D-5ª-26-fila 2

PROSODIA CASTELLANA

I

VERSIFICACIÓN

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

PROSODIA
CASTELLANA
I
VERSIFICACIÓN

POR

EDUARDO BENOT

3/

TOMO TERCERO

ADMINISTRACIÓN
JUAN MUÑOZ SANCHEZ, EDITOR
Calle del Fúcar, núm. 3.—Teléfono 1 080
—
MADRID

37/2

© Biblioteca Nacional de España

ES PROPIEDAD.

IMPRENTA DE PEDRO NÚÑEZ, ESPÍRITU SANTO, 18.

© Biblioteca Nacional de España

LIBRO V

MÉTRICA ESPAÑOLA

CARTA I

Discípulo insaciable:

¿Conque un nuevo cuestionario?

¿I, para justificarlo, invocas las palabras de Goethe, tantas veces aducidas por mí?

¡Todo aquello en que la investigación se empeña seriamente es un infinito!

No lo extraño:

El ansia de saber es insaciable.

De modo que lo que quieres ahora saber, es lo siguiente:

1.º Cuántas clases de versos hai en español;

2.º Si se han hecho ensayos para ensanchar los límites de la métrica actual;

3.º Si han tenido éxito; i, si no lo han tenido, por qué;

4.º Si creo que pueden ensancharse tales límites;

5.º I si he pensado el cómo.

¡Bueno! Desde mi próxima Carta empezaré a contestarte.

Tu antiguo maestro.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA II

Querido discípulo:
Empiezo hoi a contestar a tu nuevo cuestionario.

Pronto hará tres siglos que RENGIFO registró en su *Arte Poética Española* el inventario de las

maneras que hai de versos;

i, por cierto, no puede menos de llamar hoi la atención el que substancialmente los versos de entonces sean los mismos de ahora, sin que, en tanto tiempo, hayan aumentado *sistemáticamente* los dominios de la metrificación castellana (1).

RENGIFO no encontraba en nuestra métrica de entonces más que

Versos de ocho sílabas i su quebrado (que él llamaba versos de *redondilla mayor)*:

Azucenas olorosas
Cogidas por la mañana.

Ninfa bella,
Das mil penas i congojas;

(1) Más adelante te explanaré todo esto. En esta CARTA, sólo haré una indicación respecto de la especial factura del verso de diez sílabas.

© Biblioteca Nacional de España

Versos de seis sílabas (que el Autor de la *Poética* denominaba de *redondilla menor)*:

Por tí, señor, tuve
Dolor algún día;

Versos de doce sílabas (que distinguia con el nombre de *versos de arte mayor)*, con acentos obligados en

2.ª 5.ª 8.ª 11.ª
¡Temí la torménta del már alterádo
Que trága en un púnto riquézas i vída;

Versos endecasílabos (llamados por Rengifo *versos italianos)* cuyas acentuaciones habian de arreglarse a los modelos siguientes, para que el metro resultase *corriente*, *grave i sonoro:*

2.ª 4.ª 6.ª 8.ª 10.ª
Amor que pudo hacer que Dios muriese,

1.ª 4.ª 6.ª 8.ª 10.ª
Oro de Arabia, fino; ricos dones,

4.ª 6.ª 8.ª 10.ª
Desesperar no debe el hombre flaco,

3.ª 6.ª 8.ª 10.ª
Despedirte no puedo, mundo vano,

2.ª 6.ª 8.ª 10.ª
Queriendo disparar amor su flecha,

2.ª 4.ª 8.ª 10.ª
Amor que pudo derribar al fuerte,

2.ª 4.ª 6.ª 10.ª
Verás un niño lágrimas vertiendo,

2.ª 6.ª 10.ª
Ablanda el corazón empedernido;

Verso heptasílabo, o quebrado del de once sílabas:

6.ª
Más blanco que el armiño;

I, finalmente, verso esdrújulo, que a la sazón era sólo el mismo endecasílabo (o su quebrado) terminado por palabra acentuada en la antepenúltima sílaba: pues Rengifo asegura

© Biblioteca Nacional de España

no haber visto esdrújulos como remate de las redondillas o versos de ocho sílabas:

Espíritu profético
El gran Bautista tuvo i vida angélica (1).

No se vé bien clara la razón que RENGIFO tuviera para no incluir en su catálogo el verso alejandrino, en el cual aparecen escritas muchas obras anteriores al siglo XV, especialmente las más antiguas, como las poesías de GONZALO DE BERCEO, que nació a fines del siglo XII en Berceo, diócesis de Calahorra:

Gonzalvo fué so nomne qi fizo este tractado,
En San Millán de Suso fué de ninnez criado,
Natural de Berceo, ond San Millán fué nado:
Dios guarde la su alma del poder del peccado;

O bien el libro de Alexandre *per la quaderna via*, o con cuatro consonantes seguidos:

Sennores, se quisierdes mio seruiçio prender
Querríauos de grado seruir de mió menster:
Deue de lo que sabe omne largo seer,
Se non, podrie de culpa o de rieto caer;

---

(1) LOPE DE VEGA, en su *Arte de hacer comedias en este tiempo*, dedicado a la Academia de Madrid, empleó mucho los esdrújulos. Hé aquí algunos ejemplos:

También cualquiera imitacion poética.
Se hace de tres cosas, que son: plática.
Verso dulce, armonía, o seá la música.
Aristóteles pinta en su Poética.
Como de las Comedias a Aristóphanes.
I que de allí nació tambien la sátira.
De las figuras se introdujo el número.
Pues que jamás alzó el estilo cómico.
La vil chimera de este monstruo cómico.
Harán grave una parte, otra ridícula.
Tenga una accion, mirando que la fábula
De ninguna manera seá episódica.
No hai que advertir que pase en el período
De un sol, aunque es consejo de Aristóteles.
Cuando mezclamos la sentencia trágica
A la humildad de la bajeza cómica.

El uso de los esdrújulos al fin de los endecasílabos era tan admitido, que ni aun los preceptistas los excusaban.

CASCALES, traduciendo de la *Epístola* de HORACIO, los empleaba. Vaya algún ejemplo:

Los montes parirán, i de los montes
un ratoncillo nacerá ridículo.

© Biblioteca Nacional de España

O bien los del Arcipreste de Hita, quien, además de los alejandrinos, empleó otras varias clases de metro.

En verdad los alejandrinos *per la quaderna via* no eran ya de uso corriente en los tiempos de la redacción del *Arte Poética Española*; i tal vez por esto no juzgara conveniente el Autor incluirlos en su catálogo.

De cualquier modo que ello sea, hoi, como en los tiempos del buen Rengifo, hacemos versos de séis, de siete, de ocho, de once, de doce i de catorce sílabas, i las acentuaciones que él encontraba *corrientes*, *graves i sonoras* para el endecasílabo i el dodecasílabo nos lo parecen a nosotros también (1).

Innovaciones, sin embargo, se han introducido en la antigua métrica. Ahora ponemos esdrújulos al fin de los versos de séis, de siete, de ocho i de diez sílabas, i a veces terminamos los endecasílabos por voces acentuadas en la última: (2)

Aquí sobre esta página
nevada cual la espuma
que rueda por las márgenes
serenas de la mar,
aquí con mano trémula
también rueda mi pluma
llevada por los ímpetus
del númen al azar.

(1) Nó así las de algunos otros metros.

(2) Hurtado de Mendoza empleó muchas veces, mezclados con los llanos, endecasílabos terminados en voces acentuadas en la última sílaba. Véase algún ejemplo en los siguientes deplorables tercetos:

¿Cuál es aquel cautivo que se espanta
Que el año fértil hincha los graneros,
Al que fortuna, i nó razón levanta?
¿Por qué quieren que hagan los dineros
Que yo me admire de él, i él nó de mí,
Pues yo ni él le hubimos de herederos?
Lo que la tierra esconde dentro en sí,
La edad i el tiempo lo han de descubrir,
I encubrir lo que vuela por ahí.
En fin, señor Boscán, pues hemos de ir
Los unos i los otros un camino,
Trabaje el que pudiere de vivir.
Si en la cabeza algún dolor te vino,
Agudo, o en el cuerpo, que te ofenda,
Procura de huir i ten buen tino.

Hoi nadie mezcla con las llanas en los versos endecasílabos las rimas terminadas por vocal con acento. Estos se colocan simétricamente, i nó *adlibitum*, en las estrofas que contienen versos de once sílabas.

© Biblioteca Nacional de España

Lanzando bramidos hórridos,
I tronchando añosos árboles,
Irresistible su ímpetu,
Gigante forma flamígera
Cabalga en el huracán.

Sobre una mesa de pintado pino,
Melancólica luz lanza un QUINQUÉ,
I un cuarto ni lujoso ni mezquino
A su reflejo pálido se VÉ.

En rigor, la verdadera novedad de nuestra métrica actual ha sido el verso de diez sílabas, pues el de cinco se encontraba ya en los adónicos: RENGIFO mismo cita la siguiente estrofa:

Venga en buen hora, en hora buena venga,
Gloria tan alta que a la España honra,
Como se honra con el sol el cielo
LLENO DE ESTRELLAS.

El verso de diez sílabas es la adquisición moderna, no sólo por ser ya de usufructo permanente, sino por su especial factura, que, en buen análisis, nada tiene de común con la de los registrados por el Autor del *Arte Poética Española* (1):

Ocho véces la cándida lúna
De su fáz renovó los albóres;
Cada véz contra riésgos mayóres
Ocho véces los vió combatír.
I envidiósa los vió la fortúna
Su podér arrostrár atrevídos;
I los vió de su ruéda caídos,
Mas su esfuérzo no púdo rendír.

Desde mi próxima habré ya de hablarte de las tentativas hechas para dilatar los dominios de la métrica española.

Tu afectísimo.

(1) El doodecasílabo corresponde también a otro sistema, si tiene acentuadas obligadamente 2.ª, 5.ª, 8.ª i 11.ª, como preceptuaba RENGIFO. Después quedará todo esto demostrado.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA III

Discípulo i amigo:

Muchas han sido las tentativas hechas por notables autores para dilatar los dominios de la métrica española (1).

A tal fin dirigieron todos sus miradas a la poesia latina; pero, al tratar de interpretarla, les resultaba tal desacuerdo, que no hai manera de conciliar sus diferentes modos de ver.

Por ejemplo: LOPE DE VEGA llama *sáficos adónicos* a los versos con que termina el acto primero de *La Dorotea:*

> Amor poderoso || en cielo i en tierra,
> Dulcísima guerra || de nuestros sentidos,
> ¡Oh! cuántos perdidos || con vida inquieta
> Tu imperio sujeta.

I VILLEGAS presenta también como *sáficos adónicos* los tan conocidos versos:

> Dúlce vecíno de la vérde sélva,
> Huésped etérno del Abríl florído,
> Vitál aliénto de la mádre Vénus,
> Céfiro blándo.

I bien echa de ver el más somero análisis que ni LOPE ni VILLEGAS se acercaron al tipo clásico que decian imitar. Un

(1) Los ensayos hechos para introducir condiciones cuantitativas en la versificación acentual (de que se habló en el *Apéndice II* al TOMO I), no fueron tentativas para ensanchar los límites de la métrica, sino ensayos deplorables para ponerles grillos con que no se pudiera mover.

© Biblioteca Nacional de España

sáfico (verso de once sílabas, compuesto de un coreo, un espondeo, un dáctilo i dos coreos)

$$\overline{1.^a}\ \overset{\cup}{2.^a}\ |\ \overline{3.^a}\ \overline{4.^a}\ |\ \overline{5.^a}\ \overset{\cup}{6.^a}\ \overset{\cup}{7.^a}\ |\ \overline{8.^a}\ \overset{\cup}{9.^a}\ |\ \overline{10.^a}\ \overset{\cup}{11.^a}$$

habia de tener tres sílabas largas seguidas (3.ª, 4.ª, 5.ª), i ni en las imitaciones de Lope ni en las de Villegas se observa semejante requisito, aun suponiendo que sílabas *acentuadas* del español equivalieran o reemplazasen a las *largas* del latín (1). Además, ¿qué nos sonaria a nosotros un endecasílabo común i corriente con acento en 5.ª?

Más se acercó al tipo griego D. Sinibaldo de Más en los siguientes renglones:

Cāntĭcōs dūlcēs sŭăvēs ăĭ ālmă,
Sūspĭrōs tiērnōs dĕ lă nīnfă griēgă,
Dādmĕ que ēxtiēndā mĭ ăcēntŏ blāndŏ
Vuēstră cădēnciā.

Luzán creia que en castellano podian hacerse exámetros i pentámetros latinos, i no encontraba nada que pedir a los siguientes, que cita como perfectos, de Rengifo i de Villegas:

Trápala, trisca, brega, grita, baraunda, chacota.
Húndase la casa, toda la gente clama.

Seis veces el verde soto coronó su cabeza
De nardo, de amarillo trébol, de morada viola,
En tanto que el pecho frio de mi casta Licoris
Al rayo del ruego mio deshizo su hielo (2).

Verdaderamente, si los anteriores renglones desiguales son exámetros i pentámetros intachables, debemos desear que nunca se aclimaten en la poesia castellana. ¿Qué orejas pueden darse por contentas con tan inconsistente falta de medida?

No es fácil entender cómo un humanista del juicio de Luzán encontraba en español sílabas largas i breves a la

(1) Véase el citado *Apéndice II* del Tomo I.
(2) Tomo II, pág. 240.

© Biblioteca Nacional de España

manera de las griegas i latinas, i concluyese *necesariamente* en la existencia de dáctilos i espondeos, troqueos, anapestos i pirriquios. Pero, ¡qué! Es imposible que encontrase con el oido lo que en las reglas admiraban sus ojos.

Mas, ¿en qué pudo consistir tanta ilusión?

Como ya te dije cuando tratamos del acento, nosotros no sabemos cómo pronunciaban los griegos ni los romanos.

Su acento parece que era CANTO, o sea intonación obligada de las sílabas, i nó (según sucede en nuestra prosodia castellana) mayor empuje del aliento en una silaba de cada palabra, comparado con el empuje menor exigido por las restantes de la misma voz.

Las vocales en las lenguas clásicas duraban unas doble tiempo que otras; esto es, los tiempos invertidos en la pronunciación de las largas i de las breves estaban en una relación numérica perfecta

:: 2 : 1.

Esta relación (como entonces te dije), se llamó CUANTIDAD, i en la CUANTIDAD se hallaba fundada toda la versificación antigua (1).

Un *dáctilo* estaba compuesto de tres sílabas, la primera de las cuales duraba dos tiempos, i uno cada una de las otras dos: total, cuatro tiempos.

Un *espondeo* era otro pié de dos sílabas, cada una de dos tiempos: total también, cuatro tiempos, lo mismo que el dáctilo.

La diferencia de estos dos distintos piés residia en el número de las sílabas, nó en el número de los tiempos: el dáctilo, tres sílabas: el espondeo, dos.

Ya recordarás que el exámetro era un verso compuesto de séis piés de a cuatro tiempos cada uno; de modo que el verso constaba de veinticuatro tiempos; pero el número de sus sílabas podia variar. Los dos últimos piés habian de tener necesariamente cinco sílabas con ocho tiempos, porque el quinto

(1) Véase TOMO I, diagramas de las páginas 177 a 179.

© Biblioteca Nacional de España

pié habia de ser precisamente dáctilo (1), i espondeo el último. Pero los cuatro primeros piés podian ser dáctilos o espondeos a discreción del poeta; es decir, que habian de durar entre todos dieciséis tiempos, si bien el número de sus sílabas podia resultar de ocho, siendo espondeos todos los cuatro primeros piés; o bien ascender hasta doce, siendo dáctilos los cuatro. Por esta potestad de los versificadores clásicos, el número de sílabas del exámetro, constando el verso siempre de veinticuatro tiempos, oscilaba entre trece sílabas i diecisiete.

El total de los tiempos siempre veinticuatro: el número de sílabas de los dos últimos piés constantemente cinco: variable el de las sílabas de los cuatro primeros piés entre ocho i doce sílabas.

Conviene que también recuerdes lo que entonces dejamos sentado respecto de la CUANTIDAD en castellano; repitámoslo:

En español hai sílabas largas i breves, pero nó vocales largas i breves como las latinas i griegas.

Ahora bien:

¿No es de evidencia que nosotros no tenemos en ninguna voz vocales cuya duración sea doble que la de cada una de las otras sílabas del mismo vocablo? Poseemos, sí (i esto es indudable), sílabas en cuya pronunciación se tarda más tiempo que en la pronunciación de otras; pero nó vocales largas de DOBLE DURACIÓN que otras breves. Cuando decimos

trance,

invertimos más tiempo en pronunciar la sílaba

tran

que en pronunciar la sílaba

ce;

pero la duración de

tran

no es doble que la de

ce.

---

(1) Alguna rara vez no era así, como es sabido.

© Biblioteca Nacional de España

D. Sinibaldo de Más formó una lista de doscientas sílabas, tales como

uva, asa, ala, oso, lea, aliso,
ajo, eje, ojo, hoja, atina,...

i otra lista de otras doscientas sílabas, tales como

circunstancias, pendencias,
fuerza, aguas, mientras,
planchas, hínchanse, artes,
trompas, enfermo, plectros,
obstrucción...

i hacia leer ambas listas con el reloj en la mano a quien quiera que le negaba la existencia de *breves* i de *largas* en castellano; i, como todos se veian obligados al cabo a confesar que la lectura de la primera lista exigia menos duración que la de la segunda, concluia que en español era posible hacer versos a la latina.

¡Patente error!

¡Conclusión no contenida en las premisas!

Porque en leer la segunda lista se echase más tiempo que en leer la primera, no era lícito deducir que se invertia el doble; i, por tanto, el experimento no evidenciaba que hubiese en castellano sílabas relacionadas entre sí

$$:: 2 : 1,$$

según era preciso probar para inferir que en nuestra lengua es posible hacer exámetros iguales a los griegos i latinos.

I en verdad no habia necesidad de acudir a las listas de D. Sinibaldo, por ser evidente que tenemos en nuestro español sílabas de todas duraciones, i nó vocales

$$:: 2 : 1.$$

En

transporte,

trans exige más tiempo que por, i por más que te. ¿Cómo, pués, con sílabas que no están siempre en la razón de dos a

© Biblioteca Nacional de España

uno queria tan entendido prosodista hacer exámetros siempre de veinticuatro tiempos? ¿Cómo no veia que, sea el que se quiera el número de los tiempos invertido en pronunciar trece sílabas castellanas, nunca resultará posible que esos tiempos sean los mismos que los necesarios para pronunciar diecisiete?

Así, las extravagantes reglas de D. Sinibaldo sobre sus imaginarias *largas* i *breves castellanas* aparecen arbitrarias por completo.

Además, era preciso probar que lo mismo es sílaba que vocal (1).

Otro eminente prosodista, D. Juan Gualberto González, aseguraba no disonarle los exámetros de Villegas, i que no veia razón que le convenciese de la imposibilidad de introducir en nuestra lengua los versos latinos.—«No los mido yo (decia D. Juan Gualberto), por espondeos i dáctilos, sino que pongo los acentos en el lugar que estoi acostumbrado a sentirlos en *tal* exámetro latino del mismo número de sílabas; i, si la pausa viene bien con el sentido, de manera que no le perjudique la que se hace en cada exámetro, con más rigor que en nuestro endecasílabo, téngolo entonces por exámetro, sin más regla que el haber herido mi oreja con el compás acostumbrado...» «Conque si se hacen tales exámetros en castellano, ¿cómo se tiene por imposible la introducción entre nosotros, i por infelices las tentativas que se han hecho?»

No habiendo en español largas i breves como las latinas, las tentativas hechas en tal supuesto habian de resultar un fracaso.

I lo fueron.

La aplicación de los arbitrarios principios de las largas i las breves, fué una verdadera desdicha.

De la bondad del árbol se juzga por la bondad de los frutos.

---

(1) Para colmo de confusión, actualmente enseñan eminentes profesores que la cuantidad propia de las vocales latinas es distinta de la cuantidad propia de las sílabas; por manera que en toda sílaba larga *por posición*, la vocal breve *por naturaleza* permanece *breve* i debe pronunciarse *breve*. Lo que se alarga *por posición* es la sílaba i nó la vocal.

© Biblioteca Nacional de España

Tanto D. Juan Gualberto (que hacia excelentes versos castellanos), como D. Sinibaldo (que pudo haberlos hecho mui bien), se lanzaron a predicar con el ejemplo, i dieron a luz, como acabados modelos, muchos renglones desiguales; de los que se mostraban tan satisfechos como de obras maestras. I en verdad que al leerlos (en cuanto es posible, pues a terminarlos no creo que haya llegado paciencia humana), al leerlos no sabe uno qué sea más de admirar, si la buena fé de sus autores, o la absoluta carencia de ritmo con que se dedicaban a destrozar los oidos castellanos.

Para muestra, vaya algo de lo mejor de D. Juan Gualberto: su traducción de la segunda égloga de Virgilio (que, entre paréntesis, no tienen inconveniente en presentar a los niños los pudibundos dómines que se horripilan con las desnudeces de Zola):

«El pastor Coridón al bello Alexis amaba,
Delicias de su dueño; mas qué esperar no tenia.
En la espesura sólo de unas altísimas hayas
Andaba de continuo, donde a los bosques i selvas
En estas incultas voces con vano estudio aquejaba:
¡Oh, empedernido Alexis! Tú de mis versos no curas,
Ni de mí te condueles: al fin harás que yo muera,» etc., etc.

No quiero seguir copiando, porque, no siendo yo de mí empedernido, me conduelo del paciente lector, i no quiero desaprovechar la caritativa ocasión que se me presenta de que me deba la vida.

Pues, si D. Juan Gualberto González cometia tales desaguisados, no debemos esperar cosa mejor de D. Sinibaldo de Más.

I no se me crea por mi sola palabra. Allá va el principio de la *Iliada:*

«Canta del Pélida Aquiles, ¡oh, Musa! la ira funesta
Que al campo aqueo causó daños tán grandes i tantos,
I almas sin cuento al fondo mandó del Averno,
De aves carnívoras i de perros haciendo su cuerpo
Pasto (voluntad era del omnipotente Tonante),
De el dia que reñidos quedaron el réi de valientes
Atrida i el divino Aquiles en contienda furiosa,» etc., etc.

© Biblioteca Nacional de España

Basta de exámetros griegos. Mas, ¿no será lícito presentar alguna muestra siquiera del *metro épico por largas i por breves*, invención de D. Sinibaldo, con el cual (según creia él solamente entre todos los españoles con oidos) «*se podria* MÁS QUE SUPLIR *en nuestra lengua el exámetro latino?*»

Hé aquí el principio de la *Eneida*, traducido verso por verso. ¡No asustarse!

«Yo aquel que en otro tiempo toqué sólo instrumentos humildes,
I, dejando las selvas, a ser alguna vez obedientes
Al ávido colono forcé los campos próximos, obra
A labradores grata, ahora ya el estruendo de Marte
Las armas i heroe canto que prófugo del suelo de Troya
Vino el primero a Italia, de Lavinia a la costa llegando.
Sumióle en mil desdichas por tierras i por piélagos hondos
El Destino i de Juno la cólera implacable funesta.
Mucho sufrió erigiendo la ciudad i fijando su gente
En el Lacio i sus lares, de do el latino nombre i los altos
Muros de Roma i nuestra antigua albana estirpe nacieron.»

¿Por qué, pués, tan repetido naufragar? ¿Por qué el divino Lope i el sentido Villegas, por qué prosodistas tan insignes como D. Juan Gualberto i D. Sinibaldo, por qué tantos otros como han querido aclimatar exámetros, pentámetros, sáficos i adónicos en nuestra lengua (1) han engendrado monstruos de versificación?

Por haber olvidado que sin RITMO no hai, ni puede haber métrica ninguna.

El ritmo es condición de la vida.

Los que piensan estar llamada a desaparecer la forma poética, no consideran que ha de haber métrica en el mundo, mientras rítmicamente lata el corazón i con ritmo fluya la sangre en las arterias. Signo de muerte es la falta de ritmo

---

(1) D. Tomás Antonio Sánchez, el erudito colector de las poesias anteriores al siglo XV, veia también exámetros i pentámetros en nuestra lengua. Los dos primeros versos del *Poema del Cid* le suenan como un dístico latino. Sonar es.

«De los-sos o-ios tan-fuerte-mientre lo-rando
Tornaba-la cabe-za, estába-los catan-do.»

© Biblioteca Nacional de España

en la circulación. Falta de salud revela el que no marcha a compás. El galope del caballo es ritmo puro.

I, como causa delicia la salud, por eso es goce supremo su condición arterial: el ritmo. I la sensibilidad, generalizando a su modo, precisamente por eso mismo, halla delicia en todo lo rítmico. El hombre de la civilización, lo mismo que el salvaje, al ritmo deben su más íntimo encanto; i eso, así en la actualidad como en los tiempos más obscuros registrados por la historia. Ábrase la Biblia, i allí veremos que, tras el paso del Mar Rojo, i después del cántico de Moisés, María la profetisa, hermana de Aarón, toma un *pandero* en la mano, i todas las mujeres salen en pos de ella *con panderos i danzas*, i María a la cabeza va cantando: «Cantad a Jehová que se ha magnificado arrojando en el mar caballo i caballero.»

Todo es ritmo en nosotros. Para el tacto, el pulso en las arterias i el compás en la respiración. Para la vista, los movimientos regulares de los seres animados: el galope, el vuelo, los impulsos periódicos de los remos, el batir de los martillos sobre el yunque a intervalos regulares, la alternación de subidas i bajadas de la sierra, el balanceo isócrono de las lámparas de los templos, el entrar i salir de los vástagos de los émbolos en los cilindros de vapor, las figuras del baile, las evoluciones de las tropas, la creciente i menguante de los mares... I, para el oído, todo ese mundo infinito de las incorporeas sucesiones de sonidos fuertes i de sonidos suaves alternados a regulares intervalos.

El ritmo es orden, i el orden es la aspiración incesante de la inteligencia. I, al mismo tiempo, su delicia suprema e inefable.

El llamado canto de los *pintados pajarillos*, es sucesión desordenada de notas, más o menos agradables; pero no es música, porque le falta la fascinación de todo lo ordenado. Por eso aburre, o no subyuga. Los sonidos musicales sin ritmo engendran al cabo el fastidio o el enojo. ¿Quién no ha hecho callar alguna vez a magníficos canarios, anárquicos i ensordecedores?

No hai música sin ritmo. Ya de compases alternados, ya de series melódicas o armónicas. Pero puede haber ritmo sin música. El galope del caballo no es ritmo musical.

© Biblioteca Nacional de España

Según dice Campoamor, la prosa no es arte, como no lo son el gorjeo ni el balido. Puede haber exhibición de imágenes en prosa; pero siempre faltará la magia de la enunciación rítmica, distintivo de la poesía verdadera. Los sonidos musicales pueden conmover los nervios; mas, para obtener algo superior al efecto fisiológico, para encantar la inteligencia, para remedar la vida, les faltará siempre una cualidad incorporea: el orden intangible, la seducción de la regularidad, la fascinación del ritmo.

La falta de ritmo en los balances de los barcos, produce nauseas, i por último el mareo. Al vértigo de las montañas contribuye la imposibilidad de ritmar el paso.

En mi próxima sacaré las consecuencias de todo lo anterior.

Tuyísimo.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA IV

Discípulo i amigo:

Veamos la diferencia entre la rítmica antigua i la moderna.

Ni D. Juan Gualberto González ni D. Sinibaldo de Más, echaron seguramente de ver una diferencia esencial entre las prosodias antiguas i las modernas. En griego i en latín habia vocales largas i breves, i en español sólo hai sílabas en que, por razón de sus articulaciones consonantes o la multitud de sus sonidos vocales, se echa más tiempo que en otras, pero nó doble.

Toda sucesión es rítmica, si se repite regular i periódicamente; ya sea de impulsos, como los de la sístole i la diástole del corazón; ya de movimientos, como los de los remos a compás; ya de sonidos, como el de los cascos del caballo en el galope; ya, en general, de cualquiera clase de percusiones i remisiones a intervalos regulares i periódicos.

Nuestros versos están constituidos por sucesiones periódicas de *series* formadas por sílabas acentuadas i sílabas sin acento, seguidas de pausas métricas; i el ritmo métrico consiste en ese orden periódico de *series*, de intensidades i remisiones del aliento, conjuntamente con sus pausas. El mayor o menor tiempo necesario para enunciar una intensidad o una remisión no nos importa, porque sólo atiende el oido a la *serie* regular de fuertes i de suaves: de *empujes* mayores o menores; nó de *tiempos* más largos i más cortos.

No consistia en esto la metrificación clásica. La periodici-

© Biblioteca Nacional de España

dad de veinticuatro tiempos empleados en decir un número variable de sílabas, seguido de una pausa métrica, era suficiente (1) para griegos i romanos; i, si bien no nos es dado sentir esa periodicidad ni aun calcular cómo les resultaba grata, basta con lo que ha llegado hasta nosotros para concluir que su métrica era de índole TEMPORAL, mientras que la nuestra es esencialmente DINÁMICA. El TIEMPO entre los griegos i latinos: la INTENSIDAD, la FUERZA, el *empuje del aliento* entre los modernos.

Ahora bien: ¿cómo D. SINIBALDO (que tantas evaluaciones hizo de *largas* i de *breves)* no vió que en sus renglones desdichados no se invertian siempre veinticuatro tiempos, según habria sido ineludible para remedar en algo la rítmica griega i la latina? Pues qué, ¿puede haber regularidad periódica invirtiendo en un renglón cierto número de tiempos, i en otros más o menos con relaciones de sílabas inconmensurables entre sí?

¡Qué demencia!

Eso será sucesión anárquica; pero no periodicidad ordenada i recurrente.

Será algo mucho peor: será prosa insufrible, a causa de sus estupendas transposiciones, empedradas torpemente de epítetos i arcaismos del estilo culto.

Por otra parte, si D. JUAN GUALBERTO quiso asimilar los acentos a las largas, esto es, nuestras SÍLABAS de mayor *intensidad* a las VOCALES clásicas de mayor *duración;* si con su buen sentido no veia en español más que sílabas de mucha intensidad, i otras de fuerza mucho menor; si sabia que la rítmica española está en la REPETICIÓN DE SERIES SILÁBICAS, sujetas a ciertas condiciones de número, de acentos i de pausas; si era un gran versificador de endecasílabos, ¿cómo no vió que no podia haber ritmo, esto es, *periodicidad ordenada*, haciendo que a un renglón de quince sílabas siguieran otros de dieciséis, diecisiete i catorce?

---

(1) I algunas otras condiciones más, como es sabido, de que nos hablan los preceptistas, sin saber seguramente lo que se dicen, pues cada nación pronuncia hoi el griego i el latín a su manera.

© Biblioteca Nacional de España

Bajo las frescas sombras ya los ganados se amparan (15 síl.)
I ocultan los espinos también a los verdes lagartos. (16 »)
Ya apresta a los segadores, cansados del rápido estío, (17 »)
Testílis, serpol i ajos, aromáticas hierbas. (13 »)

¿Cómo el oido habia de encontrar medida, ni por tanto satisfacción, en la siguiente anarquía?

Canto como solia, cuando sus vacas llamaba (15 síl.)
Anfión dirceo en el acteo Aracinto. (13 »)
Ni soi tan disforme; que del mar en las plácidas ondas, (16 »)
Calmado el viento, bien me miré el otro dia. (13 »)

Era, pués, inevitable el fracaso de los imitadores de los metros clásicos.

Don Sinibaldo, no presentando series periódicas de tiempos iguales, i D. Juan Gualberto, no ofreciéndolas de sílabas, ni aun siquiera acentuadas de un modo similar, debieron fracasar, i con efecto fracasaron, en sus intentos de ensanchar a la latina los límites de la métrica española; porque tanto uno como otro dejaron de ver que sin ritmo no hai versificación.

I, no obstante, sus trabajos, como de humanistas que eran de talento i de erudición, contienen no escasa copia de observaciones estimables, si bien estériles hasta ahora por el pecado original que les dió el sér, i por el más pecaminoso fin a que estaban destinadas.

I bien debieron ambos haber escarmentado en cabeza ajena.

¿No les decian nada los fracasos anteriores?

Además del de los que antes que ellos fantasearon exámetros i pentámetros, debieron haber deplorado la caida de tantos versificadores (entre ellos algunos de nuestros dramáticos), que habian ya ensayado combinaciones de versos inconmensurables entre sí, con el mal resultado que era de suponer, faltándoles el ritmo.

Para muestra, véanse estos tristes ensayos de *La venganza de Tamar*, por el sin par Tirso de Molina:

«Cuando el bien que adoro
Los campos pisa,
Madrugando el alba,
Llora de risa.

© Biblioteca Nacional de España

Al esquilmo, ganaderos,
Que balan las ovejas i los carneros;
Ganaderos, a esquilmar,
Que llama a los zagales el mayoral (1).

Que si estáis triste, la infanta,
Todo el tiempo lo acaba.

A las puertas de nuesos amos
Vamos, vamos,
Vamos a poner ramos.»

Por otra parte, ¿por qué no se ensayaron en las combinaciones ajustadas a ritmo métrico, i que ya habian sido recibidas bien del público?

Tuyo.

---

(1) El *Miserere*, el *Te Deum*,... están en prosa, i sin embargo, se cantan. La letra de los *números* destinada al canto en las piezas teatrales suele no aparecer formada de versos, porque los músicos meten a veces en un solo compás gran número de sílabas no métricas, o bien prolongan una o varias todo lo necesario para rellenar una frase musical. A esto llaman *monstruosidades*, que, naturalmente, no resultan versos a la recitación. En prueba, véase el inicio de la popular zarzuela *La gran vía*:

Somos las calles, somos las plazas
i callejones de Madrid,
que por un recurso mágico
nos podemos hoi congregar aquí.
Es el motivo que nos reune
perturbador de un modo tal,
que solamente él causaria
un trastorno tan fenomenal.

Los versos que Tirso introducia en sus comedias, destinados al canto, podian ser restos de las antiguas e informes producciones de *ioglaria* o populares, no ajustadas a número fijo de sílabas, i en las cuales el oido de la plebe se daba por contento con un asomo de rima o con un asomo de medida, según se ve a cada paso en los antiguos refranes. Hacer versos *por sílabas contadas* era sólo propio de los *maestros* de entonces, según se lee en el segundo cuarteto de «El libro do Alexandre»:

Mester trago fermoso, non es de ioglaria,
Mester es sen peccado, ca es de clerecia,
Fablar curso rimado per la quaderna uia
A sillauas cuntadas, ca es *grant maestria*.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA V

Discípulo i amigo:

Voi a hablarte ahora de algunos ensayos que, independientemente de las utopias de largas i de breves a la latina, habian hecho ya algunos felices innovadores.

Te confieso que no concibo ese empeño de buenos i hasta de insignes versificadores en prescindir de la magia del ritmo, cuando ya habian visto la luz poesias fundadas en combinaciones periódicas de pequeños grupos bisílabos o trisílabos, en que al acento siguen o preceden, *en orden constante*, sílabas no acentuadas, i cuyo efecto en el oido no podia ser más agradable (1).

Martinez de la Rosa, en *La aparición de Venus*, habia ya (conforme con las reglas de Rengifo) usado los dodecasílabos con acentos obligados en

2.ª, 5.ª, 8.ª i 11.ª

De pompa ceñída bajó del Olímpo
La diósa que en fuégo mi pécho encendió:
Sus ójos azúles de azúl de los ciélos,
Su rúbio cabéllo de ráyos del sól.

En *Los votos de un amante* empleó el mismo metro dodecasílabo, con su quebrado de séis, similarmente acentuado.

(1) Cuando les salian bien a sus autores; lo que no siempre les ocurria, por hacer sus versos al oido, i nó por reglas ni teoria.

© Biblioteca Nacional de España

Mi bién, mi consuélo, mi glória, mi VIDA,
Ven, Láura querIDA, i en plácidos LÁZOS
Te cíña en mis brÁZOS, te escúche, te mIRE,
De júbilo espIRE!

Aquí a la magia del ritmo agregó el poeta el encanto de las rimas interiores i exteriores. Pero esto no hace al caso.

I en otras varias composiciones usó esta misma clase de dodecasílabos, por ejemplo en *La Alhambra* i en el *Himno epitalámico*.

Composición de más complicado ritmo es la titulada *El Triunfo*: (1)

«El placér que rebósa en mi álma,
Zagálas del Dáuro, festívas cantád:
El Amór ha dejádo los ciélos,
I el nído en mi pécho por siémpre hizo yá.
¿Qué ventúra en la tiérra hai que iguále
Al súmo conténto que ofréce el amór?
Los sentídos, el álma i poténcias
A tánta delícia bastántes no són.
En el bósque de nárdos i rósas
Al fín de mi amáda vencí la esquivéz:
Tuya sói, pronunciáron sus lábios;
I al púnto en sus lábios su aliénto espiré.
Blando lécho brindáron las flóres;
La tórtola amánte más tiérna gimió;
I, las rámas de un sáuce inclinándo,
El húrto dichóso cobíja el pudor.»

Don Alberto Lista empleó asimismo el verso dodecasílabo de Rengifo:

2.ª 5.ª 8.ª 11.ª
«La lúz nace al múndo, que en dénsas tinIÉBLAS
I en sómbras de muérte lanzádo se vé:
Mortáles, seguídla; pues élla nos muéstra
La sénda dichósa de páz i de bién.»

Asimismo en su imitación del Salmo *Domini est terra* hizo uso del quebrado de tal metro, i lo acentuó constantemente en 2.ª i 5.ª:

---

(1) Esta combinación de acentos tenia antecedentes.—Véase luego.

© Biblioteca Nacional de España

¿Quién súbe a la cúmbre
Dó réina el Poténte?
Quien púro i cleménte
Su pécho guardó;
Ni apága la lúmbre
Que el álma asegúra,
Ni máno perjúra
Con sángre tiñó.

En la imitación del Salmo *Beatus vir*, empleó felizmente los heptasílabos con acentos obligados:

2.ª 6.ª
Dichóso el que motínes
Huyó de gente impia,
Ni entró en la senda umbria
Que trílla el pecadór,
Ni estúvo en los jardínes
Do el víl placer repósa,
Escuéla contagiósa
Del vício i del errór (1).

Maury, en la *Ramilletera ciega*, usó los decasílabos aconsonantados:

Caballéros, aquí vendo rósas;
Frescas són i fragántes a fé;
Oigo múcho alabárlas de hermósas:
Eso yó, pobre ciéga, no sé (2).

El mismo Maury, en *El festín de Alejandro*, traducción del poeta inglés Dryden, siguió al original, pasando de metros de un número dado de sílabas a otros metros conmensurables con ellos en orden i medida:

Era el regio festín que en Persia esclava
Por su conquista daba
El hijo de Filipo armipotente;
En su trono imperial, con ásio adorno,
Sus próceres en torno,
El heroe sobrehumano alza la frente.

---

(1) Pero D. Alberto no hizo nunca en la nueva dirección una composición perfecta o sin defectos rítmicos. Faltábale sistema.

(2) Esta composición de Maury también tiene defectos en su rítmica. Sin sistema no era posible el acierto.

© Biblioteca Nacional de España

Tais al lado dél, lozana rosa,
Como a sus nupcias oriental esposa,
En flor de juventud esplende hermosa.

¡Copia feliz, feliz, feliz mil veces!
Sólo el valor,
Sólo el valor,
Sólo ¡oh, valor! a la beldad mereces.

En medio al coro armónico
Subido Timoteo,
Con tacto volador pulsa la lira:
La nota undula trémula,
I altísimo recreo
Al paso de ascender mágica inspira.

Maury después cambia de medida:

Quedóse el vencedor mirando al suelo
Con desconsuelo:
De la fortuna en su turbada mente,
Recorre el vario giro:
Se exhala algún suspiro:
Brotar el lloro siente.
Sonrie, cierto, el gran cantor
Que cerca está dulce dolor;
I al tono acuerda
Amiga cuerda,
De la piedad sacando amor.

Blandamente en modo lidio
Vierte al pecho sed de halago:
«Es,» cantó, «la guerra estrago,
No acabar error, fastidio.
Son vapor gloria, memoria;
El honor mera quimera,
La victoria,
Capitanes,
¡Qué de afanes!
Los conoces:
¿Vale el mundo que lo ganes?
Valga, valga que lo goces:
Has al lado a Tais linda:
Logra el bien que un Dios te brinda.»

© Biblioteca Nacional de España

Moratín, en *Los Padres del Limbo*, se ensayó también en el dodecasílabo de Rengifo:

¡Oh, cuánto padéce de afánes cercáda,
Mercéd al engáño de fiéro enemígo,
En lárgo castígo la próle de Adán!
¡Oh! vuélva a nosótros la lúz deseáda
I dé sus promésas al ciélo cumplídas
Que yá repetídas en sómbras están.

I también hizo endecasílabos distintos de los corrientes, pues los acentuó en

1.ª, 4.ª, 7.ª i 10.ª

1.ª 4.ª 7.ª 10.ª
Húyan los áños con rápido vuélo.
Góce la tiérra duráble consuélo;
Míre a los hómbres piadóso el Señór.

Si estos ensayos resultaban ya satisfactorios, ¿por qué D. Sinibaldo i D. Juan Gualberto no se dieron a investigar dónde radicaba el motivo de su aceptación i dónde el del naufragio de los infelices remedos clásicos? ¡Cuán pronto habrian descubierto la causa de lo uno i de lo otro! ¡Cuán pespicuamente habrian percibido, dados sus vastos conocimientos prosódicos, que los versos citados de Martínez de la Rosa, Lista, Maury, Moratín, i varios versificadores más, obedecen a otro sistema que el de la metrificación corriente, i que ese sistema es susceptible de más amplios desarrollos!

Tuyo afectísimo.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA VI

Buen discípulo i buen amigo:

Recordemos en Epítome las bases de la métrica corriente, a fin de comprender bien su diferencia con las tentativas hechas para ampliar los dominios de la versificación.

Las bases de la actual métrica española son:
Número fijo de sílabas;
Acentos obligados;
Acentos supernumerarios, nunca obstruccionistas.

No importa repetir algo de lo ya dicho con otros motivos, si la presentación del conjunto es ahora de toda necesidad.

ENDECASÍLABOS.—GENERALIDADES.

Como ya sabemos, hai endecasílabos de dos clases:

1.ª Endecasílabos con un acento prominente en la 6.ª sílaba;

2.ª Endecasílabos con dos acentos prominentes en 4.ª i en 8.ª

Ambas clases tienen de común el presentar también acentuada la 10.ª sílaba. Los acentos citados de gran prominencia se llaman CONSTITUYENTES;

Todo verso endecasílabo normal concluye en tres sílabas acentuadas de un modo especial: (1)

(1) Luego se verá que esta acentuación especial de las tres sílabas últimas del verso de once sílabas es condición general de todos nuestros metros, i nó exclusiva del endecasílabo.

© Biblioteca Nacional de España

9.ª inacentuada,
10.ª acentuada,
11.ª inacentuada.

Son, pués, buenos endecasílabos los que llenan las siguientes condiciones:

1.ª CLASE: 6.ª i 10.ª:

6.ª 10.ª
I hasta las altas grímpolas saltaba.

2.ª CLASE: 4.ª, 8.ª i 10.ª:

4.ª 8.ª 10.ª
Himnos sin fin al bienhechor del mundo.

Los acentos, en general, resultan o se hacen MUI prominentes,

Cuando la sílaba acentuada tiene muchas consonantes o muchas vocales;

O bien cuando se reunen ambas condiciones;

O bien cuando en voz de acento prominente se hace pausa:

Grímpolas,

muchas consonantes:

Fin, bienhechor,

pausa i consonantes.

En la lengua castellana, las dicciones tienen dos clases de acento: uno por sí, i otro por el puesto que ocupan; al modo que los seres humanos están investidos de dos clases de poder: uno recibido de la naturaleza, i otro de la dignidad correspondiente a la posición o jerarquía de cada cual.

Vil he de ser con quien por vil me toma;

la voz SER, por virtud de la pausa que en ella se hace a la recitación del verso, tiene más intensidad que el primer VIL.

He de ser vil con quien por vil me toma;

ahora se han trocado los papeles: el primer VIL tiene más intensidad que SER.

© Biblioteca Nacional de España

Once sílabas métricas *sin los debidos acentos constituyentes*, no son, por tanto, verso endecasílabo. Por ejemplo:

En cánticos i en aromas suaves.

JERÓNIMO DE SAN JOSEF.

Este lamentable renglón de once sílabas no es verso, porque carece de todo acento constituyente. No lo tiene en 6.ª, i, por tanto, no corresponde a la 1.ª estructura. Tampoco los posee ni en 4.ª ni en 8.ª, i no pertenece a la 2.ª (1).

4.ª 10.ª
Según el orden de sus dignidades

ESCÓIQUIZ.

Este deplorable renglón no es endecasílabo de ninguna de las dos clases: no lo es de la 1.ª, por carecer de acento constituyente en 6.ª; i no lo es de la 2.ª, por faltarle en 8.ª, si bien lo posee en 4.ª

En análogo caso se hallan las siguientes lineas: tienen acento en 4.ª, pero nó en 8.ª:

Suspiros mios que me tenéis muerto (2).

HERRERA.

Mi mal es fuerza i tu voluntad maña (3).

D. H. DE MENDOZA.

Que corresponde a mi naturaleza.

ESCÓIQUIZ.

Adorar a ese vencedor altivo.

IDEM.

Las siguientes once sílabas tampoco constituyen verso.

---

(1) Para que sonase a verso, seria preciso pronunciar:

En canticos i en **á**romas suaves,

o bien:

En cantic**ó**s i en arom**á**s suaves.

(2) Para tener verso, seria preciso decir:

Suspiros mios que me t**é**neis muerto.

(3) Habria que recitar:

Mi mal es fuerza, tu volú**n**tad maña.

© Biblioteca Nacional de España

Tienen acento en 8.ª, pero les falta en 4.ª para corresponder a la 2.ª estructura:

Con los verdes i entretejidos ramos (1).

D. H. de Mendoza.

¿Que dices del que por subir padece? (2)

Idem.

Sino la que en el corazón ardia (3).

S. Juán de la Cruz.

Los endecasílabos aparecen fastuosos cuando, *además de los acentos* constituyentes, contienen otros pujantes acentos supernumerarios:

2.ª 4.ª 6.ª 10.ª
I h**a**sta las **a**ltas grímpolas saltaba.

1.ª 4.ª 8.ª 10.ª
H**i**mnos sin fin al bienhechor del mundo.

Si los acentos, tanto los constituyentes como los supernumerarios, no son vigorosos i relativamente conspicuos, aparece el verso desmayado i flojo:

6.ª
Como que sobre tronos celestiales (4).

6.ª
Llegó a insultar al Todopoderoso (4).

En las líneas anteriores hai ciertamente acentos en la sex-

---

(1) Sólo seria verso tal renglón, diciendo:

Con los verd**é**s i entretejidos ramos.

(2) Para que haya verso hai que pronunciar:

¿Que dices d**é**l que por subir padece?

(3) Habria que recitar:

Sino laq**é**n el corazón ardia.

(4) Regularmente son de Escóiquiz los versos malos que transcribo, tomados de su traducción de *El Paraíso perdido*.

© Biblioteca Nacional de España

ta; pero ¡qué acentos tan anémicos i raquíticos! I precisamente por eso no resultan constituyentes.

Con los embates de la más violenta.

Ahora el acento en 8.ª parece moribundo.

Las siguientes líneas no son versos por falta de supernumerarios:

En que su muchedumbre no cabia.
Que de los serafines ordenados.
Sino que consultando a la prudencia,
De su debilidad desesperado.
Con que de la celeste monarquía.
Pero los infernales moradores.

¡Felicísimo anduvo un gran versificador al decir que los versos carentes de supernumerarios estabau *en cueros*. ¡Pintoresco calificativo hoi aceptado ya por muchos.

Pero los acentos supernumerarios no pueden ponerse en todas las sílabas.

Resultan endecasílabos malos los que tienen acentos obstruccionistas. I son obstruccionistas todos los acentos que los versificadores tísicos, o los poco cuidadosos, o los desenfadados que se ponen al mundo por montera, colocan *inmediatamente delante* de los constituyentes.

Por tanto, son acentos obstruccionistas los de

5.ª i 9.ª

en la primera clase de constituyentes, o sea la de los endecasílabos de

6.ª i 10.ª

5.ª 6.ª
La aniquilación es su sola mira,
Los precipitó a todos abrasados;

i también lo son los de

3.ª i 7.ª

© Biblioteca Nacional de España

en la segunda clase de los endecasílabos de

4.ª i 8.ª

3.ª 4.ª
Satanás sólo la infernal serpiente (1).

ESCÓIQUIZ.

7.ª 8.ª
Servir yo en flores, pagar tú en panales (1).

GÓNGORA.

I estos versos con acentos obstruccionistas resultan malos por una razón mui natural: porque los obstruccionistas impiden que se sienta bien la intensidad de los constituyentes, sin los cuales no hai verso.

Son, pués, combinaciones vitandas las que siguen:

1.ª clase. . { Un obstruccionista en 5.ª ante 6.ª
Un obstruccionista en 9.ª ante 10.ª
Dos obstruccionistas: uno en 5.ª ante 6.ª i otro en 9.ª ante 10.ª

2.ª clase. . { Un obstruccionista en 3.ª ante 4.ª
Un obstruccionista en 7.ª ante 8.ª
Dos obstruccionistas: uno en 3.ª ante 4.ª i otro en 7.ª ante 8.ª

Así, son mui malos versos los que siguen:

1.ª clase.

6.ª 9.ª 1.ª
La famosa ciudad; descoll**a**r torres (2).

5.ª 6.ª 10.ª
De la sepulcr**a**l lápida el volumen (3).

5.ª 6.ª 9.ª 10.ª
Quien a la prim**e**r nada llam**ó** caos (4).

---

(1) Pero ¿quién se atreverá á decir:

Sat**á**nas sólo la infernal serpiente,
Servir yo en flores, p**á**gar tú en panales?

(2) Para que ese renglón fuera verso, era preciso pronunciar:

La famosa ciudad; *descó**ll**ar* torres.

(3) Habria que decir:

De la *sep**u**lcral* lápida el volumen.

(4) Idem:

Quien a la *prí**m**er* nada *ll**á**mo* caos.

© Biblioteca Nacional de España

2.ª clase.

3.ª 4.ª 8.ª 10.ª
Su bond**a**d propia, paternal desvelo (1).

4.ª 7.ª 8.ª 10.ª
Calumnia torpe i aud**a**z honras quita (2).

3.ª 4.ª 7.ª 8.ª 10.ª
El triunf**a**l arco bald**ó**n fué de España (3).

No siendo, pués, obstruccionistas, caben acentos supernumerarios en cualquiera o cualesquiera de las sílabas no constituyentes de los endecasílabos. I es de notar el acierto de RENGIFO al señalarlas en su catálogo.

Nuevos ejemplos:

1.ª clase: constituyente en 6.ª.....

2.ª 8.ª
Con p**a**smo universal de p**o**lo a polo.

2.ª 4.ª
Sal**ió** del m**a**r la hermosa Citerea.

3.ª
Un alar**i**do agudo, lastimero.

2.ª 7.ª
Ingl**é**s te aborrecí i h**e**roe te admiro.

2.ª 4.ª 8.ª
Vos**o**tros d**o**s también hon**o**r eterno.

2.ª clase: constituyentes en 4.ª i 8.ª

1.ª
Ser a mi pecho impenetrable escudo.

2.ª
I el r**o**nco hervir de los volcanes calla.

El verso endecasílabo contiene, pués, ACENTOS OBLIGADOS en

6.ª i 10.ª

o bien en

4.ª, 8.ª i 10.ª

i ACENTOS POTESTATIVOS de libre elección del poeta, quien puede colocarlos en las sílabas que más le convinieren, excepto en aquellas donde habrian de resultar obstruccionistas.

---

(1) Para que esto suene a verso hai que pronunciar:

Su *bóndad* propia, paternal desvelo.

(2) Idem:

Calumnia torpe i **áu***daz* honras quita.

(3) Idem:

El *triúnfal* arco *báldon* fué de España.

¡Parece mentira que haya habido impresor que dejara pasar esa aberración como verso endecasílabo!

© Biblioteca Nacional de España

Conviene notar, que si los acentos inmediatamente anteriores a los constituyentes los hacen *inadmisibles* (1), nó los inmediatamente posteriores:

6.ª 7.ª
Por la postrera vez Sócrates habla.

4.ª 5.ª
I, al fin, huyó quien ahuyentar solia.

4.ª 8.ª 9.ª
El sacro autor que al colorín dió vida (2).

De donde resulta que el poeta tiene a su disposición para dar variedad a sus versos gran número de sílabas capaces de recibir acentos supernumerarios en el endecasílabo de la primera estructura.

Por supuesto que no puede disponer de los lugares destinados a las sílabas

6.ª i 10.ª

porque en ellos de necesidad han de ir los acentos constituyentes; ni tampoco de los de las sílabas

5.ª i 9.ª

donde los acentos supernumerarios resultarian obstruccionistas; pero siempre le quedan de libre disposición los séis puestos de las sílabas

1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 7.ª i 8.ª

para colocar en cualquiera de ellas un acento supernumerario a voluntad.

1.ª
En 1.ª Bárbaras carcajadas de alegria.

2.ª
En 2.ª Sus locas carcajadas de alegria.

3.ª
En 3.ª Su tenaz carcajada de alegria.

4.ª
En 4.ª Su virginal acento de alegria.

7.ª
En 7.ª Su delicado afán daba alegria.

8.ª
En 8.ª Su solícito afán causó alegria.

---

(1) Especialmente en el endecasílabo.

(2) Este acento de novena está ciertamente en sitio obstruccionista; pero es de notar que no perturba, porque en la recitación queda obscurecida su intensidad junto a las mui intensas sílabas acentuadas de *colorín* i *vída*. Así es, que, *regularmente*, tres acentos juntos no dañan.

© Biblioteca Nacional de España

Es de advertir que no caben acentos supernumerarios *simultáneamente* en todas estas séis sílabas libres, porque, en general, repugna en español a los oidos educados la contigüidad de dos acentos, de modo que, por esta razón, se limita mucho el número de las combinaciones posibles; sin embargo de lo cual ese número es todavia mui considerable.

Hé aquí ejemplos de dos supernumerarios:

1. 3. **A**mbas **ma**nos IMBÉCILES tendieron.

1. 4. Tru**e**na el cañ**ó**n, i el GRITO castellano.

1. 7. D**u**lcem**e**nte reir. V**e**d cuán festivo.

1. 8. P**á**lido descendió: toc**ó** las aguas.

2. 4. Del h**o**ndo m**a**r el SOL enrojecido.

2. 7. I en v**i**vo rosicler v**e**nce a la aurora.

2. 8. Sal**i**d i aumentará la l**u**z su influjo.

3. 7. Que en pur**e**za i candor v**e**nce a la aurora.

3. 8. Como el **a**rco de AMOR tal v**e**z se tiende.

Ejemplos de tres supernumerarios:

1. 3. 7. **O**bras s**o**n de su AMOR. S**o**n de su anhelo.

1. 3. 8. Fu**é** de s**a**ngre i VALOR glori**o**so dia.

1. 4. 7. **E**lla elev**ó** a GUZMÁN: d**e**lla inspirado.

1. 4. 8. **I**d, salud**a** i la LUZ: la l**u**z que nace.

2. 4. 7. Sal**u**d, gent**i**l MUJER. T**ú** que algún dia.

2. 4. 8. Ven**i**d, vol**a**d, VENCED. El tri**u**nfo os llama.

El endecasílabo de la segunda estructura no cuenta ni puede contar con tantas sílabas libres como el endecasílabo de la primera estructura.

© Biblioteca Nacional de España

Al poeta no le es dado disponer a su arbitrio de los lugares de

4.ª, 8.ª i 10.ª

por ser de necesidad ocuparlos con los acentos constituyentes; ni tampoco de los de

3.ª, 7.ª i 9.ª

para evitar en ellos acentos obstruccionistas; por todo lo cual sólo le quedan libres para los supernumerarios los lugares de las sílabas

1.ª, 2.ª, 5.ª i 6.ª

1. Débil tender la virginal garganta.
2. Es largo el arte, mas la vida es corta.
5. ¡Para morir, tal afanar! ¡oh, mengua!
6. Para el valor la vida nunca importa.

Puede haber más de un acento supernumerario en un endecasílabo de la segunda clase:

1. 5. Joven murió. ¡Cuánto anhelar frustrado!
1. 6. Corta es la vida; largo, largo el arte.
2. 5. ¡Murió de amor! Triste morir, mui triste.
2. 6. La vida es corta; largo, largo el arte.

Ahora puede ocurrir una duda.
Si un endecasílabo tiene acentos en

4.ª, 6.ª i 8.ª

¿a qué clase pertenecerá ese endecasílabo? ¿A la 1.ª por tener acento en 6.ª? ¿A la 2.ª por tenerlos en 4.ª i 8.ª?

La respuesta es fácil. La clase queda decidida por la prominencia de los acentos; prominencia que, a su vez, depende del refuerzo de las pausas o del énfasis.

La vida es corta, sí; mui largo el arte.

© Biblioteca Nacional de España

La gran prominencia del monosílabo «sí» hace de 1.ª clase a este endecasílabo. Hai pausa ciertamente en 4.ª, pero su acento, aun reforzado, resulta de intensidad inferior a la que, *conjuntamente*, pausa i énfasis imprimen a la 6.ª sílaba «sí.» Por consiguiente, en este verso resultan supernumerarios los acentos de 4.ª i de 8.ª

Pero digamos:

4.ª 6.ª 8.ª
La vida es corta, corta; largo el arte.

I ahora la pausa en 4.ª i el énfasis en 8.ª hacen de la 2.ª estructura a este nuevo endecasílabo.

I el acento en 6.ª resulta supernumerario.

I henos aquí conducidos como por la mano a prevenir una objeción, pues tal vez haya quien diga: «En algunas ocasiones se encuentran, sin ofensa grave del oido, acentos supernumerarios en los lugares del endecasílabo que les están vedados, i, sin embargo, el oido los tolera: ¿por qué semejante tolerancia?»

Porque todo en el mundo es relativo. Tal prominencia pueden ostentar los acentos constituyentes (o de cierta prominencia), ya por los refuerzos que les presten las pausas, ya por el énfasis, ya por ambas cosas a la vez, i tan insignificantes pueden ser de suyo los acentos supernumerarios, que la escasa intensidad de éstos quede ofuscada ante la brillantez de los constituyentes.

9.ª
Es tan linda su boca que no pide.

Jacinto Polo.

El acento de la negación «*nó*» es aquí imperceptible, a causa de que todo el énfasis de la cláusula está en la *idea de pedir*, propia de cierta clase de mujeres.

2.ª 3.ª
Que era pública voz que llanto arranca.

Espronceda.

Aquí, los dos primeros acentos cometen el pecado de juntarse; pero el oido encuentra «*en este caso*» (entiéndase esto bien: *en este caso)* tan venial la falta, que sin escrúpulo la

© Biblioteca Nacional de España

tolera; porque el potente acento de la 2.ª sílaba «PÚ» absorbe por completo, o casi, al acento de la 1.ª

I así en otros muchos casos, con especialidad habiendo tres acentos juntos:

6.ª 7.ª 8.ª
A par con mi amistÁD, íd, vérsos mios.

8.ª 9.ª 10.ª
Yo los osÉ compadecÉR. Tú entónces.

2.ª 3.ª 6.ª 7.ª
Salúd, dánza gentIL. Tú que naciste.

8.ª 9.ª 10.ª
El sacro Autor que al colorín dió vida.

8.ª 9.ª 10.ª
Este llano fué plaza: allí fué templo.

Pero lo mejor de los dados es no jugarlos. Quede sólo para los próceres de la versificación el decir:

1.ª 2.ª 4.ª 5.ª 6.ª 7.ª 8.ª 9.ª 10.ª
¡Oh, ciencia, luz; más LUZ!—¿Más luz? Nó, nunca.

Sí: lo mejor de los dados es no jugarlos.
Terminaré con los endecasílabos en mi próxima CARTA.
Tuyo, i adiós por hoi.

Postdata.—Ya en el segundo TOMO, página 430, se hizo la misma indicación con que termina esta CARTA.

Regularmente los versos en que hai tres acentos juntos, resultan duros i premiosos, i, en general, todo lo más, pasaderos o tolerables. Aun en una composición de versos superiores, la contigüidad de acentos, especialmente la de tres consecutivos, suele ser mui visible lunar. ¿Quién no siente la aspereza de los siguientes endecasílabos, a pesar de autorizarlos firmas mui buenas?

Tiempo será que tan crecida pena
Acabe i **tú luz goces.**

RIOJA.

I de mi errante corazón **sé guía.**

LISTA.

Con igual desventura; **tú aquí** en Tróya.

HERMOSILLA.

© Biblioteca Nacional de España

I a mí después, como si D**ió**s **é**l f**ué**se.
(Durísimo.)

HERMOSILLA.

Útilmente aplicarla. T**ú** v**é**s c**uá**ntos.

J. G. GONZÁLEZ.

El véspero brillando; aqu**í** t**ú**, D**á**fni.
(Durísimo.)

IDEM.

Reproducción de Jove. V**é** y**á** el m**ú**ndo.

IDEM.

Soi contento además: ser**é** **e**l j**ué**z v**ué**stro.
(Torpísimo.)

IDEM.

El mismo padre Jove, a qu**ié**n t**ú**, o C**é**sar.
(Torpísimo verso.)

IDEM.

Nunca m**á**s raz**ó**n **ó**iga que su espada.

IDEM.

Que no ser**á**n y**á** m**á**s las inhumanas.

IDEM.

Comienza y**á**, n**ó** t**á**rdes: *h*e **á**qu**í** ll**e**ga.
(Fea reunión de acentos.)

IDEM.

I pronto se querrá de m**í** v**é**r l**í**bre. *

Así, rara vez, la concurrencia de tres acentos es tan feliz que los prominentes logren eclipsar a los supernumerarios. Pero eso, a veces se logra, por lo cual no puede proscribirse *en absoluto* la contigüidad de tres acentos, i aun más.

Del sol la activa llama. ¿N**o** **e**st**á**is v**ie**ndo?

J. G. GONZÁLEZ.

¿Qué tienes? Vuelve en t**í**; s**oi** y**o**, b**ie**n m**í**o.

M. DE LA ROSA.

Yo vendo mi corazón,

1.ª 2.ª 3.ª 4.ª 5.ª 6.ª 7.ª
¿Hai quien puje? ¿Hai quien dé más? *

Pero, si tres acentos consecutivos pocas veces resultan admisibles (a pesar de que, no pudiendo ser todos de igual intensidad, resultan, en la recitación, regularmente ofuscados los más perjudiciales), no cabe dudar de que la concurrencia de dos es *inadmisible en absoluto* cuando uno de los dos resulta obstruccionista.

¡Que en tal defecto han caido insignes versificadores! I

© Biblioteca Nacional de España

bien ¿i qué? De los dioses i de los heroes de la antigüedad pagana, i hasta de los santos i de las santas del Cristianismo se refieren grandes abominaciones i pecados... ¿luego es lícito el pecar?

¿Habrá alguien tan romo de orejas que no perciba la fealdad de los siguientes obstruccionistas?

3.ª
Despeñó airado en Etna cavernoso.

HERRERA.

3.ª
Respondió al arte con tan gran suceso.

B. ARGENSOLA.

3.ª
I os verá el cielo administrar su rayo.

QUEVEDO.

3.ª
La pueril tropa, al daño prevenida.

FR. DIEGO GONZÁLEZ.

3.ª
De pueril saña triunfo lastimoso.

5.ª
Pues mi corazón, vengas o no vengas. (1)

D. H. DE MENDOZA.

5.ª
Que no os respetó el hado, nó la muerte.

RIOJA.

5.ª
I no te escuchó Dios, i blasfemaste.

ESPRONCEDA.

5.ª
I así la razon gana.

IDEM.

5.ª
Solo nos podéis dar, canalla odiosa.

IDEM.

7.ª 8.ª
Del Gánges sale, i por tí da la entrada.

LUZÁN.

9.ª
I cuanta fuerza tiene el pesar mio. (2)

HERRERA.

9.ª
Sienta su bravo orgullo salir vano.

IDEM.

(1) Para que esto suene a verso, habria que pronunciar:

Pues mi corázon, vengas o no vengas.

(2) Para que haya verso hai que recitar:

I cuanta fuerza tiene el pésar mio.

© Biblioteca Nacional de España

Con razon al rigor del amor fiero.
9.ª

HERRERA.

Para que sea eterno el dolor mio.
9.ª

ARGUIJO.

Brotó llamas la fuente, tembló el monte.
9.ª

SUÁREZ DE FIGUEROA.

En tenebrosa noche, con pié incierto.
9.ª

GÓNGORA.

Ansí que por mejor elegir quiero.
9.ª

QUEVEDO.

Mas quien sabe si a Flora el color debes.
9.ª

RIOJA.

Lo que por glorias tuyas, contar puedes.
9.ª

IDEM.

Si sabes que la edad que te dió el cielo
9.ª

Es apenas un breve i veloz vuelo?
9.ª

RIOJA.

De todo el bien que airado quitó el cielo.
9.ª

IDEM.

Si es que al soberbio inglés moverá guerra.
9.ª

LUZÁN.

Vuélvese a consagrar en mejor culto.
9.ª

IDEM.

¿Qué tienes tú que hacer donde está el dia?
9.ª 10.ª

FR. DIEGO GONZÁLEZ.

Que a un murciélago vil suceder pueda.
9.ª

IDEM.

Le provoque al asalto i le dé audacia.
9.ª

IDEM.

Que al sol horrorizó i ahuyentó el dia.
9.ª

IDEM.

¡Lástima grande que los obstruccionistas en 9.ª abunden tanto! ¡Precisamente en la sílaba donde más deben evitarse, por estorbar a la pausa métrica!... Pero, ¡oh, desdicha! como la pausa indica claramente el número de las sílabas, por eso el obstruccionismo se ampara de ella; porque, a pesar del

© Biblioteca Nacional de España

abuso, se ve claro que hai metro. Mas, si es verdad que, *a favor de la pausa,* se percibe la mensura, el ritmo pierde justamente ahí toda su brillantez i majestad, por inicua infracción de la gran Léi que hace terminar *normalmente* todos nuestros metros en

inacentuada,
acentuada, e
inacentuada.

Claro es que en esto del obstruccionismo caben i existen muchos grados; i que junto a atrocidades tales como

Pues mi corazón vengas, o no vengas (1),
Del Gánges sale, i por tí da la entrada (1),

han de resultar de perlas, versos como los que siguen, por más San-Benito que lleven:

3.ª
Mas si tú vienes, cándidos los lirios
Se tornarán, i me sabrán las fuentes. *

5.ª
Pasar ánteriormente; i tales hechos.

J. G. González.

1.ª 2.ª 9.ª 10.ª
Sed firmes i a sus súplicas sed sordos. *

I con mucha más razón ha de haber misericordia con las simples colisiones acentuales fuera de las sílabas constituyentes:

Con cruel muerte pagó su alevosía.

Fr. Diego González.

Adiós, querido discípulo.

---

(1) Hai que pronunciar:

Pues mi *corázon*, vengas o no vengas.
Del Ganges sale, i *portidá* la entrada.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA VII

Esta Carta, mi amigo mui querido, va consagrada a las

PARTICULARIDADES DEL ENDECASÍLABO.

Los endecasílabos se hallan sujetos a condiciones que, refiriéndose indirectamente a los acentos, apenas son de este lugar.

Por ejemplo: los endecasílabos de la segunda clase no deben, en general, admitir, para acento en la 4.ª sílaba, esdrújulos trisílabos:

Deja la tórtola su nido amado.

I la razón es mui sencilla: esta singularidad de versos puede dividirse en dos mitades, i aparecer entonces el endecasílabo como un verso doble de dos pentasílabos:

Deja la tórtola
su nido amado (1).

Pero ni esto ni las singulares condiciones de los versos llamados sáficos entran en el cuadro de esta Carta.

---

(1) Sólo cabe esdrújulo en 4.ª, cuando no puede hacerse pasar en el esdrújulo:

Derraman lágrimas de horror. Tus iras
Nunca podrán a la piedad negarse.

Huye la tórtola del nido: carga
Segunda vez el cazador i tira.

Véase Tomo I, pág. 213.

© Biblioteca Nacional de España

Recordarte aquí es casi excusado, por lo mui sabido, que el endecasílabo tiene una sílaba más cuando acaba en esdrújulo, i una sílaba menos cuando termina por voz acentuada en la última sílaba (de donde MARTÍNEZ DE LA ROSA deducia (!) que habia cuantidad métrica en español).

Con ímpetu veloz el asta trémula (12 síl.)
Por la acerada cota penetrando (11 »)
Hiere, traspasa, parte el corazón. (10 »)

Esto no ocurre sólo en los endecasílabos: es propiedad de todos los metros españoles, que, si acaban en esdrújulos, constan de una sílaba más, i de una menos cuando terminan por voz de acento en la final.

Ni tampoco hai que hablar aquí de la necesidad de evitar aliteraciones, cacofonías, asonancias dentro de los versos, etc.

I ex**tá**tico an**te** **t**í me a**tre**vo a hablar**te**.
¿**Que qué que**da? preguntas: Odio inmenso.
Al fére**tro** **tro**pel seguia TRISTE.
I pre**cia** la baj**eza** de la ti**erra**, etc. (ea-ea ea).

Entrar en estos pormenores seria no ir en derechura al objeto de este escrito.

Concluido todo verso, se hace pausa, nó precisamente de sentido, sino métrica: i, para que mejor se perciba que el verso ha terminado, se suelen colocar las rimas en estas sílabas finales.

Las pausas métricas no han de contrariar las de sentido.

Contra esto pecaban mucho nuestros clásicos; hoi evitan el conflicto cuidadosamente los modernos.

Hipogrifo violento
Que corriste parejas con el viento,
¿Dónde, rayo sin llama,
Pájaro sin matiz, pez sin escama,
I bruto *sin instinto*
Natural, al confuso laberinto
Destas desnudas peñas
Te desbocas, arrastras i despeñas?

¿A qué escribir separadamente

... *sin instinto*
Natural,

© Biblioteca Nacional de España

si en la recitación ha de pronunciarse

I bruto sin instinto natural?

Contrariar con las pausas métricas las pausas naturales no pasa hoi sino entre los versificadores de poca fuerza.

La rima no es objeto de este trabajo; pero no estará de más decir que los consonantes de las estrofas no han de ser asonantes entre sí, ni tampoco han de serlo de los consonantes de las estrofas que los preceden ni los siguen a cortas distancias.

Pecan contra esta regla los asonantes en EO i en IA de las estrofas siguientes:

Porque allí llego sedi**ento**, (eo)
Pido vino de lo nu**evo**, (eo)
Mídenlo, dánmelo, b**ebo**, (eo)
Págolo i voíme cont**ento**. (eo)

Tantas **id**as (ia)
I ven**id**as; (ia)
Tantas vueltas
I revueltas,
Quiero, am**iga**, (ia)
Que me d**iga**, (ia)
¿Son de alguna utilidad?

En esta estrofa,

idas i ven**id**as

son asonantes de

am**iga**, d**iga**,

i el ser asonantes esas cuatro palabras hace que no se distingan perspicuamente los finales de los versos.

Los antiguos pecaban de esta falta, en que hoi no caen los buenos versificadores.

Pero baste de esto.

I ya que estoi resumiendo aquí todo lo referente a los endecasílabos para contrastarlos con la nueva versificación de que he de hablarte, quizá no esté de más agregar aún, por via de ilustración, algunas consideraciones nó por todos teni-

© Biblioteca Nacional de España

das en cuenta, o acaso no sabidas por algunos, o, si sabidas, violadas sin contemplación ninguna.

Repitamos, pués, por via de sumario i para no volver atrás.

El acento es la fuerza prominente que diferencia una sílaba de las demás dentro de un vocablo polisílabo, o bien el empuje poderoso que distingue a ciertos monosílabos de otros monosílabos. Es algo como la estatura gigantea que diferencia a algunos hombres de los demás de la talla común.

El acento carga sobre distintas sílabas; i por eso, grupos de unas mismas letras resultan, por el sitio del acento, distintos de sí propios:

Ánimo,	anímo,	animó (1).
Cálculo,	calcúlo,	calculó.
Cántara,	cantára,	cantará,
Capítulo,	capitúlo,	capituló.
Cáscara,	cascára,	cascará.
Círculo,	circúlo,	circuló.
Depósito,	deposito,	depositó.
Estímulo,	estimúlo,	estimuló.
Intérprete,	interpréte,	interpreté.
Máscara,	mascára,	mascará.
Náufrago,	naufrágo,	naufragó.
Partícipe,	participe,	participé.
Práctico,	practíco,	practicó.
Pródigo,	prodígo.	prodigó.
Tránsito,	transíto,	transitó.
Vínculo,	vincúlo,	vinculó, etc.

Amo,	amó.
Tomo,	tomó.
Amare,	amaré.
Tomare,	tomaré.
Ingles,	inglés, etc., etc.

(1) Por ejemplo: las palabras

cé'ebre, celébre i celebré,

que constan de las mismas letras, son, sin embargo, voces distintas entre sí, por la diferente fuerza dada a cada una de sus ees. En

célebre,

la primera e es la pronunciada con más fuerza: en

celébre,

lo es la segunda e; i en

celebré

lo es la e final.

© Biblioteca Nacional de España

De un modo análogo, gemelos físicamente iguales se diferencian, el uno por su debilidad i el otro por su robustez.

Como es sabido, las palabras que tienen el acento en la antepenúltima sílaba se llaman ESDRÚJULAS.

Las palabras que tienen el acento en la penúltima sílaba se llaman LLANAS.

Las palabras que tienen el acento en la última sílaba se llaman ICTI-ÚLTIMAS (1).

El *acento* nada tiene que ver con la intonación. Según acabamos de ver, el acento es la FUERZA MAYOR que distingue a una sílaba de las demás de su vocablo o del término-medio de las sílabas en general; mientras que con la intonación un vocablo en la afirmativa se distingue de sí propio en la interrogativa (o en la *admiración*, o en la *extrañeza*, o la *ironía*, o el *énfasis*...) (2).

Como antes te recordé, la INTENSIDAD de los acentos no es igual en todas las palabras, ni aun en las escritas con las mismas letras:

---

(1) *Ictus* en latín es golpe.

Los que a las voces ICTIÚLTIMAS dan la denominación de AGUDAS, no ven de cierto que tal denominación debe evitarse cuidadosamente en prosodia; porque en música *agudo* significa LO QUE TIENE UNA ENTONACIÓN MÁS ALTA que otro sonido cualquiera con el cual se halle en relación. Así, por ejemplo, la sílaba DRÁ en la pregunta

¿VENDRÁ?

es más aguda MUSICALMENTE que en la respuesta

VENDRÁ,

donde es MUSICALMENTE grave; de donde resulta un conflicto de nomenclaturas si se dice que, en la respuesta,

DRÁ

es PROSÓDICAMENTE *agudo* i MUSICALMENTE *grave*.

(2) Por ejemplo: cada una de las tres palabras

célebre, celébre, celebré,

(sólo distintas por el sitio donde se ejerce la mayor fuerza de su respectiva E acentuada), puede resultar diferente de sí propia sólo por causa de su intona-

© Biblioteca Nacional de España

el,	él;
de,	dé;
este,	éste;
esa,	ésa;
mi,	mí;
tu,	tú;
no,	nó, etc., etc.

¿Quién trajo **el** libro?—**Él**.
Se trata **de** que yo se la **dé**.
¿Quién escribió **este** libro?—**Éste**.

Palabras hai que, aun teniendo acento, no lo poseen *por naturaleza* de intensidad tanta que puedan emplearse como constituyentes de verso.

Hai, pués, GRADOS de intensidad acentual.

Así aunque rastreros en demasia son versos los siguientes renglones (1):

I ya no la vió más en la pradera.
Vió dar entonces él, pan a su gente.
¿Me das el pan a mí? Padre lo envia.
No te recuerdo, nó; te evito siempre.
En trance tal das tú, pólvora a todos.

Pero las mismas palabras dejarán de ser versos si se sustituyen las sílabas constituyentes en 6.ª por sus homónimas del grado ínfimo:

I ya no la vió; mas en la pradera...
Vió dar entonces el pan a su gente.
¿Me das el pan? A mi padre lo envia...
No te recuerdo, no te evito siempre.
En trance tal, das tu pólvora a todos.

---

ción interrogativa: como puede percibirse observando la canturia especial de los siguientes ejemplos:

—¿Ese hombre es c**é**lebre?—(Interrogativa.)
—Ese hombre es c**é**lebre.—(Afirmativa.)

—¿Quiere que yo la celébre?—(Interrogativa.)
—Quiere que yo la celébre.—(Afirmativa.)

—¿No la celebré?—(Interrogativa.)
—No la celebré.—(Afirmativa.)

Las letras, i hasta los acentos, son siempre las mismas, i sólo por la diferencia de intonaciones comprendemos que en un caso se pregunta i en otro se responde.

(1) TOMO I, pág. 220.

© Biblioteca Nacional de España

Veamos ahora qué consecuencias se desprenden de todo esto, ya en mucha parte sabido.

Si, pues, el SITIO del acento i el grado de su intensidad son los distintivos individuales de cada vocablo (como las facciones lo son de una persona), claro es que no puede ser permitido variar en ninguna palabra el *lugar* del acento, ni su *intensidad propia,* ni el *refuerzo* que por causa natural *(nó arbitrariamente impuesta)* haya de recibir.

Por tanto, los que cambian el sitio del acento cometen una especie de atentado métrico de todo punto intolerable, si no es que incurren candorosa e ignaramente en la ridiculez que con tanta donosura escarnece la popular cuarteta

Estaba la Virgen María
Debajo de unos arbóles
Comiéndose unos platános
Con todos los apostóles.

Son, pués, enormidades métricas las que siguen:

Que solo *habiá* servido su malicia.
Aunque *cáidos* mil veces nos veamos.
Tú que el *páis* de Damasco poseiste.

Ni tampoco puede pasar ninguna alteración ilegal del *grado* del *empuje* del aliento que exija normal i *legalmente* una palabra. Cometen, pués, otro desafuero métrico cuantos llevan i encajan en los sitios esenciales de versos, voces sin vigoroso acento propio, o sin refuerzo *natural* de pausa, contando con que el recitador, haciéndose cómplice del desafuero (como los que dan salida a la moneda falsa), les preste un acento que no tienen. Los enanos en zancos, siempre son enanos.

6.ª
De las tormentas *i* los torbellinos.

6.ª
Luz de los cielos *i* de la frescura.

6.ª
El nuevo infierno *que* se le anunciaba.

6.ª
De que su oferta *no* se admitiria.

6.ª
Morir los hizo *sin* que se enteraran.

Todos estos supuestos acentos de 6.ª son pigmeos con tacones de alfeñique, incapaz de resistir el peso de los cuerpos.

© Biblioteca Nacional de España

Ni tampoco es permitido otro atentado: el de alterar el *número* de las sílabas de un vocablo; ya contrayendo en impronunciable diptongo vocales que por Léi prosódica deben pronunciarse separadas (1); ya desligando vocales que hayan de ser pronunciadas siempre diptongalmente.

Los vocablos no son de goma elástica, que a voluntad se alargan i se encogen, dice un excelente crítico. Por esto son contracciones vitandas las que siguen:

Ejércitos registra de una oj**eá**da.
Facultad lisonj**eá**ndo nuestro triste...
Sino en la solidez del que fluct**uá**ba.
Legiones en sus alas balanc**eá**das.
Con ansia tal que apenas pestañ**eá**ban.
En su recinto ond**eá**ndo por el viento...
De no empeorar, pel**eá**ndo, nuestra suerte (2).

Cierto artífice pintó
Una lucha en que, valiente,
Un hombre tan solamente
A un horrible L'on venció.
Otro L'on que el cuadro vió,
Sin preguntar por su autor,
En tono despreciador
Dijo: «Bien se deja ver
Que es pintar como querer;
I no fué L'on el pintor.

---

(1) Esta Léi es, según hemos visto, como sigue:
Nunca forman diptongo las combinaciones

áo, áe, óe,
óa, éa, éo,

si alguna de esas vocales tiene acento.
Pero, inacentuadas, se pronuncian en diptongo siempre.
Sólo cabe contraer por sinéresis las tres combinaciones del primer renglón

áo, áe, óe;

pero nunca las otras tres.

(2) Para que estos versos (?) constasen, seria preciso decir:

Ejércitos registra de una oj'ada.
Facultad lisonj'ando nuestro triste.
Sino en la solidez del que fluct'aba.
Legiones en sus alas balanz'adas.
Con ansia tal que apenas pestañ'aban.
En su recinto ond'ando por el viento.
De no empeorar pel'ando nuestra suerte.

© Biblioteca Nacional de España

Todo es deplorable en esta bendita fábula: la ilegal contracción del León; las asonancias contiguas *(vió, autór);* los ripios de verso entero, i, por último i principalísimamente, los atentados contra la Gramática.

¡I esto se pone como dechado en manos de los niños!

I no son menos vitandos los desates de diptongos naturales como los que siguen:

Con cabeza de bronce **a**-*h***e**rrojados.
Tú que con tus her**ó**·**i**cas acciones.
Los intrepidos hér**o**·**e**s tebanos (1).

En fin, tampoco son ya tolerables sinalefas donde se necesitan hiatos:

Lo hizo rodar al suelo: su nombr'**e**ra ..
La fábula habla así; pero much'**a**ntes.

Bien sabemos todos que con pomposos nombres griegos

diéresis, sinéresis, etc.,

se trata de cohonestar tales desafueros, enormidades i atentados; pero, por fortuna, ya *pasó* el tiempo en que podian *pasar:* el tiempo de las orejas de cal i canto.

Hoi, todos esos subterfugios son inútiles, o más bien paradisíacos en esta época de mayor cultura del oido métrico. ¿Chocan al oido? Pues basta.

¡Fuera, fuera!

Ya la lengua se ha cristalizado, i en rarísimos casos ¡rarísimos! es potestativo desatar diptongos o encoger grupos de vocales.

Ninguna licencia es actualmente lícita, dice Tamayo i Baus: i tiene razón, muchísima razón. Hoi no ha lugar a licencias: quien las necesite... ése, que busque otra ocupación i no haga versos; ya que nadie, para obligarlo, le pone al

(1) ¿Quién, dotado de oido, pronuncia esos desacatos prosódicos en el tiempo necesario para desatinar, diciendo, por ejemplo:

Con cabeza de bronce aferrojados.
Tú, que con tus heródicas acciones.
Los intrépidos hérodes tebanos.

© Biblioteca Nacional de España

pecho una pistola. Absténganse, pués, los tales, religiosamente de ensillar al Pegaso, i dejen la ardua empresa de cabalgarlo a los próceres de la metrificación.

..... nadie las mueva
Que estar no pueda con Roldán a prueba.

Aquí de Boileau:

La rime est une esclave et ne doit qu'obéir.
Sierva es la rima; obedecer le incumbe.

En mi próxima te hablaré de los otros metros usados en la actual versificación.

Tu viejo amigo i maestro.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA VIII

Querido amigo mio:

VEAMOS LAS REGLAS DE LOS OTROS METROS USUALES.

Octosílabo.—Este metro ha de tener un acento constituyente en la 7.ª sílaba i otro u otros supernumerarios, a voluntad del poeta, en las sílabas restantes, con excepción por supuesto de la 6.ª, donde un supernumerario resultaria obstruccionista. Todo octosílabo, lo mismo que todo endecasílabo, ha de concluir en tres sílabas, como sigue:

inacentuada,
acentuada,
inacentuada.

1.ª 4.ª 7.ª
Hojas del árbol caidas
2.ª 5.ª 7.ª
Juguete del viento son.
4.ª 7.ª
Las ilusiones perdidas
1.ª 3.ª 7.ª
¡Ai! son hojas desprendidas
2.ª 7.ª
Del árbol del corazón.

En las apacíbles márgenes
Del olivífero rio,
Al dolór inménso mio
Lenitívo quíse hallár.
I en las hójas de los álamos
Que dúlce viénto mecia,
¡Oh, insensáto! yo sentia,
Su dúlce nómbre sonár.

© Biblioteca Nacional de España

Es extraordinaria la variedad que en este metro pueden introducir los acentos supernumerarios. ¡Casi tanta como en el endecasílabo! Las sílabas donde cabe lícitamente poner supernumerarios son las cinco primeras del octasílabo, por ser preciso en todo caso descontar la 7.ª, que es la constituyente; la 6.ª que debe carecer de acento para que no resulte obstruccionista; i la 8.ª, inacentuada siempre, por exigirlo así la factura del verso.

En las cinco sílabas, pués, donde caben supernumerarios, puede haber un acento, o dos, o tres; i de aquí la multiplicidad de las combinaciones supernumerarias.

Abro el *Romancero morisco*, busco un romance corto, i doi con el 2.° de Zaida.

