



ORTOLOGÍA I MÉTRICA
DE LA
LENGUA CASTELLANA.

por Carlos E. Páez

PRINCIPIOS

DE LA

ORTOLOGÍA I MÉTRICA

DE LA

LENGUA CASTELLANA,

POR

DON ANDRES BELLO,

MIEMBRO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA I HUMANIDADES, I DE LA
DE LEYES I CIENCIAS POLÍTICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.

*Fronte exile negotium
Et dignum pueris putes :
Aggressis labor arduus.
[TERENT. MAUR.]*

SEGUNDA EDICION DE SANTIAGO DE CHILE—1850.



REIMPRESA SEGUNDA VEZ EN BOGOTÁ
POR ECHEVERRÍA HERMANOS, EDITORES.

1872.

461

B446 E 2

1872

ADVERTENCIA.

En esta segunda edicion se han hecho correcciones importantes destinadas a elucidar algunas partes de la primera, que me parecieron requerirlo, i a llenar ciertos vacíos. He creido tambien necesario multiplicar los ejemplos, demasiadamente escasos en la edicion anterior. Estudios posteriores no han hecho mas que confirmar mis convencimientos sobre todos los puntos fundamentales de mi teoría prosódica i métrica. En esta parte son casi enteramente conformes las dos ediciones.

Santiago, 1.º de marzo de 1850.

PRÓLOGO

DE LA EDICION DE 1835.

Como no hai pueblo, entre los que hablan un mismo idioma, que no tenga sus vicios peculiares de pronunciacion, es indispensable en todas partes el estudio de la *Ortolojía* a los que se proponen hablar con pureza; pues no basta que sean propias las palabras i correctas las frases, si no se profieren con los sonidos, cantidades i acentos lejitimos.

Estudio es este sumamente necesario para atajar la rápida degeneracion que de otro modo experimentarían las lenguas, i que multiplicándolas haría crecer los embarazos de la comunicacion i comercio humano, medios tan poderosos de civilizacion i felicidad: estudio indispensable a aquellas personas que por el lugar que ocupan en la sociedad no podrían sin degradarse descubrir en su lenguaje resabios de vulgaridad o ignorancia: estudio, cuya omision deslucen al orador i puede hasta hacerle ridículo i concitarle el desprecio de sus oyentes; estudio, en fin, por el cual debe comenzar todo el que aspira a cultivar la poesía, o a gozar por lo ménos en la lectura de las obras poéticas aquellos delicados placeres mentales que produce la representacion de la naturaleza física i moral, i que tanto contribuyen a mejorar i pulir las costumbres.

Un arte tan esencial ha estado hasta ahora encomendado esclusivamente a los padres i maestros de escuela, que careciendo, por la mayor parte, de reglas precisas, ántes vician con su ejemplo la pronunciacion de los niños, que la corrijen con sus avisos. Pero al

fin se ha reconocido la importancia de la Ortología; i ya no es lícito pasarla por alto en la lista de los ramos de enseñanza destinados a formar el literato, el orador, el poeta, el hombre público, i el hombre de educacion.

Deseoso de facilitar su estudio presento a los jóvenes americanos este breve tratado, en que me parece hallarán reunido cuanto les es necesario, para que juntando al conocimiento de las reglas la observacion del uso, cual aparece en los buenos diccionarios i en las obras de verso i prosa que han obtenido el sufragio jeneral, adquieran por grados una pronunciacion correcta i pura.

En las materias controvertidas apunto los diferentes dictámenes de los ortolójistas; i si me decido por alguno de ellos o propongo uno nuevo, no por eso repruebo los otros. El profesor o maestro que adoptare mi texto para sus lecciones ortolójicas, tiene a su arbitrio hacer en él las modificaciones que guste, i acomodarlo a sus opiniones particulares en estos puntos variables, que afortunadamente ni son muchos, ni de grande importancia. Yo prefiero, por ejemplo, la pronunciacion de *substituir* i *transformar*; mas no por eso diré que hablan mal los que suprimen en la primera de estas dos palabras la *b* i en la segunda la *n*, como lo hace hoi dia gran número de personas instruidas, cuyas luces respeto. La variedad de prácticas es inevitable en estos confines, por decirlo así, de las diferentes escuelas; i no seria fácil hacerla desaparecer sino bajo el imperio de una autoridad que en vez de la conviccion emplease la fuerza; autoridad inconciliable con los fueros de la república literaria, i que, si pudiese jamas existir, haria mas daño que provecho; porque en las letras, como en las artes i en la política, la verdadera fuente de todos los adelantamientos i mejoras es la libertad.

Algunas reglas de Ortología (como de sintáxis i ortografía) se fundan en el oríjen de las palabras i no pueden aplicarse a la práctica sin el conocimiento de otros idiomas, que no debe suponerse en los alumnos; pero no por eso es lícito omitirlas en una obra cuyo objeto es investigar los principios i fundamentos de la buena pronunciacion, i no solo aquellos que se dejan percibir a los observadores ménos instruidos,

sino aun los que por su naturaleza solo pueden servir de guia a los eruditos i a las corporaciones literarias, cuyo instituto es fijar el lenguaje. Corresponde al profesor elejir entre las varias materias que se tocan en un tratado elemental, las accesibles a la intelijencia de sus discípulos, sirviéndose de las otras, si las juzga útiles, para la decision de los casos dudosos que los principiantes no alcancen a resolver por sí mismos.

A la Ortología, que comprende, como parte integrante, la doctrina de los acentos i de las cantidades, llamada comunmente *Prosodia*, creí conveniente agregar un tratado de *Métrica*. La Prosodia i la Métrica son dos ramos que ordinariamente van juntos, porque se dan la mano i se ilustran recíprocamente.

En la Métrica doi una análisis completa, aunque breve, del artificio de nuestra versificacion, i de los verdaderos principios o elementos constitutivos del *metro* en la poesía castellana, que bajo este respecto tiene grande afinidad con la de casi todas las naciones cultas modernas. Pero me era imposible emprender esta análisis sin que me saliesen al paso las reñidas controversias que han dividido siglos hace a los humanistas, acerca de las cantidades silábicas, el oficio de los acentos i la medida de los versos. Despues de haber leído con atencion no poco de lo que se ha escrito sobre esta materia, me decidí por la opinion que me pareció tener mas claramente a su favor el testimonio del oido, i que, si no me engaño, aventaja mucho a las otras en la sencillez i facilidad con que esplica la medicion de nuestros versos, sus varias clases, i los caractéres peculiares de los dos *ritmos* antiguo i moderno. Reservo para los *Apéndices* estos i otros puntos de elucidacion o de disputa, que, interpolados en el texto, suspenderian inoportunamente la esposicion didáctica destinada a los jóvenes.

No disimularé que mi modo de pensar está en oposicion absoluta con el de dos eminentes literatos, autor el uno de un escelente tratado de literatura, i traductor de Homero; i recomendable el otro por la publicacion de los primeros elementos de Ortología que se han dado a luz sobre la lengua castellana; obra llena de orijinales i curiosas observaciones, i fruto de largos años de estudio. Pero por lo mismo que la autoridad

de estos dos escritores es de tanto peso, era mas necesario hacer notar aquellos puntos en que alguna vez no acertaron; i si el desacierto fuere mio, se hará un servicio a las letras refutando mis argumentos i presentando, de un modo mas claro i satisfactorio que hasta ahora, la verdadera teoría prosódica i métrica de la lengua castellana.

Solo me resta manifestar aquí mi gratitud a la liberalidad con que el GOBIERNO DE CHILE se ha servido suscribirse a esta obra. ¡Ojalá que su utilidad respondiese a las intenciones de un patrono tan celoso por el adelantamiento de las letras, i a mis ardientes deseos de ver jeneralizado entre los americanos el cultivo de nuestra bella lengua, que es hoi el patrimonio comun de tantas naciones!

ORTOLOJIA.

El objeto de la ORTOLOJÍA es la recta pronunciacion de las palabras. La Ortolojía tiene tres partes: la primera trata de los sonidos elementales de las palabras*; la segunda de sus acentos; la tercera de sus cantidades o tiempos. A las dos últimas suele darse colectivamente el nombre de PROSODIA.

PARTE PRIMERA.

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES.

§ I.

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES EN JENERAL.

Se llama SONIDO ELEMENTAL aquel que no puede resolverse en dos o mas sonidos sucesivos. Tales son los que corresponden a las letras con que escribimos las dicciones *gala, campo, soto*. Tal es tambien el que corresponde a la letra compuesta *ch* en *choza, techo*, i el que corresponde a la letra doble *rr* en *carro, tierra*.

Por el contrario, es sonido compuesto el que consta de dos o mas partes sucesivas, ya se represente con una sola letra o con muchas. Es por consiguiente sonido compuesto el que representan las dos letras *br* en *brazo*, i las dos letras *ai* en *baile*. Tambien lo es el que damos a la letra *x* en la palabra *exámen*, pues en él se perciben distintamente dos partes sucesivas, que pudiéramos representar escribiendo *ecsámen*, o segun otros, *egsámen*.

Los sonidos elementales o son vocales o consonantes.

* A esta parte se da en otras lenguas el nombre de *Ortoepía*.

VOCALÉS son los que pueden pronunciarse por sí solos, i CONSONANTES los que es imposible proferir, a lo ménos de un modo claro i distinto, si no se juntan con sonidos vocales. Los sonidos que corresponden a las letras *a, o*, en *campo*, son vocales, i los que corresponden a las letras *c, m, p*, consonantes.

Debe notarse que los términos *vocal* i *consonante* significan no solamente las dos especies de sonidos elementales de que se componen todas las palabras, sino las letras o caracteres que los representan en la escritura. Yo procuraré siempre distinguir estas dos acepciones.

§ II.

DE LAS VOCALÉS.

Los sonidos elementales vocales, o como solemos llamarlos ordinariamente, *las vocales*, no son mas que cinco en nuestra lengua, *a, e, i, o, u*.

La tercera vocal es a veces representada con el carácter *y*, v. g. en las dicciones *carey, voy*. Seria de desear que se jeneralizase la práctica de los que señalan este sonido en todos los casos con la letra *i*, escribiendo v. g. *carei, voi, aire, peine, Europa i América*.

La quinta vocal es siempre representada por la letra *u*. Pero este carácter es a veces enteramente ocioso, porque ni representa el sonido vocal de que le hemos hecho signo, ni otro sonido alguno. Así sucede siempre (segun la ortografía corriente) despues de la *g*, v. g., en las dicciones *quema, quita*; i despues de la *g*, cuando no señalamos la *u* con los dos puntos llamados *crema*, como en las dicciones *guerra, guinda*. El oficio de la *crema* es avisar que en esta situacion particular, es decir, despues de la *g* i ántes de la *e* o la *i*, debe sonar la *u*, como en las dicciones *agüero argüir*.

Representamos los sonidos vocales no solo por los signos simples *a, e, i, o, u*, sino por los compuestos *ha, he, hi, ho, hu*, en que la letra *h* nada significa por sí sola, ni modifica de manera alguna el sonido de la vocal, i no acostumbra escribirse ahora, sino porque se escribia siglos hace, cuando indicaba una verdadera modificacion de la voz; como en *habla, heno, prohibo, hogar, humanidad*.

Divídense las vocales en llenas i débiles. *Llenas* son la *a*, la *e* i la *o*; *débiles* la *i*, la *u*. La *e*, sin embargo, parece tener mas bien un carácter medio, i aproximarse algo a las débiles. * Este vario carácter de las vocales, que desde luego se da a conocer al oido, produce efectos notabilísimos en prosodia, como despues veremos. Por ahora me limito a indicarlo.

§ III.

DE LAS CONSONANTES.

Los sonidos elementales consonantes, o como solemos llamarlos ordinariamente, las *consonantes*, que tambien se llaman *sonidos articulados*, o *articulaciones*, son veintiuno en nuestra lengua; es a saber, los representados por las letras o caracteres simples *b, d, f, j, l, m, n, ñ, p, s, t, v*; el representado por la letra compuesta *ch* en *charco, leche, nicho*; el representado por la letra simple *c* en *cama, coro, culpa*, i por la combinacion *qu* en *quepo, quiso*; el representado por la *c* en *celestes, cima*, i por la *z* en *zaguan, zéfiro, azul*; el representado por la letra *g* en *gala, gozo, gusto, agüero*; i por la combinacion *gu* en *guerra, guinda*; el representado por la letra *h* en *hueso, huevo*, que se parece algo al antedicho de la *g*; el representado por la letra doble *ll* en *llanto, bulla*; el representado por la *r* en *aire, abril*; el representado por la *r* simple en *rayo*, i por la *rr* doble en *arrogante*; i en fin el representado por la letra *y* en *yema, yugo, mayo*.

Por la enumeracion precedente se ve que hai varios signos que no tienen siempre un mismo valor. Para evitar equivocaciones advierto que por sonidos de la *c* i la *g* entiendo los que estas letras tienen en *coro, craso, gamo, gloria*; por sonido de la *r* el suave que le damos en *arena, coro*; i por sonido de la *y* únicamente el articulado, como en *yace, ayuno*.

* "Fastum et ingenitam hispanorum gravitatem horum inesse sermoni facile quis deprehendet, si crebram repetitionem litteræ *A*, vocalium longe magnificentissimæ, spectet... sed et crebra finalis clausula in *O* vel *OS* grande quid sonat." Is. Voss. *De poematum cantu et viribus rhythmi*.

Por lo dicho se ve tambien que ciertas letras no significan sonido alguno en ciertos casos, i se hacen enteramente mudas. Tal es la *u* despues de la *q*, que de nada sirve en el presente sistema ortográfico, pues la simple *q* significaria lo mismo que la combinacion de ambas letras. Tal es tambien el *h* en las dicciones *hombre*, *humo*, *hermosura*, *ahogar*, *ahuyentar*.

Se puede dudar si la *h* que precede o sigue a una vocal en ciertas interjecciones, como *ha*, *ah*, *he*, *oh*, representa o no un verdadero sonido. Ella indica que la vocal se ha de pronunciar con cierto esfuerzo, arrojando mas que el ordinario aliento, que es lo que se llama *aspirar*: esta aspiracion produce en realidad un sonido algo semejante al de la *j*, pero tan tenue, que apenas se deja sentir. *

Los sonidos de las vocales no admiten dificultad alguna: todos los pueblos que tienen por lengua nativa la castellana las pronuncian de una misma manera. Pero en algunas de las consonantes es vario el uso, i se han introducido vicios de que deben precaverse los que aspiran a pronunciar correctamente el castellano. Voi a tratar de cada una de estas consonantes en particular.

B, V. Aun no está decidido si los dos signos *b* i *v* representan hoi en castellano dos sonidos diferentes o uno solo. Me inclino a creer que la mayor parte pronuncian *b* i *v*, pero sin regla ni discernimiento, i sustituyendo antojadizamente un sonido a otro; de lo que resulta el no poderse distinguir muchas veces por la sola pronunciacion vocablos de diverso sentido, como *bello* i *vello*, *basto* i *vasto*, *baron* i *varon*, *balido* i *valido*, *beneficio* i *veneficio*, *tubo* i *tuvo*, *embestir* i *envestir*, *baya* i *vaya*, *grabar* i *gravar*, &c.

Si no se distinguen los valores de estas letras, quedan reducidas las articulaciones castellanas a veinte.

Si *b* i *v* significan sonidos distintos, es preciso advertir que la diferencia es lijera: la *b* no se parece tanto a la *p* ni la *v* a la *f*, como en italiano, frances e inglés: i acercándose mucho una a otra, casi llegan a confundirse, i efectivamente en la boca de muchas

* Por eso no impide la sinalefa, como se verá despues: *ah!* *ingrato*, se pronuncia en tres sílabas. Por eso tambien se va introduciendo la práctica de omitir esta letra en la interjeccion *oh*.

personas se confunden; lo que explicaria el uso incierto i promiscuo que suele hacerse de estos signos i el considerarlos como equivalentes en la rima.

Suponiendo que deba hacerse cierta diferencia entre *b* i *v*, que es a lo que yo me inclino, ¿a qué nos atendremos para colocar atinadamente los dos sonidos respectivos? La incertidumbre ocurre solo ántes de vocal: en todos los demas casos se pronuncia universalmente *b* i no *v*, como en *brazo*, *abril*, *obstinado*, *Moab*, *Job*. ¿Cómo sabremos pues cuál de los dos ha de preferirse, cuando se le sigue vocal? La etimología, cuando no hai duda en ella, es lo único que puede guiarnos. Por consiguiente:

1.º Debemos pronunciar *hábil*, *móbil*, *núbil*, derivados de los vocablos latinos *habilis*, *mobilis*, *nubilis*; *marabilla*, procedente de *mirabilia*; *estabilidad*, *falibilidad*, voces nacidas de *estable*, *falible*. En una palabra, se debe siempre conservar la *b* de los verbales latinos en *bilis*, de los castellanos en *ble*, i de sus respectivos derivados.

2.º En la terminacion de los pretéritos imperfectos de indicativo se preferirá siempre la *b* a la *v*, como en *amaba*, *escuchaba*, *iba*.

3.º Se prefiere asimismo la *b*, cuando ha provenido de la *p*, como en *cabo*, de *caput*, *obispo*, de *episcopus*.

4.º Se prefiere la *v* en los nombres procedentes de los verbales latinos en *ivus*, i en los verbales castellanos en *ivo*, i sus derivados, como *putativo*, *reflexivo*, *discursivo*, *pensativo*, *cautividad*, *motivar*.

5.º Se prefiere en fin la *v* en la terminacion de los numerales ordinales i partitivos, como *octavo*, *ochavo*, *centavo*.

6.º No parece haber razon alguna para pronunciar *Avila*, *abogado*, *bermejo*, *bulto*, *buitre*; derivados de *Abula*, *advocatus*, *vermiculus*, * *vultus*, *vultur*; pues no debe alegarse aquí el uso contra la etimología, ya que todos confiesan que en la pronunciacion de los mas o se confunden o se emplean caprichosamente la *b* i la *v*, i es natural atender al orijen, cuando el uso no puede servirnos de guia. Creo, pues, que lo mas

* Se llamó *vermiculus*, *vermello*, *vermejo*, el insecto que da el tinte rojo llamado *grana quérmes*: de aquí el adjetivo *vermejo*, *vermeja*.

racional es pronunciar, i por consiguiente escribir, *Abila*, *avogado*, *vermejo*, *vulto*, *vuitre*; lo que por otra parte guarda analogía con *Abulense* (el natural de Abila), que se escribe con *b*, i *vulturino* (lo semejante al vuitre o propio de él), que se escribe con *v*.

Cuando es incierta o poco manifiesta la etimología, lo mejor es atenernos al uso de la Academia española, como representativo del que prevalece entre la jente educada.

Es práctica invariable en castellano que despues de *m* no se escriba jamas ni se pronuncie *v*, sino *b*; mas esto poca luz puede darnos para la eleccion entre uno i otro sonido; pues aquellos que en la voz *ámbito*, por ejemplo, pronuncian la *b* como *v*, incurririan tambien en la falta de dar a la *m* el sonido de la *n*. Así vemos que unos dicen *embestir*, i otros *envestir*, en el significado de acometer; pero nadie dice *emvestir*, ni *enbestir*.

Hai otra cosa que notar acerca de la letra *b*. Acostumbran muchos suprimirla en las combinaciones *abs*, *obs*, *subs*, seguidas de otra consonante, como en *abstracto*, *obstruir*, *substraer*, pronunciando *astracto*, *ostruir*, *sustraer*. Deben evitarse estas innovaciones, mientras no estén sancionadas por la comun pronunciacion de la jente instruida, como lo están efectivamente en algunas voces, v. g. *oscuro*, *sustancioso*. En estas i algunas otras creo que no se podria sonar hoi dia la *b*, sin caer en la nota de afectacion i recalcamiento. ¿Pero no ha ido tal vez demasiado léjos la Academia, suprimiendo por regla jeneral la de *subs*? Se ha reclamado i se reclama contra las novedades de esta especie que aparecieron en la sesta edicion de su Diccionario.

C. En ciertos nombres verbales se omite indebidamente el sonido *c*, pronunciando, v. g. *transacion*, en vez de *transaccion*. Tenemos en esta parte una norma segura, que es el orijen latino, corroborado en muchos casos por la analogía castellana. De *transijir*, sale naturalmente *transaccion*, como de *aflijir*, *afliccion*, de *corregir*, *correccion*, de *dirijir*, *direccion*, de *erijir*, *ereccion*, &c. Habria solo que esceptuar *objeccion*, (de *objectio*) i no sé si algun otro vocablo, en que definitivamente haya dejado de pronunciarse la *c*. El uso,

cuando es jeneral i uniforme, debe prevalecer en materia de ortología sobre toda otra consideracion.

No se dice hoi *succeder*, *sucesion*, *sucesso*, *sucesor*; sino *suceder*, *sucesion*, &c.

C, G, M, P, T, Z. Hai nombres tomados de otras lenguas i particularmente del latin i el griego, que principian por una de estas letras seguida de una consonante con la cual no puede formar combinacion inicial castellana; v. g: *Cneo*, *gnomónico*, *Mnemósine*, *Pseudoprofeta*, *tmesis*, *czar*, *czarina*. Como, aunque dura, no es imposible la pronunciacion de estas articulaciones iniciales, sorda a lo ménos, cada cual podrá retener la primera de ellas o no, segun se lo dicte su oido o su gusto: el uso escrito es vario. Hai dicciones que universalmente se pronuncian i escriben sin esa consonante inicial, como *salmo*, *salmodia*, ántes *psalmo*, *psalmodia*.

CS, X. Cumple considerar aquí el valor de la *x* (a que algunos sustituyen la combinacion *cs*); punto en que hai variedad de opiniones. Hablo de su valor compuesto, pues el simple, equivalente al de la *j*, que tuvo hasta principios de este siglo, está desterrado de la moderna ortografía. En cuanto a su valor compuesto, unos lo hacen siempre equivalente al de la combinacion *cs*, pronunciando *exámen*, como si se escribiera *ecsámen*; otros al de la combinacion *gs* (*egsámen*); i otros le dan ambos valores, pero distinguiendo casos. De estos últimos es el ilustrado i elegante autor de las *Lecciones de Ortología i Prosodia castellana*, don Mariano José Sicilia, que establece las reglas siguientes:

1.^a La *x* entre dos letras vocales tiene el sonido de *cs*; v. g. en *axioma*, *exámen*.

2.^a La *x* ántes de consonante o *h* tiene el valor de *gs*; v. g. en *expiar*, *exhibir*.

3.^a La *x* en fin de diccion suena tambien como *gs*; v. g. en *dux*, *fénix*.

Si se me permitiera elejir entre esas diferentes opiniones, me decidiria ciertamente por la de aquellos que dan a la *x* en todos los casos el valor de la combinacion *gs*, no solo porque este sonido lleva al otro la ventaja de la suavidad, sino porque creo que el uso está mas jeneralmente en favor de esa práctica.

Otra cosa tenemos que observar sobre la *x*, i es el

abuso que modernamente se ha introducido de pronunciar i escribir *s* por *x*, no solo antes de otro sonido articulado, sino ántes de vocal, o cuando en la escritura se le sigue *h*, como en *espedir*, *eshalar*, *eshumar*, *esámen*, en vez de *expedir*, *exhalar*, *exhumar*, *exámen*. La sustitucion de la *s* a la *x* ántes de vocal o *h* es intolerable. Cuando sigue consonante, no se ofende tanto el oído; pero me parece preferible pronunciar, i por consiguiente escribir, *expectacion*, *expectativa*, *expedir*, &c.^a; porque esta práctica tiene a su favor el uso de las personas instruidas que no se han dejado contajiar de la manía de las innovaciones, i porque de ella, como ya ha notado el señor Sicilia, se seguiria que se confundiesen en la pronunciacion i la escritura ciertos vocablos que solo distinguimos por una *s* o *x*, como *espectacion* (de *spectare*) i *expectacion* (de *expectare*); *texto*, *contexto*, sustantivos, i *testo*, *contesto*, verbos; *sestil*, sesteadero, i *sextil*, voz astronómica, o el nombre antiguo del mes de agosto; *sesma*, la sexta parte, i *sexma*, moneda romana; *esplique*, sustantivo, i *explique*, verbo; *esclusa*, sustantivo, i *exclusa*, participio; *estática*, sustantivo, i *extática*, adjetivo; *espiar*, acechar, i *expiar*, purificar. Mas en algunas voces ha prevalecido la articulacion simple *s*, como en *sesto*, *pretesto*, *estraño*, *extranjero*, *extremo*, *extremidad*, *estremoso*; vocablos en que creo no se podria ya pronunciar la *x* de su oríjen sin recalcamiento.

Cuando despues del sonido de *x* viene el de *z*, como en *excelente*, *excitar*, suelen algunos omitir en la escritura la *c* que representa el sonido de la *z*, escribiendo *exelente*, *exitar*. Esta innovacion no podrá prevalecer en paises donde se pronuncie con pureza el castellano, porque la rechaza el oído. Lo único que admite duda es si debemos pronunciar i escribir *excelente* o *escelente*, *excitar* o *escitar*. Los que prefieren *expectativa*, *espido*, *esplico*, *espelo*, *estorsion*, preferirán tambien *escedo*, *escéntrico*, *escelso*, *escelente*, *escepcion*, *escito*. Los que crean con el señor Sicilia, que no debe sustituirse la *s* a la *x* orijinal ántes de consonante, sino solo en las voces en que jeneralmente lo hagan así las personas cultas, quizá preferirán la antigua pronunciacion i ortografía *excedo*, *excéntrico*, &c. Me inclino a la opinion de Sicilia.

C, Z. No hai hábito mas universalmente arraigado en los americanos i mas difícil de correjir, que el de dar a la *z* el valor de la *s*, de manera que en su boca no se distinguen *baza* i *basa*, *caza* i *casa*, *cima* i *sima*, *cocer* i *coser*, *lazo* i *laso*, *loza* i *losa*, *maza* i *masa*, *pozo* i *poso*, *riza* i *risa*, *roza* i *rosa*, &c. En el mismo inconveniente caen los que dan a la *s* el sonido de *z*, que es lo que se llama *ceceo*, i los que emplean estos dos sonidos sin discernimiento, como lo hacen algunos. Es cosa ya desesperada restablecer en América los sonidos castellanos que corresponden respectivamente a la *s* i a la *z*, o a la *c* subseguida de una de las vocales *e*, *i*.

D. La letra *d* en medio de diction debe pronunciarse siempre: tiene algo de vulgaridad la pronunciacion *colorao*, *vestío*, en lugar de *colorado*, *vestido*.

Hai variedad acerca del valor de la *d* final, pues unos la pronuncian i otros no (*virtud*, *virtú*; *mirad*, *mirá*); i de aquellos que la pronuncian, los unos le dan un sonido que se acerca mas o ménos al de la *z* (*virtuz*, *miraz*), i los otros le conservan su natural valor. *Virtú*, *mirá*, es un resabio de pronunciacion descuidada i baja; * i el valor de la *z*, aplicado a la *d* final, aunque propio de algunos pueblos de Castilla, no ha sido ni aun mencionado siquiera en la *Ortografía* de la Academia española; lo que me induce a mirarlo como un provincialismo que no debe imitarse.

El señor Sicilia es de opinion diferente. La *d* final, segun él, debe pronunciarse con un lijerísimo susurro de *z*. Este es un punto en que se echa ménos una decision espresa de la Academia.

Segun la autoridad de este cuerpo debe decirse *adscribir*, pronunciando la *d* i *astrinjr*, *astrinjente*, *astricción*, suprimiéndola. No se percibe motivo para esta discrepancia, i en ambos verbos parece tanto ménos necesario retener la *d*, que los latinos la suprimian diciendo *ascribere*, *astringere*.

H. La letra *h* es a veces parte material del carácter o signo complejo *ch*, que representa un sonido indivisible (*cosecha*, *nicho*), i otras veces figura por sí

* En el siglo XVII se permitia la supresion de la *d* en el plural del imperativo: *andá*, *mirá*, por *andad*, *mirad*.

sola. En este segundo caso se hace sentir a veces en la pronunciación i a veces es enteramente muda.

Ya se ha notado que en ciertas interjecciones representa una especie de articulación tenuísima, algo parecida a la *j*. Se esfuerza entonces el aliento con que se profiere la vocal, que se hace al mismo tiempo mas larga. Esta *h aspirada* (como suele llamarse) afecta unas veces a la vocal que sigue, como en *ah! eh! oh!* i otras a la vocal que precede, como en *ha! he! hi!*

La *h* antes de dos vocales, la primera de las cuales es *u*, tiene un valor que se acerca al de la *g*, pero que no debe confundirse con él. Tan vicioso seria suprimir enteramente este sonido, pronunciando *uevo, ueso*, como confundirlo con el de la *g*, pronunciado *güebo, güeso*, que es el vicio en que mas jeneralmente incurre el vulgo. Nótese que la *h* no tiene este valor de articulación, que se parece al de la *g*, sino cuando se le sigue en dicciones castellanas la combinación *ué*, como vemos en *huevo, huelo, huérfano, huesudo*. Pero hai muchos nombres propios americanos en que la combinación *hu* viene seguida de otras vocales, v. g. *Huánuco, Tehuantepec, Coahuila*; bien que en algunos de ellos se escribe i se pronuncia indiferentemente *h* o *g*. No hai caso alguno en que la combinación *hu* (articulándose la *h* de un modo semejante a la *g*) no venga seguida de vocal.

El señor Sicilia da a la *h* otro sonido mas, que, segun dice, precede siempre a la combinación *ie* (como en *hierro, adhiero*), i se parece un poco al de la *j*. La Academia no lo menciona, i yo confieso que me inclino a la opinion de aquellos que lo tienen por imaginario.

La *h* muda es muchas veces del todo inútil, como en *hambre, hábito, humo*, en que solo representa la *h* o *f* de su origen, de las cuales no queda vestigio ni se percibe efecto alguno en el castellano que hoy se habla, sino en boca de la última plebe, que en algunas partes suele dar a la *h* derivada de la *f* latina el sonido de *j*, pronunciando *jembra, jierro*. Mas hai casos en que no es del todo inútil esta letra, sin embargo de no representar sonido alguno; ora indicando que la articulación precedente se junta mas bien con la vocal anterior que con la que sigue a la *h* (como en *adhesion*,

alheña, inhumano); ora dando a entender que las dos vocales que separa, se deben pronunciar como si las separase una consonante (como en *vahido, azahar, zaherir*, que se pronuncian en los mismos tiempos i con la misma separación de vocales que las dicciones *valido, acabar, deferir*); ora (si se admiten los diferentes valores de la *x*) avisando que esta letra suena como *gs* i no como *cs* (v. g. en *exhalar, exhumar*.)

Nótese, empero, que no siempre que se separan en la pronunciación las vocales i se profieren como si mediase entre ellas una consonante, empleamos la *h* para darlo a entender, escribiendo, pongo por ejemplo, *cahoba, cacaho, lehon, pahis*; i que tampoco solemos escribir *h* en todos los casos en que hallándose una articulación entre dos vocales, la juntamos mas bien con la vocal precedente; pues no se escribe *inherme, voshotros*, sin embargo de que estas dicciones se deletrean *in-er-me, vos-o-tros*. I en cuanto a que suene de diverso modo la *x* seguida de *h* que seguida de vocal, yo no he podido encontrar una sola persona que lo perciba; i he consultado sobre este punto a castellanos instruidos. Fuera pues de la multiplicidad de indicaciones, que es un embarazo en todo signo, sucede que en cuanto a usar la *h* muda, no atendemos tanto a los accidentes que acabo de enunciar, como a la etimología de las palabras, consultando no lo que son, sino lo que fueron. Ponemos la *h* en *adhiero* porque la tuvo *adhæreo*, i no la ponemos en *leon* ni en *sauco*, porque ni *leo* ni *sambucus* la tuvieron. Ni tampoco es una norma segura el origen, pues *traer* i sus compuestos se escriben hoy ordinariamente sin *h*. Yo creo que la supresión de la *h* muda, en todos casos, removeria de la escritura castellana dificultades inútiles.

Hi, Y. Es un hábito vicioso, no ménos comun en la Península que en América, el de confundir los sonidos representados por estos signos, pronunciando, v. g. de la misma manera *hierro, yerro*.

Sucede tambien que algunos pronuncian i escriben *hi* cuando corresponde *y*, como *hierba* por *yerba*; i otros al contrario, *y* cuando corresponde *hi*, como *yedra* por *hiedra, yelo* por *hielo*. Para uniformar en este punto la pronunciación i por consiguiente la escritura, conviene adoptar la práctica de la Academia i consultar su Diccionario.

J. Hai ciertos nombres acerca de cuya terminacion en el singular no estaban acordes las opiniones, escribiendo unos *x* i otros *j*, v. g. *relox*, *reloj*; *carcax*, *carcaj*; lo que producía bastante variedad en la pronunciacion de estas palabras, pronunciándose, v. g. *relocs*, *relogs*, *relas*, *relox*, *reloj*, *reló*. Entre estos diferentes finales, el de la *j* es el mas conforme a la analogía, supuesto que solo de él ha podido nacer el plural *relojes*, *carcajes*. Por esto i porque está a su favor el uso de los mejores hablistas, debemos pronunciar i escribir *reloj*, *carcaj*, pero teniendo presente que la *j*, en fin de dición, se profiere con ménos fuerza i de un modo algo oscuro.

Ll, Y. Es un vicio confundir estos dos sonidos, como lo suelen hacer los americanos i andaluces, pronunciando, v. g. *Seviya*; de que resulta que se empobrece la lengua i desaparece la diferencia de ciertos vocablos, como *vaya* i *valla*, *haya* i *halla*, *polla* i *poya*, *poyo* i *pollo*, *rayo* i *rallo*, *cayado* i *callado*, *cayó* i *calló*, &c.

M. Antes de *b* o *p* no se pronuncia ni se escribe jamas *n* en una misma dición, porque sustituimos a este sonido el de la *m*. Así las partículas compositivas *in*, *con*, se vuelven *im*, *com*, si el segundo miembro de la palabra compuesta comienza por *b* o *p*, como en *impersonal*, *imponer*, *comparecer*, *compresion*.

Por el contrario, ántes de todas las otras articulaciones, esceptuando la *n*, no pronunciamos ni escribimos *m* sino *n*, i así las palabras latinas en que aparece la duplicacion *mm*, o pierden la primera *m*, como en *comunidad* (*communitas*), o la mudan en *n*, como en *inmune* (*immunis*); i la misma conversion de *m* en *n* se verifica cuando la *m* es seguida de otra articulacion que la *b*, la *n*, o la *p*, como en *circunferencia* (de *circumfero*), *circunspecto* (de *circumspicio*). Por manera que solo ántes de la *n* puede usarse unas veces *m* (como en *solemne*, *himno*), i otras *n* (como en *innato*, *connaturalizar*, *connivencia*). Se pronuncia entónce*s* i se escribe *m* o *n*, segun el oríjen de la palabra (*solemnis*, *hymnus*, *conniventia*.)

N. Esta es la única articulacion que puede duplicarse en castellano (*ennoblecer*, *innato*). Muchos, so color de suavizar el habla, pronuncian i escriben

inato, *innovar*, *convivencia*. Esta práctica arguye vulgaridad o afectacion de novedades. Mas no por eso debemos duplicar la *n* siempre que la etimología parece pedirlo, pues hai dicciones en que ya el oído no lo toleraria, v. g. en *connexion*, *innocente*, *annales*. Debemos, pues, seguir en esto el buen uso de que el Diccionario de la Academia es el espositor mas calificado.

Por hábitos vulgares o por el prurito de suavizar el habla suprimen algunos la *n* en las combinaciones *ins*, *ons*, *uns*, seguidas de consonante, diciendo, v. g. *instrumento*, *mostruo*, *costruir*, *circustancia*. Por lo que toca a la partícula prepositiva *trans*, no se puede negar que se ha jeneralizado bastante la práctica de pronunciarla i escribirla sin *n*, autorizada por la Academia.

P. Es vario el uso en los participios i verbales que salen de los compuestos del verbo castellano *escribir* o del latino *scribere*, suprimiéndose a veces la *p* del oríjen i a veces reteniéndose. Creo que el buen uso propende a que se suprima este sonido en los participios castellanos, como *descrito*, *prescrito*, *proscrito*, *suscrito*; i que está decididamente a favor de la *p* en los nombres que no son al mismo tiempo participios de verbos de nuestra lengua, como *conscripto*, *rescripto*, *conscriptcion*, *inscripcion*, *prescripcion*, *proscriptcion*, *subscriptcion*, *ascripticio*, *rescriptorio*, &c.

S. Ninguna dición castellana principia por *s* seguida de consonante. Los que escriben *scena*, porque en latin se pronunciaba i se escribia de este modo, debieran, si fuesen consecuentes, escribir tambien *sperar*, *spíritu*, *sposo*, *stado*. Solamente los nombres propios tomados de otras lenguas i no castellanizados, admiten al principio esta *s*, llamada líquida; v. g. *Stratford*, *Spencer*, *Stanhope*. *

* Es grande el horror del idioma castellano a la *s* líquida; i de lo mas difícil a los que lo hablan desde la cuna es el habituarse a pronunciarla en latin i en otras lenguas. Comunísimo es entre nosotros pegarle una *e* para convertirla en articulacion inversa, diciendo, v. g. *estudeo*, *espiritus*, en vez de *studeo*, *spiritus*. I no es esto peculiar de los americanos; en España sucede lo mismo, como lo prueba Tirso de Molina:

“Est animus sapientissimus
Splendor siccus; de forma

T. Es vicio harto comun pronunciar esta letra como *d* en *Atlas*, *Atlante*, *atlántico*. El *tla* de estas dicciones debe sonar exactamente como el de *Tlatelulco*, *Tlascalteca*.

Las observaciones precedentes solo convienen a los sonidos de que se componen las palabras que son castellanas o se han naturalizado en la lengua; i miramos como naturalizadas todas las que nos vienen del latin o el griego, en las cuales, por regla jeneral, convertimos la *ch* en *c* o *qu*, la *ph* en *f*, la *th* en *t*, la *s* líquida en *es*, la *y* en *i*, i de las articulaciones duplicadas que no se usan en castellano, suprimimos una, como se ve en *Calcis*, (*Chalcis*), *Aquiles* (*Achilles*), *filosofía* (*philosophia*), *Atenas* (*Athenæ*), *Siria* (*Syria*), *Estilicon* (*Stilicho*), *Tibulo* (*Tibullus*), *Capadocia* (*Cappadocia*), *misa* (*missa*), *aticismo* (*atticismus*). La *k* de los griegos es siempre *c*; *Corinto* (*Korinthos*), *Cécrope* (*Kekrops*), *acéfalo* (*akephalos*). El diptongo *ae*, *ai* i el diptongo *oe*, *oi*, se vuelven *e*: *César* (*Cæsar*), *Fedra* (*Phædra*, *Phaidra*), *edema* (*ædema*, *oidema*), &c. La *u* del diptongo *ue* ántes de vocal, se vuelve *v*; *Evanjelio* (*Euangelion*). Los diptongos griegos *ei*, *yi*, se hacen *i*: *Picístrato* (*Peikistratos*), *harpía* (*harpyia*).

Los nombres propios, los apellidos, los títulos de poder o dignidad, que sacamos del hebreo, del árabe, de idiomas extranjeros modernos, deben conservar, en cuanto sea posible, la ortografía nativa, o la adoptada para ellos en las lenguas europeas que tienen alfabetos semejantes al nuestro. Se escribe pues: *Melchisedech*, *Abderahman*, *Wali* (jefe militar o civil entre los árabes), *Rousseau*, *Voltaire*, *Sir Arthur Wellesley*; bien que solemos traducir los nombres propios que tienen equivalentes en el nuestro, i así se dice jeneralmente *Juan Racine*, *Guillermo Pitt*. Por supuesto, no se

Que la falta de mi cuerpo
A mi espíritu le sobra:"

Donde, si no se pronuncia *esplendor*, no consta el segundo verso. ¿Es creible que un hombre como don Juan de Iriarte, cometiese esta falta en su misma Gramática latina, pronunciando *escribo*, *esterno*?

"Nupsi, nuptum pide Nubo
I scripsi, scriptum, Scribo."
"Formar quiere stravi, stratum,
Diverso de ambos, Sterno."

extiende la regla a los nombres que han experimentado una completa asimilacion castellana, como *José*, *Jerusalén*, *Mahoma*, *Clodoveo* (*Clouis*), *Ludovico Pio* (*Louis le Débonnaire*) *Lóndres*, *Hamburgo*, *Varsovia*, *el Cairo*, *Aquisgran* (*Aix-la-Chappelle*).

Pero lo que compete en esta materia de la ortolojía es determinar la pronunciacion de los nombres propios, apellidos i títulos, que no nos hemos asimilado. Lo mejor seria proferirlos del modo mas cercano a su orijen. Así se pronuncia jeneralmente *Rusó*, (*Rousseau*), *Volter* (*Voltaire*), *Sulí* (*Sully*), *Huélinton* (*Wellington*); aunque es preciso convenir en que el mas o ménos conocimiento de los idiomas orijinales produce inevitablemente una variedad grande en los sonidos vocales i articulados con que proferimos estos nombres.

Lo que importa es conservar su identidad; i no siendo esto asequible en la pronunciacion, porque cada cual los ha de proferir como pueda o como se le antoje, se hace necesario retener la ortografía nativa, como en *Rabelais*, *Goethe*, *Pellico*, o la que hace sus veces en los idiomas cultos de Europa, que tienen alfabetos parecidos al nuestro, como en *Abdel-Kader*, *Dhawalagiri* (cumbre altísima de la cordillera de Himalaya), *Schadrinsk* (distrito de la Siberia). A veces alterna en el uso comun el nombre naturalizado con el indijena; de que tenemos ejemplo en *Constantinopla*, llamada tambien *Stambul*. Pero las denominaciones indijenas ocasionan no poco embarazo por la diversidad con que son representadas en las principales lenguas europeas. Un nombre persiano o chino nos lo dan los ingleses de un modo, los franceses de otro. En casos tales cada uno tiene la libertad de elegir la escritura que mejor le parezca. Ni se prohiben ligeras alteraciones de signos que sin desfigurar los nombres los acomoden algun tanto a nuestro peculiar alfabeto. Así al *ou* de la lengua francesa solemos sustituir nuestra *u*, que suena lo mismo. Pero no se acostumbra alterar ni aun levemente los apellidos de personas, como los de *Dante Alighieri*, *Guillermo Shakspeare*, *Tomas Corneille*, *Bourdaloue*, *Schiller*, *Wieland*, *Cesarotti*.

Determinada una vez la ortografía, cada cual adap-

tará los sonidos a ella del mejor modo que pueda o sepa. De lo que principalmente debe huirse es de lo que tenga algun viso de afectacion. Hai nombres extranjeros que no han recibido alteracion alguna en su forma escrita; pero en que la costumbre jeneral ha fijado la pronunciacion de tal manera, que el apartarnos de ella para acercarnos a la del respectivo idioma, pudiera tacharse de pedantería. *Newton*, por ejemplo, se pronuncia universalmente *neutón*, i el que por imitar los sonidos ingleses dijese *niútn*, además de exponerse a que no se supiese de quién hablaba, incurriria tal vez en la nota de afectada singularidad.

§ IV.

DE LAS SÍLABAS. *

Se llama *sílaba* toda combinacion de sonidos elementales que se pronuncian en la unidad de tiempo. No hai sílaba que no tenga a lo ménos una vocal, ni que conste de dos o mas vocales separadas por consonantes.

Esta unidad, aunque no de una duracion exactamente invariable, lo es sinembargo lo bastante para fijar el valor de todas las partes de la diction en el habla ordinaria i en la cadencia del verso. Para formar idea de ella tomemos una diction en que las vocales i las consonantes se combinen de manera que no haya nunca dos vocales juntas. Cada vocal por sí sola o con las consonantes que la preceden o siguen, formará entónces una sílaba. Así *advenedizo* se divide en cinco sílabas, *ad-ve-ne-di-zo*; *conscriptos* en tres, *cons-crip-tos*; *amor* en dos, *a-mor*; i *sol* no tiene mas que una.

Comprendemos pues bajo el título de combinaciones aun los sonidos vocales simples, que forman sílaba por sí solos, como la *a* de *amor*.

Todas estas combinaciones, aunque no se pronun-

* Para la debida intelijencia de este i los siguientes §§, conviende que el alumno aprenda a percibir por el oído la medida de los versos octosílabo i endecasílabo; cosa fácil para casi todos, despues de un corto ejercicio. El que no lo consiga, perderá el tiempo en el estudio de la prosodia i métrica.

cian en tiempos exactamente iguales, se acercan con todo a la razon de igualdad en sus cantidades o duraciones; por manera que constando *a* de un solo elemento, i siendo *cons* una de las sílabas mas complexas que tiene el habla castellana, sinembargo *a* i *cons* distan ménos de la razon de igualdad que de la razon de 1 a 2.

Podemos convencernos de ello comparando estas tres líneas:

A la selva se encamina....
Por la selva se encamina....
Tras la fiera se encamina....;

las cuales se pronuncian en tiempos sensiblemente iguales, pues forman versos de una misma especie, de una misma cadencia, i que pueden cantarse sin la menor violencia en una misma tonada. El vulgo, que gusta mucho de esta especie de versos, no los compone o mide contando las sílabas, sino percibiendo la igualdad de los espacios de tiempo en que los profiere. Si el vulgo, pues, encuentra una misma medida, una misma especie de verso en las tres líneas precedentes (hecho que no podemos poner en duda), es preciso que le parezcan sensiblemente iguales las cantidades o duraciones de *a*, *por* i *tras*.

Supongamos, por el contrario, que *a* i *tras* estuviesen, por lo tocante a su cantidad o duracion, en la razon de 1 a 2. Es evidente que en tal caso serian *isócronas* e *isorítmicas* (esto es, iguales en el tiempo i en el ritmo o cadencia) las líneas siguientes:

Tras la fiera se encamina....
A la caverna se encamina....;

porque entre las combinaciones *la fiera se encamina* i *caverna se encamina* es imposible percibir la menor diferencia de tiempo o de ritmo, i, por la suposicion anterior, una sílaba tan llena como *tras* valdria lo mismo que dos sílabas tan breves i fujitivas como *a la*. Siendo, pues, ciertísimo que ni el oído del vulgo ni el de los literatos reconoceria la equivalencia rítmica de las dos líneas precedentes, la suposicion es inadmisibile.

Cuando vienen dos o tres vocales juntas, pueden

formar una o mas sílabas. *Oia*, por ejemplo, consta de tres sílabas, i *buei* es una sola. Suponiendo que se pronuncie correctamente la dición, no ofrece ninguna dificultad la concurrencia de vocales para *sílabearla*, esto es, para resolverla en las sílabas o miembros naturales de que se compone. Siempre que se dude si dos vocales concurrentes pertenecen a una sola o a diversas sílabas, interpóngase una consonante: si el tiempo necesario para pronunciarlas no crece de un modo sensible, pertenecen a diversas sílabas; en el caso contrario a una sola. Por ejemplo, las dicciones *fio*, *caoba*, *azahar*, bien pronunciadas, consumen sensiblemente los mismos tiempos que *fino*, *paloma*, *acabar*. Luego la *i* i la *o* de *fio* pertenecen a sílabas distintas; i lo mismo sucede con la *a* i la *o* de *caoba*, i con las dos *ae*s concurrentes en *azahar*. * Por el contrario, si entre las vocales concurrentes de *aura*, *muerte*, interponemos una articulacion formando las dicciones *ánura*, *muderte*, cualquiera percibirá que la pronunciacion de estas últimas consume mas tiempo. Si alguno lo duda, sustitúyalas en estos versos de Calderon:

"Con el *aura* lisonjera,"
"Ven, *muerte*, tan escondida;"

i verá que desaparece de todo punto el ritmo. Luego las vocales concurrentes en *aura* pertenecen a una sola sílaba, i lo mismo sucede con la combinacion *ue* de *muerte*.

