

LA METRICA EN EL LIBRO DE ISAIAS

TODOS cuantos se han ocupado, en general, de los primores literarios que la Biblia encierra han destacado en primera línea los eximios valores estéticos que abrillantan el lenguaje del profeta Isaías, poeta deslumbrador y altísimo cual ninguno, orador grandilocuente y persuasivo, al par que estilista exquisito y consumado.

Mucho podría decirse acerca de la elocución peculiar a los profetas de Israel, señaladamente de los méritos y excelencias del libro de Isaías con sus sesenta y seis capítulos, pletóricos de substancia y henchidos de sugerencias, que encierran la representación más genuina de los demás profetas, escritores o de acción, la síntesis más completa del profetismo hebreo-bíblico. Si la variedad estilística es uno de los caracteres más destacados en la dicción profética, tanto hablada como escrita, y uno de sus mayores encantos, hasta el punto de mezclarse constantemente la poesía con la prosa, la alta entonación con la suave llaneza, la dulzura con la severidad, las más tremendas amenazas con las más halagadoras promesas, Isaías supera a todos los restantes profetas de Israel en todas esas propiedades, y asimismo por los vuelos de su inspiración poética, fantasía creadora, persuasión elocutiva, emoción lírica, tesoros de expresión, riqueza de figuras e imágenes, torrentes de elocuencia y galanuras de estilo.

Uno de sus más egregios comentaristas, el Doctor Máximo en la exégesis escrituraria, dice en su Prólogo: "*Quidquid sancta-*

rum est Scripturarum, quidquid potest humana lingua proferre et mortalium sensus accipere, isto volumine continetur”.

En algún grado se traslucen esas bellezas a través del cenai de las traducciones; pero hay que reconocer que sólo bebiendo esos raudales en el río esplendente del texto original es como total y debidamente pueden apreciarse, con la adecuada preparación estético-literaria y un espíritu abierto a la idealidad calotécnica plasmada en la dúctil materia del lenguaje. Son tres requisitos necesarios. Isaías, por su misma elevación y riqueza, resulta difícil de abordar; no es manjar de párvulos o de principiantes.

Como ocurre tantas veces, lo que algunos espíritus perspicaces y selectos lograron intuir, otros muchos escritores y tratadistas han repetido, tal vez maquinalmente, pero sin que hasta el presente se haya desplegado en su regia magnitud ese cuadro de bellezas exponiéndolo a la pública y consciente admiración directa. No se ha hecho de este portentoso escritor, uno de los más grandes, si no el mayor, de la humanidad, un estudio razonado y analítico, ni se han examinado con detenimiento los resortes maravillosos y variadísimos de su lenguaje.

La exégesis escrituraria hasta el día de hoy, tanto en el campo cristiano como en el judaico, ha girado más bien en torno al contenido de los libros santos y sus intrincados problemas, pero muy poco, y casi siempre de pasada, se ha declarado acerca de las grandes bellezas estético-literarias que encierran. No se crea, sin embargo, es cosa baladí la recta apreciación y paladeo de esos eximios valores. Aparte de que por su íntima relación con el sentido literal, base y faro luminoso de todos los demás, sirve para penetrar en el alma de tales escritos, la amorosa delectación en las soberanas excelencias y finuras de la Palabra de Dios, con las derivaciones prácticas consiguientes, es el fin a que debe aspirar todo lector enamorado del divino Libro, a poder decir, con el Salmista: «¡ Cuán dulces son a mi paladar tus preceptos, más que la miel para mi boca». (*Sal.* 119¹⁰). A eso contribuye precisamente, de un modo eficaz, el esclarecimiento de las bellezas de lenguaje que atesoran los escritores bíblicos.

Sobre Isaías, ”*in quo maiorum nostrorum ingenia sudaverunt, graecorum dico*”, observa el citado San Jerónimo (*loc. cit.*), hay una «lista infinita de comentadores», mas no se han puesto de re-

lieve, cual convenía, al menos ex profeso, sus grandes valores literarios. Mucho menos todavía se ha estudiado su riquísima y variada elocución poética y el arte soberano de su sistema de versificación.

El presente estudio acerca de la métrica y primores rítmicos, que son preciosa gala del libro de Isaías, quiere ser un modesto ensayo en ese sentido.

* * *

EL VERSO EN ISAÍAS

Una de las más estimables conquistas de la Filología hebrea al servicio de la ciencia escrituraria en nuestros días ha sido la casi completa solución del «enigma» de la métrica bíblica y el consiguiente *descubrimiento*, pues como tal ha de reputarse, de riquísimos veneros poéticos —nos referimos a la forma— en libros de la Sagrada Escritura que anteriormente ni se sospechó siquiera pudieran estar escritos en verso. Verdaderamente era un «maná escondido».

Como dato significativo cotéjese, por ejemplo, las partes que el P. Rodríguez en su documentada *Gramática hebrea* (1924) consigna como versificadas en Isaías¹ siguiendo la opinión general de entonces y el texto de Kittel-Kahle (3.ª edición, 1937 y siguientes) o bien las ediciones más modernas de la Vulgata y las traducciones recientes más cuidadosas de este aspecto, y se comprobarán los progresos realizados en este terreno al cabo de pocos lustros. Contra los 82 versos señalados como tales en la I parte

¹ Dice textualmente en el Apéndice sobre *Versificación*:

“Isaías: 5¹⁻³; —12¹⁻⁶; —14¹⁻²¹ y 29⁻³²; —23¹⁻¹⁶; —26¹⁻⁷; —34; —35; —38¹⁻²⁰ y desde el 40 en adelante casi todo, lo mismo que los *onus*”.

De *Jeremías*, hasta el capítulo 50 inclusive, solamente registra 11 versículos (1) (12⁷⁻¹² y 18¹³⁻¹⁷), y del *Eclesiastés*, 16 versículos (1²⁻⁵ y 3¹⁻⁹), siendo así que el primero está copiosamente esmaltado de fragmentos poéticos, y el segundo en parte considerable escrito en verso.

También el P. Prado en sus *Praelectiones biblicae, Vet. Test.* II (1940) refiriéndose a los libros didácticos dice: «omnes, si forte *Eccl. excipias* (?), ligata oratione scripti comprobantur». Huelga, por lo tanto, la expresada salvedad.

Nuestras observaciones no envuelven ninguna especie de censura; únicamente intentamos resaltar los progresos realizados en cuestión tan fundamental para la más perfecta estimación e inteligencia de los escritores bíblicos.

de Isaías, capítulos 1-39, aparte de la vaga indicación de «casi todos los *onus*», es decir caps. 13-23, las mencionadas ediciones transcriben en la forma ininterrumpida, usual para la prosa, poquísimos y breves fragmentos, que no llegan a *dos centenares* de versículos, la mayoría de ellos correspondiente al apéndice histórico, caps. 36-39. La diferencia es, por lo tanto, palmaria. En suma, la máxima parte del libro de Isaías está versificada.

Hay que reconocer, no obstante, que las dificultades para una acertada discriminación de las partes versificadas y su debido seccionamiento métrico se acrecen notablemente en los libros de los Profetas como también en algunos sapienciales. Las razones son múltiples, y no la menor de éstas la falta de un texto críticamente depurado.

Una mirada superficial por los diversos libros o fragmentos poéticos de la Biblia revela casi perfecta regularidad en las series métricas de versos de Job, Proverbios y Trenos —y hasta en la numeración—, a base de hexapodias, con tal o cual pentapodia o heptapodia, pero siempre en dos hemistiquios fraccionados por la cesura, frente a la línea quebrada, ondulante o elástica del ritmo en Isaías y demás libros proféticos.

En el Salterio (*sîr*) se aprecia mucha mayor variedad que en la mencionada poesía gnómica (*mašal*), y, aparte el gran salmo 19 con sus 176 versos, no son muchos los que ofrecen perfecta uniformidad en su versificación, ya sea por la inseguridad eventual del texto, ya, sobre todo, por la matización lírica que introduce variedades melódicas en el ritmo. Lo propio, y aun en mayor grado, se observa en el *Cantar*. El oscuro Eclesiastés también ofrece desconcertante variedad métrica, que le asemejan bastante a los oráculos proféticos.

