

J.—Pues mire V.: á mi se me figura que tratándose del estilo festivo, no pega eso del todo mal.

A.—Y aun por eso suelen nuestros Poetas hacer uso del *pie quebrado* en los *retornos* ó *repeticiones* de los *Romances* llamados *Letrillas satíricas*, tomando como á cháchara el metro, por ser la Musa que los inspira bulliciosa entonces de suyo, con sus ribetes de maligna y loca, razon por la cual verá V. variar las dimensiones del tal *pie* desde el de *dos* hasta el de *seis sílabas*, como en los ejemplos siguientes:

*En eso de que por tema
De no ceder á ninguno,
Sin esperar premio alguno
Me ponga con mucha sñema
A escribir un gran Poema
Como el pobregon del Tasso,
Paso.*

*Mas en que por diversion
Se suelte mi taravilla
En cantar una Letrilla,
Donde saque á colacion
Tanto esposo chibaton
Como á cada paso encuentro,
Entro.*

IGLESIAS.

*Dinero son calidad:
Verdad.
Más ama quien más suspira:
Mentira.*

GÓNGORA.

*¿ He de ser yo tan avanto,
Luisa, que crea en tu llanto,
Cuando sé que eres mujer,
Y que por un alfiler
Que se te caiga del manto
Con la misma angustia lloras?
Exi foras.*

BRETÓN.

*Poderoso caballero
Es don dinero.*

QUEVEDO.

*Ser vieja y arrebolarse,
No puede tragarse.*

H. DE MENDOZA.

Por lo demás, las coplas en cuestion no merecen la pena de indicar de qué maneras puede combinarse en ellas al *pie quebrado* con el verso entero, estando eso como está al arbitrio de los que quieran servirse de él, haciendo si les place hasta *ovillejos*, por el estilo de este tan sabido:

*¿ Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.*

*¿ Y quién aumenta mis duelos?
Los celos.*

*¿ Y quién prueba mi paciencia?
Ausencia.*

*De este modo en mi dolencia
Ningun remedio se alcanza,
Pues me matan la esperanza
Desdenes, celos y ausencia.*

Y si se quiere echar completamente á barato la pobre *Versificación*, ¿quién nos impide imitar lindezas tales como las de nuestros antiguos *Villancicos*, entre ellas, por ejemplo, la siguiente?

*No son todos ruisenores
Los que cantan entre flores,
Sino campanitas de plata
Que tocan al alba,
Sino trompeticas de oro
Que hacen la salva
A los soles que adoro.*

J.—Eso es llevar hasta la exageracion el *baturrillo versificador*eso ¿Quién diablos ha de hacer eso ahora?

A.—Ay amigo, y qué poco sabe V. cuánto arrastra en ocasiones aun á algunos de nuestros mejores ingenios el prurito de resucitar todo lo

antiguo, aunque sea malo! Pero terminemos ya esto. Yo admito coplas de *pié quebrado* cuando son buenas en cuanto puedan serlo, como unas cuantas de las de ese pesadísimo sermón á que antes me he referido, donde lo ingrato de la versificación parece estar en armonía á veces con lo tétrico del asunto elegido, por JORGE MANRIQUE: yo las admito también en lo festivo, cuando ayudan algo á la chispa, como á veces le suelen ayudar, sin que esto sea contradictorio con atribuirles también algún auxilio á las cosas lúgubres, puesto que los extremos se tocan: yo, en fin, llego hasta á entusiasmarme cuando leo composiciones tales como *El Pirata* de ESPRONCEDA, si es que hay una sola canción que pueda en castellano competir con el buen desempeño de esa, donde verá V., entre paréntesis, *octavillas* en verso cuadrisílabo superiores á todo elogio: pero esos casos excepcionales prueban solo el poder del talento en casos también de excepción, sin que de eso pueda deducirse que la combinación que nos ocupa deba usarse sino muy rara vez, por más que ahora esté casi tan en boga como en los tiempos de CASTILLEJO, de ingrata y prosáica memoria.

J.—Dígame V. ahora: ¿y por qué se llaman *coplas de pié quebrado* esas en que entran versos más cortos á combinarse con los más largos, siendo así que aun los versos más breves son *piés enteros* en mi concepto?