4. En un dorádo balcón,
3. 5. Cuya fuérte i álta casa,
2. 4. Quebrándo mánso las olas
1. 3. Tóca el Tájo con sus aguas,
1. 5. Hécha cuidadósos ojos
2. 5. Estába la hermósa Zaida,
2. 5. Tendiéndo su aténta vista
4. Por el camíno de Ocaña.
4. Con el cuidádo que nace
4. De una amorósa esperanza,
1. 5. Míra por si acáso viese
4. Un Bencerráje a quien ama.
2. 4. A cáda búlto que asoma,
2. 4. La aténta vísta repara,
3. Porque tódos le parecen
4. El Bencerráje que aguarda.
2. 5. De léjos algúnas veces
2. 5. Le lléna de glória el alma,
4. Lo que llegádo más cerca
3. La entristéce i desengaña.
1. 5. —¡Ái mi Bencerráje! dice,
3. 5. Si anteayér me víste airada,
1. 3. Yá mis ójos me disculpan,
3. Que con lágrimas me bañan!
4. Arrepentída las vierto
4. De imaginár que a mi causa
1. 3. 4. Fuíste el más tríste i gallardo
2. 5. De cuántos jugáron cañas:
3. Aunque estába, si lo adviertes,
2. 4. Con justa cáusa agraviada,
2. 5. Pues ví de enemíga lengua

© Biblioteca Nacional de España

3. 5. Desdorár mi honésta fama,
2. 4. Si tú no díste ocasión,
2. 5. Perdóna a tu humílde Zaida.
4. I, si por túya la tienes,
3. 6. No te pése que seá honrada. (*Mal verso.*)
2. 4. A léi de buéno, el secreto
2. 5. Debído a mi estádo guarda,
5. Pues no faltará la fé
1. 3. De ésta móra que te ama.—
1. 3. Díce, i vió que el Bencerraje
2. 5. Gallárdo a su puérta llama,
3. 5. I ligéra bája a darle
1. 3. 5. Brázos, cuéllo, pécho i alma.

De los cuarenta i cuatro versos que forman este romance,
Dieciséis tienen acentuadas las sílabas pares,
Dieciséis las impares, i
Doce a la vez acentuadas sílabas pares e impares.

Heptasílabo.—Este verso ha de tener un acento obligado en la 6.ª, i un supernumerario al menos en las sílabas restantes, exceptuada, por supuesto, la 5.ª, donde sería obstruccionista. El verso debe terminar, como los anteriores, en

inacentuada,
acentuada,
inacentuada.

Yo acaso de los últimos
En escalar el Pindo
Bebí de las castálidas
Glacial inspiración;
Yo recogí en su cúspide
Las flores que te brindo,
Marchitas cual las íntimas
Que guarda el corazón.

© Biblioteca Nacional de España

Hexasílabo.—Acento obligado en 5.ª: pueden faltar los supernumerarios i puede haberlos; nunca acento en 4.ª, donde sería obstruccionista. Todo hexasílabo termina, lo mismo que los metros anteriores, en

inacentuada,
acentuada,
inacentuada.

Si mi compañía
1.ª
Triste i desdichada
2.ª
Por sola te agrada
1.ª
Oye mi agonía.

Pentasílabo.—Acento obligado en 4.ª: puede haber o nó supernumerarios: nunca en 3.ª

Tambien el pentasílabo termina en

inacentuada,
acentuada,
inacentuada.

1.ª
Ven prometido
1.ª
Jefe temido,
1.ª
Ven i triunfante
1.ª
Lleva delante
1.ª
Paz i victoria:
1.ª
Llene tu gloria
2.ª
De dicha el mundo;
1.ª
Llega, segundo
Legislador.

Los adónicos tienen acentos obligados en

1.ª i 4.ª

Céfiro blándo.
Díle que muéro.
Témo sus íras.

© Biblioteca Nacional de España

Tetrasílabo.—Acento obligado en 3.ª: existen o nó supernumerarios en 1.ª

De ese brío,
Ligereza
I destreza
No me espanto,
Que otro tanto
Suelo hacer, i acaso más.

He ahí los versos usuales.

El decasílabo i el dodecasílabo de Rengifo no pertenecen a la versificación corriente, i, por tanto, no cuadraria hablar de ellos aquí. Pronto les llegará su turno.

Todos estos metros tienen de común el terminar en

inacentuada,
acentuada, e
inacentuada.

La última inacentuada puede faltar si el verso acaba en vocablo acentuado en la última sílaba, o duplicarse si acaba en esdrújulo.

Simbolicemos esta propiedad común, para que por los ojos penetre en la memoria, i veremos que todos los versos normales del español i sus variantes, se ajustan a los diagramas siguientes:

..... - ' -
..... - '
..... - ' - .

Adiós, Hasta mi próxima.

Postdata.—Los metros estudiados se combinan entre sí.

El de once sílabas con su quebrado el de siete:

El aire el huerto orea
I ofrece mil olores al sentido;
Los árboles menea
Con un manso ruido
Que del oro i del cetro pone olvido.

© Biblioteca Nacional de España

El mismo de once con el de cinco:

Fílis un tiémpo mi dolór sabia,
Fílis un tiémpo mi dolór llorába,
Quísome un tiémpo, mas agóra témo,
Témo sus iras.

El metro de siete con el de cinco:

Cuando subo a la huerta
De Mariquilla,
Se me hace cuesta abajo
Lo cuesta arriba;
I cuando salgo,
Se me hace cuesta arriba
Lo cuesta abajo.

El metro de ocho con el de cuatro:

Recuerde el alma dormida;
Avíve el seso i despierte,
Contemplando
Cómo se pasa la vida,
Cómo se viene la muerte
Tan callando:
Cuán presto se va el placer,
Cómo después de acordado
Da dolor;
Cómo, a nuestro parecer,
Cualquiera tiempo pasado
Fué mejor.

Por decontado, hai muchas maneras de combinar los versos corrientes entre sí; pero el estudio de las estrofas no cuadra con la índole de esta Carta.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA IX

Saquemos, *dear Sir*, las

CONCLUSIONES NATURALES RESPECTO DE LA VERSIFICACIÓN CORRIENTE.

I.

Reflexionando sobre lo que tienen de común metros de tan diversas medidas, bien pronto se echa de ver que en todos hai:

1.º—Acentos obligados,
2.º—Acentos potestativos,
3.º—Terminación obligada en { inacentuada, acentuada, inacentuada (1).

Pero, si hai acentos potestativos, ¿cómo es el ritmo en esta versificación?

Si el ritmo es periodicidad ordenada, ¿cómo cabe en cada verso lo arbitrario? ¿O es que en cada verso no hai ritmo?

Analicemos.

El ritmo supone siempre periodicidad, i la periodicidad, repetición. Un sonido solo, un primer paso de galope, el movimiento único de un remo... no son ritmo.

(1) Estas tres condiciones son lo esencial.
La necesidad de las pausas i las demás combinaciones que hagan vigorosa la acentuación de las sílabas constituyentes, así como el precepto de evitar aliteraciones, cacofonías, asonancias ilegales, etc., se refieren sólo a la conveniencia, pero nó a lo esencial de la versificación examinada.

© Biblioteca Nacional de España

Pero ya hai ritmo en toda reaparición a intervalos iguales de una serie cualquiera de fenómenos, que se repite en un cierto orden i dura cada vez un espacio de tiempo conmensurable con los que le preceden i le siguen.

Con ejemplos se comprenderá esto mejor.

Junto al agua se ponia	..... - ' -
I las olas aguardaba;	..... - ' -
I en verlas llegar huia;	..... - ' -
Pero a veces no podia	..... - ' -
I el blanco pié se mojaba	... . - ' -

Aquí observamos:

Cinco reapariciones a intervalos iguales de cinco series de ocho sílabas métricas cada una.

Cada serie se repite en un cierto orden, que consiste en que el acento de la 7.ª sílaba va inmediatamente precedido de una sílaba inacentuada, i seguido de otra también inacentuada.

Cada serie, o sea cada verso, exige para su recitación un espacio de tiempo sensiblemente igual al de las otras series, de modo que esos espacios de tiempo son conmensurables entre sí.

Hai, pués, en la anterior quintilla:

1.° Cinco series de sílabas métricas (esto es, *cinco versos);*

2.° Cierto orden en cada una de esas cinco series; (6.ª *inacentuada*, 7.ª *acentuada*, 8.ª *inacentuada);*

3.° Espacios de tiempo iguales para la duración de cada serie: *(el tiempo necesario para la recitación de ocho sílabas métricas);*

4.° Intervalos iguales entre cada serie: *(pausas métricas sensiblemente iguales al final de cada verso).*

Pero algunos términos de la definición no han de ser entendidos de un modo absoluto. Por ejemplo, la voz «ORDEN»:

Hojas del árbol caidas	. ..... - ' -
Juguete del viento son.	..... - '
Las ilusiones perdidas	..... - ' -
¡Ai! son hojas desprendidas	..... - ' -
Del árbol del corazón.	..... - '

© Biblioteca Nacional de España

Aquí, a primera vista, parece que el *orden* no es el mismo de la quintilla anterior. Aquella constaba de cinco series de ocho sílabas métricas, i en esta no pasa así; pues los versos segundo i quinto no tienen más que siete. I, sin embargo, subsiste el *orden;* porque, como ya sabemos, todo verso terminado por voz *acentuada en la última sílaba* es, para el oido, equivalente al de ocho sílabas *terminado por voz llana*. El *orden* es, pués, el mismo, porque la voz *orden* no ha de ser entendida ni empleada en el sentido de «identidad.»

I hai otro motivo poderoso para no tomar al *orden* como *idéntico a sí mismo* en cada sucesiva aparición de series métricas. El *orden* en las quintillas anteriores no abarca *la totalidad* de cada serie, puesto que únicamente se limita a las tres últimas sílabas de cada verso:

6.ª inac., 7.ª acent., 8.ª inacent.

Cada resto *(o principio)* de los octasílabos no tiene de común con los demás restos *(o principios)* más que la igualdad del número de sus sílabas (cinco en cada cual), ya que sus acentos potestativos o supernumerarios están exentos de toda léi, como se vé en los números siguientes:

1. 3.	Júnto al água se	ponia
3.	I las ólas a	guardaba;
2. 5.	I en vérlas llegár	huia.
3.	Pero a véces no	podia
2. 4.	I el blánco pié se	mojaba.
1. 4.	Hójas del árbol	caidas
2. 5.	Juguéte del vién	to son.
4.	Las ilusiónes	perdidas
1. 3.	¡Ái! son hójas des	prendidas
2.	Del árbol del co	razón.

Para que haya ritmo en la versificación común basta, pués, con que el *orden* resida en sólo una parte de cada verso: el resto (exceptuada la obligación del número de las sílabas) queda fuera de léi i en libertad.

También ocurre algo que decir respecto de la voz *serie;* pues no ha de entenderse que las series tengan siempre necesidad de igual número de sílabas.

© Biblioteca Nacional de España

Despiértenme las aves
Con su cantar sabroso no aprendido;
Nó los cuidados graves
De que es siempre seguido
El que al ajeno arbitrio está atenido.

En esta estrofa, tres versos tienen siete sílabas i dos once.

De lo expuesto se deduce una conclusión importantísima.

I es, que cada verso de por sí, i puesto aparte de los demás de su estrofa o de su serie, carece de ritmo interno en la versificación española.

En ella no hai ritmo métrico. Sólo hai ritmo de estrofa. No hai ritmo en cada línea; sólo hai ritmo en cada serie.

I, en efecto; la multiplicidad de las combinaciones de sílabas acentuadas i sin acentuar a que se prestan los acentos potestativos o supernumerarios, es tanta i tan desligada de toda léi, que, a poco que se la examina i se la estudia, se descubre claramente que ningún metro de la versificación común se halla constituido por la constante reaparición a intervalos iguales de *pequeños grupos elementales,* cada uno de dos o de tres sílabas acentuadas i sin acentuar, repetidas en predeterminado orden i durante espacios de tiempo iguales o conmensurables entre sí.

NO HAI, PUÉS, RITMO EN CADA VERSO.

Pero, désenos una serie de versos de igual medida (o de igual índole), i ya entonces, a intervalos de tiempos iguales, se nos irán presentando las líneas en rítmica sucesión, deleitándonos con el ritmo de las series.

HAI, PUÉS, RITMO EN TODA SUCESIÓN DE VERSOS.

El ritmo no está, pués, en cada uno de los versos, sino en el ordenado conjunto de los versos.

La versificación común española consiste en el ritmo de las series; nó en el ritmo de cada metro.

A ningún pequeño grupo elemental (de dos sílabas o tres, acentuadas i sin acentuar) le es dado, por su reaparición a intervalos iguales, constituir siempre i en toda ocasión verso

© Biblioteca Nacional de España

ninguno de la versificación común (a no ser por esporádico capricho del azar).

Lo potestativo se opone a la recurrencia (obligada en cada línea) de elementos bisílabos o trisílabos en orden regular.

La rítmica española común i corriente, es, pués, rítmica de series, rítmica de estrofas, nó rítmica de verso.

Adiós, querido discípulo: en mi CARTA próxima te hablaré ya de los medios que me parecen adecuados para ensanchar los límites de la métrica castellana.

Tuyísimo.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA X

Discípulo predilecto:
Veamos las

BASES DE LA NUEVA MÉTRICA.

La nueva métrica se distingue de la usual i corriente en la carencia de acentos potestativos.

Todo en ella está sujeto a léi, tanto dentro de cada verso, como fuera en las series de los versos.

Hai, pués, en la nueva métrica (o más bien en sus ensayos)

ritmo métrico,
ritmo de series.

Examinemos los medios a que acude el nuevo sistema.

Son de dos clases:

piés trisílabos, i
piés disílabos.

En esta CARTA sólo te hablaré de los piés trisílabos.

§ I.

PIÉ TRISÍLABO CONSTITUIDO POR DOS SÍLABAS SEGUIDAS SIN ACENTO, I OTRA ACENTUADA.

Así:

- - /

Analicemos desde este punto de vista *(la carencia de acentos potestativos)* la metrificación de MARTÍNEZ DE LA ROSA en la poesía titulada *El Triunfo*.

© Biblioteca Nacional de España

Esta composición aparece toda ella formada por la repetición de un solo PIÉ MÉTRICO, compuesto de dos sílabas inacentuadas i una acentuada.

- - ' - - ' - - ' - - ' - - ' - - ' - - '

El placér que rebósa en mi álma,
Zagálas del Dáuro, festívas cantád
El amór ha dejádo los ciélos
I el nído en mi pécho por siémpre hizo yá.

Simbolizada esta cuarteta con signos indicadores de *carencia de acento* i de *fuerza acentual* resultará el esquema siguiente:

- - ' - - ' - - ' -
- ' - - ' - - ' - - '
- - ' - - ' - - ' -
- ' - - ' - - ' - - '

Lo mismo se simbolizaria la siguiente cuarteta de la misma composición *El Triunfo*:

En el bósque de nárdos i rósas
Al fín de mi amáda vencí la esquivéz;
Tuya sói, pronunciáron sus lábios,
I al púnto en sus lábios su aliénto espiré.

I obsérvese que el cuarto pié de cada estrofa (a causa de una verdadera cesura que en él se hace) pertenece al verso primero i al segundo: la cesura no puede ser en él más marcada. Lo mismo pasa con el undécimo pié, el cual pertenece a los versos tercero i cuarto, a causa de otra cesura igual (1).

Es mui digno de consideración que, mientras LUZÁN, i HERMOSILLA, i GONZÁLEZ, i MÁS, i tantos otros, se esforzaban vanamente tras los fantasmas de los exámetros i los pentámetros griegos i latinos, el pueblo español cantaba el *Rosario de la Aurora* en el metro mismo que adoptó para *El Triunfo*, MARTÍNEZ DE LA ROSA.

---

(1) Cesura..... sílaba que, después de formado un pié, queda al fin de vocablo i con la cual empieza otro pié.—ACADEMIA.

© Biblioteca Nacional de España

Un devóto, por ír al Rosário,
Desde úna ventána se quiére arrojár,
I al decír «Dios te sálve, María,»
Se estámpa los sésos i nó se hace mál.

El demónio, como és tan traviéso,
En úna bellóta se quiére metér,
I su mádre le díce: «Demónio,
En úna bellóta ¿como hás de cabér?»

Apartemos la vista de lo imbécil del asunto, i hasta admiremos la irreverencia de la gente devota que madrugaba para cantar necedades, cuando nó para darse de garrotazos i tirarse los faroles a la cabeza; mas fijémonos en la estructura de la versificación, i no podremos menos de convenir en que la MÉTRICA POR PIÉS habia sido ya sentida por el oido popular (1).

La combinación constitutiva de las estrofas de *El Rosario de la Aurora*, es mui anterior a MARTÍNEZ DE LA ROSA. Ya en el *Antíoco i Seleuco* de MORETO, se encuentra la siguiente cuarteta:

Al empéño de amór más lucído
Sus fléchas aprésta la aljába de amór,
I, por vérse en su esféra, le envían
Sus lúces el álba, sus ráyos el sól.

JORNADA II, ESCENA IX.

El pueblo, pués, no habia hecho más que apoderarse de una estructura métrica mui elaborada, i acaso familiar a verdaderos versificadores, si bien rara entre los literatos. En la anterior estrofa de MORETO no hai defecto métrico ninguno, por más que poéticamente nada valga.

Los decasílabos son también versos formados por repeticiones del ya estudiado pié trisílabo:

- - ´

pero con esta particularidad: que este verso admite una sílaba inacentuada más cuando termina por voz llana;

- - ´ .

(1) El pueblo, en verdad, no hizo más que *sentir* ese ritmo, pero sin llegar a *dominarlo*. Las estrofas de *El Rosario* están plagadas de defectos, intolerables las más veces.

© Biblioteca Nacional de España

i dos más sin acento, si el verso termina por voz esdrújula: he aquí las tres variantes:

- - /	- - /	- - / . .	*terminación (esdrújula)*
- - /	- - /	- - / .	— *(llana)*
- - /	- - /	- - /	— *(de acento final).*

Véase un ejemplo:

Ya no admíro esa lúz en los árboles
Con que ¡oh, Lúna! las nóches encántas:
Tú las águas poténte levántas
En el vásto hemisfério del Súr

El esquema de los versos anteriores es como sigue:

- - / - - / - - / .
- - / - - / - - / .
- - / - - / - - / .
- - / - - / - - /

PIÉ TRISÍLABO CONSTITUIDO POR UNA SÍLABA INACENTUADA, OTRA ACENTUADA I OTRA INACENTUADA.

Los dodecasílabos de RENGIFO con acentos obligados en

2.ª i 5.ª, 8.ª i 11.ª

son también versos constituidos por un solo PIÉ TRISÍLABO, compuesto de

una sílaba sin acento,
otra con acento,
i otra sin él;

pié simbolizado así:

- / -

Además, este dodecasílabo tiene una corta pausa métrica después de la sexta sílaba, i una más larga después de la duodécima.

- / -	- / -	- / -	- / -
- / -	- / -	- / -	- /
- / -	- / -	- / -	- / -
- / -	- / -	- / -	- /

De pómpa ceñída | bajó del Olímpo
La diósa que en fuégo | mi pécho encendió:
Sus ójos azúles | de azúl de los ciélos,
Su rúbio cabéllo | de ráyos del sól.

© Biblioteca Nacional de España

Los piés últimos de los versos pares del anterior cuarteto tienen una sílaba menos; en lo cual se ajustan a la regla general de la métrica usual española, que quita una sílaba a todo verso terminado por voz con acento en la sílaba final.

También pudieran tener una sílaba más, a terminar el verso por esdrújulo; así:

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

- / - - / - - / - - / -
- / - - / - - / - - / -
- / - - / - - / - - / -
- / - - / - - / - - /

PIÉ TRISÍLABO CONSTITUIDO POR UNA SÍLABA ACENTUADA SEGUIDA DE DOS SIN ACENTO.

El endecasílabo inventado por MORATÍN *(distinto del usual i corriente)*, está formado por la repetición del siguiente pié trisílabo, de carácter esdrújulo:

/ - -

el cual pierde una sílaba si el verso termina en voz llana,

/ -

i dos si acaba en voz acentuada en la última,

/

Húyan sin trégua los áños alígeros;
Góce la tiérra duráble consuélo;
Míre a los hómbres piadóso el Señór.

El esquema de estos tres versos es como sigue:

/ - - / - - / - - / - -
/ - - / - - / - - / -
/ - - / - - / - - /

© Biblioteca Nacional de España

RESUMEN DE LO ANTERIOR.

De lo dicho se deduce:

1.° Que, dado un pié de tres sílabas, una de ellas con acento, i las otras dos sin ellos, no caben más combinaciones que las de los tres piés acabados de estudiar:

o acento al fin: - - ´
o acento en el medio: - ´ -
o acento al principio: ´ - -

2.° Que al fin de verso estos piés pueden hallarse:

		En voz esdrújula.	En voz llana.	En voz de acento final.
Anapesto (1).	inacentuada inacentuada acentuada	- - ´ . .	- - ´ .	- - ´
Anfíbraco (1).	inacentuada acentuada inacentuada	- ´ - .	- ´ -	. ´
Dáctilo (1)...	acentuada inacentuada inacentuada	´ - -	´ -	´

3.° Que un mismo pié puede pertenecer a dos versos por medio de la correspondiente cesura;

4.° Que hai dos clases de estrofas hechas con estos piés trisílabos:

estrofas de piés puros desde el principio hasta el fin;
estrofas mestizas en que gana o pierde una sílaba o dos el pié final de cada verso.

§ II.

CÓMO HA DE ENTENDERSE LA VOZ «PIÉ» EN LA NUEVA MÉTRICA ESPAÑOLA.

Antes de seguir adelante, conviene aclarar una mera cuestión de palabras.

(1) Véase el § siguiente.

© Biblioteca Nacional de España

Podrá objetarse: «¿No hai contradicción en decir ahora *metrificación por piés,* cuando antes se dejó establecido que nuestra metrificación moderna es ACENTUAL i nó CUANTITATIVA, como lo era la de los griegos i romanos? Si éstos median por piés de largas i de breves, ¿cómo vamos nosotros a medir también por piés?»

Porque ahora no se trata de *piés por sílabas largas* i *sílabas breves,* sino de *piés* POR SÍLABAS ACENTUADAS I SÍLABAS SIN ACENTUAR.

Los VERSOS de Grecia i Roma se fundaban en el elemento TEMPORAL.

Los VERSOS españoles de la edad moderna se fundan en el elemento DINÁMICO.

No pueden darse versificaciones más distintas.

I, sin embargo, ¿no llamamos

VERSO

a un exámetro, i

verso también

a un endecasílabo?

I ¿habrá alguien que crea que se trata de cosas similares cuando se aplique la misma palabra

verso

a dos clases de combinaciones métricas de índole tan diversa, *esencialmente,* cual la fundada en la relación temporal

:: 2 : 1

i la fundada en la relación de *intenso a suave?* VERSOS eran aquéllos: VERSOS también son éstos: la PALABRA es siempre la misma; pero los CONCEPTOS son tan distintos, que confundirlos sería igual a pensar que las galeras romanas de tres órdenes de remos eran iguales a nuestros gigantes acorazados, porque si aquéllas eran BARCOS también BARCOS son éstos.

Los romanos poseían ARMAS: ARMAS igualmente poseemos nosotros; pero ¿no sería sandio el imaginar, por la identidad de los vocablos, que los soldados de Roma iban armados de fusiles?

De piés métricos se componía la versificación antigua:

© Biblioteca Nacional de España

con piés métricos se han construido estrofas en castellano; pero la metrificación clásica era de PIÉS POR LARGAS i POR BREVES, i la nueva metrificación castellana de que se trata ahora resulta constituida por PIÉS de sílabas ACENTUADAS i sílabas sin ACENTUAR.

PIÉ MÉTRICO entre nosotros es sólo combinación de sílabas fuertes i suaves. I ya que se admiten palabras de la antigua métrica, ¿por qué no admitir algunas más cuando tanta falta hacen?

¿Por qué no llamar

dáctilo

al pié compuesto de

acentuada,
inacentuada e
inacentuada

/ - - ?

¿Por qué no denominar

anapesto

al formado de

inacentuada,
inacentuada i
acentuada

- - / ?

I, en fin, ¿por qué no designar con el nombre de

anfíbraco

al pié construido por

inacentuada,
acentuada e
inacentuada

- / - ?

Pero, digámoslo de una vez i para siempre: por estas denominaciones (convenientes para la brevedad de la discusión), NUNCA HA DE ENTENDERSE NADA ABSOLUTAMENTE RELACIONADO CON LARGAS NI CON BREVES, sino pura i simplemente grupos de tres sílabas, una con acento i dos sin él.

Hechas estas declaraciones, para no dejar enemigos a la espalda, continuaré en la próxima nuestra discusión.

Tuyo afectísimo.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA XI

Querido amigo:

Voi a escribirte ahora sobre los puntos siguientes:

1.° Variedad por razón de las pausas.

2.° Distinción entre las pausas de sentido i las pausas métricas.

3.° Estrofas de piés puros i de piés mestizos.

I.

La colocación de las pausas puede dar a la metrificación por piés una variedad copiosísima, de que a primera vista no se forma idea.

En primer lugar: las pausas que exija el sentido no están ni pueden estar sujetas a reglas. Esto es de evidencia: no cabe que el poeta subordine las exigencias del pensamiento a los requisitos no substanciales de la métrica (1).

¡Oh, mares! decidme: ¿qué fué de mi amor?
¡Su letra! ¡su letra! ¡Luz! ¡Luz! ¿Qué es de él?

Mi bien, mi consuelo, mi gloria, mi vida,
Mi Laura querida,...

En segundo lugar: las pausas métricas propias de la versificación por piés pueden no ser todas de igual duración. Ya hemos visto en el dodecasílabo de Rengifo que la del hemistiquio es de menor duración que la final de cada verso. I claro

(1) Pero las pausas métricas no han de contrariar a las pausas de sentido. El buen versificador no ha de buscar conflictos entre la lógica i la métrica.

© Biblioteca Nacional de España

es también que estas pausas finales de verso han de ser de mucha menor duración que las terminales de estrofa.

Amor, murmurando | va el claro arroyuelo, ||
Las aves del cielo | nos cantan amores, ||
Del campo las flores | el aire embalsaman: ||
También ellas aman. |||

Ahora bien:

La composición de estrofas por piés métricos es potestativa de cada versificador, quien puede distribuir, conforme se lo dicte su estro poético, las pausas métricas: (por supuesto de menos o de más duración, según tales pausas sean interiores o finales de verso, o bien terminales de estrofa).

I, por poco que se reflexione, la variedad que en esto cabe es extraordinaria.

Veamos algunos ejemplos de composiciones recientes:

Del pié anapéstico puro

inacentuada
inacentuada i
acentuada

cabe formar la siguiente estrofa:

- - ' - - ' - - ' - (1)
- ' - - ' - - ' - (1)
- ' - - '
- - ' - - ' - - ' - - ' - (1)
- ' - - ' - - ' - - '

empleada en la composición titulada *La Utopia:*

Cual dispérsan las águas termáles
De nóche los núblos, i puéden
Los ástros lucír.
Así el árte hace vér i adorár ideáles
Que errór insensáto llegó a maldecír.

Del filósofo utópia sublíme,
Sin árte que en fórmas de encánto
La sépa encarnár,
En prisiónes viciádas anémicas gíme
Sin sérle hasta el vúlgo posíble llegár.

---

(1) Cesura.

© Biblioteca Nacional de España

Como véis las divínas estréllas
En lóbrega nóche sin lúna
Brillántes lucír,
Las doctrínas i utópias que el árte hace béllas
Cual sóles alúmbran de etérno existír.

Otra combinación de pausas i de cesuras con el mismo pié trisílabo

- - / - - / - - / -
- / - - / - - / - - /
- - / - - / - - / - - / -
- / - - / - - / - - /

empleada en la composición titulada *La Metrofobia:*

Hoi, oh, Moda, perdidos estimas
Los raptos que el Genio consagra al rimar,
¡Cual si ritmos potentes i espléndidas rimas
Pudieran del Genio la luz apagar!

¿Cuándo i dónde de audaz pensamiento
Dotado el humano tan solo se vé?
¿No hai en él corazón i febril sentimiento?
¿Pasiones i arranques? ¿Delirios de fé?

Los problemas que al mundo no encantan
En labios adustos de seca Razón,
Si en riqueza gentil del rimar se abrillantan
Absorben los pueblos en viva atracción.

Dad que el Arte en sus mágicas formas
Las ansias encarne del siglo actual,
I las rancias rutinas de estériles normas
Caerán de su ingente senil pedestal.

Porque es célico don del Artista
Tinieblas morales en luz convertir,
I no hai nada en el mundo que al ritmo resista
Ni a músicas dulces del sacro decir.

Sin el soplo del Arte, infecundos
Se enervan escuadra, compás i nivel,
I por eso el Cientista que pesa los mundos
No es más que el Poeta ni el Dios del pincel.

Que no todo el Geómetra sabe
Medir con su exacto sesudo compás:
Ni el amor en las áridas fórmulas cabe
Ni hai metro que mida sus raptos jamás.

© Biblioteca Nacional de España

¿Qué balanza pesar ha podido
Las lágrimas mudas de oculta aflicción?
¿Qué retorta destila el convulso rugido
De celos que estallan en ronca explosión?

I pues siempre ha de haber en el mundo
Frenéticas luchas de vicio i virtud,
Vaguedades sin nombre de antojo infecundo,
Rencor insaciable i ultriz inquietud,...

¡Oh! dejad que ordenada cadencia
Cual léi en el caos pretenda imperar,
Ya que nó en su recóndito sér ni en su esencia
Siquiera en las formas del sacro rimar.

¿Metrofobia sentís, criticastros?—
Sentidla.—¿Qué importa, si no ha de cundir
Mientras crucen el éter en orden los astros
I número i ritmo nos hagan sentir?

He aquí el esquema de las pausas i cesuras de la composición titulada *La danza de las nieblas*.

- - /	- - /	-			(1)
- /	- - /	-			(1)
- /	- - /	- - /	- - /		
- - /	- - /	- - /	- - /	-	(1)
- /	- - /	- - /	- - /		
- - /	- - /	- - /	- - /	-	(1)
- /	- - /	- - /	- - /		
- - /	- - /	- - /	- - /	-	(1)
- /	- - /	-			(1)
- /	- - /	- - /	- - /		

En lo alto del Cielo
dormida la Luna,
de ténues vapores tras blanco cendal,
dentro anillo bordado de esmaltes del iris,
oculta indolente su nítida faz.
De naranjos colgadas mis harpas eolias,
se empapan de efluvios de flor de azahar;
i los aires se pueblan de enigmas sonoros,
de música ambigua
i acordes sin ritmo de incierto compás.

(1) Cesura.

© Biblioteca Nacional de España

Desde el rio sutiles
las nieblas avanzan:
la atmósfera espesan... ya vienen... se van:..
i las llaman las harpas eolias en coro:
«Venid a embriagaros en flor de azahar.»
Los naranjos les abren sus gárrulas copas
movidos al soplo de brisa locuaz;...
i ellas entran con hilos de luz de la Luna;...
...¡son Hadas! ¡nó nieblas!
que, asidas las manos, en círculo están.

I, al vaivén dislocado
de errática danza,
me tiran mil besos en giro fugaz...
¡qué dulzura en la voz de las harpas eolias!
¡qué dulces efluvios de flor de azahar!...
...¡Ai! yo sé que estas nieblas danzando a la luna
son sueños tan sólo de un vago ideal,
mas, al ver estas Hadas, ¿quién piensa en el mundo?
...Más besos... más besos...
adiós, no me llames... adiós, Realidad.

Parece excusado decir que de la estrofa de *El Triunfo*, de MARTÍNEZ DE LA ROSA, se han hecho nuevos ensayos: entre otros, en *La esencia de las rosas*, cuyo esquema no ofrece novedad, ni en pausas ni cesuras.

- - ' - - ' - - ' -
- ' - - ' - - ' - - '
- - ' - - ' - - ' -
- ' - - ' - - ' - - '

A la reina imperial de las hadas
El Réi de los génios regala un pensil,
Adornado de limpias cascadas
I rosas abiertas en cálido Abril.

—«¡Qué criaturas tan breves i hermosas!
Exclama la Reina con pena i placer:
¡Qué dolor que se mueran las rosas
Tan cortos instantes después de nacer!

¿En tus mágicas artes no existe
Manera de hacerles eterno el vivir?
Porque ¡oh, Réi! ¿no contemplas que es triste
Besarlas tan bellas, i verlas morir?»

© Biblioteca Nacional de España

—«No perturben ¡oh, Reina! congojas
Por esas criaturas tu tez celestial,
Porque en esas efímeras hojas
Reside una esencia de vida inmortal.

Conservada en redomas lucientes
La esencia de rosas tendrás del jardín,
Como en libros conservan las gentes
La esencia del genio, que es gloria sin fin.»

§ II.

AUMENTO DE LA VARIEDAD CUANDO LAS ESTROFAS ESTÁN FORMADAS CON PIÉS PUROS I MESTIZOS.

El número de combinaciones, como puede presumirse, es inasignable, por depender solamente de la voluntad del poeta.

I todavía ese número se dilata i extiende de un modo que asombra, cuando, en vez de los piés métricos puros, se apela a la facultad de aumentar o de cercenar sílabas a los piés finales de los versos. Por ejemplo, en el siguiente esquema de *La botella del Náufrago*, son mestizos los piés finales de los versos primero i cuarto, i puros los demás.

- - ' - - ' - - ' - - '. (1)
- - ' - - ' - - ' - - ' -
- ' - - ' - - ' - - '
- - ' - - ' - - '. (1)
- ' - - ' - - ' - - ' -
- ' - - ' ' '

Hace un áño que aquí en este escóllo sentáda
Viento en pópa su bárco miré desoláda,
Que allá en horizónte de brúmas se hundió.
I aquí véngo no bién amanéce,
Para vér si su bárco de nuévo aparéce:
¡Oh, Máres! decídme: ¿que fué de mi amór?—

¡Qué huracán el de ayér! ¡I aun la horríble resáca
Sacudiéndo las rócas sus fúrias no apláca!...
...Resáca es mi péna;... ciclón mi pesár.
Cuanto ansiósos los ójos colúmbran
Olas són que a las rócas rugiéndo se encúmbran ..
¡Frenética rúge también mi ansiedád!

(1) Pié anapéstico mestizo.

© Biblioteca Nacional de España

Mas... ¿qué lánza en la espúma tan vívos refléjos?
Ya lo he vísto en las ólas brillár a lo léjos,
Flotár, escondérse, volvér; luego huír...
¿Será, acaso, de náufrago erránte
La botélla que al már en el último instánte
Lanzó con la história del trágico fín?—

¡Ya eres mía, botélla del Náufrago! ¡Mía!
¡Ya te téngo!... I ¿acáso mejór no sería
Mirárme en las ólas hundída del már?
¡Qué luchár para asírme a esta róca,
Por subír, i volvérme a sentár ¡como lóca!
Sangrándo los dédos de tánto luchár!

¿Qué hai, botélla, en tu séno?...—¿Qué ocúltas?—¿Un rollo?—
¡Haz fragméntos sus fórmas, durísimo escóllo!...
¿Qué díce, ¡Dios mío! tan tríste papel?
Yo no quiéro mirárlo. No quiéro.
Se obscurécen mis ójos... ¡Aí, Lúz! ¡Yo me muéro!...
¡Su létra! ¡Su létra!... ¡Luz! ¡Lúz! ¿Qué es de Él?

«Por feróz huracán la balándra partída,
»Breve instánte tan sólo me résta de vída,
»i túyo este instánte será hasta morír.»...
¡Conque has muérto, amadísimo espóso!...
Pues venid, ¡oh ventúras de etérno repóso!
Rompiéntes, tragádme: no quiéro vivír.

§ III.

AUMENTO DE LA VARIEDAD POR MEDIO DE ESTROFAS DE PIÉS MÉTRICOS PUROS I MESTIZOS FORMADAS CON VERSOS DE DIFERENTE NÚMERO DE SÍLABAS.

Pues con ser ya tan grande el número de combinaciones, todavía no se halla agotado. Aun queda a los neometrificadores el recurso de hacer SILVAS con un mismo pié métrico. Esto ha llevado a feliz término el joven poeta FERNÁNDEZ SHAW en su composición titulada *¿Volverán?*

En esa poesía, todas las estrofas son de séis versos, construidos con el pié trisílabo anapéstico, cuya variedad de combinaciones venimos estudiando; pero ni una sola de las estrofas es igual a las demás en el número de los piés ni en el número i lugar de las cesuras.

© Biblioteca Nacional de España

Ya se van acortando las tardes, bien mio;
Ya más pronto las gotas del fresco rocio
Descienden al cáliz gentil de la flor.
¡Ai! Ya el sol de mis sueños brillantes declina;
Ya mui pronto la negra i audaz golondrina
Se irá para siempre... ¡con ella mi amor!

Cuántas veces al ver sus bandadas
Entre nubes i mares lanzadas,
Girando i siguiendo su errante volar,
He doblado con pena la frente
Pensando i pensando tristísimamente:
«¡Huyeron! ¡Huyeron! Mas ¡ai! ¿Volverán?»

Cuando el suelo se llene de flores,
I las selvas de alegres rumores,
I los cielos de espléndida luz,
I las almas de loca esperanza,
Vendrán, como un sueño de dicha que avanza,
Abiertas las alas, teñidas de azul.

Mas ¡ai! que en las playas que vieron su nido
Murióse algún ave de amores i olvido,
I yo, con acento de horrible dolor,
Diré sollozando: «Parad; peregrina
Golondrina, feliz golondrina,
¿Qué fué de tu hermana? ¿Qué fué de mi amor?»

Ya se van acortando las tardes, bien mio;
Ya más pronto las gotas del fresco rocio
Descienden al cáliz gentil de la flor...;
¡Ya se van deshojando las rosas!
¡Por lo mismo que son tan hermosas
Se van para siempre!.. ¡Con ellas mi amor!

Cuántas veces al ver los fulgores
Del sol, que sus hilos de ardientes colores
Quebraba en las hojas del seco rosal,
He mirado con pena sus hojas marchitas
I he gemido con ansias de amor infinitas:
«¡Huyeron! ¡Huyeron! Mas ¡ai! ¿Volverán?»

Cuando el sol obscurezca sus rayos sangrientos,
I lloren las lluvias, i giman los vientos,
Cual notas perdidas de un triste laud
Que pulsa un anciano que trémulo marcha
Entre lluvias i vientos i escarcha,
Morirá, como muere la sombra en la luz...

© Biblioteca Nacional de España

Cuando torne a lucir Primavera,
Si despunta un capullo siquiera,
Diré con acento de horrible dolor,
Mirando las hojas i el tronco marchito:
«Tu vida fué breve, mi amor infinito...
¿Qué fué de tu encanto? ¿Qué fué de mi amor?»

¡Qué hermosa! ¡Qué hermosa! ¿Por qué, vida mia,
No rasgas mis nieblas con rayos del dia,
No ahuyentas mis brumas con auras del mar?
Yo soi desgraciado, yo soi peregrino,
I pronto, siguiendo mi errante camino,
A un mundo que rie me vuelvo a llorar!

¡Qué hermosa! ¡Qué hermosa! Tus ojos se han hecho
Con chispas de rayo, tu cándido pecho
Con flores del valle, tus labios con miel,
Tu voz con arpegios de notas perdidas...
Tus ojos parecen estrellas dormidas,
Tus labios las hojas de abierto clavel!

Yo tengo tres astros que alumbran mi frente,
Que animan el ansia constante i ardiente
Que salta en mi loco, febril corazón,
Sediento de glorias; el sol por el dia,
La luna que rasga la noche sombria,
De noche i de dia tu imagen, mi amor!

Ya se van acortando las tardes, bien mio;
Ya más pronto las gotas del dulce rocio
Refrescan las flores con lánguido afán...
¡Ya se van estas horas divinas!!
Ilusiones de amor... golondrinas...
Luces... flores... Mas ¡ai! ¿Volverán?

Con motivo de esta composición, personas que nunca habian pensado en la metrificación por piés se encontraron con una dificultad que les era insuperable, i que me expusieron cual si se tratara de un enigma.

Porque decian: «Si es una cosa sabida que de los versos de un número impar de sílabas no puede pasarse sin ofensa del oido a los versos de número par (i *viceversa*), ¿cómo es que en estas estrofas se pasa desde el verso de trece sílabas al de doce i al de diez, sin lesión de los oidos educados? Del endecasílabo se desciende con placer a sus quebrados de siete i de cinco, pero nó al verso de ocho ni al de séis: del octosí-

© Biblioteca Nacional de España

labo se va bien al de cuatro: del de siete al de cinco; pero nó del de ocho al de siete, etc., etc. ¿Por qué, si esto es asi, el oido recibe agradablemento el tránsito de impares a pares en la composición de Fernández Shaw?»—No observaban que no existia contradicción entre lo uno i lo otro: los versos de que se trataba no habian de medirse por series, sino por piés.

Pero continuemos.

Parece que no cabia ya variedad mayor. Pues cabe. En la última composición todas las estrofas constan de séis versos, i sólo difieren en el número de piés i el lugar de las cesuras. Pues bien: para aumentar la variedad no hai más sino hacer que ninguna estrofa tenga nada de común con las demás, ni en el número de piés i de cesuras, ni en el número de versos.

Esto ha hecho Torres Reina en la composición siguiente, construida también con anapestos.

No me dés, Realidad, ese cáliz grosero
Ni perturbes mi paz con tu prosa mezquina.
¡Libarlo no quiero!
¡Bastara una gota mi dicha a matar!
¡Ai! Yo tengo una amante divina,
I ella es luz que la noche ilumina
Del náufrago errante perdido en la mar!

Ella brinda un amor que jamás importuna;
Sus miradas son rayos de lánguida luna,
I en ella no cabe doblez ni traición.
Es su canto el rimar de los mundos,
I en su seno palpitan fecundos
Los soles en germen de eterna creación.

Ella es goce en la tímida aurora;
Es dulzura en el pecho de virgen que llora;
Es anhelo de dichas que nada supera
Cuando cruzan los sueños de noche la esfera
Velada en los pliegues de obscuro capuz.
Es ansia que espera;
Beleño en la fuente; misterio en la noche;
I en la perla gentil que titila en el broche
De flor entreabierta, tesoros de luz.

© Biblioteca Nacional de España

Ella infunde al mortal ardimiento
Cuando al genio levanta inmortal monumento.
I ella hechiza con verde corona de hiedra
De las mudas ruinas la frente de piedra,
I evoca los tiempos que están por venir.
Ella canta tristezas i glorias,
Mezquindades, grandezas, dolores, victorias...
Su aliento es el soplo de eterno existir.

¡Huye! ¡Atrás ese cáliz grosero,
No roce mis labios! Libarlo no quiero.
¡Licor de reptiles, me causas horror!
I tú, ven ¡oh, mi amante! que el alma te ansia:
¡Oh, ven a mis brazos, amada Poesia;
Tan sólo tú eres, tú sola, mi Amor!

§ IV.

COMPARACIÓN ENTRE LA CADENCIA DE ESTOS PIÉS MÉTRICOS POR ACENTUADAS E INACENTUADAS CON LA CADENCIA QUE SUPONEN SENTIR LOS QUE LEEN A LA MODERNA LOS VERSOS CLÁSICOS.

¿No es sorprendente tanta riqueza de pausas, cesuras i cadencias, con un solo elemento rítmico?

Los que, hablando de oidas (o más bien, de cosas leidas), se deshacen en loores de los versos antiguos, cuya magia nunca oyeron i cuya prosodia ni aun conciben, bien podian reservar algo de sus entusiasmos para los modernos recursos prosódicos.

Nosotros los españoles, que nos pasmamos de extrañeza al oir leer a los franceses los hexámetros latinos, no comprendemos cómo ensalzan ellos las excelencias de renglones que pronuncian tan diferentemente de nosotros.

Si nosotros no les encontramos cadencia pronunciados a la española, ¿cómo habríamos de encontrársela pronunciados a la francesa?—I no hai escapatoria posible: si nosotros los pronunciamos bien, ellos los pronuncian mal, i, por tanto, se entusiasman con horrores. I, como los demás modernos los pronuncian a su modo, júzguese de la cadencia que los versos antiguos tendrán en lengua ninguna actual.

I, sin embargo, autor francés hai que dice lo siguiente:

«Uno de los ritmos más felices, procedente de los aedas griegos, de quienes Homero lo recibió, es el ritmo del verso

© Biblioteca Nacional de España

hexámetro. Pudiendo variar desde trece hasta diecisiete sílabas, pudiendo tener cinco dáctilos o nó tener más que uno, pudiendo reunir hasta cinco espondeos, o bien emplear uno solamente, ES, según el modo de componerlo, lento o rápido, majestuoso o humilde, grave o ligero. Ningún instrumento poético atesora tanta diversidad de cadencias.»

¡Cadencias! ¿Para quién? Si en vez de decir ES, hubiera el autor manifestado que ERA O DEBIÓ SER para griegos i romanos, nada habria que observar; pero ¡decir ES, *es* un colmo!

I ¿no podria reservarse algo de tantas ponderaciones para la métrica por piés, silábica i acentual?

Resumamos.

Dado un pié cualquiera, por ejemplo, el anapéstico puro, tantas veces citado,

\- - /

la variedad estará siempre en el derecho que goza el poeta de cambiar a discreción los lugares de las pausas, i el número de las cesuras, así como en el hecho de serle potestativo escribir con piés métricos puros, o con piés aumentados o disminuidos en una sílaba o en dos al final de cada verso (según la clase del pié).

Excusado parece manifestar que pueden hacerse largas tiradas de versos, todos de sílabas iguales, o sea constituidos por iguales repeticiones del mismo pié métrico.

El verso de diez sílabas consta de la triple repetición del pié anapéstico

\- - /

\- - / - - / - - /.
\- - / - - / - - /.
\- - / - - / - - /.
\- - / - - / - -
\- - / - - / - - /.
\- - / - - / - - /.
\- - / - - / - - /.
\- - / - - / - -

¿Qué me sirven los dulces colores
Con que ¡oh, tarde! los cielos enciendes?
¿Qué me sirven ¡ai Dios! mis amores
Si el amor del que adoro perdí"

© Biblioteca Nacional de España

I yo lloro en la noche a la luna
Porque nadie escarnezca mi llanto:
Dime ¡oh, noche! ¿por qué con tu encanto
Despiadada te mofas de mí?

La cuádruple repetición del mismo pié anapéstico da el verso de trece sílabas:

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

I la ciencia no quise por noble i por bella;
Yo no quise el poder por saciar mi ambición;
Ciencia quise i poder, mas los quise por Ella,
Por ser grande, cual es su sin par corazón.

Adiós. Tuyo afectísimo.

Postdata.—Después de concluida esta CARTA, llegan a mis manos las dos poesías siguientes, escritas en preciosas estrofas, que prueban la aptitud del pié anapéstico puro, para composiciones festivas i de carácter ligero.

¡Maldito carácter!

Yo la ví por la plaza de Oriente
Cruzar diligente,
I absorto quedé
Contemplando su extraña hermosura,
Su esbelta cintura,
Su cuerpo i su pié.

De sus ojos rasgados, el fuego
Dejábame ciego
Con sólo mirar;
En su cuerpo noté ondulaciones
Que ardientes pasiones
Consiguen formar;

I en su andar menudito tenia
La dulce alegria
De un *chic* seductor,
Que hizo en mí germinar *esa cosa*
Tan grata i sabrosa
Que llaman amor.

© Biblioteca Nacional de España

Admirando la sílfide bella
Marchaba tras ella,
Pensando yo así:
¡Cuán feliz esta chica me hiciera
Si amante me diera
De amores el sí!

Mas de pronto cambiaba la cosa:
La joven hermosa
Paró en un portal,
I volviendo su cara hechicera,
Me echó... ¡la primera
Mirada ideal!

I yo entonces, febril i exaltado,
Le dije, impulsado
Por loca pasión:
—«¿Sabe usted si hai aquí un inquilino
Llamado don Lino
Guzmán i León?»

J. Contreras Infante.

Amor al dia.

—¿Dime, niña, de gracia hechicera,
Si yo te quisiera
Con púdico amor,
Me dejáras sellarlo en tu frente
Con un beso ardiente?
—¿A mí? Nó, señor.

—¿Te enojaste? ¿Por qué tanto enfado?
—Motivo hai sobrado.
—¿Tan malo es besar?
Mis excusas atiende benigna,
Que de ello eres digna.
—Ya puede usté hablar.

—Un fantasma mi mente adoraba:
Doquier lo buscaba,
I en tí lo encontré.
Fuiste tú de mi vida el ensueño;
De mi alma eres dueño.
—¿De veras? ¿I qué?

© Biblioteca Nacional de España

—Que te adoro con ciega locura;
Que no hai más ventura
Que tú, para mí;
Que te ofrezco de amores un nido
Precioso, escondido;
I a tí, sólo a tí.

—Yo no puedo creer que me adora:
Si usté me enamora,
Capricho será;
O ilusión que se forma el deseo...
¡Qué pronto ¡lo veo!
Su amor pasará!

—¡Pasará!! Nó; jamás, dueño mio,
Por siempre confio
Que habrá de existir.
¿Pero callas, mi bien, recelosa?
Sin tí, niña hermosa,
No puedo vivir.

Amueblé para tí la casita
Que en ansia infinita
Te ofrezco, mi bien.
El jardín que sus muros circunda,
Ya en flores abunda
Cual mágico Edén.

—¿Tantas rentas, señor, tantas cobra
Que tiene de sobra
Para esa mansión?
—Yo no tengo fortuna, ni renta...
—Y ¿a quién tiene cuenta
Tan loca pasión?

Le confieso que mucho me agrada
Su ardiente mirada...
Mas yo soi así.
Sin riquezas no hai dicha ninguna;
Sin lujo i fortuna
No piense usté en mí.

—¡Que no busques al menos mi engaño!
Menor fuera el daño...
—Mentirle no sé.
—¿Ni aun siquiera esperanza a mis quejas
¡Oh, ingrata! me dejas?
—Ni tengo por qué.

© Biblioteca Nacional de España

.....
.....

I la niña, con tierna mirada,
Volvió enamorada
Sus ojos a mí.
I con ellos, de dicha reclamo,
Me dijo: «Te amo...
A tí, sólo a tí.»

Por mis venas corrió vivo fuego;
I extático, ciego,
Su mano tomé.
En mi mano su mano temblaba;
Febril la miraba,
Su mano estreché.

Ya mis labios rozaban su frente;
I ansioso, demente,
La quise besar;
Mas, burlando mi erótico intento,
Fugaz como el viento
Logróme esquivar.

—Nadie manda en su pecho si alienta
Con esta violenta
Divina pasión.
—Pues yo sé combatir mis pasiones.
—No cedo a razones.
—Ni yo al corazón.

Supliquéla postrado de hinojos:
Nublados mis ojos
Por llanto sentí;
Y ella dijo: «¿Por qué me importuna?
Sin lujo i fortuna
No piense usté en mí.»

Miguel Guilloto Demouche.

Quiero observarte de paso que todas las anteriores composiciones son de gaditanos, i las otras por piés métricos lo son de andaluces.—Es coincidencia de la cual no me atrevo a sacar deducción ninguna. Pero me parece conveniente consignarla.

Vale.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA XII

Querido discípulo:

En esta CARTA te hablaré de la variedad a que dan lugar los piés anfibráquico i dactílico.

En la anterior te demostré únicamente la del pié trisílabo anapéstico *(puro o mestizo)*

- - '
- - '.
- - '..

formado por

inacentuada,
inacentuada i
acentuada.

Nada te he dicho todavia de los otros dos piés trisílabos puros: el anfibráquico i el dactílico,

- ' -
' - -

en los que el acento está, o bien en medio de las dos sílabas inacentuadas, o al principio de ellas.

Pues bien: ¿no es de evidencia que estos otros dos piés trisílabos son susceptibles también de multitud de combinaciones?

Aquí te pongo un ejemplo del anfibráquico puro, o sea

- ' -

inacentuada,
acentuada,
inacentuada.

© Biblioteca Nacional de España

Milláres de vóces que en fálso
I en pró de egoísmos vitándos peléan;
La estátua infelíz de la léi
Con négros crespónes por siémpre cubiérta;
La infáme oratória al servício
Del crímen sacrílego puésta,...
Las llágas encónan del múndo
I al hómbre aprisiónan en víles tiniéblas.
I a escápe sus négros corcéles
Azúza rugiéndo la fúnebre guérra,
Que en pliégos escrítos con sángre
Mentídos deréchos i astúcias osténta:
Los puéblos sucúmben i pásan
Al rúdo turbión de la fuérza:
Las trómpas del triúnfo pregónan
Que el órden sus *rázzias* decréta,..
I el múndo ultrajádo se enciénde i se aíra,
Gritándo a los fuértes:
«¡Fealdád y mentíra! ¡Fealdád i mentíra!»

Milláres de brázos, movídos
Al rítmo vitál de prolífica idéa,
Levántan los válles profúndos
I abáten los pícos de indómitas siérras.
Las rázas del múndo apartádas
En mágico abrázo se estréchan,
I el séno penétra del Cósmos
La lúz fecundánte de vívidas ciéncias.
I el líno i la séda flexíbles
Los rápidos húsos del árte rodéan:
El hácha divíde, silbándo,
Del árbol poténte la rúda cortéza:
Desciénden al yúnque martíllos
I chíspas sin fín centelléan:
Mordiéndo el cincél en el mármol,
Las Vénus i Ondínas modéla,...
I atónito el múndo respíra ventúra
Gritándo a las géntes:
«¡Verdád i hermosúra! ¡Verdád i hermosura!»

Ahora te copio un ejemplo del pié dactílico o sea

/ - -

acentuada,
inacentuada,
inacentuada,

© Biblioteca Nacional de España

con una sílaba de menos en cada final de los versos

1.º i 2.º 4.º i 5.º

i dos sílabas menos en los finales de los versos

3.º i 6.º

/ - -	/ - -	/ - -	/ -
/ - -	/ - -	/ - -	/ -
/ - -	/ - -	/ - -	/
/ - -	/ - -	/ - -	/ -
/ - -	/ - -	/ - -	/ -
/ - -	/ - -	/ - -	/

Núnca de níño conséjas crispántes
De hórridos ógros i fiéros gigántes
Quíse del áma parléra escuchár.
Cólera cómica en mí se encendía,
I ódio invencíble, pues siémpre sentía
Frígido miédo por mí circular. (1)

Dábame lástima tánta criatúra
Muérta por éllos, i en sándia pavúra
Ví sus imágenes lléno de horrór.
Ví trizas héchos los tiérnos infántes,
Vílos tragádos... i odié los gigántes,
Gréi de malsínes, sin fé i sin honór.

Ménos temí de los górdos enános,
Róncos de vóz i vellúdos de mános,
Córtos de piérnas i lárgos de piés;
Que éllos a nádie jamás devorában:
Sólo a las géntes de nóche asustában,
Grítos i sáltos pegándo después.

Jóven al cábo me hallé entre pigméos,
Sórdidos, cínicos, víles i féos...
Víctima estúpida de hábiles fuí;
I ánsia sintiéndo de páz i de amóres,
Quíse librárme de astúcia i rencóres,
I, hárto de ofénsas, de tódos huí.

---

(1) Véanse *separadamente* los piés dactílicos o esdrújulos de esta primera estrofa:

Núncade	níñocon	séjascris	pántes
Dehórridos	ógrosi	fiérosgi	gántes
Quísedel	ámapar	léraescu	chár.
Cólera	cómicaen	míseencen	dia,
Iódioinven	cíblepues	siémpresen	tia
Frígido	miédopor	mícircu	lár.

© Biblioteca Nacional de España

I hói en mi cása tan sólo hai gigántes:
Páso con éllos divínos instántes;
Míl en mi cámara són mi soláz.
Núnca pertúrban el bién de mis suéños;
Siémpre me bríndan fruición halagüeños;
Sólo por éllos disfrúto de páz.

Si hórrido espánto sentí cuando níño,
Júbilo inménso de inménso caríño,
Sáben mis próceres hói producír.
Néwton i Dárwin, i Homéro i Cervántes,
Shákspeare (1) i Arquímedes... son mis gigántes,
I ánsio tan sólo por ellos vivir.

Tuyísimo.

(1) Pronúnciese *Shékspiar*: apenas suena la *r*.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA XIII

Querido discípulo:

Esta CARTA se referirá a generalidades mui importantes, referentes a los piés trisílabos.

§ I.

DIFICULTAD RELATIVA DE LA VERSIFICACIÓN POR PIÉS TRISÍLABOS.

Sin duda nunca será igualmente fácil el versificar con cada uno de estos tres piés. Siempre ofrecerá dificultad considerable la metrificación con el pié dactílico

' - -

al paso que será relativamente fácil la versificación con el anapéstico

- - '

I la razón es mui sencilla.

La lengua española tiene para este pié *(el anapéstico)* copiosos recursos, mientras que para aquél *(el dactílico)* cuenta sólo con un menguado caudal de voces.

Los versos dactílicos han de empezar con una sílaba fuertemente acentuada:

límpido,
lágrima,
dámelo,
si**é**mpre te,
núnca tus, etc.,

© Biblioteca Nacional de España

i, por tanto, no puede, a principio de verso, echarse mano de las preposiciones, ni de los artículos, ni de los pronombres monosilábicos,... pues unas i otros carecen de acento.

El idioma español es pobrísimo en esdrújulos trisílabos, i las frases sin artículos o sin preposiciones... no abundan.

Por el contrario, nada más hacedero para los anapésticos que el empezar por las partículas, o utilizar el bien surtido arsenal de voces propias para presentar poderosamente acentuada la tercera de las tres primeras sílabas de cada verso anapéstico,

corazón,
de su faz,
i no vés, etc.

El pié anfibráquico

también cuenta con relativa abundancia de recursos: nó tantos como el anapéstico, pero muchos más que el dactílico:

ambiénte,
la lúna,
del sól la, etc.

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

§ II.

NECESIDAD DE MARCAR BIEN EL RITMO.

Cuando se versifica por piés trisílabos ES FORZOSO marcar el ritmo desde el principio mismo de cada verso; i, SI ASÍ NO SE HACE, la metrificación no resulta. Por eso el ensayo del endecasílabo de MORATÍN no le resultó a IRIARTE en su fábula *La criada i la escoba*:

Cierta criada la casa barria
Con una escoba mui puerca i mui vieja:
«Reniego yo de la escoba (decia);
Con su basura i pedazos que deja
Por donde pasa,
Aún más ensucia que limpia la casa.

© Biblioteca Nacional de España

Estos versos no aparecen francamente dactílicos, i, por tanto, carecen del atractivo de la cadencia rítmica; pero *(dejando a un lado el fondo del asunto)* habrian satisfecho a las exigencias de esta métrica por piés, si la primera sílaba de cada verso hubiese aparecido vigorosamente acentuada:

Límpia criáda tan sólo tenia
Sórdida escóba de pálmas mui viéja:
«Válgame Diós por la escóba (decia);
Tánta basúra i pedázos me déja
Dónde se pása,
Que áun más ensúcia que límpia la cása.

I, ciertamente, ni aun así resultaria bien el último verso, por quedar en él todavía un acento obstruccionista. Para que ese verso sonara bien, seria preciso pronunciar:

cáunmasen súciaque límpiala cása.

I pronunciar *cáunmasen* es demasiado exigir del más bondadoso recitador.

§ III.

ESCASA PERTURBACIÓN PRODUCIDA POR LOS ACENTOS OBSTRUCCIONISTAS CUANDO SE VERSIFICA POR PIÉS MÉTRICOS.

En estos piés trisílabos perturban poco, i por lo regular apenas perturban, los acentos obstruccionistas (que son los inmediatamente contiguos i anteriores (1) a la sílaba constituyente, o sea la sílaba acentuada de cada pié); ¡notable diferencia respecto de los obstruccionistas de la versificación común, donde son intolerables! Únicamente se ofende el oido cuando, además del acento constituyente, hai en el pié algún otro de gran importancia relativa, como la voz MÁS en el desdichado esdrújulo

cáunmasen.

(1) Cuando un pié dactílico empieza verso no puede serle obstruccionista un acento anterior; entonces daña al acento constituyente del pié cualquier acento perturbador que le vaya detrás. Como el citado MÁS en

cáunmasen.

© Biblioteca Nacional de España

Ni el oido rechaza los acentos supernumerarios, especialpecialmente en el pié anapéstico.

Por ejemplo: en la citada composición *El Triunfo*, de Martínez de la Rosa, el primer pié del verso

\- - ' - - ' - - ' -

«Túya soy» pronunciaron sus labios,

no está completamente ajustado a la teoria, porque la voz

túya

tiene acento supernumerario en tú.—Pero, como tal acento no resulta prominente, el oido pasa por él i lo tolera.

En una palabra: los acentos que ofuscan por completo a los constituyentes de pié son obstruccionistas; pero los que nó, resultan tolerables.

David, yá en tu casa,
Judá vió en sus montes,

yá i vió son pasables por no ofuscar a los constituyentes anfibráquicos vid i dá.

§ IV.

SI NO SE MARCA BIEN EL RITMO, NO CONSTAN BIEN LOS VERSOS POR PIÉS TRISÍLABOS, REQUISITOS DE ESTA MÉTRICA.

Pero volvamos al punto interesante.

Es tan necesario requisito el marcar los piés claramente al principio de cada verso dactílico o anfibráquico, que quien falte a tal condición puede estar seguro del desagrado del oyente; i ésto tanto más cuanto mejor resulten marcados los piés en estrofas anteriores.

Por eso desagradan los versos cuarto i octavo que siguen, de Espronceda; porque no es posible cargar en ellos el acento sobre las sílabas marcadas con los tildes acentuales:

Del hóndo del pécho profúndo gemído,
Crujído del váso que estálla al dolór,
Que apénas medróso lastíma el oido,
Peró que punzante *rasgá el* corazón;

© Biblioteca Nacional de España

Gemído de amárgo recuérdo pasádo,
De péna presénte, de inciérto pesár,
Mortífero aliénto, venéno exhaládo
Del *que éncubre* el álma *ponzóñoso* mar.

Es ilícito decir:

peróque,
rasgá'lco,
delquéncubre,
ponzóñoso

En general, todos los versos cortos de la versificación común española desagradan cuando no tienen similarmente colocados los acentos interiores. A veces ni aun parecen versos. Ni aun siquiera hai quien acierte a leerlos de primera, cuando no se ajustan a medida.—Por ejemplo, tal sucede con la siguiente estrofa de Martínez de la Rosa, donde sólo diciendo *mémoria* queda satisfecho el oido.

Si mádre tuvisteis,
A Dióos bendecid;
I en mémoria suya
Doléos de mí!

Otro requisito de la metrificación por piés es la abolición de los hiatos en los hemistiquios (por ejemplo, de los dodecasílabos de Rengifo). Por eso no son buenos los versos 2.°, 4.° i 8.° siguientes, de D. Alberto Lista:

Bendice mil veces, bendice, alma mia,
En himno sonoro | al Dios de Israel,
Que manso i clemente visita su pueblo,
I fuerte quebranta | el yugo cruel.
David, ya en tu casa, cual padre amoroso,
El cetro temido fijó del poder:
Judá vió en sus montes, tras largo infortunio,
Salud i ventura | al pueblo nacer.

Los hiatos

sonoro | al
quebranta | el
ventura | al

© Biblioteca Nacional de España

son desagradabilísimos, por exigir que casi se pronuncien

sonoro jal
quebranta jel
ventura jal,

omitiendo las sinalefas que se harian en la recitación corriente:

sonor'al
quebranta'l
ventura'l.

Compárese (métricamente por supuesto, i prescindiendo del sentido), compárese lo que escribió el gran Maestro, con la placidez rítmica que resultaria si hubiese dicho:

En himnos sonoros al Dios de Israel.
I fuertes quebrantan el yugo cruel.
Salud i ventura del pueblo nacer (1).

Por último, cuando se versifica por piés *puros* DEBE evitarse hasta la posibilidad de hiatos i sinalefas entre el final de cada verso i el inicio del siguiente:

¡Nueva dificultad de esta nueva metrificación!

Mas, si los versos terminan con un pié *mestizo*, entonces pueden ajustarse a las reglas corrientes los hiatos que en la versificación común se verifican entre la vocal final de un verso i la vocal inicial del siguiente (2).

En resumen: son requisitos de la métrica por piés trisílabos puros:

1.° Marcar fuertemente el compás rítmico al principio de cada verso;

2.° Evitar que haya hiatos donde en la conversación no se cometerian;

---

(1) Sin sistema no puede haber métrica por piés.

(2) Parece que no debe prohibirse el hiato entre la última sílaba de un *pié mestizo* i la vocal inicial del verso siguiente, *sino seguirse la regla general de la versificación común.*

Sin embargo, es de aconsejar (porque el efecto es decididamente mejor) que el poeta no ponga *a la vez* en final i en inicio de verso vocales que en la *conversación* pudieran por sinalefa fundirse en diptongo, pronunciándose en una sola sílaba.

© Biblioteca Nacional de España

3.° Evitar que haya sinalefas naturales entre la vocal del pié final de un verso i la vocal inicial del primer pié del verso siguiente o bien en los hemistiquios de un verso: al efecto no han de ponerse simultáneamente vocales inacentuadas en fin i principio de hemistiquios contiguos (1).

Desde mi próxima comenzaré a hablarte de los piés disílabos.

Tu maestro afectísimo.

(1) Recuérdese Tomo I, Libro IV, el segundo subcaso de las sinalefas binarias, en que dos vocales contiguas forman hiato naturalmente.

En tal caso, pueden acabar i empezar por vocales (respectivamente) dos versos consecutivos.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA XIV

Querido discípulo:
Empezaremos a tratar de los piés disílabos.

§ I.

Si difícil será siempre la metrificación dactílica, más difícil resultaria todavia la versificación por piés *puros* de dos sílabas; es decir, por

troqueos, / -

o por

yambos, - /

I la razón es mui sencilla.

La lengua española carece de suficiente número de monosílabos i de voces bisílabas adecuadas.

Maury dejó alguna muestra de troqueos (o coreos):

/ - / - / - / -
/ - / - / - / -

Blándaménte en módo lídio.
Viérte al pécho séd de halágo.

Espronceda tiene algunos yambos (por supuesto, más fáciles de construir que los coreos):

- / - / - / .
- / - / - / .

La nóche el ciélo encúbre
I cálla mánso el viénto.

© Biblioteca Nacional de España

El verso endecasílabo ha resultado a algunos versificadores enteramente yámbico, sólo por caprichos del azar; pues ciertamente puede todo prosodista asegurar, sin temor de equivocarse, que ninguno de los autores se propuso hacerlos expresamente así.

- / - / - / - / - / .

Que blándas rómpe i tiénde el Pónto en Chio.

RIOJA.

Que impéle, vuélto en niéve, el ciérzo frio. *

Mirándo júntos tántos vérsos májos.

ARRIAZA.

Así cantó el placér de tiérra i ciélo.

LISTA.

Los bósques lléna el áve gráta a Pálas.

IDEM.

Mi bién, mi amór, mi tódo, ¡quién pudiéra.

IDEM.

De dónde niéves lánza el Bóreas frío.

IDEM.

I tiémbla en élla el éje ardiénte d'óro (1).

BLANCO I CRESPO.

---

(1) Los endecasílabos yámbicos son tan raros que, además de los anteriores, los siguientes forman la casi totalidad de cuantos tengo registrados en mis lecturas. Habré visto sin duda algunos más, pero serán de cierto pocos.

Que Dióś no súfre yá en Babél cautíva.

HERRERA.

Tendído yó a la sómbra esté cantándo.

FRAI LUIS DE LEÓN.

Un día púro, alégre, líbre quiéro.

IDEM.

Lucínda en tí bañó su plánta hermósa.

LOPE.

Que en buéna fé que vós no sóis tan línda.

IDEM.

Galán Sansón tenéis, señóra Armínda.

IDEM.

Que sólo gránde réi i buén privádo.

QUEVEDO.

María, vírgen bélla, mádre, espósa.

CASCALES.

Mirád, mirád, de amór el dúlce engáño.

IDEM.

La espáda empúña el Cíd con fuérte diéstra.

IDEM.

© Biblioteca Nacional de España

Estos yámbicos endecasílabos suenan mui pesados. No tienen gracia ni soltura. ¡Qué monótonos! ¡Qué igual la intensidad de los acentos! Rara vez aparece alguno con suficiente diferencia en esa intensidad, para que los constituyentes resulten poderosos i preponderantes, como sucede en los dos siguientes de D. Juan Nicasio Gallego:

4.ª 8.ª
¿A dónde están? ¿A dónde el blánco pecho?
6.ª
¿No exíste i vívo yó? No exíste aquélla...

I es que en español no hai materiales a propósito para semejante fabricación. Cada lengua tiene los suyos, i a ellos ha de ajustar su rítmica. El latín nunca habria podido hacer

---

Haciéndo alégre ultráje al ciérzo frío.
Espinosa.
Rendír pudiéra Abríl sus flóres béllas.
Arriaza.
Las grándes álmas són los grándes hómbres.
Idem.
Al prádo sále a vér la lúz del día.
Lista
I así, Filéno, acába nuéstra vída.
Idem.
Así mi hermóso sól su lúz me ofréce.
Idem.
Do tántas véces ví mi dúlce amáda.
Idem.
Prendído a un álto píno ráudo encíende.
Idem.
Sé tú su guárda fiél hásta que suéne.
Duque de Frias.
El éco unír no sábe acórde i blándo.
M. de la Rosa.
El que éra envídia ayér del órbe entéro.
Gallego.

Agregaré los siguientes, cuya procedencia no recuerdo ahora:

Ni cuántas pérlas i óro Fébo cría.

¡Empresas vanas,
Querér que ténga yó respéto a cánas!

De lo que hai abundancia es de versos que tienen cuatro acentos en sílabas pares:

Cuanto hói circúnda i cúbre el Oceáno.
Alarcón.
En pós del bién mentído que nos húye. *
Que sobre séca ráma núnca el málo. *
Del cláro río sobre el vérde márgen. *
Etc.

© Biblioteca Nacional de España

versos con acentos en la última sílaba, por carecer de la inmensidad de vocablos que nosotros poseemos, como

amar,	temer,	partir,
verdad,	vergel,	pensil,
corazón,	amor,	virtud.

El francés no tiene esdrújulos.

§ II.

Pero ¡cosa rara! el español, lengua tan pobre en monosílabos, i en la cual parece que no cabe versificación ninguna por piés disílabos, puede, sin embargo, ostentar esta metrificación, i con una abundancia i facilidad mucho mayor que la de los piés trisílabos.

I ¿cómo?

Mediante un mui simple artificio, de tan sorprendente originalidad, que no puede menos de admirar cuando se piensa seriamente en él; artificio tan *sui generis* que a ningún otro puede compararse.

Este artificio consiste en suponer mentalmente la existencia del pié que hubiera de aparecer contiguo a un pié franca i decididamente expreso.

Es decir, que el sistema consiste en marcar vigorosamente un pié sí i otro nó. ¡Ritmo *sui generis* compuesto de un elemento perceptible por el oido i de otro puramente mental.

I ¡cuántos recursos inagotables tiene en tan ingeniosa concepción nuestra riquísima en polisílabos, majestuosa lengua castellana!

§ III

YAMBOS.

El yambo es un pié disílabo compuesto de

inacentuada i
acentuada
- /

Los versos constituidos por yambos son los heptasílabos de la nueva métrica, los cuales se distinguen de los de la ver-

© Biblioteca Nacional de España

sificación común en que *siempre* han de tener fuertemente acentuadas

2.ª i 6.ª

La cuarta se supone *virtualmente* acentuada; i, si *por casualidad aparece* con acento, el verso entonces resulta yámbico puro.

- ´ - ´ - ´
- ´ - ´ - ´
- ´ - ´ - ´
- ´ - ´ - ´

El ciélo está sin lúz,
furiósa está la már,
¿quién sábe dónde ír?
¡ai! bárca, ¿dónde vás?

Pero esto es mui raro. Regularmente los heptasílabos yámbicos son de piés mestizos; i, así, al final de verso puede haber dos sílabas más, inacentuadas, si el verso termina por esdrújulo,

- ´ . .

o bien una sola inacentuada, si concluye por voz llana,

- ´ .

Respecto de obstruccionistas vale lo dicho anteriormente.

Véase el esquema de la octavilla que sigue:

- ´ - ´ - ´ .
- ´ - ´ - ´ .
- ´ - ´ - ´ .
- ´ supuesto - ´
- ´ supuesto - ´ .
- ´ - ´ - ´ .
- ´ - ´ - ´ .
- ´ - ´ - ´

La nóche está seréna,
respónde alégre Elísa;
dormída está la brísa
brindándo a paseár.
Reclínate en la aréna,
¡oh, amór del pécho mío!
la bárca nó desvío
del dúlce i cáro hogár.

© Biblioteca Nacional de España

Véase el esquema siguiente:

- ' - ' - ' . .
' supuesto - ' .
- ' supuesto - ' . .
- ' supuesto - '
- ' supuesto - ' . .
- ' - ' - ' .
- ' - ' - ' . .
- ' supuesto - '

Fulgúra el sól: los cálices
abiértos de las flóres
despiértan a los ósculos
del áura matinál.
En ráfagas sus átomos
difúnden míl olóres
i vída espárce pródiga
la lúz primaverál.

El alejandrino por piés disílabos se compone de dos conjuntos heptasílabos, en cuyo hemistiquio ha de hacerse pausa menor que al fin de cada verso, i donde no ha de haber hiato. El alejandrino, *por esta diferencia entre las pausas métricas,* es un verdadero verso, i nó ¡como tantos quieren! un agregado de dos heptasílabos, al fin de los cuales habria que hacer pausas de duración igual.

Yo cártas diáriaménte picántes recibía
De máscara que lóco me púso el Carnavál;
I en éllas ¡siémpre en búrlas! mi incógnita decía
Sentír por mí una fiébre «volcánica, infernál» (1).

¿Quién era aquel demonio que así me mareaba
Con bromas incitantes i estilo asaz cortés (2),
Que a veces de mis cosas más íntimas me hablaba,
Mostrándome, en el fondo, romántico interés? (3)

---

(1) El esquema es como sigue:

- ' - ' - '. - ' supuesto - ' .
- ' supuesto - '. - ' supuesto - '
- ' - ' - '. - ' supuesto - ' .
- ' - ' - '. - ' supuesto - '

(2) El esquema de este verso es:

- ' supuesto - '. - ' - ' - '

(3) - ' supuesto - '. - ' supuesto - '

© Biblioteca Nacional de España

Dí pasos por *pescarla*, que públicos se hicieron,
I anzuelos de cien clases burlona me envió;
I al ver ella que nada de sí mis pasos dieron,
Holán para enjugarme las lágrimas mandó.

¿Quién era aquella esfinge que tanto me escribia?
¿Tal vez joven i hermosa? ¿Quizá una senectud?
Lo cierto es que si acaso faltaba carta un dia
Causábame la falta delirios de inquietud.

Yo gusto algunas veces de entrar en las tabernas
Por ver algo de un mundo que allí se ve no más;
Por eso entré en El Trueno, la prez de las modernas
En cuartos reservados, con timbres i con gas.

Habia allí gran bulla: Toreros i manolas;
I tísicos gomosos; i gente mui soez...;
I entró con alta dama, por verse más a solas,
Adusto magistrado, fanal de rigidez.

Habia cuartos mudos, i cuartos de cantares,
I cuartos de estentorea brutal conversación;
I acaso no saliera de torpes lupanares
Cual déllos tanta inmunda beoda interjección.

«¿Tú dices de tu ama? Pues ¿i yo de la mia?
¿Caprichos cual los suyos se ven ni se verán?...
¿Qué piensas que me hizo buscarle el otro dia?...
¡Anzuelos, hombre!!!—¿Anzuelos? I ¿a qué?—No sé su plán.

»Los cortos, ¡una riña! Los grandes, ¡un regaño!
¡Si estaba como loca!... Yo, al fin, algo saqué:
Por verlos se acababa de echar fuera del baño...
I ¡qué hombros, caballeros! ¡qué brazos! ¡pues i el pié!»

Así gritando estaba de Cécily el cochero,
Soez de su señora pintando la beldad:
Molerle quise a palos por bestia i por grosero;
Mas... luz fué en mis tinieblas su vil locuacidad.

Busqué, pués, de mi esfinge feliz fotografia,
Anzuelo de brillantes al pecho le clavé;
Até con mi cadena su imagen a la mia,
I a Cécily ¡en buen hora! mi símbolo envié.

Tras olas de inquietudes, al fin, afortunado,
Deje al corcel sin freno correr de mi pasión:
Que aquella tarde misma ví a Cécily en El Prado,
Al cuello mi cadena, mi anzuelo al corazón.

© Biblioteca Nacional de España

Con este pié se hacen frecuentemente en inglés, lengua de muchos monosílabos, preciosos versos de nueve sílabas; pero en español son mui raros, por no prestarse la lengua a tal metrificación.

- ' - ' - ' - '
- ' - ' - ' - '
- ' - ' - ' - '
- ' - ' - ' - '

Podrás acáso ríco sér,
podrás tenér virtúd i honór,
mas ¡ái! ¿qué válе ni el podér
si siémpre ignóras qué es amór?

Ni aun haciendo mestizos estos eneasílabos se ensancharian suficientemente para ellos los recursos de la lengua.

§ IV.

TROQUEOS.

El troqueo (o coreo) es un pié disílabo compuesto de

acentuada e
inacentuada.
' -

El verso principalmente constituido por troqueos es el octosílabo por piés disílabos, distinto por supuesto del octosílabo usual en que *siempre* ha de tener fuertemente acentuadas

3.ª i 7.ª

En la mayor parte de los casos se suponen existentes los piés

1.º i 3.º

El esquema de este octosílabo puro es como sigue:

' - ' - ' - ' -

Alguna vez, i por azar, se encuentran en la versificación común octosílabos trocaicos completos, como aquel con que termina el *Romance de Zaida,* antes citado

Brázos, cuéllo, pécho i álma.

Tan casual es un trocaico puro, que no hai ningún otro en toda la composición.

© Biblioteca Nacional de España

Pues, si es raro encontrar un sólo octosílabo trocaico completo, más lo será, i lo es, el encontrar una estrofa completa:

Vá en la adárga un sól de óro
i úna muérte négra i tríste;
i úna létra díce abájo:
«núnca más verás mi eclípse.»

Tanto con este pié disílabo trocaico, como con el anterior disílabo yámbico, se hacen hiatos, i nó sinalefas, cuando el pié final de un verso acaba en vocal, i el pié inicial del siguiente verso empieza también con vocal.

A los piés disílabos no alcanza, pués, la prohibición impuesta a los piés trisílabos puros de emplear simultáneamente vocales fusibles en diptongo al fin i al principio de dos versos seguidos.

No encontrándose casi nunca trocaicos completos, sus variantes son las siguientes:

	3.ª		7.ª
supuesto	/ -	/ -	/ -
- /	/ -	supuesto	/ -
supuesto	/ -	supuesto	/ -

Por de contado, los piés finales pueden constar de una sílaba más, siendo esdrújulos:

/ - .

/ - / - / - / - .

o de una menos si la voz terminal del verso está acentuada en la última sílaba; pues con suma frecuencia son mestizos estos octosílabos.

/ - / - / - /

Hé aquí el esquema de la primera octavilla de la *Parábola* siguiente:

	3.ª		7.ª
/ -	/ -	supuesto	/ -
/ -	/ -	supuesto	/ -
/ -	/ -	supuesto	/ -
/ -	/ -	supuesto	/
supuesto	/ -	supuesto	/ -
supuesto	/ -	supuesto	/ -
supuesto	/ -	supuesto	/ -
supuesto	/ -	supuesto	/

© Biblioteca Nacional de España

«Véngan, véngan los doctores
más famósos de mi império:
véngan, véngan el mistério
de éste mál a descifrár.»
I viniéron los doctóres
i a la enférma examináron;
mas remédio no encontráron
a su rára enfermedád.

Hói la enférma ocúpa el tróno (1);
pues nacída en póbre cúna,
por su grácia, cual ningúna,
fascinó al Emperador.
I áunque lógra cuánto inténta (1),
de fastídio desfalléce...
Náda gústa ni apetéce...
Náda pláce a su ambición.

I pregúntan los doctóres:
—¿Qué sentís?
—Fastídio, tédio (1).
Aplicádme algún remédio...
—No los hái contra ese mál.
—Pues buscádlos. ¡Prónta mente!...
...Los doctóres no hállan náda,
I la enférma exasperada
los mandó decapitar.

Ni áun el crímen espantóso
mitigár púdo el fastídio...
ni emoción tanto homicídio
cáusa en la álta Emperatríz.
I... se muére...; porque en náda
hálla gózo... i languidéce...
I consúnta desfallece...
i de tédio muére al fín.

I viniéron más doctóres
de gran ciéncia a embalsamárla;
que era hermósa, i conservárla
quíso el álto Emperadór.
I se vió la cáusa entónces
de su tédio i su fieréza,
pues tenia en la cabéza
colocádo el corazón.

(1) Coreo puro:

/ - / - / - / -

© Biblioteca Nacional de España

Los versos trocaicos con acentos obligados en 3.ª i 7.ª se prestan mucho a composiciones sostenidas, especialmente al romance, como puede verse en la parábola *Fantasmas de los naufragios*.

Por conjúro se congregan
entre báncos de coral
los fantásmas de las naves
que hizo el tiémpo naufragar.

Al conjúro acuden todas,
por conjúro todas van,
i se agrúpan i asemejan
cementérios en la mar.

Desde el trónco que hacha ruda
ahuecó de pedernal,
hasta el clípper de anchas velas
en ansiósa espera están.

Bajo sólio de nublados,
con siniéstra i torva faz,
se preséntan hoscos jueces
en ingénte tribunal.

Cuantos hácen a los buques
en las ólas zozobrar,
los tornádos i ciclones
de la zóna tropical,

La voráigine, las trombas,
la calígine polar,
el incéndio de igneos ojos,
la fulmínea tempestad,...

Bajo el sólio de nublados
con siniéstra, horrible faz,
se han sentádo como jueces
en el álto tribunal.

I a las náves grita entonces
el horrísono huracán:
—«Si tenéis alguna queja,
vuestra quéja declarad.»

© Biblioteca Nacional de España

A estas vóces sólo sigue
gran siléncio sepulcral,
que ante aquéllos jueces, nadie
fuera osádo a replicar.

Sólo el tronco primitivo
por anciáno más audaz,
de entre tódos los fantasmas
se decíde al fin a hablar.

—«Con nosótras, pobres naves,
nunca usásteis de piedad...
¿Lo negáis? Este horizonte
de naufrágios puede hablar.

¡I qué inútil siempre ha sido
vuestra sáña contumaz,
que de ráza de cobardes
nunca fué la humanidad!

Me estrellásteis contra rocas...
¿con qué objéto, si detrás
de mi muérte aparecieron
nuevos bárcos sin cesar?

Los rompísteis... mas tras ellos
al combáte desigual
se lanzáron, a millones,
estas náves que aquí están.

Sois feróces solamente
por gozáros en el mal,
pues sabéis que el nauta al miedo
ni cedió ni cederá.»

—«Calla, imbécil,» le replica
tremebúndo el huracán.
—«Dice bién,» contestan todos
los fantásmas a la par.

—«¡Chís! ¡siléncio! gente estulta:
escuchádnos i callad.
Siempre al hómbre dar quisimos,
siempre el réino de la mar.

Inventábais remo i vela
con indústria ineficaz,
i «No bástan» os dijimos
por la vóz del vendabal.

© Biblioteca Nacional de España

I seguísteis luengos siglos
en rutína pertinaz,
i aún siguiérais, ¡insensatos!
sin salir délla jamás.

Era fuérza hacer los cascos
de durísimo metal,
i al vapór en sus entrañas
en caldéras encerrar.

Ya lo hacéis, i ya premiado
vemos tódos nuestro afán;
que a la fuérza de las olas
vuestra fuérza iguala ya.

Triste fué tanto naufragio;
triste tánto aniquilar;
mas precísos fueron todos;
ni uno ménos, ni uno más.

Por nosótros, pués, del agua
domináis la inmensidad;
i es el hómbre dueño casi
de la tiérra i de la mar.

¡Adelánte! no cejéis:
¡Adelánte! ¡Más allá!
i del hómbre es el imperio
de la tiérra i de la mar.»

§ V.

La cadencia de los versos por yambos i troqueos es tan perceptible i tan agradable, que *casi* pueden prescindir de la magia de la rima los versos hechos con estos encantados piés disílabos, expresos o tácitos.

Ejemplo de yambos:

Así, cuando yo lánzo mi vísta a lo futúro
I míro cáda día nacér con más calór (1)
El sól de las idéas de páz i de progréso,
Más cérca me figúro la muérte del Errór.

(1) Yámbico completo:

- / - / - /. - / - / - /

El pié final del primer hemistiquio es mestizo, como sucede en todos los alejandrinos.

© Biblioteca Nacional de España

La savia vificante de sólidas creaciones
Ha entrado en el torrente del círculo social;
I son los evangelios de ideas redentoras
Los que han de dar al mundo la paz universal.

