

474  
3213

# LA MÉTRICA VASCA

---

## DISCURSO

LEÍDO EN LA

SOLEMNE APERTURA DEL CURSO ACADÉMICO DE 1918 A 1919

EN EL

SEMINARIO CONCILIAR DE VITORIA

POR

D. Manuel Lecuona

PROFESOR DE DICHO CENTRO



IMP., LIB. Y ENC. DEL MONTEPIO DIOCESANO  
SAN ANTONIO, NÚMS. 8 Y 10

1216



ATV.

3213

# DISCURSO



M 10552  
R 4759



# LA MÉTRICA VASCA

## DISCURSO

LEÍDO EN LA

SOLEMNE APERTURA DEL CURSO ACADÉMICO DE 1918 A 1919

EN EL

SEMINARIO CONCILIAR DE VITORIA

POR

D. Manuel Lecuona

PROFESOR DE DICHO CENTRO



IMP., LIB. Y ENC. DEL MONTEPIO DIOCESANO  
SAN ANTONIO, NÚMS. 8 Y 10  
1918

Vitoria 28 septiembre de 1918.

*Imprimase:*

† LEOPOLDO, OBISPO DE VITORIA.



# MÉTRICA VASCA

---

ILMO. Y RVMO. SEÑOR:

MUY ILUSTRES SEÑORES:

SEÑORES:

Lengua riquísima, el primero y el más valioso tesoro lingüístico de nuestra patria, llamaba Su Ilustrísima al Euskera en una ocasión (1), en la cual nos fué sobremanera grato, recibir de su pastoral solicitud las primeras caricias, las primeras muestras de su amor siempre de padre para con estos, que, aunque indignos, son y se glorían de ser sus hijos, e hijos mimados, para quienes guarda sus más delicadas atenciones, sus más exquisitos cuidados, y los afectos más entrañables de su bondadodísimo corazón.

Un año ha que se dijeron, y todavía resuena en mis oídos el eco de aquellas palabras, que tan halagüeñas como son por una parte al pecho vasco, cada día que

---

(1) En la velada del 15 de noviembre de 1917 en el Seminario Conciliar.

pasa por otra me van pareciendo más exactas, cada día mejor dichas.

Tesoro y riquísimo: he ahí lo que es nuestro Eus-  
kera: venero inagotable,preciado filón, tesoro inex-  
hausto, que, por mucho que de él se extraiga, siempre  
guardará alguna piedra preciosa, que ofrecer, y con que  
premiar los afanes del obrero, que a su explotación se  
dedique.

Obrero, aunque primerizo y escaso de fuerzas, de  
esta mina, no pretendo más que ensayar una cata, en  
un punto nada más de su dilatadísima zona explotable.  
Este punto será el de la métrica o estructura mecánica  
de su versificación.

El punto es casi inexplorado, y bien pudiera apro-  
vechar los títulos, que este carácter le proporciona,  
para aumentar los quilates de interés y atractivo, que  
de por sí pudiera tener; pero harto será, que en el caso  
presente puedan servir de disculpa por sus pocas luces  
al disertante, y a vosotros, Señores, de un motivo más  
de benevolencia.

---



Las Bellas Artes, Ilmo. Sr., tienen por objeto la realización de lo bello, y se dividen en los dos grandes grupos de artes *de reposo* o plásticas y artes *de movimiento*. Las primeras encarnan la belleza, expresan lo bello, realizando sus creaciones en el espacio, sin que *per se* tengan que ver nada con el tiempo, y son tres principales: arquitectura, escultura y pintura; mientras que las artes de movimiento realizan sus creaciones o expresan la belleza sucesivamente, en movimiento, o lo que es lo mismo, en ese lienzo no fijo, como el de las artes plásticas, sino móvil, efímero, pasajero, que llamamos tiempo, siendo también tres: danza, música y poesía.

Tan íntimamente ligadas aparecen en la historia del arte primitivo estas tres bellas artes, que jamás se separaba ninguna de ellas de las dos restantes. Cantando y danzando, nos presentan las Escrituras Santas a María hermana de Moisés y a las mujeres de Israel, en la acción de gracias por el tránsito del Mar Rojo (Exod. xv-20): cantando también y danzando, recibían las hijas de las ciudades de Israel a Saul, cuando, vencedor de los filisteos, regresaba de los campos de batalla (I Reg. xviii-7-8): los famosos coros griegos recibieron este nombre no del oficio de cantar, que también tenían, sino más bien del danzar (tal significaba la palabra *χορευα*), que no menos les competía: las pastorales vascas, tan parecidas en algunos extremos al teatro griego, han considerado inseparables a las tres artes de la poesía, música y orquística: Sófocles bailaba en la representación de sus trage-

días, Arístides dice que el baile es indispensable para el efecto de la oda: en todos los tiempos rapsodas y bardos, juglares y escaldas acompañaban la invención con el canto y el baile. Tan íntimo era este consorcio, y hasta tal grado llegaba, que una misma nomenclatura técnica fué común a todas tres, y aun en nuestros días una terminología puramente orquestica es la que se usa en asuntos de ritmo sea musical sea poético.

Existe en el hombre una facultad o conjunto de facultades, de que no gozan los seres, a quienes el Autor de la naturaleza no plugo dotar de razón, una facultad, cuyo nombre es *gusto*, *sentido estético*, y su función propia, como su nombre lo indica, el sentir, percibir, gustar la belleza.

Mucho se ha escrito y en muy diversos sentidos sobre el concepto que encierra la palabra *belleza*: mientras la filosofía cristiana, de consuno con la Teología, en persecución del ideal, alzó su vuelo, y se remontó hasta la fuente, manantial y arquetipo de toda belleza, que es Dios, la escuela sensualista abatió el suyo, hasta hundirse en el fango, donde todos los vicios se revuelcan, y hallan pasto todas las concupiscencias y los instintos más bajos del hombre.

Dios es la belleza, y las demás cosas bellas lo son en cuanto que participan de El, han dicho los primeros; la esencia de la belleza está en el placer, han dicho los segundos, y cuanto se oponga al placer, deja de ser bello, aunque se llame Dios. Esto han dicho los insensatos, sin tener en cuenta, que, según propia confesión, una de las fuentes más principales de belleza es la unidad

en la variedad, la proporción, el orden; y el orden supremo es, que lo inferior se someta a lo que le es superior, la criatura al Creador, y la belleza caduca a la eterna, de tal manera que deje de ser bello, y sea deforme todo aquello, que de algún modo contradiga, y no esté conforme con la belleza primera, infinita, con la belleza por esencia, que es Dios.

El orden ha sido definido por la Escolástica, diciendo, que es la disposición de diversos objetos en su lugar correspondiente: definición de la cual se deduce, que el entendimiento humano no concibe el orden sino en la división, diversidad, multiplicidad, o lo que es lo mismo, en la variedad; aunque no en una variedad de objetos dislocados, desperdigados, ni tampoco revueltos en desordenado tropel, o hacinados en informe montón, sino enlazados y relacionados los unos con los otros, dispuestos, como reza la definición, cada cual en su lugar, reducidos, en una palabra, a cierta unidad.

Esto mismo viene a ser el orden en las artes: la recta disposición de los diversos elementos, que constituyen la obra de arte, en tal forma que cada cual ocupe su lugar: orden, que en las artes *plásticas* se llamará armonía, proporción, y en las de movimiento se denominará *ritmo*.

No será, por tanto, cosa que ofrezca gran dificultad el dar una definición, siquiera sea algo genérica, del ritmo. El ritmo es el *orden en el movimiento* o el *ars bene movendi*, que dijo el águila de Hipona: lo que algo diluido según las nociones, que acabamos de dar acerca del orden, quiere decir, la acertada disposición de los mo-

vimientos parciales enlazándolos, relacionándolos entre sí y reduciéndolos a cierta unidad.