La distribución y numeración de versículos, que data, como es sabido, del siglo XVI, y que fue ideada a base del texto latino y adoptada posteriormente en el griego y el hebreo, sin ninguna preocupación, por lo tanto, del ritmo poético, es en este caso un factor valioso para importantes deducciones. Hoy, a base de los versos, se habría numerado de muy distinta manera el texto de Isaías. Mas, así y todo, presenta dicha distribución una estimable cuanto inesperada ventaja al ofrecernos un texto seccionado en cláusulas y períodos sintácticos, que abarcan uno, dos, tres o más esticos, a veces incluyendo el último hemistiquio del versículo

anterior o bien el primero del siguiente. El resultado es no ya la numeración de versos sino de versículos, conceptos en este caso muy dispares, aunque otras veces, como en los susodichos Job y Proverbios —no en cambio en Trenos— sean generalmente coincidentes. Son, pues, como queda indicado, cláusulas, períodos sintácticos. Ahora bien, ¿puede establecerse alguna relación entre éstos y las unidades métricas del ritmo poético? En cierto grado estimamos que sí, merced a la estrecha conexión existente entre el pensamiento y su troquel métrico en el lenguaje bíblico, y tal coincidencia puede proporcionarnos precisamente una pauta para determinar la índole de la versificación isaiana.

RITMO

Dígame lo que se quiera y sean cuales fueren las formas que adopte, el ritmo es un elemento esencial en todo linaje de poesía, como forma única de su total expresión, imprescindible para la plena y adecuada emoción estética cuando la belleza se hace ostensible en alas del lenguaje. La poesía no es dialéctica ni geometría verbal; es vida, movimiento, armonía, oscilación entre la unidad y la variedad, entre la calma y la agitación, y es, ante todo y sobre todo, sentimiento, irradiación del alma humana sobre el alma del universo. Ahora bien, los sentimientos, como observó Spencer, buscan naturalmente el ritmo.

Los que más han tronado contra las estrechas ligaduras del ritmo se referían a los sistemas que por ser excesivamente rígidos parece como si encadenaran el libre vuelo del pensamiento. En realidad el ritmo establecido en una lengua cualquiera, a tenor de las leyes fonéticas que la informan, es el vehículo natural en que cabalga sin esfuerzo el numen del poeta; mas si algún fundamento pudiera tener ese reproche, a buen seguro no es aplicable al ritmo peculiar de la métrica bíblica. Como en otra ocasión expusimos con amplitud y detalle² en ese ritmo «no hay rigidez de moldes, como tampoco caprichosas combinaciones matemáticas, que nada dicen a la sensibilidad artística»; es un ritmo laxo,

² Vid. en *Sefarad*, V (1945), nuestro artículo: "Principios fundamentales del verso hebreo".

dotado de cierto margen y amplitud, aunque sujeto a una tónica general y a determinadas leyes. Su característica esencial estriba en el *acento*, alma de ese ritmo, con marcada tendencia ascendente, de conformidad con el ritmo natural de la lengua hebrea, reflejo natural a su vez de la psicología del pueblo que la habló.

Pues bien, esas notas distintivas de la versificación hebreo-bíblica se manifiestan con todo su esplendor en Isaías, el «poeta clásico» por excelencia de la Biblia, «de modèle qu'ont essayé d'imiter les prophètes ultérieurs»³. La estructura interna de los versos en los poemas de Isaías no difiere, pues, sensiblemente de la usual en la métrica escrituraria. Es ley fundamental que en tanto no se altere radicalmente la prosodia de un idioma, tampoco pueden introducirse modificaciones transcendentales en su sistema de versificación, salvo artificiosamente, y el lenguaje del gran profeta del Enmanuel es la verdad misma. Por otra parte, los poetas clásicos de las literaturas de todos los tiempos no suelen ser precisamente introductores de novedades, que tal vez no arraiguen en su idioma; más bien discurren por los suaves carriles de la versificación consagrada, aquilatando y perfeccionando sus líneas generales y los detalles de la armonía, pero siempre dentro de los módulos estatuidos. La originalidad de Isaías se ostenta más bien en la maestría con que desarrolla los períodos rítmicos.

Respecto a la cuestión del Déutero-Isaías —e igualmente del Trito-Isaías—, ajena por completo al presente estudio, tan sólo nos cumple afirmar que, sin descender a excesivas minucias ni cómputos a menudo engañosos, no nos ha sido dado apreciar sensible diferencia desde el punto de vista de la métrica entre dichas tres partes.

En cambio sí hemos de formular una observación previa, cual es la ardua dificultad que entraña todo intento de acotar los versos de un pasaje bíblico cualquiera con garantías de absoluta firmeza. La obra de Kittel-Kahle, que marca un paso gigantesco en este sentido, todavía no puede considerarse como definitiva, ni tampoco lo es como edición crítica. No obstante, nos atenderemos casi estrictamente a la separación de versos y cesuras que presenta. En cuanto a los ejemplos, procuramos elegir los versos sobre

³ *La Sainte Bible. Isaïe* (École Biblique de Jérusalem), 1951, p. 12.

cuya estructura o extensión no haya especial discrepancia, o que al menos no afecte a nuestro propósito.

Tras este preámbulo, podríamos formular en los siguientes términos los caracteres generales del ritmo en la poesía isaiana:

La métrica usada por Isaías más que basada en versos de corte regular y uniforme, consta de series rítmicas o períodos prosódicos, formados según los moldes clásicos de la poesía bíblica, y cuyos miembros —esticos o hemistiquios— corren a veces paralelos y análogos entre sí, en tanto que otras, las más, ofrecen desigual contextura, pero siempre en estrecha compenetración por su forma y longitud con el pensamiento expresado.

Con esto ya se define por sí mismo este género de versificación: más bien que al *masal* de la poesía gnómica, se asemeja al *šir* de la poesía lírica; aunque en realidad podría señalarse, por su forma y por su fondo, y hasta por su sintaxis, un tercer género poético que no dudaríamos en llamar *profético*, por ser el comúnmente usado por los Profetas escritores. En vez de encerrarse la idea en el molde rígido de un estico por gala partido en dos mediante la censura, despliega sus alas en raudo y luminoso vuelo, plegándose maravillosamente a las ondulaciones y elasticidad del concepto. Aquí es la llamada espiritual la que manda, y la onda rítmica

"est une esclave, et ne doit qu'obéir"⁴.

Libertad ondulatoria, variedad melódica, que ahuyenta toda enojosa monotonía, riqueza de tonalidades, perfecta adaptación al pensamiento, exquisita matización son las galas primorosas que adornan esta modalidad rítmica. El numen del poeta domina con majestuoso señorío el ámbito en que se desenvuelve su poesía; pero ésta en su forma substancial, como hemos indicado, acomódase a los principios y leyes que informan la métrica bíblica.

A fin de precisar con mayor exactitud la naturaleza y caracteres de ese ritmo, conviene recordar que son dos los modos fundamentales, en el orden cuantitativo, que lo distinguen, cada uno de los cuales prevalece en determinados géneros poéticos y hasta es peculiar o preponderante en cada lengua: el par y el impar. En término técnicos:

⁴ Boileau *Art poétique*, I v. 30.

- γένος ἴσον, *genus par*: 1 : 1, dáctilo : 2 = 1 + 1
 espondeo : 2 = 2
 anapesto : 1 + 1 = 2
 anfíbraco : 1 + 1 (separados) = 2
- γένος διπλάσιον, *genus duplum*: 2 : 1 yambo : 1 = 2
 troqueo : 2 = 1
 agudo : 1 = 0
- γένος ἡμιόλιον, *genus sescuplum* (vez y media): 3 : 2 peón (en cualquiera de sus 4 formas)

La lengua hebrea demuestra su viveza y vehemencia, cualitativamente, en el marcado ritmo ascendente de su dicción, debido a la abundancia de voces oxítonas (*milra^c*), y cuantitativamente en el predominio del número impar (*genus duplum* 2 + 1 y *g. sescuplum* 3 + 2). Sin embargo, la armonía y el equilibrio se mantienen merced a la intervención ponderada de las voces paroxítonas (*mil^cel*) y el *genus par* (1 + 1).

Idénticos caracteres se ponen de manifiesto en la versificación de Isaías; basta escandir algunos versos de cualquier capítulo para comprobarlo. El exquisito gusto e insuperable sentido de la armonía que caracteriza a este poeta sin igual, y la perfecta adecuación entre fondo y forma, que es una de sus soberanas excelencias, manifiéstase en la elección y acertada combinación de cada uno esos tres ritmos, con notoria preferencia por el impar, sobre todo en los pasajes de más acentuado lirismo.

METROS

Veamos ahora, mediante el análisis de la versificación isaiana los metros en que este ritmo cristalizó.

La nota más destacada es la *variedad*, gala exquisita de toda elocución, y la libertad consiguiente, frente a la regularidad y constancia, por no decir monotonía, de la hexapodia en Job y Proverbios. De ahí que, si queremos señalar predominio de algún metro en particular, no sea precisamente el verso de seis acentos simétricamente partido en dos hemistiquios por la cesura, sino la desigual pentapodia o *qiná*, que —huelga recordarlo— a pesar

de su denominación, no se limita en la métrica bíblica a las composiciones elegíacas. Rara vez van seguidos más de cuatro o a lo sumo cinco versos iguales, de cualquier metro que sean.