Temblad, nó del martillo brutal e iconoclasta
Que esgrime la Miseria furiosa en el motín:
Temblad del triturante tornillo de lo Nuevo,
Que avanza en las conciencias sin término ni fín.

Ejemplo de troqueos o coreos:

Páca es réina de la Móda;
Odia i **á**ma, c**á**nta i r**í**e (1),
Tiéne célos i és mujér (1).
Ríta es réina de la Bánca
Súma i réza, i és imágen (1)
Del amór por interés.

Con impulsos de ternura,
De justicia con anhelos,
Suele Paca palpitar.
Mas en Rita, la duquesa,
Siempre vive desvelado
Del dinero el negro afán.

Paca da cenas al vicio
Entre aromas sensuales,
De la infamia sin temor.
Pero Rita da banquetes
Sin escándalos al agio,
I al negocio, i la traición.

P**á**ca l**í**bre a n**á**die engá**ña** (1);
Mas de Rita huyó el marido;...
Paca da i hace reir;
Atracción de abismo es Rita...
... ¿Cuál, don Cándido, en conciencia,
De las dos es la más vil?

Tuyo afectísimo.

---

(1) Coreo puro

© Biblioteca Nacional de España

Nota.—Mucho tiempo después de escrito lo anterior, encuentro las estrofas siguientes, compuestas, acaso, a principios del siglo actual, por el eminente poeta cordobés don Dionisio Solís, cuyas obras, apenas conocidas, no han logrado todavía el justo renombre que merecen.

Los versos son trocaicos de factura irreprochable; ¡ejemplar acaso único en la versificación de entonces!

La pregunta de la niña.

Madre mía, yo soi niña (1);
No se enfáde, no me riña,
Si fiáda en su prudencia
Desahógo mi conciencia,
I contárle solicito
Mi desdícha o mi delito,
Aunque muérta de rubor.
Pues Blasíllo el otro dia,
Cuando mísmo anochecia,
I cantándo descuidada
Conducía mi manada,
En el bósque, por acaso,
Me salió solito al paso,
Mas hermóso que el amor.

Se me acérca temeroso,
Me saliída cariñoso,
Me repíte que soi linda,
Que no hái pecho que no rinda;
Que si río, que si lloro,
A los hómbres enamoro,
I que máto con mirar.
Con estílo cortesano
Se apodéra de mi mano,
I entre diéntes, madre mia,
No sé bién qué me pedia:
Yo entendí que era una rosa,
Pero él díjo que otra cosa,
Que yo nó le quise dar.

¿Sabe ustéd lo que decia
El taimádo que queria?
Con vergüénza lo confieso,
Mas no hai dúda, que era un beso,

(1) Trocaico puro.

© Biblioteca Nacional de España

I fué tánto mi sonrojo,
Que irritáda de su arrojo,
No sé cómo no morí.
Mas mi pécho enternecido
De mirárle tan rendido,
Al princípio resistiendo,
Él instándo, yo cediendo,
Fué por fín tan importuno,
Que en la bóca, i sólo uno,
Que me diéra permití.

Desde entónces, si le miro,
Yo no sé por qué suspiro (1),
Ni por qué si á Clori mira
Se me abrása el rostro en ira,
Ni por qué, si con cuidado
Se me póne junto al lado,
Me estremézco de placer.
Siempre orillas de la fuente
Busco rósas a mi frente,
Pienso en él i me sonrio,
I entre mí le llamo mio (1),
Me entristézco de su ausencia,
I deséo en su presencia
La más bélla parecer.

Confundída, peno i dudo,
I por éso a usted acudo:
Dígame, querida madre,
Si sentía por mi padre
Este plácido tormento,
Esta dúlce que yo siento
Deliciósa enfermedad.
Diga usted con qué se cura (1)
O mi amór, o mi locura,
I si puéde por un beso,
Sin que páse a más exceso,
Una niña enamorarse,
I que tráte de casarse
A los quince de su edad.

(1) Trocaico puro.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA XV

Querido discípulo:
Voi a hablarte en esta carta del

TRÁNSITO DE LA NUEVA MÉTRICA A LA USUAL I CORRIENTE, I VICEVERSA.

Otra fuente de variedad.

De la versificación usual i corriente (o de acentos obligados i potestativos) puede pasarse con facilidad suma a la metrificación por piés, i desde ésta a aquélla.

¿Cómo?

Del modo más sencillo.

Supongamos que un versificador está escribiendo en uno de los metros comunes, i que, para dar a un asunto mayor majestad, o más ligereza, o por otro cualquier motivo, quiera cambiar inmediata e insensiblemente de metro. Pues no tendrá que hacer más sino disponer los acentos potestativos en el verso común de modo que formen el pié métrico al cual quiera pasar, i en seguida continuar en el mencionado pié.

I *viceversa,* cuando de los versos por piés haya de pasar a la versificación vulgar o de acentos potestativos.

LA VELETA.

ACTO PRIMERO.

El teatro representa,
Ante una selva opulenta
I a la falda de un otero,
Una preciosa iglesita
De jardines circundada;
I LA ERMITA
Es la iglesita llamada

© Biblioteca Nacional de España

Por los del pueblo frontero;
I su cura El Ermitaño;
Porque antaño,
Conforme a la tradición,
Hubo una ermita famosa,
Centro de gran devoción,
En aquel mismo paraje,
I allí en su marcha piadosa,
Hallaban los peregrinos
Asistencia i hospedaje.
Al alzarse la cortina
Se oyen los alegres trinos
De los pájaros cantores,
Saludando
Los albores
Matutinos;
I salen luego bajando
La colina,
Vivarachas
I gritando
Con acentos argentinos,
Dos docenas de muchachas,
De los rostros más divinos.
Elegantes,
De formas gentiles,
Los cabellos al aire flotantes,
Ni una sola sobrada de abriles,
Todas ellas sobradas de amantes,
Al jardín de la ermita cercana
Se van dirigiendo con tal frenesí,
Porque piensan aquella mañana
Causar un estrago de flores allí.
Sólo un joven de hermosa figura
Con todas bromea,
I es cómplice i causa de tanta locura;
Que en echarles piropos se emplea,
Violando en el acto
Firmísimo pacto
Mui formal,
Que en casa mui principal
Suscribió la noche antes,
Ante el juez municipal
I otros muchos circunstantes,
De no decir curserias
Cual hacen todos los dias
Los Tenorios degollantes.

Una. ¡Vete! ¡Vete!

Otra. ¡Que se vaya!

© Biblioteca Nacional de España

INÉS. No cumple lo que promete.
OTRA. Esto pasa de la raya.
OTRA. Eso no fué lo pactado.
ENRIQUE. ¡Pero si se me ha olvidado!
OTRA. Lo convenido no es eso.
TODAS. ¡Que se vaya! ¡Que se vaya!
ENRIQUE. Pues bien: me iré resignado
Si todas me dáis un beso.
VARIAS. ¡Jesús!
LAS DEMÁS ¡Jesús!
INÉS. ¡Está loco!
(*I echan todas a correr.*)
ENRIQUE. Pues si es que he pedido poco,
Venga lo que haya de ser.
Al ruido
Acude EL ERMITAÑO sorprendido,
I calma con su plácida presencia
La de todas fingida efervescencia.
ERMITAÑO. ¿Qué buscan estas locas tan de prisa?
INÉS. A oir venimos la primera misa.
ERMIT. I ¿a nada más? Oid: soi perro viejo
I nada se me pasa.
¡Tan temprano salir todas de casa
Por pura devoción!... Os aconsejo
Que imitéis la franqueza con que os hablo:
¿No sabéis que por viejo
Sabe más el demonio que por diablo?
¡Oh! ¡cuánta mengua!
¡Cuánto baldón!
¡Que así pueda la lengua
Ocultar lo que quiere el corazón!!
¿Por qué, pues, los albores
De la mañana os miran madrugando?
INÉS. Pues, Padre, ¡la verdad! queremos flores.
ERMIT. ¿I no sabéis que está vigente el bando
Que os veda saquear estos jardines?
Pero... ¿qué hacéis, chiquillas?
TODAS EN CORO. Ponernos suplicantes de rodillas,
Cual hacen ante Dios los serafines.
ERMIT. ¡Alzad! En pié.
INÉS. Nó. ¡Flores!
TODAS. ¡Flores! ¡Flores!
INÉS. ¡Padre, ande usted!
ERMIT. Pues bien: con mil amores.
¡Eh! ¡Levantáos! ¡Arriba!
INÉS. ¡Que viva el Ermitaño!
TODAS. ¡Viva! ¡Viva!
ERMIT. ¡Que uno esté trabajando todo el año!...

© Biblioteca Nacional de España

INÉS. ¡Que viva el Padre!
TODAS. ¡Viva!
ERMIT. ¡Convenido!
TODAS. ¡Viva! ¡Viva!
ERMIT. Pero callad, que aturdido
Me tiene tanto ruido.
¡Oiga! I tú, mala cabeza,
¿Por qué también has venido?
ENRIQUE. Páter, la naturaleza
¡Es tan bella en la mañana!
¡Es tanta la gentileza
De tanta rosa temprana!
ERMIT. ¿I por qué no vienes solo?
ENRIQUE. ¡Ai, padre del alma! ¡Me da tanto miedo
De andar por el monte
Estando escondidos los rayos de Apolo!
Andar solitario ¡de veras! no puedo,
Si el sol no se eleva del rojo horizonte.
ERMIT. ¡I esta escolta de chiquillas
Te da tanta animación!
ENRIQUE. Ante ellas cayera, señor, de rodillas,
De moros un escuadrón.
¿Quién, al ver esas mejillas,
No les rinde el corazón?
INÉS. Pero, Padre, ¿cuándo vamos
A hartarnos de flores i hacer nuestros ramos?
ERMIT. Primero precisa
Que oigamos la misa:
¿No oís la campana?
Venid: para todo de sobra hai mañana.

Etc.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA XVI

Querido discípulo:
Te haré de todo lo dicho un

EPÍLOGO.

Este trabajo tenia dos objetos principales, que a mi entender quedan suficientemente cumplidos:

Manifestar, *por una parte*, lo infundado de la pretensión que, con el mejor fin, han abrigado literatos insignes de ensanchar los límites de la métrica española acudiendo a *largas* i a *breves* no existentes en castellano con el carácter *temporal* en razón

:: 2 : 1

de las griegas i latinas;

I, *por otra parte,* dejar demostrado, *con la virtud de los ejemplos,* la posibilidad de dilatar inmensamente los dominios de la versificación, acudiendo a cinco elementos rítmicos, *trisílabos* i *disílabos,* en cada uno de los cuales el acento ocupe una posición predeterminada respecto de las sílabas sin acentuar que entren en la correspondiente combinación.

La ordenada repetición de estos elementos rítmicos engendrará cinco clases de versos diferentes, i la oportuna distribución de pausas i cesuras introducirá siempre en ellos, i en sus conjuntos, la variedad necesaria para que no degenere en monotonia la continuada i persistente reaparición de un mismo elemento componente bisílabo o trisílabo.

I, de este modo, al ritmo de las series, base actual de la métrica española, se juntará i acumulará el ritmo de los ver-

© Biblioteca Nacional de España

sos, hace tiempo presentido, aunque de un modo informe i grosero, por el oido popular, i nunca elevado a sistema en los intentos imperfectos i vacilantes de algunos pocos privilegiados versificadores (1).

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

el corriente i
el nuevo.

El nuevo no pretende suplantar al viejo. El progreso no significa abolición de productos, sino aumento de cosechas. Para obtener la patata no he de proscribir el pan. Aquí de la conocida pregunta i su respuesta:

—¿Qué quieres, caldo o pán?
—Yo, mamá, sopas.

I ahora dos consideraciones para concluir.

Primera consideración.

Los que desde el siglo pasado vienen sucesivamente sosteniendo que la forma poética, es decir, el ritmo, está llamada a desaparecer, olvidan que el Progreso no significa aniquilación, sino acúmulo; que el fusil no ha hecho desaparecer a la honda, ni la hélice al remo, ni los modernos alimentos al antiquísimo pán. *Armas* hubo en lo antiguo i *armas* hai ahora: las de entonces i las de la moderna estrategia. *Barcos* en épocas remotísimas i *barcos* en la actualidad; con remos hoi, como en aquellas centurias, i además con hélices, i con ruedas, i con motores eléctricos, i con todos los portentos de la moderna invención. *Pan* como en los períodos más lejanos de la historia, i *pan* también ahora, higienizado con el ácido carbónico, amasado mecánicamente sin contacto de las manos del obrero, i cocido en hornos científicamente dispuestos para que en la masa no queden encerrados deletereos gases.

---

(1) El Sr. D. Eduardo de la Barra lo ha hecho ya de un modo admirable en las obras, que yo no conocia, citadas en el Prólogo de esta Prosodia.

© Biblioteca Nacional de España

El RITMO es condición de nuestra vida; i, por eso, del ritmo derivan nuestros más sentidos goces.

Pedir que no haya ritmo es solicitar que no lata el corazón, que no haya compás en la marcha del hombre sano, que no exista isocronismo en el péndulo, que no aparezca ordenada la periodicidad de los giros de los astros; que la nausea i el vértigo sean nuestro estado habitual.

RITMO había en lo antiguo i RITMO hai en lo moderno, i RITMO habrá mientras el hombre viva en el planeta.

Por desgracia, personas *de verdadero valer* suelen no ser sensibles al ritmo.

El número de individuos que no distinguen de colores es de tres o cuatro por ciento; pero el de los daltonianos de la oreja debe ser mui considerable.

Pueden hasta tener talento, pero carecer de esa sensibilidad especialísima que hace adorable la cadencia.

Sí; muchos no sienten el ritmo, por más que sostengan ser fanáticos de la música.

Se creen de verdad dotados de organismo mui sensible, (cada cual juzga por las suyas de las facultades ajenas); pero inocentemente se denuncian esos seres presuntuosos en cuanto recitan aun las más comunes i corrientes cuartetas populares, cuyos versos dejan cojos o mancos con una buena fé que espanta, o cuando tararean sin compás, esto es, sin misericordia, los aires callejeros de las zarzuelas, democratizados por esos tormentos modernos que se llaman organillos.

¿Para que sirven los versos? dicen los que no los sienten? (1)

¿Para qué sirve el aroma de las flores? preguntan los que carecen de olfato. Pero ¿no llama la atención a todos esos

---

(1) Admira lo reducido del número de las personas dotadas con el don de la mensura i la cadencia. De 17 000 000 de españoles existentes en la Península, ¿cuántos habrá capaces de hacer versos? ¿Habrá 10 000?... Quizá esto sea echar por largo. I de esos 10 000, ¿cuántos harán versos tolerables? De cierto que no llegan a un millar. I ¿a cuántos de ese millar tocaría hombrearse con QUINTANA, GALLEGO, BRETÓN i ESPRONCEDA? Acaso podrían contarse por los dedos de las manos. ¡I eso que ninguno de tan grandes Poetas estuvo libre de defectos!

Quien quisiere caballo sin tacha,
que ande a pié.

© Biblioteca Nacional de España

benditos el que a tantos guste la poesia? ¿No debieran preguntarse modestamente: ¿es que hai *plus ultra* a los límites de mi sensibilidad?

Segunda i última consideración:

I ¿no hace también reflexionar a los que juzgan próxima la desaparición de la forma poética el hecho incuestionable de que jamás se han compuesto tantos versos como ahora? Solamente el *A vuela pluma*, la *Miscelanea política* i la *Gacetilla* de los periódicos, así como las *Revistas* de literatura, dan más versos en un año que en un siglo produjeron todos los poetas existentes desde Felipe V a Carlos IV. I, estando tan en puerta el momento en que ha de aparecer el Ángel Exterminador de todas las métricas habidas i por haber, nadie se da punto de reposo en acumular tarea, sin duda con la mala intención de dar mucho que hacer al Ángel percuciente.

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

¡Ritmo! Prepárate a morir.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

LIBRO VI

EL HOSPITAL DE INCURABLES

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

LIBRO VI

EL HOSPITAL DE INCURABLES

Pensarán vuesas mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro.

CERVANTES.

Este es podenco; guarda.

IDEM.

CARTA I

Querido i buen discípulo.

Pero ¿quién demonios (sólo tú) iba ya a recordar el Hospital de Incurables prometido desde el principio del mundo?

Te aseguro que ni me acordaba ya de él.

I, a propósito, ¿te ha hecho la boca un fraile? ¿Cuándo cesas de pedir? Me parece que no ha sido chica tarea la de dar contestación a tus catecismos; i, sin embargo, ¡ahora, como de propina, te descuelgas reclamando *El Hospital!* Pensará vuesa merced que es poco trabajo hinchar un perro.

Tu argumento de que en el estudio de las anormalidades i de los monstruos saca la filosofía tanto provecho como en el estudio de los tipos regulares, tiene indudablemente un grandísimo mérito: el de ser una fidelísima reproducción fotográfica del que me presentaste hace meses. Reconozco la exactitud del trasunto; mas ¿qué quieres?... ¿quieres que te hable

© Biblioteca Nacional de España

de par en par? Pues maldita la gana que tengo de ponerme a clasificar monstruosidades.

Pero al hombre por la palabra, i al buéi...

Manos, pués, a la obra.

Mas antes debo decirte que al dar las reglas (i olvidado completamente de *El Hospital*), he cuidado de poner, con gran frecuencia, considerable número de las más visibles infracciones; por manera que ya han pasado por delante de tus ojos, en desfile regular, o a la desbandada, multitud respetable de tuertos, jorobados, cojos, mancos, tullidos i lisiados.

¿Me repetiré?

¡Ah! ¡Nó! El mundo de los feos es mui numeroso.

En fin, lo que tú quieres es que, nó de paso, sino *sistemáticamente*, se estudien las monstruosidades de la versificación.

Sea, pués, i Dios nos coja confesados.

Así como hai Daltonianos que ven, pero no distinguen de colores, i otros que perciben algunas, pero no todas las gradaciones del arco-iris, ni mucho menos la inmensidad de sus delicados matices; así también hai personas que oyen, pero que se hallan enteramente desprovistas de la facultad de sentir el ritmo, i la mensura, i otras que los sienten alguna que otra vez.

Aunque tú no hayas sido nunca militar, bien habrás visto en el «Campo de los Cañones» de nuestro Cádiz, cuando ya los reclutas en su inmensa mayoria están maniobrando a la perfección, grupos todavia de siete u ocho quintos, a las órdenes de un cabo impaciente, desesperado i cejijunto, que en vano procura hacerles marcar el paso, a pesar de sus enérgicos i estentoreos

«uno, dos; uno, dos; uno, dos...»

interrumpidos frecuentemente por bruscas, rabiosas i contundentes interjecciones que faltan en el Diccionario de la Lengua.

Pues bien; estos rezagos de quintos admirables, son, para

© Biblioteca Nacional de España

el ritmo, completos Daltonianos del oido. A esta clase pertenecia nuestro buen amigo D. B. R., i por eso decia:

¡Siempre iguales! ¡Necias las mujeres!
Que haya un cadáver más, ¿qué le importa al mundo?

¡Tales desgraciados merecen salón aparte, i considerarlos como enteramente sordos! Estos no hacen versos: ¡verdad es que, a veces, los recitan!

Lo terrible es, que hai otros infortunados que pueden seguir el compás un poco de tiempo, aunque luego lo pierden. Estos descomponen todo vals; porque entran en rueda.

Los tales hacen versos i son nuestros enemigos más temibles: andan entre nosotros, i parecen bípedos dotados de sus cinco sentidos; i hé aquí por qué nos producen espasmos i escalofrios, cuando se ponen a rayar vidrios rotos, o a rascar calderos destemplados. Como las mulas, a lo mejor te largan una coz auricular, i te quiebran por el eje. ¡Salva sea la parte! ¡I con quien la miento!

Viene luego la caterva de cursis, que desafinan, o que cantan sin expresión, o que te disparan, mui orondos i sin conocerlo, un gallo con los espolones así; i perdone usted el modo de señalar.

Te encuentras luego la turba de ineducados que, nó por falta de inteligencia ni de oido, sino por carencia de cultura i de modales, atropella a cada momento las reglas de urbanidad. ¡Qué lástima de chico tan rollizo i guapetón que se espereza, se atusa los bigotes i se está siempre andando en las narices! ¡I también en las orejas! ¡Cuánto trabajan! ¡Qué lástima de laboriosidad!

En la inmensa procesión de incompletos i lisiados vienen luego, i nó de los últimos, los versificadores de composiciones sin colorido; i los todavia peores, de colorido sin composición.

© Biblioteca Nacional de España

¿Pues i los locos admiradores *à outrance* de todos los antiguos, que se te entusiasman a cada paso con cuanto hicieron los clásicos (sea bueno, mediano o pésimo) i que tienen por bellezas a cuantas feas criaturas engendraron los poetas del Siglo de Oro? ¡Esos benditos admiradores son tan energúmenos como los que se dan de botellazos en un *Colmado* a propósito de si tal estocada fué aguantando o recibiendo! ¡I que te molerán a coces i a mordiscos, si les dices que cada dia se versifica mejor i se escribe con más gramática, con todo de estar por las nubes todavia la gramática i la métrica! I no hablo de las ideas, porque las de los antiguos i las nuestras no son comparables. Alábese lo bueno de los clásicos, que fué mucho; pero no se inciense lo malo, que no fué poco.

I, a pesar de todo, importa en gran manera demostrar ¿qué digo demostrar? evidenciar, que los escritores del llamado Siglo de Oro no escribian siempre bien, i proclamarlo a son de clarines i timbales, aunque no sea más que para acrisolar el gusto literario i para que la demente admiración que se profesa a la literatura del Renacimiento no contribuya a perpetuar sus errores i sus vicios.

I ¿quién sabe? ¿Quién sabe si de salir a esos locos de admiradores repitiéndoles a cada palo, como el bonetero de Cervantes «*perro ladrón, ¿a mi podenco?*», quien sabe si, de enviarlos al fin hechos alheña, dirán cuando vuelvan a la plaza cargados con sus versos i repetirán sin atreverse a soltar la carga: «*¡este es podenco; guarda!*» —¡Qué triunfo, si no largaran más el canto, digo versos!

Pues ¿dónde me dejas otra calamidad? Hai poetas, verdaderos poetas, hombres de potente imaginación i de estro verdadero, pero que versifican perramente mal. Por su inventiva feliz, i por su don de halagar los sentimientos de la multitud, resultan verdaderamente populares sus poesias; i, a favor del fondo, pasa i se tolera i se conlleva lo evidente de la incorrección i lo astroso de la forma. I aquí de la calamidad. Una plaga de imitadores sin talento ni imaginación ninguna, los remeda en lo que puede; es decir, en lo malo, i nunca ni por asomo en lo poético del fondo. Perpetúase así lo desastrado de la forma, i un aluvión de tropelias tiene bajo el agua la mé-

© Biblioteca Nacional de España

trica española. I es inútil coger a uno de estos simios del arte, ni decirle:

—Criaturita de Dios, ¿por qué hace usted tal cosa?

—Pues porque la hace don Fulano, a quien todo el mundo aplaude.

—Pero nó en lo malo.

—¿Lo hace él? Pues basta: punto en boca.

¿I los críticos que hablan de versos sin saber hacerlos? ¿I hasta sin saber lo que son?

¡En fin, la mar!!!!!

Aunque sin ganas, empezaré a clasificarte cédulas i más cédulas, para que tú, si quieres, con tanta piedra quebrada, ripio i matacán, empieces la obra pia de tu anhelado

HOSPITAL PARA INCURABLES.

¡Ah! ¡i que no se te olvide una buena Sala de disección! ¡La Morgue!

¡Ah! i mucho ácido fénico.

Tuyo.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA II

Veo por tu carta, oh, estimadísimo incrédulo, tu repugnancia a creer que haya habido, i siempre haya, versificadores tan malos, como era abominable recitador el bienaventurado de nuestro amigo D. B. R.; pero sin remedio habrás de convencerte i darte por rendido, cuando te exhiba yo testimonios impresos. ¡I si no te rindes a la evidencia, que te asista el Dr. Pangloss!

¿Habrian entregado a la estampa sus autores lo que vas a ver, si no lo hubieran creido aceptable i hasta bueno, precisamente por carecer de oido?

La siguiente octava, vamos al decir, está tomada del Poema titulado *Batalla naval de Cortés en la Laguna:*

Chocan las armas de los combatientes,
I entre lúgubres flautas mejicanas,
Dando las clavas golpes frecuentes,
Estremecen las naves castellanas.
Mas entonces los iberos valientes,
Subidos en las cofas i mesanas,
Con denuedo feroz i sin desmayo
Matan mil hombres con un solo rayo.

I del mismo Poema (?) son los siguientes versos, i perdóneme Dios el falso testimonio:

¡Oh, acerbo dolor! hijo, luz perdida.
¿Quién consolará mi ánima afligida?
I contra el fuego de la artillería
Saltan las fieras, i los perseguian.
Cuál se arroja al golfo absorto i ciego

© Biblioteca Nacional de España

Entre las naves que los comprimian.
Éste, a impulso de brutal fiereza,
Más muertes que rayos Febo envia,
De la heroica diestra desprendido
Lloraba el hijo como Héctor lloraba, etc.

I a propósito. Antes de seguir, he de referirte lo que me pasó una vez con cierto caballerete mui

echáo pá alánte,

de buena posición, asiduo parroquiano del Teatro Real, Ateneista mui conspicuo por más señas, i que hablaba sin pararse francés e inglés, como criado entre Londres i París. Pues, señor. Este notable vertebrado (q. s. g. h., pues el pobre pertenece ya a la historia), me tenia prestada, con grandes elogios, una colección de poesias americanas, entre las cuales se encontraba la *Batalla de Hernán Cortés en la Laguna;* i, habiéndome preguntado, al cabo de algunos dias, si era de mi agrado el tal Poema, hube de contestarle:—Pero ¿cómo ha de gustarme una composición donde hai octavas como ésta?—I le leí la anterior.—¿I qué le encuentra usted de malo?—Nada,—le repliqué:—nada, porque todo es pésimo.

Asáltame, pués, el temor de que, a quien niega el movimiento, no se le demuestra que existe, poniéndose uno a andar delante. Témome que para muchos no es demostración de que una cosa es mala, el presentarla ante sus ojos. ¿Qué responder a quien te diga: «¿i qué encuentra usted aquí de malo?» i más si te lo dice

con la gran buena fé de la ignorancia

i delante de quienes son de su misma ceguedad?

¿Qué recurso hai contra el error o la preocupación de buena fé?

Recuerdo que una vez se presentó en una Junta de accionistas de un ferrocarril en construcción, uno de los contratistas de las obras, hombre adinerado. Venia con una hermosa mancha de café en la camisa; ¡i, cándido de mí! creyendo yo hacerle un gran obsequio, me atreví a decirle:

© Biblioteca Nacional de España

—¡Ai! Sr. D. Fulano, ¡qué mancha trae usted en la pechera! Póngase usted luego otra camisa.

—Hoi no le toca;—me respondió mi hombre con la mejor buena fé.

—Puede pasar,—asintieron varios de los más espesos accionistas.

Un amigo (que no tenia a turno las camisas), i yo, estupefactos, nos miramos en silencio.

—¡Vivir para ver!—me dijo mui de quedo, poco después el buen amigo.

Pero sigamos. Yo no escribo para quienes se pongan a turno las camisas.

Lee, i espántate. *El Liberal* saca a la vergüenza pública la siguiente

Décima. (?)

La Política es ciencia veleidosa
Cuyas reglas nunca ofrecen garantia;
Cuando el Poder las convierte en tirania
Se oculta la razón bajo una losa:
Mas, si la libertad se alza animosa,
I las rige la justicia i la verdad
Aplicándose la léi con igualdad,
El pueblo se convence por sí mismo,
Que si abusa, tendrá el absolutismo;
I con orden, gozará de libertad.

Como eres uno de los jovenes más instruidos que conozco, deseo que esa instrucción tuya se acreciente; i para ello, te incluyo ese Soneto, o lo que sea. Poéticamente nada vale; pero en profunda filosofia demuestra que puede un señor tener carrera, cincuenta años bien cumplidos, desempeñar el cargo de Magistrado en una Audiencia, i escribir sonetos. El querido amigo que me envia esa admirable joya literaria, conoció al autor i también a la Carmencita, quienes al fin se casaron para divorciarse luego. No podia menos de ser así; ¿qué Carmencita puede aguantar un dia i otro a un Sr. Magistrado que escribe tales versos?

© Biblioteca Nacional de España

A la hechicera Mariquita del Carmen con motivo de su cumpleaños.

SONETO.

Llegó el sutil i apetecido dia
En que entre las sirenas tú triunfaras
Cual valiente romano, i me mandaras
Surcar aguas i montes por patria mia.
Hoi cumples veintidós años, oh, Maria,
aunque sólo dieciocho tú declaras;
Pero tus perfecciones son tan raras
I le arrancas al piano su harmonia.
No temas, nó, los dias borrascosos;
Tus padres ¡ai! a nuestro casamiento
Se oponen cual gigantes fabulosos.
Tengo cincuenta años, mas nó ciento,
Como dicen tus padres engañosos,
I no te olvidaré en mi testamento.

Vamos; ¿no es para chillado ese... Soneto?

Quítense ustedes de mi vista, periodiquitos de artes i literatura que atesoráis infundios literarios! ¿Cuándo ostentarán vuestras columnas un Soneto semejante?

Pero hablemos en paz i en gracia de Dios. ¿Por qué te resistes a creer que hai personas sin oido, aunque oyen? ¿No hai mudos que no hablan i que, sin embargo, emiten sonidos broncos i horribles?

Para que te convenzas de que hai orejas detestables, te envio por de pronto unos articulejos que hubo de publicar, hace ya muchos años, un crítico amigo mio. Se dice que la prensa es severa: pues regularmente no hai tal. Entonces, por debilidad i consideración indisculpables, les habia dado a los periódicos gaditanos por aplaudir cosas sandias i desabridas, tonteras i hasta desatinos. ¡I daban cada bombo! ¡Oh! ¡qué golpes de chín-chín tan espantables! I el abuso habia llegado ya a tanto, que las personas de educación literaria estaban escandalizadas de veras, por lo que mi amigo se resolvió a empuñar el zurriago, i a crujirlo con violencia: i así, contra su costumbre, fueron mui contundentes los latigazos. Pero, en

© Biblioteca Nacional de España

fin, logró su objeto. Gracias a ellos se apagaron los turíbulos durante algunos años. Nó muchos. Por lo demás, i fuera del resultado, los artículos no merecen el honor de la lectura, como todos los que son de circunstancias.

Pero ahora vienen a cuento, i a tí te conviene leerlos, para que acabes de convencerte de que hai quienes imprimen versos sin medida como los que siguen, i que hai en la prensa quienes los annncien al público cual un acontecimiento i una felicidad verdadera para el progreso de la enseñanza religiosa. Oye, pués:

Sublime entre las virtudes
Se ostenta la Caridad;
No hai otra que más acerque
Al hombre a la Divinidad. (*Sobra una sílaba.*)
A los infiernos desciende
Jesús después de sepulto,
I del seno de Abraham
Saca a los hombres justos. (*Falta la que antes sobró.*)

A los infiernos es a donde debió haber ido otro, i de cabeza, que nó Jesús.

Pero ¿qué fué lo que Jesús sacó de los infiernos?

¿A los hombres o a las almas de los Santes Padres? Mas... esto seria entrar en la región de las ideas i no hai motivo para tanto.

Si fortaleza albergáis,
Nunca os turbarán nada; (*falta*)
Ni la pueril timidéz,
Ni osadia desenfrenada. (*Sobra.*)

I el Autor sigue diciendo:

Reconocemos a Cristo
Como Hijo único de Dios,
El mismo que se hizo carne
I entre nosotros vivió.
El Santo Espíritu excelso,
De Padre e Hijo procedencia,
Es la caridad divina
Tan sublime por su esencia.

Digamos con Moratín para quitarnos el amargor de estas berzas:

© Biblioteca Nacional de España

Fabio, si tú no lloras, pues la risa
Llanto causa también, de mármol eres.

Pero ¿piensas tú que el Autor de esos excesos encomiados (lo repito) como un acontecimiento, se contentaba con no saber medir? ¡Cá! Nó, señor. Después de campanear que escribia en consonantes, te espetaba como tales a

Justo i sepultos,
Dios i vivió...

¡I si hubiera parado ahí! Pero lee un poco más, i acabarás por rendirte. Sí: hai quienes no tienen orejas ni para el ritmo, ni para la rima, ni para la Gramática, ni aun para el sentido común:

Gloriosa resurrección
Manifiesta al tercer dia
Jesús, después de su muerte,
Cumpliendo las profecias.
El hombre glotón que siempre
Su afán la comida es,
Lleva un signo positivo
De chocante estupidez.
La Avaricia que atesora
Riquezas que no dan fruto,
Desechadla, si queréis
No ser un diamante en bruto.

¡Diamante en bruto! ¡manifestar resurrecciones! ¡el hombre *que su* afán es la comida!...

¡I esto se encomió!!

Si el Autor tenia tales orejas ¿cómo serian las de sus encomiadores? Créelo: es incalculable el número de los que no sienten el ritmo de los versos.

Adiós. Tu afectísimo Maestro.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA III

Querido discípulo:

Me preguntas si he formado ya el plano del *Hospital,* i si he pensado a qué clase de lisiados ha de destinarse.

Sí.

El *Hospital* contendrá doce salas para los versos incurables, que son de las trece clases siguientes:

Un verso es malo:

1.° Por falta o sobra de sílabas;

2.° Por no tener los acentos en su sitio;

3.° Por carecer de supernumerarios;

4.° Por supernumerarios obstruccionistas de las sílabas constituyentes;

5.° Por colisiones acentuales fuera de las sílabas constituyentes;

6.° Por sinalefas obstruccionistas;

7.° Por contracciones deformadoras;

8.° Por asonancias internas;

9.° Por asonancias con versos cercanos;

10. Por conflictos entre las pausas métricas i las de sentido;

11. Por raquitis de las rimas;

12. Por herpetismo, elefantiasis, etc.;

13. Por demencia o falta de sentido común.

Estos últimos no entrarán en nuestro *Hospital;* porque deben ir a una *Casa de Locos;* i hasta ahora no se te ha ocurrido erigir un manicomio colosal. ¡Asusta el considerar lo inmenso que tendria que ser el Manicomio capaz de contener a todos los dementes de la literatura española!

© Biblioteca Nacional de España

Descartados los locos, nos quedan doce clases de lisiados; i hé aquí por qué, además de las oficinas subalternas, necesitamos doce inmensas salas donde colocar a los enfermos con la debida separación.

Tampoco tendrán entrada las

LICENCIAS POÉTICAS

en ese *Establecimiento clínico*.

Las licencias son el salvo-conducto del más desenfrenado i hasta absurdo libertinaje. Algo pudiera permitirse; pero lo mejor es negarse resueltamente a toda invasión.

Aquí de la muralla de la China.

El que no pueda hacer versos con las palabras de la lengua, tales como existen, que se busque otra distracción i entretenimiento, ya que el hacer poemas no es profesión, ni carrera que dé para comer, ni aun siquiera habilidad de tanta fama como la de toreros i pelotaris.

Desde mi próxima empezarán las remesas de lisiados.

Adiós.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA IV

Quieres ¡oh, insaciable! que antes de los lisiados (de cuya mala ralea conoces ya muchos), te hable de las licencias.

Sea. Pero cuidado que no es verdad (como presumes), que yo les tenga ojeriza. Lo que me pasa es, que me parece estúpido cortar el rabo o las orejas a los gatos para ponerlos más bonitos, o pegarle con liria una crestita de paño grana a un buen jilguero, para que resulte más bizarro.

Quédense las palabras tales como están, i haga con ellas versos el que pueda.

I pues quieres una enumeración de las licencias, allá va:

LICENCIAS PASADAS DE MODA.

Sobre el hombro cayó, i el *infelice.*

HERMOSILLA.

Le daba, i *de contino* con sus voces.

IDEM.

De contino las llamas dirigian.

IDEM.

El corazón me oprime *de contino.*

LISTA.

Del feliz labrador, i *de contino.*

IDEM.

Las desconoce, i *ostinado* cierra.

HERMOSILLA.

La sangre i el sudor; pero *ostinado.*

IDEM.

Ya que *del* ardiente esfera.

CALDERÓN.

No os engañen las rosas que *al* aurora.

GÓNGORA.

© Biblioteca Nacional de España

Cayeron por mi lanza atravesados,
I *el* arena mordieron.

HERMOSILLA.

La herida se cerró i *la* hermosa cútis
Hebe lavó.

IDEM.

No son enigmas *pequeñas*.

CALDERÓN.

La causa *del* rebelión.

IDEM.

Que ya la léi ha *rompido*.

TIRSO DE MOLINA.

I entonces ronca resonó *rompida*
Por la robusta lanza.

HERMOSILLA.

La estrechaba en sus brazos, i *riyendo*,
En voces cariñosas le decia.

IDEM.

Riyéndose, le heria con el arco.

IDEM.

Al oir a Minerva *sonriyóse*
La Diosa Juno.

IDEM.

Sonriyéndose Aquiles, i la punta

IDEM.

Aquiles *sonriyóse*; i se alegraba.

IDEM.

Dijo *riyendo* a los Aquivos todos.

IDEM.

Al niño a quien sus padres no *riyeron*.

J. G. GONZÁLEZ.

Riyeron de ello las alegres ninfas.

IDEM.

LICENCIAS DE PELUCA I ESPADÍN.

Vuestro furor ejecutá en mi vida.

GARCI-LASSO.

¿Sueño yo aqueste bien? Decí, ¿es fingido?

HERRERA.

Alentaréis*os ansí*.

TIRSO DE MOLINA.

Tené al Rei.
—*Tené* al Alcalde.

IDEM.

Responded, *dejá* el temor.

IDEM.

© Biblioteca Nacional de España

Ahora bien, *cortá* una pluma.

TIRSO DE MOLINA.

¡Ahó! *llegá*.

IDEM.

Rollo tendrá *muesa* aldea.

IDEM.

¡Cómo es esto! *Dalde* fé.

IDEM.

Santillana, *haceldo ansí*.

IDEM.

Lo que *agora* visto *habemos*.

IDEM.

Una traición *habemos* descubierto.

IDEM.

Los dos *habemos* de cenar con Cristo.

IDEM.

Nos *habemos* confirmado.

IDEM.

Medrado *habemos* los dos.

IDEM.

Olvida i mira que *habemos*.

CALDERÓN.

Bien *habemos* aplicado.

IDEM.

A cuya luz se alumbra este *hemisfero*.

IDEM.

De Hector *truje* el cadáver, i a los perros.

HERMOSILLA.

La ciudad de Etión, Aquiles *trujo*.

IDEM.

Iban *en* chapines bajos.

TIRSO DE MOLINA.

Doña Bernarda i doña Josefa, quitándose los mantos i *en* chapines bajos.

IDEM.

Salen doña Bernarda, *en* faldellín carmesí i *en* cabello, i Santillana.

IDEM.

Esta ofrenda *Prosérpina* reclama.

MAURY.

LICENCIAS DE TRAPIO ESTRAFALARIO.

No osa mover la planta atrás ni *alante*.

ARRIAZA.

A tí, ilustre canónigo,
Que entre esperezos lánguidos,
Empapas de tus sábanas
Los sulfurosos hálitos;

© Biblioteca Nacional de España

A tí que en levantándote,
Asaltarán cual *vámpiros*
Ya el pretendiente estítico,
Ya el petardista impávido;
Ora entre *fisiólogos*,
Químicos o botánicos,
Revuelto andes con vértebras,
Con flores o con ácidos.

BURGOS.

I acomodarle así. Soberbio *réptil*.

CIENFUEGOS.

Puro le volveréis a la *atmosféra*.

IDEM.

En la limpia *atmosféra* más hermosa.

IDEM.

En tantos frutos *ópimos* abunda.

ARRIAZA.

Su voz el que escribió las *anecdótas*.

LISTA.

LICENCIAS DE FAJA I SOMBRERO CALAÑÉS.

Soi testigo.
—I yo *testiga*.

TIRSO DE MOLINA.

Luna, estrella, *Locifer*,...

IDEM.

No os metais en eso vos;
Que no empuño yo de balde
El palillo. ¿No *só* alcalde?
Pues yo os juro a non de Dios
Que ha de ver lo que publico.

IDEM.

¿*Mos* habéis visto otra vez?

IDEM.

Mos ha dado esta gatada.

IDEM.

No es censurable, hoi por hoi, ni debe estimarse como licencia, el uso de *b* por *v* en las consonancias. Lo que todos hacen no es licencia, sino uso.

Sin embargo, aunque se viene promiscuando desde mui antiguo, la *b* con la *v*, deberia cesar semejante sustitución de letras; porque eso significaria que, cuerdamente, queriamos enriquecer de nuevo nuestra lengua con una articulación

© Biblioteca Nacional de España

consonante más: con la de la *v*, tan diferente de la de la *b*, rectamente pronunciada. Los catalanes las distinguen.

A esto deberíamos tender todos, predicando la buena doctrina, i seduciendo con la virtud del ejemplo; pero, mientras no se forme una liga para la rehabilitación de la *v*, nadie podrá rechazar el uso constante, ni la multitud de autoridades aducibles de todas épocas.

Vaya algún que otro ejemplo:

Más la fortuna, de mi mal no harta,
Me aflije, i de un trabajo en otro *lle***v***a*:
Ya de la patria, ya del bien me aparta,
Ya mi paciencia en mil maneras *prue***b***a*.

GARCI-LASSO.

Con todo, descubrir el fin se *de***b***e*
Del camino más fácil i más *bre***v***e*.

PABLO DE CÉSPEDES.

Aquella vida de *arri***b***a*
Es la vida verdadera:
Hasta que esta vida muera
No se goza estando *vi***v***a*.

SANTA TERESA.

Este diamante, farol
Que con luz hermosa i *nue***v***a*,
Para su limpieza *prue***b***a*
Ser luciente hijo del sol,
Viene por testigo aquí.

CALDERÓN.

Id conducidos por mejor estrella
Que la que en mí domina i me *proi***b***e*
Seguir constante su adorada huella.
I por esos jardines, donde *vi***v***e*,
Si no ajena de amores, distraída
Del tributo de amor que en mí *reci***b***e*.

ARRIAZA.

I tú, divino Píndaro, que *ele***v***as*
En tu atrevido acento
Con tu nombre clarísimo el de *Te***b***as*.

QUINTANA.

Risueña entonces, con su ardiente *la***b***io*,
Más vivo que el carmín, selló mi boca;
I en pós del beso que mi ardor provoca,
Ufana prorrumpió:—Vengué mi *agra***v***io*.

GALLEGO.

Zayas, tu nombre *vi***v***e*,
I el galardón de tu virtud *reci***b***e*.

DUQUE DE FRIAS.

© Biblioteca Nacional de España

El amor en nuestros dias
Como el Fénix se renueva,
Que ya no hai almas a prueba
De balas i pulmonias.

BRETÓN.

No cuadra aquí hablar de las licencias contra la gramática sino en cuanto se las toman los versificadores por causa de la mensura. Hé aquí algunas:

ACUSATIVO SIN A.

Castiguen el atrevido.

TIRSO DE MOLINA.

Hoi saldré a recibir mi amada esposa.

CALDERÓN.

A honrar los que la acompañan.

LISTA.

Despreciar la que me agravia.

IDEM.

Mirad aquí, mirad el que anunciaron (1)
Los antiguos oráculos divinos.

IDEM.

¡Ai! condenado a amar eternamente,
La misma fementida que aborrezco.

IDEM.

Regalad cariñosos mi amada.

IDEM.

SUPRESIÓN DEL NEXO QUE.

Mas no me espanto lo sea.

TIRSO DE MOLINA.

Un dia que el sol hermoso
Saliera (¡pluguiera a Dios,
Sepultara eterna noche
Su continuo resplandor!)

CALDERÓN.

..... Quisiera
Sólo un diamante todo el mundo fuera.

IDEM.

---

(1) Aquí, sin menoscabo de la mensura, pudo haber escrito el Maestro:

Mirad aquí, mirad *al* que anunciaron.

© Biblioteca Nacional de España

No vean que le atropella
Nuestro enojo; que han mandado
Con respeto le tratemos.

CALDERÓN.

Dice no la halle tal Vasco de Gama.

DUQUE DE FRIAS.

LICENCIAS EN LAS TERMINACIONES.

Llegastes i su desmayo
De tal modo *socorristes*,
Que, después de Dios, *volvistes*
A su primavera el mayo.

TIRSO DE MOLINA.

¿A dónde diablos *feriastes*
Esa pieza?

IDEM.

¿En venta? no hagais de él cuenta;
Gato por liebre *comprastes*.

IDEM.

Dirigistes el vuelo.

LISTA.

Viajastes extranjeras, léi trajiste.

HERMOSILLA.

Tengo aliento que me sobra
Para obligarte... sí tal,
A cumplirme la palabra
Que me *distes* a la faz
Del cielo, i a que me vuelvas,
¡Que nada tuyo me das!
La honra que me robaste.

BRETÓN.

Entre *cambrayes* i holandas.

TIRSO DE MOLINA.

Perdida se quedará
Si la pierdo por tu engaño
Desde aquí a ciento i un *año*.

CALDERÓN.

Notar las demás faltas contra la Gramática corresponde a los maestros de instrucción primaria.

Como la tierna madre, que el doliente
Hijo le está con lágrimas pidiendo
Alguna cosa.

GARCI-LASSO.

© Biblioteca Nacional de España

A ellos compete hacer ver que el Poeta debió decir:

Como la madre A QUIEN *el hijo está*
Pidiendo algo...

Ni tampoco son de este lugar las licencias contra el sentido común. Notarlas corresponde a la Retórica.

I *rumia* luz en campos celestiales.

QUEVEDO.

Mas ¿quién la pena de la dama bella
Podrá decir, i la congoja brava?
Era una larga fuente cada estrella
Que los claveles i el jazmín regaba.

VIRUES.

A los profesores de Retórica i Poética incumbe demostrar que

rumiar estrellas

es un desatino, i que es un disparate que cada estrella sea una fuente larga.

LA DATIVO.

A veces se vé usado el *la* como dativo y el *les* como acusativo, contra las decisiones de la ACADEMIA; pero en verdad hai muchos que no las acatan; por manera que más que licencias son infracciones. Entre los infractores estaba siempre HERMOSILLA.

La respondió enojado: No tú esperes.

HERMOSILLA.

La copa de oro presentó, i *la* dijo.

IDEM.

Nada *la* respondia. Al verlo Tétis.

IDEM.

DISLOQUE DE PALABRAS.

—¡Qué es esto?
—Ésta es la mayor
Pena, éste el dolor más grande,
La desdicha más cruel,
La desventura más grave,
Que ver morir i morir
Tan triste i tan lamentable·

© Biblioteca Nacional de España

Mente lo que se ama, es
La cifra de los pesares,
El colmo de las desdichas
I el mayor mal de las males.

CALDERÓN.

Del benéfico Sér que ya cristianamente debiera estar canonizado.

J. G. GONZÁLEZ.

No debe considerarse como licencia el uso lícito de unas terminaciones por otras, ni la supresión de algunas preposiciones, etc.

I le vía en verdad. Ora risueño.

CIENFUEGOS.

Le erigirán, i *encima la* columna.

HERMOSILLA.

Así Ayax por *encima la* cubierta.

IDEM.

Las censuras anteriores no van tampoco, ni pueden ir, contra el uso discreto de las buenas licencias:

Destas historias tales, variadas.

GARCI-LASSO.

Todas *delante mí* fueron llamadas.

LUP. ARGENSOLA.

¿Será que llegue el *postrimero* dia.

J. MELÉNDEZ VALDÉS.

Hasta son permitidas las licencias necesarias para formar consonantes, en siendo reveladoras de educación artística i de buen gusto:

Mandas volver la resonante *prora*
A los reinos del Gánges i a la aurora.

QUINTANA.

Con que se ensoberbece el suelo *iberio*,
Mirando en su poeta
Vuestra alta gloria i vuestro dulce imperio.

IDEM.

Así buscando el navegante *asturo*.

L. MORATÍN.

Rompe sañuda en *túrbidos* cristales.

GALLEGO.

la *clin* del bridón con blanda mano.

IDEM.

© Biblioteca Nacional de España

Sulca el piélago inmenso, peregrino.

HERRERA.

Es el rumbo de la nave
Que al cielo encumbra su extremo,
El breve *sulco* del remo
I el vuelo simple del ave.

JÁUREGUI.

Que con cárdeno *sulco* centellean.

ESPRONCEDA.

El triste ya, cual pe*ce* asido al hamo.

LUP. ARGENSOLA.

Vivo felic*e*, i del tropel de afanes.

GALLEGO.

I nótese cuánto mejor acentuados resultarian estos dos versos, si sus autores se hubiesen abstenido de toda licencia, escribiendo:

El triste ya, cual pez asido al hamo.
Vivo feliz, i del tropel de afanes.

Después de lo dicho respecto de la teoría de los diptongos, ¿habré de repetir que no son licencias sino atentados contra las leyes de la lengua las contracciones en que viaja el acento?

¿Tú eres quien dec**iá** mi dura suerte
Que a mi sola vejez dar**iá** consuelo?

HERNÁNDEZ DE VELASCO.

¿O el dar acento a voces que naturalmente no lo tienen? Etc., etc., etc.

Como suele crecer lento
El pimpollo, tanto, qué
Ninguno crecer le vé,
I todos ven el aumento.

SOLÍS.

En general, respecto de licencias *la mejor es ninguna*.

A la pragmática de TAMAYO I BAUS debemos atenernos todos, todos.

Me parece mejor que escribirte cartas, el clasificar todas

© Biblioteca Nacional de España

las papeletas de tísicos, corcovados, tuertos, mancos, tullidos i lisiados, i mandártelas todas juntas.

¿Todas? Nó. Las más notables.

No te escribiré, pués, hasta terminar.

Vale.

Postdata.—Conviene ver las ideas poco seguras que hace medio siglo profesaban nuestros Gramáticos acerca de lo que habia de entenderse por LICENCIAS; i, a este solo objeto, debes leer las observaciones con que cierra su Gramática, 3.ª edición, Valencia, 1839, D. VICENTE SALVÁ. Su falta de criterio es evidente. «*Los poetas pueden...*» «*bien que...*;» «*á veces les es lícito...*,» «*pero...*» «*en otras ocasiones les es concedido...*» «*mas no todas estas libertades merecen imitarse...*» etc.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA V

Queridísimo discípulo:
Complácete en tu obra.
Con esta van los incurables clasificados por Salas.
Adiós.

© Biblioteca Nacional de España

SALA PRIMERA

Versos malos por sílaba de más o sílaba de menos.

Estos enfermos son difíciles de encontrar, en los clásicos especialmente, porque ¿quién no sabe medir sílabas? Sólo la excepción. I además, ¿quién no tiene algún buen amigo que, por caridad siquiera, le impida dar a la estampa versos incompletos? I, sobre todo, ¿qué impresor reproduce i conserva renglones sin medida?

No obstante, tan raro conjunto de circunstancias se reune muchas veces (la casualidad da para todo), i, entonces, llegan hasta nuestros dias lineas como las citadas en la *Batalla naval de Cortés en la Laguna*.

Dando las clavas golpes frecuentes,
Cuál se arroja al golfo absorto i ciego;
Éste a impulso de brutal fiereza,
Más muertes que rayos Febo envia
De la heroica diestra desprendido.

A estas líneas, es verdad, les falta una sílaba para ser endecasílabos; pero, a bien que a otras les sobra, como por ejemplo:

¿Quién consolará mi ánima afligida?

I váyase, pués, lo uno por lo otro.

¡Dices tú que es casi imposible la carencia de la facultad de la mensura. ¡Oh! Nunca debe uno, por su corazón, juzgar del ajeno!

© Biblioteca Nacional de España

La falta de esa facultad es más general de lo que se cree; i ¡un milagro la existencia de un hábil versificador!

Si yo hubiera pensado que algún dia me habia de encontrar con un Santo Tomás como tú, habria recogido multitud apreciable de versos mancos, o encojados en la recitación por quienes menos podia uno pensarlo; por hombres de palabra, lumbreras del foro o de la tribuna: por verdaderas eminencias del Parlamento.

No tengo, pués, para esta Sala primera mucho reunido, pero algo puedo aún citarte.

Veo en un periódico:

¡Mi voluntad es su léi! ¡Su léi soi yo!
Celestial cariño de ínclita mujer.
Música que nuestros oidos despertó.

Aquí sobran dos sílabas, verdad; pero para que no pueda atribuirse nada a error de los cajistas, el autor hubo de enamorarse del verso

¡Mi voluntad es su léi! ¡Su léi soi yo!

I, seguramente por eso, por lo feo, lo repite.

Pero lo raro es que en las obras de autores mui nombrados se den casos también.

Oye los siguientes en Fr. Luís de León:

Mas de habas es la sementera.
Del roble i laurel i verde oliva.
Entonces es agradable en la montaña.
Do hierve con guerras todo: do el insano.
Las lluvias menudas enviadas.
El suelo de la Frigia i sus llanos.
De Dríadas, pues, vuestros dones canto.
La hierba sedienta en los collados.
Los Alciones de la Tétis amados.
Canta i el esmerejón se ve ensalzado.
Atiende cuando en flor la almendrera (1).

---

(1) Ya en el Tomo I se dijo que muchas de estas enormidades pueden proceder de errores de copistas o de imprenta; pero eso no haria más que cam-

© Biblioteca Nacional de España

O el siguiente, de Pablo de Céspedes:

Que la exterior parte avive i mueva.

O el de Jacinto Polo de Medina:

Que yo haga que de mí se acuerde.

O los siguientes endecasílabos (?) de Jovellanos:

Sobre el altar las nupciales teas.
Negado a mi pasión i a mis ruegos.
Posponiendo mi honor i mis ruegos, etc.

O estos de González Carvajal:

De Jehová la voz imperiosa.
Pecamos, ¡ai! i en duros vaivenes.
No te irrites, Señor, demasiado.

O este otro de Meléndez:

Quebraba el corazón en tal cuita.

Cuando uno se encuentra con versos mancos i cojos como los antecedentes en obras de autores de tal crédito, lo primero que ocurre es el atribuir la falta de número a yerros de imprenta, o a descuidos de los copiantes, o a pronunciación especial que en lo antiguo se diese a ciertas palabras mui diferente de la del dia. Con buena voluntad, algunos versos podrian salvarse, v. gr., recitando:

Pero de jabas es la sementera.
Del roble i del laurel i verde oliva.
Do hierve en guerras todo: do el insano.
Entonce es agradable en la montaña.

Pero, por magna que resulte la benevolencia, preciso es confesar que muchos de los lisiados no tienen compostura.

Siendo diptongal i sinaléfica nuestra lengua, apenas hai verso en que no se halle algún diptongo: i, si para dar a un verso falto el número que le corresponda, desatamos la combinación diptongal i cambiamos los acentos naturales de las

---

biar nombres; pues siempre probaria que hai *copistas* o *correctores de pruebas* sin oidos.

© Biblioteca Nacional de España

voces, apenas habrá verso, por malo que sea, al cual no pueda, así, hacerse constar.

Digamos:

No te irrites, Señor, demasi-á-do.
Quebraba el corazón en tal cu-í-ta.
Que la exterí-or parte avive i mueva, etc.

Formemos, así, voces *a capricho* i *porque sí*, i entonces resultarán briosos endecasílabos los que ahora son risibles i menesterosos. Pero ¿los versos españoles se hacen con voces españolas abonadas i corrientes, o con dislates bautizados de licencias? I se disculpa así al autor cuyas orejas se satisfacen diciendo:

Estaba la Vírgen María
Debajo de unos arbóles,
Comiéndose unos platános
Con todos los Apostóles.

Haya indulgencia, sí, con ciertos versificadores, ya que la indulgencia es una gran virtud, cuando nó una amable debilidad; mas consideremos que si esos mismos autores acentuaban mal, o se comian los acentos, o caian en horribles asonancias, o incurrian en feas contracciones, o sinalefaban detestablemente *i nó por falta de oido*, entonces, tal vez nuestra conmiseración se convierta en convicción tristísima, de que incurrian *constantemente* en faltas porque no *sabian refleja* i *conscientemente* la intrincada prosodia de su hermosísima lengua, i llegaremos a la evidencia de que las más felices disposiciones naturales no pueden siempre suplir el conocimiento científico de un arte tan difícil cual es el de la versificación.

I, moraleja. No nos prosternemos delante de la imperfección. Convengamos en que los clásicos *a veces* escribian de un modo detestable.

Adiós.

© Biblioteca Nacional de España

SALA SEGUNDA

Versos malos por no tener los acentos en su sitio.

Como sabemos, los endecasílabos son de dos estructuras:

1.ª Acentos prominentes en las sílabas

6.ª i 10.ª

2.ª Acentos prominentes en las sílabas

4.ª, 8.ª i 10.ª

De lisiados que no tienen los huesos en su sitio hai plaga: antiguos i modernos. Pero con los del dia no me meteré. *Genus irritabile...*

Hablaré sólo de los que nacieron hace ya bastantes meses, aunque me digan que

A moro muerto gran lanzada.

Pero la fábula de IRIARTE no va conmigo:

Cobardes son i traidores
Ciertos críticos que esperan
Para impugnar, a que mueran
Los infelices autores,
Porque vivos respondieran.

Yo no he esperado a que se muera nadie: ellos fueron los que se me anticiparon.

Recordemos que muchas dicciones no tienen acento, o lo tienen tan enclenque que no sirve para verso.

© Biblioteca Nacional de España

De estos *canijos* son las voces

nuestro, vuestro, pero, entre, contra, etc.,

que por su anemia no pueden figurar en sílaba constituyente.

Como lo que importa es evidenciar que los antiguos no son siempre dignos de incienso, sólo presentaré muestras de algunos de los más perspicuos de cada siglo; porque ¿quién iba a presentarlos a todos?

Ab uno disce omnes.

Versos de la primera estructura sin acento en 6.ª sílaba o sin acento prominente.

De Boscán.

El alto cielo que en sus movimientos (1).
Dando nuevas de mi desasosiego.
Así también en el contentamiento.

De Garci-Lasso.

O lobos o osos que por los rincones.
El largo llanto; el desvanecimiento.
I caminando por do mi ventura.
¿Cómo pudiste tan presto olvidarme?
Adiós montañas, adiós verde prado.
Un campo lleno de desconfianza.
Con la memoria de mi desventura.
Lo menos de lo que en tu ser cupiere.
Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
Diversamente así estaban oliendo.
Los blancos cuerpos cuando sus oidos.
Un dulce amor i de mi sentimiento.
¡Oh! crudo nieto que das vida al padre.
¿Quién me dijera cuando en las pasadas.
En tantos bienes porque deseastes.

De Fr. Luis de León.

Veré las causas i de los estios.
Tenemos para nuestro mayor daño.
I los gobiernas tan suavemente.
Se echó de pechos ante tu presencia.
Que en cuanto dura aquel imperio fiero (1).

(1) Además, dos asonantes en *eo*.

© Biblioteca Nacional de España

Allí primero del que deotro alguno.
Ve, pues, Melibeo, i con tus manos.
Yace la fruta i sobre la montaña.
Oyera yo que desde los oteros.
Si en el otoño i en la primavera.
Tanto a nosotros como al marinero.
Con el Arcturo i con el Carretero.

De Herrera.

Temerá el fuego i la asta violenta.
Egipcia i gloria de su confianza.
De Juno ¡oh, duro i no cansado pecho!
En sus caballos i en la muchedumbre.
I allí se afine de aquel torpe velo.
Que no huyó con cuantos me huyeron.
Que miran bien por la no usada senda.
Que sigo ausente sin tu desvarío,
Enternecerse de mi sentimiento.

De Góngora.

La alta cenefa, lo majestuoso.
No huyas, ninfa, pues que no te sigo.

De Villamediana.

Venga don Pablo con su cabellera.
I eso es porque los de la otra seta.

De Jacinto Polo de Medina.

Era la ninfa como se lo cuento.
Iba la ninfa que se las pelaba.
Diólas, en fin, que se desgañitaba.

De Bartolomé Argensola.

De los negocios ni para que aprehenses.
Ni ellos reciben sino el estupendo.
Notorios todos, porque la imprudencia.
El ocio mismo, bien que especulando.
De puro atento, i no de sobresalto.
I la que hoi dura en los septentrionales.
Fuerzas mostraban, pero divididas.
Pero salgamos de este laberinto.
I esto sin fraudes i sin simonías.
Señal ¡oh, Euterpe! que con el deseo.
Las manos tiemblan cuando lo levanta.
Lo excusa luego, porque considera.
I forcejando por no hacer ruido.
Yo apoderado de las opiniones.
Quien los escucha que no pierde el seso.

© Biblioteca Nacional de España

De Valbuena.

La bella frente de tu pastorcilla.
Tiene por sola bienaventuranza.

De Villegas.

Dieron tan clara la filosofía.

De Francisco de Figueroa.

En la memoria de tu desventura.

De Tirso de Molina.

¡Gracias al cielo que por la justicia.
Enriquecerle; i para asegurarle.
I quedaremos por nuestros pecados.
Nos asegura de lo que tenemos.
Que mi señora doña Magdalena.
¿I si lo siente doña Serafina?
Para atreveros a lo que habéis hecho.

De Calderón.

Yo soi Leonor a quien Andalucía.
Áspid de celos a mi primavera!
Culpa la imagen de su fantasía.
Disculpa tengo cuando temeroso.

De Jorge Pitillas.

La justa saña del conocimiento.
Sin que se tenga a mucha desvergüenza.
No esperen gozar las preeminencias.
Ten los recelos por impertinencias.

De Fr. Diego González.

El arco i cuerdas, i de nuestro canto.
Allí llegaste apresuradamente.
Tono uniforme cual de tamboril.

De Samaniego.

Más compañía que su pensamiento.
I todo aquello que les desagrada.
Hacer el puerco más perfectamente.

De Escóiquiz.

I cautivos, de la suerte contingente (1).

(1) Sobra una sílaba: dos asonantes en *e-e*.

© Biblioteca Nacional de España

De Iriarte.

Harélo que a mí nadie me detiene.
De cuanto valor cabe en pecho humano (1).
Maldigate Dios, vieja, seas quien fueres.
Debe ser bueno para el romadizo.

De Huerta.

De mi terror i de mi sobresalto.

De Meléndez.

Que adornar basta la naturaleza.

De L. Moratín.

Del muro arrojen a las estacadas.
Riñen, i saltan por los corredores.
Que esto es un pasmo, es una borrachera.
Concha de Venus cuando la morada.
Cruzan las copas i entre la abundancia.
I el caballero de una cuchillada.
¡Cuánta ventura i cuánto encantamento!
Que ya te ofrecen mil aparadores.

De Jovellanos.

Tiembla por tí i por tus compañeros.
Con mi amistad i la del africano.
I guíame con tu potente mano.
De sedición para los mal contentos.
De inmensa gente que le rodeaba.
Será i estéril tu arrepentimiento.
Brindis i vivas de la tornaboda.
Conquistador, sino como un patriota.
I ya el león de nuestros estandartes.
El fiel Egila, cuando a su presencia.
Clases ni estados, si la virtud sola (2).
La sangre corre i sobre nuestros muros.
¿Podréis sufrir que sobre vuestras aras.
La faz del tiempo i sus vicisitudes.
La omnipotencia que al gran ser rehusa.

De Cienfuegos.

I era un amigo cada semejante.

---

(1) *Valor* obstruccionista en 5.ª Hai que pronunciar *válor*.
(2) Además, obstruccionista en 9.ª Para evitar el obstruccionismo es preciso decir *virtud*.

© Biblioteca Nacional de España

De Arriaza.

Arrellanóse Marisabidilla.
Que es mui pandorga para Sabidilla.
Muchos marinos, muchos batallones.
Llamen valiente al que para gallina.
Mucho soldado sobre su rocín.

De Hermosilla.

Con sus cabezas i las de sus hijos.
De los Epeos, ni de los Etolos.
De los Troyanos i de sus esposas.

De Lista.

Rosel i entonces más regocijado.

De Blanco i Crespo.

La turba vil de sus adoradores.

De J. G. González.

Mas tú no entiendes de Cosmogonia.
Ejercitaba sucesivamente.
Así nos dice la Poltroneria.
Linda mujer para que a su buen padre.
I sobre el monte de su testamento.
Vuestra responsabilidad me basta.
¡Ah! no lo es tal; que Damón es honrado.
Mi dulce gloria! Hai quien se agrada (1).

De Espronceda.

En un tratado de filosofía.
Llegó aterrando a la Secretaria.
Mil muertes lanza en cada arremetida.
Largo de brazos i pati-estevado.
Cuyo carácter no le justifique.
I oyen discursos sin que satisfagan.
Botón abierto i gran botonadura.
I gloria i paz i bienaventuranza.

Versos de la segunda estructura sin acento en 4.ª o en 8.

Es raro dar con esta clase de dolientes. Los que hacen versos de la segunda estructura son regularmente buenos versificadores, i no caben en ellos errores garrafales. Tenia yo,

(1) Falta una sílaba.

© Biblioteca Nacional de España

sin embargo, una bonita clínica; pero no sé qué ha sido de ella. Sólo encuentro ahora lo siguiente:

De Garci-Lasso.

Que en delgadez competian con ellos.

De Herrera.

De honesto miedo i de amor tierno llena.
Que sin provecho a quien no escucha envio.
El alto bien que a mortal pecho admire.

De Figueroa.

Tu presto fin en tus más tiernos años.
Que mientras vas con el Sol nuevo alegre.

De Lope.

Hallan los griegos en un alto estrado.
Para memoria de aquel triste dia.

De Cervantes.

Yo sé que muero, i si no soi creido.

De Jáuregui.

Que con palabras que yo sé de encanto.

De Tirso de Molina.

¡Válgame el cielo! ¡qué dichoso he sido!

De Valbuena.

Triste ganado a quien tal voz espanta.

De Meléndez.

El que ora bajo el esplendente cielo.

De Arriaza.

Leerá el triste en el semblante amado.

De Iriarte.

Yo hago un soneto, aunque no valga nada.
Pues sin el arte quién un vicio evita.

De Hermosilla.

¡Vulcano! ¿piensas que de cuantas diosas.
Con vida aún, pero recién herido.

De J. G. González.

Porque cantaba como en el espacio.

© Biblioteca Nacional de España

De Espronceda.

Que como cuando arrebatado azota.
Cada cual baja atropelladamente.
¿Quién sabe? tú recobrarás, acaso.
Oh, sol, que cuando el pavoroso dia.

Por supuesto, muchos de estos versos son horribles, por causa de los acentos obstruccionistas, además de su mala factura acentual. ¿Quién dice ni ha dicho nunca *competi-án*, como es preciso para el verso (?) de Garci-Lasso? ¿Quién pronuncia *ámor*, como se necesita para el segundo, ¡nada menos que de Herrera!?

¡I los clásicos son *en todo* dignos de respeto!!! ¡Bah!

© Biblioteca Nacional de España

SALA TERCERA

Versos anémicos por falta de acentos supernumerarios.

No basta que tengan acentos constituyentes en

6.ª i 10.ª

los endecasílabos de la primera estructura. Deben ostentar, además, algún otro acento notable en las sílabas libres, exceptuando las sílabas 5.ª i 9.ª; porque, en éstas, los supernumerarios serian obstruccionistas de las sílabas constituyentes (6.ª i 10.ª).

Cuando los versos—de cualquier estructura que sea—no tienen más que lo preciso, parece que están (con perdón sea dicho) enteramente en cueros; i por eso un gran versificador les ha dado por broma el nombre de *encuerinos*, voz que, burla burlando, goza ya de cierta aceptación.

Es enorme el número de los encuerinos. Pocos poetas se han librado de la pereza; i la pereza les ha hecho dar por buenos, versos de aguachirle.

De Garci-Lasso.

Mas se convertirá todo en abrojos.
Que la curiosidad del elocuente.
De la esterilidad es oprimido.
Mas el que la beldad de tu figura.

De Frai Luis de León.

I por las cambroneras espinosas.
Que por las inocentes soledades.

© Biblioteca Nacional de España

De San Juán de la Cruz.

Entre las azucenas olvidado.

De Herrera.

I se multiplicaron en grandeza.
Porque tu temerosa i flaca mano.
No se me aparta de la vista un dedo.

De P. de Céspedes.

Pero en particular a los leones.

De Lup. Argensola.

I por el agujero de la llave.
I que, si por tu mal, abro mi tienda.

De Bartolomé Argensola.

Hasta las tusculanas i latinas.
Señal ¡oh, Euterpe que con el deseo.

De Lope.

Que de vuestras grandezas participe.

De Jovellanos.

A que restituyáis a la princesa.
De sus inspiraciones alejadme.
I la desolación de vuestro pueblo.
Que la desconfianza i los cuidados.

De Quintana.

Con la rapacidad i alevosia
I la desconfianza sospechosa.
De la despedazada monarquia.
Pero con las heridas del tirano.

De Gallego.

Al que por tu semblante se derrama.

De L. Moratín.

A la estabilidad de tanto imperio.
Por las concavidades retumbando.
Que desde tu niñez remuneraste.
Es entretenimiento de la villa.
Para que de tu libro se contente.
I en su precipitada correria.
I las debilidades son virtudes.
Con el silabizar de Garci-Lasso.
Es vuestra principal prerrogativa.

© Biblioteca Nacional de España

De Arriaza.

I la conservación de los mortales.
De los que sepultaron tus cimientos.
Tanta belleza, tanta maravilla.
Para comparación no me bastara.
Que oprime tantos miserables cuellos.

De Cienfuegos.

La insaciabilidad del oro insomne.

De Hermosilla.

Despavoridos, entre las dos ruedas.
No te está bién. Si cuanto me aventajas.
Yo más queria; pero desde ahora.
Poco a poco se van debilitando.
Defenderemos; i aunque tan valiente.
Padre los Dioses. Pero desde el dia.

De Lista.

9.ª
Del escolasticismo brillar mire.
Con el charlatanismo de tus dias.

De Maury.

I esotros orbes asimismo veo.
Cual sobre tulipán la mariposa.
A la frugalidad lacedemonia.
De donde todo ya se descubria.
Una figuración de mauseolo.

Del Duque de Frias.

De nuestros condestables de Castilla.
En las tribulaciones de la vida.
Ni por el luterano destruidos.
De la inmortalidad al alto templo.

De J. G. González.

(No lo temiera) en que un advenedizo.
Crédito darles, porque aun no hice cosa.
Tú me desprecias; ni quien soi preguntas.

De Espronceda.

Queden prohibidas tales expresiones.
De los enmascarados anarquistas.
Con sus disertaciones i advertencias.
Cuando de tu dolor tristes despojos.
Huyes i dejas llanto i desconsuelo.

© Biblioteca Nacional de España

Cuando de Guadalete en la ribera.
I porque fatigarte más no quiero.
Son sus alborotados pensamientos.

Verdaderamente son desdichados estos tísicos pollos implumes.

En los versos anteriores no hai ningún acento supernumerario antes de la 6.ª sílaba, i por eso mueren de anemia.

I lo mismo acontece si antes de la 6.ª se encuentra alguna de esas palabrejas canijas que apenas tienen acentuación como

aunque, sobre, cuantos, contra, pero,..

De Garci-Lasso.

I sobre cuantos pacen la ribera.

De Céspedes.

Así la universal naturaleza.

De Jovellanos.

I aunque los naturales a Pelayo.
Contra vuestros obsequios i artificios.

La falta de vigor de ciertas palabras se percibe claramente en versos como

De Herrera.

La clara origen contra un dulce dueño.

De Jovellanos.

Han agotado toda mi constancia.

Pues, ¿i los versos que confían para ser de recibo en un adverbio de modo de los acabados en *mente?*

De Garci-Lasso.

Barriendo el suelo miserablemente.

De Frai Luís de León.

Desbaratada miserablemente.

De Quevedo.

Viviera el hombre más seguramente.
Que su llegada solamente espera.

© Biblioteca Nacional de España

De Samaniego.

Se finge muerto repentinamente.
Marchaban juntos amigablemente.
Aunque tú comas tan glotonamente.
Quedó con vida milagrosamente.

De L. Moratín.

La planta mueve apresuradamente.
I el alto pecho que suavemente.
Ya por algunos admirablemente.
Sigue la historia religiosamente.

Sin embargo de todo, los *encuerinos* son *casi-versos*; por lo cual hai que hacer la vista gorda respecto de alguno que otro, i más si hábil recitador apoya fuertemente alguna sílaba para suplir en ella el acento que le falta.

El anterior verso de Céspedes puede pasar, diciendo:

Así, la universal naturaleza.

I en los polisílabos mui largos, si hai alguna sílaba de mucha cuantidad, cabe hacer en ella cierto hincapié, que supla por un acento.

El último verso de los anteriores del Duque de Frias, puede admitir un falso acento en la sílaba in, i pasar diciendo:

De **la ín**mortalidad al alto templo.

I así algún otro.

© Biblioteca Nacional de España

SALA CUARTA [1]

Versos malos por acentos obstruccionistas.

El vicio más común en los versificadores es la fea obstrucción de los acentos constituyentes por medio de acentos supernumerarios, colocados inmediatamente delante.

No hai autor ninguno libre de culpa; i, para convencerte, te pondré copia de versos obstruidos.

Obstruccionistas en 9.ª

Esta obstrucción es, por desgracia, la más frecuente, a pesar de ser la más atentatoria a la léi general de la métrica española, en cuya virtud todo verso ha de concluir en tres sílabas

inacentuada,
acentuada,
inacentuada (2),

según el conocido paradigma

..... - / -

No hai obstrucción que más me enoje en un endecasílabo, por lo mismo que es la que más afea un verso, i la que más

(1) Esta Sala no debe ser *Sala* sino *Salón*: toda un ala del edificio.
(2) Esta última sílaba, como ya sabemos, puede faltar o duplicarse:

... . - /
..... - / - .

© Biblioteca Nacional de España

a mansalva se comete, en razón a que la última sílaba constituyente es mui perceptible, *siempre i en todo caso*, tanto por la pausa final de metro, cuanto porque en ella carga el acento de la rima (cuando la hai, que es lo común). Por eso los que no cuidan de la pureza del ritmo de las series se aprovechan de tanta perspicuidad, i hacen cuanto pueden, nó para realzarla (como es su obligación), sino para amenguarla.

De Garci-Lasso.

En el tendido cuerpo que allí[9.ª] vieron.
Acuérdome durmiendo aquí algún[9.ª] hora.
Que me habí-ais de ser en algún[9.ª] dia.

Para no ir contra la léi seria preciso acentuar como sigue:

De Frai Luis de León.

I si del claro rostro el *árdor* puro.
Ninfas de las florestas, *cérrad* luego.
I allende desto importa el *téner* cuenta.
I todo marinero en *lá mar* tira.

Pero no indiquemos estos imbéciles acentos, que ya el lector cuidará de hacerlo.

De Herrera.

Encender nuestros fines i dar muerte.
I la gloria manchar i la luz de ellas.
Sienta su bravo orgullo salir vano.
Pudo mi desconcierto crecer tanto.
En la purpurea flor de la edad pura.
Gozásemos sin miedo i dolor junto.
Siempre de confusión i temor lleno.
¿Do está el deseo ya del honor justo?
Otro rompa los senos del mar ciego.
Culpa tuya apartado del sol mio.

De Arguijo.

El cielo con tinieblas de horror llena.

De P. de Céspedes.

El continuo trabajo alcanzar puede.

De Rioja.

Es apenas un breve i veloz vuelo.

© Biblioteca Nacional de España

Que el tiempo de tu edad tan veloz huya.
La cauta muerte al simple vivir mio.

De Góngora.

Para tan breve sér ¿quién te dió vida?
Amantes, no toquéis si queréis vida.
Que razón es parar quien corrió tanto.
Mientras se dejan ver a cualquier hora.

De Lup. Argensola.

Aunque dificultades cien mil haya.
Escojamos de dos el menor daño.
De más que la razón i verdad sigo.
A quien de libertad tu valor priva.
Digo que sospeché; sospeché digo.
¿Quién no dirá que puedes llevar palma?
I el perdón por dineros después hubo.
Que dicen que el cabello el color muda.
Ni ser nombrados todos aquí pueden.

De Bartolomé Argensola.

Cierto de que ya un tiempo hubo aquel uso,
Es beber con el vulgo el error vano.

De Villamediana.

¡Oh! Rompa ya el silencio el dolor mio.

De Quevedo.

Mira que ya mi pluma volar horra.
I que éste alegre danza i aquel canta.

De Francisco de Figueroa.

Resistir no pudiendo dolor tanto.
La esperanza dudosa, el dolor cierto.

De Tirso de Molina.

9.ª i contracción.
Declaróla el concierto que habiá hecho (1).

De Gerardo Lobo.

Más rico que ese rico es aquel pobre.

De Luzán.

Para henchir tanta vela faltó viento.
Trae madres i esposas de horror llenas.

---

(1) Este verso es malísimo: además de la obstrucción en la 9.ª hai en él la contracción horrible *habiá*.

© Biblioteca Nacional de España

De Frai Diego González.

Que a un murciélago vil suceder pueda.

De Cadalso.

El juvenil ardor en vejez fria.

De Samaniego.

Un canasto de huevos comprar quiero.

De Iriarte.

I que pasa por buena cualquier hoja.
No se pudieran ir a guisar huevos.

De Jorge Pitillas.

Ya llegó la paciencia al postrer punto.
Ocupa la primera i postrer plana.
Siendo de la elocuencia el mayor rio.
Animada de torpe i brutalmente.
Ata de su censura a la fiel rueda.
así, a lo blanco siempre llamé blanco.

De Meléndez.

I mi helado entusiasmo encender sabes.

De Jovellanos.

¡Con qué vehemencia entonces la voz mia.

De L. Moratín.

Nuestra depravación i un placer solo.
Del atrevido intento, un primor solo.
El otro vencedor cuya luz clara.

De Quintana.

Que odió más que la muerte el amor mio.
Fuí siempre insuperable i burlé siempre.
I tierna i melancólica a andár vuelves.

De Gallego.

¿Cuándo, con más ardor, con mayor ansia.
Más dulce que de amor el primer beso.

De Arriaza.

Que iba diciendo en sí el animal manso.
Cuyo veneno mancha el nupcial lecho (1).

---

(1) Además hai aquí la asonancia interior en *eo*: (*veneno, lecho*).

© Biblioteca Nacional de España

No me mueve a decir la verdad pura.
Un dolor comparable al dolor mio.
Ella desprecia en mí la pasión fina.
Su soplo abrasador la Ambición fiera.
En el trono, por él, la virtud pura.

De Hermosilla.

Es el mismo que el tuyo, pues sói hija.

De Lista.

La sagrada amistad, la virtud pura.
Cubre tus bellos ojos mortal velo.
Ángeles ensalzadla. Del Dios sumo.
Do protege la léi sin echar lazos.
La amistad, la virtud i el amor santo.
¡Desgraciado de aquel que mostrar ose.
Sin alma ni sentido jamás pudo.
O que, si nace audaz, al nacer muera.
Blandas rosas lloved; la virtud canto.
¡De qué al mundo sirvió tu virtud fiera!
A la sangrienta lid, ofender pueden.
Que la santa virtud, la piedad tierna.
De la edad juveni!, de la edad tierna.
Cual la lanza de Aquiles sanar suele.
Recobrarle es mi afán: registré luego.
Esta con blanda voz de amistad pia.
Que jamás la razón traspasar pudo.

De Blanco i Crespo.

I si es que en ver penar tú placer tienes.
Sirva tu mismo ardor ¡oh! nación fiera.

De M. de la Rosa.

Ven, cara Esposa, ven al nupcial lecho.
I solo dura eterno el dolor mio!
Mi incomprensible sér penetrar quise.
I aun zumbaba en mi oido un rumor vago.
¡Ai! ojalá la muerte en aquel punto.
O destruye a los dos, o a los dos salva.
Así, no es de extrañar que el tropel siga.
Mas alivio al dolor que el dolor mismo.
De tu mísera Esposa el fatal hado.
Disipa; i la ceniza a cubrir basta.
La famosa ciudad; descollar torres.
I el puro resplandor de su faz bella.
Entre la grama esconde su faz bella.
Del triste vaticinio el postrer plazo.
Cual rayo en tempestad: su ademán fiero.

© Biblioteca Nacional de España

¡Eterna maldición al primer hombre!
Quebrantará en la lid? ¿Quién pondrá fin de.

DEL DUQUE DE FRIAS.

Mi estro i mi corazón inflamar pudo.

DE J. G. GONZÁLEZ.

Dentro del mar quizá por aquí fuera.
Se diferencien Davo, y la audaz Pitia.
Que si no más perfectos ningún otro.
Con aquellas perdices que allí veo.
Deleitar o instruir, o decir cosas.
De que al suyo prefiera el amor mio.
De la gréi no me atrevo a apostar nada.
I éste de la novilla, i cualquier otro.
Yo también cantaré de cualquier modo.
Como en divino verso el pastor Lino.
Así como te ví, me quedé muerto.
I tras de tí llevóme el furor ciego.
Si versos me pedís, os diré versos.
Sonoros esquilones: aquel otro.
Esconderán su frente. La paz santa.
Los dos habéis cantado; vivid ambos.
No es tanto porque Filis a mí vuelva.
En rebuscada viña: no así queda.
Primero héchote amigo: pondrás fuego.
Cuantos rebaños Tirsi lustrar hizo.
Juntar i de dos cosos hacer uno.
Ni al vuestro ni al de nadie causar daño.
La buena diligencia cantar quiero.
Bosteza largamente i con mil cruces.

¡Ni aun ESPRONCEDA dejó de poner obstruccionistas ante la 9.ª! ¡I eso que ya en la época en que él escribia se censuraba tal atentado! Indicaré la acentuación para que los siguientes endecasílabos terminen en

inacentúada,
acentuada,
inacentuada.

DE ESPRONCEDA.

No así mugiendo fiero andáluz toro.
Rostro a rostro a Jesús Montémar mira.
El alma de invencible vígor llena.
Ni amigo se llamó, i ojála nunca.

© Biblioteca Nacional de España

Cada cual de su propio pésar lleno.
I en su discurso así prosíguio luego.
Otros, que las desgracias de ún rei godo.
I vedla cuidadosa escóger flores.
Himnos alza tal vez juvénil coro.
Contino imaginando en mí fe pura.
Al deciros adiós, ilúsion vana.
I dejaremos ya de llévar cuenta.
Pasa la juventud, la véjez viene.

A veces hai en la 9.ª una sílaba con acento, pero tan endeble que no causa verdadera obstrucción. A estos enfermos, si entran en el *Hospital*, hai que darles el alta inmediatamente.

¿Mas a qué referir lo que ya sabes?
Es tan linda su boca que no pide.

Como no existe versificador ninguno que no haya infringido la gran léi, *sine qua non*, de la métrica por series

..... - ' -
inacentuada,
acentuada,
inacentuada,

no encontrarás ninguno entre ellos que tenga valor suficiente para censurar tal atropello; por lo cual, como pongas a votación si es o nó pecado mortal el obstruir la décima sílaba, saldrás ciertamente derrotado. De seguro, i como si lo vieras. Tal te pasaria si pusieses a votación en un Congreso de maridos, si es o nó pecado el adulterio del cónyuge masculino.

Acentos obstruccionistas ante 6.ª

Para que los renglones siguientes resulten versos, es preciso acentuarlos como se indica:

De San Juán de la Cruz.

A mí sin déjar cosa.

De Frai Luís de León.

Yo le bañáre todo en fuente pura (1).

(1) El autor escribió: *bañaré*.

© Biblioteca Nacional de España

El grillo, i lá vid brota, i ya camina.
De Baco lá vid sola es estimada.

De Herrera.

Bendita, Séñor, sea tu grandeza.
Puedes, si en ámor tuyo me levanto.
La fama alzára luego (1).
De Marte aun cón mil muertes no domado.

De P. de Céspedes.

Sin par do llégar pudo ingenio humano.
I, para máyor luz, sabrás que hai una.

De Rioja.

Que siempre al máyor sol, igual florece.
E igual al máyor hielo resplandece.
De la altiva luz mia (2).
O si no es rúmor vano.

De Góngora.

Cuantos me dícto versos dulce musa.
Cuando sacúdir siente.

De Lup. Argensola.

I aun para gánar crédito lo jura.

De Jacinto Polo de Medina.

En una rázon tuya i no es exceso.

De Quevedo.

O, para vénder agua, tabernero.

De Samaniego.

Les grita; nóvel gente.

De Iriarte.

Mire qué sútil es; mire qué bella.
No temáis, Séñor mio.

De José González Carvajal.

A nuestro cómun padre desviara.
Ven, i tu cálor santo en él envia.

---

(1) El autor escribió: *alzará*.
(2) Para que esto resulte verso, es forzoso no hacer sentir el acento de la voz *luz*; v. gr., diciendo: *de la áltiva luz mia*.

© Biblioteca Nacional de España

De José Iglesias de la Casa.

Vuela ruiseñ**o**r blando.
No quedará al f**i**n cosa (1).