Requiérese, pues, para que el sentido estético pueda percibir el ritmo, primero, dividir el movimiento en porciones, períodos, frases, incisos, y reducirlos después a cierta unidad, haciendo circular por aquella serie de movimientos yuxtapuestos un soplo de vida, un principio vital, ese *quid* especial, capaz de reducirlos a un solo ser.

Por esto no es rítmico, más bien es monótono, el no por eso menos suave ruido, que hace el agua de una fuente, cuando a caño abierto viene a caer en el estanque; como no lo son tampoco los chasquidos producidos por las goteras, que poco a poco van formando las estalactitas de las grutas y cavernas, puesto que las intermitencias, con que una tras otra dejan caer las gotas de agua, son suficientes a que, para cuando se sienta un chasquido, se haya borrado la impresión producida en el oído por el chasquido precedente. En el primer caso el ruido es demasiado continuo, en el segundo demasiado discreto: en el primero hay falta de separación, en el segundo hay más bien falta de unidad. Estas dos condiciones se hallan admirablemente hermanadas en el galopar del caballo, que por el mismo hecho viene a constituir un movimiento perfectamente rítmico.

Pero, penetrando algo más adentro, ¿qué es lo que da la sensación de unidad a esa serie de movimientos, ruidos o sonidos? Cuál es la corriente misteriosa, el alma singular capaz de dar unidad y vida a esa serie de átomos y elementos, de por sí inertes? No hay por

qué decir, que eso que llamamos corriente misteriosa, no es nada sustantivo. Es un accidente, que dentro de las categorías de Aristóteles, tiene su lugar en la casilla de las relaciones. Es una relación y he ahí por qué es el hombre, ser dotado de entendimiento, el único capaz de percibir el ritmo: es una relación de mutua dependencia, y complemento mutuo, que existe entre dos divisiones del movimiento o entre dos sonidos de una melodía: es la relación, que existe entre el alzar del pie y el ponerlo en el suelo, alzar y poner, que son el uno complemento del otro, de tal modo que entre ambos vienen a formar la unidad rítmica *paso*: es la sucesión de las *arsis* y de las *tesis*, que en el flujo de las sílabas significan lo que la *prótasis* y la *apódosis* en el de los miembros de un período, y de cuya unión resulta la ínfima unidad rítmica llamada *pie*, del mismo modo que, de la unión de la *prótasis* y la *apódosis*, fluye la unidad también rítmica llamada *período*.

Hay una ley en lo más íntimo del ser humano, y en las entrañas mismas de la naturaleza, una ley que regula este flujo o sucesión de las *tesis*, y según la cual, para que esta sucesión sea agradable, y produzca sensación de placer, es menester que no haya dos *tesis* seguidas, sino que ha de haber algún *arsis* entre ellas, aunque las *arsis* a su vez no pueden pasar de dos. De donde se deriva naturalmente la división del ritmo en binario y ternario, llamándose binario, al ritmo en que las tesis se suceden de dos en dos, y ternario a aquel otro en que dicha sucesión es de tres en tres.

Esta ordenación y buen concierto produce en el hombre una sensación de gozo, bienestar y contenta-

miento tan pronunciada, cuanto el desconcierto y la falta de orden es causa de disgusto y desazón. Y no es que ello sea efecto de la educación, ni mucho menos del convencionalismo: es que desde el principio hizo Dios todas las cosas *in numero, pondere et mensura*, al mismo tiempo que depositaba en el seno de todas las criaturas el instinto del orden y de la proporción, según la escala que en la creación le asignara. En alas de ese instinto el hombre es capaz, no solo del sentir, hacerse cargo y analizar ritmos ya existentes, sino también de formar otros nuevos que no existían.

Es innegable que en el desarrollo de dicha facultad han llegado algunas razas a unos extremos a donde no han llegado otras, y aun dentro de cada raza la poseen en mayor grado de perfección unos individuos que otros.

Y ya que de poética vasca vamos a tratar, no estará de más el hacer constar que nuestro pueblo ha llegado en punto a instinto rítmico a un grado de desarrollo tan elevado, que del ritmo y de la música ha hecho uno como ambiente, en que vive de continuo, sin poder prescindir de él, ni siquiera en las faenas del mar, del campo y del taller.

Proverbiales son las extraordinarias dotes con que el Autor de la naturaleza le colmó para el cultivo del divino arte, y no son menos conocidas de propios y extraños sus nada comunes aficiones coreográficas; artes ambas a dos, que tan características del pueblo vasco las juzgó el tristemente célebre Voltaire, que no se le ocurrió nada más expresivo, para dar una definición de



él, como el decir que el vasco es «un pequeño país, cuyos habitantes cantan, saltan y danzan en el alto de los Pirineos al son de un ritmo originalísimo».

Pero si de la música y la danza pasamos a la tercera de las artes de movimiento, que es la poesía, nos vemos precisados a confesar, que esta es muy pobre en el pueblo vasco: puede decirse que hasta Axular apenas hemos tenido literatura, si se exceptúa la estrictamente popular, la anónima.

Muchos son los años, que desde Axular han transcurrido, pero atendido lo dificultoso de la labor de nuestros escritores, que más que de imitación parece de creación, más que copia semeja original, no es poco lo que se ha llevado a cabo.

Hoy, gracias a Dios, podemos decir que nos hallamos en pleno período de ebullición. Mucho es todavía lo que nos queda por hacer: nos falta todavía el Dante, el Mistral, el Verdaguer, nos falta el genio, que con los sillares reunidos vaya levantando y dé gloriosa cima al edificio; pero el genio no se hará esperar, su germen vive y palpita en el seno de esta evolución, que lo va fomentando, porque como dice Balmes, los genios no son los que hacen la evolución, son ellos más bien su fruto, su producto, el verbo que fija su expresión definitiva.

Pero mientras llega el genio, que ha de traer el día esplendoroso, el desarrollo pleno y completo, séanos permitido hacer un pequeño recorrido por los que pudiéramos llamar los albores y los orígenes, al mismo tiempo que nos complacemos ante la perspectiva del

camino y la trayectoria, que ha de recorrer el sol, trayectoria y camino, que necesariamente han de ser impuestos por aquel origen y aquellos albores.

Nos referimos a la poesía popular, la desdeñada poesía de los *koplaris* o *bertsolaris*, tan injustamente despreciada de muchos de nuestros cultos, no menos que lo era de los trovadores cortesanos el *romance* castellano, que era sin embargo, por su arraigo en el pueblo, el llamado a constituir el metro, que más apropiadamente pudiera llamarse metro nacional.

Tal ocurre, aunque en parte nada más, con la institución verdaderamente popular, si las hay, de nuestros improvisadores, testimonio viviente a una con la música y la danza vascas de las apreciables condiciones artísticas del vasco, a la par que ella sola es prueba palmaria de la flexibilidad y corte verdaderamente primitivos de su habla.

Porque no es la abundancia del consonante lo único, que caracteriza al Euskera en este punto interesantísimo de su facilidad para la versificación. En el idioma de Cervantes, por más que lo supusiéramos montado con arreglo a un sistema perfectamente sufijativo, por más que el poeta hallara en él hecho el consonante, aun estaría éste muy lejos de improvisar como nuestro *koplari*, estaría digo muy lejos de poder exponer su pensamiento en el lenguaje torneado del verso, no por otro motivo sino por faltarle al castellano la flexibilidad rítmica, tan característica de las lenguas antiguas como el latín, el griego y el sánscrito, y que tan admirablemente se conserva en la lengua de los vascos.