Esa variedad de cristalizaciones del ritmo poético en nada se parece a la anarquía rítmica o caprichosa arbitrariedad, tan frecuentes en épocas de depresión creadora y exasperado prurito de originalidad; por el contrario, es fruto de la maravillosa adaptación del ritmo de la palabra al ritmo del pensamiento, ideal a que debe aspirar todo poeta y que vemos fue la constante preocupación en los grandes poetas, felizmente realizada en infinitos aciertos por los más egregios vates, y que todavía constituyen una mina escasamente explorada en el campo de la investigación literaria de todas las literaturas. Quizá en este aspecto supere Isaías a todos los poetas de todas las lenguas.

Generalmente en cada verso de los poemas que estudiamos se juntan pies métricos de dos clases diferentes como mínimo, y de cinco como máximo. Véase, como ejemplos:

- a) 5^{1a}: yambo, yambo, anapesto + yambo, yambo, anapesto
(2 tipos).
- b) 1^{2a}: yambo, anfibraco + peón 4.º, troqueo + anapesto,
(5 tipos).
- 1^{2b}: yambo, anfibraco, peón 3.º + yambo, troqueo, agudo
(5 tipos).

Podría establecerse una división general de los versos bíblicos clasificándolos en dos grandes grupos, a tenor de la métrica española: 1.º de *arte mayor*, desde la pentapodia (cinco pies, diez sílabas como mínimo), en adelante, y 2.º de *arte menor*, desde la tetrapodia (cuatro pies) en orden decreciente. Sin embargo, en la enumeración que seguidamente consignamos de los metros usados en el libro de Isaías seguiremos el orden de frecuencia, de más a menos.

La *pentapodia* es, como ya indicamos, el verso más reiterado, en su forma usual de 3 + 2 acentos; con todo, alguna vez se presenta en forma inversa, 2 + 3 (21^{10 b}, 33^{8 a}), pese al principio por algunos admitido de que en el verso hebreo el segundo hemistiquio ha de ser siempre igual o menor que el primero.

Sigue la *hexapodia*, que en algunos capítulos sobrepuja numéricamente a la pentapodia, pero no en total, con notable dife-

rencia. Sus variedades son las normales de $3 + 3$, $2 + 2 + 2$, $4 + 2$, $2 + 4$.

La *tetrapodia* suele presentarse como remate de varios períodos rítmicos de cinco o seis acentos, v. gr. $1^a b$, $3^{15} b$, 28^{19} . No son raras, sin embargo, las series tetrapódicas; así en $1^{16} c-18^a$ se juntan cuatro versos consecutivos de esta clase. Incluso cabe señalar algún pasaje, como el capítulo 21 «Oráculo sobre el desierto» (sobre Babilonia), de marcha vertiginosa y vórtice de torbellino, en que la tetrapodia $2 + 2$ es el metro predominante, y por cierto de felicísima adaptación al tono del oráculo, hasta el extremo que en 36 versos (versículos 1-15, los 17-18 están en prosa) pueden contarse no menos de 20 tetrapodias.

La *heptapodia*, de más solemne empaque y de épica resonancia, hace tal cual vez su aparición, acomodándose a la especial gravedad y entonación del pensamiento: ej. $2^7 (2 + 2 + 3)$, $1^{21} b (2 + 3 + 2)$, $2^4 c (4 + 3)$, $2^6 b, 7, 10 (2 + 2 + 3)$, $3^1 (id)$, $3^2 (3 + 2 + 2)$.

Todavía más lento y majestuoso es el ritmo de la *octopodia*, de análoga frecuencia o poco menor que la anterior; ej. $2^{19} b (3 + 2 + 3)$, $2^{20} a (4 + 2 + 2)$, $2^{21} b (3 + 2 + 3)$, $3^9 b (4 + 4)$, $3^{24} b (id)$.

La *tripodia* por su breve extensión solamente suele presentarse como complemento fraseológico y, de consiguiente, como remate de otro verso o bien de un período rítmico; ej. $1^{30} b$, 2^{18} , $22^8 a$, $24^{11} b$, $25^8 a$, $26^{14} b, 15 b$, $26^{17} b, 18 b$, $29^{21} b$.

Aun menor substantividad reviste la *dipodia*, que solamente se emplea como iniciación de un período, v. gr. $21^8 a$, 10^a , casi o modo de «base» del verso siguiente. Es un verso —si como tal puede considerarse— raro en Isaías, como en general en los demás libros poéticos.

Como demostración práctica del empleo y combinación de versos, y también de la estructura de éstos, creemos conveniente bosquejar a continuación el siguiente fragmento (5^{1-7}), uno de los más poéticos de la I parte, la conocida «Parábola de la viña».

1 a. - 6: yambo, yambo, anapesto + yambo, yambo, anapesto⁵.

⁵ El primer número indica el versículo del capítulo; la letra, el verso; la cifra siguiente, el número de acentos del verso y por lo tanto la clase del mismo (hexapodia, pentapodia, etc.), y la cruz, la censura.

- b. - 5: troqueo, yambo, anapesto + yambo, íd. (o anfibraco, íd., contando el segol final).
- 2 a. - 4: peón 3.º, íd. + peón 4.º, anapesto.
 b. - 5: anfibraco, yambo, íd. + peón 3.º, anapesto.
 c. - 5: yambo, íd., anapesto + anfibraco, anapesto.
- 3 a. - 5: anapesto, yambo, peón 4.º (ó 3.º) + yambo, anapesto.
 b. - 4: anfibraco, yambo - yambo, íd.

(*Transición: gravedad*)

- 4 a. - 6: anapesto, agudo, anapesto + yambo, íd., íd.
 b. - 6: yambo, anfibraco + yambo, anapesto + anfibraco, anapesto.
- 5 a. - 7: anapesto, peón 4.º, yambo + agudo, peón 4.º, yambo, anapesto.
 b. - 8: yambo, peón 4.º + anapesto, íd. + yambo, anapesto + anapesto, íd.
- 6 a. - 6: peón 3.º, yambo + agudo, anapesto, yambo, anapesto.
 - 3: anapesto, yambo, anfibraco (*unido al anterior en Kittel*).
- b. - 6: yambo, anapesto íd. + anapesto, yambo, íd.
- 7 a. - 5: anfibraco, yambo, anapesto + agudo, anapesto.
 b. - 4: yambo, anapesto + yambo, anapesto.
 c. - 7: yambo, anapesto + anapesto, yambo + anapesto, íd., íd.

PERÍODOS RÍTMICOS

Aunque se ha resucitado en nuestros días la cuestión de la estrofa en la métrica hebreo-bíblica, que inició en 1831 Fr. Köster, creemos dista mucho de estar enteramente resuelta, y más bien parece hallarse envuelta en cierto confusionismo. De ahí que tal vez sean oportunas algunas observaciones previas de carácter general para mejor formular después nuestra opinión y deducciones.

Pocas veces, y por añadidura con bastante impropiedad, han definido la estrofa los tratadistas de preceptiva literaria. «La unidad rítmica de varios períodos o versos expresando integralmente un pensamiento», según el autor de *La ciencia del verso*, es una definición inexacta y en todo caso incompleta, que se aplica

en alguna manera y en cuanto al fondo al concepto de la estrofa en las lenguas modernas, pero que falla totalmente refiriéndola a los líricos griegos y latinos.

Nosotros la definiríamos así: «Un ritmo más amplio que comprende varios ritmos inferiores, es decir cierto número de versos, enlazados entre sí en forma fija y distinta por algunos elementos métricos, y que *se repite periódicamente* (σπρέπω, *dar vueltas*) y de un modo generalmente uniforme a lo largo de la composición poética». Suele encerrar la estrofa, al menos en las lenguas modernas, un sentido completo, y en este aspecto viene a ser como la cláusula o el período, según los casos, en el lenguaje ordinario.

Así entendida la noción de estrofa —y no vale alterar caprichosamente la significación de las palabras, máxime las de rancio abolengo—, caen por su base casi todas las artificiosas lucubraciones realizadas a propósito de la estrofa en la poesía bíblica. Cosas nuevas o fenómenos diferentes deben expresarse con términos especiales, so pena de confusión. Toda estrofa, conforme a su auténtico sentido, implica *diversidad* en su estructura y *reiteración* uniforme. Partiendo de esta base podemos ya abordar la cuestión: ¿Existe la estrofa en la poesía isaiana? Y contestamos rotundamente: No, pues faltan esas dos condiciones precisas.

En vista de lo cual, cabe preguntar si esos versos se ordenan *κατὰ στίχον*, como los hexámetros griegos o latinos y los romances castellanos, y la respuesta será también negativa. Basta con pasar la mirada superficialmente por las páginas del libro que nos ocupa, para advertir la variedad de versos usados en forma promiscua. Consecuencia: lo que constituye el armazón en las piezas poéticas de Isaías son *series rítmicas* o períodos prosódicos de variada estructura, polícroma armonía y desigual factura, comparados entre sí.