De Escóiquiz.

I que una inférn**a**l sombra céder debe (2).

De Arriaza.

El enmudéc**e**r lento.
A ver si en álg**u**n tonto el cuerno estrena.
I solo el vál**o**r ínclito sublima.
Yo, si celébr**a**r quiero la hermosura.
De la sepúlcr**a**l lápida el volúmen.
I que si el prím**e**r verso acaba en bronce.
Que con un mír**a**r lánguido i lascivo.
¿Nunca pisár**e** yo tu templo claro (3).

De Quintana.

Del sol desprénd**e**r pudo, i en despojos.
¡Ira justa! ¡árd**o**r santo! Esos crueles.

De Gallego.

Estotro al pás**a**r deja.

De Hermosilla.

I el más infél**i**z ser de los humanos.
Con que destróz**a**r suele las hileras.
I no cedér**e** fácil a su ruego.

De Lista.

I en él la mít**a**d guarda de mi vida.
Quien a la prím**e**r nada llámo caos (4).
I anuncia el fél**i**z siglo el sosegado.

De Martínez de la Rosa.

¿Do estaba al nác**e**r tú? ¿Cómo a tus miembros.
En vano cláv**a**r quise: «deteneos.
Ceden al vél**o**z ímpetu del viento (5).

---

(1) Para que suene este heptasílabo como verso, ha de hacerse insensible el acento de *al fin*.
(2) Aquí el buen Escóiquiz no se da por contento con una obstrucción, i pone dos. ¡Qué orejas, Santo Dios!
(3) El autor escribió: *pisaré*.
(4) Aquí hai dos obstruccionistas.
(5) Pero si en este verso se acentua *véloz*, entonces *véloz* i *viento* resultan asonantes. Aquí no hai compostura posible.

© Biblioteca Nacional de España

De J. G. González.

I al que teme óbrar mal conforte i ame.
Basta con décir uno: yo compongo.
La paz que al obstinado
Rencor sucéder hizo la Clemencia.
Versos el ámor pide: la zampoña.
I Filis séra tuya solamente.
Ví salir lá grau bestia. Enormes toros.
Quedé del ámor ciego poseído.

¿No te lo dije? Ya pareció aquéllo.

—¿Qué hace usted ahí?—me preguntó, habrá media hora, un amigo que se me entró sin aviso.

—Ya lo vé usted. Acentuo bien versos endiablados.

—¿Pero de estos autores tan famosos?

—Sí, señor.

—¿I por qué hace usted eso?

—Porque no acentuaron bien.

—¿Pero todos ellos? Veamos... Pues, amigo mio, yo no los encuentro tan mal.

—¿I porque usted no tenga olfato, he de aguantar yo la peste?

—¿Pero i la veneranda antigüedad?

—¿De modo que *por veneranda*, usted restauraria la tartana i suprimiria el ferrocarril?

Acentos obstruccionistas ante 4.ª

De Arguijo.

Adórnar Baco de sus dones quiere.
Resístir solo de la etrusca gente.

De P. de Céspedes.

Inspíro dentro en la mansión interna (1).

De Bartolomé Argensola.

Supérior patria i superior linaje.
Celéstial ninfa apareció i me dijo.

De Quevedo.

Por póner tasa a lo que venden todos.

---

(1) Céspedes escribió: *inspiró*.

© Biblioteca Nacional de España

De Figueroa.

En plántar vides i en sembrar cebadas.

De Luzán.

El márfil indio i el sabeo aroma.

De Frai Diego González.

Es drágon, lobo i cazador astuto.

De Jorge Pitillas.

Capéllan lego del contrario bando.

De Meléndez Valdés.

La vérdad santa del error trofeo.
La infélix Virgen que a morir condena.

De L. Moratín.

La dícción bella, el delicado gusto.
La estáción bella que el Abril repite.
Dirígir supo el ánimo inocente.
Dirígir puede al hombre, i enemigo.
Tu vívir breve, al sexual cariño.
Espérar debe tu atención benigna.
I a espérar vuelve i otra vez se engaña.
Que mécio cuna en menear dormido.
Mi pásion fueron i el honor mi guia.
Que un plácer guste, que una vez descanse.

De Arriaza.

De inmórtal fama conservando impresa.
Estállar bronces, resonar clarines.
Su bóndad propia, paternal desvelo.
Un tríunfal arco a su cuadriga noble.
De lá flor nueva que hoi adorna el trono!

De Hermosilla.

I al décir esto, levantó su cetro (1).
A lá líd salen veinte mil guerreros.

De Arriaza.

En qué más gracia a más virtud se auna.

De Cienfuegos.

Otrá vez sola i trasponeos luego.

---

(1) *Esto, cetro,* asonantes.

© Biblioteca Nacional de España

De Gallego.

Concébir pueda tan infiel deseo.
¿Qué rúmor nuevo la quietud altera?

De Lista.

La ilúsion dulce de mi edad primera.
No expiácion, fuera pena del pecado.
Con lá voz grata que los orbes mueve.
Atérrar piensa el ánimo constante.
Si a escónder vas los dones celestiales.
El vérnal viento que florece el año.
Del prímer hombre el ciego desvarío.
De mórtal genio i mano agradecida.
Del prímer llano el floreciente suelo.
¡Oh, vírtud necia! ¡Oh, brazo temerario!
I vólver quiere al mar i al crudo viento.
Su ráudal puro, ni eco en sus riberas.
Que bríllo pura sobre el caos antiguo (1).
Cuandó sér pudo de mi esfuerzo rienda.
I el fúsil cae al suelo i se estremece.
Los démas libros a la vista ostentan.

De Blanco i Crespo.

¿Con vígor nuevo ¡oh, Licio! ves la tierra.

De M. de la Rosa.

Cual nácer suele corpulenta encina.
La fátal lósa a entrambos cobijaba.
Con fúgaz ala el buitre carnicero.
Con ígual paso de la gloria al templo.
El fátal voto i su rigor maldigo.
Por tú faz bella, por tu llanto puro.
Al véloz sulco del ligero vaso.
I es cómun voz que a su reflejo oscuro.
I dél víl polvo, amenazando ruina: (*r'ina*).
Por lá víl planta del infiel hollado.
En lá líd bravos, si en la paz traidores.
De tán grán reino por vestigio un nombre.
A pónер freno a su favor insano.
Arrásar montes, devastar los llanos.
Ni opónер osan al común estrago.
Renácer siente el enemigo bando.
Abórtar pudo el genio de la guerra.
Llovéra fuego; el hambre, la átroz muerte: (*dos obstr.*)

---

(1) Lista escribió: *que brilló pura.*

© Biblioteca Nacional de España

Morírán astros; finarán imperios.
De la átroz muerte i la espantosa ruina (*r'ina*).
Al triúnfal carro, i los queridos hijos.
I es cómun voz que por los aires vagan.

De J. G. González.

Insístir más i más con el arado.
Ruiséñor venza el ominoso buho.
Coménzad, pues; aquí bajo la encina.
Yo en décir versos entre aquestos olmos.
I el bétun negro, aunque es la unción más fina.

De Espronceda.

Montémar sigue su callada guia.
Ilúsion dulce de un dichoso amor.
Con máyor furia i sin igual rencor.
La rázon fria, la verdad amarga.
I jámas turbe tu infeliz memoria.
Bostézar torpe la ondulante vida.
I a móver vuelve la atrevida planta.
El prímer sí de la mujer aun pura.
Ve féroz buitre que sobre él se arroja.
I de áfan tanto i tan soñada gloria.
Sin hácer caso de sus voces fieras.
I a tómar parte en el común contento.

Una de dos, i a escoger:

O que no haya verso manteniendo los acentos obstruccionistas;

O que no haya obstruccionistas, dislocando los vocablos.

¡Qué atrocidad! ¡Dislocar intencionalmente los vocablos! Pues más vale que haya obstrucciones.

Nó, señor mio: la cuestión toca a la médula. ¿Quiere usted versos? Pues no ha de haber obstruccionistas.

Que se ponga a votación.

Es excusado: ya lo sé que perderé. Por eso digo yo ahora: «Que se ponga a votación entre la gran masa de empleados (nó entre las excepciones) si es honrado o nó faltar a la oficina, ir siempre tarde a ella, leer allí los periódicos, charlar de lo que a la Nación no importa, despachar los asuntos a la diabla, postergarlos.... etc., etc.; en una palabra, robar el tiempo debido al trabajar.»

Sí: lo sé de antemano: me quedaré en minoria.

© Biblioteca Nacional de España

Acentos obstruccionistas ante 8.ª

De Herrera.

I allí se afine de áquel torpe velo.

De P. de Céspedes.

Fuerzas alcance, yo á tí sólo invoco.

De Iriarte.

Las maravillas de áquel arte canto.

De Maury.

Siempre ha de ser ¡ai dé mí! fiel i ciego.

Maury intencionalmente formó este horrible verso para obstruir con vigor el acento en 8.ª Pero ¿es lícito decir

aidémi?

Puede haber en un verso más de dos obstruccionistas.

Estos crímenes son inindultables, aunque los firme don Juan Nicasio.

5.ª 9.ª
Que si a la verdad santa he de ser fiel.

I el siguiente de Lista:

5.ª 9.ª
Salieron a ver luz ganar fama.

De esta clase de lisiados con más de un defecto cada uno, logré reunir muchos ejemplares; pero ahora no doi con ellos.

Acentos obstruccionistas ante la 7.ª de los octosílabos.

Hai que restringir mucho la entrada de estos enfermos en el ala destinada á los obstruccionistas; porque, si nó, ellos solos llenarian el edificio.

De Lope.

Que arrojaban de ámor chispas.
Pues véis que mi corázon duro.
El que con su déber cumple.
De alterar la equídad justa.
Por el honor que Órtiz debe.
Menos, Señor, dúdar debe.

© Biblioteca Nacional de España

Grande causa téner debe.
Diciendo que mórir debe.
Pido lo que pédir debo.
Que vos lo conózcais basta.
No sé si me vésti bien.
Cual es tu procéder justo.
I ese no está en póder nuestro.
Si fuera mi béldad rara.
Leed el intérior mio.
Del pesar i dólor mio.
Se engañó la aténcion mia.
Ni ella quiere entender nada.

De Hurt. de Mendoza.

Dame vigor, válor mio.
Que también a mórir voi.
I pura con móngil toca.
I tiene su fúror loco.

De Castillejo.

¡Oh mui fiel corázon mio!
Cantando con géntil arte.
Ni ella quiere entender nada.
Dice que no es égual mia.
Por muestras de nóvel uso.
Pero ningún sábor tomo.

De B. del Alcázar.

Por el fruto que hábras de ella.
De una gruesa i géntil ave.
Lo que se ha de cénar junto.

De Góngora.

I no habéis menéster armas.
Lo manda destérrar luego.

Los modernos cometen mucho esta falta; ni aun Moratín puede exceptuarse.

De Moratín.

La de no conócer nunca.

De Espronceda.

Allá muevan féroz guerra.
Ni el porvenir témio nunca.
Vuestra intención no hábra sido.
Que si vos os móris luego.
Etc.

© Biblioteca Nacional de España

SALA QUINTA

Colisiones acentuales fuera de las constituyentes.

El encuentro de acentos fuera de las sílabas constituyentes es, *a veces*, durísimo, como en

Oscár és, Oscár és quién llóra en ellos,

de Gallego; pero, por lo regular, tal encuentro es tolerable fuera de las pausas; especialmente en los versos octosílabos, i en las frases hechas. La razón es que esos encuentros acentuales, aunque siempre perturban, no destruyen siempre el ritmo enteramente.

Pero es el caso, que si el ser *hecha* una frase, disculpa i salva tal vez una colisión acentual aun de constituyente, no hace nunca puro un verso. Dice Lope:

6.ª 8.ª
Vos confesáis que habéis muérto.

Aquí *habéis-muerto* puede considerarse como un solo vocablo.

De Lope.

Os culpáis-vós en culparle.
Aun remedio podrá-*ha*bér.
Ni saberlo debí-yó.
Contradicción de vós mísmo.
Ved que se llega yá-el plázo.

Vós-mismo, podrá-habér, culpáis-vós...

son frases hechas; i, a favor de la costumbre de ver juntas

© Biblioteca Nacional de España

las dicciones que las forman, la atención, o no se fija en la colisión acentual, o, si se fija, la disimula i tolera.

Mar-Jonio es, casi, una palabra: por eso es pasable el verso de HERRERA:

5.ª 6.ª
Teñiste del mar Jonio la corriente.

No-me-es-dado, no-te-es-dado...

son frases; por lo que el verso de QUINTANA

Gloria al grande escritor a quién fué dádo,

es pasable (nunca bueno), i más si, en vez de

fué-dado,

pronuncia hábilmente el recitador

fuedádo.

Quiso-dár prémio a mi tesón constante.

L. MORATÍN.

Dar-premio: frase hecha.

Las musas dan honor, mas no dan-renta.

LOPE.

Dar-renta: frase hecha también; pero de mal resultado al fin de verso.

Hé aquí, pués, un punto de suma importancia, de gran dificultad i que requiere la experiencia de un gusto delicado, efecto de una grande, esmerada i fina educación artística. ¿Por qué no todas las *frases hechas* son admisibles ni aceptables para versos?

Le-dió-un-pasmo,

es frase hecha; i, sin embargo, es vituperable en el verso de GALLEGO:

Que le corte el sudor i le dé-un pasmo.

A-pesar-mio,

es frase que no pasa en

Que-a-pesar-mio el indiscreto labio.

GALLEGO.

© Biblioteca Nacional de España

i no puede en modo alguno tolerarse en

Se resiste tu voz, i a pesar mio.

GALLEGO.

Hai aquí un conflicto de oido i de autoridad. Ningún *amateur* de vinos, por inteligente que sea, deja de fiarse del capataz de una bodega; i, cuando éste experimentado catador decide que un vino es defectuoso, nadie se opone a su autoridad indiscutida, por más que en el líquido no encuentre falta quien carece de tan delicada sensibilidad.

Pero un aficionado a literatura, o que tal vez adoquina consonantes, no es así: no encuentra malo un verdadero atentado a las leyes del ritmo; i, porque no siente, se rebela contra el perito; i, lo que es peor, discute. I es tanto más lamentable la discusión cuanto que no se trata de *razonar*, sino de *sentir*; i es ilógico que el corto de vista diga «*no veo*,» precisamente al hombre de vista perspicaz que le asegura: «allí hai un elefante, i aquí cerca una hormiga.»

I ¿qué responder al que le grite a uno: «Yo no creo más que lo que veo por mis propios ojos»: i salga luego con la gorda frase: «yo no abdico de mi razón ni comulgo *in verba magistri?*» Ni ¿qué respondes si te agregan: «es usted *Pápa?* ¿de dónde le ha llovido la infalibilidad?»

I esto es tanto más notable, cuanto que a veces te presentan un ejemplo de conflicto acentual pasable, como el de MARTÍNEZ DE LA ROSA:

¿Quién halló un juez venal en alto estrado,

verso que exigiria larga discusión para explicar las razones que lo hacen tolerable.

Tu carta última, recibida en esta Sala de tu Hospital, me sugiere estas reflexiones. No extraño la resistencia de ese pollito aprendiz de vate, que acude ahora a tí, i sólo tengo que decirte: Si ese joven tiene, a tu entender, facultades (según su opinión, ya veo que él se tiene a sí mismo en más que a HOMERO), no discutas nunca con él: sino hazle notar los defectos *in anima vili;* quiero decir, en alguno de los muertos que aún viven i nunca morirán; en LOPE DE VEGA, por ejem-

© Biblioteca Nacional de España

plo, o en Tirso, o en Herrera... Fórmale el gusto; hazle ver; hazle sentir, i a los pocos meses él te dará por suyas tus ideas. I el mozo se habrá salvado, i quizá se le gane para el gremio de los escogidos, si es que le tiene miedo a la vida de la obscuridad.

Vuelvo, pués, a lo que iba diciendo:

Exceptuando casos no frecuentes como el abominable de

Oscar es, Oscar es quien llora en ellos;

(que pudo haber Gallego evitado fácilmente escribiendo:

Es Oscar, es Oscar quien...)

lejos de los acentos constituyentes i en algunas frases hechas (nó siempre en todas), las colisiones acentuales, aunque ingratas en todo caso, pueden en muchos obtener indulto.

I cuenta que hai frases hechas inaguantables en verso.

De L. Moratín.

Dice el doctor: Señor mio.

A principio de verso se percibe poco el encuentro de dos acentos:

De Quintana.

Sé tú mi escudo, i en tu ardiente brio.
Dijo así Dios: Con letras de diamante.

De Gallego.

Da fuego el bronce: el címbalo voltea.

De L. Moratín.

Tú así en la edad pasada examinando.
Sí, tú me inspiras, i en amor divino.

De Espronceda.

Juntos tú i yó lanzados en la vida.
I halla en tí sólo su ansiedad cumplida.

I aun en fin de verso puede el énfasis salvar un verso como el que sigue:

De Espronceda.

¿Conque es aquél?—Aquél es.

© Biblioteca Nacional de España

Los encuentros acentuales en 3.ª i 4.ª de endecasílabo desagradan casi siempre, aun tratándose de versos de la 1.ª estructura en que la 4.ª sílaba no es constituyente, i para ello hai una poderosa razón.

El lector, cuando oye el comienzo de un endecasílabo, i siente el acento en 4.ª, no sabe si el verso será de la 1.ª estructura o de la 2.ª; i, cuando, por atracciones de las frases precedentes, lo espera de la 2.ª, se da por engañado, i protesta en su interior si no puede hablar mui gordo.

Por todas estas razones, i otras que me embucho, se hallan en esta Sala 5.ª los achacosos siguientes, mal acentuados en 3.ª:

De Garci-Lasso.

Que por tí pase triste i miserable.

De Arguijo.

Del varón justo el ánimo constante.

De Medrano.

I romper quiere el oro por las peñas.

De P. Céspedes.

No menor gozo sienta el pecho amado.

De Góngora.

A luchar baja un poco con la falda (1).

De G. Lobo.

Infeliz yo, que triste desconfío.

De Frai Diego González.

La pueril tropa al daño apercibida.

De Samaniego.

Sacaré dél sin duda buen dinero.

De Moratín.

No así tú, que has sabido.

I también vienen a esta Sala las malas *frases hechas* siguientes:

De Lope.

Id con Dios, i dejad-tiempo.

---

(1) Además, dos asonantes en *a-a*.

© Biblioteca Nacional de España

De Góngora.

Atentamente aquél-llano.
Mientras se dejan ver a cualquier-hora.

De Gallego.

Al fulgor de mil-bombas promulgado.
Las sombras de mil-heroes, i señala.

En rigor, algún que otro enfermo de la Sala 4.ª podia pasar a esta 5.ª un dia que nos diera por hacer la vista gorda.

Examínalos con despacio, i ordena su traslación cuando te parezca bien.

Verdaderamente *mil* en

mil bombas,
mil heroes,

puede perder tanto el acento, que puedan hacerse tolerables, aun admisibles, ambas frases.

© Biblioteca Nacional de España

SALA SEXTA

Sinalefas obstruccionistas.

Estropean los versos aquellas sinalefas que producen colisiones acentuales, especialmente en las sílabas constituyentes.

De Herrera.

Contra éste que aborrece ya ser hombre.

La contracción

cóntraéste

es torpísima; chocan los acentos de *cóntra* i de *éste*; i se cometen todas las tropelías denunciadas al tratar del 2.° subcaso (además, el acento en 9.ª obstruye al de 10.ª)

Lo mismo ocurre en éste de Quintana:

9.ª
Cóntra él i contra mí por haber vuelto.

Ya hemos visto los siguientes versos:

De P. de Céspedes.

9.ª
Habéis de los principios de aquésta árte.
Por gastar largo tiempo en aquesta árte.
Cuál principio conviene a la noble árte.

Obstrucciones por sinalefa ante 10.ª

De Herrera.

No dejes que los tuyos así oprima.

© Biblioteca Nacional de España

De Arguijo.

Cuando olvidé el peligro i rompí el vóto.

De Rioja.

De todo el bien que airado quitó el ciélo.
De la vida viviendo, i que está unída.

De B. Argensola.

O cuando de mohatras cargué un cénso.
Pasó el viejo i un templo fundó en Cúmas.

De Tirso de Molina.

Que con cualquiera oficio estaré honrádo.

De Jovellanos.

Beodo por demás i durmió al ráso.

De Quintana.

Ella en vano esperó, i esperó en váno.
¡Ah! ¿Por qué yo, infeliz, no nací en éllos?

De Gallego.

Vencido por el conde cayó al suélo.

De Lista.

I al blando sentimiento la fé unída.
Que una mirada tuya trocó en glórias.

De M. de la Rosa.

Nueva senda tenté; recorrí ansióso.
Una sonora voz anunció al múndo.
Mas con su soplo el viento meció el árbol.
Mas con doble crueldad, las unió apénas.
La imagen de la tierra copió el hómbre.
He bendecido a Dios que nos dió el llánto.
Que rara vez el mundo admiró unídos.
Que cubre el porvenir. Gemirá España.

De González (J. Gualberto i Frai Diego.)

Su habilidad, primero, aprendió el árte.
Del proceloso mar: cesará el truéque.
Porque el mismo dios Pan te adiestró el lábio.
Ora radiante salga, te dió el ciélo.
¿Qué tienes tú que hacer donde está el dia?
Le provoque al asalto i le dé audácia.
Maldije la vigilia, alabé el sueño.

© Biblioteca Nacional de España

De Espronceda.

A los rayos del sol que se vá alzándo.
I resistirlo audaz intentó en váno.
Bramó la tempestad: retumbó en tórno.
¡Ai! ¡Oscar pereció!» gemirá el viénto.
Que este segundo Adán no verá el dia.
Con desdén la cabeza torció a un ládo.

¡Aquí es el lisiado nada menos que un señor tetraptongo! ¡Hasta los sacristanes mueren!

Obstrucciones por sinalefa ante G.ª

De Arguijo.

I apénas pisé el puérto deseado.

De D. H. de Mendoza.

La envidia te hinchó el váso.

De Rioja.

Que no os respetó el hádo, nó la suerte.

De B. Argensola.

I la que soltó al áire las mercedes.

De Iriarte.

Según hoi está el múndo hallar podria
No bien se pasó un áño.

De Quintana.

Juntas las miró el sól, juntas la noche.
Que Dido fundó un tiémpo, sacudia.

De Gallego.

¡Qué no padeció Oscár! ¡Cúal el martirio

De Lista.

Febo concedió el cánto lastimado (1).

De J. G. González.

I como empezó el suélo a endurecerse.

De Espronceda.

Yo no llamaré injústa a la fortuna.

(1) En este verso hai además la detestable asonancia en *á-o*: (c**anto** i las-tim**a'o**).

© Biblioteca Nacional de España

Obstrucciones por sinalefa ante 4.ª

De Garci-Lasso.

Siempre está en llánto esta ánima mezquina.

De Herrera.

Despeñó airádo en Etna cavernoso.

De Arriaza.

Que volá al ciélo i me dejó infeliz.

De Lista.

Halagó al írte tu divina planta.
Girará en váno cuando el sol se ausente.
I robó el hádo en tan acerbo dia.

De M. de la Rosa.

Desarmó al ciélo i le arrancó su rayo.
La empuñé audáz, precipité mis pasos.
Olvidó el hómbre su penar amargo.
Revivió el pólvo i se tornó inmortal.
I aun allí el vício con furor le acosa.

De Espronceda.

Contaré el cuénto con estilo rudo.
Explicó el cáso con sesuda mente.
Corre allí el tiémpo en sueño sepultado.
Arrojó el gríto de venganza i guerra.
I empujó el lábio con severo gesto.
Dictará allí nuestro capricho leyes.
Despertó alégre una alborada hermosa.

Corresponden al primer subcaso, en su inmensa mayoria, las sinalefas obstruccionistas; pero también las hai del 2.º, aunque raras:

De Espronceda.

Rebosó de íra caudaloso rio.

Obstrucciones por sinalefa, ante 7.ª de octosílabo.

De Castillejo.

Mas siento que es así, i muéro.

De Góngora.

Le bebió i le pació el héno.
el cómitre mandó usár.

© Biblioteca Nacional de España

De Iriarte.

Yo creo replicó el óso.

De Espronceda.

Más ¡ai! dichosa tú, Elvíra.
Que estas torres llegué a vér.

I de esta clase ¡¡la mar!!

Muchos de los enfermos de esta Sala son curables; por lo que sólo temporalmente deben figurar en su clínica. No hai más que quitar el acento o evitar la sinalefa.

En vez de

Calmó el már; calló el viénto; se ausentaron
Los truenos; pintó el sol las nubes de oro,

cabe la salud más perfecta diciendo:

Calma el mar; calla el viento; se ausentaron
Los truenos; pinta el sol nubes de oro.

I, lo mismo, en lugar de

Aplicó el áspid crudo,
Medrano.

refórmese:

Aplica el áspid crudo.

I, también,

Más luego nació dél quien ha estragado,
Garci-Lasso.

transformándolo en:

Más luego nace dél quien ha estragado.

Etc.

© Biblioteca Nacional de España

SALA SÉPTIMA

Contracciones.

A esta Sala deben venir los versos malamente contraidos que se presentan al público, infringiendo los bandos de buen gobierno.

De Arguijo.

El jabalí de Arcadia, el León Nemeo.

De Jorge Pitillas.

También el árbol quise hacer de Diana.

De Samaniego.

Los sacros dientes i las uñas reales.
El león, réi de los bosques poderoso.

De González Carvajal.

Ondeando suave al hálito del viento.

De Iglesias.

Le quiero i me huelgo
De hacerle bobear.

De Jovellanos.

Beber, mentir, trampear, i en dos palabras.

De L. Moratín.

Traducen el pliego a real.
Si no le doi cien reales en dinero.

De esta enfermedad hai muchos desdichados, i ya hemos visto bastante.

© Biblioteca Nacional de España

Sólo agregaré algo de Calderón i de Espronceda. Allá vá lo de Calderón:

No tenía remedio ya.
En que ya no pedía al cielo.
Pues, ¿qué había de hacer? Donaire.
Había de admitir, pués, antes.
La fiera que había nacido.
¿Qué más causa había de dar?
¿No había de ir tras él mi hija?
(¡Horrible!)
Saldrán por ahi los vecinos.
(¡Hasta antigramatical!)
Paseárse en ella mui grave.
Si no en granjear mi cariño.
Deseando, pués, remediar.
Porque, deseaba, señor.
Que no te veán, i así, hija.
I aunque como Astreá te mire.
A tus reales plantas llego.
Mátenme si no es galeote en pena.

Espronceda, verdaderamente, llegó hasta el abuso, haciendo contracciones, a cual mas ilegales:

La cola ondeando sacudida al viento.
Brillar aun las armas, ondear los pendones.
El blanco ropaje que ondeante se vé.
De las ondeantes lámparas lucian.
A torrentes la sangre humeante brota.
Las piedras con las piedras se golpearon.
Humanidad, en oleadas.
Vamos pronto; veán mis ojos.
De ondisonante ríó ni lava ardiente.
Los ríós su curso con pavor reprimen.
Era el tío Lucas padre de la bella.
Todas nosotras la queriá mos tanto!
Miserable de mí! Yo había vivido.
Que para todo había tiempo.

Claro es que no deben censurarse en Espronceda aquellas contracciones que reproducen intencionalmente una vulgaridad, como

Arrecógete i brinca,
Meneate i salta,
Porque tanto meneo
Me lleva el alma.

© Biblioteca Nacional de España

Ni el *men'ate* ni el **arrecógete** son aquí vituperables.

Si malas son las contracciones, su resultado es peor en el oido, cuando en un mismo verso se contrae i deja de contraerse la misma dicción.

De Tirso de Molina.

Cien mil pesos de d**iá** en dia.

También a esta Sala deben venir las contracciones de sinalefas vitandas.

Especialmente de las que van contra el segundo subcaso te presentaré algunas.

De Tirso de Molina.

I no es mucho, si en med**ia** *h***ora**.
Que no hai en Portugal quien conform**e a e**llas.
En un ángel de quin**e a**ños.
Pues por más que un bolsill**o** *h***aga**.

De Calderón.

La compañ**iá** haré marchar.
(¡Peor que horrible!)
¿Estás par**a oi**r un consejo?
¿Como de tí mism**o he o**ido.
(¡Increible parece!)
Que v**eó** a Juan en el camino.
Alcalde en Zalam**eá** hoi.
(¡Este verso es impronunciable!)

De Escóiquiz.

En quien m**e a**mo i me admiro; poderoso.

De Cienfuegos.

Todas las noches te lloró, i entr**e a**yes.
Con que mi pecho enamorado t**e a**ma.
No habrá en la tierra quien me diga: «T**e a**mo.»
Tu amiga para tí, que vive i t**e** *h***abla**.

De Hermosilla.

No tard**ó** *H***éctor** en ver que sus falanges.

De Lista.

Quien más lama sacare i l**a o**nda pura.

De Arriaza.

De los desvelos con que amable l**e** *h***aces**.

© Biblioteca Nacional de España

Los hombres se *h*unden, i por siempre ansioso.
Que el tiempo cese, i que los reinos se *h*undan.

De Quintana.

Granos todos de incienso al fuego que arde.

Del Duque de Frías.

Ganó fama inmortal el Duque de Alba.
Cuando del Duque de Alba la guerrera.

De J. G. González.

Si por humilde i por desnudo de arte.
Ya para mí: ótro Númen me protege.
Aquellos en que gracia i arte no *h*aya.
Ni más ni menos de cinco actos tenga.

De Bretón.

A los amigos que me *h*onran.

De Espronceda.

«El chaval, el chaval» decía entre sí.

Feo es el contraer ilegalmente hiatos naturales; pero más lo es cuando se atropella una pausa exigida por el sentido.

De Hermosilla.

Asio, *h*ijo de Dimante, que habitaba.

Algunas contracciones pueden tolerarse, especialmente a principios de verso, o cuando van precedidas de voces de acento insignificante.

De Hermosilla.

Sí, *h*ijo mio: es mui justo, i reprobarlo.
Así *H*éctor, impaciente, a todos lados.
Esa es la viuda de Héctor, el famoso.

El siguiente verso es intolerable, más que por la contracción de la sinalefa *no o*, por la del vocablo *rui*:

De Martínez de la Rosa.

Sálvate por piedad: ¿no oyes el ruido?

© Biblioteca Nacional de España

SALA OCTAVA

Asonancias interiores.

Como sabemos, los versos son series periódicas i rítmicas de recargos acentuales i de pausas métricas.

Los recargos acentuales se hacen más i más sensibles con la cuantidad i las pausas de sentido;

I las pausas métricas se hacen sobremanera prominentes por medio de la rima i las citadas pausas de sentido.

Manifestados ya los vicios más perjudiciales a la preponderancia acentual, sólo resta que acomodar en las camas aún vacías de tu *Hospital de Incurables* a los ulcerados i cancerosos que impiden la distinción de la rima.

Perjudica a la claridad de la rima todo asonante de las pausas métricas colocado en el interior de los versos, por torpeza o por descuido, i debe, por consiguiente, proscribirse sin consideración tan perturbadora similitud.

De Quintana.

El **a**nsi**a** de veng**a**nz**a** **a**l fin saci**a**b**a**n.

*A*nsi*a*, veng*a*nz*a* i saci*a*b*a*n, son tres asonantes en *á-a*, que se estorban mutuamente;, o más bien, *a*nsi*a*, veng*a*nz*a*, impiden percibir bien el final saci*a*b*a*n.

De Lope.

Pero preso está i confeso.

© Biblioteca Nacional de España

P*er*o, pr*eso* i conf*eso*, son asonantes en *ẹ́-o*, dos contiguos i todos perjudiciales; i, para mayor perturbación, pr*eso*, es consonante de conf*eso*.

La similitud de sonidos asonantes i consonantes puede estar

A).—En el interior de un verso respecto de su propio final o pausa métrica:

De Frai Lụís de Lẹón.

I pr**e**ci**a** la baj**e**z**a** de la ti**e**rr**a**. (*ẹa*, *ẹa*, *ẹa*)

B).—En los finales de varios versos, contiguos o cruzados, respectivamente asonantes entre sí:

De Herrera.

Que en tanto que en tụ ira embravec**i**d**o**,
Asaltas el div**i**n**o** hispalio r**ị**o.

De Arguijo.

Que contempla en tus márgenes Ap**o**l**o**;
Claro Guadalquivir, si impetụ**o**s**o**.

De Rịoja.

...¡Oh, muerte! Ven callada,
Como sueles venir en la sạ**e**t**a**;
Nó en la tonante máquina preñada
De fuego i de rumor; que no es m**i** pu**e**rt**a**.

C).—En las asonancias interiores de un verso con los finales de sus contiguos:

De Herrera.

Ni fueron firmes, ni fịeles fu**e**r**o**n:
Dañáronmẹ huy**e**nd**o**, i si hubo alguno.

O con asonancias interiores de otro verso anterior:

De Garci-Lasso.

Divina El**i**s**a**, pues agora el cielo
Con inmortales pi**é**s p**i**s**a**s i mides,
I su mudanza v**é**s estando queda.

D).—O bien todos estos defectos juntos, o algunos de ellos a la vez.

© Biblioteca Nacional de España

Deben evitarse dentro de verso las asonancias (i mucho más las consonancias); i, si al hacerlas, resultan obstrucciones acentuales o sinalefas vitandas, entonces los versos no tienen perdón de Dios.

Obstruccionistas en 9.ª, i, además, asonancias interiores.

De Garci-Lasso.

En el tendido cuerpo que allí vieron.
9.ª

De Frai Luís de León.

De Galo algunos versos decir quiero.
9.ª
Procede ya, lucero, ante el sol bello.

De Herrera.

Sienta su bravo orgullo salir vano.
9.ª
Do se asconda algún tiempo el error cierto.
5.ª 6.ª 9.ª 10.ª

Otro rompa los senos del mar ciego.
9.ª

De Arguijo.

El cielo con tinieblas de horror llena.
9.ª

De P. de Céspedes.

El cisne volador del señor mio.
9.ª

De Góngora.

Que a Júpiter ministra el garzón de Ida.
9.ª

De Cadalso.

El campo que a los buenos dará el hado.
9.ª

De Samaniego.

Contra el engañador el mayor daño.
9.ª

De Frai Diego González.

Que el sol horrorizó i ahuyentó el dia.
9.ª
Pero al fin la verdad quitará el velo.

© Biblioteca Nacional de España

Otras veces se obstruyen constituyentes menos importante que la 9.ª, i, además, existen asonantes interiores; o bien hai contracciones feas i asonancias, etc.

De Herrera.

5.ª
Bendita, Señor, **sea** tu grand**eza**.

De Quintana.

5.ª
I el **campo** de humor rojo hecho ya un **lago**.

De Quevedo.

Demonios **veó** pint**ados** en ret**ablos**.

Pero, cuando de una contracción resulta la asonancia, el efecto no puede ser más desagradable.

De Garci-Lasso.

Ten**ián** los piés i recl**inar** querian.

No siempre se juntan en contubernio nefando obstrucciones i asonancias; pero, aun sin acentos obstruccionistas, mucho hai que distinguir en el escabroso terreno de las asonancias interiores.

De entre las asonancias interiores, unas son más patentes que otras, i, naturalmente, son más de evitar aquellas más perceptibles.

Nótanse con suma facilidad las asonancias en las sílabas constituyentes, aunque no haya obstrucciones acentuales ni sinalefas vitandas. Estas asonancias interiores deben proscribirse sin conmiseración, porque perturban el ritmo de las series métricas finales de verso; v. gr.:

De Frai Luís de León.

I pr**ecia** la baj**eza** de la ti**erra**.
(ea) (ea) (ea)

De Herrera.

¡Ai de los que pas**aron** confi**ados**.
Perezca en br**avas** ll**amas** abras**ada**.
El soberbio tir**ano** confi**ado**.

© Biblioteca Nacional de España

De Arguijo.

Tú, que vengando con la armada mano.

De Quintana.

I levanta en los aires su estandarte.
El horror que te tengo: el universo.
Sí; yo te odio: por mi rostro el lloro.

Voi a reunir en una lista las papeletas más notables que me encuentre entre las muchas que sobre esto he juntado:

De Garci-Lasso.

Por no ver hecha tierra tal belleza.
I de otra el monte de aspereza fiera.
Ya de la patria, ya del bien me aparta.
No perdió en esto mucho tiempo el ruego.
Después que nos dejaste nunca pace.
Que hizo a Apolo sumergirse en lloro.
Iba de hayas una gran montaña.
Contra un mozo no menos animoso.
Las rosas blancas por allí sembradas.
Tornaba con su sangre coloradas.

De Frai Luís de León (pecador en esto hasta el abuso).

El mal dulce regazo, ni llamado.
Quién le pondrá ya freno? ¿Quién concierto.

De San Juan de la Cruz.

Decidle que adolezco, peno i muero.
Plantadas por la mano del Amado.

De Herrera.

I aquellas en la guerra gentes fieras.
El soberbio tirano confiado.
I prometer osaron con sus manos.
Que su Sion querida siempre viva.
Cual fuego abrasa selvas, cuya llama.
¿Quién pensó a tu cabeza daño tanto?
¡Ai de los que pasaron confiados.
De ramos i hojas con excelsa alteza.
Cual de sí mesmo puesto en un destierro.
Si sus vanos contentos no ha deshecho.
Con mil flaquezas de miseria llenas.
Con la mojada faz de nieblas llena.
I cubierto de humo i fuego i trueno.
El nuevo sol, preságo de mal tanto.

© Biblioteca Nacional de España

De P. de Céspedes (siempre mui descuidado en asonantar indebidamente).

Los tristes hados con discurso extraño.
Cual nuevo Prometeo en alto vuelo.

De Arguijo.

Otras dos veces del furioso Noto.
Vuelve a perder con la atrevida vista.
Alzas igual al mar la altiva frente.

Es innumerable el ejército de lisiados de esta clase que se encuentra a cada paso en los antiguos; i, tanto, que tengo que tirar de las riendas para no mandarte todo lo que hallo. Ceñiréme, pués, a algunas citas más.

De Gil Polo.

I el ordinario cuidado.
Mas desprecia cuanto quieras.

De Castillejo.

No me sé ni conocer.
Queréis, por ejemplo desto.
Vila, por desdicha mia.

De Alcázar.

Prueba el queso que es extremo.

De Rioja.

Cubierto estaba el sol de un negro velo.
Ya, dulce amigo, huyo i me retiro.

De Góngora.

I las damas por do pasa.

De Jáuregui.

I lejos bien distante me quedare.

De Lup. Argensola.

Ni le dirá tu hermana que se enfada.
Mezcladas con bostezos del deseo.

De B. Argensola.

De precepto o ejemplo verdadero.
Mi pensamiento ya, nó como preso.

© Biblioteca Nacional de España

Me apresuro a llegar a los tiempos modernos, aunque sólo me limitaré a ejemplos de QUINTANA, GALLEGO i ESPRONCEDA, i algún otro.

DE QUINTANA.

Guardó el destino a vuestros miembros bellos.
Te vió asombrado sus inmensos senos.
Mas, ¡oh, mísero i ciego devaneo!
¡Oh, hija de la beldad, Cintia divina.
Los leves campos de cristal surcaron.
Gimieron ambos cuando al mar lanzados.
El hombre audaz en la orgullosa popa.
Yo lloraré contigo, i en mi oido.
Del viento i de las ondas vencedora.
Dijo riendo Venus a Lico.

DE GALLEGO.

Adiós por siempre, dijo, reina bella.
Vertió sin fin su copa asoladora.
Susurra triste su plegaria santa.
Otros gimiendo por su patria amada.

LEANDRO MORATÍN era cuidadosísimo en evitar las asonancias interiores, i rara vez se le halla en culpa; pero se le halla:

Ese que aduermes en eburnea cuna.

ESPRONCEDA se esmeró mui poco en evitar asonancias interiores; por manera que él sólo puede dar lugar a una fácil clasificación:

Asonancias iniciadas en 4.ª i 10.ª

Verá en su hermano su mayor contrario.
I de contento el corazón deshecho.
A su inocencia i su infantil pureza.
El ronco trueno, i con temblor crujieron.
Sé que el deseo con picante cebo.
I el enemigo que tembló a su brio.
Rendido en tanto el moribundo anciano.
Folletos traza, artículos ensarta.
Crecen sus bascas i en angustia tanta.
Siempre fumando, el labio ya tostado.
Que en los banquetes le adornó luciente.
Sacros ministros de Jesús divino.
La leve seda al movimiento vuela.
Recto camina hacia la tumba fria.
Fué aquel dia el asombro de la villa.
I como a Eva, para eterna mengua.

© Biblioteca Nacional de España

Asonancias en 8.ª i 10.ª

I la apiñada muchedumbre ruje.
Entre los brazos de la muerte siente.
Ambos tejimos el infausto lazo.
Sin entrarse a indagar arcano tanto.
No más pronto entre humo i trueno i fuego.
Ya osan ser libres los armados brazos.
Sienten grato calor sus miembros muertos.
Toda encubierta bajo el blanco manto.
Canta, blando laud diestro tañendo.

Asonancias en 6.ª i 10.ª

De entrecana i revuelta espesa ceja.
¡Desengaño fatal! ¡Triste verdad!
I con lascivos ojos, con desdoro.
Nuestros nobles caballos relinchando.
Pensando ver su cota fulgorosa.
I mentiras apaña, i cuanto pasa.
Deshecho en mil pedazos, destrozado.
Venid, volad, guerreros del desierto.
Toledo vió entre nobles campeones.
Todos, ardiendo en ira, se encarnizan.
Gime el anciano en lecho de tormento.

En sección aparte hai que colocar asonancias análogas, aunque en versos de otras estructuras, a que tan aficionado era Espronceda.

I hora inundas la llanura.
I en la tosca materia golpean.
De vagos contornos confusa figura.
Abriré un nuevo sendero.
I gozoso a verla vuela.
De ferreos nervios hecho.

En esto de acumular asonancias era a veces indisculpable tan gran versificador.

Negros velos i espléndidos reflejos.
Las lanzas saltan, la áspera coraza.
De baja planta i de fachada escasa.
Inmenso pueblo el simulacro santo.
Chupa, i empuja con la uña el fuego.

Pero, en cambio, nadie como Espronceda en valerse de

© Biblioteca Nacional de España

cuantos paliativos disimulan las asonancias. A esto volveremos en cuanto numerosos ejemplos de otros autores preparen el camino.

Vamos, pués, a las atenuaciones.

Las asonancias no son todas de igual sonoridad.

Por de pronto, las asonancias entre palabras esdrújulas i llanas son algo menos decididas i perceptibles que entre llanas i llanas; por lo que, cuando no hai pausas mui resueltas, son tal vez tolerables.

De Garci-Lasso.

Por el húmido reino de Neptuno.

De Herrera.

Ocuparon del piélago los senos.

De Gallego.

Ni en las lides olímpicas Corina.

De Quintana.

Las artes en sus mármoles i bronces.
I tú, divino Píndaro, que elevas.
En nadantes alcázares miraron.
Ondas del mar en plácida bonanza.
El destinado bálsamo: Tú, entonces.

De L. Moratín.

Que las pálidas fiebres acompañan.

Se necesita que pausa mui potente ponga de relieve el esdrújulo, para que su asonancia mortifique con extremo.

De Quintana.

En mi pecho sus lágrimas... ¡Cuan blanda.

Aquí la pausa en *lágrimas* hace mui conspicua la asonancia en *á-a*.

Cuando en las asonancias no cabe pausa, entonces se percibe bastante menos su mal efecto.

De Garci-Lasso.

Una de aquellas diosas que en belleza.

© Biblioteca Nacional de España

I si la asonancia está al principio del verso, i sin pausa, apenas se nota, o no se nota.

De Herrera.

Que t**a**nt**o** odio te tiene; en nuestro estr**a**g**o**.
Los c**e**dr**o**s más exc**e**ls**o**s de la cima.

De Lup. Argensola.

Sue**ño** cruel, no turbes más mi p**e**ch**o**.

De Rioja.

Fiel c**o**pi**a** apareció en tan breves h**o**j**a**s.

De Quevedo.

Tr**a**mp**a** que sóbre a desmentir la g**a**ng**a**.

De Gallego.

Desde aquel f**a**ust**o** dia, su pal**a**ci**o**.
A t**a**rd**o** p**a**s**o** soñoliento Arcturo.
P**u**d**o** ocultar el m**u**nd**o** i las estrellas.

Lás asonancias casi no se perciben fuera de los lugares constituyentes.

De Herrera.

Con tum**u**lt**o** i terror el t**u**rbi**o** seno.

De Jáuregui.

Que el B**é**t**i**s baña i de su f**é**rt**i**l curso.

Voi ahora a hablarte de un fenómeno raro producido por las sinalefas; i es el obscurecimiento i disimulo de las asonancias interiores de los versos, cuando no existe pausa en sílaba constituyente. Por ejemplo:

De Herrera.

Del ej**é**rcit**o** et**é**r**eo i** fortaleza.

En este verso no hai indudablemente elisión entre la *o* final de *ejército* i la *e* inicial de *etéreo;* pero aun cuando estas dos palabras son asonantes, la asonancia apenas se percibe, porque las sinalefas casi hacen que el verso suene como si se pronunciára

Del ejércit' etér' i fortaleza.

© Biblioteca Nacional de España

Lo repito: no hai elisión: pero la sinalefa inclina a convertir la palabra

ejército

en

ejércite;

es decir, en algo como

ejér cite,

i a convertir el *etéreo i* en algo como *etéri*.

Dice HERRERA también:

Arma el osado pecho en duro hierro.

Si hubiese escrito

arma el osado pecho duro hierro

habria sido evidente la asonancia de

pecho i de hierro;

pero, tal como lo escribió HERRERA, el verso suena un poco como si se dijese

arma el osado péchen duro hierro;

con lo que casi se disimula la asonancia.

I digo casi (insistiendo siempre en lo mismo) porque no hai verdadera elisión de la *o*, sino sólo conato de elisión, puesto que ningún buen recitador dice

péch'en

sino

péchoen.

Pero con elisión, o con sólo el conato de elidir, resulta indudable que las sinalefas en estos casos i sus análogos tienen la virtud, nó ciertamente de anular, pero sí de obscurecer las asonancias: i de disimularlas, por tanto.

Lo mismo cabe decir de

Su imperio en el Océano extendiendo.

HERRERA.

© Biblioteca Nacional de España

Ejemplos de este disimulo.

De Garci-Lasso.

Secaba entonces el terr**eno** al**iento**.
Del verde s**itio** **e**l agradable fr**io**.
El caso de Anajár**ate** i cob**a**r**de**.

De Herrera.

Los bienes que el sil**encio** **e**n el desi**e**r**to**.
Que en sí conti**ene** **e**ste terr**e**str**e** **a**siento.

De Arguijo.

Castigue el cielo a T**ánt**al**o** **i**nhuman**o**.
Saber divino son engañ**o** h**u**man**o**.

De Medrano.

La pobrez**a** **i**mportuna me atorm**enta**.

De Martín.

El ronco tru**eno** **a**menazaba al su**elo**.

De D. Hurtado de Mendoza.

Paso at**ónit**o **i** l**oco**.

De Rioja.

Este despedaz**ado** **a**nfite**atro**.

De Fr. D. González.

Este favor a Antim**io** h**as** concedid**o**.

De Samaniego.

I cómeme después de c**abo** **a** r**abo**.

De Quintana.

Al sueño helado de la t**umba** **o**sc**ura**.
I el c**ampo** **i**nmenso del esp**acio** gira.
I dulce j**uego** **a**l c**éfiro** lasciv**o**.
Ejemplo grande a la arrog**ancia** h**uman**a.
Todo lo olvid**o** **a** **u**n tiempo i me confí**o**.

De L. Moratín.

Justa obedi**encia** **i** justo imperio ens**eña**.
Yo ví del polvo levant**ar**s**e** **au**d**aces**.

Como se vé, aquí en la mayor parte de los casos hai sólo un disimulo de las asonancias; pues, sin embargo de todo, se perciben.

© Biblioteca Nacional de España

Como notable ejemplo de disimulo de las asonancias, tanto por efecto de las sinalefas como por la colocación de los asonantes en sílabas prominentes, puede presentarse el siguiente soneto de Arguijo, más alabado de lo que merece en realidad, pues tantas lacras tiene. El disimulo es aquí un modelo: pero el disimulo no es la anulación.

Hondo Ponto que bramas atronado
Con tumulto i terror, del turbio seno,
Saca el rostro de torpe miedo lleno,
Mira tu campo arder ensangrentado.
I junto en este cerco i encontrado
Todo el cristiano esfuerzo i sarraceno
I cubierto de humo i fuego i trueno
Huir temblando el ímpio quebrantado.
Con profundo murmurio la victoria
Mayor celebra que jamás vió el cielo
I más dudosa i singular hazaña.
Etc.

Recuerdo que un admirador de Arguijo (menos admirador que yo, porque yo le admiro sin prejuicios) me quiso comer crudo un dia que le hice notar tantas asonancias tan perfectamente solapadas. Yo admiraba el arte, pero él admiraba el que hubiese costurones que tapar. I, en vez de pegarla con los costurones, la emprendió contra mí, que se los señalaba. Quizá su mayor coraje estaba en que él no habia nunca visto lo que yo. *Inde iræ.*

Pero no cabe disimulo humano cuando hai pausa en algún asonante: entonces el mal efecto se nota en seguida.

De Frai Luís de León.

La plateada rueda, i vá en pos della.

De Herrera.

Corre cual suelta cabra, i se abalanza.
Mas sé que, aunque me esfuerzo, apenas puedo.
Rindiéronse temblando, i desmayaron.

De Arguijo.

Vierte alegre la copia, en que atesora.

De Bartolomé Argensola.

Que no andes tan remiso i divertido.

© Biblioteca Nacional de España

De Meléndez Valdés.

Firme sostente, i con serena frente.
Sin que haya un coto a su dominio odio.
I el va, i crece, i se extiende.

De Quintana.

Deshecho i rando arrebatarse al llano.
Yo te perdono: al ardoroso llanto.

De Arriaza.

Rápido centellante el rayo parte.

De Hermosilla.

El padre de los hombres i los Dioses.

De Lista.

Vosotros, editores, a quien Jove.

De Blanco i Crespo.

A tí solo glorioso eterno coro.

Espronceda ofrece ejemplos numerosísimos de todas estas clases de atenuaciones i de disimulos. Hé aquí algunos:

Atenuación con esdrújulos.

Lanzó tronido horrísono el averno.
I árido llanto al abrazarlo vierte.
En su lánguida magia los sentidos. (*Mui perceptible.*)
I perdido en el áspera montaña.
El uno i otro ejército fronteros.

Atenuación por no haber pausa.

I adornen sus cabezas nuestras lanzas.
Confesaré al lector que mucho dudo. (*Bien perceptible.*)

Atenuación por distancia.

O eterna muerte cubrirá a la Grecia.
Grata visión que venturosa calma.
Encendida la lúbrica pupila.
Basta, que el corazón airado salta.

Aquí se distingue más la asonancia en *á-a* por razón de la pausa en *basta*.

En el verso siguiente concurren dos atenuaciones: esdrújulo i distancia.

Que trémula a su empuje titubea.

© Biblioteca Nacional de España

Atenuaciones al principio de verso o por sinalefa.

Campos pintados de fragantes flores.
Que el alta llama que en vosotros arde. (*Mui perceptible.*)
I el denso velo de la mente oculta.
Al rudo impulso i al furor tirano. (*Mui perceptible.*)
Corre allí el tiempo en sueño sepultado.
Vaga rosa tu sombra macilenta. (*Mui perceptible.*)
Tal simpatiza la familia humana.

Este verso casi suena

Tal simpatiza la familiumana.

El verso siguiente es mui notable:

Poco a poco armonioso espirar;

las sinalefas hacen que suene casi

Poca poc'armoniosespirar.
Porque es a un tiempo la manola airosa;

Manólirósa.

Sangre que ạhogue a siervos i opresores.

El «que Ạ*hogu*E A» es casi «*qu*E A*hog*A.»
En otros versos las sinalefas no son tan disimuladoras:

Los brazos alza i lleva a su garganta.
I mal-hablada i de apostura maja.
I bajando la diosa encantadora (*Mui perceptible.*)

Por supuesto, nada es absoluto en el mundo, i, por tanto, a pesar de todo lo dicho, no deben esquivarse las asonancias, ni aun las consonancias, dentro de un mismo verso, cuando son enumerativas o enfáticas.

De Quintana.

Venid, venid, el árabe decịa.
Amar, penar, gemir: tal su destino.
Siglos i siglos adorarle vẹa.
De andar, de hablar, de respirar contigo.
Hoi fué ¡mísero! hoi fué cuando irritado.

© Biblioteca Nacional de España

De un m**ar** al otro m**ar** se extenderia.
Mand**ar**, solo mand**ar**; que se estremezca.
Cesa, ¡oh, m**ar**! cesa, ¡oh, m**ar**! ten compasivo.

Am**or** contra el hon**or** te di**ó** la vida,
Hon**or** contra el am**or** te di**ó** la muerte. *

De Gallego.

Llor**ar**, solo llor**ar**, ésa es tu suerte.

Pues, si en mi coraz**ón**, que sangre llora,
Esperanzas i am**or** llevé conmigo,
Desengaños i am**or** te traigo ahora.

¡Oh, ciencia! ¡L**uz**, más l**uz**! ¿Más l**uz**? Nó; nunca. *

Ni tampoco son de evitar las asonancias propias de frases hechas:

pian**o**, pian**o**,
t**urb**a m**ult**a, etc.

De Quintana.

De p**op**a a pr**oa**: **e**n uno i otro lado.
La gr**an** ciud**ad** cond**al**.
El qu**eso** al p**eso**, i de aceit**unas una**. *

De Jorge Pitillas.

El que se fué al Parn**aso** pian**o** pian**o**.
La t**urb**a m**ult**a de escritores memos.

De Quintana.

El d**ón** de la invenci**ón** es de fortuna.
De Pizarr**o** i Almagr**o**.

Espronceda presenta ejemplos mui instructivos acerca de asonancias legales i hasta bellas:

I un b**á**quic**o** cantar tarare**ando**.
B**árbaras** carc**ajadas** de alegria.

¡Qué admirable harmonia imitativa hai en esta abundancia de *aes!*

Guerra las tr**ompas** h**órrid**as preg**onan**.

¡Qué bien indican estos asonantes broncos en *ó-a* el monótono pregonar de la guerra!

© Biblioteca Nacional de España

No sé si mi admiración por ESPRONCEDA me hace soñar. Cuando dice:

> Sonó pausada en el relój la una;
> La paz reinaba en el sereno azul:
> Bañaba en tanto la dormida luna
> Las **a**lt**a**s c**a**s**a**s con su bl**a**nc**a** luz,

me parece que tantas a, a, a,... como hai en el último verso, imitan la claridad del astro de la noche.

También veo en la monotonia de los asonantes algo de solemnemente descriptivo del estado de los enfermos extenuados por el hambre en:

> P**á**lid**o** i fl**a**c**o** i l**á**nguid**o**, con lento
> P**a**s**o** camina el moribundo hisp**a**n**o**.

Pero, dejando a un lado éstas que mui bien pudieran ser figuraciones, es indudable que hai en ESPRONCEDA asonancias bellísimas como las de QUINTANA:

> Enemiga también, también impura,

i que sin razón se le ha vituperado por haber acudido a *frases hechas*, en que hai asonancias inevitables. Pero ¿quién puede proscribir todas las frases hechas asonantadas? A veces no hai sustitución posible, i el buen sentido CONOCE desde luego cuándo la asonancia es dependiente del acervo común de la lengua (en cuyo caso la admite, siendo buena), o bien cuándo es engendro de la torpeza del versificador (en cuyo caso la rechaza).

> Leyendo está las *Ruinas de Palmira*.
> Fl**ujo** i refl**u**j**o** de hombres que aparecen.
> Un pobre cu**a**rt**o** b**a**j**o** en una casa.
> Mala s**ie**mbr**a**, mala s**ie**g**a**.
> Destierra este temor, Malv**i**n**a** m**i**a.

¿Cómo se sustituye esta asonancia propia del cariño?

¡Oh! ¿quién va a dar reglas sobre esto, que sólo puede ser resuelto por un gusto afinadísimo? Pero...

¡Temiéndome estoi que el más chambón de todos los feligreses del Parnaso salga, a pretexto de harmonias imitativas, defendiendo el majado de un almirez!

© Biblioteca Nacional de España

SALA NOVENA

Asonancias de unos versos con otros.

La percepción de las rimas consonantes se perturba del modo más ingrato poniéndoles junto, o cruzando con ellas otras rimas asonantes;—defecto que no cuidaron de obviar nuestros clásicos; ni aun versificadores modernos tan eminentes como el gran QUINTANA.

D. JUAN NICASIO GALLEGO, aunque no siempre impecable, ya empezó a evitar las asonancias entre versos contiguos; i, de seguro, desaparecerán los restos de esta insigne torpeza dentro de mui poco.

Hoi, ningún versificador que aspira a hacerse digno de este nombre reincide, a pesar de los malos ejemplos de ESPRONCEDA (i de otros vivos aún que no quiero mencionar, porque no me den morcilla).

Si fuéramos a admitir todos los enfermos de esta epidemia en tu *Hospital de Incurables*, no habria camas para su innúmera muchedumbre; i, así, sólo daré cabida a unos cuantos hijos de GARCI-LASSO, de HERRERA, i algún otro que haya pasado la frontera del abuso.

Empecemos por GARCI-LASSO:

Buscan en el estío
Mis ovejas el frio
De la sierra de Cuenca, i el gobierno (*eo*)
Del abrigado extr**e**m**o** en el invierno. (*eo*)
Mas ¡qué vale el tener, si derritiendo (*eo*)
Me estoi en llanto eterno! (*eo*)
Salid sin du**e**l**o**, lágrimas, corriendo. (*eo*)

© Biblioteca Nacional de España

I aquel dolor que siente
Con diferencia tanta
Por la dulce garganta
Despide, i a su canto el aire suena, (ẹa)
I la callada noche no refrena (ẹa)
Su lamentable oficio i sus querellas, (ẹa)
Trayendo de su pena (ẹa)
Al cielo por testigo i las estrellas. (ẹa)
Desta manera suelto yo la rienda. (ẹa)

La sombra se veia
Venir corriendo apriesa
Ya por la falda espesa
Del altísimo monte, i recordando (ạo)
Ambos como de sueño, i acabando (ạo)
El fugitivo sol, de luz escaso, (ạo)
Su ganado llevando, (ạo)
Se fueron recogiendo paso a paso. (ạo)

En tanto no te ofenda ni te harte (ạe)
Tratar del campo i soledad que amaste, (ạe)
Ni desdeñes aquesta inculta parte (ạe)
De mi estilo, que en algo ya estimaste. (ạe)
Entre las armas del sangriento Marte, (ạe)
Dó apénas hai quien su furor contraste, (ạe)
Hurté de tiempo aquesta breve suma,
Tomando, ora la espada, ora la pluma. (ụa)
Aplica, pues, un rato los sentidos
Al bajo son de mi zampoña ruda... (ụa)

Movióla el sitio umbroso, el manso viento, (ẹo)
El suave olor de aquel florido suelo. (ẹo)
Las aves en el fresco apartamiento (ẹo)
Vió descansar del trabajoso vuelo. (ẹo)
Secaba entónces el terreno aliento (ẹo)
El sol subido en la mitad del cielo. (ẹo)
En el silencio sólo se escuchaba
Un susurro de abejas que sonaba.

El agua clara con lascivo juego
Nadando dividieron i cortaron, (ạo)
Hasta que el blanco pié tocó mojado, (ạo)
Saliendo de la arena, el verde prado. (ạo)

Pero ¿quién aguanta el martilleo de asonancias que sigue?

© Biblioteca Nacional de España

La bella virgen, cuya vista aplace
I regala al sentido en tiempo breve (ẹ́)
Al mesmo que agradó no satisface.
No así tan presto aparta el viento leve (ẹ́)
I disipa las nieblas, i el ardiente (ẹ́)
Sol desata el rigor de helada nieve, (ẹ́)
Como a la tierna edad la flor luciente (ẹ́)
Huye, i los años vuelan, i perece (ẹ́)
El valor i belleza juntamente. (ẹ́)
¡Cuán breve i cuán caduca resplandece. (ẹ́)

Las telas eran hechas i tejidas (i̯ı)
Del oro que el felice Tajo envia, (i̯a)
Apurado, después de bien cernidas (i̯ı)
Las menudas arenas do se cria. (i̯a)
I de las verdes hojas reducidas (i̯ı)
En estambre sotil, cual convenia (i̯a)
Para seguir el delicado estilo
Del oro ya tirado en rico hilo.
La delicada estambre era distinta. (i̯a)

Apartada algún tanto, en la corteza (ẹa)
De un álamo unas letras escribia,
Como epitafio de la ninfa bella, (ẹa)
Que hablaban así por parte della. (ẹa)
«Elisa soi, en cuyo nombre suena. (ẹı)

Para las siguientes asonancias en *á-a* falta la paciencia:

Destas historias tales variadas (a̯a)
Eran las telas de las cuatro hermanas, (a̯a)
Las cuales, con colores matizadas (a̯ı)
I claras luces de las sombras vanas, (a̯a)
Mostraban a los ojos reveladas (a̯ı)
Las cosas i figuras que eran llanas; (a̯a)
Tanto, que al parecer el cuerpo vano
Pudiera ser tomado con la mano.
Los rayos ya del sol se trastornaban, (a̯a)
Escondiendo su luz, al mundo cara, (a̯a)
Tras altos montes, i a la luna daban (a̯a)
Lugar para mostrar su blanca cara; (a̯a)
Los peces a menudo ya saltaban, (a̯ı)
Con la cola azotando el agua clara. (a̯a)

¿A qué escribir en consonantes, si no se habian de percibir por la interferencia de las asonancias las unas con las otras?

© Biblioteca Nacional de España

Sigue Garci Lasso.

En la fria, desierta i dura tierra.
¿Quién me dijera, Elisa, vi la mia.

Con inmortales piés pisas i mides,
I su mudanza vés estando queda.

Escurrieron del agua sus cabellos,
Los cuales esparciendo, cobijadas.

De Herrera.

Tú rompiste las fuerzas i la dura
Frente de Faraón, feroz guerrero; (ẹo)
Sus escogidos príncipes cubrieron (ẹo)
Los abismos del mar i descendieron, (ẹo)
Cual piedra, en el profundo, i tu ira luego (ẹo)
Los tragó, como arista seca el fuego. (ẹo)

I aquellas en la guerra gentes fieras (ẹa)
Ocupadas están en su defensa, (ẹa)
I aunque nó, ¿quién hacerme puede ofensa? (ẹa)

Tú, Señor, que no sufres que tu gloria
Usurpe quien su fuerza osado estima, (ịa)
Prevaleciendo en vanidad i en ira, (ịa)
Este soberbio mira, (ịa)
Que tus aras afea en su victoria.
No dejes que los tuyos así oprima, (ịa)
I en sus cuerpos, cruel, las fieras cebe,
I en su esparcida sangre el odio pruebe;
Que hechos ya su oprobio, dice: «¿Dónde (ọe)
El Dios de éstos está? ¿De quién se esconde?» (ọe)
Por la debida gloria de tu nombre. (ọe)

Bendita, Séñor, sea tu grandeza,
Que después de los daños padecidos, (ịa)
Después de nuestras culpas i castigo, (ịo)
Rompiste al enemigo (ịo)
De la antigua soberbia la dureza.
Adórente, Señor, tus escogidos. (ịo)

I con terrible espanto
El Señor visitó sobre sus males, (ạe)
Para humillar los fuertes arrogantes, (ạe)
I levantó los bárbaros no iguales, (ạe)
Que con osados pechos i constantes (ạe)

© Biblioteca Nacional de España

No busquen oro, mas con hierro airado (ạo)
La ofensa venguen i el error culpado. (ạo)
Los ímpios i robustos, indinados, (ạo)
Las ardientes espadas desnudaron (ạo)
Sobre la claridad i hermosura
De tu gloria i valor, i no cansados (ạo)
En tu muerte, tu honor todo afearon, (ạo)
Mezquina Lusitania sin ventura;
I con frente segura
Rompieron sin temor con fiero estrago (ạo)
Tus armadas escuadras i braveza.
De aquel error en que viví engañado (ạo)
Salgo a la pura luz, i me levanto (ạo)
Tal vez del peso que sufrí cansado. (ạo)
Pudo mi desconcierto crécer tanto. (ạo)

Por la fé de tu príncipe cristiano (ạo)
I por el nombre santo de su gloria. (ạo)

Los bienes que el silencio en el desierto (ẹo)
De un corazón modesto i bien regido.

La canora armonía (ịa)
Suspendía de dioses el Senado. (ịa)

De Arguijo.

I en vez de fruta aprieta el aire vano. (ạo)
Tú que espantado, etc. (ạo)

De Tirso de Molina.

No repares en el precio; (ẹo)
Que no trajera amor desnudo el cuerpo, (ẹo)
A ser interesable i avariento. (ẹo)

De Calderón.

Pero cese el sentimiento,
I a fuerza de honor, i a fuerza (ẹa)
De valor, aun no me dé
Para quejarme licencia; (ẹa)
Porque adula sus penas (ẹa)
El que pide a la voz justicia dellas. (ẹa)

Pero pocos trozos como el que sigue:

Habitan los lugares comarcanos (ạo)
La turba popular que no alcanzaron (ạo)
Entendimiento tanto soberanos. (ạo)

© Biblioteca Nacional de España

Frontero los ilustres fabricaron (ao)
Sus casas del camino, i en llegando, (ao)
En una sala rica se sentaron. (ao)
A do en lugar más alto el Sumo estando (ao)
Afirmado en su cetro marfilino,
La sagrada cabeza meneando (1). (ao)

El rastro de las asonancias persiste en el oido bastante tiempo. Regularmente cuando entre dos endecasílabos hai tres versos interpolados, se evanecen las aliteraciones de la rima. Excediendo de tres versos la interpolación, no se nota ya generalmente la similitud de los sonidos.

Sin embargo, hai casos en que la persistencia del sonsonete de los consonantes traspasa ese límite con mucho. Pero son raros.

En su Gramática, dice SALVÁ:

«Cuídese en toda composición de consonantes de no interponer entre éstos más de tres versos, a fin de que no se olvide el eco de la consonancia ni desaparezca este artificio de la poesia.

»A pesar del largo tiempo que ha transcurrido desde LEBRIJA, no se ha hecho ninguna novedad en la máxima que sentó en el libro II, cap. X de la *Gramática Castellana*. No pienso que hai copla en que el quinto verso torne al primero, salvo mediante otro consonante de la mesma caida; lo cual por ventura se deja de hacer, porque cuando viniese el consonante del quinto verso, ya seria desvanecido de la memoria del auditor el consonante del primer verso.»

I SALVÁ cita ejemplos, en contra de este precepto, de rimas inútiles, pues que no se retienen en el oido, hechas por MELÉNDEZ, GONZÁLEZ, CARVAJAL i JÁUREGUI, a las cuales habria podido agregar también de MORATÍN. Efectivamente, estrofas en que el segundo verso rima con el séptimo, son de efecto insensible, aun para el más educado oido.

QUINTANA, que tanto i tanto desluce la perspicuidad de las pausas métricas por causa de asonancias insufribles, tiene, además, un defecto mui grave;—en él, más que en cual-

(1) OVIDIO: *Metamorfosis*, traducción de SÁNCHEZ DE VIANA.

© Biblioteca Nacional de España

quier otro versificador, visible i enojoso, precisamente por lo que más distingue su enérgica versificación: el vigor de las pausas interiores.

Por desdichada torpeza, QUINTANA, en el centro de sus versos, suele poner asonantes i hasta consonantes de las rimas que señalan sus pausas métricas.

...nubes suaves
Que su serena faz tal vez cubrian
I a deliciosa paz luego tornaban.

I al fin en pena tal, si amargo duelo,
si es inmenso el afán...

Mas, cuando al tierno amor asaltan fieros
El puñal del desprecio, la ponzoña.

Más grande es el amar: la llama ardiente
A pesar de su afán, crece en su seno.

El opulento Támesis me vea.
Dijo, i tiende la vela; ellos le siguen.

Se presentó mi dulce vencedora;
¡Oh, cuán hermosa! el mundo parecia
Que, cuidadoso de aumentar su gloria,

I, bramando allá dentro, envuelvas ciego
Playas, imperios i hombres infelices.

Bien como el hielo se deshace en agua,
Tal se deshace al contemplar la risa
De una boca rosada, al ver los orbes.

¡Cuánto mejor haber colocado el asonante fuera de pausa, i en lugar menos visible del metro, por ejemplo:

De una rosada boca, al ver los orbes.

Se conoce que para QUINTANA, el ritmo acentual, esto es, el recargo periódico de empujes del aliento, era lo que sentia con mayor claridad, i que era tardo de oido para la recurrencia del ritmo especial de las pausas métricas.

Y ¿quién sabe si, acaso por su preferencia al ritmo de acentos, no tiene rival en hacer sentir la incontrastable energia dinámica de sus versos olímpicos?

© Biblioteca Nacional de España

I tanto, tanto cautiva QUINTANA con su acentuación incomparable, que, aunque con pesar se condenen sus abusivas asonancias, se le indulta casi siempre luego, aunque cuaje de ellas sus mejores trozos.

Así torre fortísima domina
La altiva cima de fragosa sierra:
Su albergue en ella i su defensa hicieron
Los hijos de la guerra,
I en ella su pujanza arrebatada
Rugiendo los ejércitos rompieron...
Mas llega el tiempo, i la estremece, i cae:
Cae: los campos gimen
Con los rotos escombros, i entre tanto
Es escarnio i baldón de la comarca
La que antes fué su escándalo i espanto.

Este trozo, adoquinado de asonancias, tiene en su disculpa, la disimulación propia de sus esdrújulos, la modificación eficaz de las sinalefas, i la falta de pausas donde pudieran perjudicar enormemente; pero tanta atenuación es debida a felices combinaciones del azar, i de ningún modo a designio reflejo del poeta, cuyo desenfado i poca aprensión en el asonantar raya a veces en lo increible, i acaso en lo desesperante.

¿Seria, quizás, el gran Autor sordo para las eficacias de la rima; él, sin rival en cuanto a selección incomparable de acentos, de cuantidad, i de pausas de sentido?

Tal vez. Me inclino a creerlo.

El gran VELÁZQUEZ no poseia el encanto del colorido. MURILLO siempre careció del inmenso realismo de VELÁZQUEZ...

Ningún Genio reune en sí las dotes de los otros.

Pero sea de ello lo que quiera, otros autores habian incurrido ya deplorablemente en los mismos defectos de QUINTANA; i, ¡por desgracia, muchos han seguido después! Hoi son, por fortuna, ya bastante menos.

DE GALLEGO.

Desterrando del bosque las tinieblas
Brilla en las ramas trémulas, i en vano.
Si con la copa del placer risueña
Te brindase benéfica, i al punto
De tus ojos se huyese como niebla.

© Biblioteca Nacional de España

En honor de verdad, GALLEGO ponia esmero en evitar los asonantes parásitos, o se permitia sólo las asonancias poco perceptibles, como las de los esdrújulos, o las situadas en sílabas sin acento, o bien las disimulaba diestramente con entendidas sinalefas:

Serpean los relámpagos, i el rayo
Rápido cruza...

De los versificadores de principios del siglo, es sólo L. MORATÍN el que, aunque no impecable, puede mirarse como un modelo en el esmero de evitar las asonancias próximas. Si a veces cae, se ve bien que es por inadvertencia, perdonable siempre.

ESPRONCEDA, como de costumbre, desde que se emancipó de D. ALBERTO LISTA, hacia en esto lo que le daba la gana. ¡Qué lástima de desprecio i desdén en seguir pautas racionales!

I si tal vez mi lamentable historia
A tu memoria con dolor trajeres.

¿Por qué no haber dicho, por ejemplo:

A tu recuerdo con dolor...?

I huyó su alma a la mansión dichosa
Do los ángeles moran. . Tristes flores.

¡Pobre Teresa! al recordarte siento
Un dolor tan intenso. Embarga impio.

Un alcázar de pórfido luciente
Junto al famoso Betis se levanta.

i ya no entiendo,
Lector, te juro, lo que voi diciendo.
Vuelvo a mi cuento, i digo.

De ferreos nervios hecho
El vigororo cuerpo.

I del trueno
Al son violento.

Quién sabe si tal vez pobre destello
Eres tú de otro sol que otro universo.

© Biblioteca Nacional de España

De las asonancias disimulables entre versos cercanos hai triste cosecha:

Si el alta c**o**p**a** del ciprés inclina
I el resonar del hijo de la r**o**c**a**.

Como la noche el m**a**r, el viento en calma.
¿Do las armas est**á**n?

© Biblioteca Nacional de España

SALA DÉCIMA

Perturbación de las pausas de sentido por las pausas métricas.

El ritmo de las pausas métricas se destruye, a pesar de las rimas, cuando el sentido exige que en ellas no se detenga el recitador.

Pero entonces, ¿a qué escribirlas? ¿A dónde va la rima, si en vez de lo que quiso el autor, hai que recitar de otro modo?

Así, pués, las pausas métricas deben coincidir con las pausas oratorias o de sentido; i el que no lo hace, destruye, sin querer, o a sabiendas, i quizá con premeditación i alevosía, el ritmo de las pausas; es decir, una de las cualidades esenciales del metro.

A pesar de que griegos i romanos lo hacian, todo el mundo está de acuerdo en criticar a Frai Luís de León por haber escrito, rompiendo el adverbio,

I mientras miserable-
Mente se están los otros abrasando
Con sed insaciable
Del peligroso mando,
Tendido yo a la sombra esté cantando.

I, efectivamente; si el sentido exige que se diga

I miéntras miserablemente
Se están los otros abrasando,

desaparece la medida i también la rima. Esto es de evidencia.

© Biblioteca Nacional de España

Ahora bien; si todo el mundo está conforme cuando se trata de censurar esa desdichada partición

Miserable-
mente,

¿por qué, ¡oh, poder de la reata! ¡oh, majestad de la rutina! ¡oh, ceguedad de la inconsecuencia! nadie critica al mismo Frai Luís cuando escribe:

A mí una pobrecilla
Mesa de amable paz bien abastada
Me basta, i la vajilla
De fino oro labrada,
Sea de quien la mar no teme airada?

Habiendo que pronunciar:

A mí una pobrecilla mesa
De amable paz bien abastada,

¿no desaparecen, como antes (lo mismo, sin diferencia), tanto la medida silábica, como el ritmo de las pausas, esencia del metro? ¿dónde va a parar? ¿a qué escribir lo que nadie ha de sentir?

Solo estoi, lo sé. Pero no vacilo en decir que es un atentado métrico indisculpable el infringir la léi de simple buen sentido que prescribe la coincidencia entre las pausas oratorias i las de verso. Solo estoi, lo sé; pero debo clamar contra tal abuso siempre que me sea posible. Solo estoi, i sé que será mas fácil a los que han infringido la léi el clamar contra esta afirmación mia que el darme la razón; pero alguien me la dará alguna vez, i esto basta. Las minorias crecen.

Sin embargo, lo peor del caso es, que antes de que empiece a crecer la minoria, seguiré estando solo durante mucho tiempo aún, porque ¡es tan difícil versificar bien! ¡I es tan fácil repetir las torpezas de nuestros abuelos!

Este mal es epidémico (Gallego i Quintana son de los menos contagiados); i como los enfermos resultan tantos, no hai para ellos sitio en el Hospital, así tuviera el tamaño de la antigua Babilonia.

Presentaré, pués, sólo algo de Frai Luís de León, siquie-

© Biblioteca Nacional de España

ra por haberse atrevido la gente ya con él, a causa de la fractura infeliz

Miserable-

mente;

si bien luego le han tolerado otras enteramente iguales. ¡Pues qué! ¿las palabras de una frase no son un todo indivisible pronunciado conexamente como tal? ¿No se vendria al suelo una pared si separásemos los materiales que la forman? Una frase es un todo tan individual como una palabra compuesta; i nunca será perdido cuanto tiempo se gaste en proclamar verdad tan evidente como poco respetada.

¿Quién no echará de ver la razón de lo que censuro, cuando vea escrito como se recita lo que sin motivo aparece en renglones diferentes?

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido
I sigue la escondida senda
Por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

I por su senda agora
Traspasa luengo espacio con ligero pié,
I ala voladora
El gran Portocarrero,
Osado de ocupar el bien primero.

Él te dará la gloria
Que en el terreno cerco es más tenida:
De agüelos larga historia
Por quien la no hundida nave,
Por quien la España fué regida.

Veré las inmortales columnas
Do la tierra está fundada;
Las lindes i señales
Con que a la mar hinchada
La Providencia tiene aprisionada.

I así, centenares i miles de ejemplos de todos los autores.

I, a propósito: porque Frai Luís dijera *agüelos*, ¿vamos a repetirlo ahora?

Porque él no hiciera coincidir las pausas métricas con las de sentido, ¿vamos nosotros también a hacerlo, conociendo

© Biblioteca Nacional de España

que semejante no-coincidencia destruye lo esencial del ritmo métrico? ¡Cómo! ¿Los versos se hacen para sólo enjaretar sílabas con predeterminado sonsonete, o para presentar con ordenado ritmo frases racionales, i escogidas con sujeción esmerada a las leyes de la lengua?

Me arrepiento. Habia pensado no presentar más ejemplos tristes sobre este particular de la no-coincidencia entre las pausas métricas i las de sentido; pero me parecen de gran lección i enseñanza las papeletas sacadas de las poesias de GALLEGO, i he de aprovecharlas.

D. JUAN NICASIO GALLEGO, generalmente, cuida de no infringir la coincidencia. Inferior a QUINTANA en el ritmo acentual, le es mui superior en el ritmo de las pausas métricas; i, sin embargo, a pesar de su escrupulosidad en hacerlas sentir, todo su arte fracasaba cuando le acometia la pereza, o cuando la galbana adormecia su conciencia del arte con un seduciente:

«Pues si tantos lo han hecho, i han pasado, ¿me van a ahorcar a mí? ¿Por qué he de singularizarme yo como excepción? ¡Bah!»

Pero entonces, ¿a qué se tomaba el trabajo de rimar lo que en la recitación habia de resultar prosa solamente?

Rio, ¿do está de Lasso la divina musa
Que un tiempo suspiraba amores?

Zagales de Aranjuez, que en lastimera voz
Recordáis su muerte cada dia.

Mas cuando vió cesar del descompuesto rostro
La convulsión trémula i fiera.

A la voz de la gloria i de los fieros combates
Corre a peregrinos climas.

Id de Corina al pié, sin que el severo ceño
Temáis del cano Guadarrama.

¿Dónde el amable joven, que el impuro soplo
No encalleció del vicio infame?

© Biblioteca Nacional de España

Tu voz está esperando; ya en las altas nubes
Se asoman a escuchar tus votos
Las sombras de mil heroes.

No pocos en obscura mansión
Al deudo i la amistad cerrada.

Por verla el padre Bétis, con nervudo brazo
Apartó los juncos de su frente.

La extraña conmoción, el entreabierto labio,
Las refulgentes ráfagas de tus ojos.

¿Quién es el poderoso genio
Que al vate i al pintor valiente.

Si el ídolo que adoran
Los oyese benévolo, y el sumo bien
Que ansiosos codician otorgára.

Espantoso huracán, i en los cercanos riscos
Que fácil puerto prometian
Sólo la muerte halló.

Los ancianos dirán i el extranjero bardo
Que ya solícitos te aguardan.

...escucho
Los estallantes látigos,
El sordo batallar de los heroes,
El doliente murmullo de Escamandro, etc.

Los anteriores versos, propiamente recitados, resultan pura prosa: ¡prosa eminentemente poética! pero prosa.

¿A qué, pués, el trabajo de medir lo que nadie, SI SABE LEER, ha de recitar de modo que se sienta la medida?

¡Qué inutilidad!!

¡Pues qué! ¿va el sentido de las frases a prostituirse neciamente a los antojos o a las impotencias de un versificador, inhábil por lo regular, o inicuamente perezoso, i, por tanto, fusilable, cuando, sabiendo su oficio, no quiere dar al sentido la supremacia que nadie locamente le puede arrebatar?

¡Prostituir el sentido al sonsonete! ¡Qué profanación!!

© Biblioteca Nacional de España

SALA UNDÉCIMA

Rimas enclenques.

Por último, el precioso recurso de la rima consonante con la cual se distinguen tan agradablemente los lugares de las pausas en las series métricas, requiere que las rimas sean selectas i raras, insólitas, sin pecar de obscuras, i variadas cuanto posible fuere.

Los interminables consonantes en *able*, *mente*, *oso*, *ando*, *endo*, *iento*, etc., mal manejados, tienen un gravísimo inconveniente: el de exigir que las ideas se presenten en las mismas formas gramaticales;—paralelismo que las hace al cabo monótonas i tediosas. Ahora, bien manejados, no son de censurar.

Si se escribe en asonante, es preciso que las mismas palabras asonantadas no aparezcan repetidamente, como los pobres comparsas de *I feroci Romani*; porque semejante reaparición de idénticos vocablos i en idénticas posiciones se hace, al cabo, cansada i enojosa hasta más no poder.

Yo no acertaba a darme cuenta del por qué me parecia escrito con pluma de plomo i tintura de adormideras el acto 5.° del *Pelayo*, de Jovellanos, hasta observar que el gran Autor, con ruindad incomparable, no hace más que repetir las mismas palabras en los versos asonantados; i, movido yo entonces de extraña curiosidad (que pronto se convirtió en asombro), ví que de los 208 versos que tienen asonantes en ese acto 5.°, más de la mitad (¡132!!!) son palabras repetidas. Tan increible, antes de contarlos, me parecia

© Biblioteca Nacional de España

tal inopia, que, para asentir a la evidencia, me puse a tabular las reapariciones de los vocablos, i me resultó el estado que sigue:

Infame: está infamemente repetido....	12	veces.
Sangre: ¡cuánta sangre!.....	10	»
Cobarde.....	9	»
Instante.....	9	»
Favorable	8	»
Combate.	7	»
Males.....	7	»
Altares.....	6	»
Partes.....	6	»
Trance.....	6	»
Constante.....	5	»
Estandarte.....	5	»
Enlace.....	5	»
Maldades.....	4	»
Desastre.....	3	»
Grande.....	3	»
Leales.....	3	»
Acabe.....	2	»
Abate.....	2	»
Abominable.....	2	»
Amante.....	2	»
Bondades.....	2	»
Cárcel.....	2	»
Culpable.....	2	»
Desaire.....	2	»
Execrable.....	2	»
Miserable.....	2	»
Paraje.....	2	»
Umbrales.....	2	»
	132	»

¡Qué pobreza! ¡I en un Jovellanos!!!

Si el versificador no se siente con fuerzas para dominar las dificultades métricas, ¿por qué no se dedica a algo útil, v. gr., a amasar hogazas de pan? ¿Hai alguna léi que obligue a nadie, aunque sea gloria de la Patria, a componer versos? ¿Quién le pone a otro un revólver al pecho para que se devane los sesos en elaborar renglones soporíferos?

Pero lo raro es otra cosa: ¿cómo el que hace bien un cesto, no hace siempre bien un ciento?

© Biblioteca Nacional de España

Otro mal, emparentado con éste, es el de la rima-matacán. El rellenar de ripio los versos con palabras inútiles, para que tengan completas sus sílabas, es siempre imperdonable abuso; pero, cuando los matacanes son los asonantes o los consonantes mismos, entonces ¡vive Dios! que no cabe indultar a nadie, i es preciso pasar por las armas a tan perversos leprosos. La pena de muerte i en hogueras públicas no debe conservarse sino contra los versos malos. ¡Fuego en ellos sin piedad!

¿No da grima de ver al gran GALLEGO diciendo

losa mesma,
alma mesma,

por no encontrar asonantes en *é-a*? ¡Digo, en *é-a*! ¡Pues apenas hai algunos!

El *Oscar* se encuentra empedrado de ripios i matacanes según lo exige la asonancia, tales como

desdicha *acerba*,
cadaver *frio*,
ficciones *vanas*,
golfo *undoso*,
mísera desgracia ..

¡como si hubiese *desdichas dulces, ficciones reales, golfos sin ondas*...!

I no hai que hablar del abuso del vocablo

ingrato

cuando el asonante es *á-o*, ni de su femenino

ingrata

cuando es *á-a*, ni de

destino *amargo*,
influjo *blando*,
ondas *bravas*,
tente, *aguarda*,
mata (por mató), etc.,

que prueban horrible penuria por no dar con asonantes tan comunes i vulgares como son todos los en

á-a, *á-o*,...

© Biblioteca Nacional de España

Cuando se escribe en verso suelto debe evitarse toda clase de asonancias. ¡Cuántos enfermos hai de esta clase! Ni aun admito al que sigue, cuya enfermedad es de las más disimuladas. Pero no le vale.

De Gallego.

Si acaso un tiempo
La belicosa trompa al labio aplicas,
Sólo para inflamar los pueblos su**e**n**e**
En santa indignación, si un nuevo J**é**ngi**s**
A tu patria dirige el duro cetro.