En efecto, el dominio despótico, centralizador e inflexible, que en las lenguas neo-latinas el acento prosódico ejerce sobre las sílabas átonas llega a tal punto, que ha desterrado de ellas casi todo acento secundario, ese acento secundario, que, cual si fuese un poder intermedio, sirve de verdadero freno (tal significa el nombre que los hebreos dan al acento secundario) contra los desmanes del principal, cuya absorción centralista llega de lo contrario a chupar la vida de las sílabas átonas, hasta reducirlas a la afonía, aunque en la escritura perseveran sus despojos.

Víctimas de semejante dominio son las sílabas, sobre todo las finales, que tantísimas palabras latinas, al pasar al caudal léxico del castellano, las han perdido enteramente: por eso el *amare* de los latinos para el castellano es *amar*; *cumulare*, *colmar*; *liberatus*, *librado*; *calidus*, *caldo*; *fide*, *fe*; *videre*, *ver*; *audire*, *oir*, etc. Víctima también de ese dominio y de esa influencia avasalladora del acento, es el ritmo del verso, en el cual no consiente que la tesis recaiga sobre otra sílaba, que no sea la tónica, siendo así ocasión de que, o todas las tesis recaigan sobre las tónicas, y así el verso resulte monótono, o algunas cuando menos no lo hagan, viniendo así a resultar un ritmo incompleto, ilógico, extremo este sin embargo más aceptable que el primero en cuestiones de estética y buen sonido.

He ahí indicada la diferencia capital, que al Euske-  
ra separa de las neo-latinas, en punto a adaptabilidad para la versificación: su carácter acentual, inflexible, impetuoso, enérgico en las segundas, dúctil por el contrario y flexible en el primero, ductilidad y flexibilidad,

que hace, que así como no se estorban en la prosa el acento oratorio y el prosódico, tampoco se estorben en el verso este y el proceso rítmico, invadiendo campos, que no son menos deslindados e independientes que los de ambos acentos oratorio y prosódico en el discurso, o el ritmo oratorio y el musical en el canto.

De este modo el *koplari*, libre de la preocupación y pesadilla del acento prosódico, no tiene que ocuparse más que de la rima, que el lenguaje casi se la da hecha, y de la acertada combinación de los pies rítmicos, trabajo, que, si en lo que a la cantidad se refiere, se lleva a cabo con el descuido con que el poeta popular procede, resulta enteramente fácil y hacedero.

A pesar de ser dos ideas enteramente distintas, andan tan entremezcladas las de tesis y acento, que no estará de más nos detengamos un tanto sobre el particular.

Como todos saben, distinguíanse las vocales latinas, no solo por el timbre y el tono que cada una tenía, sino también por la cantidad o por razón del tiempo, que se invertía en su emisión: había vocales, y consiguientemente también sílabas, cuya cantidad servía de unidad de tiempo, y se llamaban *breves*, y otras cuya emisión requería doble tiempo que el de las breves y estas llevaban el nombre de *largas*.

Ahora bien, en la distribución de las arsis y las tesis dentro del verso, puesta la segunda en la alternativa de recaer en sílaba larga o breve, era natural, que por su tendencia al reposo y a retardar, optase con preferencia por la sílaba larga, con lo cual reducíase la versificación latina, a combinar las sílabas largas y breves

en tal forma, que a la tesis correspondieran las primeras.

Pero con el acontecimiento político de la transición del trono de los Césares a Bizancio, coincidió otro acontecimiento lingüístico, que hizo época en los fastos de la historia de las literaturas, como aquel hiciera en los de la política. A esas fechas desaparece de la conversación corriente la prosodia de las vocales, perdiéndose su pronunciación larga y breve. Cambia asimismo de naturaleza el acento: de tónico y melódico, que hasta entonces había sido, se vuelve enérgico, intensivo. Fue este un hecho verdaderamente transcendental y de suma importancia para la manera de ser de la versificación, que por ello quedó completamente cambiada y transmutada en otra de la que fuera hasta entonces.

Al desaparecer la cantidad de las sílabas, diéronse prisa los poetas por buscar algo que sustituyera a la sílaba larga en su función de servir de asiento a la tesis. Hallóse el sustituto en la sílaba acentuada, sea por la mutua relación, que en la lengua latina existía entre la sílaba larga y la tónica, sea porque la mayor intensidad, con que ya se empezó a pronunciar, le daba cierto colorido de mayor duración o cantidad larga.

De esta manera la concurrencia de la tesis y el acento en la misma sílaba, que antes ni se buscaba ni se rehuía, sino que era una coincidencia accidental, empezó a ser buscada de intento y *per se*. De donde resultó, que el ritmo poético, que hasta entonces se mecía en una esfera completamente independiente del ritmo acentual prosódico, llegó a ser su esclavo, haciéndose de la tesis un satélite y compañero inseparable de la

sílaba acentuada: con lo cual se dió pie para que a la tesis se le confundiera con la mayor intensidad, y por eso se le denominara, ora tesis, ora también *tiempo fuerte*, contra todo lo que parece debía de acontecer, siendo esta de tiempo fuerte una denominación, que dice mucho mejor con la idea de empuje y energía, que en sí encierra, no la tesis sino el arsis.

De aquella fecha datan tantos himnos de la Iglesia, que, a pesar de su parecido de lenguaje con las inspiraciones del arte clásico, tanto se diferencian de ellas en la estructura mecánica del verso. Es que hasta aquella fecha en la versificación se había prescindido del acento, pero desde entonces quedaba este erigido en elemento capital y constante de la versificación del latín, ya decadente, y de las lenguas neolatinas o *romances*, hijas del latín.

De los *romances* he dicho para que nadie crea, que en estas evoluciones y transformaciones, que acabamos de esbozar a grandes rasgos, incluimos en modo alguno al Euskera, de cuyo acento, si bien no se puede asegurar, que sea como el del latín y el griego antiguos (por desconocerse la naturaleza del de éstos), sí podemos certificar, porque lo palpamos, que dista *toto coelo* de ser como el de las lenguas latinoides, por lo cual su versificación no debe, no puede en modo alguno ser tratada como la de estas.

Esto mismo que acabamos de decir, se oye de labios de muchos vascófilos: «la versificación vasca está por descubrirse, dicen, porque el Euskera no tiene acento como lo tiene el castellano». Tesis muy verdadera por

cierto, si bien la razón, en que se la pretende apoyar, adolece de un doble vicio: 1.º el de fundarse en el falso supuesto, de que toda versificación debe de cimentarse sobre el acento, y 2.º que el Euskera carezca de acento. Lo primero es falso por demasiado universal, como lo prueba el hecho de que, tanto en griego como latín, el acento no era tenido en cuenta para la versificación: y lo segundo tampoco es verdadero, si se toma tal como suena.

Los que esto han dicho, quizás se hayan fundado en el hecho experimental siguiente: se observa, que las palabras castellanas suenan de un modo muy distinto en boca de un vasco, cuando las pronuncia a su modo, de lo que suenan en boca de un castellano, y viceversa. *Jaungoikóa* dice el castellano, acentuando la sílaba *ko* con todo el peso e intensidad, con que acostumbra cargar las tónicas al hablar en su lengua; pronuncia esa misma palabra el vascongado, pero de una manera tan diferente, y con acentos tan ligeros, que, contrastados con el del primero, desaparecen, y parece que no son; y sin proceder a un examen ulterior, han asentado la proposición, falsa *a priori* y *a posteriori*, de que el vasco no acentúa y el Euskera carece de acento.

Falsa digo *a priori*, porque no puede haber lengua que carezca de acento.

Es un postulado admitido por todos cuantos al estudio del lenguaje se dedican, el de que este se halla sometido a la ley del ritmo binario y ternario, según la cual, el habla es un flujo continuo de arsis y tesis,

sílabas átonas y tónicas, que se suceden siempre de tal manera, que nunca hay inmediatas una en pos de otra dos tesis o dos tónicas, ni tampoco más de dos arsis o dos sílabas átonas.