Por el contrario, pongamos en los dos precedentes versos *alba* en lugar de *aura*, i *parca* en vez de *muerte*, i no percibiremos la mas leve diferencia rítmica.

Otro experimento nos dará igual resultado. En estos versos de Calderon,

"Sigo las señas que veo,
Guiado de mi deseo,"

guiado ocupa el mismo espacio que daríamos a *llevado*, i consta por tanto de las tres sílabas *gui-a-do*; i si sustituimos al segundo verso este otro,

Blanco de mi deseo,

* Concurrentes las llamo, porque solo media una *h* muda.

echaremos de ver que no está completo el ritmo para que se ajuste al del verso anterior; de manera que sin embargo de ser tan llena la primera sílaba de *blanco*, no consume esta dición las tres unidades de tiempo de *guiado*, *llevado*.

Si en *veia* (bien pronunciado) se interpone una articulacion entre cada par de vocales, no crecerá, por eso el tiempo:

"Venia ya la mañana."
"Vecina ya la mañana."

Luego *veia* consta de tres sílabas. Al contrario las voces facticias *buréi*, *buédi*, requieren mas tiempo que *buei*, como se percibe fácilmente sustituyéndolas en

"El tardo *buei* que bramaba."

Luego *buei* es una sílaba sola.

La combinacion de dos vocales que pertenecen a una sola sílaba, se llama *diptongo*: la de tres en el mismo caso, *triptongo*: *ai* es diptongo en *baile*; *ei* en *peine*: *iai* es triptongo en *cambiais*.

Los experimentos que hacemos del incremento o constancia sensibles de las cantidades o duraciones por la interposicion de consonantes, o la comparacion de unas dicciones con otras, suponen, como he dicho, que pronunciamos correctamente; i al hacerlos debe tambien tenerse cuidado de conservar la apoyatura o acento sobre una misma vocal, de manera que no intervenga causa alguna extraña que influya en el mas o ménos tiempo de la pronunciacion.

§ V.

DE LA AGREGACION DE LAS CONSONANTES A LAS VOCALES.

Las articulaciones pueden ser o *simples* o *compuestas*. Aquellas constan de una sola consonante; estas de dos. En la palabra *naturaleza* todas las articulaciones son simples. Lo mismo sucede en la palabra *intervalo*; pues sin embargo de concurrir a ella la *n* con la *t*, i la *r* con la *v*, las dos primeras no forman articulacion compuesta, por cuanto la *n* se articula

con la *i* precedente i la *t* con la *e* siguiente; i tampoco la forman las dos segundas, pues la *r* se articula con la *e* i la *v* con la *a*. Mas en las palabras *transformacion*, *gracia*, *pluma*, tenemos las articulaciones compuestas *tr*, *ns*, *gr*, *pl*.

Ademas las articulaciones o son directas o inversas. *Directas* o *iniciales* son las que se apoyan en la vocal siguiente, como las simples *n*, *t*, *l*, *z*, en *naturaleza*, i las compuestas *tr*, *gr*, *pl*, en *transformacion*, *gracia*, *pluma*; *inversas* o *inales*, las que por el contrario se apoyan en una vocal precedente, como las simples *n*, *r* en *intervalo*, i las compuestas *ns* i *cs* o *gs* en *constituir*, *expido*, *fénix*.

Hai consonantes que sirven particularmente para las articulaciones simples directas, porque apetecen una vocal siguiente en que apoyarse, i así es que principian i rarísima vez terminan dición. Por consiguiente cuando una de estas consonantes viene entre dos vocales, como la *ll* en *anillo*, la *ñ* en *huraño*, la *v* en *agravio*, la *h* en *ahuecar*, la articulamos directamente. Son siempre directas o iniciales las consonantes *ch*, *h*, *ll*, *ñ*, *rr*, *v*, *y*; i pueden tambien considerarse como de la misma clase la *f* i la *j*, porque rarísima vez se articulan inversamente. La *f* se halla a fin de sílaba en unos pocos nombres de origen griego, como *Dafne*, *afía*, *oftalmia*, *oftálmico*, o tomados del hebreo, como *Jefté Josef*, (bien que este último se escribe ya i se pronuncia casi universalmente *José*) o de otras lenguas extranjeras, como *Azof*, *cofto*, *muftí*. La *j* no deja de articularse directamente sino en los pocos sustantivos cuyo singular termina en ella, como *reloj*, *carcaj*.

Hai una consonante que termina i jamas principia dición, i es la *r*. Luego situada la *r* entre dos vocales, debemos agregarla a la vocal precedente, silabeando v. g. *cor-al*, *var-on*. Si silabeásemos *co-ral*, *va-ron*, la enunciación de las segundas sílabas *ral*, *ron*, se nos haria dura i difícil, como puede percibirlo cualquiera. Por consiguiente la *r* es por naturaleza una consonante *final* o *inversa*.

Otras consonantes hai que llamaremos *comunes*, porque se prestan indiferentemente a las articulaciones directas o inversas. A esta clase pertenecen las

consonantes *b*, *c*, *d*, *g*, *l*, *m*, *n*, *p*, *s*, *t*, *z*, i la aspiración sorda de la *h*, como se ve en *am-bar* i *ab-jurar*, *blan-cura* i *ac-tivo*, *cuer-da* i *ad-viento*, *go-zar* e *ig-no-rancia*, *la-va* i *al-ba*, *in-maculado* i *cam-bio*, *na-cido* i *con-trario*, *pe-lo* i *cap-tura*, *sa-no* i *as-no*, *tema* i *at-mósfera*, *vengan-za* i *florez-ca*, *ha!* i *ah!* La *m* no termina ninguna dición castellana, pero como puede pronunciarse fácilmente en articulación inversa, se halla bastantes veces a fin de sílaba, como en *imbuir*, *componer*, *solemne*, &c.

Las articulaciones compuestas directas que se conforman al jenio de la lengua castellana, son únicamente aquellas en que alguna de las consonantes *b*, *c*, *d*, *f*, *g*, *p*, *t*, viene seguida de una *l* o *r*. Estas dos últimas se llaman *líquidas*, porque parecen entónces como embeberse en las primeras, que llamaré *licuantes*, valiéndome de la misma metáfora. De las articulaciones directas, compuestas de las licuantes i líquidas de que acabo de hablar, vemos ejemplos en las dicciones *blason*, *abrazo*, *clarín*, *crónica*, *dragon*, *flaco*, *fresno*, *gloria*, *milagro*, *pluma*, *príncipe*, *atlante*, *contrato*. Por manera que se verifican todas las combinaciones posibles de licuante i líquida, excepto la combinación *dl*, que jamas ocurre en castellano con el valor de articulación compuesta. Así en *miradlo*, *conocedlo*, *sentidlo*, la *d* i la *l* forman, no una articulación compuesta, sino dos simples; la de la *d*, inversa, i la de la *l*, directa.

Hai otras articulaciones compuestas directas que son poquísimo conformes al jenio de la lengua castellana, i de que solo ocurren ejemplos en uno que otro nombre sacado del griego, como *Mnemósine*, *Ptolomeo*, *tmésis*, *pseudoprofeta*. En *Czar*, *Czarina*, que son tambien palabras naturalizadas en nuestra lengua, apenas puede pronunciarse la *c*; i supuesto que la escritura no debe ser mas que una imájen de la pronunciación, la pudiéramos suprimir sin inconveniente. El retener en las palabras naturalizadas las letras que no pronunciamos, es una de las causas principales de las irregularidades que se introducen poco a poco en el alfabeto de las lenguas, hasta plagarlo de vicios incurables.

Pasemos a las articulaciones compuestas inversas.

De estas hai tres verdaderamente castellanas, la de *cs* o *gs*, representada por la *x*, como en *expedir*, *exhalar*, *fénix*; la de *bs* como en *abstracto*, *obstruccion*, *subtraer*; i la de *ns*, como en *conscripto*, *instruccion*, *transformado*. Son raras las de *rs*, que ocurre en *perspicaz*, *supersticion*, i la de *st*, de que tenemos ejemplos en *istmo*, *postliminio*. Es de notar que en todas las articulaciones compuestas inversas figura la *s*.

Clasificadas las articulaciones simples i compuestas, no será difícil establecer las reglas que determinan la agregacion de las consonantes a las vocales, único punto que resta para completar la materia del silabeo. Hélas aquí.

1.^a Toda consonante inicial que se halla en medio de dos vocales, se articula con la vocal siguiente. Silabearemos pues así: *mu-cha-cho*, *a-fan*, *ro-jo*, *al-de-hue-la*, *ma-lla*, *ce-ño*, *gue-rra*, *le-va*, *po-yo*.

2.^a La consonante final *r*, colocada entre dos vocales, se articula con la vocal precedente: *cor-al*, *ri-ber-a*, *mar-o-ma*.

3.^a Toda consonante comun, colocada entre dos vocales, se agrega a la vocal siguiente, siempre que la estructura o composicion de las palabras lo permita: *co-mi-da*, *a-pa-sio na-do*, *li-mi-ta-ba*.

No lo permite la composicion de las palabras en los casos que voi a enumerar.

A. Cuando la palabra resulta visiblemente de la union de dos vocablos significativos, cada uno de los cuales conserva su significado natural. Entónces, si el primero de ellos acaba en consonante, debe esta agregarse a la vocal que precede. Silabearemos pues así: *bien-a-ven-tur-a-do*, *mal-an-dan-za*.

B. La consonante comun en que terminan las partículas compositivas *ab*, *ob*, *sub*, *ad*, *en*, *in*, *des*, *tras*, forma siempre una articulacion inversa: *ab-or-í-je-nes*, *ob-i-tuar-io*, *sub-ins-pec-tor*, *ad-ap-tar*, *en-a-je-na-cion*, *in-er-me*, *in-en-a-je-na-ble*, *des-or-e-ja-do*, *tras-a-bue-lo*, *tras-o-ir*.

Pero esta excepcion no se extiende a las palabras que no son verdaderamente compuestas, o no lo son de las precitadas partículas, como *a-bad*, *a-ba-rran-ca-do*, *ó-bo-lo*, *o-be-lis-co*, *o-bis-po*, *a-do-ce-na-do*, *e-na-no*, *de-se-ca-do*; ni a las palabras en que figura una de

estas partículas, pero despojada de su terminacion, como *a-di-cion* (*ad-di-cion*), *i-no-cen-te* (*in-no-cen-te*), *de-san-gra-do* (*des-san-gra-do*), *tra-so-ñar* (*tras-so-ñar*).

Como para distinguir los casos de excepcion de aquellos que, sin serlo verdaderamente, lo parecen, son necesarios conocimientos que solo puede dar la posesion del idioma latino; i ademas es tan corta la diferencia (si en realidad hai alguna) entre *ad-aptar* i *a-daptar*, *en-ajenar* i *e-najenar*, para lo que es la pronunciacion de estas palabras; lo mejor seria desentendernos de unas partículas compositivas, cuya existencia está sujeta a mil dudas, i no puede servir de guia sino a mui pocos de los que hablan la lengua. A lo ménos convendria limitar la excepcion a las partículas compositivas *sub*, *en*, *in*, *des* i *tras*, cuando se juntan con voces castellanas, formando palabras compuestas en que ambos elementos conservan su significado propio, como en las palabras *sub-arriendo*, *sub-inspector*, *en-arcas*, *in-ofensivo*, *des-armado*, *tras-abuelo*, *tras-oir*. Limitada así esta excepcion, quedará reducida a la precedente.

C. La consonante comun, seguida de *h* muda en la escritura, se articula con la vocal que antecede, como en las palabras *al-he-ña*, *an-he-lar*.

Esta es otra excepcion a que creo no debiera darse lugar, así porque la escritura no debe dirigir a la pronunciacion, sino la pronunciacion a la escritura, como porque es casi de todo punto, o mas bien, absolutamente imperceptible la diferencia entre *an-elar*, i *a-nelar*, *al-eña* i *a-leña*; i porque la composicion de estas voces indicada por la *h* muda intermedia, con que principia la segunda de las partes componentes, solo la saben aquellos pocos que tienen conocimiento de su etimología. Quitaríamos pues a nuestra escritura un embarazo inútil, suprimiendo la *h* muda, i silabeando *a-ne-lar*, *a-le-ña*, &c. Mientras subsista en la escritura la *h* muda de *humano*, *hebra*, *hilo*, &c. es natural que la conservemos en *in-humano*, *en-hebrar*, *des-hilar*, &c. que son compuestos de formacion castellana; mas en ellos el agregarse la *n* o *s* a la vocal que antecede se verificaria siempre en fuerza de la excepcion anterior.

Tratemos ahora de la concurrencia de dos consonantes en medio de diction.

4.^a En todos los casos en que las dos consonantes no son una licuante i una líquida, colocadas en este mismo orden, o no son representadas por la letra *x*, la primera se articula con la vocal precedente i la segunda forma una articulacion directa: *cam-po*, *sel-va*, *ár-bol*, *ar-dien-te*, *in-fan-do*, *es-pur-io*. I se observa la regla aun en el caso de las combinaciones griegas *cn*, *gn*, *mn*, *pn*, *ps*, *pt*, *tm*, las cuales no son articulaciones compuestas directas sino cuando no hai vocal anterior; por lo que silabearemos *ic-nografía*, *anag-nóris-sis*, *am-nistia*, *Trip-tólemo*, *perip-tero*, *Calip-so*, &c. Sucede lo mismo en el caso de las combinaciones *rs* i *st*, que tampoco son articulaciones compuestas inversas, sino cuando no se les sigue vocal; por lo que silabearemos *per-sona*, *peris-tilo*.

5.^a El caso de la combinacion *x*, precedida i seguida de sonidos vocales, merece considerarse aparte. Si la *x* no es elemento de la partícula compositiva *ex*, no hai duda que este caso se comprende en el anterior, pues pronunciamos ciertamente *ec-sámen*, no *ecs-ámen* o *egs-ámen*, i mucho ménos *e-csámen* o *e-gsámen*. Pero siendo inseparables en la escritura los dos elementos componentes, se hace preciso representar toda la combinacion como directa o como inversa, cuando realmente el primero de los elementos es inverso i el segundo directo. El uso es agregar la letra *x* a la letra vocal siguiente, (*a-xioma*, *e-xámen*). Mas esta práctica me parece mal entendida. La combinacion *x* es muchas veces articulacion compuesta inversa, directa jamas; i por consiguiente la silabeacion escrita *a-xioma*, *e-xámen*, no tiene el menor viso de fundamento en el habla.

Si la *x* es elemento de la citada partícula compositiva, debe mirarse como una articulacion compuesta inversa (*ex-onerar*, *ex-ornar*, *ex-humar*).

6.^a Si las dos consonantes son una licuante i una líquida, colocadas en este mismo orden, forman articulacion compuesta directa. Silabearemos pues de este modo: *ta-bla-do*, *a-bril*, *re-cla-mo*, *a-critud*, *ba-la-dro*, *re-chi-fla*, *a-fri-ca-no*, *a-gra-cia-do*, *co-pla*, &c.

Las palabras que principian por las partículas compositivas *ab*, *ob*, *sub*, seguidas de *l*, pueden ocasionar dudas. He aquí la regla que me parece mas

racional i al mismo tiempo mas conforme a la práctica. Si la segunda parte componente de la dición no es de suyo significativa en castellano, se sigue la regla jeneral. Silabearemos pues *a-blativo*, *a-blucion*, *o-blada*, *o-blata*, *o-blea*, *o-blicuo*, *su-blime*. Mas en el caso contrario, es decir, cuando el miembro que sigue a la partícula compositiva es de suyo significativo en castellano, la *b* se articula con la vocal antecedente, i la *l* forma una articulacion directa, como en *ob-longo*, *sub-lunar*. Decimos con todo *o-bligar* i *su-blevar*, i lo mismo se verifica en los derivados *o-bligador*, *sublevacion*, &c.

En las palabras que principian por *ab*, *ob*, *sub*, seguidos de la letra *r*, la duda no es si debemos separar la líquida de la licuante, sino si debemos pronunciar *r* o *rr*. Si pronunciamos *r*, la licuante i la *r*, que es entónce líquida, forman articulacion compuesta directa. Si pronunciamos *rr*, el caso está comprendido en la regla 4.^a; la *b* se agrega a la vocal antecedente i la *r* (equivalente a la *rr*) forma una articulacion simple directa.

¿Pero cómo sabremos si se debe pronunciar *r* o *rr*? La regla es pronunciar *rr*, siempre que *ab*, *ob*, *sub*, son conocidamente partículas compositivas; i por consiguiente silabearemos (dando a la *r* el valor *rr*), *ab-renuncio*, *ab-rogar*, *ob-repcion*, *sub-repcion*, *sub-rogar*; lo que se observa asimismo en los derivados *ab-rogacion*, *ob-repticio*, *sub-repticio*, *sub-rogante*, &c.

Lo contrario se observa cuando las combinaciones *ab*, *ob*, *sub*, no son verdaderas partículas compositivas. En *abraso*, *abrazo*, *abrevo*, *abril*, *abrigo*, *abrojo*, *abrumo*, *obrero*, &c. no lo son, i por consiguiente debemos, segun la regla jeneral, pronunciar i escribir *a-braso*, *a-brazo*, *a-brigo*, *o-brero*, &c.

7.^a Cuando concurren tres consonantes en medio de dos vocales, si la segunda es licuante i la tercera líquida, la primera de dichas tres consonantes es inversa, i las otras dos forman articulacion compuesta directa: en los demas casos, las dos primeras consonantes forman articulacion compuesta inversa, i la tercera se articula directamente. Silabearemos pues de este modo: *es-critura*, *in-flado*, *com-plexo*, *im-pri-mir*, *en-tronizar*, *abs-tinencia*, *cons-tante*, *ex-citar*, *perspectiva*, *pers-picaz*, *subs-tantivo*, *supers-ticion*.

8.^a Finalmente, cuando concurren cuatro consonantes entre dos vocales, las dos primeras forman articulacion compuesta inversa, i las dos últimas (que son siempre una licuante i una líquida) articulacion compuesta directa. Silabearemos pues de este modo: *abs-traccion, ins-trumento, trans-cribir.*

PARTE SEGUNDA.

DE LOS ACENTOS.

§ I.

DEL ACENTO EN JENERAL.

Se llama ACENTO aquel esfuerzo particular que se hace sobre una vocal de la diction, dándole un tono algo mas recio, i alargando un tanto el espacio de tiempo en que se pronuncia. En *auróra*, por ejemplo, el acento cae sobre la vocal *o* i consiste en alzar un poco la voz, deteniéndonos en esta vocal algo mas que en cualquiera de las otras de la diction. Así es fácil observar que se oyen mas distintamente las vocales acentuadas que las otras, i que se retarda tanto mas la pronunciacion de una frase, cuanto es mas grande el número de estas apoyaturas o esfuerzos particulares que hacemos en ella.

Las vocales acentuadas se llaman AGUDAS, i las inacentuadas GRAVES.

La palabra *acento* se toma a veces en un sentido jeneral, denotando el grado cualquiera de esfuerzo con que pronunciamos cada una de las vocales de la diction. En este sentido todas las sílabas, todas las vocales, tienen acento, unas agudo, otras grave.

Señálase el acento (yo entenderé siempre bajo esta denominacion el agudo) con la señal que aparece sobre las letras que representan las vocales agudas de estas dicciones, *cárcel, alelí, barómetro, pelícano*. Pero no es costumbre señalar siempre el acento; sino solo cuando se aparta de las analogías o reglas jenerales de la lengua. Señálase, por ejemplo, en las dicciones *cárcel, alelí*, porque en castellano carga mas a menudo sobre la última vocal, cuando la diction termina en consonante, i sobre una vocal de la penúltima sílaba, cuando la diction termina en vocal; que es cabal-

mente lo contrario de lo que sucede en esas dos palabras. I lo señalamos en *barómetro*, *pelicano*, porque lo mas comun es que las dicciones castellanas se acentúen sobre la última o la penúltima sílaba, i estas dos palabras se acentúan sobre la antepenúltima. Yo escribiré el acento siempre que se me ofrezca dirigir la atencion a él.

Las dicciones que tienen el acento sobre una vocal de la última sílaba, se llaman AGUDAS u *oxítonas*, como *fé*, *corazón*, *maravé*, *magué*, *traspí*. Las que lo tienen sobre una vocal de la penúltima sílaba, se llaman GRAVES, *llanas*, *paroxítonas*, *barítonas*; como *sílla*, *cárcel*, *siérpe*, *féudo*. I las que lo tienen sobre una vocal de la antepenúltima, ESDRÚJULAS o *proparoxítonas*, v. g. *lágrima*, *cáustico*, *ciénaga*. Todas las dicciones castellanas acentuadas son agudas, graves o esdrújulas, ménos las compuestas que constan de pronombres enclíticos, las cuales pueden tener el acento hasta sobre la cuarta o quinta sílaba, contadas desde el fin de la dición; como *arrepentiríamonos*, *castíguesemele*. Estas dicciones se llaman *sobresdrújulas*.

Hemos hablado hasta aquí del acento *prosódico*, que es el único de que se trata en la ortología. Se conoce tambien con el nombre de acento cierta especie de entonacion que damos a la sentencia. Así como las dicciones consideradas cada una de por sí, tienen un acento que les es propio, el cual consiste en reforzar una de sus vocales, deprimiendo las otras, las sentencias tienen tambien el suyo, que consiste en dar mas fuerza i claridad a una o mas de las dicciones de ellas, haciéndose las otras a proporcion mas débiles i oscuras. I a esta variedad en la fuerza de los acentos, se junta a menudo una modulacion especial, una manera de canto.

En esta entonacion o modulacion de las sentencias influyen dos cosas, la costumbre del pais, (i bajo este respecto el acento se llama *nacional* o *provincial*) i el sentido de la oracion, (bajo cuyo respecto el acento se llama *oratorio*, *lógico*, *patético*, *enfático*).

El que quiera formar idea de lo que es el acento nacional o provincial, compare el habla de un andaluz con la de un castellano. Prescindiendo de las diferencias que no dependen de la entonacion, como

el pronunciar los unos *z* donde los otros *s*, los unos *y* donde los otros *ll*, (diferencias que tambien comprenden algunos, aunque impropriamente, en el acento provincial), ¿quién habrá que no distinga las entonaciones andaluzas de las de todas las otras provincias de España? Los franceses que no han residido mucho tiempo entre españoles, dan a sus frases, cuando hablan castellano, no sé qué cadencia particular, que los distingue fácilmente no solo de aquellas personas que lo hablan desde la cuna, sino de todos los otros extranjeros. Acaso no hai lengua ni pueblo que no dé fundamento a iguales observaciones. Lo mas curioso es que cada pueblo se imagina hablar su lengua nativa sin acento; i cree que todos los otros pueblos cantan o modulan cuando hablan. *Il ne faut pas chanter*, no hai que cantar, dice un frances a un extranjero que comienza a leer o declamar en frances. Pero propriamente debiera decirle: es menester que U. deje el modo de cantar de su nacion i tome el nuestro.

Acerca del acento nacional o provincial puede darse una sola regla, i es que en la modulacion de las frases se debe tomar por modelo la costumbre de la jente bien educada, evitando todo resabio de rusticidad o vulgarismo.

El acento enfático me parece tambien dificultosísimo de reducir a reglas precisas. Las circunstancias que lo determinan son infinitamente varias, como que dependen de relaciones delicadas entre las ideas, i de lo mas o ménos que interesan nuestros afectos en lo que decimos. Distinguimos de las frases enunciativas las interrogativas i admirativas, i las señalamos con diferentes cadencias en el habla, i con signos particulares en la escritura. Mas hai muchos otros accidentes lógicos i apasionados que influyen en la modulacion de las frases. De diverso modo, i por decirlo así, con diverso canto, se dan a entender la amenaza que la súplica, la alabanza que la censura, la familiaridad que el respeto, la ponderacion que la ironía. Cada afecto tiene cierta manera de entonar que le es propia, i que se percibe mas a las claras en la recitacion de los oradores e histriones, los cuales no hacen otra cosa que emplear con oportunidad i discernimiento los tonos apasionados que nos enseña a todos la naturaleza.

za, i que son entendidos a veces hasta de los mismos animales; de donde procede que por lo tocante al acento enfático las naciones se diferencian poco entre sí. I no solo los movimientos del corazon, sino las relaciones puramente intelectuales, producen esta variedad de matices en el habla. ¿En qué consiste que ciertos lectores hacen sentir mejor que otros la énfasis de una grave sentencia, o la agudeza de un chiste gracioso? No consiste a mi parecer, en otra cosa que en ciertas ligeras e indefinibles modificaciones de la voz, que realzan lo importante, amortiguan lo accesorio, i dan a cada cosa el valor i el grado de luz que conviene.

El juego del acento nacional i del enfático consiste, segun yo creo, no solo en reforzar ciertos acentos prosódicos i hacer proporcionalmente mas débiles i apagados los otros, sino en dar una modulacion musical a la frase; pero nunca hacen agudo lo que prosódicamente es grave, ni grave lo que prosódicamente es agudo.

§ II.

DE LAS DICCIONES QUE TIENEN MAS DE UN ACENTO, I DE AQUELLAS EN QUE EL ACENTO ES DÉBIL O NULO.

En algunas dicciones ademas del acento verdadero se percibe una apoyatura o esfuerzo débil, que se llama acento *secundario*. Así sucede en las dicciones compuestas de dos nombres, como *cárriredóndo*, *bárbilampíño*, *lánguidaménte*, *cásatiénda*; o de nombre i verbo, como *písacóрто*, *destrípaterrónes*; o en las esdrújulas o sobresdrújulas que constan de pronombres enclíticos; v. g. *mirábamé*, *dímeló*, *remitiríamostelá*.

En las dicciones compuestas de dos nombres o de verbo i nombre, como *pasicorto*, *boquirubio*, *pasamanos*, *tragaluz*, se conservan los dos acentos de las palabras componentes, pero el segundo es siempre el mas fuerte, i el único de que se hace caso para la cadencia o ritmo del verso. El primero (a no ser en los adverbios terminados en *mente*) tiene apénas el grado de fuerza que es menester para distinguirlo de los acentos graves ordinarios.

Al contrario, en las dicciones que constan de enclí-

ticos, el primer acento es el principal i el mas fuerte: el débil o secundario cae constantemente sobre el último de los pronombres. Es un defecto pronunciar estas dicciones como si el acento principal cargase sobre el pronombre enclítico; bien que a los poetas se permite alguna vez hacerlo a beneficio del metro: v. g.

Juntándolós con un cordon los ato. (Garcilaso).
Conságralé tu abominable vida. (Quintana).

Si el compuesto que lleva enclítico es grave, no se percibe acento alguno en el pronombre; i con todo eso los poetas se toman alguna vez la libertad de colocar el acento principal en él:

Como he estado tanto en pié,
El corazon desfallece.
¡Ai Dios!-Ea, que parece
Que os desmayais-Ai!-Tenlé. (Tirso).

No todas las dicciones castellanas tienen acento.

Carecen de acento en primer lugar los artículos definidos *el, la, los, las, lo*; 2.º los casos pronominales *me, nos, te, os, le, lo, la, les, los, las, se*; 3.º los pronombres posesivos sincopados, *mi, mis, tu, tus, su, sus*; 4.º el relativo *que*; 5.º las preposiciones i conjunciones monosílabas, como *a, de, en, por, i, o, ni, &c.* *

En efecto, construyéndose estas palabras con otras, suenan como si formasen con ellas un solo vocablo, i en la construccion no se oye mas acento que el que es propio de estas otras palabras. Así es que, hablando no se puede distinguir *el hado* de *helado*; *la vara* de *lavara*; *me sana* de *mesana*; *mi sal* de *misal*; *en arco* de *enarco*. Lo mismo se pronuncian las dos últimas palabras de la frase *ni como ni ceno*, que el adjetivo *niceno*; i la dos últimas palabras de la frase *dolo, culpa o caso*, que el sustantivo *ocaso*.

Tienen acento, aunque débil i no suficiente para contentar el oído en los parajes del verso que deben

* Los artículos indefinidos *un, una, unos, unas*, tienen un acento bastante débil; pero callándoseles el sustantivo, se acentúan con mas fuerza, como en, "no vive ya en la casa donde solia, sino en *una* contigua."

He notado en muchos castellanos la práctica de acentuar los posesivos sincopados, pronunciando "*Mi pais*," "No tiene nada que esperar de *sú* solicitud." A mí me suena mui mal este acento.

acentuarse, las preposiciones i conjunciones de mas de una sílaba, v. g. *désde, contra, péro, sinó.* *

Los adverbios monosílabos que se construyen con una palabra o frase siguiente calificando su significacion, tienen tambien un acento débil, a veces absolutamente nulo. Cuando decimos *no viene, bien habla, ya llega*, se amortigua i oscurece el acento de las palabras *bien, ya*, i el de *no* es imperceptible. Mas si el adverbio figura solo, o se pospone a la palabra cuyo significado califica, revive el acento i cobra toda la fuerza necesaria para el ritmo; como se ve en estos ejemplos:

No pienses, *nó*, que a tu poder me humillo.
No vive *mál* el que ignorado vive.
Florece *yá* la primavera alegre.

Aun en el primer caso es monosílabo i se acentúa débilmente sobre la primera vocal; en el segundo disílabo con un acento bastante lleno i fuerte en la *u*:

Aun se ve el humo aquí, se ve la llama;
Aun se oyen llantos hoi.... (*Rioja*)
.....“Desclayó el cuchillo
Teñido *aún* con la caliente sangre.” (*Quintana*.)
¡Oyes el nombre del social Orfeo
Entre aplausos *aún*?.... (*El mismo*.)

Pues, en la frase *pues qué*, tiene un acento débil. Lo mismo sucede cuando se suprime el *que*, siguiéndosele aquella parte de la sentencia que se representa como un antecedente o premisa ratiocinativa; como en estos ejemplos:

Pues os llama a la lid la Patria amada,
Corred a defenderla....
Corred a defender la Patria amada,
Pues en peligro está....

* No debe confundirse esta última conjuncion, que es una palabra jeneralmente indivisible, con la frase *si no*, que se compone del adverbio condicional *si*, i el adverbio negativo *no*, entre los cuales puede interponerse otra u otras palabras: así en *Saldré, si no llueve*, podemos alejar el *si* del *no*, interponiendo, por ejemplo, *acaso, de aquí a la noche, como parece por lo sereno del tiempo*; al paso que *sino* conjuncion no admite por lo comun que se interponga cosa alguna. Digo, por lo comun, porque proviniendo esta palabra de los mismos dos elementos adverbiales, se conserva en tal cual expresion una como reminiscencia de este remoto origen. Tal es aquella que se encuentra mas de una vez en Cervantes: *En ayunas estoi si de pecar nó*.

Pero si se coloca en medio de la proposicion que significa la consecuencia o deduccion ratiocinativa, (en cuyo caso suelen muchos ponerlo entre comas), tiene un acento suficientemente lleno i fuerte, v. g:

Llama sus hijos a la lid la Patria:
Volemos, *pues*, a defenderla....

Muchas otras observaciones pudieran añadirse sobre la debilidad del acento en ciertas palabras i circunstancias; pero la práctica de los buenos hablistas i la atenta lectura de los poetas podrán sugerirlas. Solo notaré por punto jeneral, que la causa de la mas o ménos debilidad o completa evanescencia del acento es el enlace íntimo de la diction con la palabra o frase que sigue; i que siempre que se verifica este enlace, se amortigua mas o ménos el acento. Manifestémoslo con un ejemplo. En este verso,

Tu culto *al verdadero Dios* agrada,

aunque no se puede decir que es vicioso el ritmo, el oído, sin embargo, no queda del todo satisfecho, porque el acento de *verdadero*, que es necesario para el ritmo, no tiene la misma fuerza que el acento de *Dios*, que no es necesario. Recíprocamente, en este verso:

Solo *al Dios verdadero* rinde cultos
El alma religiosa,....

la cadencia es perfecta, porque el acento del adjetivo *verdadero*, que se pospone ahora al sustantivo, tiene toda la fuerza que el oído apetece.

En el siguiente pasaje de frai Luis de Granada se verán señaladas todas las palabras que deben pronunciarse con acento:

“¿Qué nación hái en el mundo tan bárbara que no ténga alguna noticia de Diós, i que no le hónre con alguna manera de hónra, i que no espere algún beneficio de su providencia? Parece que la misma naturaleza humana, aunque no siémpre conoce el verdadero Diós, conoce que tiene necesidad de Diós, i aunque no conozca la causa de su flaqueza, conoce su flaqueza i por éso naturalmente busca a Diós para remedio de élla.”

Este ejemplo manifiesta que en el razonamiento

castellano el número de las palabras inacentuadas es tan grande como el de las otras. Mas aun entre las palabras acentuadas no todas lo son igualmente. En *qué, hái, algún, alguna, misma, naturaléza, verdáero*, el acento se debilita un poco por el enlace íntimo de estas con las siguientes palabras: el de *aunque* es todavía mas débil, i el de la preposicion *pára* se hace casi imperceptible por la misma razon.

§ III.

INFLUENCIA DE LAS INFLEXIONES I COMPOSICIONES GRAMATICALES EN LA POSICION DEL ACENTO.

La posicion del acento en las dicciones castellanas es determinada principalmente por tres cosas: la inflexion i composicion gramatical: la estructura de las palabras: la etimología. Consideraremos primeramente el influjo de las inflexiones i composiciones gramaticales.

I. En el plural de los nombres se acentúa la misma sílaba que en el singular: *cámpo, cámpos, márjen, márjenes, tahalí, tahalhes*. Exceptúase *réjimen*, que hace el plural, poco usado, *rejímenes*, i *carácter*, cuyo plural es *caractéres*. Por la analogía que tienen con esta palabra los otros nombres griegos *cráter, clíster, estáter, esfínter*, parece que deben formarse de la misma manera sus plurales, *cratéres, clistéres, &c.*

II. La acentuacion de todas las formas de los verbos regulares es como la de las formas correspondientes de *acabar, aprender, acudir*. Aquí notaremos una particularidad característica del castellano: las formas del verbo en las cuales el acento no afecta a la terminacion sino a la raíz, es a saber, todas las personas de singular i la tercera de plural de los presentes indicativo i subjuntivo, i la segunda de singular de imperativo, son graves, cualquiera que sea la acentuacion de la palabra de que se deriven. Acentúase pues, *yo lágrimo, yo estímulo, yo equívoco, yo crítico*, aunque sean esdrújulos los primitivos *lágrima, estímulo, equívoco, crítico*. Exceptúanse los monosílabos, porque el acento agudo no puede menos de herir la única sílaba de que constan; como *doi, das, soi, es, son,*

voi, vas, ve, ven, &c. con sus respectivos compuestos *revé, preven, &c.* De las formas verbales enumeradas que no sean monosílabos o compuestas de monosílabos i que sinembargo sean agudas, no hai otras que las pertenecientes al verbo *estar*, (*estoi, estás, está, están; esté, estés, esté, estén, está tú*); que no tienen dos sílabas, sino por causa de la *e* que se le antepone para evitar la *s* líquida.

No es necesario enumerar las irregularidades acentuales que las formas verbales experimentan, porque ellas hacen parte de las irregularidades de conjugacion, i pueden verse en cualquiera gramática. Solo nos detendremos en uno que otro punto dudoso, fijando particularmente la consideracion en los vicios que sobre el modo de acentuar las formas i derivados verbales se han introducido en el lenguaje de los americanos.

III. Cuando, en el pretérito perfecto de indicativo de la segunda i tercera conjugacion, la primera persona de singular termina en *e*, la tercera no termina en *ió*, sino en *o* precedida de consonante, i ninguna de las dos personas es aguda sino grave: *quise, quiso; supe, supo; dije, dijo*. Son graves, por consiguiente, los antiguos pretéritos *plógo* o *plúgo* de *placer*, *yógue*, i *yógo* de *yacer*. *

IV. Es harto comun entre los americanos decir *há-yamos, háyais; váyamos, váyais; séamos, séais*; i no faltan algunos que acentúan del mismo modo otros presentes de subjuntivo, diciendo *téngamos, téngais; óigamos, óigais, &c.* Estas irregularidades no carecen de autoridad en el dia respecto de los verbos *ir* i *haber*; mas ni aun en ellos han sido, segun creo, sancionadas por la Academia; lo que prueba que el uso es vario, i que, por consiguiente, debe resistirse una novedad tan anómala. En los demas verbos el buen uso está uniformemente en favor de la regla: *seámos, seáis, tengámos, tengáis; &c.*

* Este verbo se conjugaba *yago, yaces, &c; yacia, yacias, &c; yógue, yoguiste, yógo, yoguimos, yoguistes, yoguieron; yazré, yazrás, &c; yazria, yazrias, &c; yaz tú, yaced vosotros; yaga, yagas, &c; yoguiera, yoguieras, &c; yoguiere, yoguieres, &c; yoguiere, yoguieres, &c.* Por no haberse conocido la antigua conjugacion de *yacer*, se han atribuido algunas de sus formas al verbo, tambien anticuado *yogar*, i a un verbo *yoguir*, que jamas ha existido.

V. Cuando la terminacion *er* o *ir* del infinitivo es precedida de vocal, hai varias formas i derivados verbales que los americanos acostumbran acentuar de un modo anómalo i bárbaro. Dicese, por ejemplo, *yo cáia*, *yo cái*, *nosotros léimos*, *vosotros habeis óido*, &c. He aquí una lista de las formas i derivados verbales en que se comete esta falta, escritos como deben pronunciarse, que es colocando el acento en la misma letra en que lo llevan las formas i derivados de los verbos *aprender* i *acudir*.

Infinitivo.....	<i>caér.....</i>	<i>óir.</i>
Indicativo presente....	<i>caémos.....</i>	<i>óimos.</i>
	<i>caéis.....</i>	<i>óis.</i>
	<i>caía.....</i>	<i>oía.</i>
	<i>caías.....</i>	<i>oías.</i>
Pretérito imperfecto...	<i>caía.....</i>	<i>oía.</i>
	<i>caíamos.....</i>	<i>oíamos</i>
	<i>caíais.....</i>	<i>oíais.</i>
	<i>caían.....</i>	<i>oían.</i>
Pretérito perfecto.....	<i>caí.....</i>	<i>ói.</i>
	<i>caíste.....</i>	<i>oíste.</i>
	<i>caímos.....</i>	<i>oímos.</i>
	<i>caísteis.....</i>	<i>oísteis.</i>
Imperativo.....	<i>caéd.....</i>	<i>oíd.</i>
Participio.....	<i>caído.....</i>	<i>oído.</i>
Sustantivo.....	<i>caída.....</i>	<i>oídas.</i>
Adjetivo.....	<i>creíble.....</i>	<i>oíble.</i>

VI. La acentuacion de la primera persona de singular del presente de indicativo, determina la de muchas otras formas verbales, es a saber, la de todas aquellas en que el acento cae sobre la raiz. *

Así es que como en la citada primera persona decimos *yo amplío*, decimos tambien, con el acento en la *i*, *tú amplías*, *él amplía*, *ellos amplían*, *amplía tú*, *yo amplíe*, *tú amplíes*, *él amplíe*, *ellos amplíen*. I por el contrario, como en la primera persona singular del presente de indicativo decimos *yo vacío*, decimos tambien con el acento en esa *a*, *tú vacías*, *él vacía*, *ellos vacían*, *vacía tú*, *yo vacíe*, *tú vacíes*, *él vacíe*, *ellos vacíen*.

¿Pero por qué se dice con esta variedad de acen-

* La raiz de un verbo es el infinitivo despojado de su terminacion característica *ar*, *er*, *ir*. En *ampliar* la raiz es *ampli*, en *vaciar*, *vaci*.

tuacion *yo amplío*, *yo vacío*? La duda no puede ocurrir sino en los verbos cuyo infinitivo termina en *iar* o en *uar*. Respecto de los primeros es caprichosa la lengua, i no se puede dar regla fija; es necesario consultar el uso; i por desgracia ni las gramáticas ni los diccionarios nos dan mucha luz sobre esta materia. He aquí sin embargo, tres analogías fáciles de percibir.

1.^a Los verbos compuestos siguen la acentuacion del simple. Dicese, pues, *yo desavío*, *yo desvarío*, *yo desahúcio*, * porque se dice *yo avío*, *yo varío*, i porque antiguamente se dijo *yo ahúcio* (yo esperanzo); i se dice, *yo confío*, *yo desafío*, *yo me descrió*, *yo deslío* (de *desliar*), porque se dice, i no puede ménos de decirse, *yo frío*, *yo crío*, *yo lío*. Sin embargo, aunque se pronuncia con el acento en la *i* *yo me glorío*, suele pronunciarse con el acento en la *o* que precede, *yo me vanaglório*; i segun Sicilia se dice *yo reconcílio*, significando "yo oigo una breve confesion en el tribunal de la penitencia," i *yo reconcílio* en las demas acepciones.

2.^a Si el verbo se deriva inmediatamente de un nombre castellano, que para formar el verbo se junta con una partícula compositiva, se retiene la acentuacion del nombre como en *yo avío*, *yo desvío*, *yo enrío*, *yo ahúcio*, *yo acarício*, *yo acópio*, *yo desquício*, *yo enjuício*, *yo aprécio*, *yo abrévio*, *yo ensúcio*, *yo expío*, *yo enfrío*, *yo arrécio*, *yo entúrbio*, en los cuales entran respectivamente los sustantivos *vía*, *río*, *lío*, *húcia*, (palabra anticuada que significa "confianza,") *carícia*, *cópia*, *quício*, *juício*, *précio*, i los adjetivos *brève*, *súcio*, *pío*, *frío*, *récio* i *túrbio*.

3.^a Si el verbo se forma de un nombre castellano grave que no se junta con elemento alguno prepositivo, lo mas jeneral es que se retenga la acentuacion del nombre como sucede en *yo atavío*, *yo espío*, *yo estrío*, *yo rocío*, *yo me demasio*, *yo odio*, *yo me fastidio*,

* Muchos acentúan malamente *desáhucio*, a pesar del simple *ahúcio*, i el primitivo *húcia*.

O dígalos Rosimunda;
Pues viendo que mi rencor
Su esperanza *desahúcia*,
Ya en otros medios me escribe:
Toma; aquea carta es suya. (Calderon.)

yo desperdicio, yo silencio, yo presencio, yo diferencio, yo ajencio, yo cambio, yo presajio, yo concilio, yo calumnio, yo angustio, yo ansio, yo oficio, yo privilegio, yo ajusticio, yo estudio, yo lidio, yo remedio, yo beneficio, yo injurio, yo agrio, yo vicio, yo medio, yo envidio, yo me refugio, yo albricio, yo vendimio, yo elojio, yo encómio, yo tápio, yo me injénio, yo escárpio, yo colúmpio, yo rábio, yo agrávio. I a esta analogía se refiere propiamente *vanaglório*, que no se compone de *vano* i *glorio*, sino se deriva inmediatamente del nombre compuesto *vanaglória*. Lo que parecia pues una excepcion en realidad no lo es.

Se exceptúan *yo amplio, yo contrario, yo me glorio, yo vario, yo vacío*. En *expatriar, cariar, vidriar, paliar, chirriar, escoriar, historiar, auxiliar, foliar*, parece incierto el uso. Sicilia dice que se pronuncia *yo expatrio, cario, vidrio, chirrio, palio*, sin embargo de la diferente posicion del acento en los sustantivos *patria, carie, vidrio, palio, chirrio*; que, por el contrario, se pronuncia *yo folio* conservando la acentuacion del sustantivo *folio*: que se pronuncia *yo escorio, yo historio*, en el indicativo, i *yo escorie, yo historie*, en el subjuntivo; i en fin, que se pronuncia *yo auxilio* (yo presto ayuda), i *yo auxilio* (yo ayudo a bien morir). Pero el Diccionario de la Academia, en la voz *chirriador*, autoriza la acentuacion *yo chirrio*, i es innegable que muchos pronuncian *yo palio*.

¿Quién de tan grande injenuidad blasona
Que no disculpe o palle sus delitos?

(D. Anjel Saavedra)

Quedan algunos verbos que no comprenden ninguna de las tres analogías precedentes. He aquí la acentuacion de los que se me ofrecen ahora a la memoria; *yo descarrío, yo filio, yo rúmio, yo sácio*. En *extasiarse*, verbo recientemente introducido, no se puede decir que hai uso constante, i me parece mas suave *extásio* que *extasio*.

VII. Los verbos cuyo infinitivo es en *uar*, presentan la misma variedad de acentuacion en las formas que se acentúan sobre la última sílaba radical, pues decimos, *yo continuo, yo avalúo, yo conceptúo, yo evácuo, yo fráguo*. Pero aquí la regla es sencilla i obvia. Si

el verbo termina en *uar* o *guar*, no carga el acento sobre esta *u*; si termina de cualquier otro modo, carga sobre ella.

VIII. Los verbos cuyo infinitivo trae dos vocales llenas antes de la *r* final, tienen el acento sobre la última vocal de la raíz en todas las formas arriba enumeradas, en que el acento no pertenece a la inflexion, sino a la raíz. Se acentúa pues: *yo espoleó, yo zaran-deó, yo cabezéó*, aunque derivados de *espuela, zaranda, cabeza*; i se dice que *el sol purpuréa las nubes* o que *las nubes purpuréan*, no obstante la diversa acentuacion del adjetivo *purpúreo*. No creo que deba imitarse la práctica de los que contra una lei tan conocida i constante conjugan *yo alíneo, yo delíneo*, en vez de *yo alinéo, yo delinéo*.

IX. En los compuestos castellanos que no constan de enclíticos, el acento dominante es el del último de los elementos que entran en ellos; v. g. *pelicáno* (el que tiene cano el pelo), *boquirubio, vaivén, traspié*.

X. En los compuestos en que entran pronombres enclíticos, ya hemos notado que el acento dominante no cae jamas sobre uno de estos; en lo que realmente no se diferencian de los compuestos a que se refiere la regla IX, pues los tales pronombres, cuando no figuran en composicion, carecen tambien de acento.

XI. Los adverbios en *mente* conservan la acentuacion del adjetivo que entra en ellos i del sustantivo *mente*, como si estas dos partes componentes fuesen dos palabras distintas: *vilménte, dóctaménte, pésimaménte*.

§ IV.

INFLUENCIA DE LA ESTRUCTURA MATERIAL DE LAS DICCIONES EN LA POSICION DEL ACENTO.

La estructura material de las dicciones influye asimismo en la posicion del acento. Mas este influjo lo ejercen únicamente las dos sílabas últimas.

I. Si dos o mas consonantes o la doble consonante *x* separan las dos vocales últimas, la diction es necesariamente aguda o grave: v. g. *arrogante, almendral, esmeralda, paralaxe*. Pero la combinacion de licuante i líquida se considera, para lo que es el acento, como

una articulacion simple, i aunque se halle en medio de las dos últimas vocales, no impide que la diction sea esdrújula; *Temístocles, décuplo, cátedra, féretro, lúgubre.*

Por el contrario, las consonantes *ch, ll, ñ, rr, y,* tienen el valor de dobles; i si separan la última vocal de la penúltima, la diction es necesariamente aguda o grave: *remacho, vasallo, garapiña, navarro, ensayo, batallon, agarrar, &c.* *

II. La diction es asimismo grave o aguda, siempre que en la última o penúltima sílaba hai diptongo: v. g. *justicia, ajusticiar, justiciero.*

Los compuestos en que figuran pronombres enclíticos son casi los únicos vocablos que pueden formar excepcion a estas dos reglas: *sorprendiéronme, prevenímosle, acaríciala, desperdicianlos.* Digo casi los únicos porque tenemos unos pocos adjetivos de uso raro, que son esdrújulos sinembargo de tener diptongo en la última sílaba. Todos ellos son compuestos latinos, i terminan en *locuo, altilocuo, brevilocuo, grandilocuo, ventrílocuo.* Añádase *alícuota.*

III. Todo triptongo es acentuado, i el acento cae siempre sobre su segunda vocal *cambiáis, fragüéis.* De aquí se sigue que no hai diction castellana en que se encuentre mas de un triptongo.