No debe proscribirse el uso prudente de una voz como consonante de sí misma, cuando se usa en distintas acepciones. En realidad son dos palabras distintas.

De Tirso de Molina.

Vete de aquí, salte fu**era**,
Veneno en taza dorada,
Sepulcro hermoso de fu**era**,
Arpía que en rostro agrada,
Siendo una asquerosa fi**era**.

Pero, en verdad, ha de tenerse en cuenta lo que discretamente dice Bello: la consonancia gusta menos cuando la semejanza de letras es más numerosa que la absolutamente necesaria: *mina* es menos buen consonante de *domina* que de *inclina*, etc.

Pero no quiero pasar a la Sala duodécima sin extractarte la doctrina de Bello sobre este particular.

Bello dice, repitiendo casi a Luzán:

«*Por punto general*, un hábil versificador que emplea la rima consonante o asonante, se abstendrá de apelar a menudo a ciertas terminaciones inagotables, como las de los participios en *ado, ido*; gerundios en *ando, endo*; imperfectos en *aba, ía, ara, era, ase, ese*; futuros en *á, án, erá*; verbos plurales en *amos, emos, imos*; adverbios en *mente*; infinitivos en *ar, er, ir*; derivados verbales en *or, ion*, i palabras compuestas de enclíticas. Procurará también evitar *todo lo posible* que la asonancia degenere en consonancia (cosa a que se prestó mui poca atención en las primeras edades de la len-

© Biblioteca Nacional de España

gua, i en que Lope de Vega se mostró sobre todos cuidadosísimo); que asuenen o consuenen accidentalmente los versos que en la léi de la composición no exigen rima; i que se repita una misma palabra en una serie de asonantes; sobre todo, si esto se hace tantas veces, o a tan corto trecho, que no pueda menos de percibirse.

»Por punto general, toda semejanza de sonidos que sóbre para la rima, en vez de aprovechar perjudica (no hablo, por supuesto, de las repeticiones gramaticales o retóricas). Así, no sólo el asonante que pasa a consonante perfecto produce desagrado, sino que la consonancia misma gusta menos cuando *se extiende a más* sonidos elementales que los indispensables: *mina*, por ejemplo, consonaria menos agradablemente con *camina* i *examina* que con *espina* i *peregrina*. Oféndenos la semejanza de la vocal final en las dicciones que no deben rimar. I no contribuye poco a la dulzura i harmonía la variedad de las vocales acentuadas; si nó en todas las dicciones, a lo menos en los parajes prominentes del verso.

»Excusado es decir que sobre estas consideraciones secundarias materiales deben en todos casos *preponderar* las cualidades esenciales de la dicción poética.

»Nada hai que dé más valor a las rimas, que la circunstancia de marcar con ellas las ideas principales i dominantes, que, por lo común, adhieren a las raices de las palabras, i no a las de las inflexiones.

»I no se piense que sea en esto menos delicada la asonancia..., etc.

© Biblioteca Nacional de España

SALA DUODÉCIMA

Versos herpéticos, elefantiásicos, escrofulosos...

Echan a perder los versos (lo mismo que la prosa):

1.° Las aliteraciones cacofónicas:

De **q** uien lo **q**ue **q**ueréis **q**uiere.

Tanto sonido *q* en este octosílabo de Castillejo lo hace sumamente risible. ¿Cómo remedar el cacareo de una gallina?

¿**Q**ue **q**ué **q**ueda, preguntas? Odio inmenso.

De mal análogo padecen los que siguen:

De Garci-Lasso.

Lugar para mostrar su blan**ca ca**ra.

De Lope.

La **f**ama in**f**ame del **f**amoso Atridas.

De Frai Diego González.

I aunqu**e** qu**e**d**é** d**e**l sueño mal herido.
Al fér**e**tro **t**ropel de **t**ropa i pueblo. *

De Quintana.

Rompe el silencio de **t**u e**t**erna **t**umba.

De Espronceda.

I ext**á**tico ante **t**í me at**e**vo a hablar**t**e.
En **t**res o cua**t**ro **t** ozos la cuchilla.

© Biblioteca Nacional de España

Claro es que las aliteraciones inexcusables tienen que ser exceptuadas:

El Alcalde de Dénia.
El Conde de Dénia.

De Calderón.

Dirásme que qué me importa.
Hazte tú tu duración.

Aquí el primer *tú* es de otra categoría que el segundo, por causa del acento.

Las aliteraciones a veces son un recurso onomatopéyico, i entonces, lejos de ser vituperables, constituyen una belleza.

En el báratro el réprobo repite.

Cuán suave i sosegado
El susurro del aire en la enramada.

Hai pueblos que no han tenido rima, sino aliteración. Para nosotros, la aliteración más bien es causa de desagrado que de placer estético; pero algunos ensayos recientes han resultado felices medios de agradar. Véase el siguiente, mui moderno:

Una muda i un mudo
Se comprendieron, (*eron*)
I los dos de tal suerte
Se enamoraron, (*aron*)
Sin duda por las señas
Que ambos se hicieron, (*eron*)
Que, juntos, sus hogares
Abandonaron. (*aron*)
La noche estaba obscura,
Soplaba el viento... (*ento*)
Pero como los mudos
Se amaban tanto, (*anto*)
Fueron por el camino
Con mucho tiento, (*ento*)
Ella, como una santa,
I él, como un santo. (*anto*)
I cuentan los periódicos
Más importantes, (*antes*)
I afirman las personas
Más competentes; (*entes*)

© Biblioteca Nacional de España

Que resultan al cabo
Los dos amantes, (*antes*)
Aunque no lo parezcan,
Dos inocentes. (*entes*)
I como el juez de Lugo
Dice en conciencia, (*encia*)
Que ese caso es un caso
De extravagancia, (*ancia*)
Los dos han vuelto al pueblo
Con su inocencia... (*encia*)
I esta es una noticia
Sin importancia. (*ancia*)

2.° La disolución de diptongos naturales, imitando hoi inoportuna i malamente a los antiguos.

De Herrera.

I do el límite rojo de Ori-ente.
I sigue inferi-or el mayor yerro.

(En este verso hai, además, asonancia interna

inferi**o**r, may**o**r;

obstrucción del acento en 10.ª por el de 9.ª; i, para que nada le falte, aliteración

yor, **y**er).

Sigamos:

De Herrera.

Este cansado tiempo espaci-oso.
El curso glori-oso.
Sus odi-osos pasos imitaste.
Ni **f**ueron **f**irmes ni **f**ieles **f**ueron.

Obsérvense las aliteraciones de la *f*. ¡Ni Micifuf!

De Frai Luis de León.

¡Ai nube envidi-osa.

De Castillejo.

Musas itali-anas i latinas.

De P. de Céspedes.

La elegancia i la suerte graci-osas.

© Biblioteca Nacional de España

De Rioja.

¡Oh, jazmín glori-oso!
Fogoso en Ori-ente.

De Bartolomé Argensola.

I con tal sencillez eran fi-eles.
Del Turco ejecutaban cru-eldades.
No habrá prosperidad que me inqui-ete.
De sus descansos posesión qui-eta.

De Iriarte.

Ganaba un pi-amontés (1).

De Gallego.

El le-opardo fiero.

3.° La mutilación de letras, especialmente cuando no se ha tenido otro objeto que el de fabricar consonantes para salir de un apuro, imitando también a los antiguos, que convirtieron en libertinaje esta licencia.

De Garci-Lasso.

Baste que tus perfetas.

De Herrera.

Vinieron de Asia i portentosa Egito.
Un valor tan insine.
Vitoria, i sin volver a Dios los ojos.
De indinación, de ira, i furor que puso.
De indinación, de ira i furor lleno. (*Acento en 9.ª*)
Los ímpios i robustos indinados.
Indina de memoria.
Cual ardiendo en furor de Marte indino.
I de mi ostinación que no me espante.

De Arguijo.

El preceto fatal i conservara.

De G. Polo.

Hace que piense contino.

---

(1) Los diptongos disueltos en algunos de los ejemplos anteriores, pueden alegar en su favor el estar contiguos al acento, i esquivar la fusión diptongal por conservar el número de las sílabas exigido por la etimología. Pero éste de Iriarte está en sílaba inacentuada; i, por tanto, es completamente ilegal e indisculpable el desate *pi-a*.

© Biblioteca Nacional de España

De Castillejo.

En el beber de contino.
Decí ¿adónde me lleváis?
Sostuvieron esta seta.

De Céspedes.

Al magnánimo Eneas, no al inico.

De Rioja.

No porque así te escribo hagas conceto.
¿Sin la templanza viste tú perfeta.

De Lup. Argensola.

Lleva tras sí los pámpanos Otubre.
Atraviésase luego Madalena.

De Bartolomé Argensola.

He dejado ternuras i concetos.
Para verificar estos precetos.
Manos inicas, la virtud gimiendo.

De Quevedo.

Cuando el honor de la deidad aceta.

4.° La sustitución de unas letras por otras.

De G. Polo.

De su polida zagala.

De Castillejo

Suplicalde que la venzan.
I selde tan importuna.
Los que los sufren ternian.
En las partes de Alemaña.
Para mejor a él serville.

De San Juán de la Cruz.

I sólo para tí quiero tenellos.
Pastores los que fuerdes.
Si por ventura vierdes.

5.° El uso, como consonantes, de palabras que sólo son asonantes.

© Biblioteca Nacional de España

De Fr. Luís de León.

Ayer puso en sus ditas todas cobro;
Mas hoi ya torna al logro.

De José Iglesias de la Casa.

Érase un vejete
Más blanco que cisne,
Que a fuerza de tizne...

Sólo hoi se permiten las consonancias imperfectas en que entran *b* i *v*. Las demás no pueden correr.

De Gil Polo.

Medres i crezcas
En yerbas frescas.

De Moreto.

I si a cobrar venís, sabed la casa,
Que si volvéis a repetir la traza.

De Arriaza.

Al querubín rebelde en el abismo
de Orán temblando el conturbado suelo
Al iracundo ceño del Altísimo.

6.° La formación de voces *ad libitum* para satisfacer un antojo de pedante o salvar una dificultad.

De Nicasio Álvarez Cienfuegos.

¡Ai! ¡ai! ya orfanecidas.

Estos dos ¡ai! ¡ai! me recuerdan los versos que al mismo Cienfuegos presentó un principiante, i que empezaban (si no mienten las crónicas):

Sale la luna vomitando estrellas:
¡Ai! ¡ai! ¡qué bellas són! ¡Jesús, qué bellas!

de los cuales cuentan que dijo el mismo Cienfuegos:

Promete el escolar opimo fruto:
¡Ai! ¡ai! ¡qué bruto es! ¡Jesús qué bruto!

© Biblioteca Nacional de España

Moratín, en su *Sátira a Andrés*, critica acabadamente el uso de voces tales como

deshurañar, profusar,
aridecer, deshermandad, etc.,

en lo que él llama donosísimamente

Discurso
enfático-dogmático-trifauce.

© Biblioteca Nacional de España

EPÍLOGO

«No murmures, Agustín, ni robes, ni mates, ni hagas mal a bicho viviente; que el mundo es de la virtud; i, aun cuando haya en él algunos perversos, constituyen una despreciable minoria que no debe tomarse en cuenta cuando se trata del mundo en general. Porque, ¿qué seria del mundo, Agustín, si los hombres se comiesen los unos a los otros? ¿No es verdad, Agustín, que se habria acabado ya? Mira, Agustín; en esto sucede como con la salud. Hai enfermos alguna vez que otra; pero, es lo que yo digo: ¿qué seria del mundo, Agustín, si no hubiese salud? ¿No se habria acabado ya, Agustín?»

Así decia el bueno del Sr. Cura a un robustote de zagalón que, en una aldehuela de Galicia, estaba a punto de partir para buscársela en Alcalá, donde tenia un tio, o en Madrid, donde tenia otro.

El muchachón, llorando, recibió las bendiciones de su madre i las del Sr. Cura, abrazó a la vaquiña, besó al ternero, i tras ciento i una dificultades suprimibles en la narración, dió con todos sus huesos en Alcalá.

Era su tio cabo de vara en el presidio, i allí recibió Agustín el desengaño de los desengaños, al ver que el Sr. Cura no estaba en lo firme cuando predicaba que el mundo era de la virtud. Los presidiarios la tomaron con Agustín, le timaron las pesetiñas, lo mantearon, i aún le hubieran hecho algo peor, a no ser por los redentores estacazos del tio. Agustín partió en el acto para Madrid, pensando magulladamente por el camino: «Pues señor, el mundo no es de la virtud».

El otro tio estaba de enfermero en el Hospital General, i allí recibió Agustín un nuevo desengaño. Allí no habia más

© Biblioteca Nacional de España

que llagas, úlceras, tumores, piernas rotas, cabezas estrujadas, viruelas, tifus, i, para que nada faltase, se presentó sin aviso previo el cólera morbo asiático.

.....Agustín cayó entre los coléricos, diéronlo por muerto, i el infeliz habria ido al carro, a no ser por la conmiseración del tio, quien, antes de dejarlo ir, le aplicó un ladrillo ardiendo en la planta de los piés para ver si se movia. Movióse Agustín, en efecto; i, no bien se mejoró algún tanto, lo echaron del Hospital para que ocupase otro colérico su cama; i el zagalón, hecho un Gasparito, exclamaba, agarrándose de las paredes i sin poderse tener: «Pues, señor, decididamente; el mundo no es de la salud».

Es mui fácil venirse a buenas cuando alguien, de un solo hecho insólito, deduce ligeramente una generalidad; como el inglés aquel que escribió en su libro de apuntes: «En España todas las posaderas son pelirrojas i gruñonas»; porque lo era la patrona de la primera casa de huéspedes que, al saltar en tierra, le deparó la casualidad.

El hecho insólito no se repite, i bien pronto se echa de ver la precipitación en el juzgar. Pero ¿cuándo un cabo de presidio va a creer en la virtud? ¿Cómo ha de pensar que el mundo no es del crimen? ¿Cómo no ha de tomar por norma la excepción?

Al ver juntos tantos malos versos como en las Salas anteriores se hallan hacinados, es mui de temer que algún Agustín de la literatura diga para sus adentros: «Pues, señor, la norma en la versificación castellana es la colisión acentual, la sinalefación obstruccionista, la asonancia ilegal, el conflicto entre la pausa métrica i la de sentido, la anemia constituyente, la raquitis rítmica, el ripio i el matacán... etc., etc., puesto que siempre lo normal es aquello que más se encuentra i se repite, i de que ninguno se libra».

Nó; no es eso, hipotético Agustín. Todos en el mundo tenemos faltas: ¡verdad! Pero no todos somos monederos falsos, ni ladrones, ni asesinos. No hai nadie impecable; pero no hai criminal ninguno que haya cometido todos los crímenes posi-

© Biblioteca Nacional de España

bles. En presidio hai muchos miles de condenados; pero el presidio, en su gran conjunto, es una minoria despreciable respecto de la totalidad de cuantos no han dado ni dan que hacer a los tribunales de justicia; i hasta las clases de reos resultan insignificancia en el gran conjunto de la criminalidad. Así, los monederos falsos son una minoria entre los presidiarios, i un átomo imperceptible en la sociedad.

Así, también, el Hospital es minoria en toda población, i la lepra, minoria en el Hospital.

Así, en fin, la versificación mala es una pequeñez en el gran conjunto de la poesia nacional, i cada clase de faltas un átomo en la mala versificación.

La norma, la regla está en la reunión de cualidades a que todos los versos se ajustan (aun los por algo malos); i a ese tipo general de perfección, relativa, si se quiere, es a lo que debe atenerse todo versificador, ya encarnando en sus obras las cualidades que reclama el tipo, ya evitando las torpezas que lo afean i deslustran. Ningún estudio, pués, será nunca bastante para introducir las unas o para eludir las otras; porque en los productos de la fantasia debe aspirarse a la perfección, i porque

«En las obras en verso, lo primero es el verso».

Esto es evidente. Pero la holgazaneria busca siempre argumentos peregrinos para defender su inacción o sus inepcias; i, con tal éxito en ocasiones, que no parece sino que tenia razón sobrada el que primero dijo:

¡Oh, pereza infernal! tuyo es el mundo.

Una de las falacias más seductoras es la que contesta al apotegma anterior con este otro:

«En las obras poéticas, lo primero es la poesia».

Aquí hai bastante que deslindar: porque cada uno de los apotegmas es cierto de por sí, i la verdad de cada uno, en su esfera, se menoscaba contraponiendo el uno al otro.

De acero pueden o no ser los cañones de la artilleria moderna; pero «en los cañones de acero, lo primero es el acero»;

© Biblioteca Nacional de España

porque necesariamente reventará la pieza de artillería mejor imaginada, como sus materiales no sean de la más apropiada cualidad; lo cual nada tiene que ver con las teorías de la balística, ni con el número de las rayas del cañón, ni con su longitud, ni con su peso, etc. Ni esto quiere decir en modo alguno que con magnífico acero no hagamos un cañón anticientífico contra todas las exigencias de la balística en los actuales tiempos, como tampoco nadie puede afirmar que no se destinen versos buenos a futilidad vacía. Nó, nó: siempre debe suponerse que poesía i versificación se hermanan i que jamás se contrarían, como nadie ha de imaginar que teoría i materiales no se identifican en el cañón para su peculiarísimo fin.

I esto es general. Yo puedo hacer un puente con piedras o con hierro; pero, si me decido a construirlo con hierro, lo primero i principal ha de ser el hierro. Usemos hierro frágil, i el puente saltará, lo cual nada tiene que ver ni con su arquitectura, ni con su ancho, ni con su longitud... En un cable telegráfico, lo principal es el cable, porque el más mínimo defecto en la envoltura aisladora, hará imposible la transmisión de los despachos; lo cual nada tiene que ver con el sistema de señales que por el cable se deban transmitir ni con la teoría de la electricidad.

¡Cómo! ¿Puede jamás ser disculpa de una mala versificación la dificultad de hacerla enérgica i rotunda? ¡Bah! ¿Oiríamos siquiera al artillero que dijese: «Si es mui difícil obtener una pequeña fundición homogénea de acero, ¿qué tiene de particular que haya reventado ese cañón, cuando necesitó de multitud de crisoles, todos en el mismo punto? ¿Ni qué hai de extraño en que, al reventar, hayan perdido las piernas i los brazos los sirvientes de la pieza i el comandante de la batería?»

¿No sería digna de presidio respuesta semejante?

Nó; no son admisibles cañones de acero cristalino, ni tampoco es tolerable un poema de metrificación ilícita. La más profunda ciencia del artillero se anulará siempre en las inepcias de un mal fundidor; i la más prodigiosa inventiva del

© Biblioteca Nacional de España

poeta naufragará siempre en los escollos de una metrificación horrible. La idea i la forma son independientes; pero, para el fin, son consubstanciales.

Hoi el gusto es más acendrado, más inteligente i mucho más artístico que ayer; i, por consecuencia, exige mucho más. Las faltas métricas de CALDERÓN son hoi intolerables, como el *¡Agua va!* de su época.

Pero ¿por qué tanta exigencia? ¡Oh! Decid a la Humanidad que no progrese; sí, decidle: «De aquí no has de pasar».

Por otra parte, ¿no hemos venido al momento actual detrás de tantos Genios? ¿No tenemos en sus obras, i a la vista, los rumbos del crear?

Manos, pués, a la obra. ¿Hai dificultades? También gloria en vencerlas.

Al trabajo; es decir, a la perfección. La Humanidad no es raza de pereza.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

LIBRO VII

ESTROFAS

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

LIBRO VII

ESTROFAS

CARTA I

Mi querido discípulo:

Nunca en tus cuestionarios me has pedido que te hable de las ESTROFAS, a pesar de su evidente importancia.

La versificación común i corriente está fundada en el ritmo de las series; i, por consecuencia, la rítmica usual está toda en la pluralidad de los versos, i nunca en uno solo. Un único sonido no es música, toda vez que la música reside en el orden de sucesión de los múltiples sonidos.

Voi, pués (esta vez sin que tú me lo encargues), a hablarte de las series de versos que constituyen las composiciones poéticas, i a completar así las nociones expuestas en los anteriores trabajos.

Sobre las estrofas hai mucho escrito, i bueno, en los tratados de Retórica. No me detendré, por tanto, en lo que puede ampliamente estudiarse en esos libros, o supongo que deben saber las personas educadas; i únicamente me extenderé sobre aquellos puntos no tocados en ellos o indicados someramente i sin detención.

© Biblioteca Nacional de España

I.

En los primitivos tiempos de la versificación castellana, las estrofas de los más importantes poemas constaban de cuatro versos *per la quaderna via*, esto es, terminados en la misma rima consonante. Con frecuencia, tales versos no contaban el correspondiente número de sílabas, si bien tendían a la mensura alejandrina o de catorce sílabas, divididas en dos hemistiquios;—que hacer versos *por sílabas cuntadas* era entonces *gran maestría*.

Como aquellos primeros pasos de nuestra versificación fueron tan poco seguros i pertenecen ya a la historia, nada te hablaré de ellos, para que vengamos desde luego a lo actual.

Hoi nuestras estrofas no son de una sola mensura ni de una sola rima:

1.° Hai composiciones poéticas en que cada estrofa está formada del mismo número de versos que las demás i ordenadas del propio modo;

2.° Las hai en que cada estrofa difiere de las otras, ya en el número de los versos, ya en su mensura, ya en la colocación de los consonantes o en todas estas cosas a la vez;

3.° Ahora jamás terminan en una sola rima los versos todos de una misma estrofa; pues, regularmente, i, sin perjuicio de estar las más de las veces dos contiguos, los consonantes alternan i se cruzan;

4.° En los romances, los asonantes finalizan los versos pares;

5.° Hai, además, composiciones en que los metros i las rimas se colocan constantemente *ad libitum*, i en que algunos versos resultan libres *(silvas);*

6.° I las hai, en fin, sin rima asonante ni consonante, i sin estrofas de predeterminado número de sílabas *(versos sueltos)*.

Nada de esto es difícil, pero sí complicado. Por lo cual, dedicaré esta Carta a sólo presentarte ejemplos que metodicen esa complicación, i preparen el terreno para las cartas sucesivas.

© Biblioteca Nacional de España

§ I.

ESTROFAS CON TRES CONSONANTES SEGUIDOS.

Ojos garzos.

Estrofas de cuatro versos i tres rimas juntas (1).

Ojos garzos ha la niña,
Quién gelos namoraria.

Son tan bellos i tan vivos
Que a todos tienen cautivos,
Mas muéstralos tan esquivos
Que roban el alegria (2).

Roban el placer i gloria,
Los sentidos i memoria,
De todo llevan victoria
Con su gentil galania.

Con su gentil gentileza
Ponen fé con más firmeza,
Hacen vivir en tristeza
Al que alegre ser solia.

No hai ninguno que los vea
Que su cautivo no sea,
Todo el mundo los desea
Contemplar de noche i dia.

JUAN DEL ENZINA.
(Siglo XVI.)

Carcelero.

Estrofas de cinco versos con tres rimas juntas.

No te tardes que me muero,
Carcelero,
¡No te tardes, que me muero!

Apresura tu venida
Porque no pierda la vida,
Que la fé no está perdida;
Carcelero,
¡No te tardes, que me muero!

---

(1) El tránsito de los alejandrinos *per la quaderna via* a las rimas cruzadas no fué de un salto. Hubo muchas composiciones donde en vez de cuatro rimas se ponian tres.

(2) Cada cuatro versos se repite esta rima en *ia*.

© Biblioteca Nacional de España

Sácame de esta cadena
Que recibo mui gran pena,
Pues tu tardar me condena;
Carcelero,
¡No te tardes, que me muero!

La primer vez que me viste
Sin lo sentir me venciste;
Suéltame, pues me prendiste;
Carcelero,
¡No te tardes, que me muero!

La llave para soltarme
Ha de ser galardonarme
Prometiendo no olvidarme;
Carcelero,
¡No te tardes, que me muero!

JUAN DEL ENZINA.

La vida humana.

Estrofas de nueve versos, siete octosílabos i dos tetrasílabos: tres consonantes juntos, dos a distancia, i cuatro con rimas cruzadas.

¡O tú, amoroso hermano (1),
Nacido para morir,
Pues no lo puedes huir,
El tiempo de tu vivir (2)
No lo despiendas en vano!
Que vicios, bienes i honores
Que procuras,
Pásanse como frescuras
De las flores.

En esta mar alterada
Por do todos navegamos,
Los deportes que pasamos,
Si bien lo consideramos,
Duran como rociada.
¡O pues tú, hombre mortal (3),
Mira, mira,
Cuán presto la rueda gira
Mundanal!

---

(1) Aquí la *h* se aspiraba:

O tu amoroso jermano.

(2) Hoi rara vez se ponen así tres consonantes juntos.
(3) Obsérvese el hiato entre las dos vocales acentuadas

tú i *h*ómbre.

© Biblioteca Nacional de España

Si de esto quieres ejemplos,
Mira la gran Babilonia,
Tebas i Lacedemonia,
I el gran pueblo de Sidonia
Cuyas moradas i templos
Son tornados valladares
Deformados,
I sus palacios dorados
Son solares.

GÓMEZ MANRIQUE.
(Siglo xv.)

§ II.

ESTROFAS COMPUESTAS DEL MISMO NÚMERO DE VERSOS ORDENADOS DEL PROPIO MODO.

I.

RIMAS CRUZADAS.

La despedida.

Estrofas de cuatro octosílabos con rimas cruzadas.

—Zagala, dí, ¿qué harás (*h* aspirada)
Cuando veás (1) que soi partido?
—Carillo, quererte más
Que en mi vida te he querido.

—Antes de mi despedida
Dí si sientes lo que siento.
—¡El dolor de la partida
Te dirá mi sentimiento!

—Díme lo que sentirás,
¡Descanso de mi sentido!
—Carillo, quererte más
Que en mi vida te he querido.

—Después que partido sea,
¿Qué harás, dí, gloria mia? (2)
—Contemplar porque te vea
Los lugares do te via.

—Si no me vés, ¿qué harás (2)
Allá en tu pecho escondido?
—Carillo, quererte más
Que en mi vida te he querido.

(1) Fea contracción.
(2) En este verso se aspiraba la *h*:

¿Qué jarás, dí, gloria mia?

© Biblioteca Nacional de España

—¿Cómo te daré creencia
Que ames más entonces que ante? (1)
—Zagal, ¿no ves que la ausencia
Causa que ame más la amante? (1)

—Pues bien informada estás,
¿No me pornás en olvido?
—Antes te querré mui más
Que en mi vida te he querido.

ANÓNIMO.
(Siglo XV.)

La Vaquera de la Finojosa.

Estrofas de ocho hexasílabos con rimas cruzadas en los cuatro versos primeros.

Faciendo la vía
De Calatraveño
A Santa María,
Vencido del sueño,
Por tierra fragosa
Perdí la carrera,
Do ví la Vaquera
De la Finojosa.

En un verde prado
De rosas e flores,
Guardando ganado
Con otros pastores,
La ví tan graciosa,
Que apenas creyera
Que fuese Vaquera
De la Finojosa.

Non tanto mirara
Su mucha beldad,
Porque me dejara
En mi libertad.
Mas dije: «Donosa
(Por saber quien era),
¿Dónde es la Vaquera
De la Finojosa?»

Bien como riendo,
Dijo: «Bien vengades,
Que ya bien entiendo
Lo que demandades:

(1) Feas contracciones.

© Biblioteca Nacional de España

Non es deseosa
De amar, nin lo espera,
Aquesa Vaquera
De la Finojosa.

LÓPEZ DE MENDOZA.
(Siglo XV.)

II.

RIMAS A DISTANCIA, REGULARMENTE CON OTRAS PAREADAS.

Estrofas de seis versos; cuatro octosílabos i dos tetrasílabos: rimas a distancia.

¡O si pudiese olvidaros
Sin ser de vos temeroso
Todavía,
I sin congoja miraros!
¡Qué descanso, qué reposo
Me sería!

¡O qué gloria, cuando os viese,
Vuestras furias, vuestras sañas
Amansar,
Porque ya más no sintiese
Vivas llamas mis entrañas
Abrasar!

A. DE LA TORRE.
Siglo XV.)

Ausencia.

Estrofas de ocho hexasílabos con unas rimas a distancia i otras pareadas: además, libre un verso.

Vanse mis amores,
Yo no sé por qué,
Pues no les mostré
Jamás disfavores:
Nunca de rigores
Se pudo quejar:
Aunque soi morena (1)
No soi de olvidar.

Vase mi alegría
I todo mi bien,
Vase aquel con quien
Consuelo tenía.
El sólo podía
Mi fe contentar:
Aunque soi morena (1)
No soi de olvidar.

ANÓNIMO.
(Siglo XV.)

(1) Verso libre.

© Biblioteca Nacional de España

A una dama antigua, flaca i fea.

Estrofas de seis versos, tres endecasílabos i tres hexasílabos; rimas primero cruzadas i luego pareadas.

Cuando tus huesos miro
De piel tan flaca armados i cubiertos,
Señora, no me admiro
Desa tu liviandad i desconciertos;
Que es fuerza ser liviana
Quien es en todo la flaqueza humana.

Cúlpote en una cosa,
I es, que adornarte quieres i pulirte
Creyendo ser hermosa;
I tan difícil hallo el persuadirte
Para que no lo creas
Como el hacer en algo que lo seas.

Pero quizá no en vano
Mi lengua te amonesta i aconseja (1),
Aunque el consejo sano
Tú debiás darle, como anciana i vieja;
Pues por no parecerlo
Pienso lo has de tomar i obedecerlo.

¿Para qué persuades (2)
Al mundo que ha treinta años que naciste? (3)
Pues a decir verdades
Habrá sus treinta i dos que envejeciste;
no sólo eres vieja,
Mas la vejez en tí ya es cosa añeja.

Hoi buscas matrimonio,
I no hallarás, según tus cualidades,
Marido en el demonio;
Porque después que admira tus fealdades,
Que ahora yo deslindo,
Presume Satanás de airoso i lindo.

Mil años ha que hubiera,
Según tu edad, llevádote la muerte;
Mas cuando armada i fiera
A tí se acerca i tu figura advierte,
No llega ni te embiste,
Creyendo haber diez horas que muriste.

---

(1) Asonantes en **e-a**, interiores i de la estrofa anterior.
(2) Hoi *per-sua-des* es trisílabo.
(3) Treintáños; fea contracción.

© Biblioteca Nacional de España

Mas guárdate no sea
Que ella, tal vez pagada de tu vista
Abominable i fea,
Te asalte i de tu cuerpo se revista,
Por ser los huesos tuyos
Más propios de la muerte que los suyos.

JÁUREGUI.
(Siglo XVI.)

Tus ojos.

Estrofa de catorce octosílabos con unas rimas a distancia, i otras pareadas.

Ya por mi desdicha veo
Que es verdad lo que me han dicho,
Que tienen puesto entredicho
Tus ojos a mi deseo.
Pero nó porque lo creo
Tu belleza olvidaré.
Que primero moriré
Que de tu amor me retire:
No quiera Dios que te mire,
Pues que te doi, niña, enojos;
¡Primero cieguen mis ojos
Aunque por verte suspire! (1)

ANÓNIMO.
(Siglo XV.)

§ III.

ESTROFAS COMPUESTAS DE OTRAS.

A su dama.

Estrofas de nueve versos, una cuarteta i una quintilla.

Que yo cien bocas tuviese
I la voz fuese de fierro,
Es imposible, sin yerro,
Que mis angustias dijese:
I mandáisme vos agora
Mi triste vida escribir,
I no es posible, señora,
En dos mil años decir
Lo que sufro cada hora.

Mas que esto sea verdad,
Seguiré lo acostumbrado,
Que es hacer vuestro mandado
I nunca mi voluntad:

(1) Obsérvese cómo éstas i las anteriores combinaciones de consonantes debian sugerir lo que hoi llamamos *décima* o *espinela*.

© Biblioteca Nacional de España

pues de mi perdimiento
Sois verdadero testigo,
Veréis que de mi tormento
Más de lo que puedo digo,
I menos de lo que siento.

JUAN MANUEL DE PORTUGAL.

(Siglo XV.)

¿Qué cosa es amor?

Estrofas de diez octosílabos en dos quintillas.

Es amor fuerza tan fuerte
Que fuerza toda razón,
Una fuerza de tal suerte
Que todo seso convierte
En su fuerza i afición:
Una porfia forzosa
Que no se puede vencer,
Cuya fuerza porfiosa
Hacemos más poderosa
Queriéndonos defender.

Es placer en que hai dolores,
Dolor en que hai alegria,
Un pesar en que hai dulzores,
Un esfuerzo en que hai temores,
Temor en que hai osadia:
Un placer en que hai enojos,
Una gloria en que hai pasión,
Una fe en que hai antojos (1),
Fuerza que hacen los ojos (*h* aspirada
Al seso i al corazón.

Es una cautividad
Sin parecer las prisiones,
Un robo de libertad,
Un forzar de voluntad
Donde no valen razones·
Una sospecha celosa
Causada por el querer,
Una rabia deseosa,
Que no sabe qué es la cosa
Que desea tanto ver.

JORGE MANRIQUE.

(Siglo XV.)

(1) Obsérvese el hiato.

© Biblioteca Nacional de España

Carta a su dama.

Estrofas de dos quintillas, cada una de factura diferente.

Carta, pues que vais a ver
A mi Dios de hermosura (1),
Si triste os querrá leer,
Contadle mi gran tristura,
Decidle mi padecer.
Porque vistos los enojos
De mi triste pensamiento,
Ya sabido lo que siento,
Siempre tenga ante sus ojos
Mi tormento.

I diréis que se despide
Mi vida, más no de pena,
I que mi dolor le pide,
Pues que voi en tierra ajena,
Que en la suya no me olvide;
Porque en verme della ausente
Sin placer ninguno voi (2),
Pues sin ella ¡triste yo! (2)
Aunque esté con mucha gente
Solo estoi!

López de Haro.
(Siglo xv.)

§ IV.

ASONANTES.

Hoi los romances tienen asonantados todos sus versos pares, pero conviene advertir que en lo antiguo se dió también el nombre de romances a composiciones cuyos versos pares eran todos consonantes de una misma i única asonancia unos de otros.

---

(1) La *h* es aquí aspirada:

A mi Dios de jermosura,

(2) Obsérvese que para que sean consonantes estas tres palabras, es preciso pronunciar:

Vó, yó, estó. (Véase Tomo II, pág. 146.)

A correcciones importunas de indoctos copiantes debe atribuirse aquí la infracción de las leyes de la rima.

© Biblioteca Nacional de España

Tales combinaciones *monorrímicas* cayeron en desuso por su infeliz monotonia.

Hoi nadie usa *mono-rimas*.

Durmiendo estaba el cuidado,
Que el pesar le adormecia;
El dolor del corazón
Sus tristes ojos abria.
Si triste estaba velando,
Durmiendo más mal sentia,
Con suspiros i llorando
Su grave pasión decia:
«Dí, muerte, ¿por qué no vienes,
I sanas la pena mia?
Darás fin a mi esperanza
I a mi deseo alegria.
¡Que a la vida que tal vive
Morir mejor le seria!»

NICOLÁS NÚÑEZ.

(Siglo XV.)

Entónces llamó un arcángel,
Que San Gabriel se decia,
I enviólo a una doncella
Que se llamaba Maria,
De cuyo consentimiento
El misterio se hacia (*h* aspirada);
En la cual la Trinidad
De carne a el Verbo vestia.
I aunque tres hacen la obra,
En él uno se hacia (*h* aspirada),
I quedó el Verbo encarnado
En el vientre de Maria.
I el que tiene sólo Padre,
Ya también Madre tenia,
Aunque nó como cualquiera,
Que de varón concebia;
Que de las entrañas de ella
Él su carne recibia,
Por lo cual Hijo de Dios
I del hombre se decia.

SAN JUÁN DE LA CRUZ.

(Siglo XVI.)

© Biblioteca Nacional de España

En el placiente verano,
Do son los dias mayores,
Acabaron mis placeres,
Comenzaron mis dolores.
Cuando la tierra da yerba
I los árboles dan flores,
Cuando hace el ave su nido
I cantan los ruiseñores,
Cuando en la mar sosegada
Entran los navegadores,
Cuando los lirios i rosas
Nos dan sus buenos olores,
I cuando toda la gente,
Ocupados de calores (1),
Van aliviando las ropas,
I buscando los frescores,
Do son las mejores horas
Las noches i los albores!
En este tiempo que digo
Comenzaron mis amores.
De una dama que yo oí,
Dama de tantos primores,
De cuantos es conocida
De tantos tiene loores.
Su gracia por hermosura
Tiene tantos servidores,
Cuanto yo por desdichado
Tengo penas i dolores:
Donde se me otorga muerte
I se me niegan favores.
Mas nunca yo olvidaré
Estos amargos dulzores,
Porque en la mucha firmeza
Se muestran los amadores.

PEDRO DE URREA.
(Siglo XVI.)

A veces en lo antiguo se modificaban las palabras para hacerlas asonantes de otras, i las composiciones se escribian parte en consonantes i parte en asonantes.

Del rosal vengo, mi madre,
Vengo del rosale.

A riberas de aquel vado
Viera estar rosal granado,
Vengo del rosale.

(1) Nótese la silepsis.

© Biblioteca Nacional de España

A riberas de aquel rio
Viera estar rosal florido,
Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
Cogí rosas con sospiro:
Vengo del rosale, madre,
Vengo del rosale.

La composición más común en castellano, era i es el romance octosílabo. Un mismo asonante distingue todos los versos pares de esta clase de composiciones. Los versos impares deben ser libres, i no rimar entre sí; canon que los antiguos infringian con deplorable frecuencia.

§ V.

COMPOSICIONES CON RIMAS «AD LIBITUM» I SIN NÚMERO FIJO DE VERSOS EN LAS ESTROFAS (1).

Madrigal.

Ojos claros, serenos,
Si de dulce mirar sois alabados,
¿Por qué si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos,
Más bellos parecéis a quien os mira,
¿Por qué a mí sólo me miráis con ira?
Ojos claros, serenos,
¡Ya que así me miráis, miradme al menos!

JORGE DE MONTEMAYOR.
(Siglo XVI.)

El Ratón i el Gato.

Tuvo Esopo famosas ocurrencias.
¡Qué invención tan sencilla! ¡Qué sentencias!
He de poner, pues que la tengo a mano,
Una fábula suya en castellano.
«Cierto, dijo un Ratón en su agujero;
No hai prenda más amable i estupenda (2)
Que la fidelidad: por eso quiero

(1) Silvas.
(2) Asonancia mui perceptible de *sentencias* i *ocurrencias*. Además, *prenda*, asonante de *estupenda*.

© Biblioteca Nacional de España

Tan de veras al perro perdiguero.»
Un Gato replicó: «Pues esa prenda
Yo la tengo también»... Aquí se asusta
Mi buen Ratón, se esconde,
I torciendo el hocico, le responde:
«¿Cómo? ¿La tienes tú?... Ya no me gusta.»
La alabanza que muchos creen justa,
Injusta les parece
Si ven que su contrario la merece.
—«¿Qué tal, señor lector? La fabulilla
Puede ser que le agrade i que le instruya.»
—«Es una maravilla:
Dijo Esopo una cosa como suya.»
—«Pues mire usted: Esopo no la ha escrito:
Salió de mi cabeza.»—«¿Conque es tuya?»
—«Sí, señor erudito:
Ya que antes tan feliz le parecia,
Critíquemela ahora porque es mia.»

IRIARTE.

§ VI.

COMPOSICIONES SIN RIMA NI ESTROFAS DE PREDETERMINADO NÚMERO DE SÍLABAS (1).

La discordia de los relojes.

Endecasílabos libres.

Convidados estaban a un banquete
Diferentes amigos, i uno de ellos,
Que, faltando a la hora señalada,
Llegó después de todos, pretendia
Disculpar su tardanza. «¿Qué disculpa
Nos podrás alegar?» (le replicaron).
Él sacó su reloj, mostróle i dijo:
—«¿No ven ustedes cómo vengo a tiempo?
Las dos en punto son.» —«¡Qué disparate!
(Le respondieron), tu reloj atrasa
Más de tres cuartos de hora.» —«Pero, amigos,
(Exclamaba el tardio convidado),
¿Qué más puedo yo hacer que dar el texto?
Aquí está mi reloj...»—Note el curioso
Que era este señor mio como algunos
Que un absurdo cometen, i se excusan
Con la primera autoridad que encuentran.

(1) En verso suelto.

© Biblioteca Nacional de España

Pues, como iba diciendo de mi cuento,
Todos los circunstantes empezaron
A sacar sus relojes en apoyo
De la verdad. Entonces advirtieron
Que uno tenia el cuarto, otro la media,
Otro las dos i treinta i seis minutos,
Éste catorce más, aquél diez ménos...
No hubo dos que conformes estuvieran (1).
En fin, todo era dudas i cuestiones.
Pero a la Astronomia cabalmente
Era el amo de casa aficionado;
I, consultando luego su infalible,
Arreglado a una exacta meridiana,
Halló que eran las tres i dos minutos.
Con lo cual puso fin a la contienda,
I concluyó diciendo: —«Caballeros,
Si contra la verdad piensan que vale
Citar autoridades i opiniones,
Para todo las hai; mas por fortuna,
Ellas pueden ser muchas, i ella es una (2).»

IRIARTE.

Fragmento del «Aminta».

DAFNE.

Endecasílabos libres.

No sé: Silvia es esquiva por extremo.

TIRSI.

I Aminta por extremo comedido.

DAFNE.

Pues no hará nada comedido amante;
Tú le aconseja que a otra cosa atienda,
Si es de ese humor. El que saber quisiere
De amar, deje respetos, ose i pida,
Solicite, importune, i si no basta,
Tome lo que pudiere. ¿Tú no sabes
De la mujer la condición precisa?
Huye, i huyendo, quiere que la alcancen;
Niega, i negando, quiere que la apremien;
Lucha, i luchando, quiere que la venzan.

JÁUREGUI.

---

(1) *Estuvieran* resulta asonante de *media*. Cuando se escribe en verso suelto han de evitarse las asonancias contiguas.

(2) Algunas veces las composiciones en versos libres suelen terminar por dos versos asonantados entre sí.

© Biblioteca Nacional de España

Del «Aminta».

Endecasílabos i heptasílabos libres.

¡Ai triste! si no falta
A la certeza ya ninguna cosa,
I nada falta al colmo
De la miseria mia,
¿Qué espero más? ¿Qué busco? ¡Ah, Dafne, Dafne!
¿Para este amargo fin me reservaste? (1)
¿Para este fin amargo?
Dulce morir era por cierto el mio
Cuando matarme quise.
Tú lo estorbaste, i estorbólo el cielo,
Al cual le parecia
Que con mi muerte se evitaba el daño.

JÁUREGUI.

Desde mi CARTA próxima empezaré a hablarte de las estrofas más en uso.

Tu viejo maestro i amigo afectísimo.

---

(1) Asonancias indebidas. Hoi nadie se las permitiria, pero eran toleradas en el siglo XVII. ¡Lástima que el *Aminta* esté plagado de ellas!

© Biblioteca Nacional de España

CARTA II

Querido amigo i estudioso:

Los poetas hacen *al oido* las estrofas de sus composiciones. *Al oido* se atienen sin más reglas que el agrado. Tal combinación de metros i de rimas les produce buen efecto,... pues es buena.

Hai poetas de un gusto exquisito para sentir el ritmo de las series, i a ellos se deben esas estrofas que encantan por su fluidez i facilidad. Pues es de advertir que el sentido que nos guia en la mensura de los versos i en la colocación de los acentos constituyentes i supernumerarios, no es precisamente el mismo que nos guia en la combinación feliz de los elementos de las estrofas.

Nótese esto bien: hai quienes elaboran magníficos versos, i nunca aciertan a construir estrofas fáciles. I, por el contrario, hai quienes hacen estrofas facilísimas, sin ser versificadores de primera. Tal poeta, por ejemplo, siente mui bien la música del soneto i lo construye siempre de un modo sorprendente, aunque con versos que nada tienen de particular. I tal otro poeta elabora vigorosos endecasílabos i los empotra en octavas premiosas i difíciles. Rara vez se encuentra un artista, sobresaliente por sus versos a la vez que notable por el vigor de sus estrofas.

El número de combinaciones que pueden formarse con los metros i con sus rimas es inasignable. Pero el número de las estrofas comunes i corrientes es relativamente reducido. Un período que constase de muchos versos reclamaria un gran esfuerzo de atención, i el poeta que lo emplease no lograria

© Biblioteca Nacional de España

sorprender la espontánea sensibilidad de sus oyentes. Las rimas no suelen percibirse, cuando entre ellas se interpolan tres o cuatro, o cinco versos; i, por consiguiente, es preciso que no disten mucho unas de otras. Por todo lo cual, i sin perjuicio de que cada poeta forme como guste las estrofas, el uso se da por contento con sólo un corto número de no complicadas combinaciones, así de metros como de rimas, cuyos elementos son mui perceptibles para todos los oidos. Además, las estrofas de factura conocida hacen adivinar *la ilación* de los pensamientos i facilitan su inteligencia; al paso que las estrofas desconocidas, por ser ignorada su factura e ignorados los giros elocutivos a que puede dar lugar, exigen del que escucha mayor suma de atención.

Por tanto, las estrofas más en uso constan de un corto número de versos: por ejemplo, de dos, de tres, de cuatro, o de dos veces cuatro, o bien otro número sencillo i fácilmente perceptible, como cinco, o su duplicado diez.

Aunque en los Libros de Retórica se definen bastante bien las estrofas en uso, conviene hacer aquí una sucinta enumeración de todas ellas, a fin de tenerla a la mano, para que sirva de base a las consideraciones que su práctica sugiere.

Las estrofas comunes son de dos clases:

De versos, todos isosilábicos (o de igual número de sílabas); i

De versos no iguales en el número de las mismas.

En esta Carta empezaré a hablarte de las estrofas de versos todos isosilábicos, i me limitaré a las estrofas de dos versos, de tres, i de cuatro.

§ I.

ESTROFAS DE VERSOS ISOSILÁBICOS O DE IGUAL NÚMERO DE SÍLABAS.

Yo jamás averiguo
Si es moderno o antiguo.

Iriarte.

© Biblioteca Nacional de España

Aunque se vista de seda
La mona, mona se queda.

IRIARTE.

En esto era gran práctico i teórico
Un gato, pedantísimo retórico.

IDEM.

Las parejas de versos contiguos que riman entre sí se llaman PAREADOS (1).

Repitiendo estas estrofas se obtienen las composiciones en versos pareados.

Pareados de siete sílabas.

Diabólica refriega
Dentro de una bodega
Se trabó entre infinitos
Bebedores Mosquitos.
(Pero extraño una cosa:
Que el buen Villaviciosa
No hiciese en su *Mosquea*
Mención de esta pelea.)
Era el caso, que muchos
Expertos i machuchos,
Con tesón defendian
Que ya no se cogian
Aquellos vinos puros,
Generosos, maduros,
Gustosos i fragantes
Que se cogian antes.
En sentir de otros varios,
A esta opinión contrarios,
Los vinos excelentes
Eran los más recientes;
I del opuesto bando
Se burlaban, culpando (2)
Tales ponderaciones
Como declamaciones
De apasionados jueces,
Amigos de vejeces, etc.

IRIARTE.

---

(1) Denomínanse *aleluyas* cuando son de octosílabos que refieren la vida de algún personaje a quien (regularmente) quiere ponerse en ridículo:

Habla poco, marcha grave,
I así aparenta que sabe.

(2) *Varios* i *contrarios*, *bando* i *culpando* son asonantes que se perjudican por su contigüidad.

© Biblioteca Nacional de España

Pareados de ocho sílabas.

Aunque se vista de seda
La mona, mona se queda.
El refrán lo dice así;
Yo también lo diré aquí;
I con eso lo verán.
En fábula i en refrán.
Un traje de colorines,
Como el de los matachines,
Cierta Mona se vistió;
Aunque más bien creo yo
Que su amo la vestiria,
Porque difícil seria
Que tela i sastre encontrase.
El refrán lo dice: pase.
Viéndose ya tan galana,
Saltó por una ventana
Al tejado de un vecino,
I de allí tomó el camino
Para volverse a Tetuán (1).
Esto no dice el refrán;
Pero lo dice una historia,
De que apenas hai memoria
Por ser el autor mui raro
(I poner el hecho en claro
No le habrá costado poco).
Él no supo, ni tampoco
He podido saber yo,
Si la Mona se embarcó,
O si rodeó tal vez
Por el Istmo de Suez:
Lo que averiguado está
Es que por fin llegó allá

IRIARTE.

Pareados de once sílabas.

Ello es que hai animales mui científicos
En curarse con varios específicos,
I en conservar su construcción orgánica,
Como hábiles que son en la botánica;
Pues conocen las hierbas diuréticas (2),
Catárticas, narcóticas, eméticas,

---

(1) *Te-tu-án* es trisílabo.

(2) Fuera de la sílaba del acento, toda pareja de vocales forma siempre diptongo por Léi general de la lengua española. Por consiguiente, es ilegal el desate del diptongo *iu*. No se dice

di-u-ré-ti-co en cinco sílabas, sino
diu-ré-ti-co en cuatro.

© Biblioteca Nacional de España

Febrífugas, estípticas, prolíficas,
Cefálicas también i sudoríficas.
En esto era gran práctico i teórico
Un Gato, pedantísimo retórico,
Que hablaba en un estilo tan enfático
Como el más estirado catedrático.
Yendo a caza de plantas salutíferas,
Dijo a un Lagarto: «¡Qué ansias tan mortíferas!
Quiero por mis turgencias semi-hidrópicas,
Chupar el zumo de hojas *heliotrópicas*».
Atónito el Lagarto con lo exótico
De todo aquel preámbulo estrambótico,
No entendió más la frase macarrónica
Que si le hablasen lengua babilónica;
Pero notó que el charlatán ridículo,
De hojas de girasol llenó el ventrículo;
I le dijo: «Ya en fin, señor hidrópico,
He entendido lo que es zumo *heliotrópico*».
¡I no es bueno que un Grillo oyendo el diálogo,
Aunque se fué en ayunas del catálogo
De términos tan raros i magníficos,
Hizo del Gato elogios honoríficos!...
Sí; que hai quien tiene la hinchazón por mérito,
I el hablar liso i llano por demérito.

IRIARTE.

Por supuesto, no es necesario que los pareados endecasílabos terminen en esdrújulos.

Sirvió en muchos combates una Espada
Tersa, fina, cortante, bien templada,
La más famosa que salió de mano
De insigne fabricante toledano.
Fué pasando a poder de varios dueños,
I airosos los sacó de mil empeños,
Viéndose en almonedas diferentes,
Hasta que por extraños accidentes
Vino al fin a parar (¡quién lo diria!)
A un obscuro rincón de una hostería,
Donde, cual mueble inútil, arrimada
Se tomaba de orín. Una criada,
Por mandato de su amo el posadero (1),
Que debia de ser gran majadero,

(1) Mejor fuera el hiato:

Por orden de su amo el posadero.

© Biblioteca Nacional de España

Se la llevó una vez a la cocina;
Atravesó con ella una gallina,
I héteme un asador hecho i derecho
La que una espada fué de honra i provecho.

IRIARTE.

Los pensamientos expresados constantemente en parejas de versos del mismo número de sílabas resultarian sobremanera monótonos. Para evitar, pués, tan cansada monotonía, los poetas procuran que los pensamientos se expresen con más de una pareja de versos, o que el sentido pase de unos a otros, de modo que la monotonía de la estrofa se compense con la variedad de las pausas.

I poner el hecho en claro
No le habrá costado poco.

Este pensamiento resulta expuesto con el final de un pareado i el principio de otro.

Donde, cual mueble inútil arrimada
Se tomaba de orín.

Aquí la expresión termina antes que el pareado, etc.

§ II.

ESTROFAS DE TRES VERSOS ISOSÍLABOS.

El primero rima con el tercero i el del centro es libre.

¿Qué eres tú mejor que yo?
Ni tu hermano, ni tu madre,
Ni el padre que te engendró.

CANTAR.

Harta de paja i cebada,
Una mula de alquiler
Salia de la posada.

IRIARTE.

Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son do el ambicioso muere
I donde al más astuto nacen canas (1).

RIOJA.

(1) Entre los antiguos, eran corrientes las estrofas de tres versos, de los cuales el primero era libre i los otros dos pareados:

Señora, ¿creeis que vos
Sois el fin de mi deseo?
¡Decid, señora: sí, creo!

GREGORIO SILVESTRE.

© Biblioteca Nacional de España

Regularmente los tercetos no se encuentran así solos.

Las composiciones en tercetos no son, pués, simples repeticiones de estrofas de tres versos formadas como acabamos de ver. Son cosa mucho más elaborada; por resultar eslabonados los versos de tal modo, que, desde el segundo terceto en adelante, el primero i el tercero de los versos de cada terceto son consonantes del verso central del terceto anterior. Así, el primer verso de la composición consuena con el tercero; el segundo con el cuarto i con el sexto; el quinto con el séptimo i el noveno; el octavo con el décimo i el duodécimo,... i así sucesivamente. Por esto los tercetos se llamaron CADENA.

1.º.....	a	1.er terceto.
2.º.....	b	
3.º.....	a	
4.º.....	b	2.º
5.º.....	c	
6.º.....	b	
7.º.....	c	3.º
8.º.....	d	
9.º.....	c	
10.º.....	d	4.º, etc.
11.º.....	e	
12.º.....	d	
.....	e	Cuarteta final.
.....	f	
.....	e	
.....	f	

Las *cadenas* terminan siempre con una cuarteta como la anterior.

Excusado es decir que los consonantes de un terceto no han de ser asonantes de su verso central, ni tampoco de ninguno de los tercetos contiguos, anterior i posterior.

Tercetos octosílabos.

Harta de paja i cebada
Una Mula de alquiler
Salia de la posada;
I tanto empezó a correr,
Que apenas el caminante
La podia detener.

© Biblioteca Nacional de España

No dudó que en un instante
Su media jornada haria;
Pero algo más adelante
La falsa caballeria
Ya iba retardando el paso.
¿Si lo hará de picardia?
¡Arre!...¿Te paras?... Acaso
Metiendo la espuela... Nada,
Mucho me temo un fracaso.
Esta vara, que es delgada...
Menos... Pues este aguijón...
Mas ¿si estará ya cansada?
¡Coces tira... i mordiscón!
¡Se vuelve contra el jinete!
Oh, qué corcovo, qué envión!
Aunque las piernas apriete...
Ni por esas... ¡Voto a quién!
Barrabás que la sujete...
Por fin dió en tierra... ¡Mui bien!
¿I eras tú la que corrias?...
¡Mal muermo te mate, amén!
No me fiaré en mis dias
De mula que empiece haciendo
Semejantes valentias!
Después de este lance, en viendo
Que un autor ha principiado
Con altisonante estruendo,
Al punto digo: «¡Cuidado!
Tente, hombre, que te has de ver
En el vergonzoso estado
De la Mula de alquiler.»

Cuarteta final.

IRIARTE.

Tercetos endecasílabos.

Tengo para una fábula un asunto,
Que pudiera mui bien... pero algún dia
Suele no estar la Musa mui en punto.
Esto es lo que hoi me pasa con la mia (1);
I regalo el asunto a quien tuviere
Más despierta que yo la fantasia:
Porque esto de hacer fábulas requiere
Que se oculte en los versos el trabajo;
Lo cual no sale siempre que uno quiere.

---

(1) Es mui dura la contracción *es-tóes*.
Mejor fuera el hiato

Esto me pasa ahora con la mia.

© Biblioteca Nacional de España

Será, pues, un pequeño Escarabajo
El heroe de la fábula dichosa,
Porque conviene un heroe vil i bajo.
De este insecto refieren una cosa:
Que, comiendo cualquiera porquería,
Nunca pica las hojas de la rosa.
Aquí el autor con toda su energía
Irá explicando como Dios le ayude
Aquella extraordinaria antipatía.
La mollera es preciso que le sude
Para endilgar después una sentencia
Con que entendamos a lo que esto alude;
I según le dictare su prudencia,
Echará circunloquios i primores,
Con tal que diga en la final sentencia:
Que así como la reina de las flores
Al sucio Escarabajo desagrada,
Así también a góticos doctores
Toda invención amena i delicada. } *Cuarteta final.*

En los tercetos endecasílabos las rimas son siempre llanas (1).

§ III.

ESTROFAS DE CUATRO VERSOS ISOSILÁBICOS.

Estas estrofas son las más usadas en la Poesía Castellana. Las hai de dos clases, que se diferencian:
Por la colocación de sus rimas,
Que es de los dos modos siguientes:

---

(1) En el siglo XVI hubo quienes interpolaron en las cadenas rimas ictiúltimas con las llanas; pero la interpolación está hoi abandonada, por resultar ingratísimos al oido los tercetos construidos con ella, como puede verse en los siguientes de HURTADO DE MENDOZA:

Si le duele, si duda o ya si espera,
Si teme todo es uno, pues están
A esperar mal o bien de una manera.
En cualquier novedad que se verán,
Sea menos o más que su esperanza,
Con ánimo elevados estarán.
El cuerpo i ojos sin hacer mudanza,
Con las manos delante por tomar
O excusar lo que huye i no se alcanza.
El sabio se podrá loco llamar,
I el justo, injusto, el dia que forzase
A pasar la virtud de su lugar.

© Biblioteca Nacional de España

1.° Consonantes alternados;
2.° Pareados en el centro.

Según el primer modo, el primer verso es consonante del tercero, i el segundo del cuarto. I, según el otro modo, el primer verso es consonante del cuarto i el segundo del tercero.

Estos dos modos de estrofas de cuatro versos aparecen en toda clase de metros.

	RIMAS CRUZADAS.	PAREADOS EN EL CENTRO.
De séis sílabas.	Non tanto mirara Su mucha beldad Porque me dejara En mi libertad.	Mas dije: Donosa (Por saber quién era), ¿Dónde es la Vaquera De la Finojosa?
	López de Mendoza.	López de Mendoza. † 1458.
De siete sílabas.	Con paso incierto, escuálida, La loca va al jardín; ¡Su faz cual nunca pálida!... ¡Cuán cerca está su fin! *	No dejes esta orilla, Gritó iracundo el mago, Ni al lado aquel del lago Dirijas tu barquilla. *
De ocho sílabas.	Si la bondad se vendiese, Yo dudo que se fallase Quien en precio la pusiese, Cuanto más quien la comprase.	No juzgues a presunción Que te escriba lo que siento, Sino sobra de afición I falta de sufrimiento.
	Fernán Pérez de Guzmán.	Diego Hurtado de Mendoza.

De diez sílabas: rimas cruzadas.

Caballeros, aquí vendo rosas:
Frescas son i fragantes a fé;
Oigo mucho alabarlas de hermosas...
Eso, yo, pobre ciega, no sé.

Maury.

Pareadas en el centro.

De sus hijos la torpe avutarda
El pesado volar conocia,
Deseando sacar una cria
Más ligera, aunque fuese bastarda.

Iriarte.

De once sílabas: cruzadas.

¿Vísteis la luna reflejar serena
Entre las aguas de la mar sombría,
Cuando se calma nuestra amarga pena
I siente el corazón melancolía?

© Biblioteca Nacional de España

Pareadas en el centro.

Daba sustento a un pajarillo un dia
Lucinda, i por los hierros del portillo
Fuésele de la jaula el pajarillo
Al libre viento en que vivir solia.

LOPE.

De doce sílabas.

La calle sombría, la noche ya entrada,
La lámpara triste, ya pronta a espirar,
Que a veces alumbra la imagen sagrada,
I a veces se esconde, la sombra a aumentar.

Sólo están en uso las cuartetas dodecasílabas de consonantes alternados.

De catorce sílabas.

Si a casa del magnate llegase el desgraciado
Trabajo o pan pidiendo, pidiendo compasión,
El rico temblaria pensando amendrentado:
«¿Querrás tal vez robarme? ¡Oh, sal de aquí, ladrón».

Tampoco se emplean en los alejandrinos más que los consonantes alternos.

Las estrofas de cuatro versos se llaman en general *cuartetas*.

Pero, en sentido restricto, se denomina especialmente *cuartetas* a las estrofas octosílabas en que el segundo verso es consonante (o asonante) del cuarto, i *serventesios* a las estrofas de cuatro endecasílabos en que (del mismo modo) el segundo rima con el cuarto i también el primero con el tercero.

Denomínase, además, redondilla a la estrofa de octosílabos en que riman el primero con el cuarto i el segundo con el tercero (pareados).

I, por último, se da el nombre de *cuarteto* a la estrofa de cuatro endecasílabos en que, como en la redondilla, son pareados los dos versos del centro, i el primero consuena con el cuarto (1).

---

(1) Estas denominaciones no son completamente precisas. Dice la ACADEMIA:

«También suele llamarse *redondilla* la combinación de cuatro octosílabos en que riman el primero con el tercero i el segundo con el cuarto» (a modo de serventesios).

I, según la misma docta Corporación, CUARTETO es una combinación métrica de cuatro versos endecasílabos *o de Arte mayor*, que conciertan en consonantes o asonantes. Cuando son aconsonantados, pueden rimar el primero

© Biblioteca Nacional de España

Razonamiento de un Capitán general a su gente.

Redondillas.

Señores i compañeros
Que salistéis de Bohemia
Por virtud, i no por premia,
A ganar honra i dineros.
Ya sabéis que hasta aquí (1),
Mientras quiso la fortuna,
No ha habido falta ninguna
Por vosotros ni por mí.
Agora, por los pecados
De alguno, véis que nos vemos
Do de hambre perecemos,
De toda parte cerrados.
Véis los turcos poderosos,
I más fuertes a la fin,
I muerto Pedro Rachin
I otros hombres valerosos.
Pues ya que con osadía
Queramos acometellos,
Antes de tocar en ellos
Nos mata el artillería...
I por nuestra mala suerte,
Si esperamos a mañana,
Morirémos, i no gana
El Réi nada en nuestra muerte.
El remedio es retraer (2), (*retirarnos*)
Por excusar tanto mal,
I el Capitán general
Es del mismo parecer.
Cualquier daño i perdición (2)
Con la vida se repara;
Más vale vergüenza en cara
Que mancilla en corazón.

---

con el tercero i el segundo con el cuarto; o el primero con el último i el segundo con el tercero.

I para colmo de confusiones, muchos llaman ENDECHAS a toda combinación métrica de cuatro versos isosílabos de seis o de siete sílabas, generalmente asonantados.

La ENDECHA REAL ya es otra cosa, i de ella te hablaré en la CARTA IV.

(1) En este verso se aspiraba la *h*:

Ya sabéis que jasta aquí.

(2) Voz ictiúltima en sílaba impar, terminación lícita en los versos de ocho sílabas i de menos.

© Biblioteca Nacional de España

Pero diga quien dijere,
Que si es honra el combatir,
No es menos saber huir
Cuando el tiempo lo requiere.
Aperciba, pues, cualquiera
Los piés, si queréis salvaros,
Porque yo pienso llevaros,
Si puedo, la delantera.

CASTILLEJO.

Las cuartetas de ocho sílabas, i las de menos, tanto de consonantes alternados como de pareados en el centro, se prestan a una gran variedad, porque en ellas, los consonantes pueden ser todos llanos o todos ictiúltimos, o unos llanos i otros ictiúltimos, o ictiúltimos o llanos, o esdrújulos i llanos, etc., de modo que no há lugar nunca a monotonia en las formas.

Veamos ejemplos:

LLANOS TODOS.

Cubre de perlas el cuello,
Da lustre a la tez hermosa,
Cobra tu color de rosa
I esparce al viento el cabello.

ALCÁZAR

ICTIÚLTIMOS TODOS.

Las tierras corrí,
Los mares surqué;
¡Ventura busqué!...
No la hai para mí.

ANÓNIMO.
(Siglo XV.)

ESDRÚJULOS PRIMERO I TERCERO: LLANOS SEGUNDO I CUARTO.

(Tipo serventesio).

Yo acaso de los últimos
Que suben hacia el Pindo,
Tomé de las Castálidas
Las flores que te brindo.

IMITACIÓN DE RIVERA.

Regularmente en las cuartetas con esdrújulos, éstos no consuenan entre sí.

© Biblioteca Nacional de España

ESDRÚJULOS PRIMERO I TERCERO: ICTIÚLTIMOS SEGUNDO I CUARTO.

Al soplo de los céfiros
I al sol primaveral,
Sacuden perlas húmedas
Las frondas del rosal.

IMITACIÓN DE RIVERA.

LLANOS PRIMERO I TERCERO: ICTIÚLTIMOS SEGUNDO I CUARTO.

El que nunca fué regido
Nunca bien sabrá regir;
El que supo bien servir
Él se sabrá ser servido.

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN.

ICTIÚLTIMOS PRIMERO I TERCERO: LLANOS SEGUNDO I CUARTO.

Díme lo que sentirás,
Descanso de mi sentido.
Carillo, quererte más
Que en mi vida te he querido (1).

Las estrofas de cuatro versos de más de ocho sílabas, no presentan en sus rimas tanta variedad como las de ocho sílabas, i las de menos, porque no es costumbre poner voces ictiúltimas en ningún verso impar (de los endecasílabos especialmente), ni en los que con él consuenan. En cambio, a veces aparecen esdrújulos los cuatro versos.

ESDRÚJULOS TODOS.

Endecasílabos. I a par que en él aplica el analítico,
Al ajeno varón echa el sintético;
I al más fuerte marido encuentra estítico
I al más débil galán encuentra atlético.

---

(1) No son de uso las combinaciones con esdrújulos en segundo i cuarto

© Biblioteca Nacional de España

LLANOS TODOS.

Endecasílabos.

No hai más que YO; dobléguense las leyes
Ante la ronca voz de mis cañones:
Romperé el áureo cetro de los reyes
En su espantada frente a las naciones.

DONOSO CORTÉS.

LLANOS PRIMERO I TERCERO: ICTIÚLTIMOS SEGUNDO I CUARTO.

Endecasílabos.

La faz hermosa de la noche en calma
I el son del melancólico laud;
Los devaneos plácidos del alma;
El sosiego i la paz de la virtud.

ESPRONCEDA.

Alejandrinos.

¡Perdón!... Hoi no pudimos, en medio a los pesares
Que el pecho nos traspasan, venir a tributar
Ni palmas en el atrio, ni frutos a millares,
Ni aromas en tu templo, ni flores en tu altar.

ALTAMIRANO.

Las estrofas aconsonantadas de cuatro versos, cuentan, pués, con tantas variantes, que no cabe temer en ellas nunca la monotonía de las estrofas, precursora del fastidio en las de mui larga extensión.

I todavía aumenta la variedad, si segundo i cuarto, en vez de consonantes, son asonantes, como suele suceder.

Tú la hoguera del sol alimentas;
Tú revistes los cielos de azul;
Tú la luna en las sombras argentas;
Tú coronas la aurora de luz.

Pero hai más: según lo antes expuesto, son también cuartetas todas las estrofas de cuatro versos en que el segundo es asonante del cuarto.

CUARTETAS ASONANTADAS.

De cuatro sílabas.

A una mona
Mui taimada,
Dijo un día
Cierta Urraca.

IRIARTE.

© Biblioteca Nacional de España

De cinco sílabas.

Vió en una huerta
Dos lagartijas
Cierto curioso
Naturalista.

IRIARTE

De séis sílabas.

Yo dije, mi vida
Llegó a su mitad,
I, abierto, el sepulcro
La va a devorar.

LISTA.

De siete sílabas.

Ciertos animalitos,
Todos de cuatro piés,
A la Gallina ciega
Jugaban una vez.

IRIARTE.

De ocho sílabas.

Non es de sesudos homes
Ni de infanzones de pró,
Facer denuesto a un fidalgo
Que es tenudo más que vos.

ROMANCERO.

De diez sílabas.

I la brisa en la noche serena
En sus ráfagas trae la canción
Que al compás de los remos entona
Mar adentro quizá un pescador.

ESPRONCEDA.

De once sílabas.

Para pasar el tiempo congregada
Una tertulia de animales varios
(Que también entre brutos hai tertulias),
Mil especies en ella se tocaron.

IRIARTE.

En los romances de ocho sílabas i en los de menos pueden terminar sin inconveniente los versos impares en voces ictiúltimas; pero en los romances endecasílabos jamás terminan en ellas los versos impares.

Aun con esta limitación, las cuartetas asonantadas aumentan, como se vé, de un modo indefinido la ya considerable variedad de las estrofas aconsonantadas de cuatro versos.

© Biblioteca Nacional de España

§ IV.

DE LAS COMPOSICIONES EN ESTROFAS ISOSILÁBICAS DE CUATRO VERSOS.

Estas composiciones se obtienen por la sucesiva repetición de estrofas isosilábicas de la misma mensura (según el metro en que se escriba).

Pondré solamente algunos ejemplos por no alargar desmesuradamente esta carta.

Redondillas.

Saliendo del Colmenar,
Dijo al Cuclillo la Abeja:
«Calla, porque no me deja
Tu ingrata voz trabajar.
No hai ave tan fastidiosa
En el cantar como tú:
¡Cucú... cucú... i más cucú...
I siempre una misma cosa!»
«Te cansa mi canto igual?
(El Cuclillo respondió);
Pues a fé que no hallo yo
Variedad en tu panal:
I pues del propio modo
Fabricas uno que ciento,
Si yo nada nuevo invento,
En tí es viejísimo todo.»
A esto la Abeja replica:
«En obra de utilidad,
La falta de variedad
No es lo que más perjudica;
Pero en obra destinada
Sólo al gusto i diversión,
Si no es varia la invención
Todo lo demás es nada.»

IRIARTE.

En las composiciones formadas de cuartetas de ocho sílabas, o de menos, las estrofas, sea cual fuere la colocación de sus rimas, se suceden las unas a las otras sin inconveniente ninguno.

Así, en la composición anterior, la primera estrofa es de rimas

Ictiúltimas i llanas;

© Biblioteca Nacional de España

La segunda, de

Llanas e ictiúltimas;

La tercera, toda de

Ictiúltimas;

La cuarta, toda de

Llanas,

I la quinta i la sexta de

Llanas e ictiúltimas.

Rimas cruzadas.

Un pintado Guacamayo
Desde un mirador veia
Cómo un extranjero payo,
Que saboyano seria,
Por dinero una alimaña,
Enseñaba mui feota,
Dándola por cosa extraña:
Es a saber, la Marmota.
Salia de su cajón (1)
Aquel ridículo bicho;
I el ave desde el balcón (1)
Le dijo: «¡Raro capricho,
Siendo tú fea, que así (1)
Dinero por verte den,
Cuando siendo hermoso, aquí (1)
Todos de balde me ven!
Puede que seas, no obstante,
Algún precioso animal;
Mas yo tengo ya bastante
Con saber que eres venal.»

IRIARTE.

Para el uso promiscuo de las rimas llanas e ictiúltimas, tan común en las cuartetas de ocho sílabas, o de menos, no existe tanta libertad en las cuartetas formadas por versos de más de ocho sílabas.

Regularmente todas las cuartetas de las composiciones son en este caso repetición de la primera.

---

(1) Ictiúltimo en fin de verso impar.

© Biblioteca Nacional de España

CUARTETAS DECASÍLABAS CON RIMAS CRUZADAS, LLANAS E ICTIÚLTIMAS.

La Ramilletera ciega.

Caballeros, aquí vendo rosas;
Frescas son i fragantes a fé;
Oigo mucho alabarlas de hermosas:
Eso, yo, pobre ciega, no sé.
Para mí, ni belleza ni gala
Tiene el mundo, ni luz ni color;
Mas la rosa, del cáliz exhala
Dulce un hálito, aroma de amor.
Tú, que dicen la flor de las flores,
Sin igual en fragancia i matiz,
Tú la vida has vivido de amores,
Del Favonio halagada, feliz
Caballeros, comprad a la ciega
Esa flor que podéis admirar:
La infeliz con su llanto la riega:
Ojos hai para sólo llorar.

MAURY.

CUARTETOS DECASÍLABOS DE RIMAS NO CRUZADAS, LLANAS TODAS.

De sus hijos la torpe Avutarda
El pesado volar conocia,
Deseando sacar una cria
Más ligera, aunque fuese bastarda.
A este fin muchos huevos robados
De alcotán, de jilguero i paloma,
De perdíz i de tórtola toma,
I en su nido los guarda mezclados.
Largo tiempo se estuvo sobre ellos
I, aunque hueros salieron bastantes,
Produjeron por fin los restantes
Varias castas de pájaros bellos.
La Avutarda mil aves convida
Por lucirlo con cria tan nueva;
Sus polluelos cada ave se lleva;
I hete aquí la Avutarda lucida.
Los que andáis empollando obras de otros
Sacad, pues, a volar vuestra cria;
Ya dirá cada autor: «Esta es mia»,
I veremos qué os queda a vosotros.

IRIARTE.

© Biblioteca Nacional de España

Espronceda trató de introducir más libertad en las series de estrofas de cuatro versos, especialmente en las composiciones hechas con versos de más de ocho; i sobre todo en los endecasílabos.

En las siguientes cuartetas, las rimas de los impares siempre son *llanas;* pero las de los versos pares resultan de dos clases: o bien consonantes llanos, o bien ictiúltimos, todo al arbitrio del poeta; i, a veces, cuando las voces son ictiúltimas, las rimas suelen ser sólo asonantes.

Esta novedad de mezclar *sistemáticamente* asonantes con consonantes causó gran novedad en su tiempo. Voi a transcribirte un largo trozo escrito con tal sistema.

Serventesios.

¿Vísteis la luna reflejar serena
Entre las aguas de la mar sombría,
Cuando se calma nuestra amarga pena,
I siente el corazón melancolía;
I el mar que allá a lo lejos se dilata,
Imagen de la obscura eternidad,
I el horizonte azul bañado en plata,
Rico dosel que desvane el mar? (1).
¿I del aura sutil que se desliza
Por las aguas oísteis el murmullo,
Cuando las olas argentadas riza
Con blanda queja i con doliente arrullo?
¿I sentísteis tal vez un tierno encanto,
Una voz que regala el corazón,
Dulce, inefable i misterioso canto
De vago afán e incomprensible amor? (2)
Blanda así la quimérica armonía
Sonó del melancólico cantar;
Vibraciones del alma i melodía
De un corazón que fatigó el pesar (3).
I la amorosa i pálida figura
Los amarillos brazos extendió,
I sus lánguidos ojos de dulzura
Al triste viejo con piedad volvió (4).
Ojos sin luz, cuya mirada hiela,
Íntima, intensa el corazón domina,
En densas sombras los sentidos vela,
En mudo pasmo la razón fascina.

(1) *Eternidad, mar:* asonantes.
(2) *Corazón, amor:* asonantes.
(3) *Cantar, pesar:* consonantes.
(4) *Extendió, volvió:* consonantes.

© Biblioteca Nacional de España

Coagularse su sangre el viejo siente
Poco a poco en sus venas con sabroso (1)
Desmayo, i que se trueca su impaciente (1)
Afán en un letargo vaporoso.
Entorpece sus miembros i embriaga
Su mente aquella mágica figura,
La breve luz de su existencia apaga
Con su mirada de fatal ternura.
Sus labios besa con mortal anhelo
Cariñosa la pálida visión;
I a las entrañas se desprende el hielo
De sus áridos lábios sin color (2).
Sus ojos fijos en sus muertos ojos
Desvanecidos de mirar sentia,
Los rayos de su luz yertos despojos
Que la mirada mágica absorbia.
Por su cuerpo un deleite serpeaba
Sus nervios suavemente entumeciendo,
I el espíritu dentro resbalaba
Grato sopor i languidez sintiendo...
Rendido, en tanto, el moribundo anciano
Con deleite la eterna paz espera;
Su mano estrecha la aterida mano
Que marca el fin de su vital carrera,
Cuando a otra parte con estruendo el suelo
Crujir i el muro de su estancia siente,
I ven sus ojos un inmenso cielo
Desarrollarse en luz de oro candente.
Rico manto de lumbre i pedreria,
Tachonado de soles a millares,
Olas de aljofarada argenteria
Meciendo el aire en esparcidos mares,
I un sol con otro sol que se eslabona
En torno a una deidad orlan su frente;
I los rayos de luz de su corona
En un velo la envuelven transparente.
Majestuosa, diáfana i radiante
Su hermosura en su lumbre se confunde,
Agitada columna coruscante,
Júbilo i vida por doquier difunde.
Eterno amor, inmarcesibles glorias,
Armas, coronas de oro i de laurel,
Triunfos, placeres, esplendor, victorias,
Ilusiones, riquezas i poder;

---

(1) La pausa métrica no coincide con la de sentido.
(2) *Visión, color:* asonantes.

© Biblioteca Nacional de España

Eterna vida, eterno movimiento,
Los sueños de la dulce poesia,
El sonoro i quimérico concento
De la rica, extasiada fantasia;
El eco blando del primer suspiro,
La dulce queja del primer amor,
La primera esperanza i el respiro
Que pura exhala la amorosa flor;
La faz hermosa de la noche en calma
I el són de melancólico laud,
Los devaneos plácidos del alma,
El sosiego i la paz de la virtud;
La santa dicha del hogar paterno,
Del amigo la plática sabrosa,
El blando sueño en el regazo tierno (1)
De la feliz, enamorada esposa;
El puro beso del alegre niño
Que en torno de sus padres juguetea,
Prenda de amor, emblema del cariño
En que el alma gozosa se recrea;
La fé, la religión, bálsamo suave
Que vierte en el espíritu consuelo,
I de las ciencias el estudio grave
Que alza la mente a la región del cielo;
La máquina del mundo i su hermosura
Que arrobado el espíritu contempla;
La augusta soledad que la amargura
Tal vez del alma combatida templa;
De la pasión el goce turbulento,
Siguiendo atropellado a la esperanza,
Ligero tamo que arrebata el viento
I despeñado a su ilusión se lanza;
El aplauso del mundo i la tormenta,
I el afán i el horrísono vaivén;
El noble orgullo i la ambición sangrienta,
De nombre avara i de esplendente prez;
Del tronante cañón el estampido,
El lujo i el furor de la batalla,
Del corazón el bélico latido,
Que hace que hierva la abrasante malla;
El oro, que famélico codicia
El hombre i en montones lo atesora,
Alimento infernal de la avaricia,
Que hambre más siente cuanto más devora;
La crápula, el escándalo i mareo
De, en vicios rica, estrepitosa orgia,

(1) Asonancia interior en *eo* mui imperceptible: *sueño*, *tierno*

© Biblioteca Nacional de España

El pudor resistiéndose al deseo
I mezclándose el vino en la porfia;
La alegre danza en movimiento blando
Que orna voluptuosa liviandad,
Al goce, al apetito convidando
Con sus mórbidas formas la beldad;
Cuanto fingió e imaginó la mente,
Cuanto del hombre la ilusión alcanza,
Cuanto creara la ansiedad demente,
Cuanto acaricia en sueños la esperanza,
La radiante visión maravillosa
Brinda con mano pródiga en montón,
I en óptica ilusoria i prodigiosa (1)
Pasar el viejo ante sus ojos vió;
I entre aplausos, i músicas, i estruendo,
I de ella en pos la humanidad entera,
I en torno de ella armónica volviendo
En giro eterno la argentada esfera,
Suenan voces i cánticos sonoros
Que el aire en ecos derramando hienden,
I ángeles mil, en matizados coros,
El aire rasgan i en fulgor lo encienden.
I una voz como ráfaga de viento,
Palpitando de vida i de armonia
Sobre el vario magnífico concento,
Así cantando resonar se oia.

Pero, a pesar de los ejemplos de Espronceda (i de otros muchos que no sin razón los siguen), las composiciones en serventesios i sus análogas continuan siendo en gran número de casos series de estrofas todas iguales a la primera:

Unas veces de versos llanos,

I otras, de llanos los impares i de ictiúltimos los pares (casi siempre consonantes entre sí, i sólo por excepción asonantes).

SERVENTESIOS DE VERSOS TODOS LLANOS.

¡Lejos de mí, placeres de la tierra,
Fábulas sin color, sombra, ni nombre,
A quien un nicho miserable encierra
Cuando el aura vital falta en el hombre!

(1) Tres asonancias interiores en *oa* mui claras:

óptica ilusoria, prodigiosa.

© Biblioteca Nacional de España

¿Qué es él placer, la vida i la fortuna,
Sin un sueño de gloria i de esperanza?
Una carrera larga e importuna,
Más fatigosa cuanto más se avanza.
Regalo de indolentes sibaritas,
Que velas el harén de las mujeres,
Opio letal que el sueño facilitas
Al ebrio de raquíticos placeres,
Léjos de mí.—No basta a mi reposo
El rumor de una fuente que murmura,
La sombra de un moral verde i pomposo,
Ni de un castillo la quietud segura.

ZORRILLA

SERVENTESIOS LLANOS E ICTIÚLTIMOS.

Tal vez, amor, bajo el sagrado velo
De la amistad encubres tu furor;
El corazón se entrega sin recelo,
I en él clavas la flecha a tu sabor.
Tirano Dios, cuya perfidia lloro,
El infortunio me enseñó a temer;
Mas ¡ai de mí! si mi peligro adoro,
¿Qué vale, amor, tu astucia conocer?

LISTA.

DODECASÍLABOS A MODO DE SERVENTESIOS,

TODOS CON FINALES LLANOS EN LAS SÍLABAS IMPARES I CON ICTIÚLTIMOS CONSONANTES EN LOS PARES.

La Alhambra.

Venid a mis voces doncellas hermosas
Que holláis la ribera del Dauro i Genil;
Venid coronadas de sándalo i rosas,
Más puras, más frescas que el aura de Abril.
Flotando a la espalda los negros cabellos,
Los ojos de fuego, los lábios de miel,
La túnica suelta, desnudos los cuellos,
Cantando de amores seguidme al vergel...
Amor resonaron las grutas del rio;
Amor en las selvas cantó el ruiseñor;
Amor las montañas, el bosque sombrio,
La tierra, los cielos repiten *amor*.
I allá en el Alcázar, orgullo del moro,
Que ya de tres siglos la mano arruinó,
Rodando en los muros de mármoles i oro
Un sordo murmullo de *amor* resonó (1). Etc.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

(1) Los consonantes pares de esta estrofa son asonantes de los de la anterior.

© Biblioteca Nacional de España

COMPOSICIONES DE CUARTETOS ENDECASÍLABOS (TIPO REDONDILLA).

Las rimas de estos cuartetos son siempre llanas.

Mientras de un Volatín bastante diestro
Un principiante mozalbillo toma
Lecciones de bailar en la maroma,
Le dice: «Vea usted, señor Maestro,
Cuánto me estorba i cansa este gran palo,
Que llamamos chorizo o contrapeso (1).
Cargar con un garrote largo i grueso
Es lo que en nuestro oficio hallo yo malo.
¿A qué fin quiere usted que me sujete
Si no me faltan fuerzas ni soltura?
Por ejemplo, este paso, esta postura,
¿No la haré yo mejor sin el zoquete?
Tenga usted cuenta... No es difícil... nada...»
Así decia; i suelta el contrapeso;
El equilibrio pierde... ¡Ai, Dios! ¿Qué es eso?
¿Qué ha de ser? Una buena costalada.
«Lo que es auxilio juzgas embarazo,
Incauto joven (el Maestro dijo):
¿Huyes del arte i método? Pues, hijo,
No ha de ser éste el último porrazo.»

IRIARTE.

COMPOSICIONES DE CUARTETAS EN ROMANCE.

Agregaré algo sobre las cuartetas en romance.

Las composiciones formadas con ellas se obtienen por la repetición de estrofas del mismo número de sílabas.

Los versos impares cuando las cuartetas son de ocho sílabas, o de ménos, aparecen tal vez terminados por voces esdrújulas, o bien por ictiúltimas.

Ten esa lengua de víbora,
I no te pases en cuenta
Que de rendirse a venderse
Hai una distancia inmensa.

ZORRILLA.

(1) Asonantes de los consonantes no pareados de la estrofa anterior.

© Biblioteca Nacional de España

El Águila i el León
Gran conferencia tuvieron
Para arreglar entre sí
Ciertos puntos de gobierno.

IRIARTE.

Pero, tratándose de versos de más de ocho sílabas, no es costumbre terminar por ictiúltimos los versos impares.

De cuatro sílabas.

A una Mona
Mui taímada,
Dijo un día
Cierta Urraca:
«Si vinieras
A mi estancia,
¡Cuántas cosas
Te enseñara!
Tú bien sabes
Con qué maña
Robo i guardo
Mil alhajas.
Ven, si quieres,
I veráslas
Escondidas
Tras de un arca.»
La otra dijo:
«Vaya en gracia.»
I al paraje
La acompaña.

IRIARTE.

De cinco sílabas.

Vió en una huerta
Dos Lagartijas
Cierto curioso
Naturalista.
Cógelas ámbas,
I a toda prisa
Quiere hacer de ellas
Anatomía.
Ya me ha pillado
La más rolliza;
Miembro por miembro
Ya me la trincha;
El microscopio
Luego la aplica (1).