Empresa temeraria nos parecería pretender sistematizar esos grupos o conjuntos poéticos y reducirlos a la férrea reglamentación de la estrofa greco-latina o moderna, recurriendo tal vez a alambicados artificios. En primer lugar, tal principio, como ocurre en la estructura de los versos, es ajeno en absoluto a la naturaleza de la métrica escrituraria; por otra parte, la observación misma de esas composiciones disuade cualquier intento de seccionamiento uniforme y regular. El carácter propio de esos orácu-

los, realizados por el ritmo para su mayor prestancia e incluso más fácil memorización, pero pronunciados generalmente ante la compacta masa popular y a ella destinados, no a una minoría de espíritus artísticamente exquisitos, rechaza cualquier especie de exagerados arrequives. No son himnos, son oráculos proféticos.

Sentadas estas afirmaciones, vamos a presentar un muestrario de las clases o variedades que ofrecen esos períodos poéticos, a base del capítulo I, por donde se podrán apreciar las variedades susodichas, así como también su irreductibilidad a fragmentos estróficos.

- a) hexapodia y pentapodia (1^2 , ítem 1^3).
- b) hexapodia, tetrapodia y heptapodia (1^4).
- c) pentapodia y tetrapodia (1^5).
- d) tetrapodia, id. y hexapodia (1^6).
- e) hexapodia ($2 + 2 + 2$) e id. ($3 + 3$) (1^7).
- f) doble tetrapodia (1^8).
- g) hexapodia (cfr. Kittel) y tetrapodia (1^9).
- h) tetrapodia (?) y pentapodia (1^{10}).
- i) doble pentapodia y hexapodia (o pentapodia, cfr. Kittel) (1^{11}).
- j) tripodia (? ¿falta 2.º hemistiquio?) y pentapodia (1^{12}).
- k) hexapodia y heptapodia (1^{13}).
- l) tetrapodia y pentapodia (aliteración) (1^{14}).
- ll) pentapodia ($2 + 3$) e id. ($3 + 2$) (1^{15} a, b).
- m) doble pentapodia (1^{15} c - 1^{16} a, b).
- n) triple tetrapodia (1^{16} c - 1^{17}).
- n) triple tetrapodia (1^{16} c - 1^{17}).
- o) pentapodia (invertida: $2 + 3$) (1^{19}).
- p) heptapodia (1^{20}).
- q) pentapodia (1^{21}).
- r) hexapodia (1^{22}).
- s) tetrapodia, pentapodia y hexapodia (1^{23}).
- t) anácrisis (?), hexapodia y pentapodia (1^{24}).
- u) octopodia (1^{25}).
- v) pentapodia y hexapodia (1^{26}).
- w) pentapodia (1^{27}) (igual que 1^{21} , pero sin rima, a diferencia de éste).
- x) heptapodia (1^{28}).

- y) doble tetrapodia (1²⁹ (=1^s, pero la rima en distinta forma).
- z) tetrapodia y tripodia (1³⁰.
- z') doble pentapodia (1³¹).

Vemos, pues, que en un total de treinta versículos (el 1.º es el título) que comprenden otros tantos períodos rítmicos, apenas se pueden señalar tres o cuatro coincidentes en el número y clase de versos, y aun éstos ofrecen alguna diferencia, por la rima u otros ornatos. Semejante exposición podría hacerse de todos los capítulos del libro. Ante tal diversidad hay que reconocer, en primer término, que no se puede hablar de estrofas, sino más bien de períodos rítmicos, y en segundo, que la variedad de éstos en Isaías es asombrosa y escapa a todo intento de sistematización. La adaptación del ritmo verbal métrico al vuelo espiritual del pensamiento es la única ley que puede formularse, ley áurea e ideal que permite la holgada libertad en que se desenvuelve el sistema de versificación bíblica y que, sin mengua de la armonía necesaria en todo lenguaje poético, lo esmalta de suaves irisaciones y modulaciones orquestales.

A veces casi diríamos que a algunos de esos períodos rítmicos solamente les falta la reiteración constante a lo largo de la composición, para trocarse en verdaderas estrofas; pero cabalmente eso es lo que sería preciso para constituir semejante modalidad métrica. Tal, por ejemplo, el principio (1^{2 a,b}), en que se suceden dos dísticos, formados regularmente por hexapodia y pentapodia; mas pronto se desvanece la ilusión, al comprobar la heterogénea sucesión de ritmos enlazados sin sombra de preocupación de esa onda sonora más amplia y unificante que llamamos estrofa. Ese ritmo matizado y flexible, sin quiebras de esta naturaleza, se nos presenta quizá por eso mismo más grandioso, al par que ingrávido y fecundo en hondas emociones.

R I M A

Este poderoso elemento de armonía, aún no agotado al cabo de quince siglos que se viene empleando largamente, en las pos-trimerías de la literatura romana, en todas las medievales, sin

exceptuar la árabe y la hebreaica, y en las lenguas modernas hasta el día de hoy, tiene en la métrica bíblica, contra lo que comúnmente se cree, una importancia considerable como ornato literario, aun cuando no sea esencial, ni lo es tampoco, rigurosamente hablando, en las poéticas de los idiomas europeos.

En Isaías hace su aparición con suma frecuencia, hasta el extremo que bastaría su atenta consideración en este excelso poeta, tan solícito de la armonía, para disipar toda sombra de duda respecto a su real existencia en la versificación escrituraria. Sabido es, en efecto, que son muchos los tratadistas que niegan realidad en la antigua métrica hebrea a este elemento subsidiario de armonía. Nosotros les invitaríamos sencillamente a leer con regular atención los poemas de Isaías, en la seguridad de que cambiarían de opinión.

En vista del estado de la cuestión, quizá no sea ocioso recordar las normas especiales que rigen la rima en la métrica bíblica para mejor comprender y comprobar en las citas que aduzcamos la verdad de nuestros asertos, máxime teniendo en cuenta la ausencia total de tratados acerca de esta materia.

Como veremos en seguida, hay notables divergencias entre el concepto y el alcance de la rima en la poesía hebreo-bíblica y su naturaleza en las literaturas europeas. Distínguense tres clases:

1.^a Concordancia de una sola letra (vocal o consonante); ejemplo, *malḵî* y *ḡodšî*, 'El y *dal*. Este tipo de rima, como más elemental, es el que después se denominaría *šîr 'ober*, «verso pasadero», porque rápidamente pasa, siendo apenas perceptible al oído, o bien, según otros, porque es tolerable, «pasable».

2.^a Consonancia de dos letras, aun sin coincidencia necesaria del acento; ejemplo, *ḥālaḡôt* y *ḡ^edôlôt*, 'arî y *ḥonnenî*. Este es el tipo *šîr ra'ûy* «verso distinguido», porque resalta más que el anterior y requiere mayor esmero.

3.^a Identidad de tres o más elementos finales análogos, y puede ser la rima de este tipo monosílaba, bisílaba, trisílaba, etc.; ejemplo, *ha-'El* y *'Immanu'el*, *yarbîšenî* y *y^enahaleni* (Sal. 23²), *môsrôtêmo* y *'abotemo* (Sal. 2³).

De las tres especies de rima susodichas, la primera es menos usada, la segunda lo es bastante y todavía más la tercera. También pueden darse rimas de cuatro o más sílabas, y se consideran

de gran distinción; pero son raras, por su misma dificultad intrínseca.

La rima no tiene lugar fijo en el verso o período rítmico; sin embargo, su localización preferente suele ser el final de verso o de hemistiquio.

Después veremos la variedad de formas que la rima reviste en el libro de Isaías, la multiplicidad de lugares que puede ocupar, y demás circunstancias especiales.

También hay que recordar la existencia de algunas licencias poéticas, cuando las letras que intervienen en la rima son simplemente afines, al menos en la pronunciación relajada, v. gr.

ביא y בי; לה y לא; בה y בא; אה y עה.

Otro tipo de licencia es el motivado por el *šewá*; el quiescente puede convertirse en móvil (comp. e muda francesa final, en poesía) y por lo tanto pronunciarse, aunque débilmente, con lo cual se añade al verso o hemistiquio una sílaba más. Pero ya sabemos que el silabismo no tiene importancia excepcional en la métrica bíblica, y cuán fácilmente se puede sustituir un pie por otro, sin menoscabo de la armonía.

Finalmente haremos mención de un ornato de estilo, bastante usado por algunos escritores griegos y latinos (Gorgias, San Agustín) como figura retórica, pero que en realidad es una forma de rima; nos referimos al *ὁμοιοτέλευτον*, *homoyotéleuton*, asonancia o rima imperfecta, en el sentido que tiene en la poesía castellana, constituida por una especie de ritornelo de sonidos análogos, principalmente al final de los miembros del verso.