Esto, sinembargo, parece mas un hecho accidental de la lengua, el cual puede variar a consecuencia de nuevas adquisiciones, que no un carácter permanente de ella, fundado en su jenio i pronunciacion natural; pues no creo se diga que es dura o repugnante a nuestros hábitos la prolacion de vocablos en que haya triptongos inacentuados. I aun se puede afirmar que

* La causa de que tengan estas consonantes el valor de dobles es en casi todas ellas manifesta, pues o provienen de dos consonantes, como *dicho (dictus), mucho (multus), gallo (gallus), silla (sella), pollo (pullus), lloro (ploro) llano (planus), año (annus), otoño (autumnus), sueño (somnus), seña (signa);* o de consonante latina de valor doble, como en *mayor (major),* o llevan envuelta la vocal *i* o *e,* como en *facha (facies), vitualla (victualia), España (Hispania), baño (balneum), castaña (castanea), rayo (radius).* La *rr* tuvo siempre valor de doble en la lengua latina i en la griega: la primera la representaba, como el castellano, con dos *rr;* la segunda del mismo modo, pero añadiendo la señal de aspiracion; *errare (errar), katarrhoos (catarro).* Pero en ambas se omitia la primera *r* a principio de diction: *Roma, rhythmos.*

existen tales vocablos castellanos; pues lo son verdaderamente los nombres propios de lugares o rejiones en que la lengua nativa es la castellana; i los apelativos de las tribus o razas que moran en ellos, i todos los derivados de unos i otros. El triptongo *guai* es frecuente en los nombres jeográficos i nacionales de América, i entre ellos hai varios que como *guaireño* (natural de la Guaira) i *guaiquerí* (raza de indios) forman excepciones a la regla anterior. Tenemos tambien los nombres propios *Miaulina, Miauregato,* formados caprichosamente, aquel por Cervantes, i este por el fabulista Samaniego; uno i otro fáciles de pronunciar i nada desagradables al oido.

Voi ahora a manifestar algunas tendencias o propensiones jenerales de la lengua que son dignas de notarse, sinembargo de estar sujetas a gran número de excepciones.

IV. Si la diction termina en una sola vocal, el acento carga mas comunmente sobre la penúltima sílaba, como en *naturaleza, amoroso.* Pero son frecuentes las excepciones, ya de dicciones agudas como *ojalá, café, borceguí, biricú,* ya de dicciones esdrújulas i sobresdrújulas, como *lágrima, lóbrego, pájaro, llévasele, traeríamostelo.* De las agudas la mayor parte son formas verbales que por la analogía de su conjugacion piden el acento en la vocal postrera, v. g. *temerá, temeré, temí;* i de las esdrújulas i sobresdrújulas la mayor parte constan de enclíticos; cuya añadidura a las formas i derivados verbales nunca altera la posición del acento.

V. Si la diction termina en dos vocales ambas llenas, el acento recae mas a menudo sobre la primera, como en *saráo, febéo, canóa.* Pero son frecuentes las excepciones de vocablos acentuados en la sílaba precedente, como *cesáreo, hercúleo, héroe,* en la mayor parte de los cuales la primera de las dichas vocales es *e,* que es la ménos llena de las llenas i la que mas se acerca a las débiles; i los demas son casi todos nombres propios griegos, como *Alcínoo, Dánae, Pasífae, Méroe.* Hai tambien algunas pocas excepciones de vocablos agudos, como los nombres *Noé, oboé,* i las formas verbales en que segun la analogía de la conjugacion debe acentuarse la vocal postrera, como en *loé, loó.*

VI. Si la diccion termina en dos vocales, la primera llena i la segunda débil, aquella atrae por lo regular el acento, como en *tarái, léi, convói*. Solemos empero acentuar la vocal débil en nombres hebreos, v. g. *Jehú*; bien que se dice indiferentemente *Sinái, Sindái, Sinái*. Tienen asimismo acentuada la vocal débil el adverbio de lugar *ahí*, i la primera persona singular del pretérito perfecto de indicativo en verbos de la segunda i tercera conjugacion, v. g. *raí, reí, roí*.

VII. Si la diccion termina en dos vocales, la primera débil i la segunda llena, i carece de otras vocales, lo regular es que cargue el acento sobre la débil; como en *dia, fio, pua*. Mas hai muchos vocablos en que la analogía de la conjugacion obliga a poner el acento sobre la vocal postrera, como en *fió, dió*, i se acentúan del mismo modo unos pocos nombres, como *pié*.

VIII. Si la diccion termina en dos vocales, la primera débil i la segunda llena, i tiene ademas otras vocales, el acento se halla mas a menudo sobre la sílaba precedente, siempre que la analogía de las inflexiones verbales no se opone a ello; como en *justicia, egrejio, arduo*. Lo estorba la analogía de la conjugacion, ya en los tiempos cuya primera persona de singular debe tener la terminacion *ia*: *temia, partia, amaria, hacia*; ya en los pretéritos de indicativo, cuya tercera persona del singular termina en *ió*: *cambió, temió, partió*.

IX. Son pocas las dicciones de nuestra lengua que terminan en dos vocales débiles, i en ellas el acento carga siempre o sobre la primera de dichas vocales, como en *Tui, cucui* (insecto volador luminoso), o sobre la segunda, como en *benjuí, menjuí, Ruí*. La mayor parte de estas últimas son formas verbales, en que la analogía de la inflexion lo requiere así; como *fuí, construí*.

X. Si la diccion termina en consonante precedida de una sola vocal, el acento cae mas a menudo sobre esta vocal, como en *gaban, merced, jardin, amor, juventud*. Pero las excepciones de nombres graves son numerosas, v. g. *apóstol, árbol, azúcar, Bétis, cáliz, cárcel, cónsul, cráter, crisis, fácil, hábil, márjen, mármol, mástil, metamorfosis, tésis, trébol, útil*. Pertene-

cen a esta excepcion los patronímicos, como *Márquez, Pérez*, i muchos nombres propios sacados de la lengua griega, como *Anacársis, Aristídes, Ulises*. Pero el mayor número de vocablos graves que no siguen la regla, se conforman en esta parte a la analogía de inflexion o composicion, como los plurales de nombres, v. g. *casas, corazones, grandes, blancos*; muchísimas formas verbales, v. g. *temes, tememos, temen, temias, temian, temimos, temieron, temerémos, temerías, temerian, temas, temamos, teman, temieses, temiesen, temieras, temieran, temieres, temieren*; i otro gran número de formas i derivados verbales que constan de enclíticos, v. g. *danos, atendedles, respetadlos, aflijirlas, &c.*

XI. Hai tambien bastantes vocablos esdrújulos i sobresdrújulos que hacen excepcion a esta regla; pero sacados los vocablos en que la lei de inflexion o de composicion pide acento esdrújulo o sobresdrújulo, como *apóstoles, árboles, dátiles, amábamos, amáramos, llévales, cómpralos, dándosenos*, i varios sustantivos de oríjen griego, propios i apelativos, v. g. *Anaxímenes, Temístocles, Eurípides, Sócrates, análisis, antítesis, éxtasis, hipótesis*, resta un número bastante corto de dicciones esdrújulas, terminadas en consonante, como *réjimen, déficit*.

XII. Si la diccion termina en consonante precedida de mas de una vocal, el acento carga mas a menudo sobre la postrera vocal, como sucede en *azahár, baúl, Caín, deán, Faón, Jaén, león, maíz, miél, nuéz, país, Sebastián, soéz*. No siguen esta regla los patronímicos, todos los cuales (exceptuado *Ruiz*) se acentúan sobre la penúltima vocal, como *Díaz, Páez, Peláez*, i muchos nombres plurales i formas verbales en que la analogía de inflexion o la lei de composicion pide que se coloque el acento, ya sobre la penúltima vocal, como en *borceguíes, canóas, lóes, ráen, rien, amáis, amaréis*; ya sobre la vocal antepenúltima, como en *delicias, nectáreos, cámbias, cámbies, cantábais, cantaríaís, cantáseis, cantáraís, cantáreis*.

XIII. Resta considerar un caso en que es necesario fijar la verdadera acentuacion, por la tendencia que tenemos a alterarla, particularmente los americanos. Lo que voi a decir se refiere a gran número de vocablos graves que traen inmediatamente ántes de la

última sílaba dos vocales, seguidas o no de articulación inversa. Si de estas dos vocales la primera es llena i la segunda débil, nos es mas natural colocar el acento sobre la llena, como se ve en estos ejemplos: *áire*, *áuto*, *cáigo*, *cáuto*, *cláustro*, *féudo*, *fláuta*, *péine*, *réino*, *tráigas*, *váinas*, &c; i de aquí es que el número de los vocablos en que sucede lo contrario va siendo cada dia menor en castellano. Los antiguos decían *reína*, *veínte*, *treínta*, (como nacidos que eran de *regina*, *viginti*, *triginta*); i nosotros decimos *reína*, *veínte*, *treínta*; i obedeciendo a esta propension, aun personas no vulgares pronuncian hoy *Atáulfo*, *baláustre*, *sáuco*, en vez de *Ataúlfo*, *balaústre*, *saúco*. Pero quedan todavía muchas palabras en que el buen uso no permite hacerlo, como son además de las tres precedentes, las que siguen: *áina*, *baraúnda*, *bilbaíno*, *Caláinos*, *cabrahígo*, *Caístro*, *Creúsa*, *desvaído*, *Láinez*, *mohíno*, *paraíso*, *tahúlla*, *traílla*, *vahído*, *vizcaíno*, *zahína*, *zahúrda*. Las demás excepciones pueden reducirse a estas clases:

1.^a Formas i derivados verbales en que la analogía de inflexion o la lei de composicion requiere que se acentúe la débil, como *caído*, *creíste*, *creíble*, *oíla*.

2.^a Derivados griegos en *ismo*, o formados a imitacion de estos, como *ateísmo*, *politeísmo*, *hebraísmo*, *maniqueísmo*, *deísmo*, *egoísmo*.

3.^a Plurales de nombres que retienen el acento del singular, como *baúles*, *países*.

4.^a Formas i derivados de verbos compuestos, en los cuales por punto jeneral el acento no debe cargar sobre la partícula prepositiva. Por consiguiente, decimos *yo me ahíto* (del adjetivo anticuado *hito*, fijo), *yo estoi ahíto*; *yo ahíjo*; *yo ahílo*; *yo ahúcio*; *yo ahúcho*; *yo ahúmo*; *yo ahúso*; *yo aúno*; *yo desahúcio*; *tú prohíjas*; *tú prohíbes*; *él rehíla*; *él rehínche*; *él rehízo*; *él rehúnde*; *él rehúye*; *él se rehúrta*; *él reíne*, *él sahúma*.

Imitan esta acentuacion otros verbos en que no hai composicion o es oscura, como *aúllo*, *maúllo*, *rehúso*, i no sé si algun otro.

5.^a *Judaízo*, *hebraízo*, i otros verbos derivados de adjetivos en *áico* (*judáico*, *hebráico*); en los cuales verbos no se debe cargar nunca el acento sobre la *a* que precede a la terminacion.

§ V.

INFLUENCIA DEL ORÍJEN DE LAS PALABRAS EN LA POSICION DEL ACENTO.

Hai varios casos en que no estando determinada la posicion del acento por la estructura material de las palabras, ni por la analogía de inflexion o composicion, ni por el uso constante de la jente instruida, es útil atender al orijen, esto es, al acento que tienen las palabras en la lengua de donde las hemos tomado. *

En las que nos han venido del latin se sigue, aunque con no pocas excepciones, la acentuacion de este idioma: *lágrima* (*lácima*), *jóven* (*júvenis*), *aváro* (*avárus*), *navío* (*navígium*), *envalde* (*inválide*). Pero conviene observar, que cuando el nombre latino varía de acento de un caso a otro, el nombre castellano, así como imita al ablativo de singular de la lengua madre en la estructura, tambien le imita en la prosodia: *sermon* (*sermóne*), *ciudad* (*civitáte*), *merced* (*mercéde*), *color* (*colóre*), *ibero* (*ibéro*). Algunas veces, con todo, se retiene la forma i el acento del nominativo: *Júpi-ter*, *Juno*, *César*, *Vénus*, *carácter*, *réjimen* (*régimen*).

Debe pues seguirse la acentuacion latina, siempre que el buen uso no esté claramente decidido en contra. Por ejemplo, unos pronuncian *intérvalo*, otros *interválo*; unos *síncero*, otros *sincéro*; unos *méndigo*, otros *mendígo*. Prefiero de consiguiente la acentuacion del orijen, que hace graves estas palabras. Adoptando esta práctica, hai en multitud de casos una regla fija a que atenernos, i no se multiplican por puro capricho los puntos de separacion i diverjencia entre las lenguas, que es añadir gratuitamente una dificultad mas a su estudio.

En los nombres propios de personajes romanos se peca a veces gravemente contra la regla anterior. Muchos pronuncian *Tíbulo*, *Lúculo*, *Népote*, debiendo hacer graves estas voces (*Tibúllus*, *Lucúllus*, *Nepos*

* Este § supone conocimientos que no pueden esperarse de los alumnos. Lo he puesto para que lo tomen en consideracion los profesores. Se cometen graves faltas en la acentuacion de palabras derivadas del latin i sobre todo del griego, especialmente en la nomenclatura de las ciencias. Las observaciones que presento podrán servir para que se precavan o corrijan muchas de ellas.

Nepótis). Debe decirse *Catúlo*, grave, cuando se habla del poeta; i *Cátulo*, esdrújulo, cuando se designa algun individuo de la jente *Lutacia*, como el célebre vencedor de los cimbros.

Si el uso es decididamente contrario al oríjen, debemos atenernos al uso; como en *acédo* (*acidus*), *rúbrica* (*rubrica*), *albedrío* (*arbitrium*), *trébol* (*trifolium*), *tinieblas* (*tenebræ*), *atmósfera* (*atmosphæra*), *púdico* (*puḍicus*), *celebro* (*cérebrum*), *imbécil* (*imbecillus* o *imbecillis*), *Lucía* (*Lúcia*), *Proserpina* (*Prosérpina*), *Pegáso* (*Pégasus*), *Cerbéro* (*Cérberus*), *Aníbal* (*Hán-nibal*), *Asdrúbal* (*Ásdrubal*), *Isidro* (*Isidórus*), &c.

Pero por poco que dejase de ser constante este uso entre la jente educada, preferiria yo la acentuacion del oríjen latino. *Presago*, por ejemplo, se pronuncia i escribe hoi frecuentemente como esdrújulo, aunque grave en latin i en italiano, i en el uso de los autores castellanos hasta fines del siglo XVII, por lo ménos. Herrera dijo:

El nuevo sol, preságo de mal tanto;

i otra vez:

El ánimo es preságo de su daño.

Yo ví el cometa i las lumbres
De mi desdicha preságas,
Cuando aquel sueño introdujo
Miedo al cuerpo, horror al alma.

(Calderon, *la Cisma de Inglaterra*.)

Aun hai ménos razon para acentuar la antepenúltima de *epigrama*, que muchos acentúan en la penúltima, como lo hicieron los latinos, i se hace universalmente en las dicciones cognadas *anagráma*, *diagráma* i *prográma*:

I no solo el honor del epigráma
Recibe calidad de este preceto,
Sino la lira con que amor nos llama.

(*B. de Arjensola*.)

I para ennoblecer fiestas de damas
Fueron las seguidillas epigrámas.

(*Mora*.)

Ni por respetable que sea la autoridad de D. José Gómez Hermosilla, la seguiria yo en el esdrújulo *Mitrídates*, contra el uso de los latinos, que hace gra-

ve este nombre propio. Dicen hoi *celtíbero* las comparativamente pocas personas que se hallan en el caso de emplear esta palabra; ¿no seria mejor *celtibéro*, imitando la acentuacion latina (*céltiber*, *celtibéri*), i la del simple castellano *ibéro*? Creo tambien que en el sustantivo *prócer* está bien colocado el acento sobre la *o*; pero no en el adjetivo *procero*, *procera*, que en latin es constantemente grave.

Ha sucedido a veces alterarse el uso jeneral por etimologías dudosas o falsas. Pronunciábase no ha mucho tiempo *pábilo*, segun se ve por la asonancia i consonancia de esta palabra en poesías de los mejores tiempos de la lengua, * i por la *Selva comun de consonantes en el Arte poética* de Renjifo (páj. 301). Pero se introdujo la moda de pronunciar *pábilo*, esdrújulo, porque se imaginó, con poco fundamento, que se derivaba de *pábulum*; i esta práctica se ha hecho universal entre las personas que se precian de hablar bien, sin embargo de que el vulgo, i no poca parte de la jente educada, en todos los países en que la lengua nativa es la castellana, sigue todavía pronunciando *pábilo*.

Cuando el uso es jeneral i decididamente contrario al oríjen, debemos, como he dicho, atenernos al uso; pero no hai razon para calificar de tal el que recae sobre vocablos que apénas pertenecen a la lengua comun, o sobre voces técnicas, que solo se oyen en la boca de un corto número de personas, cuya opinion puede ser inapelable en el arte o ciencia que profesan, aunque no en materia de lenguaje.

A los poetas se concede separarse algunas veces de

* En el *Amor médico* de Tirso de Molina, acto segundo, escena 3, entre los dos criados Tello i Delgado, se lee:

Delg. Tello! — *Tell.* Oh Delgado, i nó hilo!

¿Acá tambien? *Delg.* ¿Qué hai de nuevo?

Tell. En Portugal todo es sebo.
Hasta quedarse en pábilo.

I en el *Amar por señas* del mismo autor, acto primero, escena 6:

....Hilo a hilo

Me voi—Chiton—No hablo nada.

Labrando voi cera hilada,

Pero fáltala el pábilo.

la acentuación normal, ya prefiriendo la práctica latina, ya el uso ménos autorizado. Por ejemplo, decimos en prosa *impío*, reteniendo el acento del simple *pío*: pero en verso es permitido pronunciar *impío*, según la acentuación latina:

Este despedazado anfiteatro
Ímpio honor de los dioses. . . . (Ríoja.)
.....Las contiendas
En que al jenio del mal ímpias ofrendas
Las naciones tributan. . . . (Mora.)

Por la misma razón es lícito en verso hacer graves, según la práctica ménos autorizada, los esdrújulos *Océano*, * *período*.

De los dorados límites de Oriente
Que ciñe el rico en perlas Océano. (Espronceda.)
.....Ni sabios oradores
Daban en períodos contrahechos
La señal de bochinchas destructores. (Mora.)

Hai también alguna libertad para dejar la acentuación normal en los nombres propios nuevos o de poco uso. Sin ella hubiera sido poco ménos que imposible a Hermosilla traducir en verso la reseña de los ejércitos al fin del libro segundo de la *Ilíada*.

Pero fuera de estos límites la licencia es incorrección, i arguye ignorancia o poca destreza en el arte de versificar.

En las voces derivadas del griego, lo mas común es acentuarlas a la manera de la lengua latina, que ha sido frecuentemente el conducto por donde han pasado al castellano. Los griegos, por ejemplo, pronunciaban *Sócrates*, *Demóstenes*: los latinos *Sócrates*, *Demóstenes*, acentuando la antepenúltima; i tal es también la acentuación de estos dos nombres en nuestra lengua.

Siguiendo la norma del idioma latino ponemos constantemente el acento sobre la antepenúltima de los nombres en *ada*, *ide*, *ida*, cuyo nominativo griego es en *as* o en *is*, como *década*, *mónade*, *tríade*, *nómade*, *driada*, *náyade*, *crisálida*, *pirámide*; de los propios i patronímicos cuyo nominativo es en *ades*, como *Alci-*

* Lo que no se tolera en prosa ni en verso es pronunciar *Oceano* con dos cc.

biades, *Carnéades*, *Milciades*, *Pilades*; de los compuestos terminados en *céfalo*, como *acéfalo*, *bucéfalo*, *cinocéfalo*; en *crates*, como *Sócrates*, *Hipócrates*; en *crono*, *crona*, como *isócrono*, *síncrona*; en *doto*, *dota*, como *Heródoto*, *antídoto*, *anécdota*; en *fago*, *faga*, como *antropófago*, *esófago*; en *filo*, *fila* (de *philein*, amar), como *Pánfilo*, *Teófilo*; en *fisis*, como *apófisis*, *sinfisis*; en *foro*, *fora*, como *Telésforo*, *fósforo*, *canéfora*; en *gamo*, *gama*, como *bígamo*, *polígamo*, *criptógama*, *fanerógama*; en *gono*, *goná*, como *tetrágono*, *polígono*; en *grafo*, *grafa*, *grafe*, como *jeógrafo*, *tipógrafo*, *historiógrafo*, *epígrafe*; en *jenes*, como *Hermójenes*, *Diójenes*; en *jeno*, como *hidrójeno*, *oxígeno*; en *logo*, *loga*, como *análogo*, *diálogo*, *epílogo*, *teólogo*, *filólogo*; en *maco*, *maca*, como *Telémaco*, *Calímaco*, *Andrómaca*; en *menes*, como *Anaxímenes*; en *metro*, *metra*, como *diámetro*, *perímetro*, *termómetro*, *jeómetra*; en *nomo*, *noma*, como *astrónomo*, *ecónoma*; en *odo*, como *método*, *sínodo*, *período*; en *ónimo*, *ónima*, como *Jerónimo*, *anónimo*, *pseudónimo*; en *ope* (de *ops*, voz), como *Caliope*, *Mélope*; en *pode*, como *trípode*, *hexápode*; en *poli*, *polis*, como *Trípoli*, *metrópoli*, *Heliópolis*, *Sebastópolis*; en *ptero*, *ptera*, como *díptero*, *coleóptero*, *himenóptero*; en *stasis*, como *hipóstasis*, *antiperístasis*; en *stenes*, como *Demóstenes*, *Calístenes*; en *teles*, como *Aristóteles*, *Praxíteles*; en *tesis*, como *hipótesis*, *diátesis*.

Por el contrario hacemos graves, siguiendo siempre la norma latina, los compuestos griegos terminados en *agogo*, como *pedagogo*, *demagogo*; en *demo*, como *Aristodemo*, *Menedemo*; en *doro*, *dora*, como *Isidoro*, *Teodoro*, *Musidora*; en *filo*, *fila*, (de *phyllon*, hoja), como *difilo*, *trifilo*; en *glotis*, *gloto*, *glota*, como *epiglótis*, *poliglóta*; en *medes*, como *Diomédes*. *

Los nombres propios i patronímicos en *ida*, *ides*, son a veces esdrújulos i a veces graves, siguiendo en uno i otro caso la acentuación latina. Por ejemplo,

* *Diomédes* acentúa constantemente Hermosilla en su traducción de la *Ilíada*.

Las máquinas de Arquimédes
No son encarecimiento.

(Lope de Vega en la comedia de *La Hermosa Fea*.)

son graves *Aristídes*, *Atrída*, *Heracída*; i esdrújulos *Focílides*, *Eurípides*, *Meónides*.

Hasta aquí todo es conformidad con la norma de la acentuación latina. En las terminaciones que voy a enumerar nos apartamos a veces de ella.

1. Los sustantivos en *ma*, si son en griego derivados verbales neutros, llevan constantemente el acento sobre la penúltima, como *anagráma*, *sistéma*, *diadéma*, *epifonéma*. Excepción a esta regla no he podido hallar otra bien establecida que *síntoma*; pues aunque algunos dicen *díploma*, lo jeneral es *diplóma*.

2. Los nombres propios en *eo* tienen acentuada la *e* de la terminación, sin embargo de que en las voces oriundas latinas se coloca mas atrás el acento; i así pronunciamos *Orféo*, *Prometéo*, *Perséo*, *Idomenéo*.

3. Los nombres propios femeninos que terminan en *ea*, siguen la acentuación latina, acentuándose sobre la *e* de la terminación, como *Astréa*, *Medéa*.

4. Los apelativos en *eo*, *ea*, siguen siempre la acentuación latina, i llevan acentuada esta *e*, si procede del diptongo griego *ai*, como *aquéo*, *focéo*, *sabéo*, *febéo*, *propiléo*, *mausoléo*; mas en conformidad tambien con el uso latino, llevan acentuada la vocal precedente a la terminación, cuando en esta era breve la *e*, como *apolíneo*, *hectóreo*.

Dícese *epicuréo* i *epicúreo*, i debiéramos por consiguiente preferir la acentuación de la penúltima vocal, segun la práctica de los latinos. La Academia, sin embargo, ha preferido acentuar la *u*.

5. Sobre la acentuación de los nombres en *ia* parece haber ejercido poca influencia la prosodia latina. Se acentúan sobre la antepenúltima vocal los compuestos terminados en *cracia*, como *aristocrácia*, *democrácia*, *hiereocrácia*, *oclocrácia*; en *demia*, como *epidemia*, *academia*; en *fajia*, *gamia*, *mancia*, *onimia*, *pedia*, *urjia*, como *antropofajia*, *monogamia*, *poligamia*, *necromancia*, *quiromancia*, *sinonimia*, *homonimia*, *Ciropedia*, *enciclopedia*, *liturgia*, *metalurgia*.

6. Se acentúan sobre la penúltima vocal los compuestos terminados en *arquía*, *fonía*, *gonía*, *grafía*, *manía*, *patía*, *tonía*; como *anarquía*, *monarquía*, *tetrarquía*, *eufonía*, *cacofonía*, *sinfonía*, *teogonía*, *cosmogonía*, *jeografía*, *calografía*, *melomanía*, *simpatía*, *hidropatía*, *homeopatía*, *atonía*, *monotonía*.

7. En cuanto a los compuestos que terminan en *lojia* en algunos de estos nombres es uso constante cargar el acento sobre la penúltima vocal, como en *analojía*, *etimolojía*, *astrolojía*, *cronolojía*, *mitolojía*, *teolojía*, *fisiolojía*, i en otros sobre la vocal antepenúltima, como en *antilójia*, *perisolójia*. En los nombres modernos de ciencias el uso es vario, pero lo mas comun es acentuar la *o* de la terminación, como en *mineralojia*, *ideolojia*, *zoolojia*, *ornitolojia*, *ictiolojia*, *entomolojia*, &c.

8. Son tambien varios los compuestos terminados en *nomia*, pues se dice con el acento en la *o*, *antinómia*, i con el acento en la *i*, *astronomía*, *economía*. En las voces nuevamente introducidas, el uso mas comun es acentuar la *o* de la terminación; *isonomia*, *autonomia*.

9. Restan aún muchos nombres en *ia*, acerca de los cuales podemos hacer una observación, i es que cuando significan cualidades abstractas, i se derivan de sustantivos concretos en *o*, que han pasado tambien a nuestra lengua, solemos acentuar la *i*, como en *filosofía*, derivado de *filósofo*, *misanthropía*, de *misántropo*. En los demas no se puede dar regla fija: se dice *estratéjia*, *dispépsia*, *disentéria*, i por el contrario *apoplejía*, *letanía*, *pirexia*, &c.

10. Los nombres propios en *on* son agudos, cualquiera que haya sido su acentuación griega o latina, como *Agamenón*, *Telamón*, *Macaón*, *Foción*, *Filemón*, *Dión*; pero los en *or* varían: unos agudos, como *Mentor*; otros graves, como *Cástor*, *Héctor*.

11. Finalmente, hai nombres griegos en que ha prevalecido por el uso constante una acentuación opuesta a las reglas de la prosodia latina, como en *acólito*, *misántropo*, *filántropo*, *héroe*, *ágata*, *Heléna*, *Ifjénia*, *Edipo*, *Sardanápalo*. *

* En cuanto al último, yo me decidiria por la práctica de los poetas castellanos hasta el siglo XVIII:

No les dió merienda así
El bruto Sardanápalo
Al gran Turco i al Sofí. (Romanc. Jen.)
Muy largas faldas son estas:
El rei de bastos! No es malo—
Será el rei Sardanápalo,
Pues que lleva un palo acuestas. (Tirso.)

Las observaciones precedentes relativas a los vocablos derivados de la lengua griega nos dan casi siempre los medios de resolver las dudas que puedan ofrecerse por la variedad del uso o la novedad de la voz. Si esta se halla comprendida en algunas de las terminaciones en que se han establecido por la práctica jeneral reglas ciertas, deberemos acentuarla conforme a ellas. Por ejemplo, ¿dudamos cómo haya de acentuarse la voz nueva *estratocracia*, que significa la forma de gobierno en que manda el ejército? Por la regla de los compuestos análogos *democrácia*, *aristocrácia*, haremos aguda la sílaba *cra*.

I si la voz no pertenece a terminacion alguna en que el uso haya fijado reglas, seguiremos la norma del acento latino, que es la tendencia mas jeneral de la lengua. Por consiguiente, entre *parasíto* i *parásito*, preferiremos *parasíto*: haremos esdrújulos los sustantivos terminados en *crata*, como *aristócrata*, *demócrata*, i demas análogos; haremos tambien esdrújula la terminacion en *lisis*, pronunciando *análisis*, *parálisis*, *diálisis*; i haremos grave la terminacion en *ope* (de *ops*, ojo), pronunciando *ciclópe*, *miópe*.

Ya se ha dicho que en verso puede permitirse alguna libertad para preferir el uso ménos autorizado i análogo; pero estas licencias no deben nunca pasar de la poesía a la prosa.

Hemos hablado hasta aquí de los orígenes latino i griego. Por lo tocante a las palabras tomadas de otras lenguas, i en que la prosodia no está determinada por un uso constante, se debe seguir la acentuacion de su oríjen, en cuanto sea compatible con la índole del castellano, como siempre lo es la acentuacion de los otros dialectos latinos. Retúvose por tanto el acento italiano o frances en *soprano*, *violoncelo*, *esdrújulo*, *coqueta*, *randevú*, *fricasé*. Mas no sucede lo mismo en las voces tomadas de otros idiomas, v. g. el inglés; en las cuales unas veces es posible conservar i conservamos en efecto la acentuacion nativa, como en *milór ládi*, *júri*; i otras veces, porque no lo es, o sin embargo de serlo, preferimos dar a la voz el acento que nos parece convenir mejor a su terminacion segun la índole del castellano, como en *fasionáble* (*fashionable*) *Cantorbéri* (*Canterbury*), *Newton* (*Newton*), *Bacón* (*Bacon*), *Wolséo* (*Wolsey*).

PARTE TERCERA.

DE LA CANTIDAD.

§ I.

DE LA CANTIDAD EN JENERAL.

Llábase CANTIDAD de una sílaba su duracion o el tiempo que gastamos en pronunciarla.

Esta cantidad no es una cosa absoluta, de manera que en pronunciar una sílaba dada gastemos una cantidad definida de tiempo, v. g. uno o dos centésimos de segundo. La cantidad consiste propiamente en la relacion que tienen unos con otros los tiempos de las sílabas, los cuales pueden variar mucho, segun se habla lenta o apresuradamente, pero guardando siempre una misma proporcion entre sí.

La duracion de las sílabas depende del número de elementos que entran en su composicion i del acento. Así en las cuatro sílabas de que consta la diction *transcribiese*, es indudable que la primera *trans* requiere mas tiempo que la segunda *cri*, por componerse aquella de cinco elementos i esta de tres; i no es ménos cierto que la sílaba *bié*, compuesta de tres elementos, uno de los cuales es la vocal acentuada *é*, se pronuncia en mas tiempo que la cuarta *se*, que se compone de una sola consonante i una sola vocal que carece de acento.

A pesar de estas diferencias las duraciones o cantidades en todas las sílabas castellanas se acercan mas a la razon de igualdad que a la de 1 a 2, como creo haberlo probado suficientemente en otra parte; i de aquí es que lo mas o ménos largo de una sílaba importa mui poco para la medida del verso, si no es en razon del acento, cuyo oficio métrico se dará a conocer despues.

Sinembargo, como las sílabas mas llenas, llamadas

largas, exceden un poco (aunque es imposible decir cuánto), i las sílabas de estructura sencilla, que se llaman *breves*, no llegan exactamente a la cantidad media de duracion, que sirve de tipo en la medida de los versos, es fácil concebir que, si se multiplican demasiado aquellas, habrá por fuerza que violentar un tanto la pronunciacion para ajustarla a los espacios métricos, lo que dará cierta dureza al verso; i que por el contrario, si hai demasiado número de breves, el verso no parecerá tan nutrido i cabal como es necesario para que el oído quede contento. Cuando las largas se mezclan con las breves, lo que sobra de las unas se compensa con lo que falta a las otras, i cada verso o miembro de verso parece regular i exacto; pero cuando predominan excesivamente las unas o las otras, es difícil esta compensacion; i una diferencia, apénas perceptible por sí sola, produce a fuerza de multiplicarse un exceso o falta de duracion que puede perjudicar al ritmo. *

Mas esto sucede solamente cuando es excesivo el número de las breves o de las largas. Dentro de ciertos límites, tiene el versificador bastante libertad para emplear las unas o las otras, i para hacer de este modo mas o ménos grave o ligero, fuerte o suave el verso, segun lo pida el concepto o sentimiento que se propone espresar.

Cíñese a esto solo la importancia de las sílabas breves i largas en el metro castellano. En cuanto a acentuadas o inacentuadas la tienen mui grande, como despues veremos; pero es por una razon independiente de la cantidad, único asunto que nos ocupa ahora.

Si la consideracion de las sílabas largas i breves es

* En este verso, por ejemplo,

De lo que padecia se quejaba,

corre con demasiada celeridad la voz; i para hacer mas llena la cadencia, el que tenga un oído fino, familiarizado con la del verso endecasílabo, reforzará tal vez un poco el *lo*. Al paso que en este del Petrarca,

Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,

en que hai nada ménos que ocho acentos, i casi todas las sílabas son complejas, se hace preciso debilitar hasta cierto punto la acentuacion de *fior*, *erbe*, *antri*, en beneficio del ritmo.

de tan poca importancia en el verso, aun lo es ménos en la prosa i en la pronunciacion familiar; porque suponiendo que dividimos las dicciones en las sílabas de que lejitimamente constan, i que pronunciamos todos los elementos de estas, i colocamos el acento en el lugar debido, es imposible que no demos a cada dccion i a cada sílaba los espacios o duraciones correspondientes.

Digo, suponiendo que dividimos las dicciones en las sílabas de que lejitimamente constan, porque hai casos en que esta division es dudosa, i puede ocasionar dificultades; es a saber, cuando entre dos o mas vocales no media ningun sonido articulado. En tales casos, es necesario saber si las vocales concurrentes forman una, dos o mas sílabas; de cuya determinacion es evidente que depende el número de sílabas que tiene la dccion, i el espacio que debe ocupar en la pronunciacion ordinaria i en el metro. En *Dios*, por ejemplo, concurren dos vocales, como en *loor*; pero las dos vocales concurrentes forman diptongo en *Dios*, i la dccion tiene una sola sílaba i se pronuncia en la unidad de tiempo; al paso que no lo forman en *loor*, que por consiguiente consta de dos sílabas i correctamente pronunciado ocupa dos tiempos en el habla ordinaria i en el metro.

El problema, pues, que se nos presenta ahora, i el único de importancia en la prosodia por lo tocante a las cantidades, es este: determinar, cuando concurren dos o mas vocales, si forman una o mas sílabas. Las reglas que voi a exponer ahora son relativas a los casos en que las vocales concurrentes pertenecen a una sola dccion.

§ II.

DE LAS CANTIDADES EN LA CONCURRENCIA DE VOCALES PERTENECIENTES A UNA MISMA DICCION.

Las reglas que vamos a dar suponen determinado el lugar del acento.

El acento puede estar situado de tres modos con respecto a las vocales concurrentes; o en una de ellas, o en una sílaba precedente o siguiente. Supongamos que el acento carga sobre una de dichas vocales.

1. Si concurren dos vocales llenas i el acento cae sobre cualquiera de ellas, no forman naturalmente diptongo; por lo que son disílabas estas dicciones, *Páez, Jaen, nao, tea, leal, feo, leon, loa, roen*; i trisílabas estas, *azahar, caoba, creemos, boato, canoas*. La práctica ordinaria de los poetas está de acuerdo con la regla precedente; pero no les es prohibido contraer alguna vez las dos vocales i formar con ellas un diptongo impropio, como lo hizo Samaniego en este endecasílabo:

El *Leon*, Rei de los bosques poderoso;
i Espronceda en estos versos de cuatro sílabas:

I no hai playa,
Sea cualquiera,
Ni bandera....

donde *leon* i *sea* figuran como monosílabos. Es ménos dura esta contraccion (llamada SINÉRESIS) cuando la vocal inacentuada es la *e*, que es la ménos llena de las llenas. *

2. Si concurren dos vocales, la primera llena i la segunda débil, i el acento carga sobre la llena, las vocales forman constantemente diptongo, como en *tarai, cauto, peine, carei, feudo, coima, convoi*, disílabos; *hai, réi, soi*, monosílabos. Este diptongo es generalmente indisoluble; quiero decir, que ni aun por licencia poética pueden las vocales concurrentes pronunciarse de modo que formen dos sílabas. **

* Es frecuente, con todo, la contraccion de las dos primeras vocales en *ahora*, i se la permite a menudo uno de los mas hábiles versificadores que ha tenido la lengua:

.... Mis miradas
Ahora mismo están fijas en la escena.
Al placer que ahora gozo, no resisto.
Los torrentes de fango que ahora bebo.
Ahora verás si yo sé urdir la trama.

(Mora)

** No falta uno que otro ejemplo de esta violenta diéresis:

Dos destos que en las ciudades,
Sanguijuelas de las honras,
Sin espada sacan sangre;
Censura de las doncellas,
Sátira de los linajes,
Zóilos de los ausentes,
De los ingenios vejámen;
Destos, en fin, que mirones
En los templos i en las calles,
Porque todo lo malician
Dicen que todo lo saben.

(Tirso de Molina.)

La separacion de vocales que normalmente deben pronunciarse en la unidad de tiempo, haciéndolas sonar en distintas sílabas, se llama DIÉRESIS, i suele señalarse en la escritura con dos puntos, a que se da el mismo nombre, colocados sobre una de las vocales disueltas: *glorioso, suäve*. La sinéresis no tiene signo alguno.

3. Si concurren dos vocales, la primera llena i la segunda débil, i el acento carga sobre la débil, las dos vocales forman naturalmente dos sílabas, como en los disílabos *raíz, baúl, creí*, i en los trisílabos *roído, saúco, oímos*. Los buenos versificadores rara vez se permiten la contraccion o sinéresis de estas vocales concurrentes, que forman entónces un diptongo impropio bastante duro. *

4. Si concurren dos vocales, la primera débil i la segunda llena, i el acento recae sobre la débil, las vocales concurrentes forman naturalmente dos sílabas, como en los disílabos *dia, fie, rio*; en los trisílabos *ganzúa, valúa*; en el tetrasílabo *desvirtúo*, i en el pentasílabo *lloraríamos*. La sinéresis es ménos rara en esta combinacion que en la precedente, porque no es tan ingrata al oído. **

5. Si concurren dos vocales, la primera débil i la segunda llena, i está acentuada la llena, las vocales concurrentes forman unas veces diptongo i otras no.

* Como en este verso de Meléndez:

Caido del cielo al lodo que le afea.

** Que *habia* de ver con largo acabamiento: (Garcilaso.)

Los *rios*, su curso natural reprimen. (Espronceda.)

.... Ni catarata
De ondisonante *rio*, ni lava ardiente. (Espronceda.)

Cuando las dos vocales terminan la diccion, la sinéresis ofende poco o nada al oído; i tal vez seria de desear que imitásemos a los italianos, que en esta situacion las contraen siempre, i aun hacen lo mismo en la concurrencia de dos llenas finales:

Pur, se non della vita, avere almeno
Della sua fama dee temenza e cura: (Tasso.)

Serian entónces mas nutridos nuestros versos i cabria mas en ellos.

Fióme es naturalmente trisílabo, i *Dios*, por el contrario, constantemente monosílabo.

Para determinar la cantidad lejitima de estas combinaciones, serán de alguna utilidad las reglas que siguen.

A. Cuando los sonidos simples *e*, *o*, han pasado bajo la influencia del acento a los sonidos compuestos *ié*, *ué*, estas combinaciones forman diptongos absolutamente indisolubles, como sucede en *diente*, *fuelle*, *huerto*, *muerte*, *viento*, nacidos de los vocablos latinos *dente*, *forte*, *horto*, *morte*, *vento*, i en *pienso*, *quiero*, *ruego*, inflexiones de los verbos *pensar*, *querer*, *rogar*; todas las cuales raices vuelven casi siempre al sonido simple, luego que muda de lugar el acento, como en las voces *dental*, *hortense*, *mortífero*, *pensaba*, *queremos*, *rogaria*.

B. La analogía de la conjugacion determina la cantidad lejitima de las formas verbales. Por ejemplo, *fió* i *cambió* son disílabos. Luego *fiamos* i *cambiamos* son trisílabos, porque la primera persona de plural del presente o pretérito perfecto de indicativo añade una sílaba a la primera de singular del presente: *amo*, *amamos*; de lo cual se sigue que la combinacion *ia* forma naturalmente dos sílabas en *fiamos*, i diptongo en *cambiamos*. Por razones análogas las combinaciones *ié*, *io*, son disílabas en *fié*, *fió*, i diptongos en *cambié*, *limpió*, i las combinaciones *uá*, *ué*, disílabas en *valuamos*, *valuemos*, forman diptongos en *fraguamos*, *fragüemos*.

De la misma manera, para saber si la terminacion *ió*, de la tercera persona del perfecto de indicativo en los verbos de la segunda i tercera conjugacion es o no disílaba, puede recurrirse a la primera persona del mismo perfecto, para poner en aquella igual número de sílabas que en esta. Por ejemplo: *temí*, *sentí*, son disílabos, luego tambien lo serán *temió*, *sintió*: *vi*, *di*, son monosílabos; luego lo serán igualmente *vió*, *dió*; de que se sigue que en todas estas palabras la combinacion *io* forma diptongo. Por el contrario, siendo *reí* disílabo como *rio*, i *desleí* trisílabo como *deslío*, disílabo será *rió* i trisílabo *deslío*; de que se sigue que en

estas terceras personas de los verbos *reir* i *desleir* la combinacion *io* debe pronunciarse como disílaba.

Cuando las combinaciones a que es relativa esta regla son de suyo disílabas, admiten fácilmente la sinéresis; pero cuando forman diptongo, se prestan con suma dificultad a la diéresis o disolucion del diptongo. Así vemos que es frecuente en los poetas hacer monosílaba la combinacion *ia* o *uá* en *fiamos*, *variarnos*, *valuamos*; pero dudó que un buen versificador la haya hecho jamas disílaba cuando forma naturalmente diptongo, como en *cambiamos*, *fraguamos*, *acopiamos*, *aguamos*.

C. La combinacion *ie* forma diptongo indisoluble en las terminaciones *ieron*; *iese*, *ieses*, *iese*, *iésemos*, *ieseis*, *iesen*; *iera*, *ieras*, *iera*, *iéramos*, *ieraís*, *ieran*; *iere*, *ieres*, *iere*, *iéremos*, *iereis*, *ieren*, del pretérito perfecto de indicativo, imperfecto de subjuntivo, i futuro de subjuntivo de la segunda i tercera conjugacion; v. g. *murieron*, *muriese*, *muriesen*, &c. *muriera*, *murieras*, &c. *muriere*, *murieres*, &c.; i asimismo en la terminacion *iendo* del jerundio de las mismas conjugaciones, como *temiendo*, *muriendo*.

Pero es necesario tener presente que en ciertos verbos la *i* de *ieron*, *iese*, *ieses*, &c., no pertenece verdaderamente a la terminacion, sino a la raiz, i no forma diptongo con la *e* siguiente. Esto sucede siempre que en la tercera persona de singular del pretérito de indicativo la combinacion *io* es disílaba. Por ejemplo, *rió* es disílabo, *rieron* trisílabo: *deslío* de tres sílabas, *deslieron* de cuatro. Díjose primero *riyó* *riyeron*, en vez de *rió*, *rieron*, porque la *i* entre dos vocales, si carece de acento, se vuelve *y*. Por donde se ve que suprimida la *y*, la terminacion comprende solamente los sonidos *o*, *eron*: lo mismo se aplica a *riese*, *riesen*, &c.

D. En todos los sustantivos abstractos, terminados en *cion*, *jion*, *sion*, *tion*, *xion*, derivados de verbos castellanos o latinos, como *navegacion*, *accion*, *rejon*, *religion*, *pasion*, *procesion*, *cuestion*, *jestion*, *conexion*, *reflexion*, la combinacion *io* del final forma diptongo que rarísima vez se hallará disuelto.

E. La analogía de las derivaciones determina la cantidad lejitima de las palabras derivadas. *Naviero*, por ejemplo, es tetrasílabo, i *brioso* trisílabo, porque deben añadir una sílaba a los primitivos *navío*, *brio*, como *librero* a *libro*, *gotoso* a *gota*, i por tanto las combinaciones *ié*, *ió*, son disílabas en aquellas dicciones; pero *glorieta* es trisílabo, i *ambicioso* tetrasílabo, porque deben añadir una sílaba a las dicciones primitivas *gloria*, que consta de dos sílabas, i *ambicion* que consta de tres; de que se sigue que en estos ejemplos las combinaciones *ié*, *ió* forman diptongos.

Cuando alguna de las combinaciones a que es relativa la regla anterior es naturalmente disílaba, se permite al poeta la sinéresis; pero si forma diptongo, este es por lo comun indisoluble; bien que por una licencia poética que no deja de halagar al oído, se halla a veces disuelto en los adjetivos derivados que terminan en *ioso* i *uoso*, como *gracioso*, *glorioso*, *fastuoso*, *majestuoso*, &c, en que, segun la pronunciacion ordinaria, las combinaciones *ió*, *uó* son diptongos. El oído recibe de mejor grado la diéresis de *uoso* que la de *ioso*. *

F. En los demas casos es necesario atender al buen uso, segun el cual la combinacion forma a veces un diptongo indisoluble, como en *Dios*, *pié*, *fué*, i otras veces diptongo soluble, o dos sílabas que se prestan sin la menor violencia a la sinéresis, como en *Diana*,

* El árbol de victoria
Que ciñe estrechamente
Su gloriosa frente—(Garcilaso.)

Voluptuoso orea la espesura—(Mora.)

....Magnífico paisaje
Dispuso, que termina en grandiosa
Perspectiva....—(El mismo)

El majestuoso rio
Sus claras ondas enluta—(Espronceda)

Sus partos prodijiosos
Su fecunda invencion muestran en vano:
Informes, monstruosos,
A la razon insultan....—(Martínez de la Rosa.)

suave, que son arbitrariamente disílabos o trisílabos. *

6. Si concurren dos vocales débiles i está acentuada la primera, las dos vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *Tui*, *mui*. ** Acaso debe pertenecer a la misma regla *búitre*, que muchos pronuncian con el acento en la *i*: i antiguamente pertenecian tambien a ella el verbo *cuido*, el sustantivo *cuita*, i el nombre i verbo *descuido*, en todos los cuales se acentuaba la *u*; como se ve por la asonancia en no pocos pasajes:

Siguiendo voi una estrella
Que desde léjos descubro,
Mas clara i resplandeciente
Que cuantas vió Palinuro.
Yo no sé adónde me guía,
I así navego confuso,
El alma a mirarla atenta,
Cuidadosa i con descuido. (Cervantes.)

Una cortesana vieja
A una muchacha de Burgos,
Mal adiestrada en el arte,
La riñe ciertos descuidos. (Romancero Jeneral.)