A.—Se les ha dado esa denominación, porque en lo antiguo se llamaba *pié* al verso, aunque no siempre á decir verdad; y en efecto *once sílabas por pié* decía el ya citado CASTILLEJO que era el endecasílabo, contra el cual y contra GARCILASO y demás que le eran afectos gritaba como un energúmeno. De aquí, pues, llamarse *quebrado* al verso cuadrisílabo que entraba á combinarse con el de ocho sílabas, por parecer como una *fracción* de este; y de aquí que en ese sentido pueda darse igual denominación á todo verso que se combine con otro de mayores dimensiones; pero el uso común es llamar *coplas de pié quebrado* solamente á las *octosílabo-cuadrisilábicas* y á las demás en que el octosílabo alterna con otros versos menores; y á ellas, no á las otras me refiero en las observaciones que preceden.

J.—Quedo enterado; pero es el caso que así como el verso octosílabo alterna á veces con esos otros que tienen menos sílabas que él, he visto que en algunas ocasiones hay Poetas que suelen casarlo con otros versos que tienen más, como sucede en el siguiente ejemplo que recuerdo de

entre los varios contenidos en el papel que me he dejado olvidado en casa:

¡ Bendito seas, Dios bueno,
Que en tu saber insondable
Hiciste el alba tan bella,
Tan misteriosa la tarde!

El alba, que ahuyenta y borra
Del corazón los pesares;
La tarde, que el alma eleva
Con su esplendor vacilante,

Con sus púrpuras que cruzan,
Con sus mubeillas que arden,
Con ese ruido que hendiendo va el aire,
Y que de esas torres se despeña y cae.

A.—Esos versos, amigo mío, me recuerdan tristemente á su autor el inspiradísimo ZEA, jóven robado en flor á las Letras, y cuyos inmerecidos infortunios procuré dulcificar algún tanto en uno de los trances más terribles por que le hizo pasar ese Dios á quien tan dulcemente bendecía en esa primera cuarteta; Dios que ahora le cuenta sin duda en el número de sus bienaventurados. Algo más que esto podría yo decir á V. para probarle lo mucho en que siempre tuve á aquel hombre honradísimo á par que esclarecido Poeta; mas no por eso dejaré de decir que no soy de los partidarios del romance que á imitación de algunos antiguos amalgamó así con los versos de doce sílabas, como otros lo han amalgamado con los de diez y con los de once, empleando tres asonancias seguidas de un modo que será lo que quiera, pero que á mí no me puede entrar, por más que rinda el debido tributo de respeto á escritores eminentísimos que piensan de un modo contrario. El verso es cosa muy delicada, y teniendo como tiene su aire y su fisonomía distinta según la especie á que pertenece, no deben mezclarse entre sí los que son de clases diversas, cuando el efecto que producen las unas está en pugna de cualquiera manera que sea con el que producen las otras.

J.—¿Y cómo sabré yo á qué atenerme en lo tocante á ese particular?

A.—Respecto á eso no puede haber reglas, por ser cosa de puro buen oído; pero por punto general, diré que salvo la combinación del eptasílabo con el pentasílabo, según la ha visto V. en la *seguidilla*; la del endecasílabo con el pentasílabo y con el eptasílabo, según también ha comenzado á verlo y según acabará de ver más adelante; y por último, la de ciertos

versos pares en sílabas con sus respectivos hemistiquios, entre los cuales puede V. contar, si quiere, la del octosílabo con el cuadrisílabo, como acabamos de ver en las *coplas de pie quebrado*, las demás son ó de mal efecto, ó por lo menos de efecto extraño y á que el oído no se acostumbra sino con mucha dificultad. ¿A qué, pues, andar en juegos con este, discurriendo combinaciones nuevas que en último resultado le han de agradar muy poco, cuando tiene marcadas de antemano las que siempre le producen placer?

J.—Dice V. bien; mas yo digo ahora: si es por lo menos aventurado amalgamar en una misma estrofa versos de dos especies distintas cuando extralimitan el círculo de las generalmente recibidas, ¿cuánto más no expondrá al desagradado casar entre sí los de tres, ó los de cuatro y aun los de cinco?

A.—Figúrese V.

J.—Pues entonces, ¿cómo se justifica V. de haber escrito en su DEVOCIONARIO POÉTICO la siguiente composición A LA CRUZ, en la cual veo amalgamados versos de seis especies diversas?

