen, a la primera contemplación, gérmenes iguales o parecidos al derecho de los germanos. Lo que tienen de común no es otro que el primitivismo ajeno a una evolución conjunta o a una influencia directa.

La poética «nudosa» es exteriorización necesaria de un ímpetu primitivo común en Castilla al refrán rimado y a la gesta rimada.

Frecuentemente en el *Poema del Cid* se ha querido ver el origen del «pie de romance», es decir, del octonario romanceado. Si en estas líneas hubiese algo que tuviera algún viso de novedad, ésta consiste en buscar el origen del «verso nudoso» castellano, no en una concomitancia con el «pie de romance», sino, por decirlo así, con el «pie de refrán».

Esto para mí es tan evidente, que lo expongo con verdadero temor: con el temor de haber empleado óleo y fatiga en descubrir el Mediterráneo; o, como, según Unamuno, esto es siempre fructífero, en el temor más grave de no haber dicho nada interesante.

Empleo la palabra «pie de refrán» de modo anómalo y meramente simbólico.

No es que la métrica elemental del refrán rimático influya en el poema, o a la inversa; sino que el eo-tiempo del ímpetu primitivista se temporaliza y bifurca, de modo concreto en el poema, de una parte (siglo XII), y, de otra, en el refranero, el cual a menudo se puede también temporalizar a un tiempo determinado, como aquello de *agua y sol, y guerra en Sebastopol*, que procede de la guerra de Crimea. La creación del refranero es continua; pero basta con su existencia para que el ímpetu sea, no naturalista, pero sí natural y afín a lo primitivo.

Por semejante manera se construyen hoy rollos y cruceros en los pueblos, por los canteros locales, que en nada se diferencian de los de la Edad Media.

Antes de seguir adelante he de hacer una confesión. Varias veces he empleado la palabra «primitivismo», y, claro está, que no me refiero a la mentalidad primitiva y predominantemente mágica de los pueblos bárbaros, sino al general primitivismo medieval europeo, el cual es embrionario y gestador de la mentalidad moderna en sus exhibiciones anímicas y en las discursivas y racionales. No hay historia sin su prehistoria.

Además del interés que, a mi ver, tiene el verso knitteliano para nuestra gesta, fuera de este ámbito, y dentro de nuestro tiempo moderno pre-

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

senta otro aspecto en que, por su singularidad y por su buen suceso, creo que no será ocioso el insistir.

Es el ya indicado de su utilización por grandes poetas modernos, como Goethe y Schiller. Lo mismo han hecho Chamisso y Simrock, ahormando a lo moderno algunos de los viejos poemas nórdicos caracterizados por algo que históricamente, y por su venerable antigüedad, tiene más importancia que el *Knittelvers*, a saber, la rima aliterante (Stabreim o rima bordonal, rima de báculo o bordón); de la cual, por su importancia, he de tratar en apéndice, lo más brevemente posible.

La andadura humilde del *Knittelvers* es lo que tratan de superar los poetas de las «sílabas contadas». Por eso el autor del Alexandre, ovante y victorioso, con su nueva maestría, más arrogante que gallarda, desprecia la bronquedad humilde de la juglaría.

Muchos versos del Arcipreste, no ganoso de gallardía ninguna, firme en el seguro de su genio portentoso, al descuidar sus versos, incurre a menudo en el *Knittelvers*, y con ello se da un fenómeno inesperado y extraordinario: la continuidad y la fluidez melódica de los versos del Arcipreste anuncia no sólo la continuidad de la propia melodía poética, sino la de la gran prosa castellana, que llega hasta la prosa de Cervantes.

Unas palabras de Ortega y Gasset (*Obras completas*, tomo I, p. 188) nos inducen con tino a las esencias mismas del «verso nudoso» en el *Poema del Cid*: «La catedral de Sigüenza es contemporánea aproximadamente del venerable *Cantar del Mio Cid;* mientras la hermana de piedra se alzaba sillar a sillar, el poema hermano organizaba sus broncos miembros, verso a verso, compuestos *en recios ritmos de paso de andar*» (subr.).

Como Ortega no era hombre hipertróficamente urbano, defecto éste gravísimo para comprender la civilización española, que con su historia ha sido esencialmente agraria, sino que sabía y podía lanzar una mirada sapiente sobre los espacios agrarios y montaraces de su patria en su faena de culturización; y como, por lo que tengo de campesino, sé bien lo que quería decir en el pasaje transcrito, me creo en el caso de comentar y explanar la imagen equina «paso de andar».

Es lo que se llama en el campo de Castilla «paso de andadura», el propio y natural de las «mulas ambladores», para distinguirlo de la «marcha castellana». Es un paso corto, pero tendido y muy rápido en su continuidad sin pausas [1].

---

[1] «Ambladores» quiere decir 'resistentes' y 'rápidas' por su «paso de andadura».