Aun hoi dia conservan esta antigua pronunciacion los chilenos, i acaso no se ha perdido del todo en la

* Así en nueva rejion su mente vaga
I en ella lo embriaga
Sabor de incierto goce.... (Mora.)

Ajusta al morrion plumero ufano. (El mismo.)
Ciñe el crestado morrion, i vuela. (El mismo.)
De Jibraltar al Pirene,
De Guadiana a Valencia. (El mismo.)
Cuyo cimiento riega Guadiana. (El mismo.)
I quiere libertarse de un encuentro
Funesto a su virtud. El que viola
De la hospitalidad el noble centro,
¿No es un perverso?... (El mismo.)
Del filial afecto que lo encanta. (El mismo.)
Sorprende la acertada maniobra. (El mismo.)

No nos parece igualmente aceptable la diéresis de este verso:

Detras viene en cadenas el diablo.

Tal vez se nota en este insigne versificador i poeta una excesiva propension a la diéresis.

** Hallamos disuelto el diptongo *ui* del sustantivo *fluido* (que no debe confundirse con el participio *fluido*, naturalmente trisílabo) en este verso de don José Joaquin de Mora:

En jaspe inmóbil flúidos sutiles.

Península, pues la vemos en este pasaje de Meléndez, citado por don Vicente Salvá:

¿Le adularás con ella?
¿O allá en la fría tumba
Los míseros que duermen
De lágrimas se cuidan! *

7. Si concurren dos vocales débiles, i es acentuada la segunda, hai variedad en el uso. Unas veces las vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *fuí, cuíta, cuído, descuído* (que por su pronunciación moderna pertenecen a esta regla), i otras veces forman diptongo disoluble, o si se quiere dos sílabas que admiten fácilmente la sinéresis, como en *ruin, ruina, ruido, viuda*. La analogía de la conjugación determina a menudo la cantidad natural i legítima de estas combinaciones en las formas verbales. Por ejemplo, se dice *huyo*, disílabo, i *arguyo*, trisílabo: debemos pues decir *huí*, disílabo; *huimos, huia, huida*, trisílabos; *argüí, argüir*, trisílabos; *argüia, argüimos, argüido*, tetrasílabos; *argüíamos*, pentasílabo, &c. Pero en casos de esta especie se permite la sinéresis a los poetas. **

* Don Alberto Lista pronunciaba de la misma manera, pues dice expresamente que *descuído* es asonante de *mudo*: tomo III, página 43, de sus *Ensayos*, recopilados por D. J. J. de Mora.

Perteneció también a esta regla *viuda*, que se pronunciaba *viuda*, asonando en *ia*:

.....Que te abra
Los ojos Santa Lucía.
Mas don Luís sale aquí,
Con una enlutada o viuda,
Tapada como la nuestra.
Donde hai cebo, todos pican. (Tirso.)

.....Dichas
Que en la ausencia echaba ménos,
Me restauran, aunque viuda,
A tus ojos i a tu casa.
Apénas en ella pisan
Mis venturas, &c. (El mismo.)
Crióme el cuerdo recato
De una madre medio rica,
Que lloraba, aunque casada,
Soledades como viuda. (El mismo.)

** Me disuenan con todo *huís, huí, &c.* pronunciados en una sílaba. Lo que no puede tolerarse es la diferencia de cantidades de una misma dicción en un mismo verso, como en este de Valbuena, versificador bastante duro a veces:

Huid, dice, señor: *huid*, que conviene.

Cuando se duplica una vocal como en *piísimo, duín-viro*, la combinación forma dos sílabas, i apénas admite la sinéresis.

Pasemos a las combinaciones de dos vocales a que precede el acento.

8. Si las dos vocales concurrentes son llenas, forman naturalmente dos sílabas, como en *Dánao, cesáreo, héroe, plázcaos, temiéndoo*s.

Como los poetas hacen casi siempre diptongos las combinaciones inacentuadas a que se refiere esta regla, * (particularmente cuando la penúltima vocal no pertenece a un enclítico, como en *plázcaos*), pudieran algunos creer que seria mejor invertirla, considerando las tales combinaciones como diptongos naturales que a veces admiten la diéresis por licencia poética. Pero me parece mas natural mirarlas como disílabas por las razones que voi a exponer.

La primera es la pronunciación. Si se consulta el oído, creo que se percibirá que en las vocales finales de *Dánao, virjinea, héroe*, se consume mas tiempo que en las de *espacio, Virginia, serie, fragüe*.

* Así a todos los *Dánaos* suplicaba. (Hermosilla.)

No pretendas saber (que es imposible)
Cuál fin el cielo a ti i a mí destina,
Leucónoe, ni los números caldeos
Consultes..... (Moratin.)

Los *héroe*s que la fama
Coronó de laureles. (El mismo.)

Ese que duermes en *ebúrnea* cuna
Pequeño infante, es un Guzman.... (El mismo.)

En los versos que siguen aparecen estas combinaciones como disílabas:

.....Desaparece
La luz en los *etéreos* umbrales. (Mora.)

Se estremece al silbido
De huracán, que derrama
Bóreas aterido. (El mismo.)

Por donde el mar de *Bóreas* recauda
Del alterado Báltico el tributo. (El mismo.)

Cuando a un *héroe* quieras
Coronar con el lauro. (Samaniego.)

El valor monosilábico de estas combinaciones es en verso la regla jeneral, i el disilábico la excepcion.

En segundo lugar, las formas verbales que llevan el acento sobre la raíz, no admiten acento esdrújulo, según se ha notado en el § 3 de la Parte segunda; i tampoco se puede acentuar en ellas, cuando terminan en dos vocales llenas, la vocal precedente, aunque esta se halle acentuada en la palabra de que inmediatamente se derivan: dicese *amarillas espigas* i *las espigas amarilléan*, *el purpúreo celaje* i *los celajes purpuréan*. ¿No es natural mirar estos dos hechos como uno mismo, i expresarlos ambos diciendo que las formas verbales en que se acentúa la raíz no consienten esdrújulos?

Finalmente, las combinaciones de que estamos tratando han sido consideradas ántes de ahora como disílabas. **

9. Si la primera vocal es llena i la segunda débil, las vocales concurrentes forman diptongo, como en *amabais*, *temierais*, *temieseis*, *partiereis*. Este diptongo es fácilmente disoluble, i aun creo que a veces habrá fundamento para mirar como natural la pronunciación disilábica; v. g. en el nombre propio *Sinai* (colocando el acento en la primera *i*). *

10. Si la primera vocal es débil i la segunda llena, las vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *injuria*, *cambie*, *limpio*, *arduas*, *fragüen*, *continuos*. Con todo eso, si es *u* la primera de las dos vocales, como en *estátua*, *injénua*, *continuo*, se puede disolver sin mucha violencia el diptongo.

* Don Gregorio García del Pozo, autor de un tratado sobre la acentuación, que ha sido recomendado por don Alberto Lista, reputa esdrújulas las palabras *área*, *etéreo*, *héroe*, i califica de graves estas otras: *gracia*, *Virginia*, *mutua*. Véase tomo II, página 45 de los *Ensayos* de Lista, que sigue la misma opinión.

No alego la práctica de los poetas castellanos e italianos, que en el final de los versos esdrújulos admiten vocablos que terminan en vocales llenas inacentuadas (como *Bóreas*, *Dánao*), porque también lo hacen con las combinaciones *ia*, *ie*, *io*, *ua*, *ue*, *uo*, si carecen de acento (*gloria*, *injenuo*); i pudiera parecer caprichoso que mirásemos aquello como natural i arreglado, i esto último como una licencia autorizada. Bien que tampoco sería yo el primero que así pensara. Véase en el *Arte Poética* de Renjifo, página 375 i siguientes, una reseña de varias opiniones sobre esta materia.

** Las terminaciones verbales inacentuadas *ais*, *eis*, eran, no hace mucho, *ades*, *edes*, (*amábades*, *temiésedes*, *partiéredes*): suprimida la *d*, las vocales concurrentes parecen como recordar todavía la antigua prosodia, i vuelven de buen grado a ella.

No hai vocablos castellanos en que venga después del acento una combinación de dos vocales débiles. Síguese pues considerar las combinaciones de dos vocales que preceden al acento.

11. Si ambas vocales son llenas, forman naturalmente dos sílabas; como en *Saavedra*, *aerostático*, *Faeton*, *Laodamia*, *lealtad*, *leeríamos*, *Leovijildo*, *Boadicea*, *roedor*, *cooptar*. Pero la sinéresis es aquí permitida, particularmente si entra en la combinación la vocal *e*.

12. Si la primera vocal es llena i la segunda débil, forman naturalmente diptongo, como en *vaiven*, *embaular*, *peinado*, *feudatario*. Pero no forman regularmente diptongo cuando en los vocablos compuestos pertenecen a dos elementos distintos, el primero de los cuales es una partícula prepositiva monosílaba, que no sea la *a*, como en *preinserto*, *prohijar*, *rehilar*, *rehusado*; bien que en este caso se permiten los poetas la sinéresis.

Si la partícula prepositiva es *a*, se junta con la débil siguiente formando diptongo, como en *airado*, *ahumado*, *desahuciado*.

13. Si la primera vocal es débil i la segunda llena, hai variedad en el uso. Las inflexiones i derivaciones conservan la cantidad de sus raíces, como *criador*, trisílabo, *criatura*, tetrasílabo, *fiaríamos*, pentasílabo; derivados de *criar* i *fiar*, disílabos; i *cambiamiento*, *endiosado*, tetrasílabos; derivados de *cambiar*, disílabo, i de *Dios*, monosílabo. En los demás casos la combinación forma naturalmente diptongo; i en todos, si no lo forma, es permitida la sinéresis.

14. Si ambas vocales son débiles, forman naturalmente diptongo, como en *ciudad*, *cuidado*. Iriarte hizo de cinco sílabas la dición *diuréticos* en su fábula de *El Gato*, *el Lagarto* i *el Grillo*; para lo que no deja de haber alguna razón, por ser *di* una partícula griega prepositiva (*dia*). Además, los derivados de palabras en que la combinación es a menudo disílaba, pueden sin violencia retener en ella la cantidad variable de su inmediato origen: *viuda*, por ejemplo, se usaba i se usa frecuentemente como trisílabo en poesía: no ofenderá pues al oído el que dé igual número de sílabas a su derivado *viudez*:

... Juana de Castro,
A quien temprana viudez contrista. (Mora.)

Pasemos a las combinaciones de tres vocales.

15. Si el acento está en la primera de ellas, la combinacion se resuelve en dos: la primera de estas es una combinacion de dos vocales, la primera acentuada i la segunda inacentuada, i la cantidad se determina por las reglas 1.^a 2.^a 4.^a i 6.^a; al paso que la segunda combinacion es de dos vocales que siguen al acento, i su cantidad se determina por las reglas 8.^a 9.^a i 10.^a

Por ejemplo. En esta diction *lóaos* concibo dos combinaciones: *óa* que forma dos sílabas por la regla 1.^a; i *ao* que forma tambien dos sílabas por la regla 8.^a Luego las tres vocales forman tres sílabas, *ló-a-os*. En esta diction *iráis* concibo tambien dos combinaciones: *ía*, que forma dos sílabas por la regla 4.^a i *ai* que forma diptongo por la regla 9.^a Luego las tres vocales forman dos sílabas: *ir-i-ais*.

16. Si el acento carga sobre la segunda vocal, la combinacion se resuelve asimismo en dos: la primera, de dos vocales con el acento en la segunda vocal; i la segunda, de dos vocales con el acento en la primera vocal. Apliquemos, pues, a estas combinaciones parciales las reglas 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a i 7.^a i no será difícil determinar la cantidad.

Por ejemplo. En esta diction *fiáos*, la combinacion *ía* es disílaba por la regla 5.^a B, i la combinacion *áo* es disílaba por la regla 1.^a La diction, por consiguiente, es trisílaba: *fi-á-os*.

En esta diction *veáis*, la combinacion *eá* es disílaba por la regla 1.^a, i la combinacion *ái* es diptongo por la regla 2.^a La diction se divide, por consiguiente, en dos sílabas: *ve-áis*.

En esta diction *cambiáos*, la combinacion *ía* es diptongo por la regla 5.^a B, i la combinacion *áo* es disílaba por la regla 1.^a Luego la diction se divide en tres sílabas: *cam-biá-os*.

En esta diction *cambiéis*, la combinacion *ié* forma diptongo por la regla 5.^a B, i la combinacion *éi* forma diptongo por la regla 2.^a Luego la diction se resuelve en dos sílabas, *cam-biéis*; i la combinacion *iei* forma triptongo. Lo mismo sucede en *cambiáis*, *fragüéis*, *buéi*.

17. En fin, si el acento carga sobre la tercera vocal, resultan dos combinaciones parciales; la primera de dos vocales a que sigue el acento; i la segunda de dos vocales con el acento en la segunda vocal. Aplicaremos pues a la primera de estas combinaciones las reglas 11.^a 12.^a 13.^a i 14.^a i a la segunda las reglas 1.^a 3.^a 5.^a i 7.^a

Por ejemplo. En la diction *rehuá*, la combinacion *eu* forma dos sílabas por la excepcion a la regla 12.^a, i la combinacion *uí* forma tambien dos sílabas por la regla 7.^a La diction, pues, se resuelve naturalmente en tres sílabas *re-hu-í*.

Las reglas precedentes de resolucion se aplican con igual facilidad a las demas combinaciones de vocales acentuadas o inacentuadas.

Por ejemplo. En *decaíais* concurren cuatro vocales, i por tanto se verifican tres combinaciones sucesivas, *ai*, *ía*, *ai*. La primera es disílaba por la regla 3.^a la segunda disílaba por la regla 4.^a i la tercera diptongo por la 9.^a *Decaíais* es por consiguiente tetrasílaba: *de-ca-í-ais*. *

§ III.

ENUMERACION DE LOS DIPTONGOS I TRIPTONGOS CASTELLANOS.

Los diptongos i triptongos castellanos son propios o impropios. Los primeros existen natural i legítima-

* Cerraremos esta materia recordando la tendencia continua de nuestra lengua (i aun acaso de todas las lenguas) a la sinéresis; tendencia que se hace notar mas en la pronunciacion familiar, i la distingue bastante de la que se oye en la boca de los buenos oradores i actores. En esta especie de conflicto entre dos pronunciaciones contemporáneas, prevalece tarde o temprano la primera.

I de aquí procede la suma libertad de los poetas cómicos en la contraccion de las sílabas. Lope de Vega fué parco en esto; Calderon i Tirso al contrario. Igualmente libres habian sido Plauto i Terencio en latin. Como se remeda en la comedia la conversacion familiar, son permitidas en ella licencias que no se toleran en la tragedia, la égloga i las composiciones en que habla el poeta.

Las comedias modernas, con todo, se ajustan mas a las reglas prosódicas; las de Moratin especialmente, que quizá no ha hecho uso, una sola vez, de aquel privilegio de sus predecesores. Por lo tocante a sus obras líricas, no dudo afirmar que presentan el mas perfecto dechado de la prosodia castellana, segun yo la concibo. Lo que mas me inspira confianza en las reglas que preceden, es su conformidad constante con la práctica de un escritor tan instruido, nacido i educado en Castilla, esmeradísimo en la estructura de sus versos i amigo de la correccion i regularidad en todo.

mente; los segundos se deben solo al influjo de la sinéresis o de la sinalefa. *Ei*, por ejemplo, es diptongo propio, supuesto que lo tenemos en las dicciones *lei*, *reino*, *temeis*, naturalmente pronunciadas; pero es impropio el diptongo *oa* de la dición *ahogar*, que naturalmente consta de tres sílabas i contraida por la sinéresis se reduce a dos; i lo es asimismo el diptongo *ae* que resulta de la sinalefa en las expresiones *tierra extraña*, *bella estancia*. Lo que la sinéresis hace en una sola dición, la sinalefa lo hace en dos, de las cuales la primera termina i la segunda principia en vocal.

De las reglas expuestas en el párrafo precedente se deduce que no puede haber en castellano otros diptongos propios que los comprendidos en la lista que sigue:

ACENTUADOS.

<i>ái</i> : <i>caigo</i> , <i>tarai</i> .	<i>ió</i> : <i>diosa</i> , <i>vió</i> .
<i>áu</i> : <i>pauta</i> .	<i>uá</i> : <i>cuatro</i> .
<i>éi</i> : <i>peine</i> , <i>veréis</i> .	<i>ué</i> : <i>vuelo</i> , <i>pues</i> .
<i>éu</i> : <i>feudo</i> .	<i>uó</i> : <i>cuota</i> , <i>apaciguó</i> .
<i>ói</i> : <i>oigo</i> , <i>voi</i> .	<i>úi</i> : <i>Tui</i> .
<i>íá</i> : <i>piano</i> .	<i>iú</i> : <i>viuda</i> .
<i>ié</i> : <i>viento</i> , <i>pié</i> .	<i>uí</i> : <i>cuído</i> , <i>fuí</i> .

De los diptongos acentuados *óu*, *íu*, aunque no tienen nada de contrario a la índole de la lengua castellana, no conozco ejemplos en dicciones que verdaderamente pertenezcan a ella. *

INACENTUADOS.

<i>ai</i> : <i>cairel</i> , <i>amabais</i> .	<i>io</i> : <i>arbitrio</i> , <i>endiosado</i> .
<i>au</i> : <i>aurora</i> .	<i>iu</i> : <i>enviudar</i> .
<i>ei</i> : <i>peinado</i> , <i>temiereis</i> .	<i>ua</i> : <i>cuaterno</i> , <i>fragua</i> .
<i>eu</i> : <i>feudal</i> .	<i>ue</i> : <i>cuestion</i> , <i>tenue</i> .
<i>oi</i> : <i>oigamos</i> .	<i>ui</i> : <i>cuidado</i> .
<i>ia</i> : <i>justicia</i> , <i>cambiamiento</i> .	<i>uo</i> : <i>continuo</i> , <i>cuotidiano</i> .
<i>ie</i> : <i>superficie</i> , <i>bienandanza</i> .	

Del diptongo inacentuado *ou* no conozco ejemplo en dición alguna verdaderamente castellana.

Triptongos no puede haber otros que los comprendidos en la lista siguiente:

* Se notó arriba la acentuacion de *viuda* (*viúda*) en algunos versos de Tirso de Molina. No creo que subsista hoi día.

ACENTUADOS.

<i>íai</i> : <i>limpiaís</i>	<i>uái</i> : <i>aguaís</i> .
<i>íei</i> : <i>vacieís</i> .	<i>uúi</i> : <i>fragüéis</i> .
<i>íoi</i> : }	<i>uói</i> : }
<i>íáu</i> : }	<i>uáu</i> : }
<i>íéu</i> : }	<i>uúu</i> : }
<i>íóu</i> : }	<i>uóu</i> : }

(no conozco ejemplo.)

INACENTUADOS.

Solo existen (que yo sepa) el triptongo *uai* en dicciones de oríen americano, como *quaiquerí*, *quaireño*; i el triptongo *iau* en los nombres propios *Miaulina* i *Miauregato*, formados por Cervantes i Samaniego.

Los diptongos o triptongos impropios, que resultan solo de la sinéresis o la sinalefa, comprenden casi todas las otras combinaciones posibles de sonidos vocales. Tenemos por medio de la sinalefa, segun vamos a ver, hasta combinaciones de cuatro i de cinco vocales en una sílaba.

§ IV.

DE LA CANTIDAD EN LA CONCURRENCIA DE VOCALES QUE PERTENECEN A DISTINTAS DICCIONES.

Determinemos ahora la cantidad de las vocales concurrentes que pertenecen a dicciones distintas.

Cuando concurren dos dicciones de las cuales una termina i otra principia por vocal, la sílaba final de la primera dición i la inicial de la segunda suelen juntarse formando una sola. En estas expresiones *hombre ilustre*, *soberbio edificio*, *brei* forma una sola sílaba, i *bioe* forma otra; de modo que la primera expresion consta solamente de cuatro sílabas, sin embargo de que la componen dos elementos, el uno disílabo i el otro trisílabo, i la segunda expresion consta de seis sílabas, no obstante que la componen la dición trisílaba *soberbio*, i la dición tetrasílaba *edificio*. A veces concurren mas de dos dicciones, i por consiguiente mas de dos sílabas, pronunciándose todas juntas en la unidad de tiempo, como en este verso:

Si a un infeliz la compasion se niega:

donde *siarun* es una sola sílaba. Esta confusion de dos o mas sílabas que pertenecen a distintos vocablos, en una sola, es lo que se llama SINALEFA.

En la sinalefa castellana hai que advertir dos cosas: la primera, que en la concurrencia de dos o mas sílabas que pasan a formar una sola, suenan claros, distintos i sin alteracion alguna los elementos de que constan; i la segunda, que por medio de la sinalefa pueden formar una sola sílaba, o pronunciarse en la unidad de tiempo, vocales que si pertenecieran a una sola diction se pronunciarían en dos o mas unidades de tiempo. I esto se verifica no solo en poesía, sino en el lenguaje ordinario, de cuya pronunciacion no es lícito al poeta alejarse. De que se sigue que la medida del tiempo en la sinalefa está sujeta a reglas mui diversas de las que dejamos expuestas en el párrafo precedente.

A la sinalefa se opone el HIATO, que es cuando concurriendo dos vocales de diversas dicciones, no forman una sola sílaba, sino que permanecen tan separadas las dos dicciones como si la segunda principiase por una consonante. Estas expresiones *la hora, amado hijo, bella obra*, se pronuncian naturalmente con *hiato*, i seria desagradable la sinalefa entre las dicciones que respectivamente las componen. Lo que hace la diéresis en una sola diction, lo hace en dos el hiato, terminando la primera i principiando la segunda en vocal.

Ante todo haremos algunas observaciones jenerales sobre la sinalefa.

1. No se cuenta para nada con la *h* muda. Se miran, por consiguiente, como vocales concurrentes e inmediatas aquellas entre las cuales interviene solo este signo, como la *e* i la *u* en *linaje humano*, la *a* i la *i* en *verídica historia*. La *h* que se pone como señal de aspiracion en ciertas interjecciones tampoco embaraza la sinalefa:

Con horrenda traicion mi amor pagaron,
I a modo de asesinos: *ah infelices!* (*Quintana.*)

Oh España! oh patria! el luto que te cubre. (*El mismo.*)

Oh espíritus eternos, que atrevidos
Fuisteis al Hacedor!.... (*D. N. de Moratín.*)

Mas ¡oh infame remate de tal guerra!
Reina el vencido.... (*Herrera.*)

La vocal de la interjeccion i la inicial del vocablo siguiente forman aquí por la sinalefa una sola sílaba, no obstante la aspiracion de la *h*. (Se advierte que en la designacion de las sílabas confundidas por la sinalefa o separadas por el hiato, se prescinde, para mayor brevedad, de las consonantes que contribuyan a formarlas.)

2. Una débil inacentuada que se halla en medio de otras dos vocales, impide que la vocal precedente se junte con ella i con la vocal siguiente, de manera que se pronuncien las tres en una sola sílaba. Esta es una regla jeneral para todos los casos en que una débil inacentuada viene en medio de otras vocales, sea que alguna de ellas tenga acento o ninguna. Ejemplos: *comercio i agricultura*; *io* forma una sílaba, *ia* otra: *Sevilla u Oviedo*; dos sílabas, *a, uo*: *la hiemal estacion*; *a, ie*: *limpio hierro*; *io, ie*: *lei eterno*; *e, ie*: *rei absoluto*; *e, ia*: *doi i consagro*; *o, ii*: en este último caso el sonido de las dos *ii* se acerca algun tanto al de *yí*. *

* No debe imitarse la sinalefa *oii* de Francisco de Rioja, que tal vez emplearia *do* por *doi*, como los poetas de la jeneracion que le precedió:

Esta piedad.....

La *doi* i consagro a Itálica famosa:

Ni la *cui* de un escritor moderno cuya versificacion es casi siempre intachable:

Brava jornada, dice el *rei infanzones*. (*Mora.*)

Ni la *cui* de otro eminente poeta, que ha cuidado mucho de la armonía del verso:

¿Le rogarás? El odio no lo quiere,
Aunque lo quiero yo. ¿Le *huirás?* Ni aquesto
Lo consiente el amor..... (*Quintana.*)

Para recitar estos versos sin que desaparezca el ritmo seria menester pronunciar *doiconsagro*, *reinfanzones*, *luirás*, contra lo que se observa constantemente en castellano, que es hacer sentir todas las vocales concurrentes, aunque se profieran en la unidad de tiempo. La práctica está indudablemente a favor de la separacion disilábica:

Mas fácil es robar al que en las juntas
Ose contradecirte *rei impío*,
Que a tu pueblo devoras..... (*Hermosilla.*)
Nos dió el ser a los tres: *ai infelice!* (*El mismo.*)
Del bien tras la apariencia nos perdemos
Gran número de vates: *soi oscuro*,
Si breve intento ser..... (*M. de la Rosa.*)

He notado que los versificadores catalanes no escrúpulizan juntar

Estaban *mui atentas* los amores,
De pacer olvidadas, escuchando. (*Garcilaso.*)

I la *espada i el arco* retorcido
Pendian de los hombros.... (*Hermosilla.*)

..... Como el hacha
El duro *leño hiende*.... (*El mismo.*)

Dejaron de *tirarle*, i en profundo
Silencio quedó el *campo*, i *Héctor* dijo. (*El mismo.*)

En derredor los cabos de su *hueste*
Reunidos le cercan.... (*El mismo.*)

Pérfido huésped, que mi dulce esposo
Me robó..... (*El mismo.*)

3. Cuando la vocal interpuesta es la conjuncion *o*, tampoco tiene cabida la sinalefa: la *o* se junta a la vocal que le sigue de un modo semejante a como lo haria la *u*:

El orbe escucha *atónito o atento*. (*L. de Arjensola.*)

Pero no será bien que sufra i calle
Cierta tributo, *censo o alcabala*. (*El mismo.*)

Lo que veo i lo que escucho
Yo lo *juzgo o estoi loco*,
Para de verdades poco,
I para de burlas mucho. (*Lope de Vega.*)

Leda o triste, *risueña o enojada*. (*Olmedo.*)

Dispútase si forma a los poetas
La *natura o el arte*..... (*M. de la Rosa.*)

Seria sumamente dura una sinalefa como la siguiente de Masdeu :

No vive el hombre sin que *tema o espere*.

4. La *e* conjuncion produce jeneralmente el mismo efecto:

en una sílaba vocales separadas por una débil inacentuada, como pudiera probarse con algunos pasajes de Masdeu i de D. J. A. Puigblanch; pero no tengo a la mano mas que el siguiente de Masdeu en un soneto de su *Arte Poética*:

De solo verla se *congoja i afrenta*.

Repugna absolutamente a nuestra lengua esta sinalefa *aia*.

Agora con razón estoi dudando,
Pues he de retratarme, dónde o cómo
Me pueda yo estar *viendo e imitando*. (*L. de Arjensola.*)

En sus naves *ocioso e irritado*. (*Hermosilla.*)

Así Pálas *hablaba e imprudente*
Pándaro la creyó..... (*El mismo.*)

Pues a la guerra santa
Fueron un tiempo *Francia e Inglaterra*. (*Lope de Vega.*)

Pero no creo que fuese del todo inadmisible la sinalefa:

Así Pálas *hablaba e inadvertido*;
Fueron un tiempo *Francia e Inglaterra*.

La conjuncion *e*, cuando separa las vocales precedente i siguiente, lo hace de diverso modo que la conjuncion *o*. Esta remedando a la *u*, se junta a la vocal que sigue, i la sirve como de consonante: *risueña | o enojada*. Aquella, al contrario, se agrega a la vocal que precede, como si entre la conjuncion i la vocal que sigue mediase una consonante: *ocioso e | irritado*.

5. La inmediacion de dos vocales semejantes, que daria bastante aspereza al hiato, no perjudica a la suavidad de la sinalefa: *la amada patria; el voluble elemento; gallardo hombre*. Las dos vocales se profieren entónces con un solo aliento lijeramente prolongado, que las hace fáciles a la pronunciacion, i nada ingratas al oido. La inmediacion de tres vocales semejantes desagrada; pero no siempre es posible evitarla:

La torna a hablar, i a ella se adelanta. (*Meléndez.*)

No su *palanca a Arquímedes* le diera,
Cual este ajente, desquiciar el mundo. (*Maurry.*)

La aspereza subiria de punto si alguna de las vocales llevase acento, como en *va a América*.

6. Es tal la propension de nuestra lengua a la sinalefa, que no la embaraza la circunstancia de terminar la frase o período en otra vocal que la última de las que la sinalefa aproxima:

..... Hacia el pecho con la diestra
Trajo el torcido *nervio*. I cuando tuvo
El arco poderoso bien tirante
La flecha disparó..... (*Hermosilla.*)

I no solo no es un obstáculo para la sinalefa el punto final intermedio, sino que no hace excusable omitirla. I mas todavía: entre dos dicciones, pronunciadas por diversos interlocutores en el drama, es tan necesaria la sinalefa, como en boca de una sola persona:

¿Vos fuera de casa?—Sí,
Que buscándoos vengo—¿A mí? (Calderon.)
El mundo! el mundo!—Ello es cierto
Que se ven cosas que pasan. (Moratin.)
Dadme una seña—Esta mano—
¡Ai Aurora hermosa!—Adios. (Tirso de Molina.)

El sentido pide a veces una pausa algo larga entre dos dicciones; i ni aun esto se opone a la sinalefa, o disculpa el omitirla.

¿Qué desengaño!.... ¿i qué tarde
Viene!..... (Moratin.)

La pausa indicada por los puntos suspensivos no impide que las vocales *o*, *i*, se reduzcan a la unidad de tiempo. *

Premitidas estas observaciones jenerales, pasamos a considerar la influencia del acento en la sinalefa.

Pueden encontrarse en ella dos, tres, cuatro i hasta cinco vocales, sin acento alguno, o con uno o dos acentos.

1. Concurriendo dos o mas vocales inacentuadas, es necesaria la sinalefa: (se supone que no se interponga una débil inacentuada o alguna de las conjunciones *o*, *e*).

* No se tenga esto por una regla convencional, porque lo mismo sucede en todas las lenguas que admiten corrientemente la sinalefa en circunstancias ordinarias:

At ego obviam conabar tibi, Dave—Accipe. (Terencio.)

..... Quid mihi lucri est
Te fallere?—Ergo ausculta—Hanc operam tibi dico. (El mismo.)

Ecco il ferro—A me il dona—Io 'l voglio—O ferro
Trucidatòr del fratel mio!..... (Alfieri.)

Vous croyez être donc aimé d'elle—Oui, parbleu. (Molière.)

Mais quoi!—Je n'entends rien—Mais....—Encore?—On outrage.
(El mismo.)

No hai duda que en estas suspensiones el que recita u oye recitar trasporta el tiempo verdadero que el oído percibe, al tiempo lejítimo, cuya medida está en la mente. ¿Pero por qué se juzga de la exactitud rítmica por el segundo i no por el primero, en términos que, si se dejase de hacerlo así, el oído mismo reclamaria?

oe: Prisiones son *do el* ambicioso muere. (Rioja.)

ie, eo: *I el* que no las limare o las rompiere. (El mismo.)

oae: El muro de Magon abierto a España. (Moratin.)

aa, ai, iai: Llorosa al suelo la inocencia inclina
Su lastimada faz..... (Meléndez.)

ioi: ¡En qué silencio i majestad caminas,
eu: Deidad augusta de la noche umbrosa! (El mismo.)

ioa: Sin que jamas el justo medio alcance. (El mismo.)

aa: Yo ví correr la asoladora guerra
aeu, ai: Por la Europa infeliz.... (El mismo.)

oei: Salud, héroe inmortal, salud mil veces! (El mismo.)

oe, oa: Su mano entumecida ya no agarra,
eoa, oe: Cual férreo anillo, el pomo... (Mora.)

(En héroe inmortal i en férreo anillo se junta a la sinéresis *oe*, *eo*, la sinalefa de estos diptongos improprios con las vocales iniciales que siguen.)

iaau, ea: Aquel con ímpia audacia se adelanta
ee, oe: Al voluble elemento en frágil nave. (Meléndez.)

oaeu, ei: Del Nilo a Eufórates fértil e Istro frío. (Herrera.)

ioau, ie: El odio a un tiempo i el amor unirse. (Quintana.)

ioau: Del Quinto Cárlos el palacio augusto. (M. de la Rosa.)

Es rara la sinalefa de cinco vocales, de que no tengo presente ejemplo alguno de autor conocido; pero no me parecen inadmisibles las de estos versos:

ioaeu: Del helado Danubio a Eufórates fértil.

oe, ioaeu: Se sujeta
Tímido el indio a Europa armipotente.

Las muestras precedentes manifiestan que es naturalísimo a la sinalefa producir diptongos i triptongos improprios; i aun el juntar a veces cuatro i hasta cinco vocales en la unidad de tiempo, cosa que en una sola dición no se ve jamas. *

* ¿Por qué bajo la influencia de la sinalefa se pronuncian naturalmente en la unidad de tiempo, combinaciones de sonidos vocales que en una dición aislada formarían naturalmente dos o mas sílabas? No lo sé; pero el hecho es incontestable i no privativo del castellano, porque lo mismo sucede en italiano, i sucedia, aunque en menor escala, en la lengua latina. *Ea*, por ejemplo, es en latin una combinación natural disilábica, sin que por eso deje de reducirse constantemente a una sílaba, cuando concurre la *e* final con la *a* inicial, como en *rumore accensus amaro*: lo mismo en otras varias combinaciones.

Amalgámanse en la sinalefa la sílaba final de una dicción con la inicial de otra; i a veces interviene entre las dos dicciones una vocal de las que forman dicción por sí solas, como lo hace en los ejemplos anteriores la preposición *a*, i en este de Calderon el verbo auxiliar *he*:

Aunque el *negocio he ignorado*:

en que tenemos la sinalefa naturalísima *ioei*. Una vez que la débil inacentuada interpuesta embaraza la sinalefa, es evidente que, habiendo vocales de esta especie, deben ocupar los extremos en las combinaciones monosilábicas; v. g. *ie, ai, iai, ioi, eu, ioa, aeu, iaau, ioau, ioei, oaeu, ioaeu*. *

2. Concurriendo dos, tres o mas vocales pertenecientes a diversas dicciones, i siendo acentuada aquella en que termina la primera dicción, tiene cabida naturalmente la sinalefa, como en *pasó a Roma* (*óa*), *vió al Papa* (*ióa*), *ve a Italia* (*éai*), *fué a España* (*uéae*), *sometió a Europa* (*ioaeu*).

Muerte traigo, o mi furia
Se *extinguirá* en la muerte. (*Mora.*)

Mustafá, a quien inflama
Ya el furor, combatido
Por su rabia funesta
No atina a dar respuesta. (*El mismo.*)

* Esta multiplicidad de vocales en la sinalefa es inconcebible para los franceses i los ingleses. *Malheureuse cacophonie* la llama Voltaire, que juzgaba de las otras lenguas por la índole de la suya. Nuestra pronunciación i la italiana se deslizan lijera i blandamente sobre los sonidos vocales, como la de los ingleses sobre las consonantes de que está erizado su idioma.

Tanto es mas fácil i suave la sinalefa, cuanto mayor es la *vocalidad* de las lenguas. En el inglés dominan las articulaciones i la sinalefa repugna al oído, que se deleita, según parece, en los hiatos; al paso que para nosotros la sinalefa, lejos de hacer duro el verso, si se usa con discernimiento, le da sonoridad i llenura. El francés colocado como en medio de la vocalidad italiana i la volubilidad de las articulaciones anglo-sajonas, ha transijido entre la sinalefa i el hiato, economizando i casi proscribiendo igualmente uno i otro.

La historia de las lenguas manifiesta, si no me engaño, que cuanto mas se alejan de su origen, tanto ménos prevalece el hiato. Compárese, por ejemplo, la versificación de Homero con la de los poetas dramáticos atenienses. Gonzalo de Berceo, que versificaba con bastante regularidad, admite a menudo hiatos que los poetas de los siglos posteriores rechazaron:

Siquiera | en preson o | en lecho yagamos,
Todos somos romeos, que camino | andamos,
Poséme | a la sombra de | un árbol hermoso,
Pastor que | a su grei daba buena pastura.

Mas, qué favor, qué gloria, *qué esperanza*. (*M. de la Rosa.*)

I si *empapé* en su sangre el patrio suelo. (*El mismo.*)

Osó oponer el ánimo valiente. (*El mismo.*)

Se heló la risa i se *tornó* en jemido. (*Quintana.*)

Permaneció hasta el punto en que su lumbre
Templaba el sol..... (*A. de Saavedra.*)

(El acento de *hasta* en el verso anterior es tan débil, que se puede considerar como nulo.)

Con *pié indiscreto* i con mirar profano. (*Mora.*)

Del rango humilde en que *yació* agobiado. (*El mismo.*)

I *va a* echarle en el cuello el talabarte. (*A. de Saavedra.*)

I *va a* aplaudir, pero la acción suspende. (*El mismo.*)

(La semejanza de las tres vocales produce una sinalefa algo dura.)

Desplegó audaz el pardo azor las alas.
Jóven pastor *venció a un* jayan soberbio.
Volvió a Eurídice el mísero los ojos.

Son raras las sinalefas parecidas a las de los tres últimos ejemplos, i no tengo a la mano ninguna de autor conocido; pero no creo que las rechaze el oído; i aunque en la última se hace algo difícil reducir tantas vocales a la unidad de tiempo, me parece que disonaría mucho mas el hiato:

..... Olvidado del terrible
Fallo volvió | a Eurídice los ojos.

Por de contado, la interposición de una débil inacentuada o de la conjunción *o* impediría la sinalefa:

Las alas desplegó, | i el raudo vuelo
Dirije a la alta esfera.
¿La ví? | ¿O es engañosa fantasía?

I la conjunción *e* produce igual efecto, pero agregándose en este caso a la vocal siguiente:

..... La espada
Levanta ya, | e intrépido acomete.

3. Si el acento está en la última dicción, es varia i a menudo arbitraria la práctica; i aunque la regla

jeneral es la sinalefa, hai circunstancias en que suena mejor el hiato. Pero en todas ellas, para que tenga cabida la excepcion, es necesario que sea fuerte i lleno el acento. Por ejemplo, en esta frase, *un yerro conduce a otro*, el acento de *otro* es llenísimo, i el hiato entre la preposicion i el término se recibe mucho mejor que la sinalefa; pero si decimos, *un yerro conduce a otro yerro*, la sinalefa será mas natural que el hiato, porque pasamos rápidamente sobre *otro*, para apoyarnos en *yerro*, cuyo acento domina sobre el de la diction precedente i lo oscurece.

Las principales causas que en el caso de este número hacen preferible el hiato, son dos:

A. La primera es una conexion gramatical estrecha entre el vocablo que precede al acento i el vocablo acentuado. Tal es, sobre todo, la conexion entre dos nombres que contribuyen a formar una expresion sustantiva, como *la | hora, lo | útil, mi amado | hijo, una superficie | árida, el flamíjero | Etna*. La conexion del artículo definido con el sustantivo es la mas estrecha posible, i por eso en las expresiones *la era, la ira, la hoja, la urna*, nos pareceria casi tan violenta la sinalefa como en las dicciones *faena, caída, ahoga, ahuma*, la sinéresis.

Otro enlace estrechísimo es el de la preposicion con el término, como en *estábamos resueltos a | ir, hablaban a | hurto de sus padres, estaba destinada para | él, contra | ellos nadie se atreve, hasta | eso se nos ha rehusado*.

Las conjunciones *e, o*, se asemejan en esto a las preposiciones: *piedad e | ira, uno de los dos o | ámbos*.

Con todo la circunstancia de ser *e* la vocal precedente suaviza la sinalefa, como en *grande hombre*, que comunmente hace una frase trisílaba. La semejanza de las vocales contribuye tambien a que por lo ménos se disimule la sinalefa, como en *esta alma, gallardo hombre*; pronunciándose las dos vocales como una sola levemente prolongada. En *de él, de ella*, se juntan dos *ee*, i por eso en poesía se escribe a menudo *dél, della, dellos*, &c, como se hizo en prosa i verso en los mejores tiempos del castellano.

B. Pero no hai causa que lejitime mas el hiato que la circunstancia de hallarse la diction acentuada al

fin de la frase o del verso. El concurso de ambas circunstancias haria particularmente inaceptable la sinalefa.

Aun en la conversacion familiar, la sinalefa de *la urna*, en que pocos harian alto, si oyesen decir "se colocó *la urna* en un mausoleo de mármol," creo que no dejaria de extrañarse, como un resabio de pronunciacion descuidada i vulgar, si se dijese "el mausoleo en que fué colocada *la urna*, era todo de mármol." De la misma manera la sinalefa del verso

Venerables despojos *la urna* encierra,

es de aquellas que pueden i deben de cuando en cuando tolerarse por la situacion en que se hallan; pero pocos la disimularian en

Las cenizas del héroe encierra *la urna*.

Así tambien, aunque la pronunciacion natural de *turbia onda* es en cuatro sílabas, no por eso pecaria gravemente el que dijese

La turbia onda revuelve murmurando;

al paso que en fin de verso descontentaria tanto la sinalefa

Murmurando revuelve *la turbia onda*,

como pareceria suave i sonoro el hiato:

Arrastra al roto esquiife *turbia | onda*.

La sinalefa choca tanto mas en *la urna, la ira, la hoja*, cuanto disloca en cierto modo el acento, asemejando la prolacion de estas frases a la de *láurna, láira láoja*; lo que solo en un pasaje oscuro de la construccion gramatical o rítmica puede pasar sin que el oido reclame.

Veamos cuál es, en los varios casos del número 3, la práctica de los buenos versificadores:

Porque | hombres de sus prendas,
Pocas veces o ninguna,
Porque los buscan, se ausentan. (Calderon.)

Aun sin el influjo de ninguna de las circunstancias A, B, es aquí oportuno el hiato por la énfasis que da al sustantivo.

El efecto de la connexion gramatical se ve en los versos siguientes:

Es *su* | *amo* un caballero
De mucho valor i brio. (Calderon.)
A | *estos* muerdas i a los otros ladres. (L. de Arjensola.)
I a | *otros* que se precian de leales
Con vanos favorcillos entretengas. (El mismo.)
Tal de *lo* | *alto* tempestad deshecha. (Maury.)

Fácilmente pudo haberse dicho *Así de lo alto*, pero se prefirió con razon el hiato, no solo por la estrechísima ligazon de los dos vocablos, sino porque, como veremos despues, el acento de *alto* es de casi tanta importancia para el ritmo como si estuviera a fin de verso; de manera que se puede decir que concurren aquí las dos circunstancias *A*, *B*. Otro tanto sucede en aquel pasaje:

..... Ocasion no pierda
El tono | *alto* de bajar la cuerda. (Maury.)
¡Oh gran naturaleza
Cuán magnífica | eres! (Meléndez.)

Aquí el esdrújulo que precede al acento da una suavidad extremada al hiato.

De ciervos i *de* | *osos*
I de perros famosos. (Mora)
Tres mil peones con broquel i | *hasta*
Cubren las cercanías.... (El mismo.)
Con esta detencion se facilita
Que mas i mas la estrecha union se | *ate*. (El mismo.)

Cabalmente las frases *de osos*, *i hasta*, *se ate*, son de las que se prestarían sin violencia a la sinalefa aun a fin de verso, i con todo no es desapacible el hiato.

Un papel *discreto* | *es*
Amigo tan elocuente. (Calderon.)
Guido de *Borgoña* | *es*
Caballero tan brioso. (El mismo.)
¿Don Jil de las tablas verdes?—
I tan verdes como | *él*. (Tirso.)
En brazos de mi esposa i de *mi* | *hija*; (Mora.)

Aunque la semejanza de las vocales es circunstancia que desagrada en el hiato, la connexion estrecha i la posicion de las dicciones lo hacen no solo lejítimo, sino casi necesario. Las mismas causas, sin el inconveniente de la semejanza de vocales, le dan mucha suavidad i dulzura en estos versos de Maury:

Lo dice a voces a la *ninfa* | *Eco*.
Diosa de juventud, *púdica* | *Hebe*.

En este último me parece que contribuye tambien a la suavidad el esdrújulo.

C. La falta de connexion entre el vocablo que precede al acento i el vocablo acentuado hace natural la sinalefa, siempre que el acento de que se trata no sea final de frase o verso.

Pues si el fuego se *mira*, *¡oh*, cómo es bello!
I si se toca, *¡oh*, qué cruel!.... (Quintana.)

.... En ti, Jovino,
Su dicha ve tu *patria*: *ella* anhelante
Tu auxilio implora.... (El mismo.)

Cerca en tanto *conspira* *ímpio* contrario. (Maury.)

.... No el desengaño
Hace, alma dulce, en el afecto mella. (El mismo.)

¿*Pudo*, hombre inquieto, en frágil edificio
Tu frente al *rayo*, audaz sobreponerse? (El mismo.)

Abre tu libro *eterno*, alta maestra. (El mismo.)

.... Las aguas fuente
Son, *nube*, almo llover, nevar espeso,
I a Egipto, Nilo desatado inundan,
I a la *tierra*, hondo océano circundan. (El mismo.)

Balbuente *prorump*e: ¡arduo momento! (El mismo.)

D. Los versos siguientes muestran el influjo de la posicion en la sinalefa.

Por ti la selva i prado
De *hojas* viste i de flores primavera. (Meléndez.)
La oda sublime entusiasmada canta. (M. de la Rosa.)
De Sancha, mi sobrina, la *hija* vuestra. (Mora.)
En el estudio del querido esposo,
Que a *ella* le pareció de escuela *rancia*. (El mismo.)
Consolida i ensancha la ventura
Del *fiero* hijo del Támesis.... (El mismo.)

En el primer ejemplo favorece mucho a la sinalefa la precedencia de la vocal *e*, i en el segundo i tercero la atenuacion del acento por estar ligado el vocablo que lo lleva con el vocablo que se le sigue; pero en los dos últimos es necesaria la posicion para hacer pasar sinalefas como *a ella* i *fiero hijo*.

E. A veces el concepto o pasion que se expresa se aviene mejor con la sinalefa; i a veces con el hiato:

Habla, habla: ¿por qué callas? qué recelas?

La celeridad de la sinalefa encarece la instancia.

Anda, | anda pesada i lentamente
La temerosa máquina, que lleva
De la Patria en su seno la ruina:

El hiato es aquí hasta necesario para la expresion del concepto.

I de un esfuerzo | último se lanza: (*Maury.*)

La conexion de los dos vocablos hace natural el hiato, i la armonía imitativa lo hace oportunísimo.

Una parte guardé de tus cabellos,
Elisa, envueltos en un blanco paño,
Que nunca de mi seno se me apartan.
Descójolos, i de un dolor tamaño
Enternecerme siento, que *sobre ellos*
Nunca mis ojos de llorar se hartan.
Con suspiros calientes
Los enjugo del llanto, i de consuno
Cuasi los paso i cuento | *uno a | uno.* (*Garcilaso.*)

Los hiatos expresan felizmente la prolija operacion de contar los cabellos.

Nótese de paso la sinalefa *sobre ellos* en el último acento del verso, paliada por la semejanza de las vocales *ee*. Son bastante frecuentes las de esta especie en igual posicion.

Vese por lo dicho que en el caso que estamos considerando de la concurrencia de dos vocales, la segunda acentuada, la eleccion entre la sinalefa i el hiato pende de varios pequeños accidentes, que obran a veces en un mismo sentido i a veces en sentidos contrarios. Hai pocas cosas en que brille mas una prosodia correcta, ya se aplique a la versificacion, ya al lenguaje

ordinario. Pero bien se deja conocer, que en una materia sujeta a consideraciones tan minuciosas, o por mejor decir, a sensaciones tan finas i delicadas, aun la práctica de los mas cuidadosos hablistas i versificadores no puede ser siempre uniforme.