Cruz sagrada,
Dulce leño
Do mi dueño
Fijo está!
Signo celeste y radiante
Donde mi Jesús amante
Sangre y vida
Por mí da!
Yo me postro ante tí, yo te adoro,
Yo mis culpas y crímenes lloro,
Y en tí mi tesoro
Veré solo ya.
Recibe las preces
Que humilde te envío
Llorando el desvío
Que te hice otras veces.
Y vos, clavos bellos,
Que dais mil destellos
De gloria y de luz.
Clavadme con mi amado!
Clavadme con mi Dios crucificado,
Y acabe mi vida, muriendo en la Cruz.

A.—La verdad ante todo, amigo mio. Esos versos fueron exigencia de cierta persona piadosa, y por eso los escribí en cruz; pero eso no me disculpa de haber crucificado al Buen Gusto del modo que entonces lo hice, no sin faltar á lo que en este punto ha sido siempre para mí una especie de *dogma métrico*. Yo le pido ahora perdon por haberlo desatendido, como le pido á Dios me tenga en cuenta el cristiano y buen deseo con que publiqué ese DEVOCIONARIO, el cual, aun en medio de su escaso valor como obra literaria en cuanto es mia, creo que ha producido más de un bien, que me puede servir en la otra vida para que al fin se me perdone el mal que haya causado en obras peores, aunque siempre sin plena conciencia de que efectivamente lo hacia.

J.—Siento haber tocado este punto, llevado de mi solo deseo de ver lo que V. contestaba á un tan terrible argumento *ad hominem* como el que le he hecho en mi indicacion. Veo que no transije V. nunca con los que considera defectos, aun cuando V. los haya cometido; y eso prueba, ya que no acierto, por lo menos sinceridad en todo lo que me dice. Entretanto, ya que estamos hablando de amalgamas de unos versos con otros, ó de *ensaladas* segun RENDIFO, ¿tiene V. la bondad de decirme qué es lo que piensa de la *variedad de metros*, no ya dentro de una estrofa ó estancia, sino dentro de la totalidad de un Poema ó composicion cualquiera?

A.—Yo la admito sin dificultad, siempre y cuando la tal variacion no se deba exclusivamente á cansarse el Poeta de una solfa para ensayar otra en su lugar, pasando luego á otra y á otra, sin más razon que la de su capricho. Aun más: la considero necesaria en obras tales como las dramáticas, donde el último resultado se hace monótono emplear v. gr. un solo *romance* en toda la extension de cada acto, y donde las diversas situaciones indicadas por sus respectivas escenas, parecen aconsejar aquellos metros que más en consonancia se hallen con las mismas, ó con la índole y carácter de los distintos interlocutores que se suceden unos á otros. En análogo caso se halla la que ahora se denomina *Leyenda*, Poema que no debe confundirse con la *Epopéya* propiamente dicha... pero veo, mi buen amigo, que si continuamos de este modo, no va á tener fin nuestra MÉTRICA. Suscitándome V. una cuestion tras otra, olvida por lo visto que aun nos falta lo más embarazoso de tratar en el metro que ahora nos ocupa, como lo ha sido en los anteriores: el

COMPÁS MÉTRICO DEL VERSO OCTOSÍLABO.

J.—Oh! en cuanto á eso poco tendrá V. que molestarse para demostrármelo.

A.—¿ Por qué?

J.—Porque estos cinco meses de ausencia los he dedicado también á aprender un poquito de Música, y he visto que en efecto es verdad todo lo que V. lleva dicho respecto á los tiempos *sencillo* y *doble* constitutivos del compás métrico, clave fundamental para mí en lo tocante á nuestra *cantidad*, hallándome por lo tanto en el caso de apreciar el compás del verso octosílabo y el de todos los demás que nos restan, sin necesidad de que V. cite ejemplos y ejemplos *ad hoc*. Yo al menos creo no necesitarlos, como le indicará á V. este papel, donde verá una buena porción de ellos hasta con el valor correspondiente á cada una de las distintas sílabas de que cada pie se compone.

A.—¿ A ver, á ver? Pues ha dado V. lo que se llama un paso de gigante en la materia que nos ocupa. Mucho esperé de su buen talento; mas no creí que en tan corto tiempo pudiera V. adelantar tanto.