Aunque indudablemente la rima constituye un valioso resorte de armonía, si ahondamos un poco en la esencia sutil del ritmo como cualidad inherente a toda poesía, que se enlaza tan fuertemente con ésta como el alma al cuerpo, formando una unidad sustancial, hemos de reconocer que se ha exagerado el papel e importancia de aquélla, y no puede conceptuársela, al menos con carácter general, como el gran rimador, al par que gran poeta, Víctor Hugo, cuando la llamó

”*Cette suprême grâce de notre poésie*”.

Es un elemento melódico excesivamente material y hasta craso: no habla ni a la *inteligencia*, en que radican los valores ideo-

lógicos de la poesía, ni a la *sensibilidad* espiritual; halaga al oído, en que vibran los efluvios musicales, la armonía y delicadeza de ese instrumento polifónico incomparable que es el lenguaje humano. Entre las facultades anímicas superiores, la rima solamente repercute en la *memoria*, como eco de un vocablo precedente y como un hito que marca la cadencia final del verso. Entre todos los elementos posibles del ritmo, cuales son el acento y la cantidad silábica en primer término, el número de sílabas, la simetría periódica o fraseológica u otros cualesquiera que puedan constituir el armazón métrico de una lengua, la rima es probablemente el factor menos espiritual. Sólo de una manera muy incompleta viene a «compensar el elemento musical desvanecido», y no puede admitirse, sin exageración, que en ella «la analogía de vibración sustituye con ventaja a las equivalencias de los tiempos», como inconsideradamente afirmó un tratadista de principios de siglo. El mismo reconoce, sin embargo, con acierto, en su papel de defensor de la rima, que

«única representación ya del elemento sensible, acentúa la impresión auditiva con un vigor tanto más necesario desde que el alma, descargada del peso silábico, se ha refugiado en la significación, se ha centrado en el factor espiritual, y requiere un cable de mayor *rudeza* para sostener su anclaje en el mundo material»⁶.

Así, pues, contra lo que algunos sostienen, no creemos que la rima tenga realmente «un gran valor intelectual», puesto que no se busca la estricta congruencia ideológica entre las palabras que riman, sino la absoluta, o relativa, homofonía; de ahí que muchas veces rimen verbos con substantivos, adjetivos con adverbios, partículas con vocablos principales, sinónimos entre sí o bien antónimos, etc.⁷, y no pocas hay que retorcer la frase *propter metrinecessitatem* —por exigencias de la rima, diríamos en este caso— sustituir un verbo o substantivo por una perífrasis o bien alterar la construcción de la cláusula o el período. ¡Cuántos ripios se han incrustado a veces en bellas poesías, por imperativo de la rima!

⁶ M. MÉNDEZ BEJARANO, *La ciencia del verso*, 1908, p. 170.

⁷ Hágase la prueba con cualquier composición poética y se apreciará esta falta de congruencia.

¡Y cuántas cosas se han dicho de una manera determinada o con tales o cuales notas, que se habrían plasmado de muy distinto modo sin esa bella tirana!

En cuanto a la otra función que la rima desempeña, la de marcar el término sensible del período rítmico, ya queda enjuiciado su alcance y valor.

Ahora bien, ¿cómo cohonestar, en vista de lo que antecede, estas deficiencias intrínsecas en cuanto a la auténtica valoración de la rima, con el singular arraigo que alcanzó en las lenguas modernas y el gran aprecio en que la han tenido los *dii maiores* y *minores* de la poesía? Nos explicaremos, refiriéndonos principalmente al Parnaso castellano. Cuanto más próximas se hallan entre sí las rimas, tanto más se acentúa su plasticidad y pesadumbre, cuando se ensartan de una manera mecánica y rígida; es como un trombón cuyo sonido se oye demasiado cerca, un trompetazo que apaga los demás sonidos. En cambio, cuando las rimas están más distanciadas o resuenan inesperadamente en estrecha conexión con las ideas, por ser el molde amplio o elástico, se atenúa y dulcifica su son: es un eco suave que se mezcla sin estridencias a la general orquestación del ritmo poético. Esto es precisamente lo que en gran parte ha ocurrido en la métrica castellana: la estudiada combinación de rimas en las distintas estrofas con la adecuada mezcla de versos de arte menor y mayor, v. gr. la lira, ha retraído del primer plano ese elemento absorbente y, fonéticamente, casi perturbador, confinándolo a sus justos límites. En la silva, tan usada en las églogas y elegías por los grandes maestros de la poesía hispánica, la notable extensión de sus proporciones, sus versos largos, y la distancia entre rimas —a veces tres o cuatro versos, o sea más de treinta o cuarenta sílabas, respectivamente—⁸ y la artística combinación de las mismas, contribuyen a suavizar el efecto retumbante del sonsonete. Sin embargo, el oficio de jalones entre verso y verso, la función cadencial, tan marcada en el verso latino por otros procedimientos, es innegable y hay que reconocer

⁸ Hasta cinco versos intercaló B. L. DE ARGENSOLA en su soneto *A la Providencia* entre las rimas *palmas* y *almas*, particularidad notada por el citado tratadista como «desliz», y que a nosotros más bien nos parece una confirmación de nuestra tesis, sobre todo teniendo en cuenta el refinado gusto de ese poeta, y lo fácilmente que hubiera podido subsanar la supuesta negligencia.

que la rima la cumple a maravilla, moldeando la estrofa en netos y acusados perfiles.

Hasta aquí nos hemos referido a la rima perfecta o consonante. Todavía se diluye más el martilleo de la rima en esa otra variedad más atenuada y suave, basada únicamente en la homofonía de vocales —los fonemas sonoros por excelencia—, que llamamos *asonancia*, no exclusiva de nuestro Parnaso, pero sí una de las glorias métricas más legítimas y originales del mismo. En ella el valor intelectual —si alguno tiene la rima consonante— desaparece por completo, y el musical queda muy oscurecido y en gran parte obliterado, reducido a un eco breve y apagado; casi podríamos asegurar queda únicamente la función cadencial, de jalón final del verso. Téngase presente que en realidad el verso del romance era, no el octosílabo, con rima asonante en los pares, sino el de dieciséis sílabas, con cesura medial, y cadencia final en cada uno.

¿Qué enseñanzas se desprenden de las observaciones precedentes, que hemos creído necesario o al menos muy conveniente preinsertar, en relación con la métrica bíblica y concretamente la isaiana, por lo que a la rima se refiere? Bien patentes. En esa poesía la rima carece de la pesadez que grava, o puede gravar, la verificación de las lenguas modernas. Por lo mismo que no tiene puesto fijo ni en realidad obligatorio en los moldes del verso, la rima bíblica —si podemos hablar así— y aun mejor diríamos la rima isaiana es más dúctil e ingrávida. Carece de esa avasalladora absorbencia que logró en las métricas latino-medieval y modernas, y es no más que uno de tantos elementos subsidiarios basados en la plasticidad del lenguaje, que enriquecen el ritmo sin recargarlo, y añaden gratas irisaciones a la policromía del ropaje poético.

Estas especiales características dimanar de varias causas, como son:

1.^a) la no obligatoriedad y la consiguiente falta de fijeza en un lugar determinado cuando hace acto de presencia;

2.^a) la gran variedad de formas que reviste, a tenor de las normas hebreo-bíblicas susodichas;

3.^a) la multiplicidad de lugares que puede ocupar en el verso o período rítmico, incluso enlazando dos períodos rítmicos distintos;

4.^a) la variedad numérica que puede presentar en cada caso; pues si por una parte no es en modo alguno obligatoria, tampoco

hay limitación forzosa en su empleo, el cual queda al arbitrio e inspiración del poeta ; y

5.^a) la absoluta independencia de cada verso o serie con respecto a los demás del poema. Ocasionalmente dos o más podrán ostentar idéntico terminal, es decir la misma rima, aumentando con ello la conexión y los ecos melódicos ; pero cada uno sigue gozando de su autonomía, ley fundamental en la métrica bíblica.

Examinemos, con ejemplos, cada una de esas modalidades.

En todos los libros poéticos de la Biblia, tanto los del género *šîr* como los del *mašal*, es notoria la ausencia de toda especie de rima en gran cantidad de versos, hasta el extremo que —dice un tratadista— «comúnmente se admite que la poesía hebrea no empleó *intencionadamente* la rima como recurso poético, aunque *casualmente* se hallan poesías rimadas, pero sin regularidad»⁹. Hay metricistas, no obstante, como Schmalz, Vetter, Grimme y Strack que admiten paladinamente dicho ornato. En unos libros, v. gr. Isaías, Habacuc, Prov. 31 —especie de casida en *āh*— se prodigan las rimas ; en otros, por el contrario, v. gr. Eclesiastés, escasean más.