4. Cuando concurren dos acentos es mucho mas natural i agradable el hiato, v. g.

¡Oh ya | isla católica potente! (*Herrera.*)

Solo en los parajes oscuros de la cláusula o del metro, esto es, cuando el segundo acento no coincide con el fin de la cláusula o con un acento rítmico necesario, es tolerable la sinalefa; como en estos versos:

¿Qué áspera condicion de fiero pecho? (*Herrera.*)

Ya andan a la sazón esos parajes
Escuderos de bien i alegres pajes. (*Maury.*)

Será alma sin amor ni sentimiento. (*Quintana.*)

Tales son las principales circunstancias que determinan la sinalefa o el hiato en los cuatro casos que dejo indicados. Lo que dije de la variedad de prácticas con relacion al tercero, se aplica tambien al cuarto. I respecto de todo ello no es de desatenderse tampoco el influjo que tienen en la práctica de los poetas la diversidad de doctrinas prosódicas i la pronunciacion provincial. Así Moratin i Hermosilla parecen no emplear sino en rarísimas circunstancias el hiato, que don J. J. de Mora i don J. B. Maury no escrupulizan admitir a menudo. *

* En materia de hiato nuestra lengua se aparta de la latina, de la italiana, i sobre todo, de la francesa. Pero cada idioma tiene su jenio. Acaso en el *fastus et ingenita gravitas* del castellano hai algo que le hace particularmente adaptable el hiato. Sea de esto lo que fuere, yo creo percibir una suavidad suma en *magnífica eres, ninfa Eco*; i me parece que nadie negará los servicios que puede prestar a un hábil versificador la lentitud del hiato, como la celeridad de la sinalefa, para la énfasis i la armonía imitativa.

ARTE MÉTRICA.

§ I.

DEL METRO EN JENERAL.

EL METRO, en la lengua castellana, es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un orden fijo de acentos, pausas i rimas, con el objeto de agradar al oido. Los acentos i pausas son de necesidad absoluta: la rima falta a veces.

Analizemos por ejemplo el metro en que están compuestos los siguientes versos de Lope de Vega.

Pobre barquilla mia,
vuelve, vuelve la proa,
que presumir de nave
fortunas ocasiona.
¿A dónde vas perdida?
a dónde, dí, te engolfas?
que no hai deseos cuerdos
con esperanzas locas.
Como las altas naves,
te apartas animosa
de la vecina tierra,
i al fiero mar te arrojas.
Igual en los peligros,
mayor en las congojas,
pequeña en las defensas,
irritas a las ondas.
Advierte que te llevan
a dar entre las rocas

de la soberbia envidia,
naufrajo de las honras.
Cuando por las riberas
andabas costa a costa,
nunca del mar temiste
las iras procelosas.
Verdad es que en la patria
no es la virtud dichosa,
ni se estimó la perla
hasta dejar la concha.
Dirás que muchas barcas,
con el favor en popa,
saliendo desdichadas
volvieron venturosas.
No mires los ejemplos
de las que van i tornan,
que a muchas ha perdido
la dicha de las otras. &c.

1. A cada sétima sílaba ocurre una PAUSA, esto es, una separacion natural de dicciones. Por consiguiente la sétima sílaba siempre termina diccion. I de aquí resulta que toda la composicion está dividida en pequeñas cláusulas de siete sílabas, cada una de las cuales se llama VERSO.

2. La sexta sílaba de cada verso es necesariamente acentuada.

3. Todos los versos pares terminan en dicciones semejantes. La semejanza consiste en que la vocal acentuada siempre es *o*, i la última vocal siempre es *a*. Esta semejanza de los sonidos finales se llama RIMA.

La rima puede ser de dos modos: CONSONANTE, que es la semejanza de todos los sonidos, tanto vocales como articulados, desde la vocal acentuada inclusive, como entre *orgánica* i *botánica*, *rosa* i *reposa*, *arrebol* i *sol*, *ya* i *está*; i ASONANTE, que es la semejanza de la vocal acentuada i de la vocal llena de la última sílaba, como entre *diosa*, *moras*, *copia*. La rima en los versos anteriores es asonante.

4. Además, los versos precedentes se hallan divididos en ESTROFAS o grandes cláusulas, mediante la PAUSA MAYOR que el sentido requiere al fin de cada cuarto verso.

El metro, pues, en que está escrita la composicion, consta de estrofas de cuatro versos heptasílabos asonantes, con un acento necesario sobre la sexta sílaba, de cada verso. Como todas las sílabas castellanas son sensiblemente iguales en la duracion, o por lo ménos distan mas de la razon de 1 a 2 que de la razon de igualdad, i lo poquísimo que sobra a las unas respecto de la unidad de tiempo se compensa fácilmente con lo que falta a las otras; resulta que en este metro se hallan colocadas de tal manera las pausas, acentos i rimas, que percibe el oído espacios de tiempo iguales, marcados por las pausas mayores i menores, por el acento necesario de la sexta sílaba i por la rima asonante.

§ II.

DE LAS PAUSAS.

Fácil es observar que hablando naturalmente solos gastar mas o ménos tiempo en el tránsito de una palabra a otra. Nótese, por ejemplo, la marcha de la pronunciacion en este pasaje de Fr. Luis de Granada.

“Un maravilloso privilegio tiene la virtud, que es alcanzarse por ella fuerzas para pasar alegremente por las tribulaciones i miserias, que en esta vida no pueden faltar. Porque sabemos ya que no hai mar en el mundo tan tempestuoso i tan inestable, como esta

vida es; pues no hai en ella felicidad tan segura, que no esté sujeta a infinitas maneras de accidentes i desastres nunca pensados, que a cada hora nos saltean.”

Aquí tenemos PAUSAS de diversas duraciones: la que señalamos con el punto final entre los dos períodos, i las pausas menores que esta, de que hai muchos grados, hasta parar en la que no se distingue del casi imperceptible tránsito de una sílaba a otra en una sola diction, como entre *la* i *virtud*. Así, despues de *vida es* se percibe una suspension mayor que despues de *inestable*; i despues de *privilegio*, *alegremente*, *vida*, es, aunque leve, bastante perceptible el reposo; al paso que apénas se deja sentir alguno entre *maravilloso* i *privilegio*.

Podemos distinguir de la misma manera varias especies de pausas en cuanto dependen del metro. Nótese, por ejemplo, en las dos primeras estrofas de Lope de Vega arriba copiadas, que la pausa entre *ocasiona* i *adónde* (vers. 4 i 5) es naturalmente mayor que la pausa entre *proa* i *que* (v. 2 i 3), i entre *engolfas* i *que* (v. 6 i 7); que estas dos últimas pausas consumen algo mas de tiempo que las que, guiados por el sentido solo, debemos hacer entre *mia* i *vuelve* (v. 1 i 2), entre *nave* i *fortunas* (v. 3 i 4), entre *perdida* i *adónde* (v. 5 i 6), entre *cuerdos* i *con esperanzas* (v. 7 i 8); i que aun en estas últimas pausas pueden percibirse diferencias de mas i de ménos; porque en la pronunciacion ordinaria suele variar el intervalo de diction a diction, segun es el enlace gramatical que hai entre ellas.

Distinguiremos tres especies de pausas en cuanto dependientes del metro: la *pausa mayor*, que termina estrofa; la *pausa media*, que separa las partes simétricas de una misma estrofa, cuando el metro lo apetece; i la *pausa menor*, que separa en los demas casos un verso de otro.

Es necesario para la perfeccion del metro que la cantidad o duracion de las pausas métricas coincida con la que damos naturalmente a las pausas gramaticales; mas en una obra larga no se exige la rigurosa observancia de esta regla; antes conviene de cuando en cuando apartarse de ella, para evitar el fastidio de la uniformidad i monotonía.

La coincidencia del final de las estrofas con el de los períodos, o, si un período ocupa dos o mas estrofas, la coincidencia de los finales de estas con los finales de los grandes miembros o cláusulas de la sentencia, es la que ménos suele dispensarse; particularmente en las estrofas de construccion simétrica i artificiosa, como el soneto i la octava, i en los jéneros de poesía que son o fueron destinados al canto, como la oda, la elejía i el romance lírico.

Si entran muchos períodos en una estrofa de las artificiosas i simétricamente construidas, conviene distribuirlos de manera que sus finales coincidan con los de los miembros principales de la estrofa; como en esta bellísima octava de Maury:

De la fortuna al cielo se querella
La turba de engañados clamorosa:
Aviso inútil! Adorar en ella
Es condicion de nuestra especie ansiosa.
Como el iman al jiro de la estrella,
Mirando el orbe al jiro de la diosa,
Un clima i otro i otro alza importuno
Votos miles i mil; gracias, ninguno.

De los dos grandes períodos en que se divide el pasaje, ocupa el primero los cuatro primeros versos de la estrofa i el segundo los otros cuatro.

En la octava siguiente hai cuatro períodos, cada uno de los cuales ocupa un par de versos:

Ai! De la fe se humilla el atributo
A las enseñas del infiel Oriente:
Alegres pompas el cristiano luto
Aflijen con escándalo insolente.
¿Qué tristes parias, qué feliz tributo,
Indigno, un godo al árabe consiente?
Llorad, doncellas de Sion, cautivo
Vuestro pudor del babilonio altivo. (*El mismo.*)

La pausa media del metro debe tambien coincidir en jeneral con los finales de las partes simétricas en que se divide la estrofa:

Ninfas graciosas, cuya planta breve
De Gualmedina trata la ribera,
A quienes otra competir no debe
De cuantas brillan por la zona ibera,
Ni la del Turia con su tez de nieve,
Ni la de Murcia en el danzar lijera,
I sola en lo garbosa i lo jitana
Rivalizó tal vez la gaditana;
Vosotras, &c. (*El mismo.*)

Una pausa media (en *ibera*) divide la octava en dos partes iguales; otra (en *ribera*) subdivide la primera mitad en otras dos partes iguales; otra (en *lijera*) hace lo mismo en la segunda mitad; i tambien hai otra en *nieve*, que subdivide de la misma manera el tercer par de versos.

Pero la pausa media es de ménos rigorosa observancia, i admite mucha mas variedad en su distribucion. Ya se deja entender que no solo es inevitable sino conveniente i aun necesario que se diversifiquen los cortes de las estrofas; porque cuanto mas artificiosas i simétricas sean, tanto mas grande es el peligro de incurrir en una empalagosa monotonía, si no se solicita variarlas. Ni pudiera obtenerse una perpetua uniformidad sin el inconveniente, aun mas grave, de violentar la expresion, haciéndola redundante en un miembro, incompleta u oscura en otro. *

La pausa menor se contenta con marcar las mas pequeñas subdivisiones del razonamiento; pero no se le permite sino de cuando en cuando desunir aquellos grupos naturales que forman como palabras compuestas en que el oído percibe un solo acento lleno. Así es que parece algo violento repartir entre dos versos las frases *fiero Eolo* i *empinada cumbre*, como lo hizo Francisco de la Torre en estos versos:

Allá se avenga el mar, allá se avengan
Los mal rejidos súbditos del *fiero*
Eolo con soberbios navegantes
Que su furor desprecian.

¿Viste de la *empinada*
Cumbre sacar a Febo la cabeza?

I sin embargo no solo es permitido al poeta sino que le conviene i aun le es necesario hacerlo así de cuando en cuando; porque estos cortes, como no se afecten (de lo que tal vez pudiera acusarse a Francisco de la Torre), tienen cierta novedad i gracia, que se echarian ménos en una versificacion cuyas cláusulas estuvieran siempre simétricamente compartidas.

* En esta parte los mas primorosos artistas que yo conozco son Mora i Maury; pero no sé si me atreva a decir que en el segundo se siente a veces el esfuerzo, i se hace alguna violencia a la expresion, hasta oscurecer el sentido.

Esta desunion es mas grata cuando la segunda parte del grupo ocupa todo el verso siguiente, como en estos heptasílabos:

Vendrá la temerosa
desventurada noche;

o por lo ménos cuando termina junto con uno de los miembros métricos del verso, como en aquel de Herrera:

Cubrirá de ostro asirio un estimado
I rico manto el cuerpo bello i puro.

Cuanto mas familiar es la composicion, ménos se escrupuliza colocar las pausas menores en medio de las cláusulas gramaticales; i nada ocurre mas a menudo en nuestras comedias que pasajes en que el adjetivo está separado del sustantivo por la pausa menor; de manera que en esta no se exige indispensablemente otra cosa sino que el final de verso coincida con final de diction. Mas esta diction debe ser acentuada. Aun las palabras que por su conexion gramatical con lo que sigue tienen un acento sensible pero débil, son poco a propósito para terminar el verso: colocadas en esta situacion, la pausa con que debe señalarse el tránsito de un verso a otro parece estar en contradiccion con el sentido, que no pide allí intervalo alguno. I sinembargo, se toleran algunas veces estas pausas forzadas.

Digo que me ha parecido
Tan bien, Clara hermosa, que
Ha de pesarte algun dia
Que me parezca tan bien. (Calderon.)

Esta práctica es un remedo de aquellos lijeros embrazos i suspensiones que ocurren a menudo cuando hablamos, i que diferencian casi siempre el razonamiento extemporáneo del estudiado. Así es que, empleada una que otra vez, no carece de gracia, sobre todo en el estilo familiar, que debe ser un trasunto de la conversacion ordinaria.

Como lo que produce la debilidad o evanescencia del acento es la conexion gramatical entre las palabras, se sigue que cuando por alguna causa independiente del metro se suspende esta conexion, la pala-

bra que sin eso fuera inacentuada se acentúa. La llamada conjuncion *que*, por ejemplo, es de las palabras que en el uso ordinario carecen absolutamente de acento. I con todo, si, al enunciar un pensamiento, corto el hilo de lo que voi a decir i me paro en esta palabra, naturalmente la alargo un poco; lo que basta para darle el valor de acentuada, sinembargo de que no se esfuerce la voz, ni se haga mas agudo el tono.

Escucha, Don Juan, sabrás—
¿Qué he de saber? que eres falsa,
Que me abandonaste, *que*....
Ya lo sé; no digas nada. (Moratin.)

Es una propiedad de las pausas el hacer en cierto modo indiferentes al metro las sílabas que se siguen al último acento. Porque si la diction final es aguda debiendo ser grave, se suple por medio de la pausa lo que falta a la medida cabal; i si por el contrario la diction en vez de grave es esdrújula, lo que sobra a la medida se embebe en la pausa. En todas las especies de verso, el grave, es decir, el que termina en diction grave, se mira como el tipo. El agudo i el esdrújulo se desvían algo de la forma típica, pero estas pequeñas diferencias casi desaparecen en la pausa.

Contaremos, pues, el número de las sílabas en cada especie de verso por las que corresponden al grave, o lo que es lo mismo, por las que hai hasta el último acento añadiendo una mas; i contaremos de este modo, sinembargo de que verdaderamente no se siga al último acento sílaba alguna, como sucede en los versos agudos, o de que se le siga mas de una sílaba, como se verifica en los versos esdrújulos. Por consiguiente son versos de una misma especie estos tres de Quintana:

Hoi sola i mísera
Me ves llorando
A par de ti.

I todos tres se consideran como de cinco sílabas, aunque el primero tiene en realidad seis i el tercero cuatro.

Segun el número de sílabas que corresponde en cada especie al verso grave, llamamos a los de cuatro sílabas *tetrasílabos*; a los de cinco, *pentasílabos*; a los de seis, *hexasílabos*; a los de siete, *heptasílabos*; a los

de ocho, *octosílabos*; a los de nueve, *enneasílabos*; a los de diez, *decasílabos*; a los de once, *endecasílabos*; a los de doce, *dodecasílabos*.

He dicho que las sílabas que siguen al último acento son *en cierto modo* indiferentes al metro; porque en realidad no lo son del todo. Aunque por existir o no las tales sílabas el verso no varía de especie, con todo eso la regla jeneral es que todos los versos de una misma especie, en una misma composicion, sean constantemente graves, agudos o esdrújulos; o que alterne una forma con otra segun leyes fijas, que el poeta se impone al principio, i de que luego no se le permite apartarse.

Hai sinembargo ciertos metros i ciertos jéneros de composicion en que se concede al poeta mezclar a su arbitrio los versos graves, agudos i esdrújulos; i particularmente las dos primeras especies. Tales son las redondillas, quintillas, décimas, i otros metros de verso octosílabo, sobre todo en el diálogo cómico.

Deja ahora de jugar,
Que me es dolor importuno;
No me hagas mas penar,
Que en verte cerca del mar
Tengo zelos de Neptuno. (*Jil Polo.*)

Tal era nuestro castillo,
Mansion solitaria i lóbrega,
Vivienda, segun el pueblo,
De fantasmas i de sombras. (*Zorrilla.*)

Perdone vuesa merced
Si me opuse presumida
A la cátedra de esposa,
Creyendo que era de prima;
Que yo, habiendo otra primero,
No pretendo la de vísperas. (*Tirso.*)

Se permite, ademas, emplear alguna vez como graves a fin de verso, las dicciones que terminan en diptongo o triptongo acentuado, si el acento no está sobre la última vocal; como *grei, voi, amáis, fragüéis*. Las dicciones, cuyas dos últimas vocales son llenas, se consideran arbitrariamente como graves o esdrújulas; v. g. *cesáreo, virjineo*. I algunos extienden esta regla aun a las dicciones en cuya última sílaba hai un diptongo inacentuado, como *justicia, estatua*. En todo lo cual conviene la práctica de los italianos con la nuestra.

Si estuviera despacio escribiría,
Como hizo Horacio Flaco a los Pisones;
A los aficionados a poesía
Dedicara mis útiles lecciones:
Con lójica sagaz demostraria
Lo que va de naciones a naciones:
Probara lo que va de ayer a hoy:
Pero no tengo tiempo, como soi. (*Mora.*)

Allí la blanca rosa,
Allí el clavel *purpúreo*
I el lirio azul formaban
Paraiso segundo. (*D. N. de Moratin.*) *

Già già sentendo all' auree
Briglie allentar la mano,
Correan d' Apollo i fervidi
Cavalli all' Oceano.

Me i passi incerti trassero
Pel noto altrui cammino
Che alla città di Romolo
Conduce il pellegrino.

Dall' una parte gli arbori
Al piano suol fann' ombra:
L' altra devoto portico
Per lungo tratto ingombra.

La tua, gran padre Ovidio,
Scorrea difficil arte, &c. (*Savioli.*)

Taccio la fe, la pubblica
Utilità, gli onori,
Dover, giustizia e patria;
Prezzo d' infami ardori. (*Monti.*)

§ III.

DEL RITMO I DE LOS ACENTOS.

La distribucion regular de los acentos da a cada especie de verso cierto aire i marcha característica, que se llama RITMO.

Esta palabra tiene dos sentidos, uno jeneral i otro específico. RITMO, en su sentido jeneral, significa una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído. De cualquier modo que se forme esta simetría o con cualesquiera accidentes que se haga sensible, no puede haber sistema alguno de versificación sin ella. *Ritmo*, en esta acepcion, es lo mismo que *metro*.

* D. N. de Moratin i sus contemporáneos no usaban mezclar los finales esdrújulos con los graves arbitrariamente; licencia que se ha frecuentado mucho de poco tiempo acá.

Pero en un sentido específico (que es en el que vamos a considerarlo) el RITMO es la division del verso en partecillas de una duracion fija, señaladas por algun accidente perceptible al oido. En castellano (i segun creo, en todas las lenguas de la Europa moderna) este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso, se llaman *rítmicos*.

Examinemos por via de ejemplo el ritmo del verso decasílabo de la siguiente copla o estrofa de Iriarte:

De sus hijos la tórpe avutárda
El pesádo volár conocía:
Deseába sacár una cría
Mas lijéra, aunque fuése bastárda.

Observemos de paso que la estrofa es de cuatro versos, todos decasílabos; que el cuarto verso de la estrofa rima con el primero, i el tercero con el segundo; i que la rima es consonante, porque abraza todos los sonidos, así vocales como articulados, que en las dicciones finales vienen desde la vocal acentuada inclusive.

Pero lo que se trata de notar particularmente es que cada verso tiene tres acentos necesarios sobre la tercera, la sexta i la novena sílaba, por cuyo medio se divide en partes iguales trisílabas. Esta distribucion de los acentos es lo que forma aquí el ritmo.

Hemos visto que en la estrofa precedente el ritmo divide el verso en partecillas trisílabas acentuadas sobre la tercera sílaba. Las llamaremos CLÁSULAS RÍTMICAS. Podemos tambien llamarlas PIÉS, que era el nombre que daban los griegos i latinos a las cláusulas rítmicas de sus versos; pero esta denominacion tiene ademas otro valor en castellano, significando los versos de que se compone cada estrofa; i en este sentido se dice que el soneto consta de catorce piés, la sextina de seis, &c.

Todas las cláusulas rítmicas que se usan en la versificacion castellana son disílabas o trisílabas.

Las cláusulas rítmicas disílabas o están acentuadas sobre la primera sílaba, i entónces el ritmo se llama TROCAICO, como en este verso octosílabo:

Díme pues, ¿qué mas deseas?
Díme |pués que | más de | séas;

o están acentuadas sobre la segunda sílaba, i se llama YÁMBICO el ritmo, como en este verso heptasílabo:

¿ A dónde vas perdida!
Adón | de vás | perdí | da.

De la misma manera las cláusulas rítmicas trisílabas pueden estar acentuadas sobre la primera, segunda o tercera sílaba. Si sobre la primera, el ritmo se llama DACTÍLICO; si sobre la segunda, ANFIBRÁQUICO; si sobre la tercera, ANAPÉSTICO. Dactílico es el siguiente verso endecasílabo de Moratin:

Suban al cerco de Olimpo luciente.
Súban al | cérco de O | límpo lu | ciente.

El siguiente dodecasílabo de Juan de Mena es anfibráquico:

Con crines tendidos arder los cométas.
Con crínes | tendídos | ardér los | cométas.

I en fin los decasílabos de la estrofa de Iriarte arriba citada son anapésticos.

De sus hí | jos la tór | pe avutár | da.

Las cinco denominaciones que hemos dado a las diferentes especies de ritmo no significan lo mismo en nuestro sistema métrico que en el griego i el latino, de donde las hemos tomado; pues en estos no era acen- tual el ritmo, como lo es en el nuestro. Pero si se pres- cinde de esta diferencia fundamental, no dejará de hallarse bastante analogía por lo que hace a la estruc- tura, entre las cláusulas rítmicas de los antiguos i las nuestras. Daban ellos a las suyas, fuera de otros títu- los que no son aplicables a la versificacion castellana, los de yambos, troqueos, dáctilos, anfíbracos i anapes- tos, segun la varia combinacion de largas i breves en las cláusulas; i nosotros, atendiendo a la posicion del acento, podémos dar a las nuestras estas mismas deno- minaciones. *Campo* será pues un TROQUEO: *pastor* un YAMBO: *lágrima* un DÁCTILO: *Olimpo* un ANFÍBRACO: *pedestal* un ANAPESTO. Estos términos han sido ya adoptados en otras lenguas modernas, en el sentido puramente acen- tual que acabo de asignarles.

No es necesario que el principio i el fin de una cláusula rítmica concurren con el principio i el fin de las dicciones; pues ya hemos visto que el verso,

De sus hijos la torpe avutarda,

consta de los tres anapestos *de sus hí-jos la tór-pe avutár-da*. Los ejemplos anteriores manifiestan asimismo que el último de los piés o cláusulas puede estar trunco.

Cada uno de nuestros cinco ritmos tiene un carácter o expresion peculiar; como lo notará sin duda todo aquel a quien la naturaleza haya dotado de un oído sensible a los accidentes de la armonía en el lenguaje. En el ritmo trocaico i el anfibráquico se percibe algo de reposado i grave; el yámbico i el anapéstico son animados i vivos; el dactílico se mueve como a saltos, i con todo eso carece de la enerjía del yámbico i de la rápida lijereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es mas uniforme i continua.

Pero los versos no se conforman siempre a los tipos rítmicos de que acabo de dar ejemplos. Dificilísimamente hubiera sido continuar en una composicion algo larga la alternativa precisa de acentuadas e inacentuadas que constituyen los ritmos trocaico i yámbico; i, lo que es peor, esa misma alternativa al cabo de pocas líneas se nos haria insoportablemente monótona i fastidiosa. De aquí es que en los versos trocaicos i yámbicos que no pasan de ocho sílabas i que no se destinan al canto, no se somete el poeta a la necesidad de otro acento que el de la cláusula final, i acentúa las otras como quiere; de que resultan unas veces acentos rítmicos, esto es, colocados en las sílabas impares de los versos trocaicos i en las sílabas pares de los yámbicos, i otras veces acentos accidentales o *antirítmicos*, esto es, colocados en los parajes del verso que no piden acento. Por ejemplo:

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 mas cucú,
I siempre una misma cosa.

En estas dos estrofas de versos trocaicos no hai mas acentos rítmicos, bien caracterizados, que los de las cláusulas finales, i los de las dicciones *dijo, calla i misma*.

Fácil es ver que los versos en que no se pide mas acento que el de la cláusula final, no tienen aparien- cia alguna de ritmo, si se considera cada uno de por sí. Para que se perciba ritmo, es necesario oír una serie de versos; porque solo entónce se hace sentir la recurrencia de un acento a espacios iguales de tiempo.

Hai especies de verso en que se exigen, *necesariamente*, mas acentos rítmicos que los de las cláusulas finales, i tambien las hai en que no se dispensa ninguno, como lo veremos a su tiempo. Pero aun en aquellos versos en que se concede alguna libertad al poeta, la estructura mas grata es la que resulta de la distribucion rítmica de los acentos; i así vemos que los buenos versificadores, guiados por un instinto feliz, recurren a menudo a ella para dar suavidad a sus versos, empleando unas veces unos acentos rítmicos i otras otros, i combinando de este modo el encanto de la armonía con el halago de la variedad, que no es ménos grato i necesario. En prueba de la importancia del ritmo aun en las especies de verso en que parece mas libre el poeta para distribuir como quiera los acentos, examínense las odas de Lope de Vega *A la Barquilla*, i se verá la parte que tiene la observancia del ritmo en la dulzura del verso. La que empieza,

Pobre barquilla mia,

consta de 128 versos; los veintinueve son perfectamente rítmicos, es decir, tienen acentuadas todas las sílabas pares:

Adónde vás pérdida;
Al fiéro már te arrójas;

cincuenta llevan acentos rítmicos en la segunda i sexta:

Te apártas animósa;
Naufrájio de las hónras;

treinta i ocho en la cuarta i sexta:

Ni se estimó la pérlla
Hasta dejár la cóncha;

i no llegan a doce los que no tienen mas acento rítmico que el necesario de la sexta;

Vuélve, vuélve la próa;
Verdad és que en la pátria.

Exceptuado este pequeño número de versos toda la composicion es cantable.

En los ritmos trisílabos se dispensan mucho ménos los acentos rítmicos, sobre todo si la composicion es breve i se destina al canto, que es lo que hoi regularmente sucede.

Podemos pues dividir los acentos del verso en rítmicos i accidentales o antirítmicos; i de los rítmicos ya hemos visto que unos son necesarios i otros no. Los necesarios son esenciales; sin ellos no hai verso. Los rítmicos que no son necesarios hacen mas suave la cadencia. Los accidentales la hacen mas varia.

Rigorosamente se llama *cadencia* la modulacion, cualquiera que sea, que resulta de la colocacion de los acentos i las pausas. El ritmo regla los acentos; i considerada la cadencia bajo este solo aspecto, no se diferencia del ritmo.

Los acentos forman el ritmo, i el ritmo influye a su vez en los acentos: este es un punto que merece estudiarse para comprender el mecanismo de la versificación.

Los acentos que forman el ritmo son aquellos que, por esta causa, he llamado rítmicos. I desde luego es evidente que no satisfarán a las condiciones del ritmo las sílabas inacentuadas que se coloquen en parajes del verso donde es *necesario* el acento. Carecen, por tanto, de ritmo, i no son versos lejitimos estos endecasílabos de Boscan:

Dando nuevas de *mi* desasosiego;
El alto cielo *que* en sus movimientos.

En el primero debe estar acentuada la sexta sílaba, i el posesivo *mi*, que la ocupa, no tiene acento: en el segundo, se exige o que lo tenga la sexta sílaba *que* en, o que lo tenga la octava *mo*; i ninguna de las dos lo tiene.

Tampoco hacen verdadero ritmo los acentos demasiado débiles, como el de *bajo* en el primero de estos versos de Meléndez:

El que ora, *bajo* el esplendente cielo,
Abrumado de *afan* siente i no admira.

La tenuidad del acento de la primera sílaba de la preposicion *bajo*, que es la cuarta del verso, hace flojísimo este endecasílabo, en que se exige de necesidad para el ritmo la acentuacion de la cuarta.

En jeneral, son insuficientes los acentos de todas las preposiciones que tienen alguno, como *contra*, *para*; los de los demostrativos *este*, *ese*, *aquel*, cuando preceden inmediatamente a un nombre, formando frase sustantiva con él; los artículos indefinidos; los adverbios monosílabos que inmediatamente preceden a la palabra o frase que modifican, v. g. "*bien* alojados," "*mal* vestido," "*mas* tarde," "*mui* temprano," "*tan* a deshoras," &c. Por la observacion atenta, empleada en la lectura i recitacion de los versos, podrá cualquiera llenar esta enumeracion, probablemente incompleta.

Si los acentos en determinados parajes son condiciones indispensables del ritmo, i esencialmente lo forman, los accidentales o antirítmicos pueden producir un efecto contrario. *Honor*, por ejemplo, tiene de suyo un acento bastante lleno, pero que formando frase sustantiva en *honor patrio*, se convierte en una apoyatura lánguida i fujitiva, que no dejaria contento al oido en la sexta de este endecasílabo:

Los timbres del *honor patrio* deslustra.

El acento verdadero de esta frase es el de *patrio*; él solo es el que puede satisfacer cumplidamente al ritmo:

Qué es ya del *honor patrio* i de la gloria.

Es menester que los acentos accidentales, si por su naturaleza son fuertes i enfáticos no precedan inmediatamente a los rítmicos necesarios, porque entónces el acento accidental pugnaria, por decirlo así, con el rítmico, i seria laboriosa i dura la cadencia. Tal es el efecto que en este verso,

Mis ruegos, *cruél*, óye.

produciria la acentuacion natural de *cruél*, vocativo

enfático, que solo tiene un debilísimo enlace gramatical, con *óye*. Por el contrario, en el verso de Iriarte,

A qué animal dió el cielo,

el acento de *dió* se atenúa no solo por la sinalefa de *dió* con la voz inacentuada *el*, sino por la conexión de este verbo con el sujeto *el cielo*; dejenerando de este modo en una apoyatura suave, que sin perjudicar al ritmo, hace llena i sonora la cláusula.

El ritmo a su vez influye en los acentos, dándoles la plenitud competente, cuando no son excesivamente débiles. Produce este efecto en dos casos.

1.º En una frase sustantiva el acento o acentos debilitados por la posición recobran toda su fuerza, si el acento dominante es de los necesarios para el ritmo. Nada es mas perfecto que el de estos endecasílabos de Meléndez:

Hiende las olas espumosas i huye;
A su benigno omnipotente imperio.

Los dos acentos de *ólas espumósas* i los tres de *benígno omnipoténte império*, son todos necesarios i todos figuran suficientemente en el ritmo: lo que no sucede en

Hiende las espumosas olas i huye,

donde aunque el acento de *olas* es rítmico, no es de los necesarios; i ménos todavía en

Bullia la suäve aura en la selva,

donde el acento de *aura* no es necesario, ni rítmico.

No ignoro que en las obras de los mas expertos versificadores se encuentran versos semejantes a estos, i que el introducirlos de cuando en cuando hasta puede ser conveniente para que la constante regularidad i llenura del ritmo no produzca el fastidio de la monotonía; pero nadie negará que es menester economizarlos, i que no pueden citarse como tipos de una cadencia normal i perfecta.

2.º Donde tiene mas influencia el ritmo es en el acento final del verso. En este paraje los acentos debilitados se extrañan ménos, i aun los acentos de suyo débiles se disimulan, porque les favorece la pausa que sigue:

I se avergonzará de la *mezquina*
Fama que anheló un dia torpemente. (*Mora.*)

Narcótico eficaz i activo, cón que
Abra la mano, caiga el libro, i ronque. (*El mismo.*)

Con i *que* son naturalmente inacentuados; pero, aun en la conversacion familiar, juntándose las dos palabras forman como una sola, con un acento débil en la primera sílaba, el cual, tomando cuerpo bajo la influencia del ritmo i de la pausa, deja satisfecho el oído.

Otras muchas observaciones pudieran hacerse sobre esta materia; pero la atenta lectura de los poetas las sugerirá fácilmente.

§ IV.

DE LA CESURA.

En muchas especies de versos largos es necesaria una pequeña pausa o descanso natural en un paraje determinado del verso, el cual queda así dividido en dos porciones. Si estas son iguales se llaman *hemistiquios*, como sucede cuando, por ejemplo, consta el verso de cuatro cláusulas, i la cesura se halla entre la segunda i tercera, aunque otros dan indiferentemente este nombre a los dos miembros en que la cesura parte el verso, sean iguales o desiguales.

No debe confundirse la cesura con la pausa propiamente dicha, porque si tuviese todos los caracteres de esta, cada hemistiquio seria verdaderamente un verso completo. Entre la pausa i la cesura hai esta diferencia, que la primera permite el hiato i no la sinalefa, i la segunda por el contrario da lugar a la sinalefa i repugna el hiato. Por ejemplo, en la octava siguiente de Garcilaso:

§ Ves el furor del animoso viento
Embravecido en la fragosa sierra,
Que los antiguos robles ciento a ciento
I los pinos altísimos atierra,
I de tanto destrozo aun no contento
Al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es esta furia comparada
A la de Fílís con Alcino airada:

no hai sinalefa entre el primero i segundo verso, ni entre el tercero i cuarto, ni entre el cuarto i quinto, ni entre el quinto i el sexto, ni entre el sétimo i el octavo, sinembargo de concurrir dos vocales. Lo contrario sucede en la cesura. Las leyes del metro piden una despues de *embravecido* en el segundo verso de esta octava, i sinembargo se comete la sinalefa *doen*, i no se podria sufrir el hiato,

Embravecido | en la umbrosa sierra.

La cesura exige, aun mas necesariamente que la pausa menor, que la diction anterior tenga un acento natural lleno i fuerte; por lo que apénas seria tolerable este verso,

Forceja *contra* la corriente undosa;

como el ántes citado de Meléndez:

El que ora *bajo* el esplendente cielo.

El sentido requiere que se pase rápidamente por estas dos dicciones *contra* i *bajo* i se atenúe su acento, lo que pugna con la estructura del verso, que pide un descanso natural despues de ellas.

Otra diferencia entre la cesura i la pausa es el no ser indiferente a la primera el número de sílabas que sigan al acento, porque el intervalo de tiempo que se consume en ella no es bastante grande para embeber las que sobran o suplir las que faltan. Por ejemplo: *Ines* i *Flérída* podrian, sin quebrantar la medida, sustituirse a *Fílís* en el final del verso:

Para aplacar la cólera de Fílís;

al paso que si en el último verso de la octava anterior,

A la de Fílís | con Aleino airada,

ponemos *Ines* o *Flérída* en lugar de *Fílís*, el verso constará en el primer caso de solas diez sílabas, i en el segundo de doce; en aquel tendrá una sílaba de ménos i en este de mas, para la medida lejitima.

Pero aun conservando el verso el número de sílabas i el ritmo que le corresponden, no es indiferente que

el primer hemistiquio termine en diction aguda, grave o esdrújula. En el verso sáfico, por ejemplo, el primer hemistiquio es necesariamente grave:

Huésped eterno | del abril florido;

i en el endecasílabo heroico puede ser agudo o grave, pero no esdrújulo:

¡O de ambicion | i de miseria ejemplo! (Olmedo.)

Entre el rebaño | mal segura pace. (El mismo.)

Pero estos accidentes de la cesura pertenecen a las varias especies de versos; asunto de que trataremos luego.

Lo que se ha dicho acerca de la pausa i de la cesura nos da un criterio seguro para discernir si en una serie de palabras ajustadas a cierta medida hai uno o mas versos. Nadie dirá que la unidad del verso dependa de que por un capricho del poeta o del uso se escriban en una sola línea palabras que formen cierto número de sílabas i ofrezcan cierta cadencia. Es preciso ver si en las breves suspensiones o reposos que la medida exija, hai pausa o cesura: donde hai verdadera *pausa*, es decir, donde todo hiato es permitido i no se consiente jamas sinalefa, i es indiferente que el final sea grave, agudo o esdrújulo, se pasa de un verso a otro.

§ V.

DE LAS DIFERENTES ESPECIES DE VERSO.

Determinados los lugares de la pausa menor i de los acentos (que es lo mismo que decir, el número de sílabas i el ritmo), quedan determinadas las diferentes especies de versos. Las enumeraremos, principiando por las de ritmo trocaico.

El verso *trocaico* mas largo que se conoce en nuestra lengua es el octosílabo. Bajo su forma típica tiene cuatro acentos; en la 1.^a 3.^a 5.^a i 7.^a sílaba:

Bráma, búfa, escárba, huéle.

Pero uno solo de estos acentos rítmicos es necesario, el de la 4.^a cláusula o 7.^a sílaba.

- 1 Ya tu familia gozosa
- 2 se prepara, amado padre,
- 3 a solemnizar la fiesta
- 4 de tus felices natales.
- 5 Yo el primero de tus hijos,
- 6 tambien primero en lo amante,
- 7 hoi lo mucho que te debo
- 8 con algo quiero pagarte.
- 9 Oye, pues, los tiernos votos, &c. (*Heredia.*)

En el cuarto, sexto i octavo verso no hai mas acento rítmico que el necesario de la 7.^a sílaba; en el primero hai ademias un acento rítmico sobre la 1.^a; en el tercero sobre la 5.^a; en el segundo sobre la 3.^a i 5.^a; en el quinto i sétimo sobre la 1.^a i 3.^a; en el noveno, que es perfectamente rítmico, sobre la 1.^a 3.^a i 5.^a

Para que los trocaicos octosílabos sean musicales i cantables deben tener acentuada la 3.^a como la tienen el segundo, quinto, sétimo i noveno de los anteriores. *

El verso de seis sílabas pudiera prestarse fácilmente al ritmo trocaico. No conozco, sin embargo, ninguna composicion en que el hexasílabo no tenga una cadencia incierta, fluctuando entre la anfibráquica que acentúa la segunda i la quinta, i la trocaica que se apoya en las sílabas impares. Así en estos versos de Espronceda:

- 1 Májico embelése,
- 2 cántico ideál
- 3 que en los áires vága,
- 4 i en sonóras ráfagas
- 5 aumentándo vá;
- 6 sórdo acénto lúgubre,
- 7 éco sepulcrál;
- 8 músicas lejánas;
- 9 de enlutádo párche
- 10 redóble monótono;
- 11 cercáno huracán,
- 12 que apénas la cópa
- 13 del árbol menéa,
- 14 i bramándo está, &c.

* En castellano se tiene poco cuidado de ajustar los octosílabos a esta regla, de que son observantísimos los italianos:

Giá di Zéfiro al giocondo
Susurráre erasi desta
Primavéra, ed il crin biondo
Si acconciáva e l'aurea vesta. —(*Pignotti.*)

Los italianos no conocen verso octosílabo reducido, como el nuestro, a la acentuacion de la sétima sílaba; mui a propósito, sin duda, para el drama, i para el estilo llano del *romance*, en que se asocia con el asonante; pero poco adaptable a los tonos altos de la lira, i a la grande epopeya.

es trocaico el ritmo de los versos 1, 2, 7 i 8 acentuados en la primera i en la quinta; el de los versos 3, 4, 5, 9 i 14, acentuados en la tercera i la quinta; i el del verso 6, en que todas las sílabas impares están acentuadas; pero en el verso 10 pasa el poeta al ritmo anfibráquico, que sostiene en los versos 11, 12 i 13, apoyándose en la segunda i la quinta. Se puede citar como ejemplo de una composicion entera en hexasílabos puramente trocaicos el himno latino a la Vírjen Santísima:

Ave maris stella,
Dei mater alma, &c. *

El trocaico tetrasílabo tiene bajo su forma típica dos acentos rítmicos sobre la 1.^a i 3.^a; pero de estos solo el segundo es necesario.

A una mona
mui taimada
dijo un día
cierta urraca:

Si vinieras
a mi estancia,
¡qué de cosas
te enseñara! (*Iriarte.*)

Son perfectamente rítmicos los versos tercero, cuarto i sétimo: puede tambien considerarse como tal el segundo, por cuanto el acento débil de *mui* toma alguna fuerza bajo la influencia del ritmo; los demas versos no tienen otro acento que el necesario de la cláusula final.

Son mui bellos los siguientes trocaicos tetrasílabos de Espronceda:

Flébil, blando,
Cual quejido
Dolorido
Que del alma
Se arrancó:
Cual profundo
Ai! que exhala
Moribundo
Corazon.

Los esfuerzos del mismo poeta para dar versos disílabos (necesariamente trocaicos) fueron ménos felices:

Fúnebre
Llanto
De amor
Óyese
En tanto.

* El ritmo de estos versos es acentual, como el de la poesía moderna, i no tiene nada que ver con los versos trocaicos de la poesía clásica griega i latina. *Dei* en latin es disílabo.

Porque *De amor* i *En tanto* son trisílabos i de diferente ritmo. Acometiéndolos otra vez, no alcanzó a formar un solo período:

Breve
Leve
Son.

Pero nada seria mas fácil que mezclar trocaicos disílabos con otros versos de mayor extension:

En la fuente
Trasparente
Brilla
La primera luz dorada
De la aurora nacarada;
I las ramas de la orilla
Suspirando el aura leve
Mueve.

Pasemos a los *yámnicos*.

El mas largo de todos es el *alejandrino a la francesa*, que consta de trece sílabas i debe tener una cesura despues de la tercera cláusula, siendo siempre agudo o grave el primer hemistiquio, pero de tal modo, que cuando es grave, su última sílaba ha de confundirse por la sinalefa con la primera del segundo hemistiquio. Así se observa en la fábula de *La Campana i el Esquilon*, de don Tomas de Iriarte:

En cierta catedral | una campana habia,
Que solo se tocaba | algun solemne dia.
Con el mas recio son, | con pausado compas,
Cuatro golpes o tres | solia dar no mas.
Por esto i ser mayor | de la ordinaria marca
Celebrada fué siempre | en toda la comarca.

El número de sílabas de que consta este verso pudiera adaptarse lo mismo al ritmo anapéstico que al yámnico; i en efecto, se le ve pasar algunas veces del yambo al anapesto, como en este verso de la misma fábula:

Que despacio i mui recio el dichoso esquilon. *

* Este tránsito del yambo al anapesto ocurre tambien a menudo en el *alejandrino* de los franceses, que ha sido el modelo del nuestro:

Et par dróit | de conquête | et par dróit | de naissánee.
(Voltaire.)

Pero el ritmo yámnico es manifestamente el que domina en él, pues aunque no son necesarios otros acentos que los de la sexta i duodécima sílaba, la cadencia mas grata es la que nace de la acentuacion de las sílabas pares:

Que só | lo se | tocá | ba algún | solém | ne dí | a.

No falta aquí otro acento rítmico que el de la sílaba *se* de la segunda cláusula.

Del yámnico de once sílabas, que se llama tambien *heroico*, o simplemente *endecasílabo*, hablaremos por separado.

El yámnico enneasílabo, tomado tambien de los franceses, tiene un solo acento necesario, el de la octava sílaba:

Tú, manguito, en invierno sirves.
En verano vas a un rincon. (Iriarte.)

Pero cuando se destina al canto tiene dos acentos necesarios, el de la cuarta i el de la octava sílaba:

Alarma, alarma, ciudadanos!
Ya suena el parche i el clarín:
Oid la voz con que la Patria
Llama sus hijos a la lid.
¿Veréis a Chile dar de nuevo
La noble frente al yugo vil?
¿Seréis esclavos de un tirano?
Hijos de Chile, ántes morir.

El tipo yámnico de este verso aparece en

La nóble frén-te al yúgo víl.

Algunos de los que han usado el *alejandrino* i el *enneasílabo* a la manera de los franceses, han tenido cuidado de hacer alternar, segun la práctica francesa, la consonancia aguda con la grave, como en la fábula de *La Campana i el Esquilon*, o los versos graves con los agudos, como en la fábula de *El Abanico, el Manguito i el Quitasol*.

El yámnico heptasílabo, llamado *anacreóntico*, tiene un solo acento necesario, el de la sexta sílaba:

- | | |
|------------------------------|----------------------------|
| 1 Quiero cantar de Cadmo, | 5 Renuevo el instrumento, |
| 2 Quiero cantar de Atrida; | 6 Las cuerdas mudo aprisa; |
| 3 Mas ¡ai! que de amor sólo, | 7 Pero si yo de Alcides, |
| 4 Sólo canta mi lira. | 8 Ellas de amor suspiran. |
- (Villegas.)

Para que pueda cantarse este verso debe tener a lo ménos dos acentos rítmicos, sobre la cuarta i la sexta, como en el primero, segundo, sétimo i octavo de los anteriores, o sobre la segunda i la sexta, como en el tercero i quinto. El sexto tiene todas sus cláusulas acentuadas. El cuarto, reducido al acento de la sexta sílaba, no es cantable, o mas bien, no es adaptable a la misma modulacion musical que los otros.

El heptasílabo propende naturalmente al ritmo yámbico, que los buenos versificadores prefieren manifestamente en él, como lo hace Lope de Vega, segun se ha notado arriba. Pero como esta no es una práctica necesaria i constante, sucede que el ritmo parece fluctuar entre el yámbico, que acentúa las sílabas pares, i el anapéstico, que se apoya en la tercera i la sexta:

Solo cán | ta mi lír | a.

El *alejandrino* de los antiguos poetas castellanos no era un verso simple, sino compuesto de dos versos heptasílabos de ritmo yámbico:

Volvia la cabeza | e estábalos eatando.
Vío puertas abiertas | ñ uzos sin cannados,

Alcándaras vacías | sin pieles e sin mantos, &c.
(*Poema del Cid.*)

En el nomne de Díos | que fizo toda cosa,
E de Don Jesu Cristo | fiijo de la Gloriosa. (*Berceo.*)

En efecto, la separacion entre los *hemistiquios* o mitades de verso no tenia las propiedades de la cesura sino de la pausa; pues no vemos que fuese allí permitida la sinalefa, i por el contrario lo era el hiato:

En esta romería | habemos un buen prado. (*Berceo.*)

I ademas el primer hemistiquio podia ser indiferentemente agudo, grave o esdrújulo:

Mucho cantó *mejor* | el varon Isaía.
Estrella de los mares, | guiona deseada.
El fructo de los *drbores* | era dulz e sabrido.

Los modernos han querido dar unidad a este verso evitando el hiato entre los dos hemistiquios. Así está escrito el bello poema de don Salvador Bermúdez de Castro, *A Toledo*:

Envueltos los cabellos en consagrada hiedra,
Los vientos de los siglos descanso i paz te den:
Duerme, Toledo, duerme, i en tu almohada de piedra
Reclina descuidada tu polvorosa sien.

La colocacion de las rimas da tambien un viso de unidad a los versos; pero los dos heptasílabos no tienen bastante conexion entre sí, como se ve por la ausencia de toda sinalefa entre ellos i por la equivalencia del final esdrújulo al grave al fin del primero:

Aun ébrios de la última risueña bacanal.
Triunfante cual las águilas de su blason, volvia.

Don Fernando de Belarde se acerca mas a la unidad, haciendo constantemente grave el primer heptasílabo:

Montañas, es mui triste, mui triste, contemplaros,
Del viento i de las olas rujientes al fragor:
Montañas, es mui triste, mui triste, abandonaros,
Dejando en esos valles afectos ai! tan caros,
Dejando entre vosotras perdido tanto amor.