J.—Eh! no vuelva V. á chancearse, como acostumbra en otras ocasiones. Yo no he hecho aquí sino utilizar las buenas doctrinas de V.; pero es lo malo que estos ejemplos exigirían para darse á luz ya la tipografía musical, ya la litografía, ya el grabado, y eso haría en extremo costosa y sujeta á mil dilaciones la conclusión de lo que empezamos de otro modo y con otro sistema. Dejemos, pues, para otra ocasión lo que ahora ofrece esos inconvenientes, y conténtense nuestros lectores con saber que yo por mi parte le hallo compás al verso de ocho sílabas, ni más ni menos que á los demás, consistiendo su dificultad sola en golpearlo á su debido tiempo, en razón á ser *vario* casi siempre por la gran libertad que admite en la colocación de sus acentos, libertad que si se restringe haciendo á estos ocupar ciertos sitios, produce el compás *uniforme*; pero nunca ó casi nunca el *simétrico*. ¿ Es eso, señor FABULISTA?

A.—Eso es; y quien de ello dudare, guíese por lo dicho hasta aquí, iniciando las partes de compás con los acentos predominantes, no sin prepararse á encontrar sus *ritardantes* de vez en cuando, merced á más de un pie *pentasilabo*, y aun *seisilabo* y hasta *eptasilabo* que ese verso llega á admitir por consentirlo así su frase música, no menos libre y de-

sembarazada que la del verso *yámbico* latino, sin que por eso deje de ser métrica, como lo es la de todo verso que lo sea propiamente dicho. Entretanto, yo le doy á V. mi enhorabuena por el felicísimo instinto con que ha empleado en ese papel *corcheas* y de ahí para arriba para marcar la cantidad silábica, descartando la *minima* (hoy *blanca*) y la *seminima* (ahora llamada *negra*) á que otros han recurrido para llenar todo un *compás de compasillo* con un *dáctilo*, v. gr., ó con un *espondeo* ó cosa así, meras partes de compás solamente; y también le doy mi parabien por no haber prescindido del valor inherente á los respectivos *silencios*, expresándolo con los signos músicos correspondientes á las notas de que V. hace uso, entre las cuales veo el *puntillo*, del cual, así como de los tales silencios, nadie que yo sepa se acuerda cuando trata musicalmente de la cantidad en cuestión.

J.—En lo que también me he calabaceado mucho ha sido en ver si era posible inventar algún *pentagrama* ó *diapente* para la entonación del acento; pero en eso (se lo confieso á V.) no he sabido dar palotada.

A.—Ya se lo dije á V. desde un principio: eso raya en empresa imposible en lenguas tales como la nuestra; y desde luego tiene que serlo para quien como V. cuenta solo cinco meses de enseñanza música, suficientes muy enhorabuena para apreciar el valor ó duración de las notas, y juntamente su entonación reducida á lo más sustancial; pero no para saber cuánto sube ó baja la voz en las sílabas acentuadas y en las que carecen de acento, puesto que si entre ellas hay algunos saltos de *tercera*, de *quinta* y aun de *octava*, y aun de algo más alguna que otra vez, en las más de las ocasiones no llega al *tono* ni aun al *semitono* el *ascenso* ó *descenso* que hace.

J.—Pasemos, si á V. le parece, á hablar del verso siguiente en orden: quiero decir, del

VERSO NONASÍLABO.

A.—Y bien! ¿ qué dice V. de ese verso?

J.—Que en mi concepto es el peor de todos, y el mejor de todos también.

A.—¿ Cómo es eso? ¿ el peor y el mejor?

J.—El peor, porque dudo que haya otro que suene tan mal como él; y el mejor, porque en fuerza de ser tan malo, apenas hay Poeta que lo use, razón por la cual será muy poco lo que sobre él hayamos de hablar.

A.— Ah, vamos! Ya caigo en la cuenta. ¿Y qué ejemplo me da V. de él?