En el libro de Isaías, repetimos, abundan extraordinariamente las rimas en sus diversas clases, tanto consonantes como asonantes ; y sólo cuando se dan en el verso otros ornatos lingüísticos accesorios, tales como la aliteración, especie de rima en orden inverso, paronomasia, retruécano, etc., es cuando al parecer se prescinde de la rima, quizá para no oscurecer esos otros adornos.

Ni siquiera puede, por otra parte, deducirse la repulsa de este ornato métrico, ya que no con carácter general, al menos en determinados géneros poéticos o formas de versificación, cual ocurre en español con el verso libre o en inglés con el *blank verse*, puesto que aun donde más escasea hace esporádica aparición. En el mismo *mašal* no es rara ; en Job abunda, en Proverbios menos.

Una rápida ojeada por los poemas isaíanos muestra a las cla-

⁹ S. M. RODRÍGUEZ, *loc. cit.*, el cual registra a continuación, cual si fuera caso extraordinario, Is. 5⁷, tercer miembro del tercer estico de este versículo :

”*i-šdaqah we-himmeš šeqaql*”

paronomasia, como en los dos miembros precedentes del mismo versículo, cuando precisamente casi lo difícil en Isaías es hallar algún verso totalmente desprovisto de rima.

ras la gran libertad de colocación y de uso que goza la rima, como seguidamente comprobaremos.

Observemos a continuación la variedad de estructura y formas que puede revestir la rima en los poemas que estudiamos:

- a) Consonante final únicamente, ejemplo:

Bô' ba-šûr w^e-hiṭṭamen be-afar (2^{1}).*
W^e-al kol 'arzê ha-L^ebanon... w^e-al kol 'al.lônê ha-Bašan (2¹⁸).

- b) Vocal con letra de prolongación, ejemplo:

[Sifṭû-na' bēnî û-bēn karmî] (5³ b).
Wa-yiben migdal b^e-tôkô w^e-gan yeqeb ḥaseb bô (5² b).
 En -û, vid. 59⁵ a.

- c) Consonante y vocal con letra de prolongación, ejemplo:

Wa-t^ehî ha-misra^h al šikmô wa-yiqra Sēmô (95 b).

- d) Vocal con letra de prolongación y consonante, ejemplo:

Sarayik sor^erîm w^eḥabrê gannabîm (1²³ a).

- e) Vocal seguida de gutural quiescente, ejemplo:

Mi-midbar ba' me-ereš nôra'a^h (21¹).

- f) Consonante, vocal, consonante, ejemplo:

..... 'ašer ḥamadtem
 'ašer b^ehartem (1^{2*} a,b).

- g) Vocal, consonante y vocal larga con letra de prolongación, ejemplo:

Raq yiqqar' šimka alênû 'esof herpatênû (4¹ c).

- h) Vocal, letra de prolongación, consonante y vocal larga con letra de prolongación, ejemplo:

ki-Sdom hayînû la-amora^h damînû (1⁹ b).

- i) Vocal, consonante, y vocal, consonante, ejemplo:

kî ba-matṭe^h yeḥabet quesah ...
Lehem yûdaq kî lo' la-nesah ... (28²⁷⁻²⁸).

La disposición de las rimas dentro del verso o el período rítmico es de una variedad sorprendente, sin trabas ni cortapisas de ninguna especie, capaz de inspirar envidia al más revolucionario de los modernos versificadores. Veamos algunas de esas combinaciones:

- a) Frecuente es la rima entre ambos hemistiquios de un mismo verso, al estilo de la *arǵūza* árabe, ejemplo:

Sarayik sor^rrim w^e-ħabrē gannabim (1²⁷).
Wa-yegaw la-^casōt ^canabīm wa-ya^cs be'ušīm (5^{2 c}).
 Cfr. 1^{5 b}, 1²¹ y *passim*.

- b) Final de un verso con final del siguiente, dentro del mismo período rítmico o bien con el contiguo, ejemplo: 1^{29 a,b}, 1¹⁸⁻¹⁹.

- c) Dos palabras, seguidas o no, del mismo hemistiquio, primero o segundo, ejemplo:

Ha'azinū tōrat 'Elohenū... (1^{10 b}).

- d) Final de verso con final del primer hemistiquio del siguiente, ejemplo:

.....*b^rnot Šiyōn.*
Wa-telakna^h ne'ūōt garōn (3^{16 a,b}).

- e) Final de verso con primer hemistiquio del siguiente y final del mismo, ejemplo: 5²⁴.

- f) Dos hemistiquios de un verso con el primero del siguiente, ejemplo:

W^e-lo'yihye^h l^e-mīṣrayim ma^case^h
'aser ya^case^h..... (19¹⁵).

- g) Primera y última palabra del primer hemistiquio con ídem ídem del segundo, respectivamente, ejemplo:

Kaspek haya^h l^e-sīgīm sab'ek mahūl ba-mayim (1²²).

- h) Dos palabras del primer hemistiquio con la última del segundo, ejemplos: 1^{2 b}, 1^{15 a}.

- i) Última palabra del primer hemistiquio con las dos del segundo, ejemplo: 1^{15c-16a}.

- j) Primera palabra de cada uno de los tres miembros de un verso, y además la última del segundo, ejemplo:

'Arṣekem šemana^h arekem šerufot 'eš 'admaikem l^enegdekem (1⁷).

- k) Las tres palabras de un primer hemistiquio con la final del segundo (y aun enlaza con la primera del verso siguiente), ejemplo: 3^{14b-15}.

l) Series indefinidas, en las que riman todos o casi todos los hemistiquios entre sí, ejemplo: 1^{21b-23}.

La variedad numérica de rimas que pueden presentarse no tiene en realidad más limitación que la libertad y gusto artístico del poeta; así, desde el mínimo natural de dos en cada verso o período, puede ir aumentando a tres (1^{15a}), cuatro (1⁷, supra), cinco (1⁸, ²⁵), etc.

En 2²⁻⁴ se suceden con breves saltos hasta nueve rimas en *-im*, y en el gran período rítmico y sintáctico que comprende 1^{15c-20} se juntan diversamente difundidas no menos de diecinueve rimas en *-û*, fonema especialmente acomodado a la severidad del contenido¹⁰.

No dudamos a pesar de la extensión con que hemos expuesto esta materia de la rima y de los argumentos y ejemplos aducidos, a nuestro modo de ver convincentes, que más de uno argüirá diciendo son muchas de esas similitudines, u otras innumerables que esmaltan la poesía isaiana, efectos de la casualidad, favorecidos por la frecuencia de las diversas desinencias nominales y verbales propias de la lengua hebrea. Contestaremos a esa posible objeción que, en primer lugar, son muchas, muchísimas, las rimas situadas en los lugares sensibles del verso, como son los finales del hemistiquio, y las que por su especial contextura no dejan lugar a duda respecto a la intencionalidad del poeta. Otras, situadas en cualquier lugar del estico, sean o no voluntariamente buscadas, siempre conservarán su tonalidad mayor o menor, con el consiguiente aumento en la armonía del verso. Esa abundancia de rimas naturales, no superior ciertamente a las que ofrece la morfología de cualquier lengua, sería en todo caso uno más entre los elementos armónicos de la lengua que Herder llamó «la más poética de la tierra». No se crea, sin embargo, que las rimas se limiten a dichas desinencias; tenemos registradas *más de cincuenta* diferentes en el libro de Isaías, aparte de las monolíteras consonánti-

¹⁰ Aunque los ejemplos y observaciones precedentes nos parecen de por sí sobradamente probatorios, como una prueba más de la copiosidad de rimas que esmaltan el libro de Isaías, quisimos efectuar un elenco de éstas en varios capítulos, y al efecto elegimos al azar y distanciados los siguientes: I, II, XIII, XL y LXVI. Renunciamos a transcribir la lista porque el resultado que arroja nuestro recuento coincide casi con el total de versículos, con rarísimas excepciones, presentando no pocos varias rimas.

cas y las asonancias, y creemos no sería difícil sobrepasar al centenar.

Respecto a la rigurosa discriminación de cuándo una figura u ornato determinados, de cualquier orden que sea, aliteración, armonía imitativa, simetría, etc., hayan sido consciente e intencionadamente buscados por el autor, y cuándo puedan atribuirse a simple efecto de la casualidad —factor tan importante, por lo demás, en todo lo humano—, siempre constituiría un problema, sujeto a las cavilaciones y personal apreciación de críticos y comentaristas.