Aunque en el alejandrino de catorce sílabas no hai mas acentos necesarios que el de la sexta de cada heptasílabo, es manifesto el predominio del ritmo yámbico: en los de Belarde la acentuacion se apoya constantemente sobre sílabas pares. Bermúdez de Castro pasa de cuando en cuando al ritmo anapéstico, pero solo en uno de los dos heptasílabos, i mui rara vez en el segundo:

A las béticas playas, del Africa vecina.
A las bé | ticas plá | yas
Pirámide de hazañas, en tus muros altivos.
En tus mór | os altí | vos.

El verso pentasílabo tiene un carácter rítmico que vacila entre el yámbico, que acentúa las sílabas pares, i el dactílico que descansa sobre la primera i la cuarta. En el primer caso no tiene mas que el acento necesario de la cuarta:

1 El que inocente	5 Fusco, ni corvos
2 La vida pasa,	6 Arcos, ni aljaba
3 No necesita,	7 Llena de flechas
4 Morisca lanza,	8 Envenenadas. (<i>Moratin.</i>)

El quinto, sexto i sétimo son dactílicos; i podemos agregarles el tercero, reforzándose bajo la influencia

del ritmo el acento débil de *no*: el segundo i cuarto son yámbicos, i lo mismo podemos decir del primero i el octavo, porque la falta de acentos rítmicos se tolera mas en los ritmos disílabos que en los otros.

El verso trisílabo puede mirarse como yámbico, o como anfibráquico: en el primer caso consta de cláusula i media; en el segundo de una cláusula justa.

Suspira
La lira
Que hirió
En blando
Concento
Del viento
La voz. (*Espronedada.*)

Versos *dactílicos*. Tenemos entre las fábulas de Iriarte una en endecasílabo de ritmo dactílico:

Cierta criada la casa barría
Con una escoba mui puérca i mui vieja, &c.

Puede faltar el acento de la primera cláusula; los otros tres son absolutamente necesarios.

Se ha tratado del verso trocaico octosílabo. Con el mismo número de sílabas pudieran componerse versos dactílicos, en que la acentuacion descansase constantemente sobre la primera, cuarta i sétima, v. g.

Muéstra tu luz, Dios Eterno!
Vuélve la paz a los hombres!

Hai tonadas españolas que piden octosílabos dactílicos, i a que no puede adaptarse el ritmo trocaico sin violentar la prosodia.

El trocaico octosílabo, reducido al solo acento de la sétima, dejenera a menudo en dactílico:

.....Ciudadanos
Quiéres? Eléva las almas. (*Meléndez.*)
Tódo a una voz os proclama. (*El mismo.*)
Tódo os adóra en silencio. (*El mismo.*)

Aun sin el acento de la primera cláusula, el verso puede conservar todavía una cadencia dactílica bien señalada:

Para nosotros vivámos
En soledad i sostiégo. (*Meléndez.*)

¿Dónde el candor castellano,
La parsimonia, la llana
Fé, que entre todos los pueblos
Al español señalaban?—(*El mismo.*)

Se ha mostrado tambien arriba que el verso de cinco sílabas, segun el uso de nuestros poetas, vacila entre el yámbico i el dactílico.

Hai un pentasílabo puramente dactílico, que es el que se llama *Adónico*; pero está sujeto a leyes especiales, que se darán a conocer despues.

Algunos han visto como una nueva especie de verso el de la Oda de Moratin *A don Gaspar de Jovellanos*. Yo lo tengo por un verso doble, compuesto de dos pentasílabos bien separados:

Id en las alas del raudo zéfiro,
Humildes versos, de las floridas
Vegas que diáfano fecunda el Arlas,
A donde lento mi patrio rio
Ve los alcázares de Mantua excelsa.

El poeta evita el hiato, i eso parece dar cierta unidad a cada parte pentasílabo. Pero tambien se abstiene de la sinalefa; i la equivalencia del acento esdrújulo al grave en el final de ambos, es un indicio inequívoco de pausa menor; esto es, de que uno i otro pentasílabo constituyen versos distintos.

Aun hai mas motivo para mirar como verso doble el del *Diálogo pastoril*, traducido de Pablo Rolli.

¿Quieres decirme, zagal garrido,
Si en este valle, naciendo el sol,
Viste a la hermosa Dórica mia,
Que fatigado buscando voi?

Nótese el hiato en este,

Tambien con ella | iba un pastor.

Juntando de la misma manera dos pentasílabos i frecuentando el final esdrújulo en ambos, imitó mui bien D. Juan Gualberto González el asclepiadeo latino:

Mecénas inclito, de antiguos reyes
Clara prosapia, | oh mi refugio,
Mi dulce gloria, | hai quien se agrada
Del polvo olímpico, i si evitándola
Cercó la meta su rueda férvida,
Hasta los númenes dueños del mundo
Ufano elévase con noble palma.

Versos *anfibráquicos*. Tuvieron antiguamente grande uso los de doce sílabas llamados *de arte mayor*:

El Cónde i | los súyos | tomaron | la tierra
Que estába entre el agua | i el bórde | del múro.
(*Juan de Mena.*)

Que llore, que ria, | que grite, que calle,
Ni tengo, ni pido, | ni espero remedio.
(*Alonso de Cartagena.*)

Este verso debía llevar una cesura al fin de la segunda cláusula, i no era considerado suficientemente cadencioso, sino bajo su forma típica de cuatro acentos en la 2.^a 5.^a 8.^a i 11.^a como los anteriores. Falta con todo alguna vez el acento rítmico de la primera cláusula:

Lo que a mios homes | por cuita les callo,
(*Libro de las Querellas.*)

o el de la tercera:

El mucho llorado | de la triste madre. (*J. de Mena.*)

La cesura no impide que el primer hemistiquio termine en aguda, compensándose esta falta en el segundo, que consta entónces de siete sílabas:

Que quiere subir | i se halla en el aire. *
Presuma de vos | i de mí la fortuna.
Entrando tras él | por el agua decian. (*El mismo.*)

Tampoco impide la cesura que el primer hemistiquio termine en dición esdrújula, compensando este exceso el segundo hemistiquio, que solo consta entónces de cinco sílabas:

Ni sale la fúlica | de la marina.
Igneo lo viéramos | o turbulento. (*El mismo.*)

Esto i la sinalefa

Con mucha gran jente en la mar anegado, (*El mismo.*)

prueba que los dos hemistiquios forman verdaderamente un solo verso i no dos, como han pensado algunos.

* La *h* de *hallar* i de otras muchas palabras se pronunciaba en lo antiguo con un sonido de *f* o de *j* que no daba lugar a la sinalefa.

Este verso tuvo sus licencias, i una de ellas fué el darse a veces a la cesura el carácter de pausa:

Ya pues, si se debē | en este gran lago
Guiarse la flota.....
Magnífico Conde, | ¿i cómo me dejas?
Matáras a mí, | dejáras a él. (*El mismo.*)

En los dos primeros ejemplos hai un hiato entre los hemistiquios; i en el último, el primer hemistiquio termina en aguda, i no se compensa la sílaba que le falta con una sílaba de mas en el segundo hemistiquio; cosas ambas, que son características de la pausa i la diferencian de la cesura.

Otra licencia mucho mas frecuente en este verso es el faltarle la primera sílaba de la primera cláusula:

Dadme | remedio, | que yo no | lo hallo.
(*Alonso de Cartagena.*)

Bien se | mostraba | ser madre en | el duelo.
Miéntas | morian | i miéntas | mataban. (*J. de Mena.*)

En el verso siguiente de este último poeta se cometen a un mismo tiempo ambas licencias:

Con peligrosa i vana fatiga.

Falta la primera sílaba del verso, i no hai sinalefa entre los dos hemistiquios, rematando el uno i principiando el otro por vocal.

Me parece que Don Tomas de Iriarte, remedando en su fábula de *El Retrato de golilla* las coplas de arte mayor de los antiguos, no fué bastante fiel al ritmo anfibráquico, que tan manifiesto es en ellas:

Ora pués, si a rísa provóca la idéa
Que túvo aquel sándio moderno pintór,
¿No hémos de reírnos siémpre que chochéa
Con anciánas fráses un novél autór?
Lo que és afectádo júzga que és primór;
Hábla púro a cósta de la claridád;
I no hálle voz bája para nuéstra edád,
Si fué nóble en tiémpo del Cíd Campeadór.

No hai mas verso ajustado al ritmo anfibráquico que el segundo. Júntase a esto que no dando lugar a la sinalefa en la cesura, i admitiendo allí el hiato,

De frase extranjera | el mal pegadizo,
Cambiadme esa espada | en el mi espadín,
Ca non habrá naide | en toda la villa,

no ha conservado la unidad del antiguo dodecasílabo,
i cada uno de los suyos forma en realidad dos hexasílabos, que debieran escribirse así:

De frase extranjera	Pero habrá quien piense
El mal pegadizo	Que no habla castizo,
Hoi a nuestro idioma	Si por lo anticuado
Gravemente aqueja.	Lo usado no deja.

Harto mas feliz fué Don Leandro Moratin en su
Canto al Príncipe de la Paz. Domina en todo él la
cadencia anfibráquica:

Catád que mis fijos demándan de mí
De sér aducidos en sáncta equidad.
A nón acuitállos las miéntes parád;
En álgos abónden e pán otrosí.
E cuándo mis tiérras (que tál non creí)
Mesnádas de allénde osáren corrér,
Facéd a los míos punár e vencér,
Ca siémpre ganósos de líza los ví.

El verso de arte mayor de Moratin aparece ademas
simple i uno por la sinalefa en la cesura:

La páz se posára | a su lado yocunda;

i aunque es verdad que alguna vez da cabida al hiato
en el mismo paraje,

Allí rudo vulgo | e sandio declina,
E parte al agudo | estímulo pronta,

esta es una licencia que se tomaron tambien los
antiguos.

Tenemos un ritmo anfibráquico mas regular i per-
fecto que en el verso de arte mayor de los antiguos, en
el *Canto a Bolívar* de Don José Fernández Madrid:

Amigos, el cánto de guérra entonád:
Espléndido triúnfo prométe la fâma;

i en el *Canto de los Padres del Limbo* de Moratin:

¡O cuánto padéce de afânes cercáda,
Mercéd al engâño de fiéro enemigo,
En lârgo castígo la próle de Adán!

Pero el verso de una i otra pieza es conocidamente
doble: se compone de dos hexasílabos.

No es tan decidido el ritmo de los dodecasílabos de
Espronceda en su *Estudiante de Salamanca*; pero
domina ciertamente el anfibráquico.

Anfibráquico enneasílabo. A esta especie pertene-
cen aquellos de Espronceda en su *Estudiante de
Salamanca*:

I luégo el estrépito créce,
Confúso i cambiádo en un són,
Que rónco en las bóvedas hóndas
Tronádo furioso zumbó.

Anfibráquico hexasílabo. Tiene dos acentos neces-
rios: el de la segunda i el de la quinta sílaba:

¿Qué nuncio divino	Ropajes sutiles
desciende veloz,	adorno le son,
moviendo las plumas	i en ellos duplica
de vario color?	sus luces el sol. (Moratin.)

Pero en composiciones de carácter ménos elevado
i que no se destinan al canto, falta a veces el acento
de la primera cláusula:

Anarda la bella	plumas, sombreretes,
tenia un amigo	lunares i rizos,
con quien consultaba	jamás en su adorno
todos sus caprichos:	fueron admitidos,
colores de moda	si él no la decia:
mas o ménos vivos,	gracioso, bonito. (Samaniego.)

El primero, segundo, tercero, quinto, octavo, noveno
i duodécimo de estos versos son anfibráquicos perfec-
tos, i en el resto de la fábula es aun mas dominante
el anfibráco;

Traidoras la roban	este era su amigo;
(ni acierto a decirlo)	i como se jacta
las negras viruelas	de fiel i sencillo
sus gracias i hechizos.	lisa i llanamente
Llegóse al espejo;	la verdad le dijo.

Entre estos diez versos hai uno solo, que es el noveno,
en que falta el acento de la segunda sílaba.

En los versos hexasílabos que no se sujetan a leyes
rigurosas, el ritmo es a veces oscuro, i parece pasar de
los anfibrácos a los troqueos i recíprocamente. Por eso
ha sido necesario hablar de ellos entre los trocaicos,

como ahora lo hacemos entre los anfibráquicos; pero la cadencia mas agradable en ellos i a la que el poeta es llevado mas frecuentemente i como por una tendencia natural de la medida, es la anfibráquica.

En el verso trisílabo, ya se observó arriba que la cadencia yámbica i la anfibráquica se confunden de todo punto.

Versos *anapésticos*. El mas usado es el de diez sílabas bajo la forma típica de tres acentos necesarios. En la fábula de *El Sapo i el Mochuelo* de don Tomas de Iriarte alternan los anapésticos de diez sílabas con los anfibráquicos libres de seis:

Escondido en el tronco de un árbol
estaba un mochuelo,
I pasando no léjos un sapo
le vió medio cuerpo.
¡Ha de arriba, señor solitario!
(dijo el tal escuerzo)
Saque usted la cabeza i veamos
si es bonito o feo.
No presumo de mozo gallardo,
(respondió el de adentro)
I aun por eso a salir a lo claro
apénas me atrevo.
Pero usted que de día su garbo
nos viene luciendo,
¿No estuviera mejor agachado
en otro agujero?

El verso de siete sílabas pudiera adaptarse fácilmente al ritmo anapéstico:

Yo también soi cautivo;
Tambien yó, si tuviéra
Tu piquito agradable,
Te diría mis penas. (*Meléndez*)

Pero en los heptasílabos hai una tendencia irresistible al yambo, i solo se pasa accidentalmente al ritmo anapéstico.

§ VI.

DEL VERSO YÁMBICO ENDECASÍLABO.

Trataremos con alguna mas extension de este verso nobilísimo, en que se oyeron los sublimes acentos del Dante, Milton, Camóens, Herrera i Rioja; en que

traveseó la fantasía del Ariosto i dió a luz sus brillantes creaciones la del Tasso; en que celebra los grandes hechos la epopeya, dicta sus lecciones la filosofía, canta la oda, suspira la elejía, centellea el epigrama, punza la sátira, altercan los héroes i se solazan los pastores; que se amolda a casi todos los caractéres del ingenio, i con ligeras diferencias ha sido naturalizado en todos los idiomas cultos de Europa i América.

El *yámbico endecasílabo*, llamado tambien *verso heroico*, porque suele emplearse en las obras de carácter mas elevado, tiene ordinariamente once sílabas como lo anuncia su nombre. Si es agudo tiene diez, i si esdrújulo doce. Pero no es lícito emplear promiscuamente estas tres formas. Si la composicion es corta, puede ser toda en agudos o esdrújulos; i jeneralmente, cuando se deja la forma grave por alguna de las otras dos, es necesario que aparezca en ello designio, i que por este medio se dé a los versos cierta fuerza o donaire. El endecasílabo agudo de la fábula de *El Cazador i el Huron* de don Tomas de Iriarte, es una forma métrica constante a que el autor quiso sujetarse en aquella elegante composicion, i lo mismo digo de los endecasílabos agudos de la oda de Moratin *A los colegiales de San Clemente de Bolonia*;

¿Por qué con falsa risa
Me preguntais, amigos,
El número de lustros que cumplí,
I en la duda indecisa
Citais para testigos
Los que huyeron aprisa
Crespos cabellos que en mi frente vi?

El ritmo del endecasílabo heroico es yámbico; i aunque es raro encontrarle bajo su forma típica,

Cayó, i el són treméndo al bósque atruéna,

no puede el poeta dispensarse de poner en él uno o dos acentos rítmicos ademas del acento final, i los parajes en que ha de colocarlos no son arbitrarios. Es de necesidad acentuar la 6.^a i 10.^a sílaba, o la 4.^a, 8.^a i 10.^a Tiene pues el endecasílabo (que así se llama tambien absolutamente) dos formas o estructuras jenerales: *primera*,

Campos de soledad, mustio collado. (*Rioja*).

i *segunda*,

Sube cual áura de oloroso inciense. (*Mora*).

I cada cual de ellas comprende varias modificaciones subalternas ;

- 1 Arbitro de la paz i de la guerra. (*Olmedo*).
- 2 Otro nombre conquista con sus hechos. (*El mismo*).
- 3 ¿Son esos los garzones delicados? (*El mismo*).
- 4 Recorrerá la serie de los siglos. (*El mismo*).
- 5 Solo para la fuga tiene aliento. (*El mismo*).
- 6 En torno van del carro esplendoroso. (*El mismo*).
- 7 I ya de acometer la voz esperan. (*El mismo*).
- 8 Salgo al ameno valle, subo al monte. (*Jovellanos*).
- 9 Si acaso el hado infiel vencer le niega. (*Olmedo*).
- 10 Un día puro, alegre, libre quiero. (*Fraí Luis de Leon*).

Estos versos pertenecen todos a la primera estructura del endecasílabo, en que deben acentuarse forzosamente la 6.^a i la 10.^a El primero i segundo no tienen mas acentos rítmicos que los necesarios; el tercero tiene ademas un acento rítmico sobre la 2.^a, el cuarto sobre la 4.^a, el quinto sobre la 8.^a El sexto, sétimo i octavo tienen dos acentos rítmicos ademas de los necesarios; el sexto sobre la 2.^a i la 4.^a, el sétimo sobre la 2.^a i la 8.^a; el octavo sobre la 4.^a i la 8.^a; i finalmente, el noveno i décimo tienen acentuadas todas las sílabas pares.

La segunda estructura del endecasílabo es ménos varia, pues ademas de los acentos necesarios sobre la 4.^a 8.^a i 10.^a a que están reducidos estos versos de Moratin,

Madre piadosa que el lamento humano
Calma, i el brazo vengador suspende,

solo recibe otros acentos rítmicos sobre la segunda o la sexta, o sobre ambas a un tiempo, como en este verso de Rioja,

Prisiones són do el ambicioso muere.

i en los dos últimos de este terceto de Francisco de la Torre :

I si el amor de Tirsi por el mio
Quieres dejar, | escóje tú de aquella
Manada mía | un toro blanco i pardo.

En este último están acentuadas todas las sílabas pares, como en el siguiente de Herrera :

El sacro muro, honor de Hesperia i fama.

En los últimos tres ejemplos pudiera parecer arbitrario el referirlos a la segunda estructura mas bien que a la primera, siendo así que por lo tocante a la acentuacion presentan los caracteres esenciales de ambas. Pero la segunda estructura tiene, como veremos luego, un corte o cesura que la distingue.

Si con el vario juego de los acentos rítmicos juntamos ahora el de los accidentales o antirítmicos, de que se valen a menudo los buenos poetas para dar variedad i armonía imitativa a sus versos, hallaremos que no es fácil enumerar la diversidad de cadencias de que es susceptible el endecasílabo. Pondré aquí algunas de las combinaciones mas comunes, limitándome a señalar las sílabas en que se oyen unos i otros acentos :

Basta para escarmiento i desengaño. (*M. de la Rosa*.)
Ya vacila, señores, la constancia. (*El mismo*.)
La patria i el honor, últimos restos. (*El mismo*.)
A la atónita Grecia narró un día. (*El mismo*.)
Ni aun éste último bien me concedieron. (*El mismo*.)
Dulces guerras de amor i dulces paces. (*Góngora*.)
Raya, dorado sol, orna i colora. (*El mismo*.)
Breve consuéllo de un dolor tan largo. (*Franc. de la Torre*.)
Llegar al fin de ésta mortal contiéndala. (*Herrera*.)
Déja el volar, déja el volar lijero. (*Rioja*.)

En la segunda de las formas jenerales del endecasílabo son de mas importancia que en la primera las cesuras o cortes del verso. El arte requiere precisamente que si se toma la segunda estructura se divida el verso en dos hemistiquios, el primero pentasílabo grave o tetrasílabo agudo :

Madre piadosa | que el lamento humano.
Prisiones son | do el ambicioso muere.
A nueva gloria | i resplandor te llama.

De que se sigue que este verso,

Lleno de lágrimas | el bello rostro,

no es un endecasílabo heroico. I no lo seria tampoco el siguiente, no obstante la sinalefa que ocurre en la cesura,

El vasto Océano | ajitado brama.

I aun apénas merece este nombre aquel desabrido verso de Boscan,

Siguiendo vuestro | natural camino,

porque no hai verdadera cesura despues del posesivo *vuestro*, que está enlazado estrechamente con *natural* i tiene un acento algo débil.

En la primera forma importan las cesuras mucho ménos, pero no son del todo indiferentes. A mí me parece poco agradable el corte que la divide en dos hemistiquios, el primero de cinco i el segundo de seis sílabas:

Verdes riberas, | bosque solitario;

particularmente cuando el primer hemistiquio no termina en diction grave:

Verdes márjenes, | bosque solitario;
Estancia feliz, | aura deliciosa;

lo que tal vez proviene de que la cesura pone a descubierto el acento antirítmico que la precede, quiero decir, el de las sílabas 3.^a o 5.^a Así es que si desaparece o muda de lugar la cesura, no serán desagradables los versos, sinembargo de que conserven la misma distribucion de acentos:

Mira mármoles i arcos destrozados. (*Rioja*).
Desprecia el varon sabio a la fortuna. (*Quevedo*).

Es de notar que cuando está acentuada la sílaba impar que viene inmediatamente seguida de un acento rítmico necesario, es preciso reforzarlo de algun modo para que pueda tolerarse la cadencia; lo cual se logra o por medio de una conexion gramatical estrechísima, que debilite el acento de la sílaba impar, como en el verso de Quevedo, o por medio de una cesura bien señalada, que realce el acento de la sílaba par, v. g.

Hórrido fragór se óye, | el bosque suena.

No siendo así, pugnan los dos acentos contiguos i claudica el ritmo. Esta es la causa de hacérsenos tan desapacible aquel verso,

Estancia feliz, *aura* deliciosa,

i de no parecernos todavía tolerable la cadencia de este otro,

El monstruo *feróz bráma* enfurecido.

La conexion entre *monstruo feroz* i *brama* no es de las mas estrechas, i entre *brama* i *enfurecido* no hai un reposo natural bastante señalado i lleno. Por la misma causa queda descontento el oído con aquel verso de Garcilaso,

Adios, montañas, adios, verdes prados.

Este verso pertenece a la segunda estructura, i tiene los tres acentos rítmicos necesarios en *montañas*, *verdes* i *prados*; mas el del segundo *adios* está contiguo al de *verdes*, sin que intervenga ninguna causa que lo atenúe. Pero dígase,

Adios, montañas; adios, patria; huyendo
Voi de vosotras.....

La cesura despues de *patria* realzará el acento necesario de la octava sílaba, i quedará satisfecho el oído.

Desechados los que hemos notado como inadmisibles, es todavía grande la variedad de cortes de que es capaz la primera estructura del endecasílabo. Son frecuentísimos los que siguen:

La codicia en las manos de la suerte
Se arroja al mar; | la ira a las espadas. (*Rioja*).
Dejémosla pasar, | como a la fiera
Corriente del gran Bétis, | cuando airado. (*El mismo*).

Los siguientes tienen algo de extraño, sea por el acento antirítmico que les precede, sea por la desigualdad de los miembros en que dividen el verso. Pero usados con economía i oportunidad sorprenden i agradan a un tiempo;

¿Dónde está el bien perdido? dó el encanto
De su voz? la mirada blanda i presta
¿Porqué en amor cual ántes no se enciende? (*Mora*).

Quebrantaste al cruel dragon, | cortando
Las alas de su cuerpo temeroso. (*Herrera.*)

Casi no tienes ni una sombra vana
De nuestra antigua Itálica, | ¿i esperas? (*Rioja.*)

....Vuelve, Tirsi,
A la seguridad del puerto; | mira
Que se te cierra el cielo. (*Franc. de la Torre.*)

Oh tú, | que con dudosos pasos mides. (*Quevedo.*)

Ai! | yace de lagartos vil morada. (*Rioja.*)

Baste lo dicho para que pueda formarse alguna idea de las variadas cadencias i cortes que puede recibir el endecasílabo heroico en manos de un hábil versificador. La lectura atenta de los buenos poetas enseñará el mecanismo del arte mas fácil i cumplidamente que una larga serie de observaciones, donde separados de sus lugares los ejemplos, no es posible percibir la *oportunidad* en que consiste a veces su principal mérito.

§ VII.

DE LOS VERSOS SÁFICO I ADÓNICO.

Tenemos especies de verso en que es importante la cantidad silábica, por requerirse en ellas, ademas de ciertos acentos, que algunas de las sílabas inacentuadas sean breves; no porque sustituidas a estas las largas variasen la medida o el ritmo, como en la versificación latina i griega, sino porque la lijereza de las sílabas en determinados parajes da al verso un aire característico. Los versos de esta especie que se usan mas frecuentemente en castellano, son el *sáfico* i el *adónico*.

El *sáfico* es un endecasílabo, que como el heroico de la segunda estructura, debe acentuarse en la cuarta, octava i décima, pero en que se apetece ademas:

- 1.º Un acento sobre la primera sílaba;
- 2.º Que las sílabas segunda i tercera sean breves;
- 3.º Que sean tambien breves la sexta, sétima i novena sílabas;
- 4.º Que el primer hemistiquio termine en diction grave; i
- 5.º Que no haya sinalefa en la cesura.

Los requisitos 3.º i 4.º son de necesidad absoluta; todos los otros pueden dispensarse al poeta, pero es menester que use sobriamente de esta licencia, i sobre todo de la que consiste en juntar por medio de la sinalefa los dos hemistiquios.

He aquí un verso sáfico perfectamente regular;

Dúlce vecino de la vérde sélva. (*Villégas.*)

Ademas de los acentos indispensables de las sílabas *ci*, *ver*, *sel*, tenemos otro en *dúl*: la pronunciacion se desliza con la mayor suavidad i lijereza sobre las sílabas *ce*, *ve*, *de*, *la*, *de*; el primer hemistiquio termina en la diction grave *vecino*, i no hai sinalefa entre los dos hemistiquios.

No es tan perfecto el siguiente del mismo poeta:

Vital aliento de la madre Vénus.

en que, en vez de la primera *vi*, tenemos acentuada la segunda sílaba *tal*. Ni este otro del mismo,

Cuando amanece en la elevada cumbre,

que tiene sinalefa en cesura, i en que ademas por las sinalefas *doa*, *lae*, carecen las sílabas segunda i sexta de la celeridad que allí se requiere. Pero ya hemos indicado que se toleran estas lijeras licencias; i aun puede sacarse partido de ellas para evitar la monotonía.

De lo dicho se sigue que hai un esencial diferencia entre el endecasílabo heroico i sáfico. Todo sáfico satisface a las condiciones del endecasílabo heroico; pero no todo endecasílabo heroico, aunque sea de la segunda estructura, llena los requisitos del sáfico. Así

Prisiones són do el ambicióso muere,

no es sáfico, no tanto por carecer de acento la primera, cuanto porque el primer hemistiquio termina en diction aguda, i porque las articulaciones de *amb* retardan sensiblemente la sexta sílaba. Igual efecto producirian los diptongos, como *ua*, *oe*, en este verso de Meléndez, si se considerase como sáfico.

Bañarse alegres, cuando el alba asoma.

¿Cuál es, se preguntará, el ritmo del sáfico? El

mismo del endecasílabo; aunque sujeto a condiciones especiales.

El *adónico* es un pentasílabo dactílico, en que se requieren precisamente los dos acentos rítmicos de la primera i la cuarta, i se exige ademas que sean sílabas breves la segunda i tercera:

Zéfiro blando.
Díle que muero.
Temo sus iras.

No parecerian pues bastantes flúidos i lijeros

Hiere tus plumas.
Suenen mis quejas.
Triunfas del tiempo.

Ni se ajustarian al ritmo

Tus leves alas;
Naturaleza;

porque en ambos falta el acento necesario de la primera, i el primero tiene ademas un acento en la segunda, el cual retarda esta sílaba, i produce una cadencia ilejítima. El segundo, no dejando oír otro acento que el de la cuarta, es mucho mas tolerable que el anterior, donde el acento de *leves* hace dejenerar el ritmo dactílico en yámbico.

El adónico es en realidad un sáfico trunco; es el primer hemistiquio del sáfico, sometido a leyes rigurosas. Asóciense siempre el uno al otro en estrofas como la que sigue:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Vénus,
Zéfiro blando.

Tenemos una bella muestra de sáficos i adónicos en la oda de Meléndez que principia por estas estrofas,

Cruda fortuna, que voluble llevas
Por casos tantos mi inocente vida,
De hórridas olas ajitada siempre,
Nunca sumida;

Tú que de espinas i dolor eterno
Pérfida colmas con acerba mano
Tus vanos gozos, de la mente ciega
Sueño liviano: &c.

Leyendo esta composicion se verá claramente la tendencia del sáfico a los cuatro acentos de la primera, cuarta, octava i décima; i la necesidad de los tres últimos, a que solo se contraviene una vez,

Miedo, amenaza, inútiles asaltan.

El primer hemistiquio, grave; la sinalefa admitida raras veces en la cesura; i la celeridad de las sílabas segunda i tercera, sexta, sétima i novena (sobre todo las tres últimas), son accidentes dominantes, aunque no invariables. Los adónicos son suavísimos, con la sola excepcion de

Me infama aleve,

en que el ritmo no es dactílico, sino yámbico. No merece iguales elogios la oda *A la Esperanza*. Con decir que principia por este verso:

Esperanza solícita, a mi ruego,

ya se formará idea de lo poco escrupuloso que anduvo Meléndez en esta composicion; donde sinembargo, como en todo lo que salió de su pluma, hai bellísimos versos.

Al que en los sáficos i adónicos no quiera sujetarse a leyes tan rigurosas como las que dejo expuestas, le es permitido sin duda relajárselas; i le importará mui poco que se le nieguen esos títulos a sus versos, con tal que satisfaga en ellos a los requisitos indispensables de todo metro.

§ VIII.

DE LAS RIMAS CONSONANTE I ASONANTE.

La RIMA es la semejanza de terminacion entre dos o mas dicciones.

La rima *consonante*, o como se dice de ordinario, el CONSONANTE, consiste en la semejanza de todos los sonidos finales desde la vocal acentuada inclusive; de que se deduce: 1.º que puede ser esdrújulo i aun sobresdrújulo, como entre *orgánica* i *botánica*, *pirámide* i *clámide*, *trayéndotela* i *véndotela*; grave, como

entre *sola* i *amapola*, *sabio* i *labio*, *crimen* i *eximen*; aguda, como entre *sol* i *arrebol*, *rúi* i *léi*, *ví* i *alelí*: 2.º que puede estar reducida a un solo sonido, como en el último ejemplo; i 3.º que puede comprender todos los sonidos de una dición, como en *alma*, consonante de *palma*.

El consonante debe presentar al oído una semejanza completa; por lo que no consueñan verdaderamente *amenaza* i *casa*, *caballo* i *ensayo*. No se permite en castellano mas libertad en esta materia que la de rimar *b* como *v*, como en *acaba* i *esclava*, *recibo* i *cautivo*. Sinembargo, cuando la consonancia es imposible o difícil, se disimula alguna lijera i poco perceptible diferencia. Lope de Vega rimó a *veinte* con palabras terminadas en *ente*, i don Luis de Ulloa a *mármol* con *árbol*.

Una palabra no puede ser consonante de sí misma.

De aquí nace que sinembargo de permitirse que una palabra compuesta consueñe con uno de sus elementos, como *menosprecio* con *precio*, i que dos palabras compuestas rimen una con otra mediante un elemento comun, v. g. *menosprecio* i *desprecio*; con todo eso, debe evitarse cuanto se pueda esta especie de consonancias, porque en ellas en cierto modo rima una palabra consigo misma. La consonancia agrada tanto mas cuanto ménos obvia parece.

I como las terminaciones análogas son en realidad signos idénticos, deben tambien evitarse en lo posible las consonancias que son enteramente formadas por estas terminaciones, porque parece haber en ellas algo de mezquino i pobre, como si hiciésemos rimar una palabra consigo misma. Será pues mas grata, o como suele decirse, mas *rica*, la consonancia de *sentia* con *dia* que con *temia*; de *amoroso* con *reposo* que con *jeneroso*; de *nobleza* con *empieza* que con *belleza*; de *amabas* con *acabas* que con *pensabas*; de *creyera* con *primavera* que con *viera*; de *sentimiento* con *atento* que con *pensamiento*; de *admirable* con *hable* que con *afable*. La rima de los adverbios en *mente*, como *fuertemente*, *soberbiamente*, aunque usada por Samaniego i por algun otro, no se tolera en el dia.

Dos dicciones de un mismo sonido i de diferente significado son palabras distintas, i de consiguiente

pueden rimar una con otra, v. g. *ama*, sustantivo, con *ama*, verbo. Pero no se consideran significados diversos los traslaticios o metafóricos; por lo que no pareceria bien la consonancia entre *silla*, de sentarse, i *silla*, sede; *boca*, de la cara, i *boca*, de un rio. Con todo, cuando a la traslacion o metáfora acompaña alguna variacion material, es permitida la rima, como entre *lleno* i *pleno*, *llave* i *clave*.

Otra cosa que ofende en las consonancias es la alternativa o la sucesion inmediata de asonantes, como en este pasaje de Garcilaso:

El mas seguro tema con rezelo
Perder lo que estuviere poseyendo.
Salid fuera sin duelo,
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Aquí asuena la rima en *elo* del primero i tercero verso con la rima en *endo* del segundo i el cuarto. En el último verso hai otro defecto, que es la asonancia de los dos hemistiquios.

No siendo lícito partir las voces compuestas poniendo una parte de ellas en un verso i otra en otro, tampoco lo es que rime en ellos otro elemento que el final. Alguna vez, sinembargo, se han dividido los adverbios en *mente*:

I miéntras miserable—
Mente se están los otros abrasando
Con sed insaciable
Del peligroso mando,
Tendido yo a la sombra esté cantando. (Fr. Luis de Leon.)

Los artículos definidos i aun las preposiciones monosílabas forman como voces compuestas con las dicciones a que preceden, i no es lícito separarlos de estas a fin de verso ni colocar en ellos la rima.

La rima consonante puede estenderse a tres o mas dicciones, como sucede en los tercetos, octavas i sonetos: pero no se acostumbra a consonantar con una sola rima tres versos consecutivos; bien que en ciertas composiciones (que se llaman por eso *Mono-rrimos*) suele el poeta, como jugando con la dificultad, limitarse a una sola rima. A veces i con mas halago del oído, toma dos, i las alterna o repite a su arbitrio en gran número de versos:

Hoi lúnes fiesta pascual,	De <i>El Desden con el desden.</i>
En obsequio al nombre real	Lo que es pompa teatral
Se iluminará el corral	Esa sí no tendrá igual;
Con esperma de sarten:	La escena hácia Palestina,
Habrá jente hasta el portal	Como quien vuelve la esquina
Empujon, grita i vaiven;	Del paraiso terrenal;
I en un drama colejial,	Decoracion celestial
Que tradujo no sé quién,	Con nube negra i mohina;
Una niña de reten,	Viento, trueno i culebrina:
En papel sentimental,	Voz del cielo, i no divina,
Se las tendrá ten con ten	Sino un poco catarral; &c.
A la dama inmemorial	(<i>Arriaza.</i>)

Aunque los consonantes se colocan por lo comun en los finales de los versos, algunos poetas han tenido el capricho de hacer rimar el primer hemistiquio de un verso con el final de otro verso. En *El Pretendiente al revés*, de Tirso, toda la escena primera del acto segundo está rimada así:

Ya sabes que el objeto deseado
Suele hacer al ciudadano sabio Apéles,
Que con varios pinceles, con distinta
Color, esmalta i pinta entre bosquejos
Lo que vistó de léjos nos asombra,
I siendo vana sombra, nos parece
Un sol que resplandece, una hermosura
Que deleitar procura i nos provoca;
Mas si la mano toca la fingida
Figura apetecida, ve el deseo
Ser un grosero anjeó, en que, afeitado,
Ni cria yerba el prado, ni la fuente
Prosigue su corriente, ni ve ni habla
La imájen que la tabla representa &c.

En este artificio de consonancia quisieron competir algunos de los antiguos poetas castellanos con el Petrarca, de quien son bien conocidos aquellos versos enigmáticos en que combina las rimas médias con las finales:

Mai non vo'più cantar, com'io soleva;
Ch'altri non m'intendeva; ond'ebbi scorno:
E puossi in bel soggiorno esser molesto.
Il sempre sospirar nulla rileva;
Già su per l'Alpi neva d'ogni intorno;
Ed è già presso al giorno; ond'io son desto.
Un atto dolce onesto è gentil cosa;
Ed in donna amorosa ancor m'aggrada
Che'n vista vada altera e disdegnosa,
Non superba e ritrosa.
Amor regge suo imperio senza spada; &c.

En la rima ASONANTE se atiende solo a las vocales desde la acentuada inclusive; i aun no a todas, pues en las dicciones esdrújulas i sobresdrújulas no se hace caso de la sílaba o sílabas que médian entre la acentuada i la última, i en los diptongos i triptongos acentuados se pide solo la semejanza de la vocal en que se oye el acento, miéntras en los inacentuados basta la semejanza de la vocal llena. Asuenan de consiguiente *claro, mármol, blanco, amaron, piano, claustro, sabio, cesáreo, diáfano, cándido*; como tambien *cae, márjen, aire, cambies, amáreis, mástiles, árboles*; i asimismo *ve, fiel, grei, fué, agracieis*.

Así de una en otra peña
Llegó trepando a la altura
Hasta tocar del alcázar
Las viejas murallas húmedas: (*Zorrilla.*)

asonancia del grave *altura* con el esdrújulo *húmedas*; i en este la penúltima sílaba *me* no es de ninguna importancia.

Suspende, Nise, la voz,
No por la primera causa,
Sino por otra que a mas
Extremos que la pasada
Obliga.... (*Calderon.*)

asonancia de *causa* con *pasada*; desatendiéndose la *u* inacentuada del diptongo *cáu*.

Bien te acuerdas que el de Orsino
Con mil amantes finezas
A tratar mi casamiento
Vino a Milan; bien te acuerdas,
Que el tiempo, Estela, que estuvo
En Milan todo fué fiestas: (*El mismo.*)

asonancia de *finezas, acuerdas* i *fiestas*. En las dos últimas dicciones no se toma en cuenta la inacentuada de los diptongos *ué, ié*.

Yo deseando acabar
De una vez con homicidios,
Desdichas, estragos, muertes,
Pérdidas, robos, delitos: (*El mismo.*)

asonancia de *homicidios* i *delitos*, en que no se hace caso de la débil *i* en el diptongo con que termina *homicidios*.

¡Qué desgracia!—La mayor
Que sucederme pudiera.
Si me quereis despachar—
¿La pobre Doña Vicenta
Cómo está?—Cómo ha de estar?
Traspasada. Si quisiérais
Despacharme....—Sí, al momento
Iré, si me dais licencia: (*Moratin.*)

asonancia de *quisiérais* i *licencia* con *pudiera*, *Vicenta*. Las dos *ii* inacentuadas de la terminacion *iérais* no se toman en cuenta.

Síguese de lo dicho, 1.º, que la asonancia es de una sola vocal en las dicciones agudas, i que esta vocal ha de ser siempre la que lleva el acento. Hai pues una asonancia perfecta entre *fe*, *ten*, *miel*, *pues*, *veréis*, i entre *yo*, *flor*, *cancion*, *voi*, *sois*.

Abierto tiene delante	Derramadas a la par
Aquel cajon singular	Monedas i alhajas de oro
Hábilmente preparado,	De valor mui especial,
Que, mitad cuna i mitad	Joyas i esquisitas prendas
Barco, condujo en su seno	Que atestiguándole están
Al desdichado rapaz.	Que al infante las destina
I vense sobre la mesa	Quien quisiera darle mas. (<i>Zorrilla.</i>)

2.º Que las dicciones agudas solo pueden asonar entre sí, i no con las graves, esdrújulas o sobresdrújulas. *

3.º Que la asonancia es de dos vocales i no mas en las dicciones graves, esdrújulas i sobresdrújulas, como entre *pena*, *trémula*, *trajérasela*, i entre *mustio*, *fúlido*, *púsose*.

* No fué así en otro tiempo. Las dicciones graves que hoi asonarian en *ae*, *ee*, *ie*, *oe*, *ue*, se consideraban como agudas, i solo asonaban en *a*, *e*, *i*, *o*, *u*; sin duda porque la *e* no se pronunciaba tan distinta i llena como sonó despues.

Mandó ver sus jentes Mio Cid el Campeador:
Sin las peonadas e homes valientes que son,
Notó trescientas lanzas que todas tienen pendones.
(*Jesta de Mio Cid.*)

Alzaron los ojos; tiendas vieron fincar
¿Qué es esto, Cid, si el Criador vos salve?—
La mujer ondrada, non hayades pesar.
Riqueza es que nos acrece maravillosa e grande.
Por casar son vuestras hijas: adúcenvos ajuvar. (*La misma.*)

Hacíase sentir débilmente la *e* final de *pendones*, *salve*, *grande*. Por esto vemos que se escribia promiscuamente *grande* i *grand*, *parte* i *part*, &c. Cuando se imprimieron los romances viejos, se pronunciaba ya claramente la *e* i se empleaban como graves las dicciones que la tenían inacentuada en su final; de lo que proviene que para salvar la asonancia, en vez de suprimir la *e* sorda de aquellas antiguas poesías, se tomó el partido opuesto, i erróneo a mi parecer, de agre-

Es una irregularidad, aunque no desconocida en lo antiguo, que las dicciones graves asuenen con las esdrújulas arbitraria i promiscuamente. Lo regular es que graves asuenen con graves i esdrújulos con esdrújulos, o que alternen ambas especies en un orden determinado i constante. Pero en el dia se admiten sin escrúpulo graves i esdrújulos promiscuamente. De las dicciones sobresdrújulas no se hace ningun uso en la rima.

Es claro que las asonancias agudas no pueden ser mas ni ménos de cinco; en *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Las asonancias de dos vocales parece que por la regla de las combinaciones deberian ser veinticinco; mas en la sílaba final grave la *i*, si está sola, se reputa por *e*, a causa de la semejanza de estas vocales inacentuadas, i la *u*, en iguales circunstancias i por la misma razon se reputa por *o*: de manera que *cáliz*, asuena con *valle*, *débil* con *verde*, *Amarilis* con *matices*, *móvil* con *flores*, *útil* con *luces*, *Vénus* con *cielo*, *espíritu* con *efímero*, *Pólux* con *lloro*: de donde se sigue que solo tenemos quince asonantes que no sean agudos; es a saber, en *aa*, *ae*, *ao*, *ea*, *ee*, *eo*, *ia*, *ie*, *io*, *oa*, *oe*, *oo*, *ua*, *ue*, *uo*.

No son igualmente agradables todas las asonancias. En las graves me suenan mejor aquellas que tienen bajo el acento una de las vocales *o*, *u*, o que tienen despues del acento la vocal *e*. Las otras asonancias

gar una *e* a dicciones que no la tenían, i aun a dicciones que jamas han podido tenerla.

Darles heis sobrado sueldo
Del que le soledes *dare*;
Dobles armas i caballos
Que bien menester lo *hane*;
Darles heis el campo franco
De todo lo que ganaren. (*Romance del Conde Dirlos*)

Aunque desde el siglo XIII se pronunciaba *dar* i no *dáre*, como los antiguos códices de que se trasladaron la *Jesta de Mio Cid*, las poesías de Berceo, el *Fuero Juzgo*, las *Partidas*, i otras muchas obras, lo prueban irrefragablemente, hai a lo ménos el orijen latino en favor de *dare*, como de *cabalgare*, *pesare*, *male*, i otros vocablos de la misma calaña. Pero de *habent* hubiera salido *háen*, no *háne* i por consiguiente *daráen*, *conoceráen*, no *daráne*, *conoceráne*, como se ve en el mismo romance. ¿I con qué razon etimológica se puede autorizar *Roldane* (*Rotolandus*), *Beltrane* (*Bertrandus*), *Montalbane* (*Mons Albanus*); o *mase* que nacido de *magis* habria dejenerado mas naturalmente en *máes*; o *vane* (*vadunt*); i otras lindezas semejantes de que están atestados los romances viejos impresos?

graves son mas fáciles i por consiguiente ménos gratas; sea que en los finales de los versos nos causen mayor placer las terminaciones que sin ser del todo extrañas se alejan de las comunes i triviales, o que el oído se deleite, como yo creo, en la percepcion de la dificultad vencida.

Las asonancias agudas me parecen avenirse mejor con el estilo jocoso, bien que nuestros antiguos poetas supieron emplearlas felizmente aun en los movimientos mas apasionados del drama. Todas ellas son difíciles, cuando se cuida de evitar los consonantes i de que no se oigan con frecuencia las terminaciones socorridas de los infinitivos, imperativos, futuros, &c. La en *u* es la mas difícil de las agudas i de todas las asonancias, i se adapta decididamente a lo burlesco, en que los recursos ingeniosos de que se vale el versificador para salir de los apuros de la rima contribuyen no poco al donaire.

Las rimas esdrújulas continuadas no se han usado mucho en castellano, acaso por la estremada dificultad que ofrecen cuando el poeta se desdén de recurrir a los prosaicos i triviales esdrújulos que podemos formar a cada paso con pronombres enclíticos. Don Tomas de Iriarte ha dejado una bella muestra de endecasílabos esdrújulos aconsonantados en su fábula de *El Gato, el Lagarto i el Grillo*. I es de notar que el fabulista español se desdén de admitir como esdrújulos, no solo aquellos vocablos que terminan en diptongos inacentuados, como *gracia, gloria, serie, arduo*, (licencia que se permiten los italianos), sino aun los que terminan en combinaciones de vocales llenas inacentuadas, como *línea, purpúreo, héroe*. La dificultad seria mucho menor imitando la práctica de los italianos, harto ménos justificable en su lengua, que en la nuestra.

Hoy día se hace mucho uso de los finales esdrújulos sin rimarlos, colocándolos en parajes análogos de la estrofa como despues veremos. El efecto que produce entónces su ordenada distribucion, no es ménos grato que el de la rima.

Por punto jeneral, 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*, jerundios en *ando, endo*, imperfectos en *aba, ia, ara, era, ase, ese*, futuros en *a, an, ere*, verbos plurales en *amos, emos, imos*, adverbios en *mente*, infinitivos en *ar, er, ir*, derivados verbales en *or, ion*, i palabras compuestas de enclíticos. Procurará tambien evitar todo lo posible que la asonancia dejenere en consonancia; que asuenen o consuenen accidentalmente los versos en que la lei de la composicion no exige 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 ménos de percibirse.

Nada hai que dé mas valor a la rima, que la circunstancia de marcar con ella las ideas principales i dominantes, que por lo comun adhieren a las raíces de las palabras i no a las inflexiones. Basta comparar las dos octavas que siguen, la primera de Ercilla, versificador demasiadas veces flojo, i la segunda de Maury, que ha poseido como pocos el mecanismo de la métrica moderna:

Chile es fértil provincia i señalada,
En la rejion antártica famosa,
De remotas naciones respetada
Por fuerte, principal i poderosa;
La jente que produce es tan granada,
Tan soberbia, gallarda i belicosa,
• Que no ha sido por rei jamas rejida,
Ni a extranjero dominio sometida.

He escojido de intento una octava que no es del número de las peores en el, por otra parte, admirable poema de Ercilla; pero ¡cuán inferior en la ejecucion métrica a la siguiente:

Tal vez con suerte en la templada esfera
Donde a vagar sin ambicion me entrego,
Algun destello eléctrico me hiera,
De los que al jenio han dado alas de fuego:
Como de la florífera pradera
Abandonando el apacible riego,
Humilde fuente por las auras sube,
Vuelta, merced al sol, etérea nube.