J.— Esta *octavilla* de nuestro Poeta VALERA en su Fábula de *Euforión*; octavilla que entre paréntesis me parece de lo más notable que en tan ingrato verso puede hacerse:

*Tu cabellera está sembrada
De fieras serpientes espantosas:
De tus miradas cavernosas
Vivo relámpago brotó.
Se derramó por nuestras almas
De tus palabras el veneno,
Y tu profundo y negro seno
Gozó fatídico agitó.*

A.— ¿Qué tal, pues, será el verso nonasilabo, cuando es eso de lo mejor que en él puede hacerse, aun siendo un verdadero Poeta como VALERA el que se atreve á apechugar con él? También lo ha ensayado ZORRILLA combinándolo con el eptasilabo en una de sus composiciones; pero ni esa combinacion ni el ser ZORRILLA quien la ha intentado, pueden hacer tolerable el tal verso, con el cual creo no haber sido injusto al herirle por sus propios filos en mi nonasilábica *Fábula LA GARGANTA, LA TOSTA Y EL HIPO*, PÁG. 297.

J.— Déjemosle, pues, descansar en paz, sin intentar investigar siquiera el incierto compás que le preside, aunque parece ser el *uniforme* en la mayor parte de los casos.

A.— Si; pasemos al

VERSO DECASÍLABO.

J.— Este es cosa ya muy diversa; y á lo que he podido observar, se construye de dos modos distintos: ó como *decasilabo propiamente dicho* con sus acentos fundamentales en 3.^a, 6.^a y 9.^a sílaba, conclusion está de su frase mística (frase en verdad digna de ese nombre por lo muy sonante que es); ó como *decasilabo impropio*, ó *compuesto de dos versos pentasilabos*, constituyendo cada cuál su frase, terminada en la sílaba 4.^a.

A.— Así es efectivamente; pero procedamos por partes.

J.— Voy á hacerlo con tanto más gusto, cuanto solo en esa especie de verso he podido comprender bien entre otras cosas lo que es la *aspiracion*

de corchea aplicada á la Versificación; *aspiracion* de que ya me habló V. en el endecasilabo, aunque allí era menos perceptible. He aquí, pues, un ejemplo del *decasilabo propiamente tal*, ó *no divisible en dos pentasilabos*; y helo con sus acentos y silencios, tales como á mi modo de ver deben figurar en el mismo:

*‘Lárgo tiempo tu auséncia ha llorado’
‘La constáncia del Puebllo español:
‘Nó es tan triste a la líma el nublado,
‘Nó es tan negro el eclípse en el sól.*

ARRIAZA.

A.— Perfectísimamente bien! Veo que no se le ha escapado á V. la particularidad de ese verso, consistente en empezar y acabar siempre por silencio; y veo tambien que acentúa V. el *nó* de los dos últimos, cosa que yo no he hecho hasta ahora en los pocos versos donde lo he hecho entrar, al explicarle á V. el compás métrico.

J.— V. sin duda ha procedido así con el objeto de no confundirme; mas yo he visto que el *no* es siempre acentuado, ni más ni menos que el verbo es que en dichos dos versos le sigue, habiéndome no obstante contenido con marcar el acento solamente en el primero de esos dos monosílabos, en razon á que uniéndosele el segundo por medio de la sinalefa, viene á ser su continuación. Y otra cosa he advertido tambien, y es que tanto el *es* como el *no* no exigen por lo comun golpeo ninguno en lo relativo al compás cuando es agudo el acento que los afecta (salvo siendo el último del verso, como por excepcion ocurre á veces), sucediendo lo contrario cuando es grave, por lo cual se hallan en el mismo ó análogo caso que el *qué* agudo del verso áquel de la página 447:

¿Qué llama en ella su atención? ¿qué mira?

Y eso que digo de esas dos palabras, podria decirlo tambien de algunas otras igualmente monosílabas, tales como las interjecciones *oh* y *ay* que cuando son agudas suelen ser no comienzo, sino final de pié; pero lo indicado es bastante para probarle á V. que he procurado afinar debidamente mi oido. En cuanto á lo demás, claro está: el compás de esos *decasílabos* es constantemente uniforme, como tiene que serlo siempre en todos los que fundamentalmente se hallen acentuados como ellos, segun lo indicá

esta distribución, en la cual inicia pié ó parte de compás el silencio ó *aspiración de corchea* que precede á cada verso:

'Lárgo | tiémpotuaú | sénciahallo | rádo' | 'Lacons | tánciadel |
 Puébloespa | ñól: | 'Nóestan | tristeala | Lúnaelnu | bládo, |
 'Nóestan | négroele | elipseenel | sól.