---

(1) Debe ser, según la ACADEMIA i la mayoría de los españoles (nó de los castellanos), *le aplica*.

© Biblioteca Nacional de España

Patas i cola,
Pellejo i tripas,
Ojos i cuello,
Lomo i barriga,
Todo lo aparta
I lo examina.
Toma la pluma;
De nuevo mira;
Escribe un poco;
Recapacita.
Sus mamotretos
Después registra,
Vuelve a la propia
Carniceria.
Varios curiosos
De su pandilla
Entran a verle.
Dales noticia
De lo que observa:
Unos se admiran,
Otros preguntan,
Otros cavilan.

IRIARTE.

De séis.

Batalla el Enfermo
Con la Enfermedad,
Él por no morirse
I élla por matar.
Su vigor apuran (1)
A cuál puede más,
Sin haber certeza
De quién vencerá.
Un corto de vista,
En extremo tal
Que apenas los bultos
Puede divisar,
Con un palo quiere
Ponerlos en paz:
Garrotazo viene,
Garrotazo va;
Si tal vez sacude (2)
A la Enfermedad,

(1) En los versos cortos no suenan bien los acentos que no se ajustan a las reglas de la versificación por piés métricos.

(2) Ni tampoco suena bien la posibilidad de sinalefas entre el final de un verso i el inicio del siguiente.

© Biblioteca Nacional de España

Se acredita el ciego
De lince sagaz;
Mas, si por desgracia,
Al Enfermo da,
El ciego no es menos
Que un topo brutal.

IRIARTE.

De siete.

Vivir en cadenas,
¡Cuán triste vivir!
Morir por la patria
¡Qué bello morir!

Partamos al campo,
Que es gloria el partir;
La trompa guerrera
Nos llama a la lid.
La patria oprimida,
Con ayes sin fin
Convoca a sus hijos,
Sus ecos oid.

ARRIAZA.

De ocho.

Un mudo a nativitate,
I más sordo que una tapia,
Vino a tratar con un Ciego
Cosas de poca importancia.
Hablaba el Ciego por señas,
Que para el Mudo eran claras;
Mas hízole otras el Mudo,
I él a obscuras se quedaba.
En este apuro trajeron,
Para que los ayudara (1),
A un camarada de entrambos,
Que era Manco por desgracia.
Éste las señas del Mudo
Trasladaba con palabras,
I por aquel medio el Ciego
Del negocio se enteraba.
Por último, resultó
De conferencia tan rara,
Que era preciso escribir
Sobre el asunto una carta.

(1) Este verso resulta como en cueros por falta de algún supernumerario al principio.

© Biblioteca Nacional de España

«Compañeros, saltó el Manco,
Mi auxilio a tanto no alcanza;
Pero a escribirla vendrá
El Dómine, si le llaman.»
«¿Qué ha de venir (dijo el Ciego),
Si es Cojo que apenas anda?
Vamos, será menester
Ir a buscarle a su casa.»
Así lo hicieron; i al fin
El Cojo escribe la carta;
Díctanla el Ciego i el Manco,
I el Mudo parte a llevarla.
Para el consabido asunto
Con dos personas sobraba;
Mas como eran ellas tales,
Cuatro fueron necesarias.

IRIARTE.

De once sílabas.

Para pasar el tiempo congregada
Una tertulia de animales varios
(Que también entre brutos hai tertulias),
Mil especies en ella se tocaron.
Hablóse allí de las diversas prendas
De que cada animal está dotado:
Éste a la Hormiga alaba, aquél al Perro,
Quién a la Abeja, quién al Papagayo.
«Nó (dijo el Avestruz), en mi dictamen,
No hai mejor animal que el Dromedario.»
El Dromedario dijo: «Yo confieso
Que sólo el Avestruz es de mi agrado.»
Ninguno adivinó por qué motivo
Ambos tenian gusto tan extraño.
¿Será porque los dos abultan mucho?
¿O por tener los dos los cuellos largos?
¿O porque el Avestruz es algo simple,
I no mui advertido el Dromedario?
¿O bien porque son feos uno i otro?
¿O porque tienen en el pecho un callo?
¿O puede ser también... «No es nada de eso
(La Zorra interrumpió): ya dí en el caso.
¿Sabéis por qué motivo el uno al otro
Tanto se alaban? Porque son paisanos.»

IRIARTE.

Los romances de menos de ocho sílabas se llaman romancillos; los de ocho, romances, i los de once, romances heroicos.

A veces en lo antiguo las estrofas asonantes terminaban

© Biblioteca Nacional de España

por dos asonantes más pareados, i las estrofas no eran todas cuartetas, ni aun series del mismo número de versos.

El Caballero.

Madre, un caballero
Que a las fiestas sale,
Que mata los toros
Sin qu' ellos le maten,
Más de cuatro veces
Pasó por mi calle,
Mirando mis ojos,
Porque le mirase.
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

Música me daba,
Para enamorarme,
Papeles i cosas
Que las lleva el aire:
Siguióme a la iglesia,
Siguióme en el baile,
De dia i de noche,
Sin querer dejarme.
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

I de mis colores
Dió en vestir sus pajes,
Al uso moderno,
Qu' es corto de talle.
Si como mis bienes
¡Ai! fueran sus males,
Nunca aquestas cosas
Madre, fueran tales,
Ni jamás lo fueran
Para enamorarme.
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

Viéndome tan dura
Procuró ablandarme
Por otro camino
Más dulce i suave.
Diome unos anillos
Con unos corales,
Zarcillos de plata,
Botillas i guantes

© Biblioteca Nacional de España

Diome unos corpiños
Con unos cristales.
¡Negros fueron ellos,
Pues negros me salen!
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

Perdí el desamor (1)
Con las libertades,
Quísele bien luego,
Bien le quise, madre.
Empecé a quererle,
Empezó a olvidarme,
Muérome por él,
No quiere él mirarme.
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

Pensé enternecerle,
¡Mejor mala landre!
¡Halléle más duro
Que unos pedernales!
Anda enamorado
De otra de buen talle,
Que al primer billete
Le quiso de balde.
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

¡Nunca yo le fuera,
Madre, miserable,
Pues no hai interés
Que al fin no se pague!
¡Mal haya el presente
Que tan caro sale!
¡I mal haya él,
Que tanto mal sabe!
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

I al correr los toros
Mañana en la tarde,
No haga las suertes (*h* aspirada)
Que mi alma sabe:

---

(1) Este final ictiúltimo desagrada.

© Biblioteca Nacional de España

Fáltele la lanza
I el rejón le falte
Con que antaño hizo
Tan vistosos lances;
I cuando en las cañas
Más gallardo ande,
Cañazo le den
Que le descalabre.
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

I al correr la plaza
Con otros galanes,
Caida dé él solo
Que no se levante;
Salga de las fiestas
Tal, que otros le saquen
I, cuando estas cosas,
Madre, no le alcancen,
¡Rabia le dé, madre,
Rabia que le mate!

ROMANCERO GENERAL.
(Siglo XV) (?)

Actualmente muchos romances no se escriben en cuartetas.

El genio infeliz del África
Sobre las nubes se cierne;
I respirando huracanes
Que el hondo abismo conmueven,
Habla con la voz del trueno
Estas palabras solemnes:

«Bravos hijos del Profeta,
Si aún en vuestras venas hierve
Sangre hermana de la sangre
Que enrojeció el Guadalete,
Sacudid el torpe sueño
I alzad las nubladas frentes.
España yace dormida:
Que en vuestros brazos despierte.»

ROMANCERO DE ÁFRICA.

En resumen: Las cuartetas de los versos de ocho sílabas, i las de menos, pueden terminar en voces ictiúltimas sus versos impares:

© Biblioteca Nacional de España

En los versos de más sílabas, especialmente en los endecasílabos, las voces ictiúltimas sólo entran en las sílabas pares: nunca bien en las impares.

Las redondillas, las cuartetas de romance i los serventesios son las estrofas más usuales de la versificación castellana.

Nuestro teatro está en su casi totalidad escrito en romances i redondillas.

Adiós. Tu afectísimo.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA III

Querido amigo mio:

Terminaré en esta Carta lo que creo deber decirte acerca de las estrofas de versos isosilábicos (versos de igual número de sílabas).

Hoi le tocará el turno a las

Quintillas,
Sextinas,
Octavas, i
Décimas.

§ I.

QUINTILLAS.

La quintilla es una estrofa de cinco sílabas.

Nunca se construyen con asonantes, sino con consonantes; dos de una clase i tres de otra.

Estos consonantes no han de ser asonantes entre sí, ni tampoco asonantes de los consonantes contiguos de las dos estrofas inmediatas anterior i posterior.

Los consonantes se colocan en las quintillas al arbitrio del versificador, con tal de que no resulten tres seguidos (1).

(1) Algunos infringen esta regla.

© Biblioteca Nacional de España

1.ª combinación. { ..... a / ..... b / ..... a / ..... b / ..... a } Rimas cruzadas.

2.ª combinación. { ..... a / ..... b / ..... a / ..... a / ..... b } Terminación de redondilla.

3.ª combinación. { ..... b / ..... a / ..... a / ..... b / ..... a } Inicio de redondilla.

4.ª combinación. { ..... a / ..... a / ..... b / ..... a / ..... b } Pareados los dos primeros versos.

5.ª combinación. { ..... a / ..... a / ..... b / ..... b / ..... a } Dos parejas pareadas.

I por más que un triste muera (a
Desengañado de amores, (b
Tendrá cada primavera (a
Tantos pájaros i flores (b
Como tuvo la primera. (a

ALARCÓN.

Miré que estaba vestida, (a
Por ser fiesta señalada, (b
De saya verde fruncida (a
Con un tejillo ceñida (a
I una albanega labrada. (b

CASTILLEJO.

Circe diz que convertia (b
Los hombres en animales; (a
I es creible que eran tales, (a
Porque yo en mi fantasia (b
Hallo las mismas señales. (a

IDEM.

© Biblioteca Nacional de España

I que, *por verlos amantes*, (*a*
De perlas i de brillantes (*a*
Les den tus manos un rio .. (*b*
I no resulten bastantes (*a*
Para vencer su desvio. (*b*

ALARCÓN.

I que, al mirarlos así, (*a*
Pienses entonces en mí (*a*
Que de balde te queria; (*b*
I oigas decir: «Todavia, (*b*
Todavia piensa en tí.» (*a*

IDEM.

La combinación más usada de todas es la segunda; esto es, aquella en que la estrofa termina con una *redondilla*.

¿Al primer asalto mia?
Por Dios que esto va, señora,
Más pronto que yo queria;
Si ha de durar más de un dia
Resistid siquiera un hora.

LISTA.

Las quintillas, generalmente, son o de versos octosílabos o de versos endecasílabos. Cuando están formadas de endecasílabos, se las denomina *quintillas reales*.

Pero también hai quintillas construidas con versos de otros números de sílabas (como vimos en mi primera CARTA).

Las composiciones en quintillas se hacen de dos modos:

1.° Por la repetición de estrofas de cinco versos isosilábicos en que la colocación de los consonantes es siempre idéntica;

2.° O bien (i es lo común) por la repetición de estrofas de cinco versos isosilábicos, cuyas combinaciones de rimas no son siempre las mismas.

SERIES DE QUINTILLAS DE LA MISMA COMBINACIÓN.

Canción de Nereo.

En el campo venturoso,
Donde con clara corriente
Guadalaviar hermoso,
Dejando el suelo abundoso
Da tributo al mar potente;

© Biblioteca Nacional de España

Galatea desdeñosa
Del dolor que a Licio daña,
Iba alegre i bulliciosa
Por la ribera arenosa
Que el mar con sus ondas baña,
Entre el arena cogiendo
Conchas i piedras pintadas (1),
Muchos cantares diciendo
Con el són del ronco estruendo
De las ondas alteradas,
Junto al agua se ponia,
I las ondas aguardaba (1),
I *en verlas* llegar huia;
Pero a veces no podia,
I el blanco pié se mojaba.

GASPAR GIL POLO.

SERIES DE QUINTILLAS CON COMBINACIONES VARIAS DE RIMA.

La Lechuza; i los Perros i el Trapero.

Cobardes son i traidores	(*b*	
Ciertos críticos que esperan,	(*a*	
Para impugnar, a que mueran	(*a*	3.ª estructura.
Los infelices autores,	(*b*	
Porque, vivos, respondieran.	(*a*	

Un breve caso a este intento	(*a*	
Contaba una abuela mia.	(*b*	
Diz que un dia en un convento	(*a*	2.ª
Entró una Lechuza... miento,	(*a*	
Que no debió ser un dia;	(*b*	

Fué, sin duda, estando el sol	(*b*	
Ya mui lejos del ocaso...	(*a*	
Ella, en fin, se encontró al paso	(*a*	3.ª
Una lámpara (o farol,	(*b*	
Que es lo mismo para el caso),	(*a*	

I volviendo la trasera,	(*a*	
Exclamó de esta manera:	(*a*	
«Lámpara, ¡con qué deleite	(*b*	5.ª
Te chupara yo el aceite,	(*b*	
Si tu luz no me ofendiera!...	(*a*	

(1) Asonante mui patente de la estrofa anterior.

© Biblioteca Nacional de España

Mas ya que ahora no puedo (b
Porque estás bien atizada, (a
Si otra vez te hallo apagada, (a } 3.ª estructura.
Sabré, perdiéndote el miedo, (b
Darme una buena panzada.» (a

Aunque renieguen de mí (b
Los críticos de que trato, (a
Para darles un mal rato, (a } 3.ª
En otra fábula aquí (b
Tengo de hacer su retrato. (a

Estando, pues, un Trapero (a
Revolviendo un basurero, (a
Ladrábanle (como suelen (b } 5.ª
Cuando a tales hombres huelen) (b
Dos parientes del Cerbero. (a

I díjoles un Lebrel: (a
«Dejad a ese perillán, (b
Que sabe quitar la piel (a } 1.ª
Cuando encuentra muerto un Cán, (b
I cuando vivo huye de él.» (a

IRIARTE.

El Álbum heredado.

Nobles hermanas, a la par gentiles, (a
Discretas a la par i candorosas, (b
Que el dulce encanto de los veinte Abriles (a
Mostráis en faz i gracias juveniles, (a
Como pareja de entreabiertas rosas: (b

¿Qué Álbum es este tan precioso i rico (a
(Bordado de seguro por las hadas), (b
Donde encuentro (i a fé no me lo explico) (a
Autógrafos, pinturas i baladas, (b
Que tienen ya de fecha treinta i pico? (a

¡Cantan aquí la gracia i la hermosura, (a
Con el ardor de sus mejores años, (b
Quintana, Gil i Zárate, i Ventura; (a
I, haciendo coro al general Castaños, (b
Martínez de la Rosa amor murmura! (a

© Biblioteca Nacional de España

¡Astros fulgentes de la patria fueron, (*a*
Que nunca ingrato eclipsará el olvido... (*b*
Pero, ¿cómo estas coplas os hicieron, (*a*
Si algunos de ellos ¡ai! hasta murieron (*a*
Cuando vosotras dos no habiáis nacido? (*b*

« *Voces son de otros sueños i otros dias...*» (*a*
—Responde un eco de la edad pasada.— (*b*
¡Ah! ¡Ya lo entiendo todo, amigas mias!... (*a*
¡Este libro de flores i poesias (*a*
El Álbum fué de vuestra madre amada! (*b*

ALARCÓN.

En las QUINTILLAS REALES sólo se usan consonantes llanos.—En las demás pueden entrar llanos e ictiúltimos sin ningún inconveniente.

§ II.

SEXTINAS.

Las sextinas isosilábicas son estrofas de séis versos. Regularmente estos versos son endecasílabos, i en tal caso lo común es que la estrofa conste de un serventesio seguido de dos pareados.

Negra soi, mas en todo semejante
A las tiendas del monte Cedueno,
Que afuera muestran rústico semblante
Para que al sol resistan i al sereno;
I por adentro, para más decoro,
Son tejido jardín de plata i oro.

QUEVEDO.

Las composiciones en sextinas se obtienen repitiendo la factura de la estrofa primera.

La simpatia.

Rayo de amor, celeste simpatia,
Fuego inmortal que abrasa sin dolor,
Llama feliz, que al de su amante envia
Un corazón con dividido ardor,
Tu lumbre fué la favorable estrella
Que me guió a los piés de Fílis bella.

© Biblioteca Nacional de España

Tú, blanda paz del mundo i de los seres,
Ligas al sol el astro matinal;
Por tí el león suspira los placeres,
I unen por tí dos fuentes su raudal;
Por tí al mirar de Fílis la hermosura,
Del tierno amor probé la llama pura.

LISTA.

En la mayoria de los casos, las sextinas (o sextillas) no se construyen con versos isosílabos, sino con versos interpolados de diferente número de sílabas (por el estilo de la de JÁUREGUI, copiada en mi CARTA I).

Cuando toque tratar de tales combinaciones hechas con versos desiguales, volveré a hablarte de las sextinas.

Hai también estrofas de séis versos isosílabos, en que riman por medio de consonantes de voces ictiúltimas el tercero con el sexto.

Antes de morir anuncia Isidoro la pérdida de España.

A la tumba cercano Isidoro,
De Rodrigo predice el desdoro,
De la mísera patria el dolor.
«¡Ai! exclama, tus culpas, España,
Del Potente encendieron la saña,
Que ya el rayo vibró en su furor.

»Sobre el godo la muerte revuela
I su trono i sus huestes asuela,
Cual las mieses furioso huracán.
»¡Ai! tus ondas orladas de espigas,
¡Cuántos yelmos, oh Lete, i lorigas,
Cuántos cuerpos al mar volcarán.

»Ya, ya surgen del afro las popas,
Ya descienden las bárbaras tropas,
Ya las miro los campos correr.
»Tal se vió de Coré en el estrago
Entre llamas ignífero lago
De Jacob la progenie envolver.»

REINOSO.

Por último,

Aunque raras, suelen verse en romance series de estrofas de séis versos isosilábicos.

© Biblioteca Nacional de España

La querella inútil.

Si ardientes suspiros,
Si lágrimas tiernas
Vencer no pudieren
Tu cruda fiereza,
Del pecho brotaron,
Al pecho se vuelvan.

Un tiempo mi afecto
Premiaste risueña;
Trocó tu mudanza
Mis glorias en quejas;
Mas ¡ai! pues son vanas,
Al pecho se vuelvan.

Más fácil, lanzada,
Se pára la piedra,
Que escuche los ruegos
Mudable belleza;
Inútiles ruegos
Al pecho se vuelvan (1).

LISTA.

§ III.

OCTAVAS.

Son estrofas de ocho versos isosilábicos.

Las hai de tres clases:

1.ª Octavas de Arte mayor;
2.ª Octavas reales;
3.ª Octavas i octavillas italianas.

Las composiciones en cualquiera de las tres clases son series de estrofas todas iguales a la primera.

I.

OCTAVAS DE ARTE MAYOR.

Están compuestas de ocho dodecasílabos divididos en dos hemistiquios iguales (como los describió RENGIFO) con acentos en

2.ª i 5.ª, 7.ª i 11.ª

(1) Acentos obligados en segunda i cuarta. Esta composición corresponde a la métrica por piés acentuales.

© Biblioteca Nacional de España

Las rimas (que no han de ser asonantes entre sí, ni asonantes de los consonantes contiguos de las estrofas inmediatas anterior i posterior) se colocan en el órden siguiente:

..... *a*
.... *b*
.... *b*
..... *a*
.... *a*
..... *c*
..... *c*
..... *a*

Hai, pués, en cada octava de Arte mayor rimas de tres clases: una repetida cuatro veces, pues en ella terminan los versos primero, cuarto, quinto i octavo: otra para los pareados constituidos por los versos segundo i tercero; i otra, en fin, para los versos sexto i séptimo, pareados también. Las rimas pueden ser llanas o ictiúltimas, sin distinción de sitios pares ni impares.

La estrofa consta, pués, de dos cuartetas del tipo de la redondilla.

O montes de Nitria i Egipto, poblados
De santos varones al mundo ya muertos,
Do estando los cuerpos caidos i yertos,
Los ánimos arden en Dios abrasados:
Dichosos vosotros, a quien los cuidados
Del mundo no turban el dulce reposo,
Que en vida os quemáis en fuego amoroso,
I en muerte vivís (1) en Dios transformados.

O quien esta noche pasara de vuelo
El Golfo Tirreno, i al Nilo llegara (2),
I en esos desiertos la vida pasara
Subiendo i bajando mil veces al cielo:
O quien se abrazara con Dios en el suelo,
I a solas tuviera coloquios con él,
Oyendo palabras más dulces que miel,
Con que se bañara el alma en consuelo.

Esta versificación estuvo mui en boga por los tiempos de D. Juán el Segundo i de Juán de Mena; pero Juán de Mena

(1) En los hemistiquios faltaba al primero una sílaba, si terminaba en voz ictiúltima.
(2) Asonantes internos en *eo*.

© Biblioteca Nacional de España

fué un versificador incorrectísimo, i no se le puede presentar como dechado: sus versos aparecen a cada instante con sílabas de más o de menos, i generalmente la acentuación es anormal.

Precisa venir a los tiempos de Moratín para encontrar estrofas admisibles en cuanto al número de sílabas, si bien con defectos alguna vez que otra en cuanto a la acentuación. Los hemistiquios deben termínar o comenzar (respectivamente) de tal modo que no quepa en ellos sinalefa.

El sentido termina cada cuatro versos:

A vos, el apuesto complido garzón,
Asmándovos grato la péñola mia
Vos faz omildosa la su cortesia (1)
Con metros polidos vulgares en són;
Ca non era suyo latino sermón
Trovar e con ése decirvos loores:
Calonges e prestes, que son sabidores,
La parla vos fablen de Tulio i Marón.

Por ende, si tanto la suerte me da,
Magüer que vos diga román paladino,
Fiducia me viene que lueñe e vecino
La gen acuciosa mi carta verá:
E vuesas faciendas que luego dirá
Gravedosa historia por modo sotil (2),
Serán de Castilla mil eras e mil
Membranza placiente que non finirá.

Moratín.

En la antigua forma de la genuina octava de Arte mayor se introdujo el siglo pasado una modificación mui feliz, por la cual resultan cruzadas (tipo serventesio) las rimas de la primera cuarteta. De este modo:

..... *b*
..... *a*
..... *b*
..... *a*
..... *a*
..... *c*
..... *c*
..... *a*

(1) Falta el acento en 7.ª
(2) Falta el acento en 2.ª

© Biblioteca Nacional de España

Pero, si la estrofa ganó mucho, en cuanto a la variedad, por haberse cruzado las rimas primeras, perdió extraordinariamente más en cuanto al ritmo, por haberse malamente prescindido de la antigua obligación de acentuar las sílabas

2.ª i 5.ª, 7.ª i 11.ª

i de hacer imposible toda sinalefa en los hemistiquios.

No sin hartos celos un pintor de hogaño
Vía cómo agora gran loa i valía
* Alcanzan algunos retratos de antaño;
* I el no remedallos a mengua tenía:
Por ende, queriendo retratar un día
* A cierto rico-home, señor de gran cuenta,
Juzgó que lo antiguo de la vestimenta
Estima de rancio || al cuadro daría (1).
* Segundo Velázquez creyó ser con esto:
I ansí que del rostro toda la semblanza
Hubo trasladado, golilla le ha puesto
I otros atavíos a la antigua usanza.
La tabla a su dueño lleva sin tardanza,
* El cual espantado fincó desque vido
Con añejas galas su cuerpo vestido;
* Magüer que le plugo la faz abastanza.
* Empero una traza le vino a las mientes
Con que al retratante dar su galardón.
Guardaba, heredadas de sus ascendientes,
Antiguas monedas en un viejo arcón.
Del Quinto Fernando muchas de ellas son,
* Allende de algunas de Carlos Primero,
* De entrambos Filipos, Segundo i Tercero,
I henchido de todas le endonó un bolsón.
«Con estas monedas, o siquier medallas
(El pintor le dice), si voi al mercado,
Cuando me cumpliere mercar vituallas,
Tornaré a mi casa con mui buen recado.»
«¡Pardiez! (dijo el otro) ¿no me habéis pintado
En traje que en un tiempo fué mui señoril,
I agora lo viste sólo un alguacil?
Cual me retratásteis, tal os he pagado.
Llevaos la tabla: i el mi corbatín (2)
Pintadme al proviso || en vez de golilla (1),
Cambiadme esa espada || en el mi espadín (1),
I en la mi casaca trocad la ropilla;

(1) Feo hiato, por ser posible la sinalefa.
(2) *Corbatín* asonante de *alguacil* en la estrofa anterior.

© Biblioteca Nacional de España

Ca non habrá nadie || en toda la villa (1)
* Que al verme en tal guisa conozca mi gesto.
Vuestra paga entonce contaros he presto
* En buena moneda corriente en Castilla.»

IRIARTE.

Nadie que lea esta composición dejará de convenir en que el ritmo reclama acentos en las sílabas señaladas por RENGIFO, i en que la posibilidad de sinalefas en los hemistiquios daña notablemente a la mensura. En el trozo anterior, ¡sólo están bien acentuados los once versos con asterisco a la izquierda!!

A mi juicio, debe conservarse la acentuación en

2.ª i 5.ª, 7.ª i 11.ª;

así como la alternación de las rimas en los primeros cuatro versos de esta clase de octavas. Además, no ha de haber posibilidad de sinalefas en los hemistiquios; ni las rimas de una misma octava han de ser asonantes entre sí, ni tampoco de las rimas contiguas de las dos estrofas inmediatas.

II.

OCTAVAS REALES.

Son de versos endecasílabos.

Las rimas se colocan como sigue, i no han de ser asonantes entre sí, ni de las rimas contiguas de las estrofas inmediatas.

..... a
..... b
..... a
..... b
..... a
..... b
..... c
..... c (2)

Las rimas de los versos pares pueden ser ictiúltimas; pero lo usual es que se empleen llanos todos los consonantes.

(1) Feo hiato, por ser posible la sinalefa.
(2) Suelen encontrarse estrofas de ocho endecasílabos con las rimas ordenadas de otro modo; pero tales estrofas (mui agradables algunas) no son reconocidas como *Octavas reales*.

© Biblioteca Nacional de España

Salvas excepciones, hai pausas de sentido en todos los versos pares, i generalmente es de punto final la pausa del cuarto verso, así como la pausa del octavo.

Nó las damas, amor, nó gentilezas
De caballeros canto enamorados;
Ni las muestras, regalos ni ternezas
De amorosos afectos i cuidados:
Mas el valor, los hechos, las proezas
De aquellos españoles esforzados
Que a la cerviz de Arauco no domada
Pusieron duro yugo por la espada.

ERCILLA.

Sobre una mesa de pintado pino
Melancólica luz lanza un quinqué,
I un cuarto ni lujoso ni mezquino
A su reflejo pálido se vé.
Suenan las doce en el reloj vecino,
I el libro cierra que anhelante lê
Un hombre ya caduco, i cuenta atento
Del cansado reloj el golpe lento.

ESPRONCEDA.

Cuando las octavas de esta factura son de versos de ocho sílabas (o de menos) se las llama OCTAVILLAS. En ellas pueden venir rimas ictiúltimas a los versos impares i hasta a los pareados.

Persuadia un Tordo abuelo,
Lleno de años i prudencia,
A un Tordo, su nietezuelo,
Mozo de poca experiencia,
A que, acelerando el vuelo,
Viniese con preferencia
Hacia una poblada viña,
E hiciese allí su rapiña.
—«Esa viña ¿dónde está
(Le pregunta el mozalbete),
I qué fruto es el que da?»
—«Hoi te espera un gran banquete,
(Dice el viejo), ven acá:
Aprende a vivir, pobrete.»
I no bien lo dijo, cuando
Las uvas le fué enseñando.

© Biblioteca Nacional de España

Al verlas saltó el rapaz: (1)
—«¿I esta es la fruta alabada
De un pájaro tan sagaz?
¡Qué chica! ¡Qué desmedrada!
Ea, vaya, es incapaz
Que eso pueda valer nada.
Yo tengo fruta mayor
En una huerta, i mejor.»
—«Veamos (dijo el anciano);
Aunque sé que más valdrá (2)
De mis uvas solo un grano.»
A la huerta llegan ya;
I el joven exclama ufano:
—«¡Qué fruta! ¡Qué gorda está!
¿No tiene excelente traza?...»
—¿I qué era?—Una calabaza.

IRIARTE.

§ III.

OCTAVAS I OCTAVILLAS ITALIANAS (3).

Las hai de varias especies; pero todas ellas tienen de común el ser de voces ictiúltimas las rimas de los versos cuarto i octavo.

Las composiciones en octavillas italianas son series de estrofas, todas de la misma factura.

HEPTASÍLABOS.

De siete sílabas.

Reina de Pafo i Gnído,
Deja a tu Chipre amáda,
I ven do mi adoráda
Te llama con fervór;
Do en tu honor encendído (4)
Incienso arde oloróso:
Contigo venga hermóso
El rapazuelo Amór (4).

---

(1) Cuando entre los asonantes se interponen tres versos, suele no percibirse (o apenas percibirse) la asonancia.

(2) Aquí entre los asonantes se interponen cuatro versos i, por tanto, la asonancia es imperceptible.

(3) Esta denominación pudiera hacer creer que sólo ellas proceden de Italia, de donde también nos vino la Octava real.

(4) Los versos de esta clase de estrofas son desagradables sin acentos obligados en 2.ª

© Biblioteca Nacional de España

Las Gracias, desceñída
La túnica, tus huéllas
Sigan, i marchen de éllas
Las Ninfas a la pár;
I juventud pulída,
Si Amór la inflama ardiente,
I Mercúrio elocuénte (1)
Te sigan al altár.

BURGOS.

Las variantes de estas estrofas son cuatro:

Primera variante: no hai ningún verso libre;

Segunda variante: son libres los versos primero i quinto;

Tercera variante: todos los versos son libres, excepto cuarto i octavo;

Cuarta variante: las rimas tienen otra disposición.

Veamos ejemplos:

PRIMERA VARIANTE.

..... *a*
..... *b*
..... *b*
..... **d**
..... *a*
..... *c*
..... *c*
..... **d**

Regularmente se encuentra pausa de punto final en los versos cuarto i octavo.

Estas octavillas se construyen en todos los metros.

Amor.

De cinco sílabas.

Hoi mi Dorísa
Se va a la aldéa,
Pues se recréa
Viendo trillár.
Sígola aprísa:
Cuantos placéres
Mantua tuviéres,
Voi a olvidár.

(1) Los versos de esta clase de estrofas son desagradables sin acentos obligados en 2.ª

© Biblioteca Nacional de España

Que ya no quiéro
Más dignidádes:
Las vanidádes
Me quitó Amór (1).
Ni fama espéro,
Ni anhelo a náda;
Sólo me agráda
Ser labradór.

N. Moratín.

De siete.

Vendrá el dia que quieran,
De horror i susto llenos,
Unirse con los buenos
Los hijos de Betel;
Mas ¡ai! en vano esperan;
Su senda va a la muerte,
I el Dios terrible i fuerte
Conoce a su Israel.

Lista.

De diez.

Quien las penas de amor ha sentido
En mi acerba aflicción se consuele,
Que ninguna ¡ai de mí! tanto duele
Como ver a un amante partir.
Vivo i late mi pecho oprimido,
I jamás suspirando reposa:
Vivo i siento la vida enojosa,
Ni es tan duro mil veces morir.

Lista.

SEGUNDA VARIANTE.

..... libre
..... *b*
..... *b*
..... **d**
..... libre
..... *c*
..... *c*
..... **d**

Estas octavillas son las más usadas, i se construyen en toda clase de metros. Como, habiendo tres versos interpolados entre rima i rima, éstas no se perciben bien (especialmente en los endecasílabos), es una feliz innovación la que aconsejó suprimir la rima entre los versos primero i quinto.

(1) Obstruccionista en 4.ª

© Biblioteca Nacional de España

El trabajo es menor para el artista, i el ritmo de las series en nada se perturba.

En los versos libres suelen verse voces esdrújulas.

De cinco sílabas.

¡Ai! ¿Dónde huyeron
Los bellos dias
Que de alegrias
Colmaba amor?
Sólo un sepulcro
Perdonó el hado (1),
Templo adorado
De mi dolor.

La muerte fiera,
Dulce bien mio,
Con brazo impio
Te arrebató.
Robó a mi pecho
Todas sus glorias,
Tristes memorias
Sólo dejó.

LISTA.

De cinco con esdrújulos.

Del hondo Tártaro
El negro seno (2)
A tu voz lúgubre (3)
Sumiso está.
La tierra, el piélago (4),
Si tú lo imperas,
Con fragor hórrido (3)
Estallará.

LISTA.

De siete sílabas.

No ya con voz de trueno
I rayos funerales
Aterra a los mortales
El Dios de Sinaí;
Que dulce i amoroso
Del cielo se desprende,
I víctima desciende,
Que inmolará Leví (5).

LISTA.

(1) Feo obstruccionista en 3.ª.

(2) En esta clase de estrofas debe evitarse la posibilidad de las sinalefas entre el final de un verso i el inicio de otro.

(3) Acento en 3.ª, obstruccionista.

(4) *Piélago,* asonante mui claro de *seno.*

(5) Esta clase de versos heptasílabos es desagradable sin acento en la segunda sílaba.

De mejor factura es la estrofa siguiente, donde, si faltan acentos en segunda, el ritmo se compensa (hasta cierto punto) con los acentos en cuarta.

© Biblioteca Nacional de España

De siete sílabas.

Si tu desdén, bien mio,
En dicha tuya fuera,
Yo alegre padeciera
I amára tu desdén.
Mas ¡ai! ¿qué vale, hermosa,
La condición esquiva,
Si a tí también te priva
Del más preciado bien?

LISTA.

Las siguientes octavillas suenan mui bien por estar las sílabas acentuadas (conforme a los preceptos de RENGIFO)

2.ª i 5.ª, 7.ª i 11.ª

De doce sílabas.

Amor, ¿quién entiende tus fieros engaños,
Tus paces, tus guerras, tu falsa dulzura,
El plácido halago, la acerba amargura (1),
Que tejen la vida del triste amador?
El sol más luciente le nace riendo,
I logra dichoso tus blandos favores;
Mas súbito un áspid le muerde entre flores,
I abrasa sus venas celoso furor.

Amante de Emilia, probé su desvío:
Su ingrata belleza dejaba indignado:
Vencerla no pude lloroso i postrado,
I sólo un enojo domó su desdén.
Gocé sus favores, gemí sus mudanzas,
Rompí mi cadena, volví a sus caricias,
Lloré mil pesares, canté mil delicias.
I fué de mis años la pena i el bien. Etc. (2)

LISTA.

De diez sílabas.

Es de dia. Los pájaros todos
Lo saludan con arpa sonora,
I arboledas i cúspides dora
El intenso lejano arrebol.
El oriente se incendia en colores...;
Los colores en vívida lumbre...,
I por cima del áspera cumbre
Sale el disco inflamado del sol.

ALARCÓN.

De once sílabas.

Las doce son... La noche está tranquila,
I en silencio imponente las montañas;
Del manso arroyo en las sonantes cañas
Apenas se oye al viento murmurar.

(1) *Plácido* i *halago*, asonantes.
(2) Esta composición pertenece a la rítmica por piés acentuales.

© Biblioteca Nacional de España

Sólo turba el misterio de la noche,
Aquí el aullar de un perro que despierta,
Allí de un gallo el matutino alerta,
Allá del triste cárabo el graznar.

HÍJAR I HARO.

TERCERA VARIANTE.

..... libre.
..... libre.
..... libre.
..... d.
..... libre.
..... libre.
..... libre.
..... d.

Es condición que los versos libres no sean asonantes entre sí ni de los de las estrofas contiguas, i que no haya posibilidad de sinalefa entre el final de un verso i el inicio del siguiente.

El Ponche.

De séis sílabas.

Al Dios celebremos
Que al Bétis florido
Trajeron las naves
Del fiero Albión;
Que tal vez el suelo,
Fecundo de males (1)
Produce a los hombres
Benéfico dón.

De palma remota
Corona su frente;
Su rostro iracundo (2)
Enseña a reir.
El vaso espumante (2),
Henchido en la mano,
Su voz poderosa
Debemos oir.

LISTA.

Juzgan muchos fácil la factura de las octavillas de esta variante; pero no dirian tal, si repararan en la dificultad, no

(1) *Males*, asonante de *naves*.
(2) La posibilidad de la sinalefa entre fin e inicio de verso, desluce esta estrofa.

© Biblioteca Nacional de España

sólo de que tantos versos libres no asonanten alguna vez entre sí, sino también en la de que los versos no se liguen por sinalefa unos con otros.

CUARTA VARIANTE.

OTRA DISPOSICIÓN DE LAS RIMAS.

..... *a*
..... *a*
..... *b*
..... **d**
..... *b*
..... *c*
..... *c*
..... **d**

Elogio de la inconstancia.

De ocho sílabas.

Pues me acúsa de insconstante
En su cólera mi amante,
No conóce que la ausencia
Es la muérte del amor.
Fastidiósa impertinencia
O retráto del infierno,
Pretendér que abrase eterno
En las álmas este ardor.

Ser volúble me acomoda,
Que no es málo, pues es moda;
Ni prométo, ni limito
A uno sólo mi querer.
La inconstáncia no es delito;
La constáncia, sí, es locura;
Que placér que siempre dura
Es torménto, i nó placer.

A la nóche sigue el dia,
A la péna la alegria,
Ni constánte en un aspeto
Permanéce cielo i mar.
Todo, en fín, está sujeto
A mudánzas en el mundo;
Considére si me fundo
Quien me cúlpe de mudar.

© Biblioteca Nacional de España

Una anciána o una fea
Con su amánte firme sea,
I prométale su boca
Adorándole morir.
A una línda sólo toca
Disfrutár de su belleza,
I en asúnto de firmeza
Prometér i no cumplir (1).

DIONISIO SOLÍS.

Por último, hai estrofas asonantadas de ocho versos.

Hizo el Amor un día
De Primavera mofa,
Porque duraban poco
Sus flores olorosas.
Pero ella le replica
Con risa burladora:
«Dí, niño, ¿tus placeres
Duran más que mis rosas?»

DIONISIO SOLÍS.

§ IV.

DÉCIMAS.

Son estrofas de diez octosílabos, divididos en dos periodos, uno de cuatro versos (que es una redondilla) i otro de séis. Riman así:

..... *a*
..... *b*
..... *b*
..... *a*
..... *a*
..... *c*
..... *c*
..... *d*
..... *d*
..... *c*

Admiróse un portugués
De ver que en su tierna infancia
Todos los niños en Francia
Supiesen hablar francés.

---

(1) Estas estrofas pertenecen a la métrica por piés acentuales.

© Biblioteca Nacional de España

Arte diabólica es,
Dijo, torciendo el mostacho,
Que para hablar en gabacho
Un fidalgo en Portugal,
Llega a viejo, i lo habla mal;
¡I aquí lo parla un muchacho!

MORATÍN (NICOLÁS).

Las rimas de las décimas pueden ser, a voluntad del versificador, llanas o ictiúltimas i caer en sílabas pares o impares.

Me amaba ayer *con furor*,
Según dijo, mi querida,
I hoi en carta mui cumplida
Se despide de mi amor.
Venid, feliz sucesor,
Estos efectos tomad;
La copia de su beldad,
Sus billetes más de ciento,
Su pelo, i su juramento
De eterna fidelidad.

LISTA.

Estas décimas se llaman *espinelas*, del nombre de Vicente Espinel (1544-1634) a quien se tiene por su autor.

A modo de las octavillas italianas, hai décimas cuyos versos quinto i décimo son consonantes ictiúltimos.

De siete sílabas.

La nacarada rosa (1)
En su capullo mira (1)
Cuál abre pudorosa
Al aura que suspira
Su seno de carmín.
Con blando curso el río
La baña i la rodea,
Su olor del bosque umbrío
Balsámico recrea
El plácido confín.

Con ella la aldeana
Se adorna cuello i frente,
Con ella quiere ufana
A vista de su ausente
Hermosa parecer.

(1) Bien se echa aquí de menos el acento en la 2.ª sílaba.

© Biblioteca Nacional de España

La mira satisfecho
El preferido amante (1),
I de su blanco pecho (1)
La forma palpitante,
El trono del placer. Etc.

DIONISIO SOLIS.

De ocho sílabas.

¿Sabes por qué, amada mia,
En vano a la sombra llamo?
En mis sueños te veia
I en voz mui baja «te amo.... »
Murmurar loco te oí.
¿Comprendes con qué tristeza
Miré la naciente aurora?
¿Cómo sentir su belleza,
Si tú, del alma señora,
Estás tan lejos de mí?

DACARRETE.

§ V.

Hai estrofas de versos isosílabos formadas al arbitrio del poeta, como muchas de las que vimos en mi primera Epístola.

Pero de lo potestativo i arbitrario no hai por qué hablar en esta CARTA destinada a las estrofas usuales.

Hé aquí una de tales estrofas, alguna que otra vez repetida:

¡Te vas, mi dulce amigo,
La luz huyendo al dia!
¡Te vas, i nó conmigo!
¡I de la tumba fria
En el estrecho límite,
Mudo tu cuerpo está!
I a mí, que débil siento
El peso de los años,
I al cielo me lamento
De ingratitud i engaños,
Para llorarte, ¡mísero!
Largo vivir me dá.

MORATÍN.

(1) Bien se echa aquí de ménos el acento en 2.ª sílaba.

© Biblioteca Nacional de España

§ VI.

RESUMEN.

Las estrofas comunes de versos isosilábicos son de rimas pareadas i cruzadas:

- De 2 versos: Pareados..... Rimas contiguas.
- De 3 versos: Tercetos..... Rimas cruzadas.
- De 4 versos:
  - Tipo serventesio..... Rimas cruzadas.
  - Tipo cuarteto..... Pareados en el centro.
- De 5 versos: Quintillas.....
  - Rimas cruzadas.
  - Rimas con pareados.
- De 6 versos: Sextinas.....
  - Cruzados los cuatro primeros versos
  - Pareados los dos últimos.
- De 8 versos:
  - Octavas de Arte mayor.
    - Pareados 2.º i 3.º, 6.º i 7.º
    - Consonantes 1.º, 4.º, 5.º i 8.º
  - Octavas reales.....
    - Cruzados los séis primeros versos,
    - Pareados los dos últimos.
  - Octavillas italianas....
    - Pareados 2.º i 3.º, 5.º i 6.º
    - Consonantes ictiúltimos 4.º i 8.º
- De 10 versos:
  - Décimas espinelas....
    - Pareados 2.º i 3.º, 4.º i 5.º, 6.º i 7.º, 8.º i 9.º
    - Consonantes
      - el 1.º del 4.º i del 5.º
      - el último del 6.º i 7.º
  - Décimas a la italiana..
    - Cruzados los cuatro primeros versos,
    - Cruzados también 6.º, 7.º, 8.º i 9.º
    - Consonantes 5.º i 10.º

En los romances, los asonantes se ponen en las sílabas pares, tenga la estrofa el número de versos que tuviere.

Estas estrofas pueden formarse con toda clase de metros, especialmente las cuartetas i las octavillas italianas. Las quintillas son generalmente de octosílabos, lo mismo que las décimas.

Los tercetos i las octavas reales aparecen casi siempre en endecasílabos.

© Biblioteca Nacional de España

Sólo las octavas de Arte mayor resultan constantemente formadas de dodecasílabos.

Las rimas son generalmente llanas, o ictiúltimas: pocas veces esdrújulas.

En los versos de ocho sílabas, i en los de menos, las rimas ictiúltimas pueden caer en los versos pares o en los impares.

En los versos decasílabos, i en los endecasílabos especialmente, así como en los versos de mayor número de sílabas, las rimas ictiúltimas sólo suenan bien en los versos pares.

Las rimas consonantes no han de ser asonantes entre sí, ni tampoco asonantes de los consonantes próximos de las estrofas contiguas.

En los versos cortos i en los hemistiquios no debe haber posibilidad de sinalefas.

Los versos cortos han de tener acentos interiores rítmicos: si nó, disuenan.

En mi CARTA próxima te hablaré ya de las estrofas formadas por versos no isosilábicos, sino de diferente número de sílabas.

Adiós. Tuyísimo.

Postdata.—Podrás echar de menos al SONETO entre las estrofas de versos isosilábicos.

Pero, en rigor, el SONETO no es una estrofa especial, sino un complejo de dos cuartetos i dos tercetos. Por esto lo dejo para más adelante; así como por ser digno de una CARTA a él exclusivamente destinada.

Vale.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA IV

Querido discípulo:

Toca hoi hablar de las estrofas formadas con versos *no-isosilábicos*; esto es, con versos de diferentes medidas.

§ I.

Desde luego comprenderás que la suma de combinaciones posibles es ahora incalculable, i que, por tanto, resulta mui natural el que sólo se haya domiciliado en la práctica un reducidísimo número de estrofas de metros *no-isosílabos*, construidas constantemente de igual manera por todos los versificadores: *(las liras, las seguidillas*, etc., de que en seguida te hablaré).

Generalmente las estrofas de versos de diferente número de sílabas constan de un metro principal i de su quebrado, convenientemente repetido el uno, o el otro, o los dos, siempre al arbitrio del poeta; menos (como te acabo de decir) en las *liras* i algunas otras pocas combinaciones.

De aquí una inmensa variedad, la cual todavia aumenta indefinidamente por causa de la distinta colocación de las rimas.

Veamos ejemplos, i empecemos por las estrofas de cuatro versos formadas con el endecasílabo i con sus quebrados (ya el heptasílabo, ya el pentasílabo).

También te hablaré, aunque con suma brevedad, de algunas otras combinaciones.

© Biblioteca Nacional de España

Un solo quebrado heptasílabo en el cuarto verso; rimas cruzadas:

Jamás vió el infeliz a quien la suerte
Condenó en su nacer a noche impia,
Los esplendores nítidos que vierte
El luminar del dia.

LISTA.

Un solo quebrado heptasílabo en el segundo verso; rimas cruzadas:

No hai Dios donde hai maldad; la espada impia
Es el Dios del humano;
Su trono la sañuda tirania,
I la triste virtud un nombre vano.

LISTA.

Un heptasílabo en el cuarto verso; rimas a modo de redondilla:

Yo sentí el murmurar del arroyuelo
Sobre límpidas guijas resbalando,
I el estruendo sublime que elevando
Las aguas van al cielo.

LISTA.

Quebrado en el cuarto verso en cuartetas sin rima:

Imitación de Horacio.

Cuando tú alabas, Filis, de Cratilo
El talle airoso i el mirar ardiente,
I la destreza en someter al freno
El alazán brioso;
Apenas puede el corazón la ira
Contener que lo inflama: demudado
Se inclina mi semblante, i loco i ciego
Con encendido llanto,
Que las mejillas pálidas inunda,
Del fuego lento que me abrasa el alma,
Te doi, a mi pesar, ingrata Filis,
Señales manifiestas.
Ardo, si los colores que lo adornan
Brillar miro en tu pecho fementido (1);
Ardo, si entre las vueltas de la danza
Con sus brazos te estrecha.

(1) Aquí hai una asonancia imputable a descuido: *miro*, *fementido*.

© Biblioteca Nacional de España

¡Ai! sus brazos robustos, avezados
A la sangrienta lid, ofender pueden (1)
Ese florido cuerpo, donde Venus
Todo su encanto puso.
Ni esperes de él constancia: si indignado
Suena en el campo el grito de Mavorte,
Vuela el guerrero a la funesta gloria,
I del amor se olvida.
Premia, premia el ardor inextinguible
De un tierno pecho que por tí suspira (2);
Que en él sólo la muerte, dulce dueño,
Podrá borrar tu imagen.

Quebrados en los versos primero, segundo i cuarto; rimas cruzadas:

Que luego, edad tirana,
Las dichas desvaneces,
I del mortal la plácida mañana
No brillará dos veces.

LISTA.

Hai también cuartetas sin rima en que el quebrado no es heptasílabo. Tales son las llamadas de sáficos i adónicos, cuyos tres endecasílabos tienen de obligación acentuada la primera sílaba.

No te hablaré ahora de estas estrofas sáficas por haberlo ya hecho ampliamente (3); pero sí habré de ponerte algún ejemplo de cuartetos con tres endecasílabos cualesquiera i sin acentos obligados, seguidos de un quebrado pentasílabo con acentos en 1.ª i 4.ª:

A las ruinas de Sagunto.

Salve, oh, alcázar de Edetania firme,
Ejemplo al mundo de constancia ibera,
En tus ruinas grandiosa siempre,
Noble Sagunto.
No bastó al hado que triunfante el Peno
Sobre tus altos muros tremolase
La infausta enseña que tendió en el Tíber
Sombra de muerte,

---

(1) Torpe obstruccionista en 9.ª. Tanto más torpe, cuanto que en estas estrofas no hai rima.
(2) *Olvida*, *suspira*, asonantes.
(3) TOMO I; *Apendice II.*

© Biblioteca Nacional de España

Cuando el Pirene altivo i las riberas,
Ródano, tuyas, i el abierto Alpe
Regir le vieron, de la marcia gente
Rayo temido.
El raudo Trebia, el Trasimeno rojo
Digan i Capua su furor: Aufido
Aun vuelca, tintos de latina sangre,
Petos i grevas.
Digno castigo del negado auxilio (1)
Al fuerte ibero;—que en tu orilla, ¡oh, Turia!
Pudo el romano sepultar de Aníbal
Nombre i memoria.

LISTA.

Hai también cuartetas formadas con quebrados de otras clases i con rimas asonantes:

Cual suele, venciendo su margen riscoso,
Lanzarse a las tierras,
Soberbio el torrente, e inunda primero
La humilde pradera;

I luego, crecido con lluvia incesante,
No admite riberas,
I chozas i establos, ganados i puentes
Las ondas se llevan;

Del súbito estrago el rústico huyendo
Se acoge a la sierra,
I allí guarecido, los turbios raudales
Seguro contempla: etc.

LISTA.

Pero donde más se vé la variedad de las combinaciones es en las sextinas.

En casi todas las estrofas de esta clase entran quebrados, i la suma de las combinaciones es mui grande, porque la colocación de esos quebrados i su número obedecen al gusto del poeta, i nó a práctica constante, de todos admitida.

Hé aquí ejemplos que demuestran esta variedad:

---

(1) Asonancia procedente de evidente descuido del eminente autor.

© Biblioteca Nacional de España

Un quebrado en el primer verso i todos los versos aconsonantados:

La infame sed del oro
I el amor del poder enfurecido,
De sangre humana i de inocente lloro
Bañó el mísero suelo entristecido,
I en los vestigios de la choza pia
Sus palacios alzó la tiranía.

LISTA.

Un quebrado en el quinto verso, i cuatro versos libres:

Las cavernas retumban; los peñascos
Estallan con fragor; vuelcan los rios
Embravecidas ondas; las arenas
Revuelve el mar sobre la adusta playa;
I los tristes humanos
Alzan al cielo trémulas las manos.

Dos quebrados, i consonantes en todos los versos:

I cuando al ocultar su lumbre pura
La noche sosegada,
Ya descubriendo entre la niebla obscura
De luces mil la esfera iluminada,
Canta el poder divino,
Que señaló a los astros su camino...

LISTA.

Dos quebrados en primero i sexto, i dos versos libres:

¡Qué volcán espantoso
Sobre Hesperia se lanza, despeñado
De la rugiente cima de Pirene!
Por la muerte i las furias, ¡ai! tirado
Bajar yo ví con infernal cohorte
El carro de Mavorte.

REINOSO.

Dos quebrados i cuatro versos libres:

Mira cuál quiebra en la argentada gota
Del matinal rocío
El sol naciente sus primeros rayos:
Mira cuál cubren campos i colinas
Las ondeantes mieses,
I cuál retozan las alegres reses.

LISTA.

© Biblioteca Nacional de España

Cuatro quebrados: en primero, tercero, cuarto i quinto, i todos los versos aconsonantados: rimas a modo de redondilla en los cuatro primeros:

Vírgenes de Judea,
El tierno canto oid. Hiere la esposa
El arpa deliciosa,
Que a su pastor recrea,
I canta sus loores
Entrando en la mansión de los amores.

LISTA.

Cuatro quebrados: en primero, tercero, cuarto i sexto, i todos los versos aconsonantados: rimas a modo de redondillas en los cuatro primeros:

I el silencio ominoso
Que al pavor sucedió de la natura,
I el luto i la tristura
Del suelo temeroso
Disipa, inmenso Dios de la victoria,
Un rayo de tu gloria.

LISTA.

Las sextinas llevan generalmente pareados los dos últimos versos. Pero hai estrofas de séis sílabas en que es otra la distribución de las rimas.

Dos quebrados: en el cuarto verso i en el quinto, con las rimas en otra disposición que la usual i corriente:

Ví a Baco, sí (generación futura
Tú lo creerás), que en ásperas guaridas
Cánticos a las ninfas enseñaba:
Por la densa espesura
Sus orejas erguidas
El caprípede sátiro mostraba.

LISTA.

Tres quebrados: en segundo, en cuarto i en quinto, con las rimas en otra disposición que la usual:

Numen de paz sobre la turba alzado,
Calmas su furia ciega,
Como Neptuno de entre el Ponto hinchado
Eleva la alta frente
I las ondas sosiega
Tendiendo sobre el golfo su tridente.

REINOSO.

© Biblioteca Nacional de España

Como puedes calcular, en los ejemplos aducidos no queda agotado (ni con mucho) el número de las combinaciones posibles de sextinas.

§ II.

Sujetas a patrón fijo no hai con versos *no-isosilábicos* más estrofas que las siguientes:

Endechas reales,
Liras,
Seguidillas.
I algunas otras que te citaré.

ENDECHAS REALES.

Son cuartetas en que a tres heptasílabos sigue un endecasílabo. Por lo común son asonantados los versos pares. Pero también las hai con consonantes cruzados. En los versos pares pueden ser ictiúltimas las rimas (1).

ENDECHAS REALES ASONANTADAS.

En un jardín de flores
Habia una gran fuente,
Cuyo pilón servia
De estanque a carpas, tencas i otros peces.
Únicamente al riego
El Jardinero atiende,
De modo que entretanto
Los peces agua en que vivir no tienen.
Viendo tal desgobierno,
Su Amo le reprende;
Pues aunque quiere flores,
Regalarse con peces también quiere (2).
I el rudo Jardinero,
Tan puntual le obedece (3),
Que las plantas no riega
Para que el agua del pilón no merme.

---

(1) Conviene recordar que también se llama *endecha* (aunque no real), toda combinación métrica de cuatro versos isosilábicos de séis o siete sílabas, generalmente asonantados. (Carta II.)

(2) Asonancia interior: *peces, quiere.*—Obstrucción en 9.ª

(3) Mala contracción: *pun-tu-al* es trisílabo.

© Biblioteca Nacional de España

Al cabo de algún tiempo
El Amo al jardín vuelve (1);
Halla secas las flores,
I amostazado dice de esta suerte:
«Hombre, no riegues tanto
Que me quede sin peces;
Ni cuides tanto de ellos,
Que sin flores, gran bárbaro, me dejes.»

IRIARTE.

ENDECHAS REALES ACONSONANTADAS.

Cargado de conejos
I muerto de calor,
Una tarde, de lejos,
A su casa volvia un Cazador.
Encontró en el camino,
Mui cerca del lugar,
A un amigo i vecino,
I su fortuna le empezó a contar.
«Me afané todo el dia
Le dijo; pero qué,
Si mejor caceria
No la he logrado ni la lograré (2).
Desde por la mañana
Es cierto que sufrí
Una buena solana;
Mas mira qué gazapos traigo aquí.
Te digo i te repito,
Fuera de vanidad,
Que en todo este distrito
No hai cazador de más habilidad.»
Con el oido atento
Escuchaba un Hurón
Este razonamiento,
Desde el corcho en que tiene su mansión;
I el puntiagudo hocico
Sacando por la red,
Dijo a su amo: «Suplico (3)
Dos palabritas, con perdón de usted.

---

(1) Obstruccionista en 5.ª

(2) Falta acento vigoroso en 6.ª constituyente:

Ni no tiene apenas acento.

(3) No habia necesidad de tan dura sinalefa. IRIARTE debió decir *su amo*, por haber pausa en *amo*. El verso habria quedado bien, diciendo:

Dijo al Amo: «Suplico

© Biblioteca Nacional de España

Vaya, ¿cuál de nosotros
Fué el que más trabajó?
Esos gazapos, i otros,
¿Quién se los ha cazado sino yo?
Patrón, ¿tan poco valgo
Que me tratan así?
Me parece que en algo
Bien se pudiera hacer mención de mí.»

Para asuntos análogos á los de los cantares, se usan estrofas de cuatro versos por el estilo de la siguiente:

¡Solito, solito!...
No sé lo que tengo;
Pero ¡ai! que de verme tan solo... ¡tan solo!
Me estoi ya muriendo.

E. Paradas.

LIRA.

Es una estrofa de cinco versos, en la cual el primero, el tercero i el cuarto son heptasílabos, i endecasílabos segundo i quinto: riman entre sí como sigue:

..... *a*
..... *b*
..... *a*
..... *b*
..... *b*

Primero con tercero, i segundo con cuarto i quinto, de donde resulta que la estrofa termina por dos pareados *no-iso-silábicos*:

Del monte en la ladera
Por mi mano plantado tengo un huerto,
Que con la primavera (1),
De bella flor cubierto,
Ya muestra en esperanza el fruto cierto.

---

(1) Hace falta en este verso un acento supernumerario: si nó, aparece *en cueros*.

© Biblioteca Nacional de España

I, como codiciosa
Por ver i acrecentar su hermosura (1),
Desde la cumbre airosa
Una fontana pura
Hasta llegar corriendo se apresura;
I luego, sosegada,
El paso entre los árboles torciendo,
El suelo de pasada
De verdura vistiendo,
I con diversas flores va esparciendo.
El aire el huerto orea,
I ofrece mil olores al sentido,
Los árboles menea
Con un manso ruido,
Que del oro i del cetro pone olvido.
Ténganse su tesoro
Los que de un falso leño se confian;
No es mio ver el lloro
De los que desconfian (2)
Cuando el cierzo i el ábrego porfian.

Fr. Luís de León.

Es lástima grande que las estrofas no tengan nombres tan precisos que con cada uno se indique *sólo una* determinadamente i con exclusiva precisión. Ya hemos visto, que si la voz *redondilla* se aplica generalmente a la cuarteta de octosílabos con pareados en el centro, también puede aplicarse a la que lleva cruzados los consonantes: que *endecha* se llama a las cuartetas hexasílabas i heptasílabas de versos isosilábicos, i también a las de tres heptasílabos i un endecasílabo, etc.

Pues, para colmo de confusión, también se llama *liras* a las sextinas de heptasílabos i endecasílabos que tengan cruzados los cuatro primeros consonantes i pareados los dos últimos.

LIRAS DE SÉIS VERSOS.

Cerca de una Encajera
Vivia un Fabricante de galones.
«Vecina, ¡quién creyera
(Le dijo) que valiesen más doblones
De tu encaje tres varas
Que diez de un galón de oro de dos caras!»

(1) Aspírese la *h*: *jermosura*.
(2) Rima pobre, por ser el verbo un compuesto del anterior.

© Biblioteca Nacional de España

«De que a tu mercancía
(Esto es lo que ella respondió al vecino)
Tanto exceda la mía,
Aunque en oro trabajas i yo en lino,
No debes admirarte;
Pues más que la materia vale el arte.»

También están sujetas a patrón fijo las sextillas de pié quebrado de la forma:

..... *a*
..... *a*
..... **b**
..... *c*
..... *c*
..... **b**

Ví en el Támesis umbrío
Cien i cien naves cargadas
De riqueza;
Ví su inmenso poderío,
Sus artes tan celebradas,
Su grandeza.

Ví de la soberbia corte
Las damas engalanadas,
Mui vistosas;
Ví las bellezas del Norte,
De blanca nieve formadas
I de rosas.

MARTÍNEZ DE LA ROSA.

SEGUIDILLAS.

Estrofas de siete versos: tres heptasílabos, i cuatro pentasílabos. Son libres los versos primero, tercero i sexto: llevan un mismo asonante segundo i cuarto, i otro asonante distinto quinto i séptimo.

..... *libre*
..... *a*
..... *libre*
..... *a'*
..... *b*
..... *libre*
..... *b'*

© Biblioteca Nacional de España

Como se vé, los versos libres son los heptasílabos, ninguno de los cuales ha de ser asonante de los otros versos de la estrofa.

En el cuarto verso hai pausa de punto final.

No me mires, que miran
Que nos miramos,
I verán en tus ojos
Que nos amamos.
No nos miremos,
Que cuando no nos miren
Nos miraremos.

Los versos de siete i de cinco sílabas se juxtaponen en versos de doce, i éstos se combinan en estrofas.

La Confesión.

«El confesor me dice
Que no te quiera;
I yo le digo: ¡Padre,
Si usté la viera!»

Dice que tus amores me vuelven loco,
Que a mi deber no atiendo, que duermo poco;
Dice que nuestras muchas conversaciones
En la aldea fomentan murmuraciones;
Dice que no quererte fácil me fuera;
I yo le digo: ¡Padre,
Si usté la viera!

En vano le aseguro que eres tan pura,
Que hai que rezar delante de tu hermosura;
Que eres gentil i airosa cual la azucena,
Que nacen en tus lábios nardo i verbena;
Que son lluvia de Mayo tus blondos rizos
I que vivir no puedo sin tus hechizos.
Él me dice muy fosco que es gran quimera:
I yo le digo: ¡Padre,
Si usté la viera!

Confesando que el alma tengo en tus ojos,
Me dijo el padre cura con mil enojos,
Que un pecado tan grande no perdonaba,
I que si te queria me condenaba.
Yo entonces en amante dulce arrebato,
Del pecho en que lo llevo saqué un retrato;

© Biblioteca Nacional de España

I el cura, al ver tu imágen, luz i alma mia,
Contemplándola absorto se sonreia.
—¡Esta sí que refleja santos amores!—
¡Creyó que era la Vírgen de los Dolores!
—¡No hai como ésta ninguna, que luz destella!—
I yo le dije entonces: ¡pues ésta es ella!
Olvidado ya el cura de su corona,
Dijo, abriendo los ojos: ¡linda persona!
Si es buena cual hermosa, ¡que en paz te quiera!
I yo le dije: ¡Ai, Padre,
Si usté la viera!

EUSEBIO BLASCO.

Hai una estrofa de siete versos inventada por MORATÍN; i, aunque no se ha vulgarizado, la he visto muchas veces repetida:

¿Por qué con falsa risa
Me preguntáis, amigos,
El número de lustros que cumplí?
¿I en la duda indecisa,
Citáis para testigos
Los que huyeron aprisa
Crespos cabellos que en mi frente ví?

MORATÍN.

§ III.

Esas son las únicas estrofas de versos *no-isosílabos* sujetas a cánones fijos i domiciliadas en la práctica.

Todas las demás combinaciones en que entran versos de diferente medida, son invención de los poetas sin más reglas que su estro.

Llámanse ESTANCIAS las que contienen muchos versos (1), generalmente endecasílabos i heptasílabos.

Hai composiciones, cuyas estancias son iguales unas a otras en extensión, o sea en el número de los versos, en la distribución de los quebrados, i en la colocación de las rimas. Regularmente estas estancias forman las CANCIONES.

Las estancias no son en otros casos iguales, ni en el nú-

---

(1) Las estancias contienen de nueve a veinticuatro versos, a imitación de las del PETRARCA.

© Biblioteca Nacional de España

mero de los versos, ni en la distribución de las rimas, i las composiciones formadas con ellas se llaman SILVAS.

Por último,

Sin rimas, i además, generalmente, sin la regularidad propia de las estrofas, existen otras composiciones que se denominan de VERSOS SUELTOS, o de VERSOS LIBRES (1).

CANCIONES.

Por la victoria de Lepanto.

Cantemos al Señor, que en la llanura
Venció del ancho mar al Trace fiero;
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra
Salud i gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas i la dura (2)
Frente de Faraón, feroz guerrero;
Sus escogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar i descendieron,
Cual piedra, en el profundo, i tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.....

El artificio de la estancia anterior es como sigue:

.... *a*
..... *b*
..... *c*
..... *c*
..... *a*
..... *b*
.... *d*
..... *d*
.... *e*
..... *e*

La estrofa tiene diez versos, uno solo quebrado, i cinco consonantes diferentes.

---

(1) Hai composiciones en versos libres formadas de endecasílabos i heptasílabos (traducción por JÁUREGUI del *Aminta* del TASSO); pero lo común es que sean *endecasílabos* todos los versos. Siendo, pués, de versos isosílabos tales composiciones, tal vez habria sido bien hablar de ellas en las CARTAS anteriores. Pero no lo hice por no poner en dos sitios lo referente a los versos libres.

(2) Aquí no coincide la pausa métrica con la del sentido, ¡grave falta! Pero todavia menor que la de los cinco versos siguientes, todos asonantes entre sí.

© Biblioteca Nacional de España

Las demás estancias de la misma composición, son enteramente iguales a esa primera.

Temblaron los pequeños, confundidos
Del ímpio furor suyo; alzó la frente
Contra tí, Señor Dios, i con semblante
I con pecho arrogante,
I los armados brazos extendidos,
Movió el airado cuello aquel potente;
Cercó su corazón de ardiente saña
Contra las dos Hesperias, que el mar baña,
Porque en tí confiadas le resisten,
I de armas de tu fé i amor se visten.
Dijo aquel insolente i desdeñoso:
«¿No conocen mis iras estas tierras,
I de mis padres los ilustres hechos,
O valieron sus pechos
Contra ellos con el húngaro medroso,
I de Dalmacia i Rodas en las guerras?
¿Quién las pudo librar? ¿Quién de sus manos
Pudo salvar los de Austria i los germanos?
¿Podrá su Dios, podrá por suerte ahora
Guardallas de mi diestra vencedora?

HERRERA.

Esta clase de estancias se usaba también en las églogas, i en otros poemas análogos; que se distinguian de las canciones i recibian diferente denominación, nó por la factura métrica, sino por los asuntos a que las consagraba el versificador.

ÉGLOGA.

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente i Nemoroso,
He de cantar, sus quejas imitando,
Cuyas ovejas al cantar sabroso
Estaban mui atentas, los amores,
De pacer olvidadas, escuchando.
Tú, que ganaste obrando
Un nombre en todo el mundo,
I un grado sin segundo,
Agora estés atento, solo i dado (1)

(1) *Dado*, asonante en *ao*, mui perceptible de *obrando*.

© Biblioteca Nacional de España

Al ínclito gobierno del Estado,
Albano; agora, vuelto a la otra parte,
Resplandeciente, armado,
Representando en tierra al fiero Marte;

La factura de esta estancia es como sigue:

..... *a*
..... *b*
..... *c*
..... *b*
..... *a*
..... *c*
..... *c*
..... *d*
..... *d*
..... *e*
..... *e*
..... *f*
..... *e*
..... *f*

Esta estancia consta de catorce versos, cuatro de ellos quebrados, i contiene séis clases de consonantes.

Las estrofas siguientes de la misma égloga se ajustan al propio patrón:

Agora de cuidados enojosos
I de negocios libre, por ventura
Andes a caza, el monte fatigando
En ardiente jinete, que apresura
El curso tras los ciervos temerosos,
Que en vano su morir van dilatando;
Espera, que en tornando
A ser restituido
Al ocio ya perdido,
Luego verás ejercitar mi pluma
Por la infinita innumerable suma
De tus virtudes i famosas obras;
Antes que me consuma,
Faltando a tí, que a todo el mundo sobras.
En tanto que este tiempo que adivino
Viene a sacarme de la deuda un dia,
Que se debe a tu fama i a tu gloria;
Que es deuda general, no solo mia,
Mas de cualquier ingenio peregrino

© Biblioteca Nacional de España

Que celebra lo digno de memoria;
El árbol de vitoria
Que ciñe estrechamente
Tu gloriosa frente
Dé lugar a la hiedra que se planta
Debajo de tu sombra, i se levanta
Poco a poco, arrimada a tus loores;
I en cuanto esto se canta,
Escucha tú el cantar de mis pastores.

GARCI-LASSO.

En las estancias suelen estar los consonantes a tal distancia unos de otros, que no se perciben bien, o no se perciben nada; de modo que resulta inútil el trabajo invertido en el rimar. Por otra parte, no hai entendimiento que perciba, cuando la estancia es de catorce versos, o de más, si resulta o nó idéntico el orden con que van colocados en una serie de ellas los endecasílabos, sus quebrados i sus rimas; por manera que la inteligencia es incapaz de sentir ni de gozar el encanto que pudiera residir en tal ordenación. También inútil, por tanto, el esfuerzo empleado en cada estancia para adoquinar verso tras verso i rima tras rima en el orden arbitrario de la primera.

Espontáneamente, i sin pensar en si son pares o nones, coloca todo el mundo en sus sitios los asonantes de un romance: sin contar, hacemos redondillas i quintillas; pero no hai cabeza humana que, sin llevar una cuenta mui laboriosa, haga igual a otra una estancia de gran número de versos;—que el entendimiento humano no abarca sin estudio sino las relaciones mui sencillas.

Las estancias, pués, se hacen con los ojos i nó con los oidos: para aquéllos i nó para éstos: i tal resultado no paga la molestia que reclama, ni vale la pena de su ejecución.

Con sobrado motivo, pués, han caido las canciones en desuso.

I con tanta mayor razón, cuanto que las estancias debian en rigor tener una distribución mui engorrosa, i terminar con una estrofa especial en que el poeta se dirigia a su canción i le hablaba diciéndole lo que le parecia conveniente i más al caso.

© Biblioteca Nacional de España

Esta estrofa final podia omitirse.

La canción de LUIS MARTÍN que empieza

Vuelvo de nuevo al llanto,
Pues se esconde del sol la hermosura (1),
I, puesto el negro manto,
Del cielo baja ya la noche obscura,
I cargada de olvido, etc.,

concluye de este modo:

Canción, bien puedes irte, si quisieres,
Que yo llorando mis desdichas quedo,
I dirás donde fueres,
Que puedo poco, pues morir no puedo.

Para no llevar, pués, la enojosa cuenta que exigian las canciones hechas a estilo de las del PETRARCA, los últimos que se ensayaron en esta clase de estrofas redujeron mucho el número de los versos; i, naturalmente, acercaron más los consonantes, de manera que pudiera sentirse el artificio de la ordenación. Pero, como las canciones, según los modelos de Italia, habian de contar en sus estrofas nueve versos *cuando menos*, los preceptistas, fundados en tal puerilidad, negaron el clásico y consagrado nombre de *canciones* a los poemas que prescindian de tan accidental condición. Sin embargo, contra tan rigurosos preceptistas, prevaleció la denominación antigua, como sucede con la siguiente, escrita en estrofas de ocho sílabas:

El murciélago alevoso.

Estaba Mirta bella
Cierta noche formando en su aposento,
Con gracioso talento,
Una tierna canción, i porque en ella
Satisfacer a Delio meditaba,
Que de su fé dudaba,
Con vehemente expresión le encarecia
El fuego que en su casto pecho ardia.

---

(1) Pronúnciese esta voz con *h* aspirada: *jermosura*.

© Biblioteca Nacional de España

I estando divertida,
Un murciélago fiero, ¡suerte insana!
Entró por la ventana:
Mirta dejó la pluma, sorprendida,
Temió, gimió, dió voces, vino gente;
I, al querer diligente
Ocultar la canción, los versos bellos
De borrones llenó, por recogellos.

I Delio, noticioso
Del caso que en su daño habiá pasado (1),
Justamente enojado
Con el fiero murciélago alevoso,
Que habia la canción interrumpido
I a su Mirta afligido,
En cólera i furor se consumia,
I así a la ave funesta maldecia:

«Oh, monstruo de ave i bruto,
Que cifras lo peor de bruto i ave,
Visión nocturna grave,
Nuevo horror de las sombras, nuevo luto,
De la luz enemigo declarado,
Nuncio desventurado
De la tiniebla i de la noche fria,
¿Qué tienes tú que hacer donde está el dia? (2)

»Tus obras i figura
Maldigan de común las otras aves,
Que cánticos suaves
Tributan cada dia a la alba pura;
I porque mi ventura interrumpiste,
I a su autor afligiste,
Todo el mal i desastre te suceda
Que a un murciélago vil suceder pueda (2).

»La lluvia repetida,
Que viene de lo alto arrebatada,
Tan sólo reservada
A las noches se oponga a tu salida;
O el relámpago pronto reluciente
Te ciegue i amedrente;
O soplando del Norte recio el viento,
No permita un mosquito a tu alimento.

---

(1) Aquí el autor incorrectamente pronuncia *habiá*, i tres versos más adelante dice, como es debido, *habia*.
(2) Obstruccionista en 9.ª

© Biblioteca Nacional de España

»La dueña melindrosa,
Tras el tapiz do tienes tu manida,
Te juzgue, inadvertida,
Por telaraña sucia i asquerosa,
I con la escoba al suelo te derribe;
I al ver que bulle i vive
Tan fiera i tan ridícula figura,
Suelte la escoba i huya con presura.

»Y luego sobrevenga
El juguetón gatillo bullicioso,
I primero medroso
Al verte se retire i se contenga,
I bufe i se espeluce horrorizado,
I alce el rabo esponjado,
I el espinazo en arco suba al cielo,
I con los piés apenas toque el suelo.

»Mas luego recobrado (1),
I del primer horror convalecido,
El pecho al suelo unido,
Traiga el rabo del uno al otro lado,
I cosido en la tierra, observe atento;
I cada movimiento
Que en tí llegue a notar su perspicacia,
Le provoque al asalto i le dé audacia (2).

»En fin, sobre tí venga,
Te acometa i ultraje sin recelo,
Te arrastre por el suelo,
I a costa de tu daño se entretenga;
I por caso las uñas afiladas
En tus alas clavadas,
Por echarte de sí con sobresalto,
Te arroje muchas veces a lo alto.

»I acuda a tus chillidos
El muchacho, i convoque a sus iguales,
Que con los animales
Suelen ser comunmente desabridos;
Que a todos nos dotó naturaleza
De entrañas de fiereza,
Hasta que ya la edad o la cultura
Nos dan humanidad i más cordura.

---

(1) Consonante mui cercano del *esponjado* de la estrofa anterior.
(2) Obstruccionista en 9.ª por medio del triptongo *éau*.

© Biblioteca Nacional de España

»Entre con algazara
La pueril tropa, al daño prevenida (1),
I lazada oprimida
Te echen al cuello con fiereza rara;
I al oirte chillar alcen el grito
I te llamen «¡maldito!»
I creyéndote al fin del diablo imágen,
Te abominen, te escupan i te ultrajen.

»Luego por las telillas
De tus alas te claven al postigo
I se burlen contigo,
I al hocico te apliquen candelillas,
I se rian con duros corazones
De tus gestos i acciones,
I a tus tristes querellas ponderadas
Correspondan con fiesta i carcajadas.

»I todos bien armados
De piedras, de navajas, de aguizones,
De clavos, de punzones,
De palos por los cabos afilados (2).
(De diversión i fiesta ya rendidos),
Te embistan atrevidos,
I te quiten la vida con presteza,
Consumando en el modo su fiereza.

»Te puncen i te sajen,
Te tundan, te golpeen, te martillen,
Te piquen, te acribillen,
Te dividan, te corten i te rajen,
Te desmiembren, te partan, te degüellen,
Te hiendan, te desuellen,
Te estrujen, te aporreen, te magullen,
Te deshagan, confundan i aturrullen.

»I las supersticiones
De las viejas creyendo realidades,
Por ver curiosidades,
En tu sangre humedezcan algodones
Para encenderlos en la noche obscura,
Creyendo sin cordura
Que verán en el aire culebrinas
I otras tristes visiones peregrinas.

---

(1) Obstruccionista en 3.ª
(2) Tres asonantes en *ao: palos, cabos, afilados.*

© Biblioteca Nacional de España

»Muerto ya, te dispongan
El entierro, te lleven arrastrando,
Gori, gori, cantando,
I en dos filas delante se compongan,
I otras, fingiendo voces lastimeras,
Sigan de plañideras,
I dirijan entierro tan gracioso
Al muladar más sucio i asqueroso;

»I en aquella basura
Un hoyo hondo i capaz te faciliten,
I en él te depositen,
I allí te den debida sepultura;
I para hacer eterna tu memoria,
Compendiada tu historia
Pongan en una losa duradera,
Cuya letra dirá de esta manera:

EPITAFIO.

»Aquí yace el murciélago alevoso,
Que al sol horrorizó i ahuyentó el dia (1),
De pueril saña triunfó lastimoso (2),
Con cruel muerte pagó su alevosía (2):
No sigas, caminante, presuroso,
Hasta decir sobre esta losa fria:
Acontezca tal fin i tal estrella
A aquel que mal hiciere a Mirta bella»

FRAI DIEGO GONZÁLEZ.

SILVAS.

La *silva* es mui propia para las composiciones largas, porque en ella se vé el artista libre de la esclavitud que exige toda ordenación obligada. Da gran facilidad para aprovechar las rimas que se presentan espontáneamente, permite el cruzarlas o parearlas a discreción, deja sueltos versos buenos cuya rima con otros ofreceria grave dificultad, i dá preciosa variedad a las cláusulas, cuando el versificador sabe pasar discretamente desde los endecasílabos a sus quebrados.

Pero tanta libertad exige en compensación que nunca ha-

(1) Obstruccionista en 9.ª
(2) Obstruccionista en 3.ª

© Biblioteca Nacional de España

ya asonantes parásitos ni acentos obstruccionistas de ninguna clase. Además, es imprescindible una mui preponderante acentuación de las constituyentes i que las pausas métricas no contrarien las pausas de sentido.

A la invención de la Imprenta.

(Fragmento.)

¿Dios no fuiste también, tú, que allá un dia
Cuerpo a la voz i al pensamiento diste
I, trazándola en letras, detuviste
La palabra veloz que antes huia?
Sin tí se devoraban
Los siglos a los siglos, i a la tumba
De un olvido eternal yertos bajaban.
Tú fuiste: el pensamiento
Miró ensanchar la limitada esfera
Que en su infancia fatal le contenia;
Tendió las alas, i arribó a la altura
De do escuchar la edad que antes viviera,
I hablar ya pudo con la edad futura.
¡Oh, gloriosa ventura!
Goza, genio inmortal, goza tú solo
Del himno de alabanza i los honores
Que a tu invención magnífica se deben:
Contémplala brillar; i cual si sola
A ostentar su poder ella bastara,
Por tanto tiempo reposar natura
De igual prodigio al universo avara.
Pero al fin, sacudiéndose, otra prueba
La plugo hacer de sí, i el Rhin helado (1)
Nacer vió a Gutenberg. «¿Conque es en vano (2)
Que el hombre al pensamiento
Alcanzase escribiéndole a dar vida,
Si desnudo de curso i movimiento,
En letargosa oscuridad se olvida?
No basta un vaso a contener las olas
Del férvido Oceano,
Ni en sólo un libro dilatarse pueden
Los grandes dones del ingenio humano.
¿Qué les falta? ¿Volar? Pues si a natura
Un tipo basta a producir sin cuento

(1) Le plugo.
(2) *Vano*, asonante de *helado*.

© Biblioteca Nacional de España

Seres iguales, mi invención la siga:
Que en ecos mil i mil sienta doblarse
Una misma verdad, i que consiga
Las alas de la luz al desplegarse.

QUINTANA.

QUINTANA, que siempre cuidó más de la acentuación que de la rima, dejaba muchos versos sueltos. GALLEGO solia aconsonantarlos casi todos; i, por esto seguramente, sus *silvas* resultan más celebradas; — que el oido popular gusta mucho del consonante.

De «El Dos de Mayo».

I en tanto, ¿dó se esconden?
¿Dó están ¡oh, cara patria! tus soldados,
Que a tu clamor de muerte no responden?
Presos, encarcelados
Por jefes sin honor, que, haciendo alarde
De su perfidia i dolo,
A merced de los vándalos te dejan,
Como entre hierros el leon, forcejan
Con inútil afán. Vosotros sólo,
Fuerte Daoiz, intrépido Velarde (1),
Que osando resistir al gran torrente,
Dar supisteis en flor la dulce vida
Con firme pecho i con serena frente;
Si de mi libre musa
Jamás el eco adormeció a tiranos,
Ni vil lisonja emponzoñó su aliento,
Allá del alto asiento
A que la acción magnánima os eleva,
El himno oid que a vuestro nombre entona,
Mientras la fama alígera le lleva
Del mar de hielo a la abrasada zona.
Mas ¡ai! que en tanto sus funestas alas,
Por la opresa Metrópoli tendiendo,
La yerma asolación sus plazas cubre,
I al áspero silbar de ardientes balas,
I al ronco son de los preñados bronces,
Nuevo fragor i estrépito sucede.
¿Oís cómo rompiendo (2)
De moradores tímidos las puertas,

(1) Este consonante se halla a tanta distancia de *alarde*, que para muchos resulta inadvertido.

(2) *Rompiendo* está mui distante de *tendiendo* para ser claramente perceptible.

© Biblioteca Nacional de España

Caen estallando de los fuertes gonces? (1)
¡Con qué espantoso estruendo
Los dueños buscan, que medrosos huyen!
Cuanto encuentran destruyen,
Bramando, los atroces foragidos,
Que el robo infame i la matanza ciegan (2).
¿No veis cuál se despliegan,
Penetrando en los hondos aposentos,
De sangre i oro i lágrimas sedientos?
Rompen, talan, destrozan
Cuanto se ofrece a su sangrienta espada.
Aquí, matando al dueño, se alborozan;
Hieren allí su esposa acongojada;
La familia asolada
Yace espirando, i con feroz sonrisa
Sorben voraces el fatal tesoro.
Suelta, a otro lado, la madeja de oro,
Mustio el dulce carmín de su mejilla (3),
I en su frente marchita la azucena,
Con voz turbada i anhelante lloro,
De su verdugo ante los piés se humilla
Tímida virgen, de amargura llena;
Mas con furor de hiena,
Alzando el corvo alfanje damasquino,
Hiende su cuello el bárbaro asesino.

GALLEGO.

La silva es una versificación admirable que se presta a todos los tonos. Lo mismo se adecua a cantar asuntos trascendentales en *La invención de la Imprenta*, que infunde acentos de indignación al patriotismo en *El Dos de Mayo*, que se pliega a las gracias del Apólogo.

En la siguiente composición no hai ni un solo verso libre:

El Mono i el Titiritero.

El fidedigno Padre Valdecebro,
Que en discurrir historias de animales
Se calentó el cerebro,
Pintándolos con pelos i señales;

(1) Esta contracción de *caen* es preciosa: parece como que reproduce la violencia de la acción que describe.

(2) *¿Quién ciega á quién?* Aquí hai una gran anfibología gramátical. Verdaderamente yo no debia pararme en ella, pues estoi escribiendo de Prosodia i nó de Gramática.

(3) Asonante mui perceptible de *sonrisa*.

© Biblioteca Nacional de España

Que en estilo encumbrado i elocuente
Del Unicornio cuenta maravillas,
I el Ave-Fénix cree a pié juntillas,
(No tengo bien presente
Si es en el libro octavo u en el nono)
Refiere el caso de un famoso Mono.
Éste, pues, que era diestro
En mil habilidades, i servia
A un gran Titiritero, quiso un dia,
Mientras estaba ausente su maestro,
Convidar diferentes animales,
De aquellos más amigos,
A que fuesen testigos
De todas sus monadas principales.
Empezó por hacer la mortecina;
Después bailó en la cuerda a la arlequina,
Con el salto mortal i la campana;
Luego el despeñadero,
La espatarrada, vueltas de carnero,
I al fin el ejercicio a la prusiana.
De estas i de otras gracias hizo alarde;
Mas lo mejor faltaba todavia,
Pues imitando lo que su amo hacia,
Ofrecerles pensó, porque la tarde
Completa fuese i la función amena,
De la linterna mágica una escena.
Luego que la atención del auditorio
Con un preparatorio (1)
Exordio concilió, según es uso,
Detrás de aquella máquina se puso;
I durante el manejo
De los vidrios pintados,
Fáciles de mover a todos lados,
Las diversas figuras
Iba explicando con locuaz despejo.
Estaba el cuarto a obscuras,
Cual se requiere en casos semejantes;
I aunque los circunstantes
Observaban atentos,
Ninguno ver podia los portentos
Que con tanta parola i grave tono
Les anunciaba el ingenioso Mono.
Todos se confundian, sospechando
Que aquello era burlarse de la gente.
Estaba el Mono ya corrido, cuando

(1) No coincide la pausa métrica con la del sentido.

© Biblioteca Nacional de España

Entró maese Pedro de repente,
E informado del lance, entre severo
I risueño, le dijo: «Majadero (1),
¿De qué sirve tu charla sempiterna,
Si tienes apagada la linterna?»

IRIARTE.

Se han hecho *silvas* en metros distintos del endecasílabo.