«Sin el acento, dice Dom Pothier, todos los elementos, que forman una palabra, no serían más que sonidos yuxtapuestos, sin ninguna razón de enlace, unión o dependencia entre sí», porque el acento es a una palabra, añade Suñol, «como la clave, que une y sostiene los diversos arcos del puente», o como dijo Benloew «el resplandor, que brilla sobre una de las sílabas, pero que ilumina con su luz a todas las otras».

La experiencia nos está diciendo, que el vasco, cuando habla, no pronuncia todas las sílabas con la misma intensidad, sino que esta y aun el tono, con que las pronuncia, es diferente de unas a otras, por lo cual hay algunas, que sobresalen o tienen sobre las demás un relieve mayor, que se llama acento.

Es el habla una melodía, que de una manera parecida a las melodías cantadas tiene su intensidad y su tono: al hablar, sube y baja la voz, ora recorriendo con rapidez intervalos extremadamente cercanos, ora procediendo por saltos de cuarta y quinta, aunque sin salirse de la gama dentro de la cual le es dado moverse. Pero no es esto solo. En ese recorrido, que la voz emprende, obsérvase continuamente como que topa con una dificultad, un tropiezo, y se apresta a pasarlo, haciendo un esfuerzo mayor, o imprimiéndose a sí propia un pequeño aumento de intensidad.

Existen, pues, en el discurso el tono y la intensi-



dad, tono e intensidad, que no son uniformes en todo el proceso de la oración, sino que tienen sus resaltes, sus relieves, sus aumentos: relieves, aumentos y resaltes, que reciben el nombre de acento. De lo cual claramente se desprende que en el discurso existe un doble acento: tónico el uno y enérgico el otro.

En la oración tiene cada palabra su entonación e intensidad propia, peculiar: y la que a todas sobrepuja en importancia, la tiene más pronunciada, más saliente, más solemne, por lo cual recibe el nombre de palabra acentuada, del mismo modo que se denomina sílaba acentuada, a la que sobresale entre todas las de una palabra. El primer género de acentos denominase *oratorio*, mientras al segundo se le llama *prosódico*, como pudiera llamársele *silábico*.

Poco estudiado es todavía el acento melódico o tónico, pero creo, sin embargo, que desde luego se puede asentar, que no siempre anda acorde con el intensivo, pues con frecuencia acontece ser más aguda que otra una sílaba que es menos enérgica y otra, por el contrario, es menos aguda a pesar de ser más enérgica. Creo asimismo, que el elemento tónico o melódico juega un papel muy importante en el acento oratorio. <sup>1</sup>

Esta doctrina general sobre el acento, que se colije del carácter de un todo orgánico musical y de melodía, que al discurso le atribuimos, tiene un cabal y exacto cumplimiento en el Euskera. Y, en efecto, lejos de ser cierto, que en Euskera no existe el acento, cualquiera puede apreciar en el habla del vasco un doble

acento: tónico, musical o melódico el uno y enérgico o intensivo el otro.

En todas las lenguas existe, al hablar, esa melodía de la que antes hablábamos; pero por ser dicho carácter melódico mayor y más pronunciado en unas que en otras, a algunas se ha denominado con el apelativo de lenguas musicales. Mucho se ha dicho de la dulzura del dialecto jónico en Grecia: en Italia es ponderado lo sonoro y armonioso del hablar toscano: y ¿quién no distingue, aparte de su fonetismo peculiar, por su música el habla de las diversas regiones de España?

Entre los dialectos del Euskera hay también sus altos y bajos, sus diferencias más o menos notables, pero de todos en general se puede asegurar, (y esto lo notan mejor los extraños), de todos puede decirse, que son eminentemente musicales. Son tantas y tan dulces las inflexiones de sus interrogantes, admirativos y demás accidentes del lenguaje, que, como dice un escritor extranjero, al oír «aquel acento cantante, creyérase escuchar estrofas medidas y rimadas, una especie de música, dulce sobremanera, en que las voces de los varones se atenúan hasta parecer voces de niños».

Pues si tan notable se manifiesta el acento musical o melódico en el Euskera, ¿qué diremos del intensivo?

Variedades dialectales se podrán encontrar, en las cuales el acento ha venido a perder todo su carácter, hasta llegar a asemejarse completamente con el de los *erderas*. Nuestro oído por otra parte, atrofiado en mayor o menor escala por el acento de las lenguas latinoideas, no es seguramente el mejor juez para emitir un juicio ni para definir sin apelación sobre el carácter



peculiar del acento intensivo del Euskera. La Fonética experimental creo que es la única, que con autoridad inapelable pueda dar un fallo sobre el particular, y, cuando llegue a registrarse o impresionarse por los procedimientos hoy existentes la palabra de nuestros baserritarras, entonces será cuando más certeramente se podrá emitir un juicio sobre ese elemento *quasi espiritual* de nuestra lengua. Mientras tanto, sin embargo, no estará de más, que cada cual aporte para este estudio lo poco o mucho, que sus observaciones le hayan sugerido.

Los retóricos, siguiendo a los grandes preceptistas del bien decir, como Quintiliano y Cicerón, establecen, que cada palabra latina tiene un solo acento, «*nec plus una*». El maestro Azkue, hablando del acento del Euskera, establece que cada palabra compuesta tiene tantos acentos cuantos son los componentes.

Para el latín, por tanto, cada palabra, sea simple sea compuesta, tiene un solo acento; para el Euskera cada palabra simple tiene uno solo, mas la compuesta tantos, cuantas sean las simples de que consta. Es decir, que en latín, (y lo mismo puede decirse de su derivado el castellano), cuando los vocablos simples se juntan en un compuesto, solamente permanece uno de sus acentos, perdiéndose los restantes; mientras que en Euskera permanecen todos, aun cuando es uno el que sobresale y da unidad a la palabra.

Trae un autor (1) a este propósito un parecido muy expresivo y muy acertado a la vez. «En todo polisílabo,

(1) Mendez Bejarano: «La ciencia del verso».

dice, destaca siempre una sílaba, en torno de la cual se agrupan las restantes, como en tiempos antiguos se agrupaban las pobres viviendas en torno del castillo que las dominaba y defendía. En dicha sílaba reside lo esencial de la palabra y por eso se acentúa; las otras reciben la ley y por eso permanecen átonas».

Es la eterna concepción centralista del poder: la tónica es el castillo del señor; las átonas son las miserables viviendas: la tónica, lo esencial; las átonas, meros accesorios: la tónica eleva la voz y dicta la ley, las átonas sumisamente la reciben sin atreverse a resollar.

El vasco lo ha considerado de un modo más libre y autonomista, y así, si deja asentado en cada palabra compuesta un acento dominante, no niega sin embargo su representación, su voz y voto, a las pequeñas unidades, que se congregan en su derredor, para constituir esa diminuta república, que tal podemos llamar a la palabra compuesta.

Pero hay más todavía.

Existen en Euskera vocales largas, que, experimentando en la primera parte de su emisión el aumento de intensidad o tono, que llamamos acento, en su segunda parte sufren una disminución; son por tanto tónicas en su primera parte y átonas en la segunda, o, como dirían otros, hay en ellas combinación de dos acentos: agudo el primero y grave el segundo, combinación que recibe el nombre de acento *circunflejo*.

En virtud del hecho registrado por Azkue, de que las palabras compuestas tienen tantos acentos como componentes, ocurre con frecuencia, que se encuentran

dos acentos inmediatamente uno en pos de otro, surgiendo de aquí un conflicto, un choque entre este hecho y la ley del ritmo natural, que no permite dos tesis seguidas, dos acentos seguidos.