Hoy día la práctica es asonar alternativamente los versos: los antiguos poetas franceses i castellanos los asonaban todos, aunque fuesen cortos.

Así como el consonante apetece de suyo la variación continua de rimas, el asonante se acomoda mejor con la repetición de una misma rima en gran número de versos, i aun en toda la composición, si es corta. La fábula de *El Sapo i el Mochuelo* de don Tomas de Iriarte ofrece la novedad difícil i bien desempeñada de dos asonancias alternativas. Tenemos asimismo romances en que las estrofas impares guardan una asonancia i las pares otra, suavizándose la transición por medio de un estribillo compuesto de versos aconsonantados. Los hai tambien en que cada estrofa tiene un asonante diverso. Estos ejemplos i el de la práctica jeneral de variar continuamente la asonancia en las *seguidillas*, metro tan familiar a los castellanos, prueban que la unidad de asonante a que se acostumbra sujetar centenares i hasta millares de versos, no tiene a su favor la autoridad de un uso uniforme, ni se funda en el placer del oído, a cuya decisión debe todo subordinarse en esta materia. Antes, si no me engaño, nada martiriza mas al oído que el fastidioso retintín de una asonancia perdurable. La práctica de variarla en las diferentes escenas de un mismo acto de una tragedia o comedia, sobre todo interpolando otras escenas aconsonantadas (como en *El don Dieguito* de Gorostiza i en *La Marcela* de Breton de los Herreros), se hace mas jeneral cada día.

Otro inconveniente que resulta de la práctica de no mudar jamas la asonancia en toda una composición, sino solo en los diferentes actos de un drama, o en los varios cantos de un poema épico, por largos que sean, es que se priva el poeta de poder emplear los asonantes mas difíciles, que son cabalmente los mas agradables, i se ve en la necesidad de recurrir frecuentemente a unos mismos. En las comedias de Moratin no se sale nunca de tres asonancias, lo que me parece que hace algo monótonos i descoloridos sus versos. Es verdad que en *El Moro Expósito* de don Anjel Saavedra hai cantos bastante largos sujetos a un asonante difícil. Pero quizá la fluidez del estilo i de la versificación de este excelente romance habrian ganado algo, si el autor no se hubiese impuesto tan severas leyes.

Nada diré de aquella desgraciadísima consonancia que se produce truncando los vocablos finales:

Soi Sancho Panza escudé-
Del manchego Don Quijót-;
Puse piés en polvorót-
Por vivir a lo discre-. (*Cervantes.*)

Llámase verso *suelto* el que carece de consonancias i asonancias. Las composiciones en verso suelto pueden traer de cuando en cuando consonantes, sobre todo al fin de los períodos gramaticales, como se ve en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Moratin, Meléndez, Jovellanos i Quintana han dado mucha nobleza i armonía al verso suelto:

Oye el lamento universal. Ninguno
Verás, que a la Deidad con atrevidos
Votos no canse ni otra suerte envidie.
Todos, desde la choza mal cubierta
De rudos troncos, al robusto alcázar
De los tiranos, donde suena el bronce,
Infelices se llaman. Ail i acaso
Todos lo son.... (*Moratin*)

Es necesaria esta suavidad de ritmo, esta variedad de córtés, i sobre todo esta purísima elegancia, para que no se eche ménos la rima.

Jáuregui, imitando al Tasso, ha mezclado los endecasílabos con los heptasílabos en los versos sueltos de su traducción de *El Aminta*:

Siendo yo zagalejo,
• Tanto que apenas con la tierna mano
Podia alcanzar de las primeras ramas
En los pequeños árboles el fruto,
Tuve pura amistad con una ninfa
La mas amable i bella
Que al viento dió jamas sus hebras de oro.

§ IX.

DE LAS ESTROFAS.

El agregado de todos los accidentes métricos que el poeta debe reproducir en cada dos o mas versos, ademas de aquellos que determinan la medida i cadencia de cada verso, constituye la *copla*, *estancia* o *estrofa*.

Contribuyen a formar la estrofa, 1.º la combinación de diferentes especies de verso; 2.º la distribución de las rimas, i de los finales ya graves, ya agudos, ya esdrújulos; i 3.º las pausas mayores o médias.

La estrofa siguiente resulta de la combinación de dos especies de verso, tres endecasílabos i un heptasílabo yámbicos i graves, que se suceden constantemente en el mismo orden hasta el fin de la pieza; i de las pausas mayores que señalan i apoyan las divisiones formadas por el heptasílabo:

Tírsis! ah Tírsis! vuelve i endereza
 Tu navicilla contrastada i frágil
 A la seguridad del puerto: mira
 Que se te cierra el cielo.
 El frío bóreas i el ardiente noto,
 Apoderados de la mar insana,
 Anegaron ahora en este piélago
 Una dichosa nave. (*Franc. de la Torre.*)

En el penúltimo verso se sustituye el final esdrújulo al grave; licencia que se tomaron de cuando en cuando los antiguos. La sustitución del agudo al grave hubiera sido inaceptable.

En el mismo metro está escrita una de las mas hermosas poesías de Moratin, la *Oda a la Virgen Nuestra Señora*.

De la estrofa *sáfica* he dado un ejemplo en el § VII. Lo mas comun en ella i en la precedente es no emplear la rima; i a la verdad, manejadas por un buen poeta, son tan suaves i cadenciosas, particularmente la *sáfica*, que no la necesitan para dejar completamente satisfecho el oído.

La siguiente resulta solo de la colocación de las rimas; los versos pueden ser graves o agudos; libertad que se concede al poeta en todas las estrofas de versos cortos, sobre todo si son octosílabos:

En Madrid, patria de todos, pues en su mundo pequeño son hijos de igual cariño naturales i extranjeros, noble naciste: si bien al antiguo odio sujeto con que al repartir sus bienes	se miran de mal aspecto naturaleza i fortuna; con que he dicho que te dieron la sangre sin el caudal; i aunque es lo mejor, no veo que jamas le llegue el día en que se le luzca el serlo.
--	--

(*Calderon.*)

Todo el pasaje está en trocaicos octosílabos. La estrofa es de dos versos, señalada solamente por la recurrencia del asonante en *eo*. En los que siguen la asonancia es en *oa*:

Ahora bien, señora mia,
 Vuesiría se disponga
 A precaver accidentes
 Que la experiencia diagnóstica
 Nos indica: lo primero
 Con diéta flemagoga, &c. (*Tirso de Molina.*)

Vuescelencia ha de ampararme
 En una ocasión forzosa,
 Donde me dé por lo ménos
 Opinión, interés i honra—
 ¿I es la ocasión?—Heme opuesto,
 Por los que se me apasionan,
 A la cátedra de vísperas
 De medicina—Animosa
 Resolución! &c. (*El mismo.*)

Tirso de Molina, como se ve en estos dos ejemplos, no se abstuvo del final esdrújulo, en lugar del grave, cuando le vino a cuento.

Este metro octosílabo es de grande uso en el diálogo cómico. Breton de los Herreros lo ha manejado diestramente.

Los endecasílabos asonantados se han empleado mucho en la tragedia:

Me has vendido, cruel!—Ah por salvarte....
 Mi excesiva amistad.... Aparta, deja:
 ¡Mal haya tu amistad!—El riesgo urjia;
 Dudoso el pueblo, inútil la defensa,
 Sin valor los soldados; Lazo instaba....
 —¿Le has ofrecido, alevé, mi cabeza?—
 Le exijí tu perdón—¿Qué prometiste?—
 Impedir que tu inútil resistencia
 Te llevase al patíbulo; estorbarte, &c. (*M. de La Rosa.*)

Las composiciones en versos isosilábicos alternativamente asonantados i en que se emplea una misma asonancia desde el principio hasta el fin, se llaman *Romances*, sobre todo cuando se dividen en estrofas de cuatro versos, señalados por pausas mayores o medias. El mas usado es el de trocaicos octosílabos:

Mira, Zaide, que te digo que no pases por mi calle, ni hables con mis mujeres, ni con mis cautivos trates; Ni preguntes en qué entiendo, ni quién viene a visitarme,	ni qué fiestas me dan gusto, ni qué colores me placen. Basta que son por tu causa las que en el rostro me salen, corrida de haber mirado moro que tan poco vale; &c.
---	---

(*Romancero.*)

Se llama *romance* heroico el de yámbicos endecasílabos:

Brilla la luz del apacible cielo,
tregua logrando breve de la cruda
estacion invernal, i el aura mansa
celajes rotos al oriente empuja.
Ya en las gigantes torres que de Búrgos
sobre la catedral se alzan i encumbran,
las cóncavas campanas el arribo
del sol inmenso a su zenit saludan;
I los huecos sonidos que, en las nubes
i en los montes perdiéndose, retumban,
mézclanse al sordo estruendo que en la plaza
inquieta forma la apiñada turba; &c. (D. A. Saavedra.)

Dase el nombre de *anacreóntico* al romance heptasílabo, en que se cantan asuntos lijeros. Meléndez es un modelo de este jénero, a que ha dado un tinte de sensibilidad i ternura.

Romancillos o romances *cortos* son los de ménos de siete sílabas:

Blanca i bella ninfa
De los ojos negros,
Huye los peligros
Del hijo de Vénus.
Los oídos tapa
A sus mensajeros,
Como el áspid libio
Al sabio hechicero; &c. (Romancero.)

Es pues propio de los romances el dividirse en estrofas de cuatro versos, separadas por pausas algo llenas; de manera que la estrofa resulta de la repeticion de dos accidentes distintos; la asonancia alternada que divide la composicion en estrofillas de dos versos, i la pausa mayor o média, que ocurre al fin de cada cuatro.

Introdúcense a veces de trecho en trecho en los romances versos de otras medidas que forman una especie de tema llamado *estribillo*, i que suele ocurrir a intervalos isócronos; v. g.

Batiéndole las ijadas con los duros acicates i las riendas algo flojas, porque corra i no se pare, En un caballo tordillo que tras de sí deja al aire, por la plaza de Molina viene diciendo el alcaide: Al arma, capitanes, Suenen clarines, trompas i atabales.	Dejad los dulces regalos, i el blando lecho dejadle; socorred a vuestra patria, i librad a vuestros padres. No se os haga cuesta arriba dejar el amor suave, porque en los honrados pechos en tales tiempos no cabe. Al arma, capitanes, Suenen clarines, trompas i atabales. &c. (Romancero.)
--	---

Aquí la composicion se divide en grandes estrofas de diez versos, compuestas cada una de dos cuartetos i del estribillo, que consta de dos yámbicos, el uno heptasílabo i el otro endecasílabo. Concurren pues tres especies de accidentes métricos a formar estas grandes estrofas: las asonancias, las pausas i la combinacion de versos de diferentes medidas.

En este estribillo, segun la práctica de los poetas del siglo xvii, la asonancia no es alternada, sino continua; vestijio, sin duda, de la costumbre antigua de asonantar todos los versos. Obsérvese lo mismo en el romance de Altisidora a Don Quijote, cuyo estribillo es,

Cruel tirano, fujitivo Eneas,
Barrabás te acompañe, allá te avengas.

I dudo que se halle una sola excepcion a esta regla en los romanceros, o en los romances líricos que se introducen de cuando en cuando en las comedias. *

La division de los romances en coplillas de cuatro versos me parece que no sube del siglo xvi. En los *romances viejos* la estrofa es simplemente de dos versos, i señalada solo por la asonancia, ocurriendo las pausas mayores a trechos indeterminados; v. g.

A cazar va don Rodrigo,
i aun don Rodrigo de Lara.
Con la gran calor que face,
arrimado se ha a una haya,
maldiciendo a Mudarrillo
fijo de la renegada,
que si a las manos le hubiese,
que le sacaria el alma.
El señor estando en esto,
Mudarrillo que asomaba:
Dios te salve, caballero,
debajo la verde haya—
Así faga a ti, escudero,
buena sea tu llegada—

Dígame tú, el caballero,
¿cómo era la tu gracia?
A mí me dicen Rodrigo,
i aun don Rodrigo de Lara,
cuñado de Gonzalo Gústios,
hermano de doña Sancha.
Por sobrinos me los hube
los siete infantes de Lara.
Espero aquí a Mudarrillo,
fijo de la renegada;
si delante lo tuviese,
yo le sacaria el alma—
Si a ti dicen don Rodrigo,
i aun don Rodrigo de Lara,

* Pudiera citarse como una excepcion el que en el *Romancero* Jeneral principia,

Despues que te andas, Marica,
De señoras en señores,
i tiene por estribillo
Miedo me pones, niña Bivero,
de que tienes de aflojar en mis amores.
Pero está evidentemente viciado el texto: léase,
Miedo me pones, niña, vive Heródes,
Que tienes de aflojar en mis amores.

a mí Mudarra González,
fijo de la renegada,
de Gonzalo Gústios fijo,
cuñado de doña Sancha.
Por hermanos me los hube
los siete infantes de Lara.
Tú los vendiste, traidor,
en el val de Arabiana.

Mas, si Dios a mí me ayuda,
aquí dejarás el alma—
Espérame, don Gonzalo,
iré a tomar las mis armas—
El espera que tu diste
a los infantes de Lara.
Aquí morirás, traidor,
enemigo de doña Sancha.
(Romancero antiguo.)

No es raro en los romances viejos mudar de asonante. En jeneral debemos considerarlos como fragmentos de largas composiciones (llamadas *jestas* i *romances*), que se dividían en estancias de un número indefinido de versos, demarcadas por pausas plenísimas i por la transición de un asonante a otro. Por eso vemos a menudo una misma historia continuada en muchos de estos pequeños romances.

La palabra *romance* en su mas antigua acepción designaba indistintamente las lenguas vulgares derivadas de la romana o latina. Dióse despues este nombre a las composiciones, tanto en verso como en prosa, que se escribían en lengua vulgar. Luego se aplicó particularmente a las *jestas* o largos poemas, de ordinario asonantados, en que se celebraban los hechos de algun personaje histórico; tal es el que se llama *Poema del Cid* i que su autor llamó *Jesta*. Sucesivamente se denominaron *romances* los fragmentos cortos de estas composiciones largas en los cuales se narraba algun suceso particular de la historia del héroe. I en fin, hácia el siglo xvii empezaron los romances a tomar un carácter mas a menudo lírico que narrativo; i entónces fué cuando se les acostumbró dividir en las estrofas de cuatro versos de que he dado ejemplos. El romance heroico fué el que apareció mas tarde.

Si las coplas son de cuatro versos heptasílabos en que se cantan asuntos serios, a menudo tristes, se llaman *Endechas*, como las de Lope de Vega *A la barquilla*. I si cada cuarto verso es endecasílabo, *Endechas reales*:

Ai! presuroso el tiempo,
Póstumo se desliza:
Ni a la piedad respetan
La rugosa vejez, la muerte impía. (Búrgos.)

La *seguidilla* es una coplilla de cuatro versos

alternadamente heptasílabos i pentasílabos, despues de la cual viene otra compuesta de tres, el primero i tercero pentasílabos i el segundo heptasílabo. La pausa menor o média entre las dos coplillas es necesaria. Debe asonar el cuarto verso con el segundo, i el sétimo con el quinto; pero lo notable en esta especie de metro es la continua variación de la asonancia:

Pasando por un pueblo
de la montaña,
dos caballeros mozos
buscan posada.
De dos vecinos
reciben mil ofertas
los dos amigos.
Porque a ninguno quieren
hacer desaire,
en casa de uno i otro
van a hospedarse.
De ambas mansiones
cada huésped la suya
a gusto escoje; &c. (Iriarte.)

En las precedentes estrofas reina el asonante; bien que las endechas admiten indiferentemente una u otra especie de rima.

Una antigua estrofa, de que hoy se hace uso, es la que se compone de seis versos, el 1.º, 2.º, 4.º i 5.º trocaicos octosílabos, el 3.º i 6.º tetrasílabos; aconsonantando el primero con el cuarto, el segundo con el quinto, i el tercero con el sexto:

Los estados i riqueza,
que nos dejan a deshora
¿quién lo duda?
No les pidamos firmeza,
porque son de nna señora
que se muda.
Pero digo que acompañen,
i lleguen hasta la huesa
con su dueño:
Por eso no nos engañen,
que se va la vida apriesa
como un sueño.

El poeta, como se ve, no cuida mucho del acento en la tercera de los octosílabos. Otra falta mas grave comete a menudo, que es dar cinco sílabas a los versos cortos, haciéndoles tomar por consiguiente una cadencia yámbica:

Que bienes son de fortuna,
que revuelve con su rueda
presurosa,
La cual no puede ser una
ni ser estable ni queda
en una cosa.

Es preciso ir a la lengua toscana para encontrar modelos perfectos de las estrofas en que se combina el octosílabo con el tetrasílabo :

Io credéa che in queste sponde
Sempre l'onde
Gisser límpide ed amene;
E che quí soave e lento
Stesse el vento,
E che d'ór fusser l'arene.
Ma vagó lungi dal vero
Il pensiero
In formár sì bello il fiume:
Or che in ríva a lui mi seggio,
Io ben veggio
Il suo vólto e il suo costume. (Testi.)

Estílanse en las composiciones que se destinan al canto estrofas varias de octosílabos o de versos menores, divididas en dos partes, terminadas una i otra en dicciones agudas, que riman forzosamente entre sí:

No véngas, dulce sómbrá	Mi lábio, ai Diós, te nómbra;
De mi adorádo duéño,	Pero despiérto, i págo
A hermoseár mi suéño	Caro el fugáz halágo
Para volár con él.	Con un dolor cruél. (Ariaza.)

En estas composiciones estróficas es preciso señalar distintamente el ritmo; calidad que falta en

Dichas que les robó,
Píntame los martirios,
Píntame los rigores.

Es frecuente en ellas la intercalacion de esdrújulos, en parajes simétricos, tomada de la poesía italiana. Los esdrújulos no riman:

La historia, alzando el velo	I allí de las que han sido
Que lo pasado oculta,	Ciudades poderosas,
Entregó a tu desvelo *	De cuantas dió al olvido
Bronces que el arte abulta;	Naciones jenerosas,
I códices i mármoles	La edad que vuela rápida
Amiga te mostró.	Memorias te dictó;

* Falta el ritmo.

Desde que el cielo airado
Llevó a Jerez su saña,
I al suelo, derribado,
Cayó el Poder de España,
Subiendo al trono gótico
La prole de Ismaél;

Hasta que rotas fueron
Las últimas cadenas,
I tremoladas vieron
De Alhambra en las almenas
Los ya vencidos árabes
Las cruces de Isabel.

Así Moratin, lamentando la muerte del célebre historiador *De la dominacion de los árabes en España* Don J. A. Conde.

Las *letrillas* son tambien composiciones estróficas de versos cortos pero de ritmo mas libre, i con la particularidad de tener un *estribillo*, esto es, uno o mas versos que se repiten a intervalos iguales:

De las tiernas flores
Que da mi verjel,
Cuántas ví mas lindas
Con afán busqué;
I aun entre ellas quise
De nuevo escojer
Las que entrelazadas
Formasen mas bien
*Mi linda guirnalda
de rosa i clavel.*
Los ricos matices
Que vario el pincel,
En ellas, de Flora
Sabe disponer,
Del gusto guiado

Tan feliz casé,
Que es gozo i envidia
De cuantos la ven,
*Mi linda guirnalda
de rosa i clavel.*
Sentí al acabarla
Tan dulce placer,
Que al niño vendado
La quise ofrecer.
No, luego me dije,
Que es falso i cruel,
I de la inocencia
Premio debe ser
*Mi linda guirnalda
de rosa i clavel; &c. (Meléndez.)*

Varía mucho la estructura de las *letrillas*, segun el gusto o capricho del poeta. Véanse, por ejemplo, las de Campoamor, que ha hecho algunas lindísimas. A veces hai una como introduccion. A veces dos *estribillos* que alternan.

Ande yo caliente
I riase la jente.
Traten otros del gobierno,
Del mundo i sus monarquías,
Mientras gobiernan mis dias
Mantequillas i pan tierno,
I las mañanas de invierno
Naranjadas i aguardiente,
I riase la jente.

Coma en dorada vajilla
El príncipe mil cuidados,
Como píldoras dorados,
Que yo en mi pobre mesilla
Quiero mas una moreilla
Que en un asador reviente:
I riase la jente, &c. (Góngora.)

Dineros son calidad;
Verdad!

Mas ama quien mas suspira;
Mentira!

Cruzados hacen cruzados,
Escudos pintan escudos,
I tahures mui desnudos
Con dados ganan condados.
Ducados dejan ducados
I coronas majestad;
Verdad!

Pensar que uno solo es dueño
De puerta de muchas llaves,
I afirmar que penas graves
Las pague un rostro risueño,
I entender que no son sueño
Las promesas de Morfira,
Mentira!

Todo se vende este dia;
Todo el dinero lo iguala;
La corte vende su gala,
La guerra su valentía;
Hasta la sabiduría
Vende la Universidad;
Verdad! &c. (El mismo.)

La *redondilla* consta de cuatro versos octosílabos, a veces menores; consonando el primero con el cuarto, i el segundo con el tercero; o alternadamente. La *quintilla* de cinco; en que las dos rimas pueden distribuirse como se quiera; con tal que no se continúe en tres versos una misma. En la estructura mas popular de la *décima* conciertan entre sí el primero, cuarto i quinto versos, el segundo i tercero, el sexto, sétimo i décimo, el octavo i noveno; pero tambien se puede hacer alternar las rimas, colocando una en el primero, tercero i quinto, otra en el segundo i cuarto, otra en el sexto, octavo i décimo, i otra en fin en el sétimo i noveno. Hai regularmente una pausa mayor o média al fin del cuarto verso en la primera estructura, o al fin del quinto en la segunda. Pueden verse excelentes redondillas en los epigramas de Baltasar del Alcázar, en el diálogo de las antiguas comedias i de las de Breton de los Herreros, i en las dulces poesías de Campoamor. En la *Diana enamorada* de Jil Polo hai una deliciosa composicion en quintillas:

En el campo venturoso
Donde con clara corriente, &c.

I quién no sabe de memoria aquellas magníficas
décimas de Calderon:

Apurar, cielos, pretendo,
Ya que me tratais así,
Qué delito cometí
Contra vosotros naciendo, &c.

En *liras* está la linda fábula de *La Lechera*, de Samaniego:

Llevaba en la cabeza
Una lechera el cántaro al mercado,
Con aquella presteza,
Aquel aire sencillo, aquel agrado,
Que va diciendo a todo el que lo advierte,
Yo sí que estoi contenta con mi suerte; &c.

Pero el quinto verso puede ser heptasílabo, como el primero i tercero.

En los *tercetos*, comunmente endecasílabos, hai pausas mayores o médias cada tres versos; el primero concierta con el tercero; el segundo con el cuarto i sexto; el quinto con el sétimo i noveno; el octavo con el décimo i duodécimo; i así sucesivamente hasta parar en la última estancia o estrofa, que es de cuatro versos, consonando el último con el antepenúltimo. La *Epístola moral* de Rioja es hasta ahora lo mejor que tenemos en este metro difícil:

Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son, do el ambicioso muere,
I donde al mas astuto nacen canas,
I el que no las limare o las rompiere,
Ni el nombre de varon ha merecido,
Ni subir al honor que pretendiere.
El ánimo plebeyo i abatido
Elija, en sus intentos temeroso,
Primero estar suspenso que caído;
Que el corazon entero i jeneroso
Al caso adverso inclinará la frente *
Antes que la rodilla al poderoso.
Mas triunfos, mas coronas dió al prudente
Que supo retirarse, la fortuna, &c.

* Este corazon que inclina la frente i la rodilla es uno de los pocos descuidos que se notan en esta obra admirable.

La codicia en las manos de la suerte
 Se arroja al mar; la ira a las espadas;
 I la ambicion se rie de la muerte.
 ¿I no serán siquiera mas osadas
 Las opuestas acciones, si las miro
 De mas ilustres jenios ayudadas?
 Ya, dulce amigo, huyo, i me retiro;
 De cuanto simple amé, rompí los lazos;
 Ven i verás al alto fin que aspiro,
 Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Cancion es, como todos saben, un nombre jenérico que abraza todas las composiciones líricas; pero se da con mas propiedad este título a las que constan de yámnicos endecasílabos, casi siempre mezclados con versos de siete sílabas i alguna vez de cinco, en estrofas aconsonantadas. Todos los versos riman i son graves, i su número varía desde cuatro hasta mas de veinte; de que se sigue que con la lira, la octava i las otras estrofas aconsonantadas de que hemos hablado, pueden componerse *canciones*. El poeta construye la estrofa como quiere, pero debe mantener la misma estructura hasta el fin; bien que se acostumbraba poner un *remate*, de menor número de versos que la estrofa, i de construccion arbitraria. En el *remate* solia el poeta dirigir la palabra a su *cancion*.

El Petrarca ha dejado gran número de canciones de mucha variedad i hermosura, igualadas a veces por los poetas castellanos, en especial Rioja i Meléndez. Garcilaso i Herrera han sido en las suyas harto inferiores a sí mismos. Véase como una muestra del artificio métrico de las canciones, la de Garcilaso que principia:

El aspereza de mis males quiero.

Consta de veinte versos i termina con un remate de nueve, el primero de los cuales es:

Cancion, si quien te viere, se espantare....

Entre las estrofas aconsonantadas merece el primer lugar la *octava*, que es de grande uso en los poemas épicos; pero no se desdeña de aparecer en composiciones de carácter ménos elevado:

O mas hermosa pastoreilla mia,
 Que entre claveles cándida azucena
 Abre los ojos a la luz del dia
 De granos de oro i de cristales llena.
 ¿Qué fuerza, qué rigor, qué tiranía
 A tanta desventura te condena?
 ¿Mas cuándo a tantas gracias importuna
 No fué madrastra la cruel fortuna?

(Lope de Vega.)

La estructura de la octava resulta de la distribucion de las rimas, cual aparece en el ejemplo anterior; pero se requiere tambien que en la colocacion de las pausas mayores o médias se perciba cierta simetría. Ordinariamente se colocan en los finales de los versos pares, i en especial del cuarto.

Hai octavas de otras especies de versos, como de trocaicos octosílabos i de yámnicos heptasílabos, de que nos ha dado bellísimas muestras don J. J. de Mora en algunas de sus *Leyendas*.

Lo que es hoi la octava era en otro tiempo la copla de arte mayor, destinada a los grandes poemas i a los asuntos graves i serios. Constaba de ocho versos de ritmo anfibráquico, indiferentemente graves o agudos, concertando el primero con el cuarto, quinto i octavo, el segundo con el tercero, el sexto con el sétimo. Moratin la remedó con gracia:

E ved non falezcan a tal ocasion
 Lorigas, paveses e todo lo al,
 E mucho trotero ardido e leal *
 De los mas preciados que en Córdova son,
 E fustas con luengo ferrado espolon
 Guarnidas de tiros que lanzen pelotas;
 Non cuide aviltarnos mandando sus flotas
 Al nueso lindero la escura Albion.

La estrofa lírica de Frai Luis de Leon es una de las mas dignas de notarse por estar en ella algunas de las mejores odas de nuestra lengua:

* El hiato en *trotero ardido* es una licencia que pudo i aun debió evitarse, poniendo *fardido*, que era como decian los antiguos significando *animoso*, *osado*. Una vez que la Academia retiene todavía la *h* muda, no veo razon para que se escriba sin *h* *ardido*, derivado de *fardido*, en frances *hardi*, confundiéndolo con el participio de *arder*. Lo mismo digo del derivado *ardimiento* (*hardiesse*).

El furibundo Marte
Cinco luces las haces desordena
Igual a cada parte;
La sexta, así te condena,
Oh cara patria, a bárbara cadena.

Hoy se usan mucho estrofas de versos de diez, once i mas sílabas distribuidos en dos series que terminan en verso agudo, no siéndolo jamás los otros. Colócanse las rimas como se quiere, con tal que se siga en todas las estrofas, ya que no en ambas series, un orden invariable. Mézclanse a veces versos menores. A veces uno de los versos de la primera serie concuerda con el que ocupa el mismo lugar en la segunda. A veces hai versos sin rima, pero colocados en parajes análogos. Los agudos deben siempre consonar entre sí.

Del tóseo madéro la carga incesante
Agobia los hombros del rei de Israel;
I arrancan sus ayes, su andar vacilante,
Los gritos feroces de plebe cruel. (*Bermúdez de Castro.*)

Cuántas veces en paz, lánguidamente,
Embragó mis sentidos su fragancia,
En las tranquilas horas de la infancia
Que ya volaron para no tornar!
Cuando mi vida pura i trasparente
Era como las aguas de ese río,
Que al jemir de las brisas del estío
Precipita sus ondas en la mar. (*El mismo.*)

¡El mundo vive i goza en torno mio;
I aun turban mi dolor tiernos acentos,
I protestas de amor i juramentos
Resuenan junto a mí!
Solo, yo solo del destino impío
Maldigo i lloro la inclemente mano;
I en vano jimo i le demando en vano
La esposa que perdí. (*El mismo.*)

Las copas de los sauces de tus montes
Al viento flotan en la verde falda;
Como redes de plata entre esmeralda,
Los arroyos esparcen su cristal.
¡I en tus selvas cuán dulce ves la luna
Brillar por entre el lóbrego ramaje,
Mientras cubre fantástico celaje
Su blanca frente cual sutil cendal. (*El mismo.*)

A veces el poeta, sujetando a una exacta consonancia los versos graves, se permite el asonante en los agudos:

Quién eres tú, lucero misterioso,
Tímido i triste entre luceros mil,
Que cuando miro tu esplendor dudoso,
Turbado siento el corazón latir?
Es acaso tu luz recuerdo triste
De otro antiguo perdido resplandor,
Cuando engañado, como yo, creíste
Eterna tu ventura, que pasó? (*Espronceda.*)

El soneto, destinado casi exclusivamente al epigrama, es la mas artificiosa de todas las estrofas conocidas en la poesía de las naciones modernas:

Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda, i por los hierros del portillo
fuéle de la jaula el pajarillo
al libre viento en que vivir solía.
Con un suspiro, a la ocasión tardía
tendió la mano, i no pudiendo asillo,
dijo, (i de sus mejillas amarillo
volvió el clavel que entre su nieve ardía):
¿A dónde vas por despreciar el nido
al peligro de ligas o de balas
i el dueño huyes que tu pío adora?
Oyóla el pajarillo enternecido,
i a la antigua prision volvió las alas,
que tanto puede una mujer que llora. (*Lope de Vega.*)

Concurren dos accidentes: la distribución de las rimas, consonando los versos 1.º 4.º 5.º i 8.º, los versos 2.º, 3.º, 6.º i 7.º; el 9.º i 12.º; el 10.º i 13.º, el 11.º i 14.º; i la distribución de las pausas mayores, que divide la estrofa en dos cuartetos i dos tercetos.

La distribución de las rimas no es invariable: a veces todos los versos impares de los cuartetos están sujetos a una rima, i todos los versos pares a otra; a veces en los tercetos consueña el 1.º verso con el 3.º i 5.º; i el 2.º con el 4.º i 6.º o bien el 1.º con el 5.º, el 2.º con el 4.º, i el 3.º con el 6.º Mas esto último parece contrario a la índole del soneto, en que debe brillar, mas que en todos los otros jéneros de composición, una exacta simetría.

En el soneto la estrofa es toda la composición; de manera que no repitiéndose la serie de accidentes métricos que la forma, la percepción de la simetría total no nace de la uniformidad de dos o mas series sucesivas, sino de la semejanza de una sola serie con un tipo mental conocido. Lo mismo se verifica cuando

toda la composicion se reduce a una sola octava, décima o redondilla.

A veces suele agregarse al soneto (i lo mismo puede hacerse al fin de las otras composiciones estróficas) una especie de cola llamada *estrambote*; que se compone de un corto número de versos, enlazados por medio de la rima con los que preceden. El *estrambote* admite versos de distinta especie que el cuerpo de la composicion, i tiene mas uso en los sonetos jocosos como el célebre de Cervántes:

Vive Dios que me espanta esta grandeza, &c.

No creo necesario extenderme mas sobre esta materia. Cualquiera podrá fácilmente analizar los metros que se le presenten, aplicando los principios que dejo expuestos, i aunque no sepa los nombres de las estrofas, percibirá las leyes a que las ha querido sujetar el poeta, que es lo único que le importa. Además, la materia es inagotable de suyo, pues cada versificador tiene la facultad de construir nuevas estrofas, combinando a su arbitrio las rimas, las pausas i las varias especies de verso, de manera que formen períodos métricos en que halle placer el oído. En las Fábulas de Iriarte pueden verse ejemplos de cuarenta diferentes jéneros de metro, algunos de ellos inventados por el autor.

Combinando las diferentes especies de versos, los finales graves, agudos i esdrújulos, variando la distribucion de las rimas tanto consonantes como asonantes i distribuyendo adecuadamente las pausas, tenemos una abundancia inagotable de recursos para la construccion de nuevas estrofas. No hai lengua moderna en que los accidentes métricos sean capaces de tanta variedad de combinaciones.

El mas sencillo de todos los metros es el de los *versos sueltos*. En efecto, no habiendo en ellos rimas, sino accidentalmente, cuando se le ofrecen al poeta sin buscarlas; no habiendo tampoco variedad de medidas, o en caso de haberla, no sucediéndose los versos de diferentes especies en un orden fijo, i colocándose arbitrariamente las pausas mayores, la serie de accidentes cuya repeticion constituye el metro está reducida al

ámbito de un solo verso; de manera que verso i metro son aquí palabras sinónimas. No se acostumbra versificar con tanta libertad sino es en yámicos endecasílabos puros o mezclados con heptasílabos. Véase la fábula de *La discordia de los Relojes*, de Don Tomas de Iriarte, i el *Aminta* de Jáuregui. En las comedias antiguas (bajo cuyo título no comprendo sino las de la escuela de Lope de Vega i Calderon) no faltan algunas escenas en versos sueltos.

En fin, hai composiciones aconsonantadas en que el versificador no se sujeta a ninguna lei en el número i orden con que se suceden las diferentes especies de versos, ni en la distribucion de las rimas o de las pausas mayores. Así sucede en el jénero de metro que llamamos *silva*, compuesto de yámicos endecasílabos i heptasílabos, unos rimados i otros no; bien que los versificadores esmerados no se permiten verso alguno que no rime. La simetría es aquí algo indeterminada i vaga como en los ditirambos de los griegos.

En *silva* está escrita la *Gatomaquia* de Lope de Vega, el *Canto de Junin* de Don José Joaquin de Olmedo, el *Arte Poética* del señor Martínez de la Rosa, i varias leyendas de Don José Joaquin de Mora.

La *silva* ha sido mui frecuentada en los tiempos modernos, porque teniendo que escribir los poetas para lectores mucho mas exigentes en lo que concierne a la verdad de las ideas i a la precision del lenguaje, acaso les ha parecido justo compensar esta carga imponiéndose ménos trabas en la estructura del metro. Ellos podrian decir a sus predecesores lo que el poeta romano a los griegos:

Nobis non licet esse tam disertis,
Qui musas colimus severiores.

Hai *silvas* octosílabas i de versos menores en que riman todos los versos, pero no están distribuidas las consonancias en un orden fijo: así están escritas algunas de las *Anacreónticas* de Villegas.

Nada diremos de las *sextinas*, *ecos*, *glosas*, *acrósticos*, i otros artificios métricos que el buen gusto ha repudiado. El que desee saber lo que fueron, lea las *sextinas* del Petrarca, las *glosas* de Calderon i consulte el *Arte Poética* de Renjifo.

He comprendido en pocas páginas lo que me ha parecido más digno de notarse acerca del mecanismo de la versificación castellana. Pero no basta que sean perfectamente regulares los versos. Es menester que haya en ellos facilidad, fluidez, armonía imitativa; que junten la suavidad a la fuerza; que concilien la variedad con la exactitud rítmica; que sus cadencias i córtés se adapten a las ideas i afectos; i eso es lo que jamás podrán enseñarnos las reglas. Para dar estas calidades al verso (i sin ellas no sería más que una prosa medida) es necesario haber recibido de la naturaleza un oído fino i una alma sensible, i aleccionádoslos con la atenta lectura de los buenos poetas castellanos, antiguos i modernos.

.....Patriæ exemplaria linguæ
Nocturna versate manu, versate diurna.

APÉNDICES.

I.

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES.

(PARTE I, § III, PÁGINA 3.)

Esta parte de la Ortología, que trata de los sonidos elementales de las palabras, es la más difícil de reducir a reglas precisas, por lo inconstante i caprichoso del uso, que varía continuamente no solo de unos tiempos i pueblos a otros, sino a veces entre la jente instruida de una misma edad i provincia. En la estructura de las palabras es donde se percibe primero aquella progresiva degeneracion i trasformacion de las lenguas, de que el vulgo es el principal agente, i que la gramática i la escritura retardan, pero nunca suspenden del todo. De aquí la imposibilidad de que jamás estén de acuerdo los que en una época dada estudian el lenguaje con el objeto de determinar sus formas. Unos se empeñan en restaurar lo que el uso ha proscrito; otros patrocinan sin escrúpulo todo género de innovaciones. Lo que los unos califican de incorreccion i vulgaridad, los otros lo llaman eufonía.*

En medio de tantas incertidumbres i controversias mi plan ha sido adherir a la Academia Española, no desviándome de la senda señalada por este sabio cuerpo, sino cuando razones de algún peso me obligaban a ello. No estará de más dar aquí algunas explicaciones sobre esta materia.

1. La Academia ha deseado que se suprima siem-

* A la primera clase reduciría yo, por ejemplo, los que pronuncian *oscuro, sexto, proscripto, &c*; a la segunda los que pronuncian *esámen, istrumento, prescripcion, &c*.

pre el sonido de la *b* en *subs*, el de la *c* o *k* en *ex*, i el de la *n* en *trans*, cuando estas combinaciones son seguidas de consonante. Don Mariano José Sicilia en sus *Lecciones de Ortología i Prosodia* ha reclamado fuertemente contra esta práctica, que tampoco ha sido adoptada por otros escritores eminentes. Yo propongo un término medio, prefiriendo la estructura simple en aquellos casos solamente, en que hai uso jeneral a su favor. Si no me engaño la estructura simple i eufónica ha prevalecido en las voces del lenguaje familiar i doméstico, como son casi todas las que ya habian aparecido sin aquella *b*, *c* o *n*, en las primeras ediciones del *Diccionario* de la Academia, v. g. *sustentar*, *sustancia*, *escardar*, *traslucir*; i por el contrario subsiste la pronunciacion antigua i etimológica en las palabras que pertenecen mas bien al idioma abstracto o técnico, i que, por decirlo así, se han gastado i redondeado ménos en la boca del vulgo. Confieso que esta especie de transaccion entre los eufonistas i los etimologistas tiene el inconveniente de no trazar una línea precisa que dirija con facilidad i seguridad a los que hablan i escriben. Pero no se trata de establecer una regla cómoda, sino de exponer con fidelidad un hecho. No compete al ortolójista decir, *así debe pronunciarse, porque así seria mejor que se pronunciase*, sino *así se pronuncia*, tomando de contado por modelo la pronunciacion urbana i culta, que evita como extremos igualmente viciosos la vulgaridad i la afectacion pedantesca.

2. Si se reconoce en castellano la existencia de dos sonidos *b* i *v*, la etimología es la única norma que puede darse para la eleccion entre el uno i el otro. Fúndase esto en un principio proclamado por la Academia; es a saber, que cuando el uso no puede servirnos de guia debemos atender al orijen. En esta materia no se puede decir que hai uso constante: unos pronuncian caprichosamente *b* o *v*; otros no distinguen estos dos sonidos; i el número de los que se deciden por razones buenas o malas, ya en favor de la *b*, ya de la *v*, es limitado en extremo. En este conflicto de prácticas opuestas, ¿a qué podemos atenernos? No hai mas que la etimología. Es verdad que a pesar de esta ambigüedad en la pronunciacion, se

escriben jeneralmente con *b* algunas palabras en que la etimología pide *v*, i al contrario; pero aquí no tratamos de las letras, sino de los sonidos, los cuales es necesario que se fijen por medios independientes de la escritura cuyo oficio no es dar leyes a la pronunciacion, sino representarla fielmente.

Estos i algun otro de importancia mui secundaria son los únicos puntos en que me he separado de la práctica de la Academia, cual aparece en las últimas ediciones de su *Diccionario*; a cuya autoridad me remito para la resolucion de las demas dudas que puedan ocurrir en esta parte de la Ortología.

Relativamente a la pronunciacion en jeneral, hai una cosa que notar. La pronunciacion no es ni debe ser siempre una misma. Los ortolójistas ingleses distinguen dos, la que llaman solemne, que es propia de la declamacion oratoria i teatral, i la familiar i doméstica. En aquellas se pronuncian todas las letras clara i distintamente; en esta se omiten a veces algunas, i se pasa sobre otras mui lijeramente, pero sin dejar de hacerlas sentir. I de aquí proviene tal vez la diverjencia de opiniones respecto de la *b* i la *n* en *substituir*, *transformar*, &c.

II.

SOBRE EL SILABEO.

(PARTE I, § V, PÁJINA 19.)

No menciono la division de las consonantes en *mudas* i *semivocales*, porque no tiene la menor utilidad práctica. La clasificacion de las articulaciones en *simples* i *compuestas*, *directas* e *inversas*, es de don Mariano José Sicilia.

En el silabeo he seguido las reglas de la Academia. Solo dos cosas podrán extrañarse: que se refiera la *r* a la vocal precedente, silabeando *her-e-der-o*, i que se escriba *tie-rra*, *ba-rra*, haciendo indivisible el carácter doble *rr*. Años hace que habia yo indicado estas innovaciones; i celebro que hayan merecido la aprobacion de algunos literatos a quienes miro como autoridades respetables en todo lo concerniente a la lengua

castellana hablada i escrita. La primera de ellas se funda en la dificultad natural de pronunciar la *r* sin apoyarla en una vocal anterior, i en lo arbitrario de considerar como inicial de sílaba un sonido por el cual no principia dición alguna castellana, ni es posible que principie, i que nunca viene despues de consonante, sino cuando hace de líquida. La segunda pertenece propiamente a la ortografía; pero tiene su fundamento en la Ortología. Si el sonido de la *rr* es indivisible i siempre se articula directamente, indivisible debe ser tambien su signo, como el de la *ll*, formando con la vocal siguiente una sola sílaba escrita.

III.

SOBRE LA INFLUENCIA DE LA COMPOSICION O DERIVACION DE LAS PALABRAS EN EL ACENTO.

(PARTE II, § III, PÁGINA 34.)

La Ortología i la Ortografía consideran la materia de los acentos bajo dos aspectos mui diversos: toca a la primera determinar la vocal que debemos pronunciar con acento; a la segunda compete dar reglas para determinar en qué casos debe este acento escribirse.

Pero en la Ortología misma se puede considerar esta materia bajo dos diferentes aspectos. O se propone el prosodista recorrer una por una todas las formas de los vocablos castellanos, señalando el acento mas jeneral de cada una i enumerando las excepciones; o se propone averiguar los fundamentos de la acentuacion, o sea las analogías mas jenerales que en este punto sigue la lengua, con la mira de fijar el acento en los casos dudosos, haciéndola uniforme i consecuente consigo misma. Bajo el primer punto de vista se puede decir que la materia ha sido agotada por don Mariano José Sicilia. Pero el segundo es a mi parecer mas interesante, porque pone de manifiesto la constitucion acentual del idioma i no solo nos habilita para dirimir segun ella las controversias a que da lugar la varia acentuacion de los vocablos que ya existen, sino que establece i determina de antemano la de las voces nuevas que se naturalizan en castellano cada dia i

particularmente en el lenguaje técnico de las artes i ciencias.

A tres reduzco yo las causas i fundamentos de la acentuacion castellana. La primera i la mas poderosa de todas es la analogía de composicion o derivacion. Si formamos un compuesto o derivado, debemos acentuarlo como los compuestos o derivados de su especie, siempre que en estos siga el acento alguna lei determinada. Este es un principio tan obvio, que parece por demas inculcarlo. I sinembargo la mayor parte de los vicios en la acentuacion de los americanos proviene de no atender a él, como se ve en las observaciones IV i V. Revélasenos tambien por su medio la prosodia de algunos vocablos antiguos malamente acentuados aun en las mejores ediciones. Por ejemplo ¿quién dudará que debe pronunciarse *escripso*, *miso*, *tánxo*, *cínxo*, pretéritos de los verbos *escribir*, *meter*, *tañer*, *ceñir*? ¿I que pronunciar *plegáos* (presente de subjuntivo de *placer*) es tan contrario al uso de los antiguos, como lo seria al de los modernos pronunciar *agradéos* i *hagáos*, en vez de *agrádeos*, *hágaos*?

IV.

SOBRE LA INFLUENCIA DE LA ESTRUCTURA DE LAS PALABRAS EN EL ACENTO.

(PARTE II, § IV, PÁGINA 39.)

El segundo fundamento de la acentuacion es la estructura. Repugna, por ejemplo, a nuestros hábitos hacer esdrújula la dición, cuando entre las dos últimas sílabas médian dos consonantes (que no son liquante i líquida) o la doble consonante *x*, o alguna de las articulaciones *ch*, *ll*, *ñ*, *rr*, *y*.

I no es difícil explicar este valor de dobles que damos a las cinco articulaciones elementales que acabo de citar; pues bien sabido es que la *ch*, la *ll* i la *ñ* provienen de dos consonantes, como en *dicho* (*dictus*), *lloro* (*ploro*), *año* (*annus*), *tamaño* (*tam magnus*); o envuelven una consonante i una *i* como en *marabilla* de *mirabilia*, *España* de *Hispania*, *rayo* de *radius*. La *rr*, aunque irresoluble en sonidos elementales su-

cesivos, es manifiestamente una articulacion complicada. La *y* nació de la *j* o *i* consonante de los latinos, que tuvo en aquella lengua el valor de doble: *ya* (*jam*), *mayo* (*majus*), *mayor* (*major*).

Las reglas I i II, que son fundamentales i absolutas, nos dirijen sin percibirlo i se nos han vuelto como naturales e instintivas, perpetuándose en ellas la índole acentual de la lengua latina. Las otras, desde la IV hasta la XII, nos manifiestan hábitos o tendencias que están sujetas a gran número de excepciones, i que con todo eso importa mucho investigar, porque en ellas se encuentra el fundamento de aquella parte de la Ortografía castellana en que se dan las reglas para la acentuacion escrita, cuyo principio dominante es que no debe pintarse el acento, sino cuando se desvía de estas tendencias jenerales.

En fin, la regla XIII comprende un caso en que se yerra a menudo, i en que la escritura mas correcta, segun la ortografía que hoi está mas en uso, no puede dar luz a la pronunciacion. Si dudamos, por ejemplo, entre *sáuco* i *saúco*, ¿cómo sabremos cuál de estas dos acentuaciones ha de preferirse? De cualquier modo que se pronuncie, la voz es grave i termina en vocal, i por consiguiente debe escribirse sin acento, como casi todos la escriben; de que se sigue que no podemos salir de la duda consultando los diccionarios. * Convenia pues dar algunos avisos para la resolucion de esta especie de casos.

V.

SOBRE LA INFLUENCIA DEL ORÍJEN EN LA ACENTUACION DE LAS PALABRAS.

(PARTE II, § V, PÁJINA 45).