A.—Repito que perfectamente bien. ¡Lástima que en mi imprenta no haya signos músicos con que poder demostrar ahora el valor de cada una de las sílabas, así como el de cada silencio que entran á componer esos piés! A haberlos, pasaríamos desde luego á utilizarlos convenientemente; pero no siendo eso posible, habremos de venir á la otra especie de decasílabo que V. ha indicado, ó sea á la del que se compone de *dos versos de cinco sílabas*:

J.—ARRIAZA que me ha dado el otro ejemplo, me suministrará también este, en su célebre *Elegía* al Dos de Mayo:

*Día terrible, lléno de glòria,
 Lléno de luto, lléno de horròr;
 Núnca te apártes ' de la memòria '
 De los que tienen ' Pátria y honòr.*

A.—¡Hola, hola! ¿Con qué no se ha olvidado V. ni de la coma métrica invertida en medio de los dos últimos versos, ni del acento artificial del *de* que figura en uno y en otro?

J.—Ahí ve V, cómo tengo presente todo lo que V. llevo dicho relativamente á ambas cosas. Los versos primero y segundo tienen dos *marcadísimas* cadencias, iniciadas por el acento agudo y terminadas por el grave que sigue, con el silencio que viene luego tras la sílaba inacentuada inmediata, ó tras el último acento grave cuando el verso es *sono-final*; y de aquí que en los otros dos versos acentuemos artificialmente el *de* y hagamos asimismo *cesura* al terminarse cada hemistiquio, para hallarles también cadencia doble parecida á la de los que le preceden, cosa á la cual, aunque no queramos, nos arrastra invenciblemente el oído.

A.—Hé aquí, pues, cómo la *cesura* no es cosa arbitraria en los versos, sino exigencia de su especial índole en los que la deben tener. Haciendo dos de cada uno de esos cuatro, habría de marcarse silencio al fin de cada cuál de los ocho que en tal caso nos resultarían: luego también deberá

marcarse cuando de cada dos se haga uno, como en ese caso sucede, siendo por lo demás uniforme el compás que llevarán siempre todos los acentuados como esos:

*Diater | rible, | llénode | glòria, | Llénode | luto, | llénodehor |
 ròr, etc.*

J.—¿Y no podría yo, si quisiera, llevarlos también al simétrico?

Diater | rible, | llénode | glòria, etc.

A.—Sin duda, porque ya sabe V. que el pié trisílabo castellano es elástico en cuanto á su valor; pero yo creo más natural llevarlos á compás uniforme.

J.—Y dígame V. ahora: ¿por qué se ha de llamar verso de diez sílabas el que realmente no lo es, sino un compuesto de dos pentasílabos?

A.—Esa en *Métrica* es una pregunta muy análoga á esta que otros suelen hacer en el *Arte músico*: ¿por qué ha de haber compás *cuaternario*, cuando se puede dividir en dos *binarios*, reduciendo por ejemplo al *dos por cuatro* el que se denomina *compasillo*? Yo creo que este es necesario en Música, á pesar de existir aquel, y lo creo por ciertas consideraciones que no es preciso indicar aquí; y de igual modo estoy persuadido de que aun habiendo versos pentasílabos, debe ser admitido el decasílabo en el cual entren dos de cinco sílabas. Lo mismo digo de los demás versos compuestos de dos hemistiquios exactamente iguales en medida. ¿Sabe V. por qué? Porque á veces necesita el Poeta unir dos versos por medio de una *sinalefa*, y eso no lo podría hacer sino considerando esos dos versos como constituyentes uno solo. No es el de que ahora se trata el más apropiado para citar un ejemplo de lo que es esa conjunción; pero no obstante, oiga V. el siguiente:

*Núnca saluda ' Don Juan a Bláa,
 Ni habla tampoco ' jamás a ' Andrésa,
 Y éso que vive+en su misma casa,
 Y éso que come+en su própia mesa.*

J.—Ah! vamos, ya veo lo que es eso. Los dos primeros versos de esa estrofa, de compás *uniforme* en su primera mitad, y de *simétrico* en la segunda, son divisibles en cuatro, así:

Nunca saluda
Don Juan a Blasa
Ni habla tampoco
Jamás a Andrésa;

pero ya no puede hacerse lo mismo con los otros dos que les siguen, y cuyo compás es el mismo, atendida la cesura indicada por la *cruz* (la cual es *pausa de detención en la sinalefa á que afecta*, como me dijo V. en el endecasílabo, no de verdadero *silencio* entre dos versos propiamente dichos), pues sería ridículo escribir:

Y éso que vive+en
Su misma casa,
Y éso que come+en
Su propia mesa.