Un observador de oído medianamente delicado, puede observar cómo el Euskera ha sorteado estos escollos. Alarga, da doble valor a la primera vocal acentuada, y, después de acentuar su primera mitad, disminuye de intensidad en la segunda, intercalando de este modo un *arsis* entre las dos *tesis*. Obsérvese por ejemplo cómo pronuncia el vasco el nombre de madre en la oración: «nor dator?—Ama» («quién viene?—La madre»): no emite el vocablo de tal modo que suene *âma*, ni tampoco *amâ*; sino que alarga la primera sílaba en doble *aa*, y, acentuando la primera de las dos *aa*, disminuye la intensidad y el tono en la segunda, y después de este intervalo carga con nuevo brío sobre la sílaba final *mâ*, de tal modo, que el nombre completo viene a sonar *ââma* = *âma*. Lo que de *ama* queda dicho puede repetirse de *gizônâ*, *ekâri*, *âitâ*, *âri*, *âûxé*, *orîxé*, etc.

Y he aquí dónde y cómo encontramos en el Euskera dos elementos, que con el latín y el griego antiguo los creíamos desaparecidos. Tales son el acento circunflejo, y, como consecuencia necesaria, la cantidad de las vocales, puesto que el acento circunflejo, como acento doble que es, no cabe sino en una vocal larga o en un diptongo.

Fenómenos son estos, que en algunas variedades dialectales quizás se presentan muy paliados, pero que en las comarcas de Goizueta, Oyarzun y sus contornos los observamos perfectamente, así como los observan to-

dos aquellos, a quienes sorprende la especial entonación musical, que en el habla de dichos pueblos se advierte: entonación, que sin disputa les da el acento circunflejo de todas sus palabras, que, siendo agudas, reciben el artículo o limitativo *-á* u otro sufijo monosilábico acentuado, o en las cuales por cualquiera otra circunstancia hay un encuentro de dos tónicas inmediatas.

Esperamos con verdadero interés, que las pruebas de la fonética experimental y el atlas lingüístico vengán cuanto antes a registrar estos fenómenos, que aquí no hacemos más que anotar ligeramente.

Prosiguiendo la materia del acento, nota Azkue muy acertadamente, que, comparado con el de las lenguas modernas, nuestro acento es mucho más suave, mucho más flexible (*bigunagoa*). Observación atinadísima hasta en sus menores detalles.

En efecto es el hablar vasco en su tono y en su intensidad mucho más flexible que el hablar de los idiomas modernos: tan flexible como nos figuramos el habla latino y griego antiguos, cuyo acento intensivo <sup>2</sup> nunca fué un estorbo, como el de las modernas lenguas, al ritmo poético, a ese ritmo, que, ajeno a la fuerza y a la intensidad, como medida que es del movimiento, hace relación solamente al tiempo que en él se invierte, o sea lo que los clásicos dieron en llamar la cantidad de las sílabas. No es, no, el acento del hablar del vasco tan inflexible, que aprisione, y no deje desarrollarse libremente al ritmo poético, así como también al ritmo musical. Ambos ritmos son en Euskera completamente independientes del acento, y aquí creemos es donde

cuadra perfectísimamente la frase, de que en Euskera no hay acento, porque los acentos del Euskera, con ser verdaderos y muy perceptibles, sin embargo para el ritmo tanto poético como musical, para el poeta y músico como tales, son como si no fuesen, no son, no existen.

Miremos de lo contrario el proceder, que nuestros poetas, nuestros *koplaris* y nuestra música, nuestra delicadísima música, han seguido con respecto a las sílabas de una palabra. Sin que ello repugne en modo alguno al oído, observaremos que tan pronto hacen caer la tesis musical o poética en una sílaba acentuada como en una átona: observaremos cómo los sufixos *-a*, *-an*, que son acentuados, tan pronto están al fin de un verso acataléctico o grave, como de un cataléctico o agudo, y la sílaba *der* de *eder*, que también es acentuada, tan pronto está en arsis como en tesis <sup>3</sup>.

Por lo cual nos causa verdadera extrañeza, que algunos se lamenten tan amargamente de que los poetas no tengan más en cuenta al acento. Si los poetas, (y lo mismo puede decirse de los músicos), si los poetas no tienen más cuenta del acento, es a nuestro entender, porque no hay motivo para ello: que no es el Euskera lengua como los romances, para que su verso se base sobre el acento. Ténganlo norabuena ellos, que así obrarán según su propio genio: el Euskera no lo tiene, porque, si es diferente de los romances en otros puntos, no lo es menos en este del carácter acentual.

Una vez desligado del acento el verso vasco, ven- gamos al punto del número de sílabas, que es con el

acento la doble base, en que descansa el artificio del verso castellano.

La versificación es la artística distribución de una obra poética en porciones iguales o simétricas y de dimensiones definidas. Cada una de estas porciones llámase *verso*, en tal forma que este viene a ser un periodo rítmico de una medida constante, igual y bien determinada de tiempo.

Esta medida constante e igual a sí misma del verso, conseguíase en las lenguas clásicas con una exactitud, si hemos de creer a ciertos autores, casi matemática, por medio de la unidad que era el pie, lo mismo que por medio del metro o la vara obtiénese la regularidad y simetría entre dos cuerpos o partes de un edificio.

Las lenguas modernas han sustituido a la unidad-pie la unidad-sílaba, basándose para ello en la isocronía de éstas, o en que el tiempo invertido en su emisión, o la cantidad de cada una de ellas es constante y siempre igual.

Al asentar la existencia del acento circunflejo en el Euskera, hemos asentado también y consecuentemente la de vocales largas y breves. La pronunciación, por otra parte, de un diptongo y la de una sílaba, en que a una vocal siguen dos consonantes, está fuera de duda, que requiere más tiempo que la de otra, en la cual no concurre semejante circunstancia o es vocal no diptongo. Con lo cual creo que se prueba suficientemente la falta de isocronía de las sílabas del Euskera: procede, pues, rechazar el sistema de la sílaba-unidad de la medida del verso, y consiguientemente también el sistema del número de sílabas como base real y sólida de la versificación vasca.



Esta consecuencia, que ataca en su raíz a la moderna concepción atomista del verso, se deriva no solamente de la naturaleza de la sílaba euskérica, sino también del mismo examen del verso vasco, tal como lo ha practicado el estro popular.

Obsérvese en efecto, que, con una misma música y una misma medida de tiempo, se cantan los versos de dos estrofas, cuyo número de sílabas, sin embargo, no es el mismo, sino que varía en una, dos o tres: lo cual es una prueba evidente, de que aquellos versos son isócronos, aunque su número de sílabas no sea igual. Dedúcese de aquí, que la unidad métrica de aquel verso no es la sílaba, que aquel verso no se mide por sílabas, sino valiéndose de otra unidad, en la cual, por precisión, dos sílabas equivalgan a una, y una equivalga a dos. Es decir, que nos hallamos en pleno terreno, en que la cantidad silábica es variable, y en el cual no se puede prescindir de tomar por unidad métrica el pie rítmico, pues en él únicamente es donde dos breves valen por una larga, y el espondeo por ejemplo (pie de dos largas) equivale al dáctilo (pie de larga y dos breves).

Véanse a este propósito las distintas versiones del canto popular «Uso suria, eřazu», y se observará, cómo apenas hay dos versiones, que coincidan, y dentro de cada una cómo apenas hay dos versos, que consten de un mismo número de sílabas; y sin embargo ello no impide que sea cantado en nuestras aldeas, y aun en nuestros salones, sin que aun el oído más exigente le encuentre falta ni redundancia de ningún género. Y con todo salta a la vista, que aquellos versos *no constan*, como suele decirse en las escuelas, si se mira al número de sílabas;

que si atendemos a los pies rítmicos, observaremos que los de cada verso de esta lindísima poesía forman un conjunto de cuatro, ~~siendo el cuarto truncado o agudo~~, por lo cual viene a ser un *tetrapodio dactílico cataléctico* 4.