Yo ví sobre un tomillo
Quejarse un pajarillo
Viendo su nido amado
De quien era caudillo
De un labrador robado.
Víle tan congojado
Por tal atrevimiento
Dar mil quejas al viento,
Para que al cielo santo
Lleve su tierno llanto (*llevase*),
Lleve su triste acento.
Ya con triste armonía
Esforzando el intento
Mil quejas repetía,
Ya cansado callaba,
I al nuevo sentimiento
Ya sonoro volvía,
Ya circular volaba,
Ya rastrero corría,
Ya, pues, de rama en rama
Al rústico seguía,
I saltando en la grama
Parece que decía:
«Dame, rústico fiero,
Mi dulce compañía».
I que le respondía
El rústico: «No quiero».

VILLEGAS.
(Siglo XVII).

VERSOS SUELTOS.

Los versos sueltos no han de ser asonantes de los otros versos contiguos, ni de las voces próximas en que el sentido exige pausa. ¡Dificultad mui grande, en algo solamente com-

(1) Asonancia interior.

© Biblioteca Nacional de España

pensada por no hallarse sujetos los renglones a estrofas regulares!

Sin embargo, hai composiciones en estrofas i sin rima.

Así diciendo, azota los caballos
Con látigo sonoro: ellos, del dueño
Entendiendo el castigo, le obedecen,
I hollando los cadáveres i escudos,
Por medio de Troyanos i de Griegos
Llevaban velocísimos el carro,
Cuyo eje i delantera salpicaban
Con el rocío de vertida sangre
Las ruedas i los piés de los caballos (1).

LUZÁN.

Ayer don Ermeguncio, aquel pedante,
Locuaz declamador, a verme vino
En punto de las diez. Si de él te acuerdas,
Sabrás que no tan sólo es importuno,
Presumido, embrollón, sino que a tantas (2)
Gracias añade la de ser goloso,
Más que el perro de Filis. No te puedo (2)
Decir con cuántas indirectas frases,
I tropos elegantes i floridos,
Me pidió de almorzar. Cedí al encanto
De su elocuencia, i vieras conducida
Del rústico gallego que me sirve,
Ancha bandeja con tazón chinesco
Rebosando de hirviente chocolate,
(A tres pajes hambrientos i golosos
Ración cumplida), i en cristal luciente
Agua que serenó barro de Andújar;
Tierno i sabroso pan, mucha abundancia
De leves tortas i bizcochos duros,
Que toda absorben la poción suave
De Soconusco, i su dureza pierden.

MORATÍN.

Traducción de Horacio.

Qué, ¿al fin las riquezas
De la Arabia envidias,
Iccio, i a los reyes,
No vencidos antes,

(1) *Caballos* asonante de *carro*.
(2) La pausa métrica no coincide con la de sentido: falta grave.

© Biblioteca Nacional de España

De Sabá preparas
Guerra luctuosa,
I al medo terrible
Pesadas cadenas?
¿Cuál servirte puede
Bárbara cautiva,
Que llore a tus manos
Su esposo difunto?
¿Cuál en regio alcázar
Llenará tus copas,
Ungido el cabello
De aromas suaves,
Mancebo ministro,
Enseñado sólo
A tirar saetas (1)
Séricas, doblando
El arco paterno?
¿Quién ya dudaría
Poder los arroyos
Subir a las cumbres,
I el rápido Tibre
Volver a su fuente,
Si tú de Panecio
Las preciadas obras
I las que produjo
Socrática escuela
(No a costa de leve
Afán adquiridas),
Dar quieres en cambio
De arneses iberos?
¡Tú, que prometiste
Virtudes mayores!

MORATÍN.

Adiós, querido discípulo:
En mi próxima trataré especialmente del Soneto.

Postdata.—Habia pensado no hablarte de las reglas a que los preceptistas quisieron someter las *estancias* de las *canciones*. Pero no quiero omitirlas, para que veas hasta dónde se pretendió esclavizar las formas mismas en los tiempos de esclavitud del pensamiento.

---

(1) Aquí no coinciden las causas métrica i de sentido.

© Biblioteca Nacional de España

Toda estancia habia de constar de

Fronte,
Eslabón i
Sirima;

i la canción habia de finalizar con un

Commiato.

Pero, dejo la palabra a CASCALES, que te lo explicará en los términos propios de la época:

«PIERIO.

»¿I qué es *canción?*

CASTALIO.

»Una composición magnífica i espléndida, dividida en partes a solo un pensamiento enderezadas...

»La estancia se divide en dos partes: FRONTE i SIRIMA. Así la Fronte como la Sirima puede ser simple i compuesta.

»La una i la otra se componen de coplas, tercetos, cuartetos, quinarios, senarios i septenarios. *Copla*, es de dos versos; *terceto*, tres; *cuarteto*, cuatro; *quinario*, cinco; *senario*, séis; *septenario*, siete. La *Fronte*, que es la una parte de la estancia, consta de VUELTA i REVUELTA; la *vuelta*, es la copla; el terceto, el cuarteto primero, etc. La *revuelta*, es la segunda copla, terceto o cuarteto, etc. Sea ejemplo de esto la estancia que pongo aquí ahora:

FRONTE.

Divina Lisis, tanto
Tienes de hermosura, que si el cielo (*h* asp.)
Mandara a un Angel santo
Tomar el más hermoso humano velo,

ESLABÓN.

Gloria de nuestro suelo,

SIRIMA.

Tu rostro el suyo fuera,
Su cuerpo el tuyo bello,
I desde el pié al cabello,
Para bien parecer, te pareciera.
¿Quién no amará pastora,
Que imita el Angel, i que el cielo adora?

© Biblioteca Nacional de España

Commiato.

Alza, Canción, las alas,
I a Lisis le declara,
Que si conoce i siente
Que adoro su hermosura,
¿Por qué en muerte tan dura
Morir tan a la clara
Un alma tan fiel deja i consiente?

»Aquí podéis notar cómo la *Fronte* tiene su vuelta i revuelta de dos coplas, en que se acaba la Fronte simple, i luego se sigue un *Eslabón*, que casi siempre acuerda con el último verso de la Fronte, i tras él la *Sirima* con diferentes consonancias, en la forma que habéis visto. Esa es una estancia que consta, como dijimos, de Fronte i Sirima. Sabiendo esto, ya podéis atreveros a inventar una Canción con las partes dichas; llevando advertido, que por la mayor parte la Fronte es menor que la Sirima, i que como fuere la primera estancia, es forzoso se sigan las demás hasta el Commiato; el cual es un pedazo de estancia, con que se da fin a la Canción; i *comienza por un verso suelto*, i en lo demás lleva su concento de consonancias. El oficio del Commiato es hablar con la Canción, amonestalle que no se atreva a salir, o que salga, que haga o que diga alguna cosa que convenga al Poeta, o le enseña cómo se debe defender de los maldicientes, o la envia por mensajera de algún recaudo. Toda la Canción puede abrazar *cuando mucho quince estancias* la mayor, i la menor *tres*. Dejo los *Madrigales*, que no tienen más ordinariamente de una, o de dos estancias.»

Ya ves que no era cosa tan fácil como freir un par de huevos eso de hacer Canciones. Algo como la labor de los antiguos boleros que ejecutaban sus trenzados con cuchillas en los piés.

Vale.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA V

Mi predilecto discípulo:

§ I.

El ritmo es condición de nuestra vida i fuente perenne de placer. I los ritmos conocidos resultan tanto más seductores, cuanto mejor asociadas con ellos se encuentran en la memoria las creaciones de la imaginación. El ritmo esculpe los recuerdos.

En redondillas, en cuartetas, en quintillas, en liras, en octavas... están encarnadas las imágenes poéticas que más encantadoramente han embargado nuestra sensibilidad artística, i, siempre que oimos tales estrofas, se renueva el placer estético que nos produjeron mucho antes.

Infundir en estrofas conocidas grandes imágenes poéticas es segura garantia del éxito, porque el ritmo prepara la atención, la halaga, la seduce i la pone de parte del Poeta. Lo sublime entonces arrebata, lo grandioso subyuga, i hasta pasa lo mediano.

Pero ¡ai! ¡cuánto cuesta lograr que los pensamientos se amolden a esos tipos conocidos de expresión!!

Proteos de mil formas son sin duda los conceptos de la fantasia. Lo que no cabe decir de una manera puede ser exteriorizado de mil otras, i al Poeta incumbe escoger de entre todas las formas posibles aquella que se ajusta más holgadamente a un determinado patrón. Vista de Aguila sin duda se requiere para divisar entre tan inmensa muchedumbre la for-

© Biblioteca Nacional de España

ma que mejor encaja en un estrecho molde;... pero ¡qué admirablemente lo consiguen los grandes maestros del versificar!! Prodigio parecen algunos de sus éxitos.

Pero hé aquí un grave inconveniente, gravísimo. Toda larga serie de estrofas de idéntica factura cansa al fin. En general, i salvas excepciones, cada dos versos se hace pausa en la *octava;* i, si bien esas pausas no han de ser iguales, pues al cuarto verso i al octavo se encuentra punto final, al cabo al cabo en un largo poema se llega a sentir el paralelismo de elocuciones que constantemente inician un pensamiento en las primeras veintidós sílabas, para terminarlo en las otras veintidós siguientes, en rimas siempre cruzadas al principio de la estrofa i siempre pareadas a la conclusión. I sentir tal paralelismo es sentir la monotonia de la *expresión de los conceptos*, i sentir tal monotonia es sentir el fastidio. I, tras el fastidio, el tedio, que hace dejar a un lado todo poema sin variedad. ¿Hai muchos que hayan leido entera *La Araucana?*

Las estrofas mui elaboradas i complejas en obras de considerable extensión resultan al cabo monótonas, i concluyen por aburrir.

Pues escojamos la Silva.—Bien.—La Silva no puede cansar por el paralelismo de las formas, toda vez que en ella se está cambiando de estrofas a cada instante; pero, a la larga, la multiplicidad de los cambios fatiga acaso inmensamente más la atención, porque en las silvas falta el ritmo de las estrofas;—*que, así como hai ritmo de series i ritmo de metro, hai también ritmo de estrofas.*

En el coche de un ferrocarril estropea al viajero la dislocada serie de vaivenes sin ritmo del más cómodo vehículo; i a caballo, durante una larga jornada, cansa precisamente el sosegado compás del paso de la bestia.

Para evitar, pués, el fastidio, me parece bien el cambio de metros en un poema largo. Así lo hicieron los antiguos en el siglo xv; así nuestros dramáticos del siglo xvii, así hoi lo practican muchos de los modernos. Pero hubo un tiempo en

© Biblioteca Nacional de España

que las *Églogas,* v. gr., habian de escribirse todas en tercetos, i los llamados *Poemas épicos* en octavas reales, desde el principio hasta el fin, i las *Comedias* sólo habian de aparecer en romance... etc.; restricciones que han durado lo que no parece posible al buen sentido.

Pero, ya que una mui larga composición haya de elaborarse en un solo metro, más que las estrofas complejas conviene preferir las que suponen poca complicación: el romance, la redondilla, el serventesio... El ritmo de las estrofas se siente con ellas perfectamente, i la mayor facilidad de componerlas presta tal soltura i desenfado que jamás llegan a cansar.—Perdices a diario nadie puede comer muchas semanas: el pan, es alimento de toda nuestra vida.

De otra parte; tales dificultades i tantas pueden amontonarse en una estrofa, que ni aun al más vigoroso atleta de la versificación sea dable dominarlas i vencerlas. Ni Hércules mismo pudo dar a todo cima.

Tal sucede con las dificultades del Soneto.

Naturalmente, una larga muchedumbre de sonetos produce al fin fatiga; pero, si una serie de ellos siempre cansaria, por buenos que fuesen, también un solo soneto tiene algo de cansado, porque *en el recuerdo* forma serie su estructura con la gran muchedumbre de los que hemos estado oyendo durante toda nuestra vida. Por eso nadie lee nunca *todos* los sonetos de un autor fecundo en ellos; i así se explica que, al llegar al sitio de sus obras donde están todos congregados, sólo se leen algunos, se saltan los demás i se pasa a otros poemas. I, si un solo soneto tiene en este sentido algo de cansado por el recuerdo de la estructura de todos los demás, también tiene cada uno mucho de lo laberíntico de los juegos malabares, por la enorme acumulación de dificultades amontonadas en su singular factura.

§ II.

El Soneto, verdaderamente no es una estrofa, sino un compuesto de dos cuartetos i de dos tercetos. Los cuartetos hoi

© Biblioteca Nacional de España

riman siempre primero con cuarto, quinto i octavo; i segundo con tercero, sexto i séptimo (1). Para los tercetos no hai regla; pues pueden rimar de diferentes maneras; si bien por muchos se estima como gran defecto que el soneto termine en dos pareados.

c	*c*	*c*	*c*
d	*d*	*d*	*d*
c	*e*	*c*	*e*
d	*d*	*d*	*c*
c	*e*	*c*	*d*
d	*c*	*e*	*e*, etc.

Los conceptos del soneto han de expresarse en dos partes: la primera ha de abarcar los cuartetos, i la segunda los tercetos. I cada una de esas dos partes ha de subdividirse en dos secciones: la primera sección de la primera parte ha de quedar expresada en el primer cuarteto, i la segunda en el segundo.—I, análogamente, la primera sección de la segunda parte, ha de quedar incluida en el primer terceto i la segunda en el segundo (2).

De donde resulta que, para el soneto, han de buscarse conceptos susceptibles de dos divisiones, cada una de dos miembros de igual extensión; invirtiéndose así los oficios del concepto i de la estrofa; pues, en vez de resultar ésta destinada a la expresión del pensamiento, el pensamiento ha de acomodarse a la estructura del soneto. En vez de que el vestido se haga a la medida de cada cuerpo, hai que buscar cuerpos adecuados para la sola medida de un traje especialísimo.

¿Qué extraño, pués, que apenas se encuentren, entre los más notables de los clásicos, sonetos admisibles?

Únase a esto la obligación de emplear rimas insólitas, o por lo menos escogidas o nó vulgares; la de que estas rimas no asonanten entre sí; la de que no aparezcan en la obra epítetos parásitos; la de que los versos no terminen ni en adverbios ni en adjetivos; la de que las pausas métricas coincidan con las de sentido..., i ya no causará maravilla que los mode-

(1) En otro tiempo los hubo con rimas cruzadas.
(2) Sobre el soneto ha publicado en Leipzig en 1886, el Sr. Karl Lentzner una monografía notabilísima.—Leipzig, imprenta de Metzger und Wittig.

© Biblioteca Nacional de España

los escaseen. Difícil es subir al Pico de Mulhacén en Granada; pero ¿cómo esperar que haya muchos Hércules capaces de verificar la mui ardua ascensión con grillos en los piés?

Imagen espantosa de la muerte, (a
Sueño cruel, no turbes más mi pecho, (b
Mostrándome cortado el nudo estrecho, (b
Consuelo sólo de mi adversa suerte. (a
Busca de algún tirano el muro fuerte, (a
De jaspe las paredes, de oro el techo, (b
O el rico avaro en el angosto lecho (b
Haz que temblando con sudor despierte. (a
El uno vea el popular tumulto (c
Romper con furia las herradas puertas, (d
O al sobornado siervo el hierro oculto; (c
El otro, sus riquezas descubiertas (d
Con llave falsa o con violento insulto, (c
I déjale al amor sus glorias ciertas (1). (d

L. L. de Argensola.

Yo os quiero confesar, don Juan, primero (a
Que aquel blanco i carmín de doña Elvira (b
No tiene de ella más, *si bien se mira* (2), (b
Que el haberle costado su dinero. (a
Pero tras esto, que confieses quiero (a
Que es tanta la beldad de su mentira, (b
Que en vano a competir con ella aspira (b
Belleza igual, de rostro verdadero. (a
¿Mas qué mucho que yo perdido ande (c
Por un engaño tal, pues que sabemos (3) (d
Que nos engaña así naturaleza? (e
Porque ese cielo azul que todos vemos, (d
Ni es cielo, ni es azul. ¡Lástima grande (c
Que no sea verdad tanta belleza! (e

Idem.

---

(1) Censúrase unánimemente este precioso soneto por terminar en *adjetivo*. Pase lo malo del análisis gramatical, toda vez que «*ciertas*» no determina al sustantivo *glorias* sino al verbo *deja*; pero es indudable que mejor habria sido decir:

I déjale al amor ciertas sus glorias.

(2) Este «*si bien se mira*», es un ripio espantoso de medio verso de largo.
(3) *Sabemos*, asonante de *verdadero*.

© Biblioteca Nacional de España

Como a su parecer la bruja vuela, (*a*
I untada se encarama i precipita, (*b*
Así un soldado dentro en su garita (*b*
Esto decía, haciendo centinela: (*a*
No me falta manopla ni escarcela; (*a*
Mañana soi alférez, ¿quién lo quita? (*b*
I sirviendo a Felipe i Margarita (*b*
Embrazo i tengo paje de rodela. (*a*
Llego a ser general, corro la costa, (*c*
A Chipre gano, príncipe me nombro, (*d*
I por réi me corono en Famagosta: (*c*
Obedezco al de España, al turco asombro... (*d*
En esto se acabó de hacer la posta; (*c*
I hallóse en cuerpo con la pica al hombro. (*d*

Réy de Artieda.

Cierto galán, a quien París aclama (*a*
Petimetre del gusto más extraño, (*b*
Que cuarenta vestidos muda al año, (*b*
I el oro i plata sin temor derrama, (*a*
Celebrando los días de su Dama, (*a*
Unas hebillas estrenó de estaño, (*b*
Sólo para probar con este engaño (*b*
Lo seguro que estaba de su fama. (*a*
«¡Bella plata! ¡Qué brillo tan hermoso! (*c*
(Dijo la Dama). ¡Viva el gusto i numen (*d*
Del petimetre, en todo primoroso!» (*c*
I ahora digo yo: «Llene un volumen (*d*
De disparates un autor famoso, (*c*
I si no le alabaren, que me emplumen». (*d*

Iriarte.

Hai algunos sonetos con algunos versos más de los catorce, uno heptasílabo, como el siguiente: *Al Túmulo elevado en las honras fúnebres de Felipe II:*

«¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza
I que diera un doblón por describilla!
Porque, ¿a quién no suspende i maravilla
Esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza
Vale más de un millón, i que es mancilla
Que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla,
Roma triunfante en su mayor alteza!
Apostaré a que el ánima del muerto,
Por gozar estas honras, ha dejado
El sitio donde asiste eternamente».

© Biblioteca Nacional de España

Esto oyó un valentón, i dijo: «es cierto
Cuanto dice voacé, seor soldado:
I quien dijere lo contrario, miente».
I luego incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése, i no hubo nada (1).

CERVÁNTES.

Construido con versos de ocho sílabas, o de menos, el *Soneto* se llama SONETILLO:

En cierta ocasión, un cuero
Lleno de aceite llevaba
Un Borrico que ayudaba
En su oficio a un Aceitero.
A paso un poco ligero
De noche en su cuadra entraba,
I de una puerta en la aldaba
Se dió el porrazo más fiero.
«¡Ai! clamó: ¿no es cosa dura
Que tanto aceite acarree,
I tenga la cuadra oscura?»
Me temo que se mosquee
De este cuento, quien procura
Juntar libros que no lee.

§ III.

Pueblo que no piensa, pueblo que se consagra a frusleriias. Filigranas inútiles de pueril paciencia es todo lo más que suele producir.

No pudiendo el genio emitir ideas, emite palabras. Equívocos, conceptillos, retruécanos, cultalatiniparla, gongorismo tenebroso... ocupan el lugar de las ideas.—Ecos, Glosas, Rimas encadenadas, Acrósticos, Laberintos..., usurpan el lugar de los conceptos.

Pero de tantas combinaciones de formas sin sentido ¡cadáveres sin vida! ninguna ejercitó la paciencia de aquellos espíritus esclavos, tanto como la estructura del *Soneto*.

I para que te formes una idea del extremo a que descendió la puerilidad—o más bien la locura,—voi (por si no tienes a mano la famosa *Arte Poética Española)* a copiarte *sin*

(1) Los versos sobrantes del soneto se llaman «*estrambote*».

© Biblioteca Nacional de España

comentarios (¿a qué?) algunos de los imbéciles sonetos inventariados por RENGIFO.

SONETO ENCADENADO.

Cada verso, desde el segundo, empieza en los cuartetos con palabra consonante de la terminal del verso anterior. I lo mismo en los tercetos.

Pluguiera a Dios que en tí, sabidur*ía*,
(Gu*ía* del alma i celestial lumbr*era*)
Hubi*era* yo empleado el largo d*ía*,
La fr*ía* noche, el tiempo que perdi*era*.
Tuvi*era* con tu dulce compañ*ía*
Alegr*ía* en lo adverso, i paz ent*era*:
Vi*era* lo que no ví, cuando cre*ía*
Que v*ía*, lo que ver jamás quisi*era*.
Vencido de ignorancia, pobre, i ci*ego*,
Entr*ego* a tí el ingenio envejec*ido*,
Desped*ido* del ocio, i vano j*uego*.
Ru*égo*te le recibas, que aunque ha s*ido*
Perd*ido* por su gran desasosi*ego*,
Sosi*ego* ha de hallar a tí rendido.

SONETO CON REPETICIÓN.

Guarda, mundo, tu flaca fortaleza;
Fortaleza de carne no la quiero,
Quiero servir a Aquél en quien si espero,
Espero haya de roble mi flaqueza:
Flaqueza en la virtud es gran vileza,
Vileza no consiente un caballero,
Caballero en la sangre, o en dinero,
Dinero que escurece la nobleza.
Nobleza verdadera en Dios se halla,
Hállala el que a sí mismo despreciando,
Preciando a sólo Dios, en él se honra.
Honra Dios a los suyos, cuando calla;
Calla porque en silencio está ayudando,
Dando paciencia, i honra en la deshonra.

SONETO CON ECO.

Los Sonetos con Eco se hacian de suerte que cada verso acabase en la voz del Eco, la cual habia de ser término de la dicción precedente, i cortada de ella debia tener su significación entera: como en este que hizo un insigne Poeta (así lo

© Biblioteca Nacional de España

califica Rengifo), en las exequias de la Serenísima Reina Doña Ana, de feliz memoria:

Mucho a la Majestad Sa*grada agrada*,
Que entienda a quién está el cui*dado dado*,
Que es el reino de acá pre*stado estado*,
Pues es, al fin de la jor*nada, nada*:
La silla real por af*amada amada*,
El más sublime, el más pint*ado hado*,
Se ve en sepulcro encarc*elado helado*,
Su gloria al fin, por dese*chada echada*.
El que ver lo que aquí se ad*quiere quiere*,
I cuanto la mayor ven*tura tura*,
Mire que a reina tal so*tierra tierra*:
I si el que ojos hoi tu*viere viere*,
Pondrá, o mundo, en tu lo*cura cura*,
Pues el que fia en bien de *tierra ierra*.

SONETO EN DOS LENGUAS: LATINA I ESPAÑOLA.

La escritura de la una i de la otra lengua son diferentes, pero basta que sea una, o casi una la pronunciación (dice Rengifo):

Mísera Francia, que sustentas gentes
Apóstatas, heréticas, viciosas,
Que maquinando fraudes, cautelosas
Perturban infinitos inocentes,
Predicando doctrinas diferentes,
Falsas, inmundas, leves, perniciosas,
Cautamente alegando fabulosas
Historias, peregrinas, aparentes.
Quántas angustias, quántas turbaciones
Causas, dando tan pérfidas personas,
Que contra puras ánimas sinceras
Sacrílegas inventen opiniones:
Si, Francia, tales príncipes coronas,
¿Quáles fines de gente insana esperas?

SONETO RETRÓGRADO.

En el soneto retrógrado (dice Rengifo), cada verso ha de llevar tales dicciones i sentencias, que leido al derecho i al revés, por abajo o por arriba, saltado o arreo, haga sentido, i convenga con los demás, i siempre se guarden las consonan-

© Biblioteca Nacional de España

cias i número de soneto. De donde se sigue, que de un soneto solo se pueden hacer muchos, si se acierta a leer de las maneras que puede ser leido.

Sagrado Redentor, i dulce esposo,
Peregrino i Supremo Réi del cielo,
Camino celestial, firme consuelo,
Amado Salvador, Jesús gracioso;
Prado ameno, apacible, deleitoso,
Fino Rubí engastado, fuego en yelo,
Divino amor, paciente i santo celo,
Dechado perfetísimo i glorioso;
Muestra de amor, i caridad subida
Diste, Señor, al mundo haciéndoos hombre,
Tierra pobre i humilde a vos juntando:
Venistes hombre, i Dios, amparo, i vida,
Nuestra vida, i miseria mejorando,
Encierra tal grandeza, tal renombre.

Asusta considerar el trabajo que supone este engendro desdichadísimo del ocio i la perseverancia.

Este desbarrar sin tino, llegó hasta los tiempos mismos de Luzán, quien agregó al manicomio de los delirios la excentricidad siguiente:

Quotiescumquæ mi cara Galatea (*a*
Con blanda risa i con amor me mira, (*b*
De sus ojos parece que respira (*b*
Un *nescio quid* que todo me recrea. (*a*
Mas luego que de mí (ya desdén sea, (*a*
Ya descuido) su vista se retira, (*b*
Heu! otro *nescio quid*, sin ser mentira, (*b*
Sienten con triste afán *præcordia mea.* (*a*
¿*Unde nam* provendrá tan raro e incierto (*c*
Efecto? de su amor? de sus enojos? (*d*
Tanto puede un favor i una aspereza (*e*
¡Ai de mí! que yo tengo *pro comperto*, (*c*
Que el *nescio quid* no viene de sus ojos, (*d*
I que el mal está todo en mi cabeza. (*e*

Luzán.

Pero, ¿cómo extrañar que Luzán cayera en la tentación, cuando todavia en nuestra época vemos, de cuándo en cuándo, reunirse a los más preclaros ingenios, para buscar ideas que encajen en palabras disparatadas? I ¿no trompetean al otro

© Biblioteca Nacional de España

dia los periódicos, como si se tratara de un prodigio, algún sandio soneto de *piés forzados* escrito a vuela pluma en esas reuniones pimpleas?

Claro es que la manía de cazar conceptos para necias palabras, rebuscadas previamente, i de entretenerse sin razón ninguna estética en hacer juegos malabares con enrevesadas voces, no pudo aparecer de un golpe con toda su exageración en los tiempos de RENGIFO. I, en efecto, su ascendencia contaba fecha mui larga. En JUAN DE LA ENCINA, siglo XV, se lee ya lo siguiente:

«Hai mucha diversidad de galas en el trovar, i especial»mente de cuatro o cinco principales, debemos hacer fiesta. »Hai una gala de trovar que se llama *encadenado*, que el con»sonante que acaba el un pié *(verso)*, en aquel comienza el »otro, así como una copla que dice:

»Soi contento ser cativo,
»*Cativo* en vuestro poder,
»*Poder* dichoso ser vivo,
»*Vivo* con mi mal esquivo,
»*Esquivo* de no querer.

»Hai otra gala de trovar que se llama *retrocado*, que es »cuando las razones se truecan, como una copla que dice:

»Contentaros e serviros,
»Serviros e contentaros...

»Hai otra gala que se dice *redoblado*, que es cuando se »redoblan las palabras, así como una canción que dice:

»No quierer querer querer,
»Sin sentir sentir sufrir,
»Por poder poder saber...

»Hai otra gala que se llama *multiplicado*, que es cuando »en un pié van muchos consonantes, así como una copla que »dice:

»Mirad cuan mal lo miráis,
»Mirad cuan penado vivo,
»Mirad cuanto mal rescibo...

© Biblioteca Nacional de España

»Estas i otras galas hai en nuestro castellano trovar; mas »no las debemos usar mui a menudo: que el guisado con »mucha miel no es bueno sin algún sabor de vinagre».

De tales galas, como Juan de la Encina llama a esas quisicosas, hai ejemplos abundantes en los dias de la introducción del endecasílabo. Garci-Lasso dice:

Vosotros los de Tajo en su ribera
Cantaréis la mi muerte cada dia.
Este descanso llevaré aunque muera,
Que cada dia cantaréis mi muerte
Vosotros los de Tajo en su ribera.

I Luzán le alaba la gracia en los altisonantes términos siguientes:

«Aquí el apóstrofe, la repetición, la anadiplosis o trocamiento, la epanastrophe o revesión, mueven con mucha dulzura los afectos.»

Adiós.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA VI

Discípulo excelente i Amigo mui querido:

§ I.

La fantasia de los versificadores les ha hecho inventar combinaciones de rimas caprichosas, que salen del patrón común.

Pondré algunos ejemplos que puedan sugerirte otros.

VERSOS DE OCHO SÍLABAS I DE SÉIS, ALTERNADOS CON DOS ASONANTES.

Pues como digo, es el caso
(I vaya de cuento),
Que a volar se desafiaron
Un Pavo i un Cuervo (1).
Al término señalado
Cuál llegó primero,
Considérelo quien de ambos
Haya visto el vuelo.
«Aguárdate (dijo el Pavo
Al Cuervo de lejos),
¿Sabes lo que estoi pensando?
Que eres negro i feo.
Escucha: también reparo
(Le gritó más recio),
En que eres un pajarraco
De mui mal agüero.

(1) El tránsito *ad libitum* i sin acentos obligados del verso de ocho sílabas al de séis no tiene, como se ve, ningún atractivo.

© Biblioteca Nacional de España

Quita allá, que me das asco,
Grandísimo puerco:
Sí, que tienes por regalo
Comer cuerpos muertos.»
«Todo eso no viene al caso,
(Le responde el Cuervo);
Porque aquí sólo tratamos
De ver qué tal vuelo.»

IRIARTE.

VERSOS DE DIEZ SÍLABAS I DE SÉIS, ALTERNADOS CON DOS ASONANTES.

Escondido en el tronco de un árbol
Estaba un Mochuelo,
I pasando no lejos un Sapo,
Le vió medio cuerpo.
«¡Ah de arriba, señor solitario!
Dijo el tal Escuerzo (1):
Saque usted la cabeza, i veamos
Si es bonito o feo (2).»
«No presumo de mozo gallardo,
Respondió el de adentro (3):
I aun por eso a salir a lo claro (4)
Apenas me atrevo;
Pero usted, que de dia su garbo
Nos viene luciendo,
¿No estuviera mejor agachado (4)
En otro agujero?» (5)

IRIARTE.

HEXASÍLABOS CON CONSONANTES CRUZADOS I DEL MISMO ASONANTE **aO** TODOS LOS VERSOS PARES.

De su jaula un dia
Se escapó un Canario (6),
Que fama tenia
Por su canto vario.

(1) Deberia haber acento en la segunda sílaba.
(2) Para que este verso corresponda al tipo anapéstico es preciso pronunciar *si es bónito o feo*.
(3) Idem íd: *respóndio el de adentro*.
(4) Debiera no ser posible la sinalefa entre este final i el inicio del verso siguiente.
(5) Esta fábula i la de LA CRIADA I LA ESCOBA prueban que «*sin sistema*» no es posible ensanchar los límites de la versificación acentual. IRIARTE sentia la necesidad de algo nuevo (lo mismo que otros versificadores de su tiempo); pero sus ensayos resultaron imperfectos, por ignorar las leyes de lo que anhelaban.
(6) Verdaderamente sólo tienen atractivo los versos de séis sílabas acentuados en segunda.

© Biblioteca Nacional de España

«¡Con qué regocijo
Me andaré viajando,
I haré alarde, dijo,
De mi acento blando!» (1)
Vuela con soltura
Por bosques i prados
I el caudal apura
De dulces trinados.
Mas ¡ai! aunque invente
El más suave paso,
No encuentra viviente
Que de él haga caso.
Una Mariposa
Le dice burlando:
«Yo de rosa en rosa
Dando vueltas ando.
Serás, ciertamente,
Un músico tracio,
Pero busca oyente
Que esté más despacio.»
«Voi, dijo la Hormiga,
A buscar mi grano...
Mas usted prosiga,
Cantor soberano.»
La Raposa añade:
«Celebro que el canto
A todos agrade,
Pero yo entretanto,
Esto es lo primero,
Me voi acercando
Hacia un gallinero
Que me está esperando. Etc.»

IRIARTE.

En nuestros dias se han hecho otros ensayos en este mismo sentido.

Al morir en las aguas vizcainas
El claro Bidasoa
Confúndense sus aguas cristalinas
Del Cantábrico mar entre las olas.

Lucha un momento con el golfo el rio
Entre desnudas rocas,
I se pierde cual gota de rocio
Del verde mar en las saladas ondas.

(1) Verdaderamente sólo tienen atractivo los versos de séis sílabas acentuados en segunda.

© Biblioteca Nacional de España

Así también para alcanzar la muerte
I merecer la gloria,
Debe luchar la humanidad, que es fuerte,
Como débil combate el Bidasoa.

NICOLÁS ESTÉVANEZ.

Estos modos de rimar tienen analogía con otros del siglo XV. En las estrofas siguientes no hai más que tres consonantes:

ado,
illo,
or.

Tanto tiempo he esperado
Que ya non puedo sofrillo,
Nin se abat nin monaszillo
Que non fuese ya cansado;
Por ende pone un doctor;
Que cuando es viejo el açor
De millanos es aontado.
Porque fuy mal costelado
Ssabe Dios que me manzillo.
Gran ferida en el tovillo
Da dolor entribulado;
Por ende dise un doctor:
Quando muere el buen pastor
Derrama todo el ganado.
Señor, cuerdo e mesurado
Yo estaria muy bonillo
Ssi non cuydase servillo
Lo por vos bien rrazonado;
Que palabra es del doctor:
Quien da a sus obras color
El mundo le es adebdado.
Non quiero otro buen estado
De aqueste mundo mesyllo,
Si non un lasrado asnillo
E bevir pobre apartado;
Que palabra es de doctor:
Penitente mal fechor
Puede ser predestinado.
Si non fuy tan bien fadado
Que solamente un rratillo
Yo paciese en tal pradillo
Para ser bien heredado.
Por ende dise un dotor:

© Biblioteca Nacional de España

Nin el fuerte es vencedor
Nin el sabio enrriquentado.
Mi conbite desdonado
Fué tañer de caramillo,
Tener agua en canastillo
Es piensso desvariado;
Que palabra es de dotor:
Mas val ser frayre menor
Que rrico desmazalado.

ALVAREZ DE VILLASANDINO.

El uso de rimas interiores en los versos viene también de mui antiguo, i su longevidad ha sido tanta, que ha llegado hasta nuestros dias.

De Mil**án** con grant af**án**
Viene ahora Sancho el P**age**,
Balandr**án** de çamoç**án**
Non sabemos si lo tr**age**:
Como s**age** algúnt mens**age**
Traerá del Tabor**lán**;
Su lengu**age** es buen vi**age**
Esto aprisso nyn ost**age**.
Los que v**an** sin capit**án**
Sy non llevan grant fard**age**
Penar**án**, pero sabr**án**
Qué quiere decir pot**age**:
Regul**age** con form**age**
Ayan si comieren p**an**,
Quel pas**age** nin ost**age**
Nunca gelo soltar**án**.
A truch**án** o albard**án**
O caballero salv**age**,
Bien le d**an** de lo que h**an**,
Mas ninguno de par**age**.
Non trab**age** que sin g**age**
Nunca fiesta le far**án**,
Por lin**age** ni omen**age**
Mui poco dél fiar**án**.
Los que est**án** con San Juli**án**
E buscan otro aforr**age**,
Andar**án** con el çat**án**
En baldio romer**age**.
Conden**age** en mal or**age**
Syn dynero tornar**án**,
Syn somb**age** e syn plum**age**
Como fizo don Ful**án**.

A. VILLASANDINO.

© Biblioteca Nacional de España

La segunda égloga de Garci-Lasso está empedrada de ejemplos en que la rima del final de un verso se encuentra en la mitad del siguiente, donde (muchas veces ni aun siquiera se percibe la consonancia, por no hacerse pausa en ella).

9.ª
Escucha, pues, un rato, i diré c**osas**
Extrañas i espant**osas** poco a p**oco**.
Ninfas a vos inv**oco**: verdes f**aunos**,
Sátiros, i silv**anos** (1), soltad t**odos**
Mi lengua en dulces m**odos** i sut**iles**;
Que ni los pastor**iles**, ni el av**ena**,
Ni la zampoña su**ena** como quiero...

Garci-Lasso.

Ovillejo llamó Cascales a este modo de disponer las rimas.

Agora que el calor menos of**ende**,
I el verde chopo exti**ende** más la sombra...

Martínez de la Rosa, en sus estrofas dodecasílabas, puso algunas veces consonantes interiores en los hemistiquios, donde ciertamente por la pausa se perciben mejor i sin ofensa del oido.

Placer de los cielos, delicia del m**undo**,
O númen fec**undo**, propicio a mi voz,
De tiernos amantes corona el des**eo**,
Desciende Himen**eo**, desciende veloz.

§ II.

I hénos aquí ahora con una nueva cuestión que ha fatigado mucho a los prosodistas.

¿A cuántos versos de distancia dejan de percibirse las rimas?

---

(1) Aquí Garci-Lasso infringió las leyes de la rima, pues *silvanos* no es consonante de *faunos*.

O era falta de oido, o descuido, o indiferencia... la causa de estas violaciones de la regla de la consonancia; pues entonces solian verse licencias (?) semejantes en los versificadores. Por ejemplo: Frai Luis de Leon en la traduccion de la Oda *Beatus ille* pone como consonantes *cobro* i *logro*:

Ayer puso en sus ditas todas cobro,
Mas hoi ya torna al logro.

¡I ésto, para terminar la composición!

© Biblioteca Nacional de España

Unos decian que las rimas no se sienten cuando entre dos consonantes se interponen tres versos. Otros sostuvieron que todavia se perciben, aun existiendo hasta séis versos entre ellas. I unos i otros aducian tan sólidas razones, que a nadie lograron convencer.

¿Por qué tanta disparidad?

Como siempre:

En primer lugar, por falta de observación i de análisis; i, en segundo lugar, i, sobre todo, por la fatal mania (que ciega a gramáticos i a prosodistas) de estudiar las palabras fuera de la frase, aisladas i sin la conexión i cualidades que adquieren dentro de las cláusulas. Por estudiar *individualmente* cada piedra de un arco, i nó su CONJUNTO, cuya invisible resultante final pasa por el centro de la curva. Por atender exclusivamente al elemento corporeo i material de cada palabra, i nó a la esencia intangible de los compuestos elocutivos en que reside el *hablar*. Por no penetrarse de que no se habla con palabras, sino con los conjuntos de palabras ajustados a las leyes de la elocución. Por no ver que la música no está en los sonidos, sino en el orden a que esos sonidos obedecen.

Ante todo. Preguntar *¿a cuántos versos de distancia dejan de sentirse las rimas?* es suponer cándidamente que todos los versos i todas las rimas son iguales.

I admira que tantos como se han propuesto el problema, no hayan advertido que hai versos más largos i más cortos, i también rimas de rimas.

Los *esdrújulos* dejan de sentirse a mui cortas distancias: las rimas *llanas* persisten más en el oido, pero nó todas igualmente: las que tienen sonidos nasales tardan más en desvanecerse que las que no los tienen;—*tumba, zumba,* persisten más que *cuba* i *suba;*—los asonantes que empiezan con *u (ua, uo, ue)* se sienten más tiempo que los que se inician con *a (aa, ao, ae);*—i, en fin, la impresión causada en el oido por las voces ictiúltimas dura considerablemente más que la de cualquier otro género de asonantes. Además, la clase de las pa-

© Biblioteca Nacional de España

labras tiene conocidísima influencia. Un sustantivo se recuerda mejor que un adjetivo, un verbo que un adverbio,...

Pero con ser capitales estas diferencias que pudiéramos llamar individuales, no son ellas las que más influyen en la persistencia de las sensaciones auditivas. Las rimas se hacen perceptibles mucho más que por su vigor personal, por el puesto que ocupan, por la clase de palabras que las rodean, i por las pausas.

De modo análogo, sobre la consideración personal, acumula todo funcionario la fuerza i consideración del cargo que ejerce: alcalde, diputado, ministro (símil ya presentado relativamente a los acentos).

Las asonancias no se perciben bien sino en los lugares de las pausas, así métricas como de sentido. Fuera de ellas ni aun se sienten dentro de un solo i mismo verso, como ya lo hemos visto en muchas ocasiones.

También la prominencia de las rimas depende de la clase de palabras que las rodean, así como de su ordenación. En las octavillas italianas, i en las estrofas análogas, las rimas ictiúltimas se distinguen a la distancia de tres i cuatro versos con rimas llanas alternadas. Pero, si estas rimas aparecen dispuestas en forma de pareados octosílabos, los consonantes ictiúltimos se notan, aun habiendo una interpolación de séis versos. Tal hemos visto con la estrofa de D. Dionisio Solís, citada en el Libro V por su rara acentuación trocaica.

Madre mia, yo soi niña;
No se enfade, no me riña,
Si fiada en su prudencia
Desahogo mi conciencia,
I contarle solicito
Mi desdicha o mi delito,
Aunque muerta de rub**ór**.
Pues Blasillo el-otro dia,
Cuando mismo anochecia,
I cantando descuidada
Yo traia mi manada,
En el bosque, por acaso,
Me salió solito al paso,
Más hermoso que el am**ór**.

© Biblioteca Nacional de España

Por consiguiente, para contestar a la pregunta «*¿a cuántos versos de distancia se desvanecen las rimas?*», es menester tener en cuenta:

1.° Si los versos interpuestos son largos o cortos;

2.° La clase de los consonantes;

3.° La clase de las palabras que riman entre sí;

4.° Si los consonantes están o nó en sitios mui prominentes por sus pausas;

5.° I en qué cláusulas se encuentran.

El número de soluciones es, pués, indefinido, por depender de tantos elementos.

Pero, de un modo *mui general*, puede decirse que cuando tres versos se interponen entre dos rimas llanas, la asonancia deja de percibirse o casi no se siente. Mas, si las rimas son ictiúltimas, la impresión auditiva suele persistir, aun después de la interposición de tres versos o más, especialmente si no son endecasílabos.

Como la prominencia depende de las pausas, las rimas de los versos pares en igualdad de circunstancias duran siempre más que las de los impares, porque en éstos casi nunca se detiene el sentido. I persisten más aún, si el sentido i el verso terminan en verbo o en sustantivo; i todavia más i más si los consonantes son de los mui perceptibles, como «*tumba* i *zumba*.»

Según tantas veces te he dicho, perturba la clara distinción de los consonantes la existencia de asonantes contiguos. I no insisto sobre esto, por haber hablado de ello tantas veces.

Pero sí habré de hacerte notar que la multiplicidad de las pausas ofusca también en gran manera la distinción i perspicuidad de toda clase de rimas.

Te pondré sólo un ejemplo; pero fíjate bien en él, por ser de suma importancia la indistinción a que el tal ejemplo se refiere.

Llegas en fin; la América saluda
A su gran bienhechor, i al punto siente
Purificar sus venas
El destinado bálsamo: Tú, entonces,

© Biblioteca Nacional de España

De ardor más generoso el pecho llenas,
I, obedeciendo al Numen que te guia,
Mandas volver la resonante prora
A los reinos del Gánges i a la Aurora.

QUINTANA.

Las pausas que el sentido exige en las voces (prominentes por eso mismo)

fin,
bienhechor, i
bálsamo,

junto con la *no-detención* que exige el enunciado del concepto

..... siente
Purificar sus venas
El destinado bálsamo,

hacen que por muchos no se perciba que

llenas

es consonante de

venas;

i con tanto más motivo, cuanto que la insignificante pausa métrica en *venas* resulta nula comparada con las mui poderosas que el sentido exige en

fin,
bienhechor, i
bálsamo.

Así, pues, llegamos a las conclusiones siguientes:

1.° Hai rimas más perceptibles que otras *(zumba, suba...)*;

2.° La perspicuidad de las rimas depende de las pausas;

3.° Termínense los versos en sustantivos o en verbos, i aumentará la prominencia de las rimas;

4.° Las rimas pareadas son sobremanera perceptibles, i una larga composición hecha sólo con ellas, resultaria al cabo monótona en demasia;

5.° Los consonantes en los versos pares son, después de los pareados, los más conspicuos;

6.° El estilo mui cortado perturba la claridad de las rimas;

© Biblioteca Nacional de España

7.° I también la perturba la existencia de asonantes contiguos;

8.° Los consonantes llanos entre los cuales se hallen interpolados tres versos, o más, dejan en gran número de casos de sentirse;

9.° Los ictiúltimos se sienten, aun habiendo tres o más versos interpuestos;

10. El énfasis, la forma de las cláusulas, la clase de las rimas, lo largo o corto de los versos, la fuerza de las pausas, la índole de las palabras que las terminan.... sumándose en un sentido, o restringiéndose, estorbándose i restándose en otros, pueden modificar i modifican las precedentes conclusiones.

§ III.

Respecto a la percepción de las rimas ictiúltimas cuando existen interpoladas entre ellas muchas sílabas métricas, hai que hacer una observación importantísima:

Habiendo muchas sílabas interpuestas, el oido percibe mui bien que dos rimas son asonantes entre sí; pero nó tan claramente que sean consonantes, aun siéndolo en realidad.

I esta propiedad ha servido de base a una de las más importantes conquistas métricas de nuestros dias.

Los grandes versificadores del clasicismo usaron *generalmente* de consonantes en sus composiciones; exceptuando, por supuesto, sus magníficos romances de ocho sílabas, i tal vez sus raros endecasílabos asonantados en los versos pares.

Espronceda, verdaderamente, fué el primero que al escribir estrofas cuyas rimas llanas eran consonantes perfectos, empezó á mezclar con ellos de un modo sistemático asonantes acentuados en la última sílaba:

¿Es del caballo la veloz carrera,
Tendido en el escape volador,
O al áspero rugir de hambrienta fiera,
O el silbido tal vez del Aquilón?

En este cuarteto hace Espronceda que las rimas llanas

carrera,
fiera,

© Biblioteca Nacional de España

sean consonantes, mientras que las rimas ictiúltimas

volador,
aquilón,

resultan solamente asonantes.

Repara que he dicho DE UN MODO SISTEMÁTICO; pues SIN SISTEMA habian hecho lo mismo muchos otros Poetas.

Pronto tuvo ESPRONCEDA multitud de imitadores; i eso que entonces no le faltaron críticos notables, que impugnaran acerbamente semejante novedad.

Recuerdo haber leido la opinión de un crítico mui estimable, que achacaba en un principio este ensanche en el arte de la rima a pobreza de los rimadores *de tres al cuarto*, i a libertad licenciosa en los rimadores *de a peseta*.

Pero, en verdad, ya hoi razonablemente no es tolerable la censura, ni menos el vituperio, fundado más bien en *escrúpulos de los ojos* que en *sensibilidad de los oidos*. I, en materia de rima, no es lícito, a nadie, apelar de las decisiones de los oidos educados.

ESPRONCEDA hizo bien.

A la distancia de veintidós silabas métricas, i, como con frecuencia sucede, a la distancia de cuarenta i cuatro en las estrofas italianas donde riman el verso cuarto con el octavo, el oido no suele percibir (a menos de gran hábito pericial, o de una atención especialísima i exclusiva) si

luz,
juventud,

por ejemplo, son asonantes o consonantes. I, como las imágenes poéticas i los sentimientos estéticos cautiven la fantasia i embarguen por completo el corazón, de seguro que ningún artista verdadero se parará a escudriñar si es o nó perfecta la rima de las estrofas que escuche.

Hai más. Como los versos acabados en ciertos asonantes cuyo acento carga en la última sílaba (por ejemplo, en ú), son raros en la lengua castellana, el oido, lejos de experimentar disgusto, siente placer en saborear esas cadencias insólitas (así sean asonantes, como consonantes).

© Biblioteca Nacional de España

Por otro lado, Espronceda introdujo esta novedad métrica (que fué un verdadero acúmulo de riqueza a los recursos de la rima española), precisamente en la época en que podia hacerse aceptable semejante innovación.

En efecto, ya entonces, i actualmente, el modo de pronunciar de los españoles (indeterminado i vario en muchos casos), podia contribuir al efecto; i, por tanto, a la tolerancia; i, por consiguiente, a la justificación del uso nuevo de mezclar consonancias llanas con asonancias ictiúltimas.

Por ejemplo, un castellano, con razón o sin ella (claro es que sin razón ninguna), pronunciará

juventuz

donde los andaluces educados diríamos

juventud;

mientras que los naturales de otras provincias pronunciarán resueltamente

juventú;

por manera que, aun cuando el versificador escriba perfectas rimas aconsonantadas en la última sílaba, el recitador se las destroza en gran número de casos, leyendo (si lo estima conveniente, i, sobre todo, si no ha recibido una esmerada cultura literaria), nó como debe leer, sino como es su costumbre provincial de pronunciar ciertas terminaciones: o bien (i por esta misma razón de los provincialismos), pronunciará de tal modo los asonantes, que vengan a sonar en el oido como consonantes perfectos. Así

tú
juventud,

serán consonantes en los labios ineducados, o más bien negligentes, de gran número de españoles de ambos hemisferios; porque, al leer, pronunciarán

tú
juventú;

i del mismo modo, los simples asonantes

andalúz
juventúd,

© Biblioteca Nacional de España

serán consonantes cuando malamente un castellano diga:

andaluz
juventuz.

Como éstos pudiera ponerte innumerables ejemplos. Pero baste.

Espronceda ensanchó, pués, oportunamente los límites de las rimas cuyo acento está en la última sílaba, precisamente *cuando fué ya posible que tal ampliación se tolerara;* es decir, precisamente cuando la variedad de las pronunciaciones ya *coexistia* en los grandes centros de población, a causa de la facilidad relativamente mayor de las comunicaciones; i, por consiguiente, cuando ya no era indispensable la articulación perfecta (por ejemplo, i continuando con la voz tantas veces usada) de la *d* terminal de una palabra para la pronunciación negligente, pero tolerada i no tenida como signo de poco esmerada educación, de las palabras *juventud,* etc., etc.

A favor, pués, de circunstancias nó hostiles, fué dado a Espronceda introducir tan importante relajación en el rigor de las reglas, mientras en épocas anteriores tal atrevimiento habia sido duramente censurado en otros Poetas, como delito de lesa versificación.

Hai aún quienes protestan. Pero tengo para mí que ya nc puede nadie decir que es *licencia* sino *disfrute de un derecho consuetudinario*, la facultad, potestativa en los versificadores, de terminar por asonantes los versos pares acentuados en la última sílaba, aun cuando sean consonantes los correspondientes llanos de la misma estrofa. I, además, puesto caso que el oido no se ofende, antes bien suele encontrar deleite en ello, seria una verdadera quijotada privarnos, por sólo un inconsiderado respeto a la tradición, de una sonorosa fuente de placer métrico, al alcance ya de todos cuantos versifican.

I es de observar ahora una coincidencia bastante particular.

Desde el mismo instante en que Espronceda amplia los límites de las rimas ictiúltimas, se hace *intolerable* (ésta es la

© Biblioteca Nacional de España

palabra) se hace *intolerable* la contigüidad de los versos asonantados. Hoi nadie escribiría

Porque allí llego sedi**ento**,
Pido vino de lo nu**evo**,
Mídenlo, dánmelo, b**ebo**,
Págolo, i voime cont**ento**,

ALCÁZAR.

donde todos los finales de los cuatro versos son asonantes en *eo*.

Grandes rimadores modernos (entre otros el admirable QUINTANA) ponian juntos, enteramente contiguos, consonantes en una estrofa que a la vez eran asonantes entre sí; o bien empezaban una estrofa con asonantes de los consonantes empleados *inmediatamente* en la anterior. ESPRONCEDA, nada menos, dice:

Tendió sus br**azos** la agitada España
Sus hijos implor**ando**;
Sus hijos fueron, mas traidora saña
Desbarató su b**ando**.
¿Qué se hicieron tus muros torre**ados**.....? Etc.

El gusto se ha afinado ya de tal manera, que hoi ningún versificador de nota pondria contiguos, no digamos ya los asonantes

b**ando**,
torre**ados**,

pero ni aun siquiera los interiores de un mismo verso, i con muchísima más razón los asonantes

ll**ano**,
tir**ano**,
esforz**ados**,
grab**ado**,
agolp**ado**,

de las estrofas anterior i posterior a la citada de ESPRONCEDA, quien estuvo desacertadísimo en la rima de cuartetos tan llenos de ternura i de verdadera poesia.

© Biblioteca Nacional de España

Otra coincidencia con la ampliación.

La pausa métrica ha de ajustarse a la de *sentido*.

No basta que haya consonantes, si no los deja percibir el sentido que deba darse a las palabras.

Hoi es defectuoso, defectuosísimo, el escribir, por ejemplo, como HERRERA:

> Cuando con resonante
> Rayo i furor del brazo poderoso.....

o como CALDERÓN:

> I bruto sin instinto
> Natural.....

porque, como el sentido exige que se diga:

> Cuando con resonante rayo
> I furor del brazo poderoso... .

o bien:

> I bruto sin instinto natural,

resulta que los consonantes más sentidos son:

rayo

i

natural

en vez de

resonante

i de

instinto.

No todos los versificadores posteriores a ESPRONCEDA hacen todavia *coincidir* la pausa métrica con la de sentido; pero el oido educado, sin embargo, lo exige ya tan imperiosamente, que al fin esta exigencia se impondrá; porque lo que hoi hace que muchos rimadores excelentes interrumpan la fluidez de la frase con la pausa métrica, es (si nó precisamente el «*a mí qué se me dá*», cómplice de la pereza que está detrás de las dificultades) de seguro, el maldecido ejemplo de las rutinas que exclama desenfadadamente:

«¡Lo han hecho tantos así!!»

© Biblioteca Nacional de España

Pero, por fortuna, al argumento de que «*todo el mundo peca en esto*», responde la cultura literaria: «*¿I a mí, qué?* Lo que yo quiero es, lo que hace la inteligente minoria de los puritanos».

Es, pués, hoi requisito indispensable de una correcta i esmerada versificación i de un rimar escogido, la *coincidencia* de las pausas del sentido con las pausas de la metrificación.

¿Para qué se cansa el versificador en adoquinar consonantes que nadie tiene de sentir? ¿Ni cómo han de *sentirse*, cuando *para dar sentido a lo que se lee* han de desaparecer las consonancias en la recitación? ¿A qué se afana el metrificador en bosquejar un verso de siete sílabas, como por ejemplo:

I bruto sin instinto...,

si el sentido imperiosamente exige que el actor declame:

I bruto sin instinto natural;

i, por tanto, lo que entra por el oido es un verso de once sílabas, por cierto de factura bien poco escrupulosa?

«¡Que lo hizo Calderón!» I bien, ¿i qué?

¡Lástima de trabajo, así el empleado en la rima, como el invertido en la mensura de las sílabas!

¿A qué molestarse con la una i afanarse por la otra, cuando nadie ha de disfrutarlas, toda vez que no las tiene de percibir con el oido? ¿O es que los versos se componen para los ojos? ¿Basta con alinear renglones de cierto número de sílabas para que se pronuncien como quiere la escritura, contraviniendo locamente a las altas exigencias i a las consuetudinarias normas del hablar?

Juzgo *en todo caso* obligación ineludible que *siempre coincidan* las pausas métricas con las de sentido;

Que se eviten las asonancias interiores i contiguas;

I, que está bien usar la ampliación debida a Espronceda, por resultar siempre tolerables las asonancias ictiúltimas en los versos pares mezcladas con rimas llanas consonantes en los otros versos, convenientes en algunos casos, bellísimas en mu-

© Biblioteca Nacional de España

chos, i *(cuando la idea preocupa)* insensibles de todo punto las distinciones teóricas entre asonancias i consonancias de las voces acentuadas en la última sílaba. I es más; digo que ya hoi por hoi debe utilizarse esa ampliación, nó ciertamente como *licencia tolerada,* sino como DERECHO SANCIONADO legítimamente por el ejemplo i la práctica de los buenos versificadores desde ESPRONCEDA acá.

Tu maestro afectísimo.

Postdata.—Todos los Autores de Retórica insisten mucho en que las rimas hayan de ser propias, i tan naturales, que sin violencia sirvan de remate a los versos.

También ponderan la necesidad de que para las rimas se prefieran los consonantes escogidos i raros, i se eviten o desechen los mui abundantes i vulgares, como los acabados en *able*, *mente*, *ción*, etc.

Siendo lo uno precepto de sentido común, i habiendo yo sobre lo otro hecho con diverso motivo las convenientes indicaciones, me parece excusado detenerme ahora a explanar prescripciones tan atinadas, razonables i sencillas.

Otra cosa.

Muchos prosodistas, al tratar de las estrofas, hablan del *Madrigal*, del *Epigrama*, de la *Letrilla,* etc.—Yo me abstendré cuidadosamente de ello; porque no entra en el plan de esta obra el estudio de ninguna clase de «COMPOSICIONES». A esa cuenta habria yo de analizar la Epopeya, la Tragedia, el Drama i el Sainete...

A la Prosodia no incumbe el examen de ninguna clase de poemas.

Dos palabras aún.

Hablando RENGIFO de la «*Synalepha*», dice lo siguiente:

«Esta figura se hace dentro de un verso i nó entre dos; como seria entre la vocal terminal de uno i la iniciativa del otro; aunque entre *entero* i *quebrado* alguna vez se halla, como si dijésemos:

El invencible soldado
En la batalla.

© Biblioteca Nacional de España

Pero entonces la primera sílaba del quebrado, que parece que sobra, entra en el número de las sílabas del entero... I lo mismo acontece cuando el entero tuvo el acento en la última, como la tiene éste:

No quisiste pelear
Al descubierto.

Para henchir el agudo, se compone el quebrado de cinco sílabas.»

La práctica de los autores del siglo XV no deja duda acerca de la exactitud del análisis hecho por RENGIFO. Cuando el octosílabo constaba de siete sílabas (por estar acentuada la última) el quebrado contiguo tenia cinco, en vez de cuatro:

Nuestras vidas son los rios
Que van a dar en la mar,
Que es el morir; (5 sílabas)
Allí van los señorios
Derechos a se acabar
I consumir. (5 sílabas)
Allí los rios caudales,
Allí los rios medianos
I más chicos (4 sílabas)
Allegados son iguales;
Los que viven por sus manos
I los ricos. (4 sílabas)

Por lo visto, el octosílabo i su quebrado venian siempre a formar un verso de doce sílabas; así:

Nuestras vidas son los rios
Que van á dar en la mar, que es el morir;
Allí van los señorios
Derechos a se acabar i consumir.
Allí los rios caudales,
Allí los rios medianos i más chicos
Allegados son iguales;
Los que viven por sus manos i los ricos.

La siguiente estrofa (donde se aspiraban las haches) tiene así explicación:

¿Qué se fizo el réi don Juan?
¿Los infantes de Aragón,
Qué se fizieron?
¿Qué fué de tanto galán?
¿Qué fué de tanta invención
Como trujeron?

© Biblioteca Nacional de España

La estrofa, pués, era realmente de este modo:

¿Qué se fizo el réi don Juan?
¿Los infantes de Aragón, qué se fizieron?
¿Qué fué de tanto galán;
Qué fué de tanta invención como trujeron?
¿Las justas i los tornéos,
Paramentos, bordaduras i cimeras,
Fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras de las eras?

Habia, pués, en la versificación del siglo xv un raro dodecasílabo con dos hemistiquios: el uno formado por las siete u ocho sílabas primeras, i el otro por las restantes. Metro análogo al de formación moderna, también dodecasílabo, constituido por dos hemistiquios desiguales: uno heptasílabo i otro pentasílabo; del cual se presentó un modelo a la pág. 339 de este Tomo:

El confesor me dice
Que no te quiera;
I yo le digo: «Padre,
¡Si usté la viera!»

Dice que tus amores me vuelven loco,
Que a mi deber no atiendo, que duermo poco;
Dice que nuestras muchas conversaciones
En la aldea fomentan murmuraciones;
Dice que no quererte fácil me fuera;
I yo le digo: Padre,
¡Si usté la viera!

Martínez de la Rosa no hubo de comprender la teoria de esta antigua versificación; pues intercalaba sin discernimiento ninguno pentasílabos tras octosílabos llanos; con lo cual destrozaba los oidos con la mejor buena fé del mundo; como en la siguiente estrofa (i en otras):

Mas ¿qué valen los brocados,
Las sedas i pedreria
De la ciudad?
¿Qué los rostros sonrosados,
La blancura i gallardia
Ni la beldad?

© Biblioteca Nacional de España

Martínez de la Rosa veria seguramente que los antiguos ponian pentasílabos en las estrofas octosílabas de versos quebrados, i dijo: «pues yo también haré lo mismo»; sin advertir que en el siglo xv, cada entero i su quebrado habian de sumar constantemente doce sílabas métricas.

Vale.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA VII

Querido amigo:

Terminaré hoi con los CANTARES lo que me ha parecido conveniente decirte acerca de las estrofas.

§ I.

Generalmente el *Cantar* es una pequeña composición contenida en cuatro versos octosílabos, de los cuales sólo hai rima en los pares, a veces consonante, pero por lo común asonante.

En el carro de los muertos
Ha pasado por aquí;
Llevaba una mano fuera,
Por eso la conocí.

Algún dia me verás
Cuando no tenga remedio;
Me verás i te veré,
Pero no nos hablaremos.

En los versos impares cabe poner voces ictiúltimas, con tal de que ninguna rime con los otros tres versos. Deben evitarse los acentos obstruccionistas. Con gran frecuencia no es posible la sinalefa entre el final de un verso i el inicio del siguiente.

Quizá me digas: I ¿qué necesidad hai de hablar con especialidad de los *Cantares*, cuando ya se ha hablado de las cuartetas de octosílabos?

© Biblioteca Nacional de España

§ II.

Todas las estrofas, de cualquier clase que sean, están sujetas a *condiciones elocutivas*, que nada tienen que ver con el número de las sílabas propio de cada verso, ni con el lugar de sus acentos, ni con el sitio de sus pausas.

Por ejemplo: una octava ha de constar de ocho versos endecasílabos, i todos ellos han de contribuir a la recta expresión de un pensamiento. Mas a veces la idea queda declarada en menos de los ocho versos; i, sobrando estrofa, el versificador rellena los renglones sin empleo con *ripios* i *matacanes* del efecto más desastroso. En ninguna estrofa, pués, debe haber ripios.

Desde luego te ocurrirá que este precepto más es de la *Retórica* que de la *Prosodia;* i, conviniendo yo en la exactitud de tu observación, he de ponderarte, sin embargo, lo imprescindible de incluirlo en el Código de la Prosodia, por no haber nada más torpe ni menos estético que una estrofa rellena de matacán.

Otro punto situado también en la raya fronteriza de Retórica i Prosodia.

Los Retóricos dedican capítulos especiales al estudio de las composiciones poéticas *(épicas, dramáticas, líricas)*, i distribuyen cada capítulo en secciones, para subdividir el estudio del asunto principal *(cantos épicos, poemas heróicos;... tragedia, comedia, sainete;... odas, himnos, elegias;...)*. Nada más natural ni más propio de los dominios de la Retórica. ¡Ojalá sus deficientes clasificaciones e incompletos catálogos abarcasen todos los géneros de composiciones que es dado a la imaginación crear!!

Pero en seguida los Retóricos, pasando la raya fronteriza, determinan la clase de estrofas en que ha de ser tratado cada asunto, decretando, por ejemplo, que las Elegias se escriban en tercetos; los poemas heroicos en octavas, «principalmente siendo narrativos»; las comedias en romance o redondillas, etcétera, etc.,...—prescripciones nó aceptadas por los más de los autores, pero seguidas por muchos, sin duda en la infeliz

© Biblioteca Nacional de España

creencia de que lo cómico, o lo heroico o lo elegíaco,... puede residir, o reside, en la mecánica formación de las estrofas.

Pero, como no hai asunto cómico en el mundo que alguna vez no tenga algo de trágico; ni poema heroico que siempre sea narrativo; ni elegía en que no haya narración, etc., etc., sucede que mui pronto la preceptuada estrofa se encuentra fuera de las condiciones en que se le supone virtud cómica, elegíaca, heroica, o de otro género cualquiera. De donde, inmediatamente, incompatibilidad entre la estrofa preceptuada i el pensamiento del Poeta.

§ III.

No hai duda en que *no todos* los ritmos son propios para *todo*. Con el compás de un vals sería sacrílego asistir a un entierro, i una mascarada de gente retozona caminando en carnaval al compás de una marcha fúnebre, sería lo más grotesco del mundo. La naturaleza, o los hábitos sociales, exigen, pués, para ciertas situaciones, movimientos mui distintos que para otras.

El endecasílabo, así, es más propio, *en general*, que el romance para determinados asuntos. Los versos destinados al canto deben tener acentos obligados, de que se puede para otros fines prescindir. Los versos de complicada estructura no convienen generalmente a cosas ligeras, ni los de fácil factura a las mui graves.

I, sin embargo, siendo esto mucha verdad, en endecasílabos de grandes dificultades aparecen tratados temas festivos o ligeros, i en redondillas facilísimas asuntos luctuosos.

Prosodia i Retórica convienen en estas generalidades, así como en que el lenguaje no sea tan pedestre ni tan tenebroso como el de las muestras que por burla trae Moratín en *La derrota de los Pedantes*.

El dia diez i siete del corriente,
A cosa de las nueve o nueve i cuarto
De la mañana, se juntaron todos
Los señores que estaban convidados.
I, como era preciso, cada uno
Llevó a la fiesta su mejor caballo;
De manera que cosa más lucida,
Ni se ha visto jamás, ni se ha pensado.

© Biblioteca Nacional de España

Todos iban de gala, como digo,
Con vestidos mui ricos, bien cortados,
Los más con bordadura, i los restantes
A cada cual mejor (si no me engaño).
Pues, como llevo dicho, se dispuso
La cabalgata, i luego mui despacio
Cogieron i se fueron a la villa,
Según estaba ya determinado.
I al llegar a la puerta...

Reverberante Númen, que del Istro
Al Marañón sublimas con tu zurda
Al que en ritmo dulcísono te urda
Elogio al son del címbalo i del sistro:
Si la alígera prole de Caistro
Blandos ministra acentos a mi burda
Armónica pasión, ¡ai! no te aturda
Ver rompo de tu tímpano el teristro.
La nubígena Dea en alto plaustro,
Ungiendo el nervio de oloroso electro,
Me lleva en alas del Ouest i el Austro,
I hurtando a las Memnósides el plectro,
Hoi me intromito en el fulgente claustro,
Obstupefacto, a venerar tu espectro.

La propiedad exige, pués, que las palabras se ajusten a su asunto; que el cómico no hable como el trágico, ni el artesano como el sabio, ni el que pinta la tranquila vida del campo como aquel a quien los celos enfurecen. Todo esto corresponde a la Retórica, pero también cuadra a la Prosodia recomendar que el lenguaje sea poético, adecuado, natural, i libre, no solamente de ripios, sino también de palabras bajas, así como de voces del estilo culto, incomprensibles para la gran masa de las gentes. Así, pués, una estrofa no ha de rellenarse nunca ni con lo vulgar ni con lo pedantesco.

§ IV.

Creo haber leido que un poeta del antiguo régimen preguntó un dia a Béranger (el popular cancionero de Francia durante la primera mitad de este siglo), cómo deberia nombrarse al mar, *si el imperio de Neptuno o la mansión de Anfi-*

© Biblioteca Nacional de España

trite; pregunta a la cual hubo de responder desenfadadamente el gran Poeta: *Yo al mar lo llamaría siempre el mar.*

Todavía hoi no ha pasado del todo al panteón del olvido el deplorable empeño de no llamar las cosas por su nombre, resto de la epidemia poética que contagió a TODOS nuestros vates de principios de este siglo (aun a los más eminentes); quienes no podían tener amigos, como no se llamasen Batilo, Fileno, Dalmiro, Melanio o Anfriso,... ni hablar de la guerra hasta que les acudían los nombres de Mavorte, Gradivo o Belona. Entonces Madrid no era más que Mantua, ni Nápoles otra cosa que Parténope, ni París era París sino Lutecia, ni Africa era nombre lícito, estando tan a la mano el de Libia. Inútil resultaba aprender la rosa náutica, por ser cosa de poco más o menos los nombres comunes de los vientos, donde estaban los retumbantes e ininteligibles de Aquilón, Cierzo, Boreas, Noto, Euro, Céfiro, Favonio i Ábrego. ¿Ni que Poeta podía tenerse en estimación a sí propio, no sabiendo algo de Temis i de Astrea, de la Caja de Pandora, de las Euménides i las Parcas, del Aqueronte i del Orco? ¿A quién era dado empezar su carrera de Poeta sin sentar antes plaza de geógrafo orográfico-mitológico, para saber dar cuenta del Pindo, del Helicón i del Parnaso, i precisar topográficamente los puntos de donde brotaban las fuentes de la inspiración, Hipocrene i Castalia? ¿Cómo no haber tenido alguna vez tratos i contratos con el Pegaso? ¿Cómo no conocer con pelos i señales a las Musas? ¿Cómo ignorar sus nombres i sus oficios? ¿Quién era Febo, quién Pluto, i quién la Diosa de Citeres? ¿Cómo no averiguar una cosa tan necesaria para la obtención de cosechas abundantes cual la determinación de si debe decirse Prosérpina o Proserpina?

Verdad es que nadie entendía a aquellos santos varones fuera de su literario gremio; pero ¿para qué escribían ellos sus endiablados i mitológicos versos más que para que la fama de sus poemas creciese en razón directa de su obscuridad?

Hoi no priva ya esa escuela. Hoi por fortuna se habla la lengua del Progreso; i, cuando alguien tiene que nombrar un amigo, lo llama a secas *Fulano*, i habla del mar, i de los bosques, i de cuanto le place sin invocar a las Nereidas, ni a los Tritones, ni a las Dríadas, Tíadas, Ninfas, Ondinas i demás caterva de fantasmas hechos de neblinas de lo pasado. Por

© Biblioteca Nacional de España

eso cabe ahora discurrir sobre todo lo moderno, i exponer fluidamente cada cual en verdadera poesia lírica su fé i sus convicciones.

Antes no habia más asuntos poéticos que los mitológicos, o bien los celos de Amarilis o de Dametas, o la vida del campo con sus natillas i castañas, o algún asunto religioso, o alguna aspiración guerrera, o algo del género picaresco... El llamado lenguaje poético *se oponia* al ensanche de los horizontes de la invención, por no poderse hablar de otras cosas que de aquellas expresables en versos de la siguiente catadura:

.....Ya en las urnas
De los últimos piélagos de ocaso
Las Pléyades lluviosas se escondieron;
El hijo silbador del alto polo
Encadenado gime en las vertientes
Del Dofre estéril; so la algosa Sirte
El ábrego invernal yace oprimido;
I, descendiendo del celeste toro
El céfiro fecundo,...

El honrado Perogrullo decia que todos los españoles entendian siempre el español; pero ¿habrá muchos que sepan de qué se trata en los versos anteriores? Verdad es que Perogrullo podria replicar que él no aludia a las charadas.

Hoi, con otra lengua, es ya dable tratar de cosas a que antes no se prestaba el convencionalismo purista; i, por tanto, los límites de la poesia se han ensanchado hasta perderse de vista. De todo puede tratar hoi la poesia, con tal de que lo haga poéticamente. Hoi caben en la lírica la aspiración revolucionaria, i la fe en lo porvenir.

Sí. Hoi puede decirlo todo la poesia, con tal de que lo diga poéticamente. Hoi no hai nada tan prosaico como el autor que canta lo que no siente. Hoi no existe nada tan respetable como la expresión de las honradas convicciones. ¿Quién ha dicho que esté prohibido a los poetas tomar parte en las luchas de su siglo i preparar i acelerar por el sentimiento i los encantos del arte el advenimiento de las soluciones fatal i necesariamente próximas? ¿Por qué el arte no ha de llevar también la piqueta revolucionaria a los diques construidos por la Rutina con los escombros de lo viejo?

Dilatar los límites del lenguaje es ensanchar los recursos

© Biblioteca Nacional de España

necesarios para la construcción de las estrofas. Con abundantes i mejores materiales construye el Arquitecto más cómodos i variados edificios.

Concluir un verso con un *ripio* estropea una cuarteta. I terminarlo, hoi que de tantos recursos se dispone, con una voz inadecuada, con un epíteto rebuscado, con un término mui escogido, con una pedantería culterana, es peor que rellenarlo con un ripio; pues es destruir el efecto intelectual de la estrofa.

I vengamos con esto a los CANTARES.

§ V.

Hai un POETA ANÓNIMO que escribe poemitas admirables. Regularmente le bastan treinta i dos sílabas métricas para encerrar toda una historia, una malicia, una profunda observación.

Dos besos tengo en mi alma
Que no se apartan de mí:
El último de mi madre,
I el primero que te dí.

Dicen que no nos queremos,
Porque no nos visitamos:
Las visitas son de noche
Para los enamorados.

Glorioso San Sebastián
Traspasado de saetas;
¡Que no fuera tu alma mia,
I tu cuerpo de mi suegra!

Un viejo vale un doblón;
Un mozo vale un real,
I la mujer de razón,
A lo barato se va.

No jures que quien saltó
Fué el gato por la ventana;
Que en mi vida he visto yo
Gato que gaste sotana.

Molino que estás moliendo,
Muele que te molerás;
Tú estás haciendo la harina,
I otros se comen el pán.

© Biblioteca Nacional de España

A veces el POETA INCÓGNITO no necesita tantas sílabas: le bastan veinticuatro solamente: i aun menos.

Si por la calle la encuentras,
Díle que yo la perdono;
Pero que no quiero verla.

Estas sí que son fatigas;
Yo por la calle no lloro
Porque la gente no diga.

Tú me enseñaste a querer;
No me enseñes a olvidar,
Que no lo quiero aprender.

Por ver a mi mare diera
Un deíto desta mano:
Er que más farta me isiera.

Ya se me murió mi madre,
I una camisa que tengo,
No encuentro quien me la lave.

Anda vete e mi vera;
Que tú tienes para mi,
Sombra e jiguera negra.

Vente conmigo,
Vente a las retamitas
De los caminos.

Muchos poetas, verdaderos poetas, han tratado de imitar estos poemas, que todos conocemos con el nombre de CANTARES.

¿Lo han hecho a la perfección? Rarísima vez.

Unos pocos han logrado que sus cantares artificiosos tengan, como si dijéramos, el lenguaje de la taberna: mui pocos han conseguido repetir aquellas quejas de profundísimo sentimiento, i, a veces, de profunda filosofía melancólica, que nos encantan i sorprenden cuando las oimos en las fiestas del pueblo, o bien en los ocios de los trabajadores, o acaso mezcladas con el ruido mismo de las herramientas, o acompañando a los esfuerzos de la laboriosidad.

Por de pronto, el vocabulario de las gentes del pueblo, i los principios morales a que ellas arreglan su conducta, tienen que dar un tinte particular a sus cantares. Toda palabra

© Biblioteca Nacional de España

abstracta en demasia debe por precisión estar proscripta de esos cuadros. Por otra parte, el lenguaje del hombre i de la mujer del campo o de la mar, no puede ser, ni con mucho, la lengua del hombre de las aulas. El organismo ha de tener también su influencia en unos versos hechos precisamente para el canto, i es de evidencia que el timbre de la voz, i la facilidad de pronunciar ciertas articulaciones, i de colocarlas con naturalidad en los versos de ocho sílabas, ha de entrar por mucho en la composición de esta clase de cuartetas. Las licencias de la poesia, a las que se presta admirablemente la música del pueblo, influye también mucho, muchísimo en la estructura de los cantares. I la tradición i el hábito deben haber exigido ciertos giros, consagrados en la memoria de los que hallan placer en el canto de esos versos.

Sin duda es un gran mal para la sociabilidad humana que cada localidad tienda a convertir en dialecto la lengua de un país. El *desideratum* constante de los filólogos en todas las épocas i en todas partes, es el de una lengua universal, incorruptible al mismo tiempo que de toda la ductilidad necesaria para admitir cuantas formas nuevas exija la expresión de los progresos del porvenir. Afortunadamente mucho se oponen a la corrupción de las lenguas, la enseñanza i la imprenta; pero es un hecho que en la lengua del pueblo se pronuncian muchas voces de otro modo que en el habla de las personas de estudios literarios. Los cantares, naturalmente, se resienten de esa mala pronunciación, i corregirlos es echarlos a perder. O se rechazan, o se admiten como el pueblo los pronuncia, si por algún mérito que tengan son dignos de consideración.

El Pare Santo e Roma
Me mandó que te olvidara:
Yo le dije: Pare mio,
¡Ni anque me recondenara! (1)

I la pronunciación es también causa de las variantes que un mismo cantar experimenta al emigrar de una provincia a otra. Este cantar se *canta* en Guadalajara de otro modo:

---

(1) ¿Quién no siente la belleza de ese andalucismo *recondenara?*

© Biblioteca Nacional de España

El Padre Santo de Roma
Me dijo que te olvidara:
Yo le dije: Padre mio,
¡Primero me condenara!

¿Quién en Castilla iba a decir

ni anque me recondenara?

Pero más que cada una de las anteriores causas enumeradas en particular, i más también que todas ellas en conjunto, tiene que influir la esencia misma de los hechos que originan los cantares. El gabinete donde el Poeta se finge una situación, muchas veces imposible en el mundo de la realidad, no es el lugar más a propósito para la incubación de esas cuartetas. Por el contrario, los cantares tienen siempre su estímulo, su motivo i su razón, en la realidad de las contrariedades i desgracias frecuentes o raras de la vida.

A las rejas de la cárcel
No me vengas a llorar;
Ya que no me quites penas,
No me las vengas a dar.

I claro es que, cuando una prisión justa o injusta aflige al que perdió el bien de la libertad; cuando los celos hacen empuñar el acero de la ira; cuando la muerte arrebata a la persona de nuestros amores; cuando la ausencia disloca nuestras esperanzas en lo porvenir; cuando leyes ineludibles arrebatan para la guerra al joven querido; cuando, en una palabra, alguna violenta pasión deprimente nos destroza i nos martiriza..., de la imaginación i del dolor deben brotar las ideas, como si dijéramos, *de bulto;* i el cielo, i el clima, i la arboleda, i el viñedo, i las arenas de las playas..., tienen que resonar en cuartetas encantadas i encantadoras, que en el bufete del literato se elaborarian como

Exótica flor en tibia estufa,

porque en el bufete está excitado artificialmente el corazón, i subyugado el entendimiento por lo convencional del sentimentalismo, i nó por las realidades de la vida.

© Biblioteca Nacional de España

Sin embargo, en los labios del pueblo i monte adentro, ¡quién no ha oido alguna vez cantares procedentes en linea recta de poetas conocidos! En Alcalá del Valle he oido estos dos cantares, que son de mi amigo desde la niñez, ÁNGEL MARIA DACARRETE:

En la pila de la fuente
Caen golpeando las gotas:
¡Qué callandito que caen
Las que la cara me mojan!

Yo soi uno, tú eres eres una,
Uno i una que son dos;
Dos, que debieron ser uno;
Pero, ¡no lo quiso Dios!

En Torrox i Málaga se oyen los siguientes, que, según tengo entendido, son también de autores conocidos; pero cuyos nombres no acuden ahora a la pluma:

Más temo una mala lengua,
Que la mano del verdugo;
Que el verdugo mata a un hombre,
I la mala lengua un mundo.

Los desengaños i el tiempo
Son dos amigos leales,
Que despiertan al que duerme
I enseñan al que no sabe.

Yo no sé por qué la Luna,
Tu ventana me recuerda,
Cuando me dijiste: «vete»,
Con la cara de una muerta.

En Osuna se canta:

Si por el mundo la encuentras,
dile que yo la perdono;
pero que no quiero verla.

poemita admirable de AUGUSTO FERRÁN (1).

Pero esto no contradice en modo alguno lo anteriormente

(1) Véae *Juan del Pueblo*, pág. 78, por el *Folklorista* D. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍNS.

© Biblioteca Nacional de España

dicho. De estos cantares solamente sobreviven los *fittest*, como diria algún amigo de Darwin: esto es, nó precisamente los mejores, sino los más aptos, los más propios, los más adecuados al medio donde tiene que conservarse su existencia, mientras que todos los demás perecen en las simas del olvido.

I sobreviven nó por su procedencia i estirpe literaria, sino por su esencia popular.

El pobre segador o la infeliz lavandera, que solamente en silencio pueden derramar sus lágrimas, porque nadie les toleraria los paroxismos estrepitosos que todo el mundo encuentra mui naturales en la elegante dama aristocrática, ¿cómo no han de encomendar simpáticamente a la memoria el poemita sentidísimo

En la pila de la fuente
Caen golpeando las gotas:
¡Qué callandito que caen
Las que la cara me mojan!

La otra cuarteta

Más temo una mala lengua,
Que la mano del verdugo;
Que el verdugo mata un hombre,
I la mala lengua un mundo,

me parece de tan profunda filosofia, que sin yo saber por qué me recuerda los versos del Othello cuando Shakespeare dice:

Quien me roba el bolsillo, ese me quita
Un nada, una miseria:
Algo es, pero al fin importa poco:
Era mio: ahora suyo: i fué de miles
Esclavo aún. Mas, quien a mí me roba
Mi buen nombre, me roba lo que en nada
Le puede enriquecer, i a mí me deja
Enteramente pobre.

La gran dificultad del romance, más que en el dominio de la metrificación, está en la elección del lenguaje propio de esta clase de composiciones. Ni alto ni bajo, ni enteramente académico ni del todo usual, poético más por las ideas que por los tropos, profundo en la sencillez, adornado sin afecta-

© Biblioteca Nacional de España

ción, aseado en la frase, rápido sin precipitación, conceptuoso en la claridad, incisivo, epigramático, severo, sobrio... todo este conjunto de condiciones, a primera vista incompatibles, exige un género en apariencia tan sencillo, pero que pocos logran dominar.

Los romances han de ejercer la misma íntima atracción que (como antes dije) nos seduce i hechiza cuando oimos los cantos en las fiestas del pueblo, o bien en los ocios de los trabajadores, o en sus rudas faenas, mezclados con el ruido de las herramientas, o solazando los esfuerzos de la laboriosidad.

Los *cantares* son la quinta-esencia del romance; i éste i aquéllos han de ostentar las mismas cualidades intrínsecas. Los cantares interesan por su sentimiento, a veces de profunda filosofía; sorprenden por su fondo melancólico; cautivan por sus quejas contra las injusticias sociales, por lo pintoresco i escultural de sus cuadros, por lo dramático i severo de sus apasionamientos, por su verdad i su realismo. I por eso en él no caben las mentidas pastorcitas de una convencional Arcadia, ni las reminiscencias de una Mitología muerta i movida por los alambres del galvanismo.

¡Cuán pocos conocen su secreto!

He dicho *pasiones deprimentes*, porque nuestro temperamento andaluz *se emociona* más de pena que de alegría; i porque todo lo que abate el ánimo, cuadra i se armoniza con la melancolía del trabajador, quien no tiene sino lo indispensable para satisfacer las necesidades más urgentes del vivir, i sólo en las regiones de la posibilidad vé la alegría i aquellos goces no regalados espontaneamente por la generosidad de la naturaleza. Hasta los CANTES (no *cantares*) tabernarios—alegría estólida de la plebe,—parecen verdaderas lamentaciones; i, lo son, así en la letra como en las notas musicales.

I tan cierto es que circunstancias idénticas en multitud de personas engendran unidad de sentimientos i concordancia de expresión, que es posible con cantares recogidos aquí i allí, en esta localidad, i en aquella i en la otra; en esta provincia i en la de más allá..., referir historias que parecen ins-

© Biblioteca Nacional de España

piradas por un pensamiento único, nacido en un solo compositor de gran estro poético. Esto ha hecho un gran Folklorista (1) en el precioso trabajo titulado *Juan del Pueblo*.

María me dió una rosa,
I su madre la miró:
Más colorada se puso
Que la rosa que me dió.

Quiero decir, i no digo;
I estoi sin decir, diciendo:
Quiero i no quiero querer,
I estoi, sin querer, queriendo.

Quisiera verte i no verte,
Quisiera hablarte i no hablarte,
Quisiera encontrarte sola,
I quisiera no encontrarte.

Dicen que no nos queremos
Porque no nos ven hablar:
A tu corazón i al mio
Se lo pueden preguntar.

Piensan los enamorados,
Piensan, i no piensan bien,
Piensan que nadie los mira
I todo el mundo los vé.

Anda vé i díle a tu madre,
Si no me quiere por pobre,
Que el mundo da muchas vueltas...
I ayer se cayó una torre.

Yo soi como aquel barquito
Que lo están acarenando;
Mientras más golpes le pegan,
Más firme se va quedando.

Por el filo de un puñal
Se pasea una culebra:
Por mucho que corte el filo,
Más corta una mala lengua.

(1) El Sr. D. Francisco Rodríguez Marín.—Véanse sus obras i las suscriptas por Demófilo, así como las de los Autores citados por estos dos sabios especialistas.

© Biblioteca Nacional de España

Ya me faltó la calor
De mi padre i de mi madre;
En faltándome la tuya,
Calor no tengo de nadie.

Primero que yo te olvide,
¡Mira si es ponderación!
Ha de calentar la luna
I ha de refrescar el sol.

Por tí de Dios me olvidé,
I la gloria aborrecí;
I ahora me voi a quedar
Sin Dios, sin gloria i sin tí.