Para terminar esta materia, creemos oportuno destacar la fundamental diferencia entre la rima tal como se presenta en Isaías, ágil, movable y variadísima en su colocación y modalidades, y la estereotipada en las demás lenguas, a saber: latín medieval, idiomas modernos y aun el propio hebreo medieval, en gran parte, y el posterior, al igual que el árabe. En todas éstas la rima se ha quedado petrificada al final del verso, o hemistiquio a lo sumo, cual semáforo que señala el final de una vía, despidiendo mortecino fulgor de varios colores dentro de la estrofa. Por el contrario en Isaías discurre como luz viva a lo largo del verso y el período rítmico; más que esclava servilmente postrada en un sitio fijo, es una elegante doncella de honor, engalanada con vestido de irisados matices, que acompaña a la poesía y se mueve con gracia y garbo entre su séquito, irradiando entre las filas una sinfonía deslumbradora de luces y colores.

Otros ornatos. a) *El paralelismo.*

Dado el singular y hasta increíble arraigo que la teoría del paralelismo alcanzó y sigue gozando todavía entre literatos e incluso entre biblistas, parece obligado estudiar esta modalidad en la poesía isaiana.

No hemos de repetir aquí los asertos consignados en nuestro estudio particular *sobre la verdadera significación y alcance del paralelismo*¹¹; nos limitaremos a puntualizar el uso que de este procedimiento de estilo se hace en los poemas del más refinado poeta bíblico. La cuestión no carece de dificultades, porque ante

¹¹ *Sefarad*, III (1943), p. 1-37.

todo cabría preguntar si ha de inquirirse el posible —otros dirían el obligado— «paralelismo» en cada verso o bien dentro del período rítmico. Ya indicábamos en el citado estudio que, si bien la simetría paralelística ante todo se presenta, en el grado admisible y no en el que inconsideradamente se le ha otorgado, dentro del molde de cada verso —y así procede que sea, al considerársele, con razón o sin ella, como factor esencial en la métrica bíblica—, sin embargo no pocas veces se extiende a dos o más versos.

Vista la importancia que en Isaías reviste como unidad métrica más amplia que la del verso el período rítmico, principalmente desde el punto de vista del pensamiento en aquélla encerrado, más bien habrá de buscarse el posible paralelismo en el período, al par sintáctico y métrico. Pues bien, como resultado de nuestras investigaciones acerca del estilo de Isaías podemos afirmar que el paralelismo, ley, como hemos demostrado en el referido estudio y en otro a base de Gén. I, de la mentalidad hebrea, claramente reflejada en su lengua y literatura, como también ley universal, tiene en el lenguaje y la métrica de Isaías *muchísimo menor relieve* que en otros libros poéticos de la Biblia. La razón es obvia: cuanto más breve sea el molde métrico o sintáctico, más se acentúa esa especie de simetría en cualquiera de sus clases, principalmente en la sinonimia y la antítesis, y viceversa. Ahora bien, el período isaiano despliega considerable amplitud dentro de las posibilidades del hebreo bíblico, que parece superar, y las cortapisas de la métrica, y por lo tanto admite mayor matización del pensamiento y mayor complejidad fraseológica.

Frecuente es en Isaías la yuxtaposición enfática de frases, que unas veces tiene carácter de mera explicación, otras de enumeración o amplificación; a menudo son frases completivas de la anterior o bien consecuencia de la afirmación precedente.

El paralelismo, cuando está muy marcado y va plasmado en breves cláusulas, se trasluce claramente en las versiones, v. gr.

«Escucha, hijo mío, las amonestaciones de tu padre,
y no desdeñes las enseñanzas de tu madre». (Prov. 1.º).

Léase cualquier fragmento o párrafo del profeta Isaías y apenas se advertirán huellas de paralelismo en la preponderante acepción susodicha. Veamos algún ejemplo:

«¡Oíd, cielos! ¡Escucha, tierra! ¡Que habla Yahvé!

Yo he criado hijos y los he engrandecido, y ellos se han rebelado contra mí.» (1²).

Nada hay en estos dos versos que se parezca a auténtico paralelismo; el 2.º hemistiquio del 2.º verso es una oración adversativa corriente, pero no una antítesis de la anterior.

Analícese igualmente la «parábola de la viña» (5¹⁻⁷) y los resultados serán análogos. Y así tantos otros pasajes desde el principio hasta el fin. En consecuencia: el libro de Isaías, «el poeta clásico» de la Biblia, suministra una prueba contundente contra la antaño avasalladora, pero ya en quiebra, teoría del «paralelismo». No negamos que puedan encontrarse algunos ejemplos, pero éstos son asimilables a los que se pueden citar en cualquier poeta de otra lengua.

b) *Aliteración*.—Conocida es la importancia que esta figura de dicción tuvo en las antiguas literaturas como recurso de armonía o expresividad, señaladamente en el lenguaje poético. Se la considera como la primera manifestación de la rima imperfecta, tuvo asimismo valor memorístico y como estimulante de la atención, llegó a descender en ciertos poetas, como Ennio, a ingeniosidades indignas de la poesía, por lo triviales y chabacanas, y se mantuvo con honor hasta en la poesía culta y en vates de primera fila, tales como Homero, Virgilio, Racine, Herrera, por el auxilio poderoso que presta a la *armonía imitativa*.

En la Biblia está la aliteración copiosamente representada, en sus diversas formas, desde el principio mismo del Génesis; numerosos son los acrósticos, forma la más tenue de esta figura, en los Salmos y Trenos, y también se encuentran en algún profeta, p. e. Nahum. Sin embargo, en Isaías no figura ningún cántico ni oráculo o capítulo en acrósticos; en cambio, la alteración en su sentido propio está abundantemente figurada en sus varias formas de coincidencia de letras en varias palabras consecutivas o próximas.

En 1² comienza por una doble aliteración, como en Gén. 1¹:

Sim^cû šamayim, etc.

y son infinitos los ejemplos de aliteración sencilla que a lo largo del libro podrían señalarse, hasta el extremo que apenas se encuentra versículo donde de una u otra forma no aparezca algún caso y a veces más de uno. Consignemos simplemente como orien-

tación, en los primeros capítulos: 1^{24c}, 1³⁰, 3¹, 2¹⁰ (dos), 1³, 1⁴, 1⁵, 1⁹, 3¹, 3¹⁰, 8, 11, 12, 13, 18, 22, 24, 26.

La anáfora o repetición de una palabra inicial en varias frases o miembros seguidos es bastante frecuente; guarda notoria relación con la aliteración. En 1¹⁸⁻²⁰ se repite cuatro veces la partícula 'im, en 1²⁵⁻²⁶ dos veces un verbo y tres en 2⁶ y 7⁸, y en 2¹²⁻¹⁶ diez hemistiquios comienzan con la expresión 'al kol y en 3²⁴ cinco inician con el vocablo *taḥat*.

c) *Simetría*. — En el antes mencionado estudio acerca del «paralelismo» indicábamos la conveniencia de sustituir este impropio vocablo aplicado a la versificación hebrea por el más adecuado de *simetría*. Esta se presenta en la métrica bíblica vestida de variadas formas y constituye un recurso estilístico relacionado con la armonía, de ahí que se convierta en un ornato poético subsidiario. He aquí algunas de sus modalidades en Isaías, tan cuidadoso de la elegancia y brillantez en la línea fraseológica y el período métrico:

a) Coincidencia completa entre los términos de ambos hemistiquios, con sinonimia de sentido, ejs. 1^{3b}, 4^b, 4^c, 5^b, 9^b, 23^b, 24, 4^{1b}, 3²⁴, 26^{5b}, 40^{2b}, 45¹⁴, 49⁸.

b) Coincidencia substancial entre elementos de uno y otro hemistiquio, aunque no *de verbo ad verbum*, con cierta analogía de sentido, ejs. 1⁷, 8^b, 16^c, 17^b, 23, 24^b, 25, 3^{1b}.

c) Id. Id. entre verso y verso, con paridad de sentido, ejs. 1^{1a,b}, 40^{3a,b}, 28^{18a,b} (Cant. de Ezequías).

d) Construcción cruzada (quiasmo), ejs. 3⁸, 5^{2b}, 49^{13b}.

d) *Expresividad; armonía imitativa*.—Aun cuando el lenguaje por su misma naturaleza sea un instrumento radicalmente imperfecto para plasmar y exteriorizar el pensamiento humano, con todo es el más adecuado y de mayores posibilidades, dada nuestra estructura somática y las leyes de nuestra sensibilidad. Los recursos de que dispone son realmente sorprendentes y en número cuasi-infinito. Todos los grandes artífices de la elocución, tanto hablada como escrita, en prosa o en verso, pero principalmente en el lenguaje poético, han sabido explotar hábilmente esa mina inagotable de los medios expresivos del lenguaje. Tal fue siempre una de las notas características de todo gran poeta.