Es de todo punto innegable, que, sin rechazar la unidad-sílaba y sin recurrir a la unidad-pie, no se pueden comprender fenómenos, como el que acabamos de apuntar, ni dar tampoco explicación satisfactoria de muchas combinaciones de versos, que nos son por otra parte completamente familiares.

Y si no ¿cómo explicar la del decasílabo con el octosílabo, que es lo que viene a ser el *zortziko* mayor? No ciertamente apelando al pie quebrado, porque el octosílabo supera en mucho a la mitad del decasílabo, para que pueda ser un pie quebrado. Pero dividamos el primer verso en dos hemistiquios de a cada un dáctilo y un espondeo, y demos al segundo un dáctilo, dos espondeos completos y un tercero truncado, y observaremos que ambos versos son *tetrapodios dactílicos, acataléctico* el primero y *cataléctico* el segundo: ambos son, no silábicamente, pero sí rítmicamente dos versos de idéntico valor. Por lo cual no es de extrañar si ambos versos se ayuntan y forman buena armonía: si tal ocurre, es porque, aun constanding de diverso número de sílabas, ambos son hermanos, de la misma familia 5.

Es la composición poética un todo rítmico integrado de estrofas, así como cada una de estas lo es también, constituido de versos: los versos a su vez forman



un todo rítmico sustantivo, que se constituye de metros, así como éstos están constituidos de la ínfima unidad rítmica, que es el pie.

Consta el pie de dos mitades. Considérase como primera la que lleva el *ictus* rítmico o el apoyo. *Tiempo fuerte* le llamarían los modernos; llamémosle nosotros *tesis*. Tiene de ordinario una sola sílaba larga, y es, como indica su mismo nombre de tesis, la que se marca con la depresión de la mano, o con el poner del pie en la danza o marcha. Considérase como segunda mitad la que se marca con la elevación de la mano o del pie: *tiempo débil* le llamarían algunos; nosotros le llamaremos *arsis* y puede tener, tanto una sílaba larga, como dos breves en el sistema dactílico, una breve en el coreo <sup>6</sup>.

He ahí en pocas palabras el análisis del ritmo, tal como lo han entendido todos los maestros de la rítmica, y del cual espontáneamente fluye la conclusión de que, si el verso, rítmicamente considerado, se ha de medir por una unidad de su misma especie, es imposible, es irracional el pretender que su medida sea el número de sus sílabas, dado que la ínfima unidad rítmica, más allá de la cual no hay ritmo, es el pie, de ninguna manera la sílaba, y puesto que las sílabas no son tal medida, sino más bien lo mensurado, por lo cual según su cantidad, siempre variable, entran por cada pie en número también variado de uno (*prolongado*), dos, tres, cuatro y hasta cinco y seis (*condensados*), como pretenden algunos.

De esta manera concibieron el verso, no solamente el Sánskrito y sus hermanas las lenguas griega y latina, sino también (aunque dentro de un sistema acentual)

el inglés, el alemán y, según autorizadísima opinión, hasta el hebreo.

Esta fué también, y no otra, la manera según la cual el vasco, llevado de su instinto rítmico, practicó el arte de la versificación 7. Prescindió en absoluto del número de las sílabas, y, atento solo al de los *ictus* rítmicos, a dos versos de un número de sílabas desigual los miró como iguales, a cambio solamente de que coincidieran sus *ictus* rítmicos o los pies, de que constaban.

No cabe duda alguna de que el estro popular vasco concebía de este modo el verso.

Cómo sería posible, si no, el dar una explicación de la métrica de las producciones más antiguas de nuestra literatura anónima? «Alostórea» «Eresia» a la muerte de Martín Bañez de Artazubiaga (1429), otra a la muerte de Emilia de Lastur, ítem otra de Abendaño (1443), algunas de las estrofas de «Lelo-il-lelo»: cantos de un sabor tan antiguo como «Athafatze jauregia», «Añauak bortietan», «Intšauspeko alaba», algunas estrofas de «Iru damatšo», «Tšoriñua kayolan»; los cantares de las Mayas, de Santa Agueda, Olentzero, Año nuevo, Toberras: «Uso suria», «Plañu niz», «Nik baditut» («Oñazez»), «Hefiko besta biharamuna», «Edalen elheak», etc., etc., son ejemplares que confirman plenamente mi aserto. Por la forma en que hasta nosotros han llegado, y por ser cosecha de aquella edad, en que la poesía no se había divorciado de la música, nos consta que estas piezas poéticas no estaban destinadas a la declamación, sino más bien a ser cantadas, lo cual era un poderoso motivo para que en ellas brillara la uniformidad en el número de las sílabas; y sin embargo sus ver-

sos están muy lejos de corresponderse mutuamente en cuanto a este extremo. Es que el vasco puso la mira, no en las sílabas, sino en el número de pies que medía el tiempo de cada verso, y dicho tiempo lo relleno de un grupo de sílabas, que podía ser mayor o menor, pero que siempre constituía un número determinado de pies <sup>8</sup>.

Más todavía.

¿Quién no ha parado mientes en el curioso contraste, que en las canciones infantiles y enumerativas, como el «Oi bart!» «Akefarena» y otras similares, ofrece su música de ritmo perfectamente reversivo o cíclico y su anarquía en lo que al número de sílabas se refiere?

La letra de estos cantares parece que rehusa ser, lo que su música está reclamando que sea: parece que pugna por no someterse a ninguna medida; y sin embargo pruébese a medirla por pies, y se observará cómo sin la menor resistencia, se allana a constituir períodos, cíclicos como su música (versos), que constan todos sin excepción de idéntico número de pies <sup>9</sup>.

Mucho se ha escrito ponderando las excelencias del hexámetro griego y latino: verso épico, destinado a expresar las supremas aspiraciones del genio clásico, y la voluntad misma de los dioses interpretada en los oráculos, fué objeto de entusiastas elogios y mereció, que Aristóteles le dedicara frases encomiásticas, llegando a recibir entre los griegos especial culto, por suponersele don, otorgado por la divinidad. Inmortalizado por Homero, alcanzó entre los latinos de las épocas de Virgilio y Ovidio un grado tal de perfección y refinamiento

to, al que jamás ha podido remontarse metro alguno.

Pues bien: ese metro tan perfecto y acabado lo encontramos, aunque sin tantas pretensiones, en el verso de quince sílabas del poeta ochandianés, Arése y Beitia. Ya en el «Ensayo de arte métrica euskara» su propio inventor lo daba por apropiado para «los conceptos de aquella fuerza, elevación, dignidad y fuego, que requiere la epopeya,» y dotado al mismo tiempo de «toda la pompa, majestad y armonía que el género requiere».

Sus palabras no resultaron, como podía recelarse, palabras de encomio dictadas por el cariño a la propia obra. Hubiérale atribuido todas las buenas partes, de que al hexámetro le juzgaron adornado todos los eruditos, que desde Aristóteles han escrito acerca de este metro heróico, y no hubieran pecado de excesivas sus alabanzas, porque todas juntas recaían en un mismo e idéntico sujeto. Su verso de quince sílabas no es más que un *hexapodio* o hexámetro, distribuido en tres hemistiquios de a dos pies cada uno. La única diferencia estriba en que siendo potestativo del poeta hacer espondeos o dáctilos todos los pies del hexámetro clásico, (menos el quinto y sexto, que por precisión han de ser dáctilo y espondeo respectivamente), en el nuestro estos dos pies alternan desde el principio hasta el fin con exacta regularidad, que quizás redunde en monotonía, inconveniente que se puede evitar sin destruir en nada su ritmo, haciendo los cuatro primeros pies, dáctilos o espondeos a discreción, como lo hacen los clásicos <sup>10</sup>.

Y quién duda, que sorpresas como esta, y aún más agradables nos tiene reservadas el examen minucioso

de la arquitectura de nuestro verso, si dicho examen se lleva a cabo por el procedimiento, que aquí, en las presentes líneas, dejamos nada más indicado?