La tercera cosa a que debemos atender en esta materia es la etimología, siempre que el uso vacile. Nuestra lengua en las palabras derivadas del latin conserva casi siempre la acentuacion de aquel idioma. Debemos pues seguir esta práctica en los casos dudo-

* En el *Nuevo* de don Vicente Salvá se marca ya el acento de estos vocablos.

sos. En las voces de oríjen griego preferimos de ordinario acentuarlas a la manera de los latinos, como lo prueba la lista de terminaciones que damos a la página 48 i siguientes. Por lo tanto, cuando el uso es incierto o ambiguo en la acentuacion de una voz griega la regla jeneral es colocar el acento donde lo pide la prosodia latina. Pero hai terminaciones particulares en que la lengua castellana suele separarse del acento latino. El principio jeneral debe aquí ceder a las reglas subalternas establecidas por el uso, cuales son las que doi en los números 1 hasta 9. En las voces que tomamos a los idiomas frances, italiano i portugueses, seguimos la acentuacion nacional respectiva, a ménos que las vertamos a la castellana dándoles una terminacion propia nuestra, en que esté fijada la prosodia por la analogía de inflexion o la lei de composicion. I por último, en las voces tomadas de otras lenguas, atendemos a la estructura material, i si esta no basta para fijar la prosodia, preferimos el acento que nos parece tener un aire i fisonomía mas castellana. Tal es el sistema sencillo que propongo, limitándome a indicar los principios, sin entrar en enumeraciones i pormenores que no caben en el cuadro estrecho a que creí necesario reducirme.

En las voces técnicas que se sacan cada dia del griego i que limitadas a ciertas artes o ciencias no forman nunca parte del idioma comun i rara vez se oyen en el diálogo familiar, no creo que sea justo alegar el uso contra la etimología, como suele hacerse para autorizar corruptelas. Aunque veamos, pues, que en estas palabras prevalece hasta cierto punto una acentuacion irregular, no debemos arredrarnos de restablecer la que corresponde a su oríjen.

Se me acusará tal vez de dar demasiado valor a la etimología, siendo tan contadas las personas capaces de consultarla para arreglar a ella su pronunciacion en los casos dudosos. A esto respondo que la mayoría de los que hablan una lengua no pueden hacer otra cosa que atenerse a la autoridad en las dudas que no alcanzan a resolver por sí. Pero la autoridad, al fijar la prosodia de las voces nuevas o ambiguas, no obra seguramente por antojo o capricho. Lo que hace es recurrir a la analogía i deducir de principios jenerales

las prácticas particulares que recomienda. Pues bien: estos principios jenerales son los que investiga el prosodista; i no se negará que uno de los que mas influencia han tenido en la acentuacion de los vocablos castellanos es el oríjen.

Ni es un respeto supersticioso a los idiomas clásicos lo que ha hecho que en todas las lenguas cultas se recurra a la etimología, para que sirva de pauta al que habla cuando se le presenta un caso nuevo, o cuando por la variedad de la práctica titubea. La importancia de la etimología consiste, ya en que uniforma la pronunciacion de la jente instruida i por este medio la de todas las personas i pueblos que hablan un idioma comun, ya en que disminuyendo el número de las diverjencias entre los varios idiomas facilita su adquisicion.

VI.

SOBRE LA CANTIDAD PROSÓDICA: EXÁMEN DE LAS TEORÍAS DE HERMOSILLA I SICILIA.

(PARTE III, § I, PÁJINA 53.)

En el *Arte de hablar* de don José Gómez Hermosilla i en las *Lecciones de Ortología i Prosodia* de don Mariano José Sicilia, se inculcan ideas mui opuestas a las mias acerca de las cantidades o duraciones relativas de las sílabas castellanas; i para satisfaccion de mis lectores no puedo ménos de manifestar las razones que me han obligado a separarme de la doctrina de dos literatos tan recomendables.

Las principales reglas de don José Gómez Hermosilla para determinar las cantidades silábicas son estas:

- 1.^a Todo diptongo es largo por su naturaleza.
- 2.^a Toda vocal que precede a dos consonantes, la primera de las cuales se articula con ella i la segunda con la vocal siguiente, es larga por posicion.
- 3.^a Toda vocal acentuada es larga por uso.
- 4.^a Los diptongos inacentuados se consideran como breves.

Esta division tripartita de largo *por naturaleza*, *por posicion* i *por uso*, es nueva en prosodia; i a decir verdad no la entiendo. Si lo largo *por uso* es lo que

todo el mundo pronuncia largo, en nada se distingue de lo *largo por naturaleza*; i si el uso de que se habla aquí es solamente el de los poetas, no veo que las vocales acentuadas se pronuncien de diferente modo en verso que en prosa.

Pero en lo que mas me parece flaquear la teoría prosódica de este erudito escritor es en la avaluacion relativa de las breves i largas. La larga, segun el señor Hermosilla, dura dos tiempos, la breve uno. Yo no veo que esto se nos haga sensible en el mecanismo de los versos castellanos, o se pruebe de cualquier otro modo. De que una sílaba se pronuncie mas rápidamente que otra no se deduce que haya entre ellas la razon particular de 1 a 2.

Contraigámonos a la regla primera. Si pronunciamos dos vocales, dice el señor Hermosilla, es preciso que gastemos dos tiempos. Hai algo de sofístico en este raciocinio. Cuando hacemos un diptongo, puede suceder mui bien que una de las dos vocales o ambas pierdan algo de su duracion natural, pues la unidad de tiempo en prosodia no es el mínimo posible, de la duracion de un sonido. Por lo ménos es cierto que cuando formamos un diptongo el tránsito de una vocal a otra es sensiblemente menor que cuando las dos vocales pertenecen a sílabas distintas; i esta es una diferencia que el señor Hermosilla no ha tomado en cuenta. Sinembargo, pues, de que cada vocal dure algo por sí misma, i de que siempre que se juntan dos vocales formando diptongo, se junten dos duraciones, no por eso será igual la suma de ellas a la duracion de dos sílabas breves, comprendiendo, como se debe comprender, el tiempo que se gasta en el tránsito.

En cuanto a la segunda regla comparemos estos dos vocablos *remedó* i *remendó*. *Men* es sin duda mas largo que *me*, pero ciertamente las dos duraciones no están en la razon de 2 a 1. La sílaba larga *men* no equivale a las dos sílabas breves *mene*. La *n*, segun el señor Hermosilla, trae consigo un sonido vocal sordo, parecido al *scheva* de los hebreos. Pero ¿por qué este sonido vocal sordo ha de durar lo mismo que un sonido vocal claro i distinto, como el de la sílaba *ne*? Algo añade sin duda la *n* con su *scheva* al sonido de *me*; ¿pero lo duplica? ¿Se gasta el mismo tiempo en pro-

nunciar *remendó* que *remenedó*? Consulte cada cual su oído.

Lo mismo digo por lo tocante a la regla tercera. El acento alarga un poco la vocal, pero no la duplica. Estos dos períodos métricos,

De la fortuna el premio,
Déle fortuna el premio,

pueden acomodarse sin la menor violencia a un período musical idéntico: la diferencia de sus duraciones es por consiguiente inapreciable.

La cuarta regla es para mí ininteligible. *Los diptongos inacentuados se consideran como breves*. Esto quiere decir una de tres cosas: o que los diptongos inacentuados son naturalmente breves; o que siendo largos, el versificador altera su cantidad natural, haciéndolos breves en verso; o que puede figurarse en ellos otra cantidad que la que verdaderamente se les da al pronunciarlos. Lo primero es inconciliable con la doctrina del señor Hermosilla: "Las dos vocales del diptongo (dice en prueba de su primera regla) suenan distinta aunque rápidamente: luego gastamos dos tiempos en pronunciarlas." Yo no concibo que este raciocinio, valga lo que valiere, se aplique a los diptongos inacentuados con ménos fuerza que a los otros. Lo segundo es falso, porque no creo que nadie diga que los diptongos inacentuados suenen de diverso modo en verso que en prosa. Lo tercero es absurdo.

Los argumentos en que funda el señor Hermosilla los valores respectivos de sus largas i breves, si probasen algo, probarían demasiado. Un diptongo (dice Hermosilla) tiene una duracion doble, porque dos vocales han de pronunciarse en dos tiempos. Luego un triptongo (digo yo) tendrá una duracion triple, porque tres vocales han de pronunciarse en tres tiempos. Luego una sinalefa de cuatro vocales, como la de aquel verso de Rioja,

Estos, Fabio, ai dolor! que ves ahora,

consumirá cuatro tiempos, porque cada vocal necesita de cierto tiempo para pronunciarse. Un *scheva* (según Hermosilla) duplica la cantidad de la sílaba.

Luego dos *schevas* la triplican, i tres la cuadruplican. *Transcribe*, por consiguiente, se pronunciará en igual número de tiempos que *teraneseke*. La vocal acentuada, en la teoría prosódica de Hermosilla, vale por esto solo dos tiempos. Luego el diptongo acentuado valdrá tres, i si se le junta uno o dos *schevas*, llegará a valer cuatro o cinco. *Cláustro*, por ejemplo, gastará tanto tiempo en pronunciarse como la dición *caláusetoro*, cuya sílaba *láu*, según este cómputo de cantidades, deberá valer tres tiempos. He aquí pues nada ménos de siete tiempos empleados en la pronunciaci6n de una palabra disílaba. Increíble parece que se hayan escapado a un literato de tanta instrucci6n i talento, estas tan absurdas como necesarias consecuencias de sus reglas prosódicas.

Don M. José Sicilia divide las sílabas en breves, mas breves, largas i mas largas. Denomina mas breves las que no llegan a la unidad del tiempo; breves las que consumen la unidad justa; largas las que ocupan un tiempo i parte de otro; mas largas las que consumen dos tiempos. El duplo de una breve, según este autor, es el máximo de la duracion posible de la sílaba.

Toda clasificaci6n es arbitraria, i por tanto no disputaríamos a Sicilia el derecho de dividir de este modo las sílabas, si nos hubiese dado, para distinguir una clase de otra, algun medio que estuviese al alcance de nuestros sentidos. Una clasificaci6n como la suya no podria ménos de producir infinitas dudas i embarazos en la práctica. Porque ¿quién se atreveria jamas a decir, consultando su oído, que una sílaba dada pertenecia precisamente a la clase de las mas breves, i no a la clase de las breves o de las largas? Un centésimo de la unidad de tiempo mas o ménos basta para que una sílaba sea breve, mas breve o larga. ¿Hai oído tan fino que esté seguro de no equivocarse en la apreciacion de tan mínimos i fugitivos accidentes? ¿De qué sirve un límite matemático que no está al alcance del único sentido a quien toca juzgar de los diversos valores de las sílabas?

Se dice que esta es la doctrina comun de los gramá-

ticos. Yo por mi parte confieso que jamas la habia entendido de este modo. Creia que los gramáticos antiguos hallaban entre sus largas i sus breves la razon aproximativa de 1 a 2; que reconocian sílabas dudosas o indiferentes, las cuales estaban como a la mitad del camino entre lo breve i lo largo; i que distinguian tambien sílabas que sin alejarse de la razon indicada, eran mas o ménos largas i mas o ménos breves. Esta clasificacion habla al oido, i no traza líneas matemáticas que este sentido es incapaz de fijar. Un niño a quien se preguntaba si una sílaba era breve, larga o média, no podia titubear un momento.

Las reglas que da el señor Sicilia para determinar la duracion de las sílabas son estas:

1.^a Toda sílaba formada con un solo sonido vocal, combinado o no con articulacion directa simple, es breve por su naturaleza;

2.^a Toda sílaba que consta de diptongo, triptongo o sinalefa, es larga por su naturaleza, i tanto mas larga, cuanto mas número de vocales haya en ella;

3.^a Las sílabas que constan de articulaciones directas compuestas, inversas simples o inversas compuestas, son por su naturaleza largas, i tanto mas largas, cuanto mayor fuere el número de las articulaciones elementales;

4.^a Si en una sílaba concurren dos o mas vocales con dos o mas articulaciones, será mas larga la sílaba en razon del número de sonidos elementales que la componen;

5.^a Toda sílaba acentuada, aunque sea breve por su naturaleza, es larga de las mas largas, es decir, largas de las que duran dos tiempos cabales;

6.^a En cualquiera diction todas las sílabas inacentuadas que se siguen a la que lleva el acento, si son largas se hacen breves, i si breves se hacen mas breves;

7.^a En todas las voces disílabas agudas la primera sílaba, si es breve por su naturaleza, se hace larga de las ménos largas, esto es, de las que no llegan a dos tiempos cabales.

En las cuatro primeras reglas pudiéramos estar perfectamente de acuerdo Sicilia i yo; porque, v. g., de la primera sílaba de *claustral* el señor Sicilia solo dice que por su naturaleza es mas larga que la primera

de *clausura*, i esta mas que la primera de *clamor*, i la primera de *clamor* mas que la primera de *catar*, que es breve. Yo digo lo mismo, i aunque tambien digo que a pesar de todas estas diferencias las cantidades de *ca*, *cla*, *clau*, *claus*, se acercan mas a la igualdad que a la razon entre lo doble i lo sencillo, en ninguna parte, que yo sepa, dice el señor Sicilia lo contrario. Todo lo que dice es que *ca* dura un tiempo, i *cla*, *clau*, *claus*, un tiempo i cierta fraccion de otro tiempo, sin especificar qué fraccion.

Por lo que toca a la regla 5.^a, disentimos totalmente. ¿Qué fundamento hai para decir que la sílaba acentuada dura exactamente dos tiempos? ¿A qué experimentos se recurre para probarlo? ¿A qué demostraciones? Se apela vagamente a la práctica de los poetas (nota al pié de la página 14 del tomo II, edicion de Madrid). Mucho seria de desear que se manifestase de qué modo está de acuerdo el mecanismo del verso castellano con semejante regla, porque yo léjos de encontrarlo en armonía con ella, creo que la falsifica de todo punto. Si viésemos que en el verso castellano la sílaba acentuada valiese tanto para la medida como dos sílabas breves inacentuadas, hallaríamos conformidad entre la valuacion del señor Sicilia i la práctica de los poetas; pero si lo que vemos es todo lo contrario, es menester decir, o que la práctica desmiente a la teoría, o que en nuestros versos no se hace caso de la medida del tiempo; que vale tanto como decir que no son versos.

Comparemos estos dos octosílabos:

Ve, corre, aguja, huye al punto,
Huía atemorizado.

Yo no negaré que el segundo se desliza con mas facilidad i suavidad que el primero. Pero afirmo (i creo ser en esto el intérprete de las sensaciones de cuantos han versificado en castellano, incluso aquellos que no sabian palabra de sílabas ni conocian siquiera las letras); afirmo que estos dos octosílabos se aproximan a la razon de igualdad, i que ciertamente no hai entre sus duraciones la diferencia que resultaria de los cómputos del señor Sicilia. Atendiendo a los acentos, el primero, segun sus reglas, consumiria 13 tiempos i el

segundo 10. No hago mérito de los diptongos, sinalefas i articulaciones inversas que hai en el uno i faltan casi enteramente en el otro. ¿Cómo es, pues, que el oído reconoce en ellos una misma medida? El número de las sílabas no se percibe instantáneamente. Ni el vulgo, ni los improvisadores, ni en suma versificador alguno, a no ser absolutamente novicio, las cuenta jamas al hacer sus versos, i al oírlos recitar tampoco nos es necesario contarlas para distinguir el que está ajustado a la medida del que no lo está. ¿Cuál es pues el criterio de que nos valemos? ¿Qué medida es esta, que cuando oímos un romance octosílabo, nos hace juzgar instantáneamente que

Corre, vuela, aguija, huye al punto,

no es verso, i que

Vé, corre, aguija, huye al punto,

sí lo es? No puede ser otra que sus duraciones sensibles; i por tanto no podrian nunca parecer versos de una misma medida los que se hallasen bajo este respecto en la razon de 10 a 13.

Ademas, si la última sílaba de *alelí* es la mas larga posible, porque es acentuada, ¿qué diremos de la última de *tarái*, donde se junta al acento el diptongo, i de *buéi*, donde hai triptongo i acento, i de *cambiáis*, donde ademas del acento i el triptongo hai articulacion inversa?

Si no me engaño, el fundamento de los que piensan acerca de las sílabas acentuadas como Sicilia, es este: así como en ciertos parajes de los metros latinos i griegos eran obligadas las sílabas largas, en los nuestros lo son las acentuadas: luego nosotros invertimos dos tiempos en una sílaba acentuada, como los griegos i latinos en una sílaba larga. Mala consecuencia. Si las sílabas acentuadas figurasen como largas en la versificación castellana, pudieran ocupar su lugar otras sílabas que fuesen largas, sin ser acentuadas. Sicilia parece haber anticipado esta objecion estableciendo dos clases diferentes de sílabas largas, las unas acentuadas, que son dobles, i las otras inacentuadas, que son ménos que dobles, aunque no se sabe qué cantidad

precisa tienen. I a la verdad que no se columbra para esta diferencia otro fundamento, que la necesidad de reparar la objecion. Mas adelante veremos el papel que hacen los acentos en el mecanismo del verso castellano, i la ninguna necesidad que hai de suponer que ejerzan semejante influencia sobre la duracion de las sílabas.

En las reglas 6.^a i 7.^a no hai para qué detenernos. ¿Qué importan esas pequeñas diferencias de duracion, de que ningun versificador hace uso? Ellas serian cuando mas un fenómeno prosódico curioso. Pero ni de estas, ni de la diferencia que el señor Sicilia establece entre las largas por naturaleza i las largas por la influencia del acento, encontramos prueba alguna en sus *Lecciones*.

VII.

SOBRE LA EQUIVALENCIA DE LOS FINALES AGUDO, GRAVE I ESDRÚJULO EN EL VERSO.

(MÉTRICA, § II, PÁJINA 91.)

Don Francisco Martínez de la Rosa, que en una de las *Notas* a su *Poética* ha comparado la versificación antigua con la moderna (i a mi parecer mas acertadamente que Hermosilla i Sicilia), encuentra un vestigio de aquella compensacion de largas i breves que era de necesidad absoluta para el ritmo antiguo, en la sílaba de ménos que tienen constantemente nuestros versos agudos, i la sílaba de mas que ponemos siempre a los esdrújulos. “La palabra *trémula* consume a fin de verso los mismos tiempos musicales que la palabra *fuerte*.” ¿Pero por qué solo a fin de verso? Alguna causa particular debe de haber en aquel paraje, que no exista en los otros. ¿No indica esto con toda claridad la influencia de la pausa, que hace de poca importancia las desigualdades de duracion entre los finales graves, agudos i esdrújulos? Cuando en el final de

un verso pongo el esdrújulo *tenérsela* en lugar de los graves *tenerla* o *tenerse*, ¿se podrá buenamente decir que se sustituyen dos breves a una larga? Es claro que no. Lo que se hace es añadir a las sílabas existentes otra sílaba; no hai sustitucion alguna. I cuando sustituyo el final agudo al grave, *tener* a *tenerle*, ¿sustituyo acaso una larga a dos breves? No ciertamente; porque lo mismo absolutamente es el *nér* en *tenér* que en *tenérle*. Lo que se hace entónces no es mas que quitar una sílaba. ¿Puede concebirse que la adición o sustracción de una cantidad a otra dada, que permanece inalterable, no la aumenta o la disminuye? No era por cierto así la compensación entre una larga i dos breves en latin i griego.

Otra cosa es lo que en los versos latinos era análogo a lo que sucede en los castellanos. En el final de un hexámetro, por ejemplo, puede ponerse *labore* en lugar de *labores*, i recíprocamente, sin embargo de que la última sílaba de *labore* sea breve i la de *labores* larga. No hai en esto sustitucion de dos sílabas a una, sino de dos tiempos a uno; pero el tiempo que de este modo sobra o falta se embebe o suple en el reposo final del verso.

Obsérvese que aun segun la doctrina de nuestros prosodistas no puede haber compensación entre un trisílabo esdrújulo i un disílabo grave, ni entre un disílabo grave i un monosílabo agudo, siendo las demas cosas iguales. Las dos sílabas iniciales de *cálculo* consumen igual tiempo que toda la palabra *calca* i le sobra una sílaba, como la sílaba inicial de *calca* se comensura con el monosílabo *cal* i le sobra otra sílaba. Son desiguales por consiguiente las duraciones de estas tres palabras; gastándose en la primera un tiempo mas que en la segunda, i en la segunda un tiempo mas que en la tercera. Si no se paliase esta desigualdad en el reposo con que termina el verso, no se toleraria; i aun por eso la interpolación de finales agudos o esdrújulos entre los graves es mas bien una licencia autorizada que una práctica regular i lejitima; a ménos que sobreviniendo a intervalos iguales, se convierta en un accidente métrico, cuya recurrencia periódica deleite al oído.

VIII.

SOBRE LOS PIÉS: DIFERENCIA FUNDAMENTAL ENTRE EL RITMO DE LA POESÍA GRIEGA I LATINA I EL DE LA POESÍA MODERNA.

(MÉTRICA, § III, PÁJINA 94)

Los *piés* tienen en todo sistema métrico una relacion necesaria con el mecanismo del verso. Debemos mirarlos como expresiones abreviadas que significan ciertas combinaciones de sílabas largas i breves, como en la métrica de los griegos i latinos, o de acentuadas e inacentuadas, como en la métrica de los españoles, italianos, portugueses, ingleses &c.

En el *Arte de Hablar* se construyen los piés castellanos atendiendo a un tiempo al acento i a la cantidad *natural* i de *posicion*; por manera que en

El dulce lamentar de dos pastores
He de cantar sus quejas imitando,

tendríamos:

El dul	cel a	mentar	de dos	pasto	res
espondeo	pirriquo	espondeo	yambo	espondeo	
He de	cantar	sus que	jas i	mitan	do
pirriquo	espondeo	espondeo	pirriquo	yambo	
cuyas	ove	jas al	cantar	sabro	so
troqueo	yambo	yambo	espondeo	yambo	

¿Qué simetría de piés, o qué medida del tiempo señalada por medio de ellos, percibimos aquí? ¿A qué lei está sujeta su colocación? I si a ninguna, ¿qué provecho se saca de introducir semejante nomenclatura en nuestra métrica?

Yo construyo los piés atendiendo solo al acento; de que se sigue que no admito mas de dos piés disílabos, el coreo o troqueo i el yambo. Cuando digo que el ritmo del endecasílabo es yámbico, i que de sus cinco piés el tercero i quinto, o bien el segundo, cuarto i quinto, son necesariamente yambos, expreso casi todo lo que es necesario para dar a conocer las leyes métricas a que este verso está sujeto, i fuera de eso indico

cuáles son las cadencias que en él agradan mas al oído, que son todas aquellas que nacen de la acentuacion de las sílabas pares: doi a conocer en una palabra, su naturaleza, su esencia íntima.

El señor Hermosilla no admite piés trisílabos en castellano. Esto, aun adoptado su sistema métrico, modelado por el latino, parece una pura voluntariedad. "Téngase, dice, por principio jeneral, verdadero e inconcuso, que nuestros versos están divididos en piés de dos sílabas; con alguna *cesura* (o sílaba de mas) al fin, si el número de las sílabas del verso es impar." De este principio jeneral, verdadero e inconcuso, no encontramos otra prueba que la siguiente: que ni aun el adónico consta de dáctilo i espondeo, sino de coreo, yambo i cesura. ¿I por qué no de dáctilo i espondeo, o de dáctilo i coreo? "La prueba, dice, es demostrativa. En este de Villégas,

Zéfiro blando,

aun concediendo que constase de dos piés i que el primero fuese dáctilo, el segundo no puede ser espondeo, pues la *o* de *blando* es breve." Pero de no ser *blando* espondeo, ¿se sigue que *zéfiro* no sea dáctilo? I conceder que *zéfiro* sea dáctilo, no es conceder lo que se va a refutar demostrativamente? Confieso que me he quedado en ayunas de la demostración. No parece sino que en esto de los piés hubiese alguna cosa misteriosa, i que no fuese lo mas indiferente del mundo decir *dáctilo i coreo* o decir *coreo, yambo i cesura breve*, pues al cabo estas dos expresiones significan una misma serie de cinco sílabas combinadas así: larga, breve, breve, larga, breve. Si alguna de las dos expresiones mereciese la preferencia, seria sin disputa la primera, que es la mas sencilla. *

Ademas, ¿no es una voluntariedad sentar que la última sílaba del adónico es siempre breve, porque lo es la de *blando* en el ejemplo que se cita? ¿No son adónicos,

* Téngase presente que en el lenguaje de Hermosilla la palabra *cesura* no significa *corte*, sino sílaba de mas, o que no entra en el cómputo de los piés. No quiero disputar la propiedad de esta acepcion.

Temo tus iras,
Hiere tus alas,

i no es larga en ellos la última sílaba por el *scheva* de la *s*? I en fin, ¿no será indiferente en los versos castellanos como en los latinos la cantidad de la sílaba final por razon de la pausa, que señala el tránsito de un verso a otro, i suple lo que falta a lo breve, o absorbe lo que sobra a lo largo?

Pero dejemos estas largas i breves, que (si no estoi completamente alucinado) importan muy poco en nuestro sistema de versificacion, i volvamos al accidente esencialísimo al ritmo castellano, el acento. Todas las variedades que admite el ritmo simple, se reducen a cinco: o viene el acento rítmico sobre las sílabas pares, o sobre las impares, o de tres en tres sílabas comenzando por la primera, por la segunda, o por la tercera. Por consiguiente tenemos dos piés disílabos, el troqueo i el yambo, i tres piés trisílabos, el dáctilo, el anfibraco i el anapesto. Ni podemos tener mas, ni podemos tener otros que estos; a ménos que admitamos piés de cuatro o mas sílabas, de que hasta ahora no hai necesidad para explicar los ritmos de la versificacion castellana.

A fin de desvanecer toda especie de duda sobre este punto fundamental averigüemos el verdadero oficio del acento en nuestro ritmo. El grande argumento de los sostenedores de las cantidades silábicas sencillas i dobles, es este: es innegable que la sílaba larga de los metros clásicos tenia doble duracion que la breve: las acentuadas de los metros modernos hacen el oficio de las antiguas largas; luego en castellano la sílaba acentuada vale dos tiempos i la inacentuada uno solo. Como si hubiera necesidad de raciocinio para probar una cosa de que, si existiese, tendríamos la mejor de todas las pruebas en nuestras propias sensaciones. Para que se perciba la falacia de ese argumento, es preciso que se mire bajo su verdadero punto de vista el artificio de los metros antiguos.

En griego i latin lo que se llamaba sílaba larga era doble de la breve en su cantidad o duracion. I esta diferencia entre las sílabas no fué un refinamiento introducido por los poetas o los gramáticos, sino una

cosa nacida con las mismas lenguas i familiarísima aun al vulgo, que la aprendia desde la cuna; puesto que no le era dado hablar sino con largas i breves, de duracion doble i simple; de manera que para componer versos fué necesario desde el principio tomarla en cuenta; como que el ritmo métrico no es otra cosa que el habla misma reducida a cierta medida. Así se hizo en efecto aun en los siglos que precedieron a Homero, mucho ántes que hubiese gramáticos i se escribiesen prosodias.

En el uso de las largas i breves se consultaban dos objetos que importa mucho distinguir; la medida del tiempo i el movimiento métrico. Desde luego era necesario que la combinacion de largas i breves se hiciese con tal arte, que cada verso, i cada cláusula del verso se pronunciasen en cierto número de tiempos, contando la breve por uno i la larga por dos. Los versos de una misma especie debian tener todos una duracion o rigorosa o aproximadamente igual. Si el ritmo era simple, cada verso constaba de cláusulas que tambien eran rigorosa o aproximadamente iguales. Si (como en el sáfico) era complejo el ritmo i desiguales las cláusulas, a lo ménos la estructura de cada verso debia repetirse uniformemente en los otros.

El hexámetro, por ejemplo, debia constar de seis cláusulas, cada una de cuatro tiempos. Por consiguiente esta linea,

Infandum jubes, Regina, renovare dolorem,

no formaba un hexámetro; pues aunque tenemos en ella estas cláusulas de cuatro tiempos *infan, bes-re, vare-do, lorem*, quedan en medio de ellas la cláusula de tres tiempos *dum-ju*, i la de cinco tiempos *gina-reno*, que son contrarias a la lei del hexámetro. El verso tenia completos sus veinticuatro tiempos, pero los tiempos estaban distribuidos de un modo irregular que el oído desaprobaba. Ni pueden distribuirse légitimamente sino colocando las palabras en otro orden; v. g. del modo siguiente:

Infan | dum re | gina ju | bes reno | vare do | lorem,

o de este otro:

Renova | re jubes | infan | dum re | gina do | lorem.

Mas aunque esta segunda línea cumpla con la condicion del *número* o medida rítmica del tiempo, no presentaba el *movimiento métrico* que se exijia como una condicion no ménos indispensable en esta especie de verso. No bastaba que las sílabas se repartiesen en cláusulas de cuatro tiempos: se pedia tambien al versificador que cada cláusula principiase constantemente por una sílaba larga: en otros términos, las cláusulas debian ser por precision espondeos o dáctilos. La línea, pues,

Renovare jubes infandum, Regina, dolorem,

no satisface a la segunda de las condiciones esenciales; pues aunque principia por dos cláusulas de cuatro tiempos, la primera mitad de cada una de ellas consta de dos sílabas breves i no de una larga; en otros términos, los dos primeros piés son anapestos i no dáctilos o espondeos, contra la lei del metro. En la línea,

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem,

se verifican las dos condiciones juntamente.

Así, pues, ni en el hexámetro ni en otro verso alguno se requería para el número o medida del tiempo que en ciertos parajes hubiese precisamente breves o largas. Esto se exijia con otro objeto mui diferente i no en todas especies de verso. Para lo que es llenar ciertos espacios de tiempo, lo mismo era emplear dos breves que una larga; así como en la música para lo que es llenar un compas tanto vale emplear dos semicorcheas como una corchea. Mas para el aire, el carácter, el movimiento del verso no era lo mismo ocupar dos tiempos con dos alientos o con uno solo prolongado. Aquellos daban lijereza i suavidad a la cláusula métrica; este la hacia lenta i grave.

Ahora bien; ¿qué debia suceder en una lengua en que las duraciones de las sílabas fuesen aproximadamente iguales? Primeramente, no pudiendo compensarse una larga por dos breves, era necesario que el número de los tiempos de que constaba cada cláusula i cada verso guardase una proporcion constante con el número de las sílabas: es decir, que todos los piés i todos los versos isócronos debian ser por el mismo hecho isosílabos.

I en segundo lugar, siendo tan corta la diferencia entre las largas i las breves, las largas forzadas no hubieran señalado de un modo bastante sensible el movimiento métrico. Debió pues buscarse otro accidente perceptible al oído, que tuviese el mismo oficio. Este accidente fué en castellano el acento.

La apoyatura que distingue la sílaba aguda de la grave no es de tanta importancia en nuestra métrica, sino porque colocada de trecho en trecho da a cada especie de verso un aire i marcha característica, a la manera que lo hace el compas o *battuta* en la música. Como en ciertos parajes del metro latino se exigía por precision una larga i no se admitían dos breves, sin embargo de que para la medida del tiempo era lo mismo una cosa que otra, así en ciertos parajes del metro castellano se pide por precision una sílaba aguda, i no se admite una grave, no obstante que ambas ocupan espacios aproximadamente iguales en la medida del tiempo.

IX.

SOBRE LA TEORÍA DEL METRO.

(MÉTRICA, § I, PÁGINA 85.)

Aquí me propongo discutir de propósito la teoría métrica del señor Hermosilla. Yo creo que admitiendo sus reglas de cantidades silábicas, i su modo de explicar el mecanismo de nuestros versos, resultaría que, segun su misma definicion de lo que es verso, son indignos de este nombre los de cuantos poetas castellanos han escrito hasta ahora, i no podrian compararse aun con los mas libres i prosaicos que jamas se usaron en griego o latin; de manera que léjos de asimilarse la versificacion castellana i la antigua, como se lo propuso por medio de su sistema aquel erudito escritor, diferirían completamente en el mas fundamental i esencial de todos los caracteres del metro.

“La versificacion (dice el señor Hermosilla) consiste

en distribuir las composiciones en ciertos grupos de sílabas sujetos a medidas determinadas.” Supongo que por *medidas determinadas* debemos entender *medidas isócronas* o espacios de tiempo iguales, porque mas abajo se dice: “Todos los versos se cantaban, i aunque algunos no están ya destinados a cantarse, han conservado sin embargo la misma estructura que cuando se cantaban. Ahora bien, si cada verso era cantado, es decir, pronunciado en un determinado período de tiempos musicales, es de toda necesidad que en su pronunciacion tónica no se gastasen mas ni ménos tiempos que los que abrazaba el período musical a que estaba acomodado; i por consiguiente, que toda versificacion se funde ahora como entónces en esta medida regular de los tiempos que se empleaban en recitar cada uno.” Si un *determinado período de tiempos musicales* es una cantidad determinada i fija de duracion (i yo no veo qué otra cosa pueda ser), la medida regular de los versos de cada especie consiste sin duda en amoldarse justamente a ciertos espacios de tiempos fijos i determinados, de manera que nada sobre ni falte.

Partiendo de unos mismos principios, diferimos totalmente en su aplicacion; pero es, si no me engaño, porque el señor Hermosilla los abandona cuando llega el caso de adaptarlos a la versificacion castellana. Lo que a mi ver le ha inducido a error es el paralelo que ha querido establecer entre ella i la griega i latina; no porque no sean análogas i comparables hasta cierto punto, sino porque ha buscado la analogía donde no es posible que exista, oponiéndose a ello el diverso mecanismo de las dos lenguas.

Los griegos i latinos, segun el señor Hermosilla, tenían cuatro clase de versos. En la primera el número de las sílabas i de los tiempos era constante. Pertenecian a ella el senario yámbico puro, los sáficos, adónicos i alcaicos.

Lo esencial a mi parecer en esta clase era la igualdad *rigorosa* de los tiempos i la uniformidad *absoluta* de los movimientos. No solo era necesario que en cada cláusula se gastase cierto número de tiempos: que, por ejemplo, en la primera del sáfico * se gasta-

* Esto se aplica principalmente al sáfico de Horacio.

sen tres tiempos, en la segunda i tercera cuatro, en la cuarta i quinta tres, por cuyo medio se consumian diecisiete tiempos ni mas ni ménos en cada verso, sino que ademas era necesario que las largas i breves formasen una serie forzada, porque la primera, cuarta i quinta cláusula eran precisamente troqueos, la segunda espondeo, i la tercera dáctilo. De aquí resultaba que el número de las sílabas fuese invariable en esta especie de verso; mas no como circunstancia que de suyo importase, sino como consecuencia forzosa de la uniformidad absoluta de los movimientos o determinacion de los piés.

En la segunda clase el número de los tiempos era constante mas no el de las sílabas. Así sucedia, por ejemplo, en el hexámetro.

En esta clase se pide al poeta, como en la primera, la igualdad *rigorosa* de tiempo; pero no se exige la estricta uniformidad de movimientos que en el sáfico, el alcaico, &c. El hexámetro consume constantemente veinticuatro tiempos, pero admite en casi todas las cláusulas espondeos i dáctilos, que son piés isócronos, aunque de diferente número de sílabas, excluyendo los demas piés, aun el anapesto i el proceleusmático, que son tambien isócronos con el espondeo i el dáctilo. De esta libertad en la eleccion de los piés, aunque reducida a límites estrechos, resultaba necesariamente que las sílabas fuesen unas veces mas i otras ménos.

En la tercera clase, segun el señor Hermosilla, el número de las sílabas es constante i el de los tiempos variable. A mí me parece inconcebible que haya semejante clase de versos en lengua alguna, a lo ménos miéntras se busque en ellos el placer del oído. ¿Qué diríamos de un músico que componiendo una tonada enhebrase corcheas i semicorcheas indistintamente, sin cuidarse de otra cosa, que de poner un mismo número de notas en cada compas? La única muestra que se nos da de esta clase de versos en el *Arte de Hablar*, es el senario yámbico con espondeos en los impares. * Pero no hai senario yámbico reducido a la necesidad de no mezclar jamas el yambo con otro

* Pares dice el orijinal: sin duda es errata de imprenta.

pié que espondeo. El yámbico mismo de los líricos, que es sin duda el que ha tenido presente el señor Hermosilla, no solo admite el tríbraco, sino el anapesto i el dáctilo, aquel como equivalente al yambo, i estos al espondeo; i si bien Horacio (probablemente para dar fuerza i majestad al verso) emplea mas a menudo los piés disílabos, de cuando en cuando entrevera los otros. No hai pues diferencia métrica entre el yámbico de los líricos i el de los trágicos, que el señor Hermosilla ha reducido a la cuarta clase.

En esta no es determinado el número de los tiempos ni el de las sílabas. El versificador no buscaba aquí la igualdad *rigorosa* de tiempos que en el hexámetro, ni mucho ménos la exacta uniformidad de movimientos que en el sáfico. En el yámbico de los trágicos, por ejemplo, variaban los tiempos, aunque dentro de límites estrechos. Dividido el senario en tres partes o *dipodias*, cada una de ellas podia constar de seis o siete unidades de tiempo. Pero el de los cómicos era todavía mas libre, pues admitiendo en todos los piés (ménos el último) yambos o espondeos o los respectivos isócronos, variaba desde seis hasta ocho unidades en cada dipodia. De la variedad en los tiempos, i todavía mas de la indeterminacion en los piés, debia resultar necesariamente que no hubiese número fijo de sílabas.

Síguese de esta enumeracion que jamas en griego ni en latin se atendió para la medida del verso al número de las sílabas, sino solo al de los tiempos i al carácter de los movimientos, aunque con mas o ménos rigor; que el isosilabismo, cuando lo habia, resultaba, sin que directamente se le buscara, de las leyes severas a que se sujetaba a veces el poeta en el aire o movimiento métrico; i que la medida del tiempo fué siempre la consideracion esencial, el fundamento, el alma del verso. Me he detenido en esta exposicion del sistema métrico de los antiguos, porque en él ha querido apoyar el señor Hermosilla su inadmisibile teoría de la versificacion española. De buena gana me hubiera yo abstenido de entrar en menudencias que para muchos serán triviales, i para todos áridas i desapacibles, pero el lector va a ver el íntimo enlace que tienen con el asunto de esta nota.

El señor Hermosilla reduce los versos castellanos a la tercera de las clases en que ha dividido los versos antiguos. Yo he negado la existencia de esta tercera clase; i mientras no se den mejores muestras de ella, debo concluir que la versificación clásica no presenta nada análogo a nuestros versos, de la manera que los explica este erudito escritor. Supongamos, sin embargo, un senario yámbico que admitiese el espondeo, rechazando el tríbraco, dáctilo i anapesto. En este verso variarían los tiempos i el número de las sílabas sería constante; pero, ¿serían tan indiferentes como en el nuestro las cantidades silábicas? ¿Admitiría pirriquios i troqueos donde quiera, contentándose con que hubiese dos o tres sílabas largas en ciertos parajes? Claro está que no. En el verso castellano (según la teoría del *Arte de Hablar*) puede el poeta hacer uso de cualquier pié disílabo donde le parezca, salva la limitación de las dos o tres sílabas dichas, que tampoco pueden ser largas por su estructura o su posición como en el metro clásico, sino precisamente acentuadas. ¿A qué se reduce pues la semejanza? Por otra parte, si nosotros contamos las sílabas i no nos cuidamos de los tiempos en la medida del verso, ¿para qué sirven las reglas de cantidades silábicas, que se dan en el *Arte de Hablar*?

Adoptando esas reglas yo no veo qué razón habría para dar el título de versos a los de Garcilaso, Lope de Vega i demás poetas castellanos. Tomemos por ejemplo el endecasílabo. En este verso castellano, según dice expresamente el señor Hermosilla, los tiempos varían desde 13 o 14 hasta 21; de manera que la diferencia de la mínima a la máxima duración es de 8 tiempos en 13 o de 7 en 14, es decir de una mitad a lo ménos. Esto es quitar al endecasílabo hasta la sombra del isocronismo. En el senario cómico de los latinos, que se acercaba tanto a la prosa, los tiempos variaban solamente desde 18 hasta 23, i la diferencia de la mínima a la máxima duración era de ménos de un tercio. ¿Es creíble que uno de los mas numerosos de nuestros versos, el que asociamos con el estilo mas encumbrado i poético no sea ni con mucho tan isócrono como el verso con que los antiguos remedaban el diálogo familiar, i que apenas diferen-

ciaban de la prosa? * Si es cierto que sea tan vaga i fluctuante la duración de los endecasílabos castellanos, i si todo metro debe coincidir i cuadrar con un período musical determinado, el endecasílabo no es metro.

Pero aun hai mas que notar en el cómputo de tiempos del señor Hermosilla. Los cómicos latinos volvían a menudo a las formas regulares i típicas: cuanto mas se acercaban a ellas, tanto mas armonioso era el verso. A los poetas castellanos, según el señor Hermosilla, no les es lícito hacerlo así. Están encadenados a un número fijo de sílabas; las cuentan, no las pesan; inmolan el oído a los dedos.

Se dirá tal vez que las leyes métricas son arbitrarias i convencionales, i que si los antiguos componían sus versos contando los tiempos, nosotros podemos componer los nuestros contando las sílabas. Esto ya se ve que es echar por tierra los principios sentados en el *Arte de Hablar* sobre la naturaleza de todo verso. Indudablemente podemos hacer grupos de palabras sujetándolos a las reglas que queramos. Pudiéramos por ejemplo contar las letras en lugar de las sílabas. ¿Pero merecerían el nombre de versos estos grupos? Las leyes métricas no son arbitrarias sino hasta cierto punto. La elección que hacemos de ellas se reduce a combinar de un modo u otro, no cualesquiera accidentes, sino aquellos tan solo que el oído puede percibir instantáneamente, mientras recitamos, i que le vayan señalando, por decirlo así, los compases del metro. El número de las sílabas no es una cosa que el oído percibe, de que se sigue que no puede ser por sí mismo un accidente métrico. El cómputo de las sílabas (permítaseme insistir en un argumento que me parece decisivo), el cómputo de las sílabas es una

* Sed qui pedestres fabulas socco premunt,
Ut quæ loquuntur sumpta de vita putes,
Vitiant iambon tractibus spondaicis
Et in secundo et cæteris æque locis;
Fidemque fictis dum procurant fabulis,
In metra peccant arte, non in scitia,
Ne sint sonora verba consuetudinis,
Paulumque versus a solutis differant.

Así dice Terenciano. ¿Quién podrá imaginarse que nuestro verso heroico no tenga ni aun aquel dejo de ritmo que los poetas cómicos solían dar a sus metros, para que no fuesen pura prosa?

cosa de que no tiene noticia el vulgo; que no por eso deja de componer con bastante regularidad sus redondillas i romances ajustándolos a la medida del tiempo. ¿Contará las sílabas el que tal vez ni aun las letras conoce? ¿Cuenta las sílabas el improvisador? ¿Las cuentan otros versificadores que los principiantes? ¿Las contamos cuando oyendo recitar los versos de otro, percibimos al instante si están o no ajustados a la medida? No por cierto; todo lo que hacemos es percibir i comparar duraciones.

A la verdad, tal puede ser la índole de la pronunciación de una lengua que los espacios de tiempo guarden en ella una proporción sensible con el número de las sílabas. Entónces la necesidad del isocronismo acarreará por precisión el isosilabismo. Si percibimos clara i distintamente el primero, inferiremos de ello que existe el segundo; i recíprocamente, se contarán las sílabas para comprobar por un medio independiente del oído, pero susceptible de determinaciones mas exactas, la regularidad de los tiempos métricos; a la manera que el principiante que tañe o canta, se sirve de los movimientos del pié o la mano para medir los tiempos musicales, i no se atiende enteramente al oído.

Porque hasta cierto punto sucede con este sentido como con la vista. Por ella juzgamos de la simetría de los accidentes visibles que presenta la fachada de un edificio, i sin embargo no se fia tanto de ella el arquitecto, que no apele al compas i la regla.

El castellano es cabalmente una lengua en que los tiempos guardan proporción con las sílabas. Las tiene largas i breves; porque es innegable que no todas consumen exactamente igual tiempo. ¿Pero cuánto mayor es la duración de las largas? No alcanzo a determinarlo. Lo seguro es que las largas están a las breves en una relación mucho mas cercana a la de igualdad que a la de 2 a 1.

Considerando, pues, nuestras breves i largas i el artificio de nuestros versos como lo hace el señor Hermosilla, no solo no hai semejanza alguna entre la versificación castellana i la antigua, sino que seria necesario negar a la primera hasta el nombre de metro. Solo con los principios adoptados en mi *Ortología*

i *Métrica*, creo que puede establecerse una verdadera analogía entre los dos sistemas de versificación. Porque de este modo todas las diferencias se reducen realmente a una sola, que es la del valor respectivo de las largas i breves. Isócronos son los metros modernos, como los latinos i griegos. Mas en estos era necesaria la compensación de largas i breves para el isocronismo. En los nuestros no se necesita, i la duración de las sílabas se proporciona siempre a su número. En latin i en griego se exigía cierta alternativa mas o menos determinada de breves i largas, con el objeto de dar a cada especie de verso cierto aire i marcha característica. En castellano, donde la diferencia de lo breve a lo largo es un accidente inapreciable, no se pudo lograr este objeto del mismo modo, i se hizo necesario recurrir al acento. Si los *piés* latinos i griegos eran fórmulas que representaban combinaciones particulares de breves i largas, los nuestros, habiendo de acomodarse a la naturaleza del metro castellano, solo deben representar combinaciones particulares de agudas i graves.

Realmente en esta materia no puede haber mas que aproximaciones. Los antiguos tenían largas i mas largas, breves i mas breves. I sin embargo al componer sus versos prescindían de estas ligeras diferencias entre lo mas i lo ménos largo i entre lo mas i lo ménos breve, como nosotros al componer los nuestros prescindimos de las diferencias igualmente ligeras que hai entre lo largo i lo breve en las sílabas castellanas. Ellos tenían dos tipos de duración, nosotros uno. El que recite los versos, si es sensible al ritmo, hace desaparecer sin violencia estas levísimas desigualdades; i de aquí procede sin duda, que no todos sepan recitarlos de un modo agradable. ¿Qué tormento no causan algunos lectores al oído por esta falta de cooperación tan necesaria para el cabal efecto de la armonía del metro? Tan aproximada era pues la igualdad de las medidas en la versificación antigua como en la moderna; tan exacto es el ritmo en los versos de Lope de Vega i Quintana, como lo fué en los de Homero i Virjilio. No hai mas diferencia sino que los eslabones del ritmo castellano son poco mas o ménos iguales, i los del ritmo antiguo poco mas o ménos sencillos i dobles.

Vemos a nuestros prosodistas ocupados en dar reglas para determinar lo breve i lo largo, con el objeto o de explicar el sistema métrico de los castellanos o de perfeccionarlo. La discrepancia entre ellos es ya una prueba de que sus preceptos no van acordes con las percepciones del sentido a que se destinan los versos, i de que las diferencias que trabajan en medir i fijar, son de suyo inapreciables. Ni ese empeño en asimilar nuestra métrica a la latina i griega alterará la naturaleza de las cosas. Las reglas de los gramáticos no formaron el sistema métrico de los antiguos: ellos lo hallaron establecido, i no hicieron mas que exponerlo.

Con la distribucion de los acentos imitamos el artificio de la alternativa de las largas i breves, no ya llenando los tiempos sino señalándolos, a la manera que lo hace el compas o *battuta* en la música. Este es el carácter peculiar de la versificación europea moderna. Pero los antiguos i particularmente los latinos, aunque no dieron igual importancia a lo grave i agudo, no fueron acaso indiferentes a la especie de armonía que nace de la acentuacion. En Virjilio, i aun mas en Ovidio, percibimos ciertas cadencias favoritas; i cuanto mas decae la pureza de la latinidad, mayor parece el estudio en solicitarlas i mas uniformidad se echa de ver en la acentuacion de los versos. Así fué naciendo poco a poco un nuevo ritmo, hasta que al fin, oscurecida la diferencia de las cantidades silábicas por la corrupcion del idioma latino, se contrajo el oído a los acentos i se trasformaron los metros clásicos en los metros de las lenguas romances.

FIN.