Isaías es entre todos los escritores bíblicos el que domina con mayor maestría y profundidad de conocimiento la lengua santa,

que en sus manos se pliega como blanda cera para todos los efectos y todas las armonías. Dada la índole del presente trabajo, hemos de limitarnos al ropaje poético, sin invadir el florido campo de la estilística. Pero mejor que espigar acá y acullá algunos ejemplos de antología, creemos preferible y más aleccionador un breve comentario acerca de la expresividad métrica de los cuatro primeros versículos (aparte del título), es decir períodos rítmicos, del capítulo I, uno por uno, para demostrar la riqueza incomensurable de medios expresivos que atesora el libro de Isaías.

Admirable sobre toda ponderación y digno de parangonarse con los más felices aciertos rítmicos —no hablemos de su imponente majestad semántica— de la inspiración poética en todos los tiempos:

Sim'û šamayim w^e-há'azînî 'ereş kî Yahwe^h dibber!

No se lo inspiró al gran vate de Israel el hada armonía, ni el poderoso genio poético de la lengua más privilegiada de la tierra, ni la fina sensibilidad de un alma grande: fue el Espíritu de Dios que en ella moraba. Mientras parece imponer silencio al auditorio ante el teatro universal de cielos y tierra con los varios sonidos sibilantes, dos de ellos con un *mem* de prolongada resonancia en aliteración, queda extático de admiración con el oscuro y tenso sonido en -û, se expande su alma como la inmensidad de los cielos en los abiertos y vibrantes sonidos de *šamayim*, se repliega sobre sí mismo en los adelgazados fonemas de *há'azînî 'ereş* y termina el soberbio apóstrofe con una frase concisa, enérgica, solemne, como el son de angélica trompeta: *kî Yahwe^h dibber!*

Cómo se matiza la progresión ascendente entre los dos verbos *gidaltî* «crié» (anfibraco) y *w^e-rômantî* (peón 3.^o) «engrandecí», marcando el esfuerzo, pero con una gran mezcla de dulzura en los sonidos, y qué terrible recriminación encierra la siguiente frase, que se contrapone con extraordinaria dureza fonética a la anterior suavidad, como la rebeldía a la providente bondad. Brevidad de pies, cortados a pico, dureza de las tres consonantes del vocablo principal *páš'û* y final en -î como agudísimo y penetrante dolor ante tal prevaricación y rebeldía: parece imposible expresar con tan escasos medios y de un modo tan maravilloso todas esas ideas y sentimientos.

El verso siguiente, con ritmo entrecortado (*šôr*, pie agudo) adu-

ce dos símiles, que preparan el desbordamiento del estico inmediato, como una catarata del dolorido asombro al par que de indignación:

Isra'el lo' yada', 'ammú lo' hitbonan.

(dos anapestos + yambo, peón 4.º).

Vienen a continuación los dos pies agudos, cortados, seguidos de un yambo, de sonidos hoscos y amedrentadores, en progresión creciente de dureza:

hôy, gôy hote'

y la cuádruple repetición del áspero fonema *ʔ* (en este verso y en el siguiente con los afilados pies (agudo y troqueo, que marcan perfectamente el contraste contrapuntístico) y sonido de prolongación (-ón):

'ám kébed 'awôn

cerrando el dístico una tetrapodia con nuevo troqueo seguido de tres rimas en *-ím*, de gran vehemencia.

El largo verso siguiente, 4 c (heptapodia), de animado movimiento ondulante, expresa con singular viveza las andanzas y azares turbulentos de Israel al «abandonar a Yahvé, al Santo de Israel, volviéndole las espaldas».

El principio del capítulo V, «Parábola de la viña», rebosa fresca lozanía, delicadeza, movimiento. El v. 1.º, con su abundancia de vocales, sobre todo la *i*, la más íntima, repetida seis veces, y suavidad de fonemas consonánticos es un prodigio de finura y de gracia. El v. 2.º no le va a la zaga al anterior en esas mismas cualidades, y añade el ornato de una paronomasia (*kerem-geren*).

Notable potencia expresiva encierra asimismo el verso 9¹, precededor de particular mención:

Ha- 'am ha-holkím ba-ħošek ra'û ór gadól

«el pueblo que marchaba entre tinieblas vió una luz grande».

El primer hemistiquio con sus fonemas ásperos y contusos sugiere la impresión de una marcha penosa por camino pedregoso y tropezando por la oscuridad; en cambio el 2.º, por contraste, es la antítesis, todo suavidad, a base de los sonidos más fluidos y blandos del alfabeto hebreo, y expresa estupendamente la idea de admiración con el sonido *u-o*, con letra de prolongación, tres

veces repetido, en las tres palabras que componen el hemistiquio.

Tampoco podemos silenciar, entre estos escasos ejemplos que citamos, los versos 40⁷⁻⁸:

Yabeš hašir nabel šîš kî ru^ah Yahweⁿ našbaⁿ bô
Yabeš hašir nabel šîš û-d^ebar 'Elohênû ya^aûm l^{ec}ôlam.

El primer hemistiquio, común a ambos esticos, expresa bien la delicadeza de la planta y la flor, y al propio tiempo el chasquido de hierbas secas, la tenuidad de sus elementos; en cambio el 2.º, del primer verso, es como una ráfaga de viento que reseca y arrebatata los restos de esa flor marchita, y en sus alas aun resuena el postrer restallido de las hojas secas, terminando con un *bô* de admiración. Cierra el dístico, de arte mayor, un hemistiquio de solemne empaque y majestuosa resonancia, efecto conseguido mediante la acertada elección de fonemas y combinación de pies métricos, y que parece resonar a través de los siglos en la también grandiosa prestancia de su traducción latina: *Verbum autem Domini nostri manet in aeternum.*

El primero de estos dos versos contiene en síntesis los dos pensamientos cardinales del bellísimo soneto de Calderón, «uno de los más hermosos en lengua castellana»,

«Estas, que fueron pompa y alegría»,

pero con un sentimiento de superior elevación y sobrenaturalidad; en cuanto al segundo encierra materia sobrada para que un excelso poeta-teólogo compusiera otro soneto semejante.

CONCLUSIONES Y JUICIO SOBRE ISAÍAS COMO ARTISTA DEL VERSO

1.ª) El libro de Isaías, más admirado vagamente que estudiado con atención en su maravilloso lenguaje, aparece en su máxima parte versificado.

2.ª) La estructura interna de los versos en esos poemas no difiere sensiblemente de la usual en la métrica escrituraria. Sus caracteres específicos son: libertad ondulatoria, variedad melódica, riqueza de tonalidades, exquisita matización y perfecta adaptación al pensamiento, la cual se hace ostensible asimismo en la

elección y acertada combinación de los tres ritmos poéticos (par, impar y sesquiáltero), con notoria preferencia por el impar, sobre todo en los pasajes más líricos.

3.^a Por esta última razón, precisamente, dentro de la multiplicidad de versos empleados, que oscila en extensión entre la octopodia y la dipodia, el metro predominante no es, como en la poesía gnómica, y aun en los Salmos, el verso de seis acentos, sino la *pentapodia*, con variedad de pies en su composición y aun alguna vez en la colocación de la censura.

4.^a) No han de buscarse estrofas en su auténtico sentido en el libro de Isaías —ni quizá tampoco en libro alguno poético de la Biblia—, sino más bien *series rítmicas* de versos o períodos prosódicos de variada estructura, polícroma armonía y distinta contextura. Así se consigue un ritmo sutilmente matizado y de amplia flexibilidad, apto para atemperarse al vuelo y ondulaciones del pensamiento.

5.^a) La *rima* —a la que erróneamente aun no se ha concedido en la poesía bíblica el relevante papel que desempeña, al revés de lo ocurrido con la supuesta estrofa— se manifiesta copiosamente en Isaías, y con extraordinaria variedad de formas y múltiple colocación; apenas hay verso que no ofrezca alguna.

6.^a) Entre los *ornatos* literarios que embellecen la poesía isaiana en su estructuración métrica, el tan decantado *paralelismo* presenta muchísimo menor relieve que en otros libros poéticos de la Biblia.

La *aliteración*, valioso recurso de armonía imitativa, abunda en Isaías bajo diversas formas, según la estudiada coincidencia de fonemas idénticos.

La *simetría* fraseológica es asimismo factor importante en el lenguaje de este poeta, tan cuidadoso de la elegancia estilística y artístico perfil del período métrico.

7.^a) Isaías, soberano artista de la palabra y profundo conocedor de los recursos que atesora la lengua santa, raya a extraordinaria altura en cuanto a potencia expresiva y *armonía imitativa*

en sus versos, más sutil quizá y no menos abundante que las tan admiradas en los grandes poetas de la antigüedad.

Todas estas eximias cualidades y nobles excelencias otorgan a Isaías —aun prescindiendo de su excelsa inspiración, sublimidad ideológica y frondosidad de sentimientos— un trono singular entre los eximios artífices del lenguaje rítmico, delicioso ropaje de la poesía, que han florecido en los anales de la humanidad.

David Gonzalo Maeso