Yo me subí a un alto pino,
Por ver si la divisaba;
Pero sólo el polvo ví
Del coche que la llevaba.

En el carro de los muertos
Ha pasado por aquí:
Llevaba una mano fuera,
Por eso la conocí.

Cuando se muere algún pobre,
¡Qué solito va el entierro!
I cuando se muere un rico,
¡Jesús! ¡Qué acompañamiento!

Al pié de la santa Cruz
Llorando me arrodillé;
Las lágrimas de estos ojos
No me la dejaban ver.

§ VI.

Al género de los cantares pertenecen otros poemitas, a los cuales ha de entenderse aplicado todo lo anterior.

Alma, no sientas;
Memoria, no te acuerdes
De quien te acuerdas.

Por las cosas del mundo
Nadie se apure,
Que no hai mal que no acabe
Ni bien que dure.

© Biblioteca Nacional de España

Cuando yo me muera,
Madre de mi alma,
Con el pañolito que al cuello te pones
Tápame la cara.

No me mires, que miran
Que nos miramos,
I verán en tus ojos
Que nos amamos.
No nos miremos,
Que cuando no nos miren
Nos miraremos (1).

Cuando subo a la huerta
De Mariquilla,
Se me hace cuesta abajo
Lo cuesta arriba.
I cuando salgo,
Se me hace cuesta arriba
Lo cuesta abajo.

El confesor me dice
Que no te quiera,
I yo le digo:—¡Ai, padre!
¡Si usté la viera...!
I ayer me dijo:
Haces bien en quererla,
Que ya la he visto.

Cerca tengo la fuente
De mi deseo;
Tengo sed, veo el agua,
I, ¡ai! no la bebo
¡Mira qué pena;
Tener sed, ver el agua,
I, ¡ai! no beberla!

---

(1) De esta seguidilla hai muchas variantes. La siguiente es mui popular:

No me mires, que miran
Que nos miramos;
Miremos la manera
De no mirarnos.
No nos miremos,
I cuando no nos miren
Nos miraremos.

© Biblioteca Nacional de España

Anoche fuí al correo,
Por ver si habia
Carta de aquel amante
Que yo queria.
No tuve carta:
I hoi se visten de luto
Mis esperanzas.

A casa de mi niña
Llevé un amigo:
Él se quedó por amo,
Yo despedido.
Esto sucede,
A los que llevan hombres
Donde hai mujeres.

Pero estos poemitas más largos son como una excepción en el género. Los cantares genuinos son los de cuatro versos solamente:

Del polvo de la tierra
Saco yo coplas;
No bien se acaba una
Ya tengo otra.

El Poeta incógnito no distingue de asonancias ni de consonancias; i así en sus poemitas se encuentran promiscuamente usadas las unas i las otras. Espronceda tuvo, pués, muchos precursores populares, cuando trató de ensanchar los límites de la rima.

Me dijiste veleta
Por lo mudable;
Si yo soi la veleta,
Tú eres el aire.
Que la veleta,
Si el viento no la mueve,
Siempre está quieta.

Yo crié en mi rebaño
Una cordera;
De tanto acariciarla
Se hizo una fiera.
Que las mujeres,
Del mucho acariciarlas
Fieras se vuelven.

© Biblioteca Nacional de España

El amor es un niño
Que, cuando nace,
Con poquito que coma
Se satisface.
Pero, en creciendo,
Cuanto más le van dando,
Más va queriendo.

Mas lo común i corriente es el uso del asonante.

No quiero que te vayas,
Ni que te quedes,
Ni que me dejes sola,
Ni que me lleves.
Quiero tan solo...
Pero no quiero nada;
Lo quiero todo.

§ VII.

Pudiera hacerse una pregunta: ¿por qué el POETA INCÓGNITO hace sólo cuartetas *generalmente*, i nó composiciones más largas?

¿Quién lo sabe?

Tal vez sea que el idioma disponible, el exceso de estro poético, lo vivaz de las impresiones, o bien la carencia de recursos verdaderamente literarios, no suministren materiales más que para esas CASI INTERJECCIONES DE TREINTA I DOS SÍLABAS MÉTRICAS, verdadera explosión de los sentimientos reales, i nó de las formas oficiales i reglamentadas por el convencionalismo de las gentes de las aulas: ¡nueva especie de esclavitud a que tienen que subordinarse los que viven en cierta altura sobre las capas inferiores de la sociedad! ¿Quién, en algunas ocasiones solemnes i violentas de su vida, no ha envidiado la libertad para imprecar, desahogarse, i hasta insultar, que sólo es concedida a la gente del pueblo? Pero delante de las gentes de tono, ¿cómo dar rienda suelta a las explosiones del corazón?

Me pareces un beodo
Cuando te da el frenesí;
¿Por qué no aprendes de mí
Que te insulto con buen modo?

© Biblioteca Nacional de España

Para todo hai formas consagradas... ¡hasta para llorar a los que se nos mueren!

Los cantares tienen indudablemente sus secretos de estructura, que hasta ahora no están descifrados; i esa estructura contenga acaso el enigma todo de la dificultad.

¿Cuál es el secreto?

Adhuc sub judice lis est.

¿Son las antítesis? No siempre. ¿Son las sentencias? Alguna vez. ¿Es una maliciosa observación? Acaso. ¿Qué es?

No lo puedo explicar; pero creo sentirlo tan profundamente, que, si me presentaran confundidos i mezclados cantares escritos por literatos i cantares hechos por el POETA INCÓGNITO, entresacaría sin titubear i pondría aparte los procedentes del pueblo; i, con rarísima excepción, dejaría siempre los nacidos en fuentes literarias.

¡Qué vaguedad hechizada suele encontrarse en los cantos populares! ¡Qué individualidad, al parecer contradictoria con la asociación de materiales acumulados indecisamente para que el oyente construya, según su ingenio, i adivine, según su imaginación!

Llorando se la escribí,
Llorando se la mandé;
Las lágrimas de mis ojos
No me la dejaron ver.

El banco... el árbol... tu nombre.
El cielo del mismo azul...
Todo, todo como estaba:
Todo, todo, menos tú!

Algún dia me verás
Cuando no tenga remedio;
Me verás i te veré,
Pero no nos hablaremos.

Yo te diria mis penas
Si me quisieras oir:
Pero, ¿quién se queja a un mármol
Como yo me quejo a tí?

© Biblioteca Nacional de España

Se volvió loca de celos,
Loca se volvió de amar;
I se bajaba a la playa
A contárselo a la mar.

Dos besos llevo en el alma
Que no se apartan de mí:
El último de mi madre
I el primero que te dí.

En fin, los cantares conservan su enigmático distintivo cuando ni aun es la realidad, sino la evidente mentira, la hipérbole i hasta lo imposible el fondo de esos poemitas.

El Padre Santo de Roma
Me mandó que te olvidara:
Yo le dije:—Padre mio,
¡Ni anque me recondenara!

En el hoyo de tu barba
Estoi mandado enterrar;
Sólo deseo morirme,
¡Quién se hubiera muerto ya!

Me mataste, i me enterraron;
Pero ya he vuelto a nacer,
Porque de nuevo me mates
Cuando te vuelva a querer.

Yo estuve un dia en la gloria,
Pero no estabas tú allí;
I para verme en tus ojos
A la tierra me volví. Etc., etc.

Dame un beso, morena,
dame dos besos,
dame tres, dame cuatro,
cuarenta, ciento.
¡Ai! alma mia,
dame un beso que dure
toda la vida.

Por razón de estas exageraciones, por lo dislocado del lenguaje, i, más que nada, por lo indecoroso de los *cantes* tabernarios i el libertinaje del *flamenquismo* (que nada tienen

© Biblioteca Nacional de España

que ver con los CANTARES) hai quienes censuran estos poemitas del pueblo:

Pero decidme, reverendo vate,
¿Tomáis con tenedor el chocolate?

Por ventura ¿tan impecable es la musa cortesana? ¿La hipérbole i la mentira no han salido nunca de sus labios?

Deducción general:

Las estrofas no son independientes del lenguaje, porque en ellas no han de entrar ni ripios, ni voces impropias del objeto que el Poeta canta. Una exclusiva clase de palabras como las de la época del *Noto*, el *Orco*, el *Aqueronte*, las *sirtes*... etc., hace premiosos los versos i merma los recursos del Poeta.

Mucho queda aún por explanar. I mucho todavia pudiera yo decir sobre los estribillos i las repeticiones, sobre los coros, las estrofas polimétricas, las destinadas al canto, las combinaciones modernísimas de los grandes Poetas peninsulares i americanos, i, sobre todo, acerca de las *silvas* en asonantes, de reciente introducción.

Pero con lo dicho en esta obra hai más que suficiente para comprender la razón, tanto de lo antiguo no explicado, cuanto de las más recientes novedades.

I aquí doi fin a estos trabajos sobre la PROSODIA CASTELLANA, i, ¡ojalá todos sirvan para hacerte dominar el divino Arte de la Métrica!

Feci quod potui: faciant majora potentes.

Adiós, queridísimo discípulo:

© Biblioteca Nacional de España

APÉNDICE AL TOMO TERCERO

CUESTIÓN DE PRIORIDAD

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

CUESTIÓN DE PRIORIDAD

En los tomos XXI, XXII y XXXIII de la Revista mensual que aquí en Madrid ve la luz pública con el título de *La España Moderna*, correspondientes a los meses de Septiembre, Octubre i Noviembre del año de 1890, publiqué la primera vez mis ideas sobre la versificación por piés acentuales, en que de mui larga fecha venia yo pensando.

Poco después, a fines del mismo año, coleccioné en un opúsculo de 150 páginas los tres artículos, aumentados con algunos más datos i razones que evidenciasen, desde otros puntos de vista, la diferencia existente entre la métrica por series que constituye la versificación usual castellana i la metrificación por piés acentuales, analizada por mí en la Revista. I, a fin de hacer más perceptibles los ejemplos, introduje en la nueva edición la ortografía del subpunto.

El opúsculo contiene las mismas ideas i bajo las mismas formas con que aparecen ahora consignadas en el Libro V de este Tomo III. Este Libro V es, sí, más rico en ejemplos, pero nó en doctrina. Del opúsculo hice, en la tipografía del Sr. D. Evaristo Sánchez Martínez, una edición de solos cincuenta ejemplares, para distribuirlos entre personas que deseaban conocer el asunto—o a quienes podia interesar la solución;—académicos en su mayor parte, o amigos de mi mayor intimidad. I me limité a tan exigua tirada, por estar ya en tratos la publicación de esta Prosodia con su actual Editor, cuyos intereses habria lesionado la mayor circulación de un opúsculo, ya destinado a formar parte de esta obra.

© Biblioteca Nacional de España

Por esto tuvo el Editor conocimiento de la tirada e intervención en ella.

A principios de 1891 recibí del literato chileno, Académico corrrespondiente de la Academia Española, Sr. D. Eduardo de la Barra, una carta eruditísima, fechada en Valparaiso a 26 de Noviembre de 1890, cuyo principal objeto era manifestarme su extrañeza por haber yo calificado de nueva a la versificación por piés acentuales, siendo así (me decia), que siempre en castellano se ha versificado de ese modo. I, para demostrarlo, me remitia un ejemplar de cada uno de sus libros citados en el Prólogo de esta Prosodia. A esa erudita carta hube de contestar con la que más adelante insertaré.

Regularmente no conservo copia de mi correspondencia particular; pues, para ahorrar tiempo (que siempre me falta), procuro que mis cartas salgan desde luego pasables i sin necesidad de ulteriores enmiendas; pero en mi contestación al Sr. Barra no estuve nada feliz; i, habiéndome sido necesario tachar palabras, intercalar renglones, i hasta borrar cláusulas enteras, hubo precisión de ponerla en limpio; i, de consiguiente, el primitivo intento de respuesta me quedó de borrador. Por esto puedo reproducir ahora lo que entonces dije al Sr. D. Eduardo de la Barra. Este me contestó en tres largas cartas desde Valparaiso, respectivamente fechadas en los dias 7, 9 i 12 de Junio de 1891, acompañándolas de numerosos e interesantísimos impresos; i a ellos respondí oportunamente; mas no he vuelto a recibir contestación. Esta posterior correspondencia no tiene nada que ver con la cuestión de prioridad que me pone la pluma en la mano, si bien toda ella se referia a la versificación castellana i a las cuestiones prosódicas tratadas por el Sr. Barra i por mí en nuestras publicaciones respectivas. No entro, pués, acerca de ellas en pormenores, por no venir directamente al caso.

Así las cosas, hará como dos meses recibí, con sello venezolano, una cuartilla de papel escrita con arrogante letra inglesa, sin firma, ni fecha, ni designación de procedencia, concebida en los términos siguientes, bien lacónicos por cierto:

© Biblioteca Nacional de España

«Distinguido señor:

¿Por qué alaba en el Prólogo de su Prosodia al literato chileno Eduardo de la Barra i olvida i olvida *(sic)* al boliviano Luis Quintín Vila? ¿Aspira también a la paternidad de su sistema?»

¡Vila! ¡Vila! Este nombre me suena; pero, ¿quién es este Vila? *¡La paternidad de su sistema!* ¿Sistema de quién? ¿De Barra? ¿De Vila? I, ¿quién aspira?... ¿Seré yo, acaso?

Confieso que este anónimo, si bien no me quitó el sueño, me preocupó un poco. Al fin lo olvidé.

I así han pasado dias, hasta que anteayer, 8 de Mayo de 1892, recibí de Cochabamba en paquete certificado, un libro con el título de *Teoria musical del ritmo castellano,* por Luis Q. Vila, Cochabamba, Marzo, 1889.—Imprenta de *El Heraldo.*—Igualmente recibí, bajo sobre también certificado, dos largas tiras de periódico en que se inserta la opi[illegible]n de muchos diarios argentinos, favorables a un[illegible] *cuarta edición* del *Arte métrica castellana precedi[illegible]da de la Teoria musical del Ritmo castellano,* por Luis Q. Vila, i de un *Juicio del Doctor Santiago Vaca Guzmán.*—Buenos Aires, 1890.

A estos documentos no acompañaba carta ninguna.

¿A quién debo, pués, el obsequio? ¿Al Autor? Natural es así, i, en tal supuesto, le doi desde luego las más cumplidas gracias por haberme hecho conocer su obra.

Bien firmé el recibo de los certificados, recordé lo que sabia acerca del Sr. Vila.

El Sr. Barra, en larga nota a la pág. 10 de sus *Estudios sobre la versificación castellana,* se queja de que unos antiguos cuadros gráficos suyos, referentes al ritmo, enseñados por él públicamente en el primer colegio de Chile, desde veinticinco años atrás, i de que los alumnos habian sacado numerosas copias, hubiesen sido reproducidos e impresos en Cochabamba (Bolivia) hacia ya diez años, sin su noticia, por un Autor a quien nunca habia antes oido nombrar, el señor D. Luis Q. Vila. I el Sr. Barra sigue en la nota extendiéndose en aducir testimonios para probar que los cuadros gráficos eran de su invención exclusiva.

La citada nota me habia llamado grandemente la aten-

© Biblioteca Nacional de España

ción, cuando por primera vez la leí; pero en mi memoria no quedó fijo el apellido VILA del prosodista boliviano, sino el del lugar de la impresión, *Cochabamba*. Por manera que, no bien *Cochabamba* hirió mi vista, relacioné el apellido con la cuestión de prioridad.

Estoi actualmente tan sin tiempo, que acaso sin el acicate del anónimo habria yo dejado para más adelante la lectura del libro del Sr. VILA. Algo bueno, además de la forma de la letra, habia el anónimo de tener.

He leído, pués, con suma atención el tratado de *Arte métrica castellana* del boliviano Sr. D. LUIS Q. VILA, i siento no haberlo conocido antes. Lo mismo me sucedió con los *Elementos de métrica castellana* del chileno Sr. BARRA. El *Arte métrica* del Sr. VILA constituye un completo estudio de la versificación por piés acentuales. La doctrina es sana. Nuestro sistema métrico resulta allí acentual i nó cuantitativo. Las apreciaciones sobre la rima aparecen justas i atinadas. El capítulo sobre las estrofas, excelente. En poquísimo espacio se halla todo. *Multum in parvo.*

Pero... Yo no quisiera poner *peros* a obra ninguna de mérito positivo. Pero el Sr. VILA cree que el sistema de versificación por piés acentuales es el mismo sistema general la versificación común castellana; i, desdichadamente, confunde la métrica por piés de la métrica por sílabas.

Descontada la parte científica, el resto del estimable libro del Sr. VILA es una invectiva contra el Sr. BARRA cuestión de prioridad.

Yo comprenderia que los señores VILA i BARRA rompiesen lanzas envenenadas uno contra otro por la cuestión de esencia; pero no comprendo que se denosten tan crudamente por un punto en extremo secundario, como lo es el de la *representación gráfica* de los piés métricos.

Pudiera pasar que uno de los dos dijera: «yo he sido el primero en hacer el perfecto análisis de lo que constituye la esencia de la versificación general castellana: tú has venido después, i, atribuyéndote lo mio, me arrebatas las ventajas de la prioridad».

© Biblioteca Nacional de España

Pero, ¡cosa inconcebible! uno i otro prosodista conceden a Bello la paternidad introspectiva de lo que Bello ciertamente no vió; i ambos, entusiastas discípulos del gran ortologista, conspicuos analizadores del sistema de versificación por piés acentuales, se baten por el modo de simbolizar los que en la métrica castellana consideran como elementos universales de composición, siendo así que (mucho más restrictamente) sólo resultan elementos particulares de un modo determinado de versificar.

I, ¡si los medios fuesen siquiera parecidos! ¡Si la simbolización resultara efectivamente idéntica!... Pero los dos sistemas se parecen sólo en el fin: como una flecha i una bala, ideadas una i otra para destruir desde lejos al enemigo.

I, como las obras de ambos prosodistas boliviano i chileno, son desconocidas en España, he de permitirme copiar ambos sistemas gráficos, porque, si nó, creo que no habrá nadie dispuesto a darme fé.

Para facilitar el examen, dispongo los grupos de modo que se puedan comparar.

Helos aquí.

© Biblioteca Nacional de España

CUADRO GRÁFICO DEL SR. **VILA.**

Troqueos.

1.º Disílabo: (˘ —)

2.º Tetrasílabo: (˘ —) (˘ —)

3.º Hexasílabo: (˘ —) (˘ —) (˘ —)

4.º Octosílabo: (˘ —) (˘ —) (˘ —) (˘ —)

Yambos.

1.º Trisílabo: (— ˘) (—

2.º Pentasílabo: (— ˘) (— ˘) (—

3.º Heptasílabo: (— ˘) (— ˘) (— ˘) (—

4.º Eneasílabo: (— ˘) (— ˘) (— ˘) (— ˘) (—

5.º Endecasílabo: (— ˘) (— ˘) (— ˘) (— ˘) (— ˘) (—

6.º 13 sílabas: (— ˘) (— ˘) (— ˘) (— ˘) (— ˘) (— ˘) (—

Dáctilos.

1.º Pentasílabo: (˘ — —) (˘ —

2.º Octosílabo: (˘ — —) (˘ — —) (˘ —

3.º Endecasílabo: (˘ — —) (˘ — —) (˘ — —) (˘ —

Anfíbracos.

1.º Trisílabo: (— ˘ —)

2.º Hexasílabo: (— ˘ —) (— ˘ —)

3.º Eneasílabo: (— ˘ —) (— ˘ —) (— ˘ —)

4.º Dodecasílabo: (— ˘ —) (— ˘ —) (— ˘ —) (— ˘ —)

Anapestos.

1.º Tetrasílabo: (— — ˘) (—

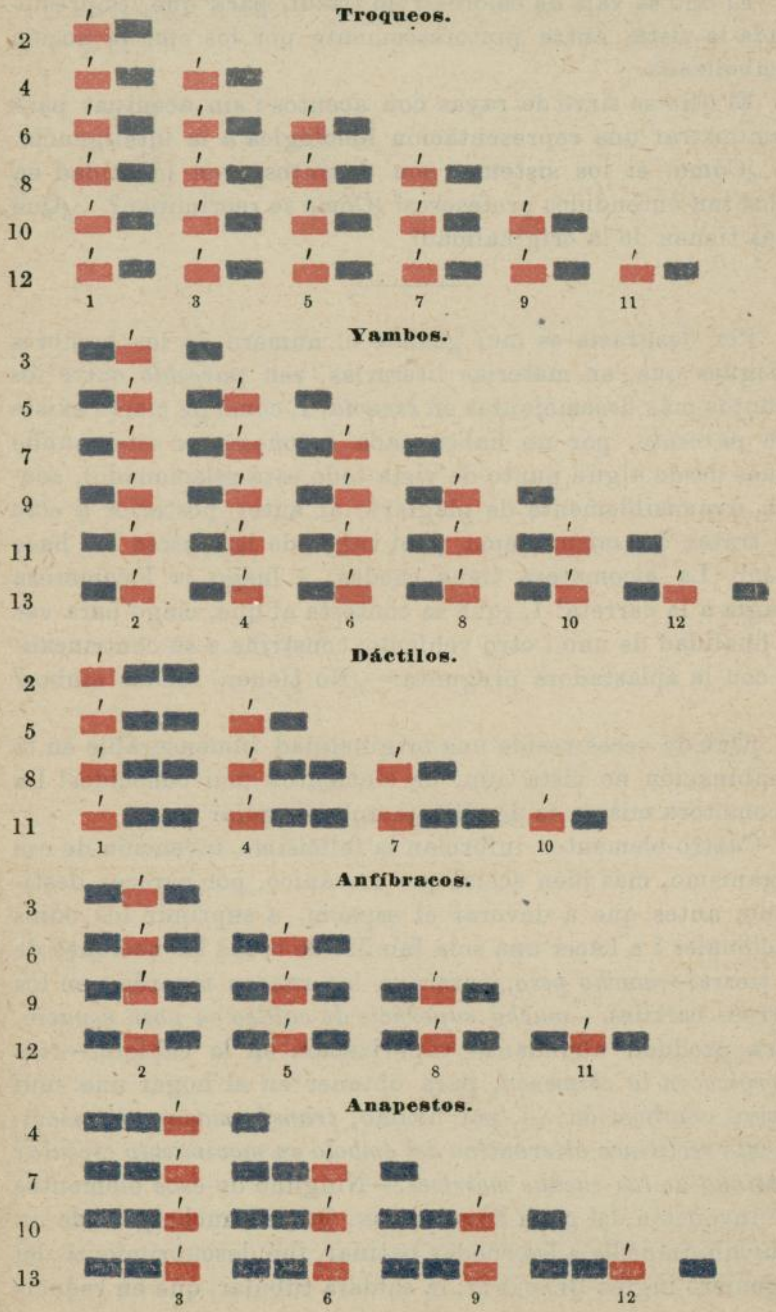
2.º Heptasílabo: (— — ˘) (— — ˘) (—

3.º Decasílabo: (— — ˘) (— — ˘) (— — ˘) (—

4.º Alej. francés: (— — ˘) (— — ˘) (— — ˘) (— — ˘) (—

© Biblioteca Nacional de España

CUADRO GRÁFICO DEL SR. **BARRA.**



© Biblioteca Nacional de España

¿En qué se parece lo gráfico de ambos sistemas?

El uno se vale de colores rojo i azul, para que, impresionada la vista, éntre pintorescamente por los ojos la noción simbolizada.

El otro se sirve de rayas con acentos i sin acentuar para suministrar una representación ideológica a la inteligencia.

¿Cómo, si los sistemas son distintos, ven identidad en ellos tan entendidos profesores? ¿Cómo se recriminan?.. ¿Qué idea tienen de la originalidad?

Por desgracia es mui grande el número de los hombres insignes que, en materias literarias, ven *parecido* entre los asuntos más desemejantes en *esencia*. I, como de cierto existe ese *parecido,* por no haber nada inconexo en este mundo (pues desde algún punto de vista todo está relacionado), acusan irremisiblemente de plagiario al autor posterior a otro en tratar del mismo tema. ¡I el vulgo de las letras les hace caso! ¡La locomotora tiene ruedas...; luego la locomotora plagia a la carreta! I, ¿qué se contesta al que, ciego para ver la finalidad de uno i otro vehículo, constriñe a su contrincante con la aplastadora pregunta:—¿No tienen ruedas ambos?

¡Qué de veces reside una originalidad inmensurable en la combinación no vista aún, de elementos mui conocidos! La locomotora misma es de ello ejemplo singular.

Cuatro elementos informan la felicísima invención de ese organismo, más bien social que mecánico, por parecer destinado, antes que a devorar el espacio, a suprimir los odios nacionales i a hacer una sola familia de todas las naciones de la tierra:—*mucho peso,* para que las ruedas muerdan en los ferreos carriles:—*mucha superficie de caldeo en poco espacio,* para producir abundante vaporización en la caldera:—*tiro enérgico en la chimenea,* para obtener en el hogar una mui activa combustión:—i, por último, *transformación del movimiento rectilíneo alternativo del émbolo en movimiento circular continuo de las ruedas motrices.*—Ninguno de esos elementos fué invención del gran Stephenson. Que el mucho peso de un vehículo impedia a las ruedas patinar, fué descubrimiento del ingeniero inglés Blackett: la caldera tubular, que en reduci-

© Biblioteca Nacional de España

das dimensiones relativas puede tener una superficie de caldeo equivalente al patio de un teatro, fué invención del ingeniero francés Séguin: que un chorro de vapor inyectado en una chimenea activa la combustión, era propiedad tan de antiguo conocida en Inglaterra, que ni aun se recordaba al inventor: i la transformación del movimiento rectilíneo del vástago de los cilindros de vapor en movimiento circular continuo estaba ya mui en práctica nada menos que desde los tiempos de Watt. Nó: ninguno de los elementos que informan la locomotora fué invención de Jorge Stephenson; pero su originalísima combinación constituye una de las más felices fulguraciones del ingenio humano, i por esa originalísima fulguración será eterno su nombre; i el año de 1829, que vió realizada la *combinación* maravillosa, será siempre famoso en los anales de la invención.

La originalidad se manifiesta de dos maneras:

O realizando con elementos conocidos combinaciones antes ignoradas,—caso de la locomotora:

O bien dando a luz hechos enteramente nuevos—i, acaso, hasta declarados imposibles por doctas Academias—caso de la fijación de las imágenes en la cámara obscura por el procedimiento de Daguerre.—Tal, recientemente, ha sido el hallazgo del fonógrafo.

Rara vez la invención consigue realizar un hecho enteramente nuevo i sin precedente, unido a combinaciones nuevas de elementos conocidos.

Si yo fuese llamado a poner paz entre los Sres. Vila i Barra, empezaria por decir a éste:

Usted, fundándose en la prueba testifical, alega que, por medio de cuadros gráficos de su invención, enseña a sus alumnos, desde hace veinte o veinticinco años, las reglas del ritmo; i sugiere que, habiendo alguno de esos cuadros llegado a manos del Sr. Vila, éste hubo de utilizarlos en su libro. —I yo pregunto a Ud., Sr. Barra: ¿podia estar contenida en esos cuadros toda la *Métrica* publicada en Cochabamba en 1877? ¿A quién corresponde el resto? ¿No es de toda evidencia que hai en esa *Métrica* mucho más de lo que buenamente

© Biblioteca Nacional de España

podia hallar cabida en unos cuadros? ¿No se ve allí un completo cuerpo de doctrina, lógicamente dispuesto i cuajado de ejemplos, oportunos, personalmente recogidos? ¿Aquel conjunto no entraña todos los caracteres de la originalidad i del trabajo propio?

I acto continuo yo diria al Sr. Vila:

Usted, fundándose en la prueba impresa, alega que viene enseñando el ritmo por su métrica, publicada en 1877, juntamente con su Curso de literatura; i sugiere que el Sr. Barra hubo de utilizar la obra de Ud.—I yo pregunto a Ud., señor Vila: ¿no es evidente que la publicación del Sr. Barra contiene multitud de nociones i muchedumbre de ejemplos que no se hallan en el *Arte métrica* impreso en Cochabamba? ¿A quién corresponde todo eso? ¿No constituye la obra del Sr. Barra un todo armónico, desenfadadamente independiente, eruditamente pensado, mui bien escrito, i con todos los caracteres de la originalidad i del trabajo propio?

Señor Vila, Sr. Barra: ¿cree, por ventura, alguno de Ustedes, que lo que el uno haya pensado no puede ser pensado por nadie más en el mundo?

¿Por qué lo que el uno imaginó, no habia de haber sido imaginado por el otro? ¿No registran las ciencias casos coincidentes? ¿inventos simultaneos?

¡Ah! ¡Lo raro es, que cuando muchos ojos miren hacia un sitio, no vean todos lo mismo! Pero, ¿es imposible que dos o más personas descubran al fin lo que en él se encuentre?

¿A qué, pués, la palabrota *plagio* tratándose de obras que suministran tan patentes muestras de originalidad i de personalísima e independiente elaboración?

Demostrada la imposibilidad de plagio, no es nada difícil decidir la cuestión de prioridad.

Hoi, en el mundo de las Letras, lo mismo que en el de la Industria, el testimonio fehaciente es el testimonio impreso, nó el testifical.

Caso de que fuesen iguales (que no es verdad) los cuadros sobre el ritmo, ¿quién los imprimió primeramente?

¿El Sr. Vila?

Pues nadie puede disputarle la prioridad.

© Biblioteca Nacional de España

Pero el caso es que los cuadros no son iguales.

Mas, supongámoslo: esto no querria decir, ni por asomo, que el Sr. Barra conociera el *Arte métrica* del Sr. Vila.— ¿Conoce el Sr. Vila mi *Examen crítico de la Acentuación castellana?* Imagino que nó. I, sin embargo, hace ya un cuarto de siglo que lo imprimí, i cinco años que lo reimprimí. Pues en ese libro mio se tratan muchos puntos sobre el acento i la cuantidad, i se resuelven como el Sr. Vila los resuelve. I, ¿no seria yo el hombre más inicuo del mundo si insinuara siquiera que el Sr. Vila ha tomado sus soluciones de las mias? ¿Puede alguien estar hoi al corriente de cuanto se escribe en el mundo?

¡Plagio! I ¿de qué?

Ninguno de los dos prosodistas podia aspirar a la originalidad del ritmo acentual anfibráquico, pues de él habla ya Rengifo en su famoso *Arte métrica* impreso en 1606:

Temíla	tormenta	delmáral	terádo
Quetrágen	unpunto	riquézas	ivída.

Ni tampoco a la originalidad del ritmo anapéstico puro, en que están escritas las informes coplas del *Rosario de la Aurora,* i de que ya trae Moreto († 1669) correcto dechado en su *Antíoco i Seleuco:*

Alempé	ñodeamór	maslucí	do
Susflé	chasaprés	talaaljá	badeamór.

Del verso dactílico tenemos los conatos de Iriarte i de Moratín:

Ciértacri	ádala	cásaba	rría,...
Húyanlos	áñoscon	rápido	vuélo.

I anteriores a esos conatos los pareados populares en Galicia

Tántobai	léconla	mózadel	cúra
Tántobai	léqueme	diócalen	túra.

© Biblioteca Nacional de España

En verso trocáico compuso a principios del siglo actual D. Dionisio Solís preciosas composiciones (sin duda a imitación del italiano, lengua que tanto conocia)

/ – / – / – / –
Mádre mía, yósoi níña.

De yámbicos hai, por azar, endecasílabos

– / – / – / – / – / –
Queblán dasróm peitién deelPón toenChío.

Por manera que, no pudiendo aspirarse a la invención de ejemplos particulares, sólo quedaba expedito el camino para elaborar el sistema a que los casos particulares estaban sometidos;—¡noble tarea! ¡arduo trabajo, que presupone el previo descubrimiento de las leyes a que los hechos se ajustan!

I, puestos a pensar los dos prosodistas chileno i boliviano, descubrieron, independientemente uno de otro (esto para mí es de evidencia), el sistema en que, cuando se generalice, girará la versificación por piés acentuales; pero, generalizando los dos Prosodistas excesivamente, ambos hubieron de creer que a ese sistema se ajustaba también la versificación por series métricas de toda la literatura castellana desde el siglo xv acá.

I, como el esclarecimiento de este punto fué el tema de mi primera contestación al Sr. Barra, creo de mi deber transcribir aquí lo que tuve entonces el honor de manifestar:

12 Febrero 1891
en Madrid.

Sr. D. Eduardo de la Barra.

Mui señor mio de mi mayor consideración:

En los primeros dias de este año, estando yo enfermo de reuma i de la vista, recibí los dos preciosos libros con que Ud. me honra, *Elementos de Métrica Castellana* i *Estudios sobre la Versificación Castellana*, ambos con estimadísimo autógrafo a su frente. Fuéme imposible estudiarlos al recibo por el mal estado de mis ojos; pero hace dias que, ya mejor, los valiosos trabajos de Ud. absorben todo mi tiempo libre, proporcionándome la inefable delicia de ver que no estoi solo en el comercio de los espíritus, pues juez tan competente como Ud. piensa en substancia lo mismo que yo respecto a la metrificación por piés. I me ha causado maravilla, i no cesa de sorprenderme, el no haber tenido yo noticia ninguna de dos obras tan fundamentales como las de Ud, cuando tanta cosa mala i vacía, precedida de bombos atronantes, ha

© Biblioteca Nacional de España

llegado hasta mí, para robarme alevosamente el tiempo. Decididamente: sólo lo hueco produce gran ruido: lo sólido i racional suele ser modesto.

I no ha de extrañar a Ud. que yo no tuviese noticia de la remisión de esos libros de Ud. a la ACADEMIA, porque, encontrándome yo enfermo desde hace diez años, no soi concurrente asiduo a la Corporación ni aun siquiera a sus sesiones ordinarias, de modo que no tengo con los Académicos toda aquella intimidad propia de compañeros, ni menos la correspondiente a la estrecha amistad que me liga con algunos desde que éramos jóvenes, ¡ai! hace ya muchas semanas. Así es que nadie me habia hablado de los trabajos métricos de Ud.

Tengo a honra enviar a Ud. unos cuantos libros en justa reciprocidad de dádivas amistosas entre compañeros, i otros para que Ud. vea el interés con que hace muchos años me preocupan las cuestiones prosódicas. I tal vez remita a Ud. dentro de poco otra obra bastante extensa que tengo escrita hace ya muchos años sobre el fondo del asunto, i que me prometo publicar mui en breve. Espero de la bondad de Ud. que se dignará aceptar estos libros mios, i me consideraria mui feliz si Ud. pasase la vista por algunos.

Únicamente le suplico que se sirva leer la reimpresión del opúsculo sobre la *Versificación por piés métricos*, en razón a ser objeto del debate a que usted me llama, i a aparecer mui aumentada la nueva edición.

I paso a hacerme cargo de su mui estimada carta de Ud.

Dice Ud. primeramente:

«Pero al mejor cazador se le va la liebre, i, por mucho que Ud. valga i sepa, no presumirá de infalible».

Si hai algo que yo crea con fé ciega es en mi falibilidad. Regularmente, en materias de lingüística, me han llamado preferentemente la atención problemas que he juzgado mal resueltos en los libros; i, para salir de dudas, he acudido siempre a quien nunca se equivoca: a la práctica general.—El fin de mis observaciones ha sido constantemente el descubrimiento de las leyes del lenguaje; i, antes de encontrar algo razonable, he solido suponer una regla interina, que al cabo me resultaba falsa del todo, o deficiente en la mayor parte de los casos. Estoi, pués, tan acostumbrado a equivocarme, que lo que me causa admiración es encontrar (al cabo de mucha labor i más paciencia) algo al fin inatacable en lo pensado por mí.

Al leer, pués, la primera vez las palabras de Ud. que dejo transcriptas, hube de decirme sin el menor asomo de amor propio:—«¡Otra! ¡Tampoco esta vez debo de haber dado en el blanco!»

Seguí luego leyendo la carta, i ví en seguida que Ud. me dice:

«Casi puedo afirmar que Ud. se paralogiza al anunciar un nuevo sistema de versificación por piés métricos. Por piés métricos se ha versificado siempre, aunque de ello sólo se haya venido en cuenta en los últimos tiempos.»

Al llegar aquí reflexioné i me pareció que no habia motivo para la absoluta afirmación de Ud. Pero me dije: «Leamos los libros del Sr. BARRA. Se trata de hechos: si los presenta, no habrá lugar a discusión, i resultará demostrado de un modo incontrastable que estoi en un error».

Quise ponerme a estudiar inmediatamente sus libros de Ud.; pero me fué

© Biblioteca Nacional de España

imposible. Me encontraba enfermo, como ya le he dicho, i, sobre todo, mal, mui mal de la vista; tenia, por eso mismo, atrasada cantidad enorme de trabajo, de la cual podrá Ud. formarse bien idea, si ha publicado alguna vez obras por entregas, como la *Arquitectura de las Lenguas* que estoi dando a luz; los dias ahora son mui cortos; i, hé aquí cómo, a pesar de mi mucha voluntad i mayor interés (i hasta curiosidad estimulada de amor propio), el estudio se fué postergando, con gran pena mia, entre otras cosas porque no atribuyese Ud. mi silencio a causas diferentes de las verdaderas: enfermedad i falta de tiempo.

Al fin he podido dedicarme a sus libros de Ud., i me he puesto a estudiarlos *con amore*, i cada vez con más ahinco, porque, además, me habia asaltado esta duda: «El Sr. Barra me sucita una cuestión histórica: malo será que yo esté equivocado en cuanto a si siempre se ha versificado por piés métricos; pero mucho peor será si esa cuestión histórica entraña una cuestión *de esencia*: esto es, si la versificación por piés métricos se ha verificado siempre de modo contrario al expuesto por mí».

I cada vez leia yo con más i más complacencia, al encontrarme con que contra lo esencial no habia reparos. I seguia yo diciéndome con más i más esperanza de encontrarme en lo cierto: «Si en el fondo no me he equivocado, la cuestión de historia me es mui secundaria; pues poco ha de importar a ningún versificador que el descubrimiento de las reglas sea de hoi o sea de ayer, español o chileno».

Pero he llegado al fin de mis lecturas, y ahora me toca a mí decir a Ud: *Jamás se ha versificado* sistemáticamente *por piés métricos en español*».

Se trata de hechos. Ud. afirma que *siempre*. Pues al que afirma incumbe la prueba. Yo, pués, en la plenitud de mi derecho, exijo que Ud. me entresaque de todo el *Romancero* un solo romance, uno solo (con uno me daré por convencido), en que sistemáticamente se vea la factura trocaica; es decir: en que jamás ni nunca existan acentos en las sílabas pares. ¿Dónde hai en español composiciones de anapestos puros, como por ejemplo la *Metrofobia*, formada toda ella por la persistente reaparición de un solo i mismo pié, diversificado sólo por pausas i cesuras verdaderas? ¿Dónde existe una composición como la de Torres Reina, de solos anapestos puros i mestizos?

Sostengo, pués, mi dicho: *jamás* sistemáticamente *se ha versificado en español por piés métricos*. Jamás se han hecho *composiciones* cuyos versos TODOS, TODOS (nó alguno que otro al azar, pues esos también se encuentran en la prosa), resulten formados por la repetición de un solo elemento rítmico, bisílabo ó trisílabo. I, si estoi equivocado, venga la prueba en contra. Si *siempre* i exclusivamente se ha versificado por piés, jamás se habrá versificado de otro modo; i, por consiguiente, no habrá colección ninguna de poesias en que no exista una composición, i otra i otra, i cientos i miles i todas, cada uno de cuyos metros no aparezca constantemente integrado por la recurrencia de un elemento rítmico cualquiera.

I aquí deberia yo dar por terminada mi contestación.

Yo presento una negación tan amplia que con un solo hecho cae por tierra. *Una composición única* me arruina. I doi a Ud. para ello todo un océano de facilidades. Si siempre se ha versificado por piés métricos, estaremos rodeados de composiciones ajustadas a piés, como estamos rodeados de la at-

© Biblioteca Nacional de España

mósfera. Los más ingeniosos mecanismos no logran eliminar el aire por completo; que no le es dado tanto a la mejor máquina pneumática. Si *siempre* en español se ha versificado por piés acentuales, para no tener composiciones versificadas por piés acentuales sería preciso inventar máquinas métricas similares a las máquinas pneumáticas.

Aquí, pués, debería yo terminar esta carta, i quedarme aguardando la contestación de Ud. con las pruebas.

Pero no puedo dejar de hacerle presente que su aseveración entraña un grave olvido: olvido que trasciende a la esencia de la metrificación. La rítmica española común i corriente es rítmica de series, rítmica de estrofas, nó rítmica de cada verso. I de llevar la afirmación de Ud. a sus últimas consecuencias, habríamos de venir en buena lógica a la proscripción de toda la métrica corriente. Si una cosa no puede ser i no ser al mismo tiempo, el renglón que no sea perfectamente conjunto de piés rítmicos, no es verso. Luego no existe la métrica usual i corriente: por ejemplo; no existe el octosílabo, pues ninguno, a no ser por azar, está formado de una fila de cuatro piés trocaicos.

I aquí llego, como conducido de la mano por una exigencia lógica invencible, a tener que emitir mi juicio sobre los preciosos i profundos estudios métricos de Ud.

Usted ha hecho un trabajo admirable (¡admirable! ésta es la palabra) sobre la rítmica futura; pero no ha logrado dar razón de la métrica actual. Sus libros de Ud. son un prodigio de legislación respecto de una de las versificaciones de lo porvenir, pero no son trasunto fiel de la versificación presente, ni menos de la pasada.

La actual versificación común se contenta con el ritmo de las series. La versificación cuyas leyes Ud. promulga con incontrastable criterio, aspira a más de lo que hai ahora: quiere ritmo en cada estrofa i ritmo también en cada verso. A lo mismo aspiro yo; pero sin desear en modo alguno que la versificación actual se ajuste, en nuevo lecho de Procusto, a la versificación que tiene de venir forzosamente en breve plazo, ni que las versificaciones todas queden reducidas a un solo patrón.

Yo quiero los dos sistemas de versificar:

el corriente,
i el nuevo.

El progreso no significa abolición de productos, sino ensanche de cosechas. Para obtener la patata no he de proscribir el pán. Aquí del chascarrillo:

¿Qué quieres? ¿Caldo o pán?
—¿Yo, Mamá? Sopas.

Al llegar a este sitio me asalta un pensamiento que no creo deber reservarme, puesto que estoi pensando por escrito ante Ud.

No creo que, tratándose de un hombre del gran talento de Ud, deba yo

© Biblioteca Nacional de España

abroquelarme contra cierta clase de objeciones; pero, por si fuera preciso, a causa de no saber yo explicarme, nunca holgará consignar lo que me ocurre.

En primer lugar:

No estaria bien que se argumentase contra mi negación de que jamás se ha versificado sistemáticamente en español por piés acentuales, citándome los dodecasílabos de Rengifo acentuados obligadamente en

2.ª 5.ª 8.ª i 10.ª
temí la torménta del már alterádo,

ni los decasílabos de procedencia italiana con acentos obligados en

3.ª 6.ª i 9.ª
siete véces la plácida lúna, etc.

Nó: no cuadraria semejante objeción, porque yo los tengo ya expresamente exceptuados de la métrica común; i, además, porque la objeción resultaria contraproducente. Si ellos únicamente son los ajustados a piés, claro es que los demás no lo están; i, por consiguiente, no siempre se ha versificado por piés métricos.

Si yo digo circunscriptivamente

«Es lícito matar en defensa propia, por causa justa, i no habiendo »otro recurso,»

no debe atribuírseme la afirmación absoluta de que

«Es lícito matar.»

Mi doctrina respecto al ritmo se refiere a la versificación común, nó a la exceptuada expresamente.

I en segundo lugar:

Tampoco vendria al caso citarme algún que otro verso del *Romancero* perfectamente trocaico, como el final del romance de *Zaida*:

«Brázos, cuéllo, pécho i álma,»

porque en mi negación yo me refiero a la falta de todo sistema para hacer con ritmo cada verso, palmariamente demostrada por la misma dificultad de encontrar aquí i allí algún trocaico puro; i porque esta misma dificultad entraña en sí la prueba más convincente de que no es una realidad el aserto de que siempre se haya versificado por piés métricos. Esos versos casuales *no son hijos intencionados de un sistema*, como no lo son los versos que por casualidad nos encontramos en la prosa. *El versificar supone intención de ejecutar algo sistemáticamente.*

Lo casual no prueba nada.

Los hechos han de reconocerse como son i no atribuirse a sistema reflejo

© Biblioteca Nacional de España

i pensado lo que es juego patente del azar. Léanse endecasílabos durante un mes entero, i el atisbo más perspicaz no huroneará ni una docena de yámbicos puros, de los cuales al fin i al cabo no será acaso ninguno de recibo.

I ¿qué remedio? Los hechos son lo que son. I, si una teoría no encaja en ellos, démonos todos el más cumplido parabién, porque eso quiere decir que otra teoría se acercará más a la verdad.

Claro es que, habiendo de darse la batalla en el terreno donde yo he colocado deliberadamente mis fuerzas, es inútil escaramucearnos en otros sitios. Pero Ud. me dice casi en el mismo terreno del combate:

«Si estudiando el verso A, Ud. halló que su ritmo está sometido a la »léi X,...»

No sigamos: yo no pude encontrar en el estudio de ningún verso de los comunes de la métrica española, léi ninguna rítmica perfecta i absoluta, porque los versos corrientes no tienen ritmo: cada uno posee sólo una factura especial en sus últimas sílabas (- ' -):

inacentuada,
acentuada,
inacentuada,

que, cuando viene otro verso de la misma factura, i luego otro, i otro después... es suficiente para que todos ritmen entre sí; es decir, constituyan el ritmo de las series.

Esto es lo que la observación me ha enseñado: yo no he visto jamás en español octosílabos sistemáticamente trocaicos; quiero decir, tiradas de versos, todas cuyas sílabas impares estén acentuadas, e inacentuadas las pares. Yo no he visto nunca en español endecasílabos sistemáticamente formados con cinco sílabas acentuadas, una para cada uno de los cinco sitios pares, i séis sílabas inacentuadas, una para cada uno de los séis sitios impares: ..... i, como no he visto que ningún verso corriente (no hablo de los exceptuados por corresponder a otra clase) esté integrado por la repetición de un solo elemento rítmico cualquiera bisílabo o trisílabo, no he podido deducir léi ninguna que ellos no tienen. Por el contrario, el azar me ha hecho ver ¡bien que raras veces! algunos renglones integrados por la sola recurrencia de un determinado pié, tanto en prosa como en verso; pero de lo excepcional no me he creído autorizado a inducir léi ninguna, como de la existencia de un Homero, o de un Esquilo, o de un Cervantes, o de un Arquímedes o un Newton..., me hubiera sido ilícito deducir que todos somos genios.

¡Qué fátigas no pasaba el insigne D. Andrés Bello para darse razón de los acentos en sílabas impares de los heptasílabos de Lope a las barquillas; i, sobre todo, del endecasílabo, al cual siempre llamaba yámbico sin serlo nunca; pues rara vez tiene acento en los cinco sitios pares!! ¿Por qué llamar yámbico al verso sáfico, cuando el acento obligado en primera hace de esos versos grupo aparte?

© Biblioteca Nacional de España

I no vale responder:

«Es que si el endecasílabo tuviera acentos en todas sus sílabas pares sería yámbico.»

¡Ya!

Si mi tía fuera en todo igual a mi tío, no sería mi tía, que sería mi tío. Pero ¿es esto serio?

I, sobre todo, ¡qué falta de resolución en hombre tan grande, para romper resueltamente con el convencionalismo!!!! El verso

Vitál aliento de la madre Venus,

rompe la consigna llamada sáfica; i, en vez del arranque puritano que exige la verdad, i de llamar *torpeza* la evidente *torpeza* de VILLEGAS, busca el insigne D. ANDRÉS un falso atenuante para cohonestar la poca maña del versificador, i sugiere que

vitál

carece del acento de léi, porque es necesario no incurrir en monotonías i dar variedad a la versificación. ¿Qué monotonía era posible al comienzo precisamente de una composición? ¡Pues qué! ¿no es evidente para todo el que haya hecho versos que VILLEGAS dijo

vitál aliento

porque no le ocurrió una palabra acentuada en la primera sílaba, tal como

vívido aliento,

u otra cosa semejante? ¿O bien porque, pudiendo encontrar palabra a propósito, no sentía la fuerza de lo sistemático i predeterminado deliberadamente?

Esto de sentir o nó un sistema es de suma importancia para los efectos del ejecutar. Hoi ningún versificador que merezca tal nombre, se permite en una estrofa consonantes que sean asonantes de la estrofa anterior, porque así, en virtud de razones justificadísimas, se ha erigido en sistema modernamente entre la gente del oficio. Pues bien; por no haberse erigido esta regla en sistema cuando los comienzos del endecasílabo, se observa a cada paso en los clásicos que son asonantes los consonantes de dos estrofas contiguas:

Despiértenme las aves
Con su cantar sabroso no aprendido,
Nó los cuidados graves
De que es siempre seguido
El que al ajeno arbitrio está atendido.
Vivir quiero conmigo, etc.

Y ¿podía esto ser porque no *sintiesen* la fealdad de tales asonancias versificadores insignes? Nó, sin duda en muchos casos; pero en otros la pereza diría allá en su lengua persuasiva: «Lo que no está prohibido es lícito, aun-

© Biblioteca Nacional de España

que haya lesión grave para alguno». Así, el arrojar basuras a las calles no ha podido parecer bien al olfato en ninguna época del mundo, ni en ninguna de las ciudades donde la policía no se ha cuidado de prohibirlo.

Yo no he visto endecasílabos yámbicos puros en español, pero los he visto en otras lenguas donde se hacen deliberadamente.

So lang die Berge stehen auf ihre Gründe,
Die Axt im Haus erspart den Zimmermann.

Ni tampoco en español he visto eneasílabos yámbicos perfectos, pero sí en otras literaturas.

Alas! I am an orphan boy
With nought on earth to cheer my heart:
No father's love, no mother's joy,
Nor kin nor kind to take my part.

I he visto también en otras lenguas combinaciones felices de diversos yámicos acentuales puros (de 9 i 7 que diríamos nosotros), pero no las he visto en castellano, ni las veré jamás, porque en toda su pureza no puede consruirlos nuestra lengua.

The first! The first! Oh nought like it
Our after years can bring,
For summer hath no flowers so sweet
As those of early spring. Etc., etc.

Todo esto (i mucho más seguramente) vió también D. Andrés Bello: lo estudió en lenguas extranjeras: se empapó en la nomenclatura ¡tan cómoda! de yambos i troqueos, de dáctilos, anfibráquicos i anapestos, i la aplicó al español al tratar del ritmo. Quiso ver en nuestra lengua lo que no hai, i existe en otras. Observador como pocos, no explicó el endecasílabo como si fuera un perfecto yámbico; porque para eso le hubiera sido preciso prescribir como obligatorio (contra lo que la práctica promulga) un acento en cada una de las cinco sílabas pares: explicó el endecasílabo según la observación se lo presentaba, pero lo denominó yámbico seguramente por influjos o atracciones inconscientes de su erudición extranjera, dejando indecisa la cuestión del ritmo métrico (o ritmo en cada verso), la cual quedó reservada para Ud.— Usted, con gran decisión, con notable acierto, i sobre todo con gran independencia (¡cosa rara! a muchos hombres no es talento sino independencia lo que les falta para evangelizar lo nuevo), Ud. toma la cuestión en un estado indeciso i hasta contradictorio, i dice lo que ha de ser el ritmo en cada verso cuando el ritmo éntre en los versos, es decir, cuando el ritmo deje de ser sólo ritmo de las series.—Hé aquí el estado de la cuestión.

Quisiera concluir, pero me parece necesario hacerme cargo de otras palabras de Ud.

Hai fenómenos de toda la vida, cuyas leyes no se conocen durante siglos; pero hai cosas que no existen hasta después de descubierta una léi: tales son el ferrocarril, el telégrafo, el teléfono, la aplicación del cloroformo, el derecho

© Biblioteca Nacional de España

moderno etc, etc.—En este caso está también el sistema de los versos por piés acentuales en español. No se ha descubierto la léi de sus ritmos observando lo que no habia ni todavia existe generalizado; como el teléfono no se ha descubierto observando teléfonos no realizados aún; como la hélice marina no se ha hecho de uso general observando barcos movidos por los remos. Nó: teniendo en cuenta lo que es el ritmo, ha llegado Ud. a descubrir las leyes de los versos rítmicos; leyes que Ud. no pudo observar, porque no existen todavia versos rítmicos en español.

Pero bien; demos que hubiera algo semejante (i cuenta que esto no es conceder más que lo necesario para satisfacer al macarrónico *natura non facit saltum*), demos que hubiera antecedentes ya en cierto modo generalizados: —todavia seria de suma importancia i gran consideración el haber reducido a sistema, no solamente lo diseminado, inconexo i casual, sino incompletamente organizado. ¡Pues qué! ¿no es nada el Sistema de Correos? ¿I el sistema, como sistema, no es un algo diferente i mui superior a los hechos aislados (existentes toda la vida de la civilización), del envio de cartas por medio de siervos, criados o peatones?

I vamos a otra cosa.

El Sr. D. Manuel Tamayo i Baus me dice que Ud. le ha escrito para manifestarle que yo doi como nuevas cosas mui sabidas entre Uds., i enseñadas por Ud. desde hace mucho tiempo.

Entendámonos.

Si se trata de hacer constar que los «*Elementos de Métrica Castellana*» fueron publicados por Ud. en 1887, i que yo no manifesté hasta mediados del año próximo pasado de 1890 en *La España Moderna* mi creencia en la posibilidad de construir versos con elementos disílabos i trisílabos de vocales acentuadas e inacentuadas en el orden que Ud. i yo hemos denominado troqueos, yambos, dáctilos, etc.; si se trata de eso solamente, entonces no cabe duda en que corresponde a Ud. la prioridad.—Ud. ha publicado antes que yo un análisis, *magistral*, de esos piés acentuales, que nada tienen que ver con el ritmo de las series (esto es, con el sistema común de la versificación castellana).

I es más: si se trata, no ya de la prueba impresa (que es la inconcusa) sino de la prueba testifical (a veces decisiva contra la impresa, como le ha ocurrido a Ud. mismo con el que Ud. califica de plagio al hablar del libro publicado en Cochabamba), también es de Ud. la prelación. Ud. enseña sus doctrinas respecto de los piés métricos desde 1860, i mis primeros trabajos sobre prosodia no fueron publicados hasta 1866, según se lo probará a Ud. el libro adjunto, donde ya se tratan puntos importantes referentes al litigio, como el análisis e influencia de las pausas, nó precisamente al fin de verso, sino en cualquier sitio del verso, la doctrina de las sílabas, i algunos otros particulares, que se me figura no han de ser mui conocidos.

Pero, si se trata de *lo esencial* en la cuestión que debatimos, tengo para mí que la prioridad corresponde al estudio publicado en *La España Moderna*.

En él se aspira a contraponer i contrastar dos sistemas mui distintos:

Por una parte, el sistema de la versificación común i corriente, fundado en la sola rítmica de las series;

I, por otra parte, el sistema de la versificación nueva, fundado a la par en

© Biblioteca Nacional de España

la rítmica de cada verso i en la rítmica de las series; sistema que llamo nuevo por no haberse aún generalizado, nó porque no lo cultiven desde hace mucho tiempo algunos de mis amigos o discípulos, i del cual existen ejemplares o muestras impresas desde 1883 i 1884: sistema pensado i elaborado por mí muchos años antes, como Ud. puede calcular, aunque no me sea posible precisarlos. Sólo sé que algunas composiciones mias en ese nuevo estilo fueron hechas a poco de mi expulsión de Portugal en 1874.

Dos son las bases esenciales de la nueva metrificación:

1.ª Desterrar de cada metro lo arbitrario i potestativo del versificador;

2.ª i hacer imposible, por medio de pausas i cesuras, la monotonia a que necesariamente daria lugar la reiterada repetición de un mismo elemento bisílabo o trisílabo.

El *fin* de estas bases es lograr una versificación *doblemente* rítmica: ritmo en cada verso i ritmo en cada estrofa o cada serie. I los *medios* para tal fin son los piés métricos acentuales bisílabos i trisílabos, combinados con pausas i cesuras.

Si estas ideas fueran mui conocidas, ciertamente ya las habria Ud. expresado con la excepcional claridad que distingue cuanto escribe; pero, como no lo ha hecho, paréceme que no he andado mui fuera de la propiedad i corrección debidas llamando *nueva* a la metrificación por piés descrita en *La España Moderna*.

Que esta nueva metrificación por piés métricos forma clase aparte, es para mí evidente. Las cosas no pueden clasificarse por sus caracteres comunes, sino por sus diferencias. Clasificar los seres por lo que tienen de común, daria lugar a decir que un monte, un elefante i una gota de agua son objetos de la misma clase, puesto que todos tienen peso. Una palmera i una mariposa no se diferenciarian, ya que ambas tienen ancho, largo i grueso. La mar i una locomotora no serian distintas, toda vez que las dos son susceptibles de movimiento...

Si alguna vez se llegaran a hacer octosílabos trocaicos puros, estos octosílabos tendrian 6.ª inacentuada, 7.ª acentuada i 8.ª sin acentuar. Hoi, i desde los albores del castellano, los octosílabos corrientes tienen también 6.ª sin acento, 7.ª con él, i 8.ª sin acentuar; pero deducir de esta coincidencia indubitada que ambos sistemas son iguales, seria como decir: estos fusiles tienen bayonetas en sus extremos: estos palos tienen también bayonetas en los suyos; luego estos palos son fusiles.

Por otra parte. La variedad es elemento ineludible en la versificación; i tengo para mí, que si un versificador hiciera veinte versos seguidos como el de Rioja

que blándas rómpe i tiénde el Pónto en Chío,

nadie llegaria al vigésimo, porque la falta de variedad i el exceso de monotonia haria arrojar al suelo la composición.

No se trata, pués, de troqueos, ni de yambos, ni de anapestos, etc., solos o aislados: el sistema exige troqueos con pausas i cesuras: yambos con pausas i cesuras: anapestos i pausas i cesuras,.. i esto no me parece que sea mui sabido.

Yo no conocia sus trabajos de Ud. (magistrales: tengo a gloria el decirlo). Pero supongamos que yo los hubiese conocido i aprovechado. ¿Dejaria por

© Biblioteca Nacional de España

eso de ser *nuevo* el sistema? ¿Existia la locomotora antes de Stephenson? Nó, sin duda. I, sin embargo, ¿podria despojarse de la gloria de su invención al gran mecánico, porque ya antes de él existia la máquina fija de vapor inventada por Watt, i la caldera tubular inventada por Séguin? ¿Cabria en lo justo decir que en la locomotora no habia nada nuevo, porque las ruedas para sostener un carro eran cosas mui conocidas? ¡Ah! Lo que no era conocido era la combinación: lo que resultó enteramente nuevo, fué el sistema.

Digo, pués, que en lo que llamo *nueva* versificación por piés acentuales no es *nuevo* el haber versos, ni el haber pausas, ni acentos, ni los consonantes, ni los asonantes, etc. Lo que es *nuevo*, es el *sistema*.

I, por último, demos que el sistema mismo hubiera ya existido en el mundo sin haber llegado aún hasta a mí la noticia de su invento: si el autor de tal sistema tiene algún mérito por haberlo formulado, ¿merece desdén el que, ignorante del hecho, lo vuelve a hallar en el silencio de su gabinete i lo cristaliza en la meditación de sus noches de insomnio?

Yo no creo que con esta clase de discusiones se aumentan las cosechas ni los menesterosos se libran más ni menos del rigor de las intemperies: nunca me cuido de mi personalidad, i siempre me desvivo por tributar a la ajena toda la consideración que sus méritos reclaman; pero en esta ocasión he creido cumplir con un deber entrando en tantas explicaciones; porque juzgo que es un dique contrapuesto al progreso de la versificación la tendencia de Ud. a explicar por piés la métrica común castellana;—tendencia ya iniciada por la gran inteligencia de Bello, i llevada hasta sus últimas consecuencias por el genio analítico de Ud.:—en esto más lógico i más profundo que el de tan gran maestro.

Nó: estimadísimo compañero: los versos españoles comunes i corrientes no se miden por piés. ¿Cómo han de ser yámbicos los endecasílabos donde no hai yambos? ¿Cómo han de ser trocaicos los octosílabos donde no hai troqueos? ¿Cómo ha de haber rítmica con acentos antirítmicos? ¿Cómo ha de haber tortilla de huevos sin huevos?

¡Cuánto no pasa Ud. para explicar lo antirítmico! Pero, ¿no le fuera más fácil el reconocer lo que es; quiero decir, que no hai en español versos corrientes yámbicos, ni troqueos, etc.? Podrá la casualidad depararnos un horrible

que blandas rompe i tiende el Ponto en Chio;

podrá el azar regalarnos un precioso

brazos, cuello, pecho i alma;

pero de ahí a suponer la existencia de endecasílabos siempre hechos con yambos, i de octosílabos siempre construidos con troqueos, media el abismo interpuesto entre el creer en fantasmas hermosísimos o comulgar con la escueta realidad. Lo potestativo i lo antirítmico son cosas que no encajan en lo rítmico.

¡Cuánto me ocurre todavia que decir! Pero me ceñiré a mui poco más.

© Biblioteca Nacional de España

Me dice Ud. que acudirá a la prensa. No me opongo.

Periodista yo de toda la vida, ni tengo miedo a la prensa ni rehuyo sus debates. I mucho menos en el caso actual, en que soi invulnerable, pues no ha lugar ni a discusión siquiera; por ser de evidencia que existen hoi por hoi dos versificaciones de mui distinta índole;

una de acentos, en parte potestativos, cuya rítmica reside en las series de los versos;

i otra de acentos todos obligados, cuya rítmica reside, así en los versos mismos, como en las series de los versos.

Contra esto estoi seguro que se podrán presentar palabras, pero nó composiciones.

Venga la polémica, pués, si a Ud. le place, no obstante mi convencimiento de que no ha de conducir a nada práctico; pero crea Ud. que a algo más conduciria (pienso yo) una correspondencia amistosa sostenida por nosotros con el desinteresado fin de fijar la nomenclatura, determinar el simbolismo más fácil para marcar los piés acentuales; i, en una palabra, acelerar el progreso prosódico del español.

I, a propósito; reconozco grandísimo ingenio en la invención de los trazos de colores rojo i azul empleados por Ud. El simbolismo salta a la vista, i la noción que indican entra por los ojos, como Ud. con gran criterio dice. Pero, reconocido esto así, ¿no será siempre en la práctica más conveniente i fácil simbolismo (nó mejor) el que yo uso? Guiones hai en todas las imprentas: en todas hai también signos de admiración bastardilla: quitado el punto con un cortaplumas, queda un signo especial que no es necesario ya fundir i que puede servir expeditivamente para indicar las sílabas acentuadas de cada pié, mientras los guiones se emplean para indicar las sílabas inacentuadas. Usted mismo en su libro de 1889 ha debido renunciar a los trazos rojos i azules del de 1887, ya por requerir largo tiempo la ejecución, ya por resultar cara..

Necesarios llama Ud. a los acentos constituyentes del endecasílabo; pero ¿no son también *necesarios* los que yo denomino supernumerarios, toda vez que un endecasílabo carente de ellos resulta como *en cueros?*

¿No le parece a Ud. absolutamente irreemplazable la palabra cesura en el sentido que yo le doi i que le da la Academia? ¿Por qué llamarla pausa?

I no sigo más para poner término a esta carta.

Sobre métrica mui pocos escriben, porque mui pocos observan: Ud. i yo observamos, i, acaso por falta de competidores, pudiéramos nosotros sentar bases.

Doi a Ud. mi parabién por sus trabajos, ofrezco a Ud. mi amistad, me llenaria de satisfacción que Ud. la aceptara, i tendria sumo placer en que coadyuvásemos de común acuerdo al noble intento de establecer las leyes de la versificación española.

I con la mayor consideración quedo de Ud. atento S. S. Q. L. B. L. M.,

E. Benot.

Recibirá Ud. con esta carta en paquetes certificados las obras siguientes:

© Biblioteca Nacional de España

Examen Crítico de la Acentuación Castellana: edición de 1866.
Examen Crítico de la Acentuación Castellana: edición de 1888.
Versificación por piés métricos.
Patria.
Estudio sobre Shakespeare.
Breves Apuntes sobre los Casos y las Oraciones.
Arquitectura de las Lenguas: tomos I i II: el último está en prensa.
En el Umbral de la Ciencia.
Movilización de las Fuerzas del Mar: tomo IX de las Memorias de la Academia de Ciencias.

---

10 Abril 1891
en Madrid.

Sr. D. Eduardo de la Barra.

Mui señor mio i distinguido compañero:

¡Mentira me parecerá que llegue a manos de Ud. la carta adjunta!

Cuando la escribí, los dias eran cortísimos, frios i obscuros: la nieve cubria las calles, i las tormentas i avenidas destruian casas i campos. Hoi amanece ya temprano, el divino sol nos deja ver sus rayos sin interpuestas nubes, empiezan a asomar retoños en los árboles, i la paz reina en la atmósfera. Mi obra *Arquitectura de las Lenguas*, estaba entonces en vias de publicación i hoi se halla terminada.

¡Ojalá en ese antes pacífico país de la América latina, mi región más querida por sus hombres de letras, ojalá la paz conceda descanso a los hombres de buena voluntad i cese pronto el tronar de los cañones.

No bien quedó puesta en limpio mi carta anterior (lo cual se hizo absolutamente preciso por haberme salido el original plagado de enmiendas), me apresuré a certificarla, no solamente ella, sino también los paquetes de libros que la acompañaban, i que tenia yo a honra el remitir a Ud.; pero un oficial de la estafeta me mandó a decir (extraoficialmente, por supuesto), que, a causa de la guerra de Chile, no habia seguridad de que el envio llegase a su destino; por lo cual me aconsejaba aguardar algunos dias. Así lo hice, i carta i libros volvieron a mi estudio, donde han permanecido estos dos mortales meses.

Afortunadamente me ocurrió hace unos dias consultar en la Academia al Sr. D. Manuel M. de Peralta, Ministro de Costa Rica, si habria algún medio seguro de hacer llegar mi carta a manos de Ud.; i, habiendo asistido anoche a la Junta ordinaria de la Academia, tanto el Sr. Peralta como el Sr. D. Aniceto Vergara Albano, Ministro de Chile, el primero de dichos señores tuvo la amabilidad de presentarme al segundo; i el Sr. Vergara ha llevado sus atenciones hacia mí hasta el extremo de encargarse de mi carta i de hacerla llegar a Ud. con toda seguridad.

Pero, por varios motivos, entre otros el sagrado para mí de no abusar, me arriesgo ahora a enviar a Ud. solamente los tres opúsculos conducentes a la ilustración del debate: *Versificación por piés métricos*, *Acentuación castellana* i *Patria*.

Los otros libros son más voluminosos, i en otra ocasión tendré el gusto de enviarlos a Ud.—Me declaro deudor de ellos.

Repítome de usted amigo i servidor, i quedo a sus órdenes i L. B. L. M.

E. Benot.

© Biblioteca Nacional de España

Hasta aquí mis cartas (que en rigor son una solamente) al Sr. D. Eduardo de la Barra, relativas a la cuestión de prioridad, i a la versificación por piés acentuales.

Lo dicho en ellas es aplicable, *mutatis mutandis,* a la doctrina expuesta por el distinguido profesor de Cochabamba Sr. D. Luís Vila. Supongo que a la bondad de tan entendido prosodista debo el envío de su libro. Mas, si en su ánimo ha influido la cuestión de prioridad, ya ve cómo yo la tenía resuelta con ocasión de las observaciones del Sr. Barra. Del que primero publica es la prioridad oficial. Lo cual no quita que, a veces, hayan pensado lo mismo otras personas antes que él.

I en cuanto a la esencia del asunto, juzgo necesaria la publicidad de estas discusiones, nó por lo que tengan de personal (que eso al público no le importa nada, absolutamente nada), sino porque es temerario enseñar a la juventud que toda nuestra versificación castellana se ajusta a la métrica por piés.—¡Cómo! ¿Vamos a quedarnos sin el *Romancero,* sin nuestro gloriosísimo teatro, sin nuestras epopeyas, sin nuestra lírica... por no encajar tantos magníficos poemas en los particulares moldes de una nueva metrificación? Nó: consérvese lo uno, i venga lo otro. ¿Es, acaso, necesario cañonear la catedral de Sevilla para erigir palacios portentosos de hierro i de cristal?

Nó: nunca sistemáticamente se ha versificado por piés acentuales.

Los versos se han ajustado siempre a determinado número de sílabas (ocho el octosílabo, once el endecasílabo, etc.)—En todos los versos bien hechos la primera de las tres últimas sílabas carece de acento, la siguiente es acentuada, i la última inacentuada.—Esta última puede faltar i falta en muchos casos, así como en otros va seguida de otra sílaba inacentuada.—Además, en los endecasílabos han de tener por necesidad acento prominente la 6.ª sílaba, o bien a la vez la 4.ª i la 8.ª—Por último, en todos los versos ha de haber algún acento más, potestativo i nó obstruccionista.

Esto es todo, sin descender a pormenores.

© Biblioteca Nacional de España

I en cuanto al anónimo...

No seria yo sincero si asegurase que me ha sido indiferente.—Me duele que existan hombres de letras en quienes quepa la presunción de creer a alguien tan injusto con un colega suyo, que condene su nombre al olvido por ensalzar el de otro. Cuando conocí los trabajos del Sr. Barra, los aplaudí. Cuando ahora llegan hasta mis manos los del Sr. Vila, también les doi mi humilde parabién. I cuenta que reconociendo, como reconozco, el mérito de los análisis hechos sobre el sistema de versificación por piés acentuales, no estoi conforme con las conclusiones a que tan entendidos Profesores llegan.

I respecto a la especie de si yo aspiro

a la paternidad de algún sistema,

sólo haré notar una evidencia: nadie aspira a la paternidad de un plan cuyas conclusiones no admite.

Ni ¿a qué paternidad cabe aspirar cuando se han citado los orígenes del examen; Rengifo, Moreto, Iriarte, Moratín, Lista, Martínez de la Rosa, Solís,... i demás nombres destinados a la inmortalidad?

Post scriptum.

Grande pesar habria yo experimentado, si hubiese venido a mi poder, después de terminada la impresión de esta obra, el precioso trabajo titulado, modestísimamente, *Lecciones de Métrica*, que, avalorado por preciosa dedicatoria, me envia su Autor el Sr. D. José Manuel Marroquín, individuo correspondiente de la Academia Española i Director de la Academia Colombiana establecida en Santa Fé de Bogotá.

Pero, por dicha, llega el admirable opúsculo a tiempo de poder yo recomendarlo incondicionalmente a mis lectores. El libro fué impreso en Bogotá el año de 1888, i en solo 70 páginas, de excelente papel i correctísima impresión, se halla castizamente expuesta toda la teoria de la Métrica corriente castellana.

El sabio Autor no sigue en su obra a ninguno de los preceptistas que le han precedido; antes bien, con valiente independencia, toma por Maestro a quien nunca se equivoca, al

© Biblioteca Nacional de España

uso, a lo habitual entre los buenos; i, con una modestia extraordinaria, manifiesta que no ha tenido que hacer otra cosa que dar forma de preceptos a las prácticas de los escritores de buen gusto.

No dando por sentado que el verso castellano es de índole igual a la del latino, el Sr. Marroquín no cae en la tentación de fundar nuestra métrica en ninguna teoría de largas ni de breves; i, separándose discretamente de Bello, no se empeña en hacer constar de *piés* nuestra versificación usual i corriente. Así, para el Director de la docta Academia Colombiana, el endecasílabo no es *yámbico*, ni *trocaico* el octosílabo, etc., como queria el eminente Rector de la Universidad de Santiago de Chile.

El Sr. Marroquín no cree que los argumentos de Autoridad puedan prevalecer en materias de buen gusto i de sensibilidad estética; pero echa de menos un código escrito de leyes fundadas en la observación, con el cual puedan juzgarse las obras métricas, i evitarse que arraiguen i se perpetuen las faltas cometidas por los autores de nota. Juzga que en la actualidad el gusto se ha depurado, que somos más atildados que nuestros mayores en lo tocante a las formas, i que hoi nadie toleraria versos como los que en el siglo XVI hacian escritores de gran fama. A la clásica antigüedad no rinde, pués, culto idolátrico el Sr. Marroquín.

Dados estos antecedentes, natural es que nuestra versificación sea acentual para el sabio Correspondiente de la Academia Española. I natural es también que, partiendo de la observación i nó de la autoridad, se vean estampadas en las *Lecciones* multitud de especies exactísimas, no enumeradas en otros *Tratados*, o mencionadas de modo somero, indeciso o inexacto; i, además, prohibidas prácticas viciosas que en otros libros se toleran.

En brevísimos preceptos, pués, se encuentra allí esbozado todo lo esencial de la versificación: necesidad de acentos prominentes en las sílabas constitutivas de los versos: necesidad también de acentos supernumerarios: influencia de las pausas en el refuerzo i distinción de los acentos constituyentes: efecto negativo de los acentos obstruccionistas: obligación de hacer los versos con vocablos enteros, nó partidos: dureza i desagrado de las sinalefas en que viaja el acento: las pausas de sentido caben en cualquier lugar del verso: las pausas métricas i las de sentido coinciden regularmente: en los versos cortos produce desagrado la no similaridad de los acentos supernumerarios: conviene evitar la sinalefa entre el final de un verso i el inicio del siguiente en los metros de escaso número de sílabas: han de proscribirse las asonancias interiores:... éstos i otros muchos preceptos esenciales en la buena

© Biblioteca Nacional de España

versificación se hallan registrados en el Libro del Sr. Marroquín.

Claro es que el Prosodista colombiano no emplea los mismos términos en que yo me expreso, por ser imposible una completa igualdad de tecnología en trabajos elaborados con entera independencia unos de otros. Pero en lo esencial existe conformidad perfecta, i es para mí de gran satisfacción ver confirmado por hombre tan competente el método de observación que yo he seguido, proclamadas en gran número reglas que yo prescribo, i censurados vicios que yo condeno.

Preciso es, sin embargo, declarar que no coincidimos en muchos puntos secundarios; pero estoi certísimo de que llegaríamos a la unanimidad, a ser menor la distancia que separa a los pueblos en que vivimos.

La obra aparece escrita con elegante concisión, mui digna de mencionarse. I, para muestra, he de citar sólo las reglas referentes al endecasílabo denominado sáfico, sobre las cuales tanto se ha discutido, sin lograr nadie verlas jamás domiciliadas en la práctica. Hé aquí el texto:

«Llámase sáfico un endecasílabo de la 2.ª clase si consta de dos grupos, el primero de cinco sílabas i el segundo de séis; si entre estos se puede hacer pausa; si ambos terminan en voz llana; si el verso lleva acento, no sólo en la cuarta, octava i décima, sino también en la primera, i si tiene inacentuada la sexta».

«Sáficos versos no compongas nunca;
Como requieren condiciones tantas,
Cuesta el hacerlos, i aun hacerlos malos,
Improba pena.
Pena perdi la para el pobre vate;
Pocos, mui pocos con placer los oyen;
Muchos, mui muchos, al oir se duermen
Sáficos versos».

Doi al Sr. Marroquín las más expresivas gracias por el envío del Libro con que me ha honrado, desconocido enteramente en la Península, i le suplico que admita mi más expresivo parabién.

© Biblioteca Nacional de España

ERRATAS MÁS NOTABLES ADVERTIDAS.

TOMO PRIMERO.

Página.	Línea.	DICE.	DEBE DECIR.
7	antp.ª	finales de un vocablo,	finales de vocablo
16	17	argüisteis,	argüisteis
»	27	*viudos*,	*viudos*
72	8	antidiluviana	antediluviana
81	18	tercera octava	quinta octava
»	36	el *la* era en París	el la_3 era en París
87	21	tercera octava	quinta octava
94	1	pentágrama	pentagrama
103	18	se perciben una intensidad	se perciben con una intensidad
107	18	la segunda octava	la octava cuyo índice es $_2$
108	23	i la que aparece	i lo que aparece
111	11	realmente existentes.	realmente existen.
114	2	composición de tonos	composición de hipertonos
121	21	a dos i más octavas	a más de dos octavas
125	13	lo cual	la cual
131	7	refuerza del sonido originado en	refuerza de la agremiación de sonidos producida por
165	18	fatal el influjo	funesto el influjo
168	19	el propio monosílabo, el mismo sonido, puede representar	el propio monosílabo puede representar
194	última	VIRUES,	VIRUÉS.
203	27	veces del período,	voces del período,
208	7	¿Quién enristrar la poderosa lanza?	¿Quién enristrar la ponderosa lanza?
212	1	posaderas	venteras
218	4	Cuando el uso ha hecho una voz *ictiúltima, llana o esdrújula*,	Cuando el uso ha hecho *ictiúltima, llana o esdrújula* una voz,
225	33	Che ascoltat io sia da te	Che ascoltat'io sia da te
235	15	mayor en unas sílabas que	mayor en unas que
»	21	dan accidentalmente a	imprimen a
242	30	Espíritu profético.	Espíritu profético
247	pen.ª	le asunto	el asunto
257	10	prelación	prolación
269	antp.ª	*pais*	*país*
328	28 i 29	un acento i una intonación propias	un acento propio
»	30	otro canto	cierto canto
366	22	son una belleza	pueden ser una belleza

© Biblioteca Nacional de España

TOMO SEGUNDO.

Página.	Línea.	DICE.	DEBE DECIR.
17	9	Di-ez.	Di-ez.
30	1	tia	tia
»	13	judaiza	judaiza
»	14	caido	caido
42	12	ví-u-dos	ví-u-dos
66	5	oa, ea, eo,	óa, éa, éo,
77	9	ma-ni-o-bras	ma-nio bras
79	9	las sinéresis	la sinéresis
79	17	estas desinencias	estas licencias
104	18	RENGIFO trae Atila	RENGIFO trae *Átila*
110	5	la vulgar	la baja
»	20	por ahi	por ábi
139	27	de sílaba en que	de sílaba ictiúltima en que
200	6 i 7		(suprímanse las dos lineas)
213	9	AÉREO	AEREO
277	1	LIEO	LIEO
281	4	rehuyes	rehuyes
292	22	que en español hai 25 diptongos	que, antes de la sílaba del acento, se dan en español 25 diptongos
345	16	la décima sílaba	la última sílaba
524	21	3.° Habiendo acento en la segunda palabra	3.° Habiendo acento en la vocal inicial de la segunda palabra
547	1	al cual las ajustamos todas	al cual las referimos todas
577	29	que impiden las sinalefas	que imposibilitan la sinalefa

TOMO TERCERO.

35	antep.ª	sepulcral	sepúlcral
»	última	caos	caos
46	18	hacerse pasar	hacerse pausa
260	5	hexasílabos	heptasílabos

NOTA.—A pesar del esmero puesto en la corrección de las pruebas, se han deslizado varias erratas respecto al uso del acento i del subpunto: de esperar es que las supla la buena voluntad del entendido Lector.

© Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE

LIBRO QUINTO.

Métrica española.

PARTE I.

TENTATIVAS PARA ENSANCHAR LA MÉTRICA ESPAÑOLA.

		Páginas.
Carta I....	Asunto de este Libro V.....	5
Carta II...	Versificación según el *Arte Poética* de Rengifo.....	6
Carta III...	Tentativas para dilatar los dominios de la métrica española asimilándola al latín.—Nuestra ignorancia de la pronunciación clásica.—En español hai sílabas largas i breves, pero nó vocales largas i breves como las latinas i griegas.—Aplicación de los arbitrarios principios de las largas i las breves.—El ritmo es condición de la vida.....	11
Carta IV...	Diferencia entre la rítmica antigua i la moderna.—Fracaso inevitable de los imitadores de los metros clásicos.	21
Carta V...	Ensayos en otra dirección: en la acentual.....	25

PARTE II.

MÉTRICA ACTUAL.

Carta VI..	Bases de la versificación corriente.—Número fijo de sílabas.—Acentos obligados.—Acentos supernumerarios o potestativos, nunca obstruccionistas.—Endecasílabo: generalidades.....	30
Carta VII..	Endecasílabo: particularidades.....	46
Carta VIII.	Reglas de los otros metros usuales.—Combinaciones de los metros estudiados.....	56
Carta IX...	Conclusiones respecto de la versificación corriente.....	62

PARTE III.

MÉTRICA NUEVA.

Carta X...	Bases de la nueva métrica.—Carencia de acentos potestativos.—Pié trisílabo constituido por dos sílabas seguidas sin acento i otra acentuada: anapéstico acen-	

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

tual.—Pié trisílabo constituido por una sílaba inacentuada, otra acentuada i otra inacentuada: anfibráquico acentual.—Pié trisílabo constituido por una sílaba acentuada seguida de dos sin acento: dactílico acentual.—Resumen de lo anterior.—Cómo ha de entenderse la voz PIÉ en la nueva métrica española: se trata de piés acentuales, nó cuantitativos como los griegos i latinos..... 67

CARTA XI... Variedad por razón de las pausas.— Distinción entre las pausas de sentido i las pausas métricas.—Estrofas de piés puros.—Aumento de la variedad cuando las estrofas están formadas con piés puros i mestizos.—Aumento de la variedad por medio de estrofas de piés acentuales puros i mestizos, formadas con versos de diferente número de sílabas.—Comparación entre la cadencia de estos piés métricos por acentuadas e inacentuadas con la cadencia que suponen sentir los que leen a la moderna los versos clásicos..... 75

CARTA XII . Variedad con los piés anfibráquico i dactílico..... 91

CARTA XIII. Dificultad relativa de la versificación por piés trisílabos.—Necesidad de marcar bien el ritmo.—Escasa perturbación producida por los acentos obstruccionistas cuando se versifica por piés métricos.—Si no se marca bien el ritmo, no constan los versos por piés trisílabos.—Requisitos de esta métrica..... 95

CARTA XIV. Versificación por piés disílabos.—Artificio necesario en español para la versificación por piés disílabos.—Yambos.—Troqueos.—Cadencia de los piés disílabos que les hace casi prescindir de la rima..... 102

CARTA XV.. Tránsito de la nueva métrica a la usual i corriente.—I viceversa..... 118

CARTA XVI. Epílogo..... 122

LIBRO SEXTO.

El Hospital de Incurables.

CARTA I.... Conveniencia de estudiar las anormalidades de la versificación.—Considerable número de personas educadas que no sienten el ritmo..... 129

CARTA II.... Ejemplos..... 134

CARTA III... Plan de este Libro VI..... 140

CARTA IV... Las licencias deben evitarse.—Ejemplos de varias clases. 142

CARTA V.... Clasificación de versos malos..... 153

Sala I.... Versos malos por mala cuenta de las sílabas..... 154

Sala II... Versos malos por mal acentuados.—De la 1.ª estructura del endecasílabo.—De la 2.ª..... 158

Sala III.. Por falta de acentos supernumerarios..... 166

Sala IV.. Por acentos obstruccionistas.—Ante 10.ª del endecasílabo.—Ante 6.ª—Ante 4.ª—Ante 8.ª—Dos obstruccionistas.—Ante la 7.ª de los octosílabos..... 171

Sala V .. Colisiones acentuales fuera de las sílabas constituyentes. 186

Sala VI.. Sinalefas obstruccionistas.—Ante 10.ª de endecasílabo.—Ante 6.ª—Ante 4.ª—Ante 7.ª de octosílabo..... 192

Sala VII. Contracciones ilícitas..... 197

Sala VIII. Asonancias interiores..... 201

Sala IX.. Asonancias ilícitas de unos versos con otros..... 219

© Biblioteca Nacional de España

Páginas.

Sala X... Perturbación de las pausas de sentido por las pausas métricas..... 228
Sala XI.. Rimas endebles..... 233
Sala XII. Aliteraciones, cacofonías, etc..... 238
Epílogo..... 245

LIBRO SÉPTIMO.

Estrofas.

Carta I... Necesidad del estudio de las estrofas.—Caracteres generales..... 253
Carta II... Estrofas de dos versos.—De tres.—De cuatro..... 270
Carta III.. Quintillas.—Sextinas.—Octavas.—Décimas..... 303
Carta IV.. Estrofas de versos de diferentes medidas.—Estrofas de cuatro sílabas.—De séis.—Endechas reales.—Liras.—Seguidillas.—Otras combinaciones de número fijo de versos.—Combinaciones de número caprichoso de versos.—Canciones.—Silvas.—Versos sueltos.—Reglas de las antiguas canciones: fronte, eslabón, sirima.... 328
Carta V.... Cansancio que producen las composiciones ajustadas a un patrón fijo.—Soneto.—Sus especies en otros tiempos. 359
Carta VI... Combinaciones caprichosas de rimas.—Distancia a que se perciben las rimas.—Estrofas en que las rimas llanas son consonantes i asonantes las ictiúltimas..... 371
Carta VII.. Condiciones elocutivas de las estrofas.—Cantares..... 392

Apéndice... Cuestión de prioridad..... 413

Fe de erratas..... 443

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España