Yo no dudo, de que adoptando este procedimiento, es como llegaremos a una sistematización de nuestro metro, sin la cual nuestras obras serán siempre copias serviles, maneras rutinarias, faltas por completo de esa elevación, garbosidad y aire originales propios de toda obra de ingenio.

Algún espacio quisiéramos aquí dedicar al asunto de la rima del verso euskérico, pero por no ser más prolijos, solamente diremos dos palabras.

Muchos sostienen la opinión de que en una lengua sufiativa, como lo es esencialmente la nuestra, el conso-nante y toda rima resulta un procedimiento demasiado cándido y pueril, que por lo mismo se ha de rechazar en absoluto.

Es este un inconveniente que creemos afecta en mayor o menor escala a todas las lenguas, pues todas son más o menos sufiativas, inconveniente que se puede eludir, imponiendo al poeta aquellas normas de sobriedad, que, siendo dictadas por un exquisito gusto artístico, le exijan, que en campo tan rico en flores, solo escoja para su ramillete las más bellas, las mejor coloreadas y las que más poderosamente puedan contribuir a la belleza del conjunto.

Por lo demás no creemos que la rima haya de ser desechada *a priori* y a carga cerrada, pues se trata de un ornato poético adoptado en la mayoría de las lenguas, y una gala, con que gusta de mostrarse ataviado

el verso espontáneamente, y como por inclinación natural: parece que el poeta no se resigna a presentar el precioso licor de su inspiración en otra copa que en la torneada y ricamente tallada del lenguaje rimado.

He ahí nuestra manera de concebir la estructura métrica de la versificación euskérica. Independiente del acento, con su unidad-pie y no sílaba, con su cantidad prosódica, sus sílabas largas y ligeras o breves, aunque no con aquella exactitud matemática, que se atribuye a la cantidad de las lenguas clásicas, con su cesura y su rima, sin excluir el paralelismo, la aliteración y todas las demás galas retóricas, que puedan realzar la belleza del pensamiento, que se quiere expresar.

Y voy a terminar.

No me consiente el corazón ver a nuestra poesía vacilante, sin atreverse a adoptar una postura definitiva; líbreme Dios, sin embargo, de creer que con este desmazelado ensayo pueda yo sacarla de aquellas vacilaciones, y proporcionarle esta definitiva postura, que todos anhelamos.

Apenas se había dicho nada, y me he atrevido a apuntar, solamente, algo sobre un asunto, que tanto interesa a nuestra literatura, que hoy puja por brotar.

Ni siquiera pretendo con esto, que los sabios, acuciada su curiosidad investigadora por lo que haya dicho o dejado sin decir, enfilen hacia este punto el antejo de la investigación; el tema en sí mismo tiene la virtud de atracción suficiente para ello.

Ha sido mi intención, respetables maestros y queri-



dísimos seminaristas, la de aprovechar esta conyuntura de tener que ofrendaros con algo de mi cosecha, para cultivar con mejor o peor resultado, y presentar a vuestra ilustrada consideración un tema, cuyo estudio, a la vez que os fuera interesante, estuviera encaminado al desarrollo de nuestra cultura regional, incipiente aun y tan vigorosa, de ayer todavía y tan pujante.

Porque, amadísimos seminaristas, sacerdotes de mañana: es necesario que en este movimiento cultural vasco ocupéis la vanguardia, llevéis la iniciativa, marquéis el derrotero. También este de la cultura es un campo, en que el *inimicus homo* puede a favor de las tinieblas sembrar la semilla de la cizaña: este campo, pues, os pertenece: no lo podéis abandonar, debéis de intervenir en él, e intervenir como quien sois, sal de la tierra y luz del mundo, desarraigando la cizaña y sembrando la buena semilla, desterrando las tinieblas e ilustrándolo todo con la luz de la verdadera cultura, esa cultura, cuya enseña ha tremolado siempre y únicamente la Iglesia de Cristo. Vosotros, ministros suyos, nunca dejaréis, que esa enseña caiga de sus manos, ni permitiréis, que nadie se la arrebate, sobre todo en esta nuestra Euskalerrria, porción, quizás la más escogida, de la grey confiada a Pedro.

HE DICHO.

---

## NOTAS

1. Revisten a veces los pensamientos y los conceptos un matiz, un carácter especial, (el interrogante v. gr. y el admirativo) para cuya expresión válense las lenguas, de diversos procedimientos, como son la afijación de partículas (*-ne* del latín: *nonne, estne*; *al-* del Euskera: *aligera, alda*; *-ah* del hebreo) y la entonación peculiar, que, sobre todo al final, se da a la oración, entonación, que en la escritura tiene un signo gráfico que llamamos interrogación (¿, ?) y admiración (!, !).

Otro matiz hay también, y es la relativa importancia de los términos de la proposición, o de las palabras en la oración. En la respuesta «*Tu es Christus filius Dei vivi*» (Tu eres Cristo el hijo de Dios vivo), que corresponde a la pregunta: «*Vos, quem me esse dicitis?*» («Vosotros, quién decís que soy?»), no todos los términos tienen el mismo interés, la misma importancia: en esta oración el predicado la tiene superior a la del sujeto, puesto que en la correspondiente pregunta se inquires, no el segundo, sino el primero.

En los erderas no sabemos de otro procedimiento, que, para la expresión de esta importancia, se emplee, si no es el del acento oratorio o la entonación peculiar, que a dicha palabra dan: un lector regular, bien penetrado del sentido de la oración, al leer el texto referido, hace después del *es*, y antes del predicado, una breve pausa, como para dar a éste con la correspondiente entonación la debida importancia.

El Euskera, además del indicado, tiene otro procedimiento, y es el de la construcción de la frase: al concepto primordial de la oración resérvale el puesto inmediato anterior al verbo.

Se ha querido buscar el secreto de la construcción de la frase vasca, siguiendo el procedimiento que para ella emplean los erderas: se ha creído, que la construcción es algo, que el genio de la lengua tiene establecido *a priori*, sin una finalidad



a la cual se ordene y encamine, y así se ha buscado el lugar, que en la oración debe de ocupar el sujeto, el agente, el verbo, el predicado, los regímenes directo e indirecto, como si estos elementos de la oración, como tales, tuvieran un lugar determinado e indiscutible. No son dichos elementos, como tales, los que tienen ese asiento fijo; es su mayor o menor importancia dentro de la frase el único título, que da derecho a ese asiento, siempre, claro está, con sumisión a la ley de la claridad, que es la suprema ley del lenguaje.

Para que se observe el cambio de sentido, a que da o deja de dar lugar una simple transposición de términos, según que éste sea el inmediato anterior al verbo o no, véanse los siguientes ejemplos:

*Peru naiz ni: ni, Peru naiz;*

*Ni naiz Peru; Peru, ni naiz.*

Estas oraciones corresponden a las preguntas siguientes:

*Nor zera su? ~~nor~~ <sup>ni</sup> Zu zera?*

*Nor da Peru? Peru, nor da?*

En las dos primeras oraciones, según se desprende de las preguntas correspondientes, el concepto primordial es el del predicado (*Peru*), y mientras éste guarda el puesto que le pertenece, aun cuando el sujeto cambia de lugar, el sentido en ambos permanece idéntico.

Véase, sin embargo, cómo en la tercera al cambiar de puesto el predicado, ha cambiado el sentido de la oración, que, aun a pesar de intentarse un nuevo cambio en la cuarta, permanece el mismo, mientras al sujeto (*ni*) se le respeta en su lugar.

De aquí puede colegirse, que la palabra principal de una oración es la inmediata anterior al verbo, pues que sin su cambio de lugar no cambia el sentido de la oración, y si por el contrario cuando dicha palabra se traslada: y a su vez, que el puesto, que en la construcción le corresponde al concepto principal de la oración, es el susodicho y no otro.