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Es propio de traficantes que hacen su negocio en mula; el propio también de la mula mansa de las damas a mujeriegas sobre la jamuga. Para la «andadura» el caballo necesita de un especial aprendizaje, atormentado por la traba, que va de la mano a la pata del mismo lado. Es rapidísimo, y es el que se atribuía a la caballería boer durante la guerra del Transvaal.

La marcha castellana es la de los caballos braceadores montados por los jinetes que hacen ostentación de su destreza, la de los ganaderos y vaqueros que quieren adunar sus hybris y su arrogancia a la del mismo caballo. Se recrean uno y otro a la par, salvo cuando el poeta, acongojado por su desgracia, exclama:

ni el paso del caballo me recrea.

La majestuosa marcha castellana es la del presumido caballo andaluz, que al marchar se escucha el compás de los cascos. El deleite del ritmo viene a ser común a caballo y caballero.

La métrica del *Poema del Cid* no da lugar al envanecimiento de la rima, acompasada y regulada por la fácil ley rítmica del acento y de la sílaba. El poeta primitivo cifra la rapidez efectiva de su «andar» en que no se detiene a escucharse a sí mismo. Por eso su paso corto, sin detención es, efectivamente, más rápido de lo que a primera vista parece. Lo es también porque no le detiene ninguna distracción ornamental, porque no tiene que prestar atención a una melodía ganosa de ostentar altos valores ante la admiración de lectores u oyentes.

El poeta primitivo es sobrio. En los pueblos latinos —salvos, claro está, los grandes creadores— el poeta isosilábico libra la victoria del acento, del ritmo y de la rima, y de la facilidad versificadora del idioma romance, a expensas de la melodía perfecta; y, sobre todo, a expensas del pensamiento. Por eso en estos pueblos se da a menudo la «sonetomanía», y el ejemplo de los virtuosos de la octava rima, proliferante en docenas de miles de unidades.

En los pueblos nórdicos el pensamiento resiste a la seducción. Por eso en ellos han podido recrearse el exámetro moderno y los «*freie Rhitmen*» (ritmos libres) henchidos de contenido enjundioso, aclimatados hoy muy generalmente, y que ahora pasamos a estudiar por la relación que, en su origen, tienen con el *Knittelvers*.

Kaiser, en su tratadillo de métrica alemana, insinúa esta misma procedencia de un aspecto de la poética moderna. Dice, en efecto, que la

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

supresión de la rima en el Knittel deja al desnudo, como resultado, *los freie Rhitmen*, los «ritmos libres». Se refiere al verso libérrimo y puramente melódico, de uso general hoy en Europa: lo que, con palabra impropia y equívoca (entre «libro» y «libre»), se suele llamar «versolibrismo», en que no cuenta ni la rima, ni el cómputo de sílabas, ni una reglamentación estricta de cesuras y «estiquios». Para denominar esta clase de verso prefiero el término de «prosa ritmoide», usado por el maestro Unamuno.

En la misma época en que Goethe y Schiller usaban —modernizándolo— el Knittel, Hölderlin componía los grandiosos poemas ritmoides o de ritmos libres, como, por ejemplo, el titulado *Pan y vino*, en que la poesía alemana se eleva a una de sus cotas más altas, como en nuestros días Unamuno en su grandioso poema *Aldebarán*, que, aunque isosilábico, ponemos aquí como ejemplo de superación.

La poesía ritmoide llena hoy los espacios de la inspiración poética española, cuya comparación con los poemas de Hölderlin sería verdaderamente provechosa.

Con esta evocación e invocación del «desatado»[1] «verso rimático-nudoso» quiero terminar, insinuando apenas que, frente al Eros cosmogónico, frente al lanzamiento transcendental y la sacudida óntica de Hölderlin y Unamuno, nuestra más joven poesía, aún en ciernes, se puede caracterizar como poesía vegetativa en que la indignación cósmica se ciñe, de modo no universal, el malestar anímico, a situaciones temporales y estacionales de la juventud, sin superar los ámbitos de la inmediatez, del momento, o de los estados climáticos de la juventud.

Detrás del arte español, aun el de la gran época, suele agitarse un trasfondo nacional y popular en que, con frecuencia, se destaca el ímpetu de la creación y de la originalidad; pero no suele estar *detrás* la cultura de la herencia occidental, o la cultura de la faena futurizante, sino sólo la vida. Los «ritmos libres» imponen una responsabilidad inmensa que soslaye el peligro de que lo trivial se intruse —bajo la rúbrica ya vernácula de lo «abstracto»— en la presencia anhelada de una poesía verdaderamente esencial, plenamente ingresada en el aire común y en la tensión común de un mundo que, al transformarse, pugne por no perder los gérmenes de vida y cultura que han hecho de Europa la regidora de la tierra y del espíritu.

---

[1] La imagen del nudo y la del desatar ha dejado aquí de ser vegetal; los nudos a que ahora me refiero son los de la rima.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

APENDICE

La rima aliterante

Es en los idiomas escandinavos y en Alemania donde únicamente ha producido la aliteración poemas de consideración. Su nombre es *Stabrein,* o sea, rima de báculo o de bordón, polarizado en sílabas *iniciales de la palabra,* gozosas de un valor radical que arrastra la atención del oyente.