6. Hacemos caso omiso del yambo, anapesto y otros pies de la métrica latina, porque no es esta ocasión de exponer un tratado completo, y por otra parte dichos pies son reductibles, por medio del *anacrusis*, a los indicados.

7. Bien es verdad que las dos sílabas del arsis de sus dáctilos no siempre son todo lo breves y ligeras, que fuera de desear, para que entre las dos no valgan en tiempo más que la única del arsis del espondeo, como ni las dos de sus espondeos son siempre todo lo largas que debieran; pero también es cierto que, a pesar de ello, el poeta vasco las ha tratado como si lo fueran, incurriendo desde luego en la falta consiguiente de fluidez del verso, proveniente de la esforzada brevedad, con que se enuncian sílabas, que de por sí son largas, o viceversa, de la gravedad no menos postiza, con que se emiten sílabas ligeras y breves. Pero aunque forzándolas, es un hecho cierto que el vasco trató las dos sílabas del arsis del dáctilo, como equivalentes a la única larga del arsis del espondeo.

8. Véase las tres primeras estrofas del «Atafatze jauregia» y una de «Plañu niz».

<sup>1</sup> Athāfātze jauregiāñ | <sup>1</sup> bī <sup>1</sup> zitrōin <sup>1</sup> dōrātū:  
<sup>1</sup> Hōngriākō <sup>1</sup> ēfēgek | <sup>1</sup> baō <sup>1</sup> dū <sup>1</sup> galdātū;  
<sup>1</sup> Āfāpostū <sup>1</sup> ūkhan <sup>1</sup> dū | <sup>1</sup> ēz <sup>1</sup> dīrēla <sup>1</sup> hūntū,  
<sup>1</sup> Huntu <sup>1</sup> direnian | <sup>1</sup> baō <sup>1</sup> ūkhanen <sup>1</sup> dū.  
<sup>1</sup> Athafatzekō <sup>1</sup> hirīā | <sup>1</sup> hiri <sup>1</sup> ordokī:  
<sup>1</sup> Hur <sup>1</sup> handī <sup>1</sup> bat <sup>1</sup> badūzū | <sup>1</sup> alde <sup>1</sup> batetī,  
<sup>1</sup> Efege <sup>1</sup> bidia | <sup>1</sup> erdi-<sup>1</sup>erditi,  
<sup>1</sup> Mariā <sup>1</sup> Madalena | <sup>1</sup> beste <sup>1</sup> aldeti.

Áita saldu nauzu | idi bat bezala;  
 Áma bizi ukhen banu, | aita zu bezala,  
 Ēnūdūzūn ēz joānēn | Hōngriān bēhera,  
 Bēnā bāi ēzkōtūren | Āthāfātze Sālāla.

Plañu nīz bihotzetik,  
 Gaitza zēr dūdānt ēztakīt  
 Tristēziā bātēk hāltūrīk:  
 Ēnūke āsōlarīk,  
 Bālitz ēfēmēdiōrīk,  
 Ēnē gaitza  
 Sēndō āhāl līronīk:  
 Ēzta mūdīān bārberīk,  
 Bāt baizīk,  
 Ēnē gaitza zērtarīk  
 Dēn, ēzāgūtzen dīanīk,  
 Ēta hūra berant ētsīrīk  
 Bāniagōzu gāšūa trīstērīk.

La sílaba *dant* de *dudant* del segundo verso nos ofrece un ejemplo palpable de la esforzada brevedad de una sílaba larga

de hecho, pero breve de derecho. *Ba* del último verso es un caso de *anacrusis*.

9. Véase el «*Oi bart!*» según una de sus versiones:

<sup>1</sup>*Oi* <sup>1</sup>*bart!* <sup>1</sup>*Oi* <sup>1</sup>*bart!*  
<sup>1</sup>*Amābī* <sup>1</sup>*kārgā* <sup>1</sup>*ārdō* <sup>1</sup>*zūrī*,  
<sup>1</sup>*Amāika* <sup>1</sup>*kārgā* <sup>1</sup>*ārdō* <sup>1</sup>*bēltz*,  
<sup>1</sup>*Amāf* <sup>1</sup>*ānēgā* <sup>1</sup>*ōgi* <sup>1</sup>*bērī*,  
<sup>1</sup>*Bēdērātzi* <sup>1</sup>*zēzēn* <sup>1</sup>*aundī*,  
<sup>1</sup>*Zortzi* <sup>1</sup>*īdi* <sup>1</sup>*ta* <sup>1</sup>*zazpi* <sup>1</sup>*bei*,  
<sup>1</sup>*Sei* <sup>1</sup>*āri* <sup>1</sup>*ta* <sup>1</sup>*bost* <sup>1</sup>*antza*,  
<sup>1</sup>*Lau* <sup>1</sup>*ōlo*, <sup>1</sup>*iru* <sup>1</sup>*ūso*,  
<sup>1</sup>*Usapal* <sup>1</sup>*bi* <sup>1</sup>*ta* <sup>1</sup>*epef* <sup>1</sup>*bat*,  
<sup>1</sup>*Janāritzat*, <sup>1</sup>*janāritzat*:  
<sup>1</sup>*īrū* <sup>1</sup>*ātsōrēkin* <sup>1</sup>*amābōst* <sup>1</sup>*āgūrēk*  
<sup>1</sup>*Ā*, <sup>1</sup>*zēr* <sup>1</sup>*āpariā* <sup>1</sup>*genūēn* <sup>1</sup>*bart!*

Obsérvese en el primer verso la presencia de cuatro sílabas *prolongadas*, cada una de las cuales equivale a las cuatro unidades de tiempo de un dácilo o de un espondeo. Es este de la prolongación un fenómeno frecuente, no solamente al fin (*verso cataléctico*), sino también en medio del verso: tal ocurre con la única sílaba del tercer pie en el llamado *pentámetro* de los latinos, y en la presente canción, con la segunda *o* de «*Lau olo*» y con la *a* de *tsat* en «*Janaritzat*». Lo mismo se ha de juzgar de la *u* de *éasu* y *ostatu* del primer verso y cuarto respectivamente de

«Uso šuria, efazu», y en general de la primera de las dos tesis, que se hallen inmediatamente una en pos de otra.

10. Puede verse la estrecha semejanza, que existe entre el hexámetro clásico y el verso de quince sílabas, en los siguientes paralelos:

{ Jura magistratusque legunt sanctumque senatum. (Virg).  
 { Nōn dā bērārēn ārpēgī ēdēr ērāñōtsuā?  
 Afese, «Anjela»).

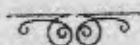
{ Αὐτοκρατορῆτος μεγαθυροῦ πρωτεσιλάου (B-706).  
 { Sōftū, lēōftū, gōftū, dōlōftū dānāk ěgīñīk.  
 («Angela»).

{ Cui par imber et ignis, spiritus et gravis terra. (Enius).  
 { Ūrtēn zaitēzē nīrē āgōtīk sūzkō bōlādāk.  
 («Anjela»).

{ Ἦρως Ἀυτομέδων ἡδ' Ἀλκιμος οὗς ῥα μάλιστα (Ω 574).  
 { Nōn dā gūrēkō ěgāztī zūrī ěgō-zābālār  
 «Anjela»).

Una diferencia se observará entre estos dos ejemplares de versos, indudablemente idénticos, y es, que en los clásicos la *cepsura* (excepto la bucólica y a veces la trocáica) cae dentro del pie, mientras en los euskéricos cae entre el segundo y tercero y el cuarto y quinto. Pero téngase en cuenta que dicha disposición en los clásicos fué no espontánea, sino fruto del progreso y del refinamiento del gusto.

A M. D. G.







A-  
32