Emplear en castellano el término rima «bordonal» o de bordón, reportaría grandes ventajas, porque el bordón es el pivote donde descansa dicha rima y el eje del canon que la regula. En la mera palabra «aliteración» falta este regulador esencial.

La forma estricta de la aliteración consiste en que el verso en total, en sus dos «estiquios», tiene tres bordones. En el segundo hemistiquio se encuentra el bordón regulador principal, con arreglo al cual se ordenan los otros dos en el primero. Ejemplo:

*w*elaga nû, *w*altant got (1er. «estiquio»)
*w*êwurst skihit (2.º «estiquio»). Bordon *we* - *wa*.

El bordón puede ser no sólo consonántico sino vocal, cosa esta última impropia del latín y de las lenguas románicas.

Cuando el bordón principal es vocal, los dos bordones que le acompañan han de ser también vocales; pero entonces no es necesario que se repita la misma vocal; sino que se tiene por más bello que sean distintas. Ejemplo: *E*inst war des Alter/ da *I*mir l*e*bte.

Si el bordón principal no es simple, sino compuesto de dos letras, por ejemplo, *st,* o *sp,* los bordones precedentes han de tener la misma composición. Ejemplo: *Am starken Stamm im Staub der Erde.*

La aliteración se encuentra preferentemente en la antigua poesía nórdica. A ella pertenece la poesía de los antiguos escandinavos y germanos que aún poseemos: en el *Edda,* así como también en el *Heliand,* o Harmonia paleosajona de los cuatro Evangelios.

La aliteración fue regla para la poesía alemana hasta el siglo IX, en que Otfried introdujo la rima terminal o cadencial, junto a la supresión

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

del bordón aliterante[1]. La palabra *alliteratio* fue introducida por el humanista Iovianus Pontanus (+ 1503), para denominar la rima de bordón en latín, donde, las más de las veces, es ocasional sin obedecer a una ley precisa como la de la poesía bordonal hiperbórea.

La aliteración tiene el mismo origen biopoético que el Knittel. Se encuentra en todos los idiomas, en los refranes, frases hechas, en las fórmulas de todo género. La práctica de la aliteración agita y destaca, popularmente, sinónimos, oposiciones y equívocos.

La aliteración folklórica se da en abundancia en latín y en los idiomas romances, por no hablar de la ocasional (deliberada o no deliberada) dentro de la estrofa, que en los sensibles poetas hace efectos melódicos que pueden ser maravillosos, como aquel del «rotacismo» en el *Cantico espiritual*:

buscando mis amores
iré por esos montes y riberas
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras
y pasaré los fuertes y fronteras.

Pero, como hemos dicho, en latín y en los romances, la aliteración popular, profusa y abundante, no llegó a cuajar en poemas específicos.

Mucho se han fatigado los historiadores en tratar por extenso de la aliteración latina hallada en la arcaica poesía saturnina y en los poetas preclásicos, en los que a menudo se hace notar como vicio o como capricho, como aquello de Ennio:

O Tite, tute, tati, tibi tanta tyranne tuliste.

Más éxito tuvo la aliteración latina en los epitafios, como el de Naevio:

Inmortales, mortales, si foret fas flere.
flerent divae Camenae Naevium portam.

---

[1] OTFRIED VON WEISSENBURG, autor del *Liber evangeliorum theutisce conscriptus*, año 970.

«El habla franco-rheniana de Carlo Magno, después de una previa ejercitación idiomática, fue suficientemente osada para aventurarse a un gran poema cristiano-germano. Lo compuso un discípulo de Hrabans, Otfried von Weissenburg. Es una Mesiada en versos (ya rimados a la manera de los Himnos latinos y de las poesías populares romances). Tal era el nuevo arte del verso que disolvió el verso largo bordonal germano. Seguía la tradición de los poetas bíblicos del ámbito romance. El autor estaba consciente, con orgullo, del empeño que le puso en el umbral de la poetría alemana». NADLER, *Historia de la Literatura alemana por estirpes y por paisajes*.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Pero el mayor éxito lo alcanzaron las últimas palabras de Adriano moribundo:

Animula, vagula, blandula,
hospes, comesque corporis
quae nunc abibis in loca
pallidula, rigida nudula,
nec, ut soles, dabis iocus.

De todos modos, la aliteración en latín, ironizada por el mismo Ennio (vers. 452) en aquello de:

at tuba terribili sonitu taratantara dixit,

es, generalmente, lúdica, e. d. juguete o capricho, por lo que le cuadra aquella condenación que Cicerón fulmina sobre algo parecido a ella por lo que tiene de juego: sobre los juegos acrósticos: *magis attenti animi quam furentis*, a saber, que son más propios de un ánimo vigilante que *furenti*, e. d. inspirado.

F. MALDONADO DE GUEVARA.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es