A.—Y cuando ridículo no, sería á lo menos impropio trasladar *ese en* de donde está, al principio del verso siguiente, para escribir, pongo por ejemplo:

Y éso que vive+
En su misma casa, etc.;

y por lo tanto es lo natural reducir solamente á dos esos cuatro renglones últimos, según se ha hecho primeramente, ora se marquen sus cesuras y silencios en los términos que la Métrica exige, ora se prescinda de hacerlo así, como se prescinda en efecto cuando se dan por sobrentendidos esos ú otros signos cualesquiera, dejando al buen oído del lector, recitador ó como se llame, hacer la detención ó el silencio donde deban realmente hacerse. Resulta, pues, que aunque el decasílabo conste en mil casos de dos pentasílabos, puede y debe figurar como tal, y no como dos versos distintos, cuando ocurre la conjunción á que acabo de referirme; y también puede decirse lo propio, aun sin la conjunción de que se trata, cuando la rima ó la semi-rima afecta no al final de su primer hemistiquio, sino al del hemistiquio segundo, como en ese ejemplo sucede. Por lo demás, aun destituido de toda consonancia y asonancia, hay Poeta que lo usa así, como MORATIN v. gr., cuando dice, queriendo imitar el asclepiadéo latino (y aquí prescindiré de todo signo con la sola excepción del *de cesura*):

Id en las alas' del raudo Céfitro,
Humildes versos, de las floridas
Vegas que diáfano' fecunda el Arlas,
A donde lento' mi patrio río'
Vé los alcázares' de Mántua excelsa.

J.—Y ahí se vé clarísimamente que cada uno de esos versos es dos, puesto que en el primero, en el tercero y en el quinto hay, no diez sílabas, sino once, por ser esdrújulo uno de sus hemistiquios.

A.—Y aun doce sílabas podrían tener, haciendo que en lugar de uno solo, fuesen ambos hemistiquios esdrújulos.

J.—Y no suenan mal esos versos, aun sin rima ni semi-rima.

A.—Sin embargo, lo más comun es construir con el decasílabo estrofas rimadas ó semi-rimadas, dando al sono-final y á los acentos la colocación conveniente para hacerlas adaptables al canto. En ese caso suelen llamarse *Himnos* las composiciones que en versos más cortos reciben, como V. sabe ya, la mas frecuente denominación de *Letrillas*, ó de *Letras para cantar*; pero ni en el canto ni fuera de él debe combinarse jamás el decasílabo de una sola frase música, sin cesura obligada intermedia, cual lo es el primeramente explicado, con el que tiene en realidad dos frases, por ser realmente dos versos con esa cesura obligada al fin del primer hemistiquio, como sucede en el que últimamente acabamos de analizar.

J.—¿Y es aceptable esa combinación con alguna otra especie de verso?

A.—El Portugués DON FRANCISCO MANUEL hizo una *Letra para cantar*, en que alterna con el de diez sílabas el de doce en los términos siguientes:

¿Qué me pides, zagal, que te cuente
Del verde consorcio que ayer tarde vi,
Si no han vuelto hasta ahora los ojos
Que todos llevaron los novios tras si?

Sin embargo, yo no me atrevo á recomendar esa mezcla, aun cuando no me disuene tanto como otras harto peores, ensayadas por los partidarios de nuestra moderna *ensalada*.

J.—Entonces, si hago versos decasílabos, me atendré á ellos exclusivamente, sin meterme en berengenas de que no me sea fácil salir; y obraré como veo que lo ha hecho V. en su *Apólogo LA CULEBRA Y EL*

guirto, página 131, decasilábico todo él en el mas estricto sentido, ó sea con acentuacion fundamental en 3.^a, 6.^a y 9.^a.

A.—En eso hará V. lo que le plazca, con tal que me permita á mí ahora dar fin al presente capítulo, á fin de terminar en el siguiente la materia empezada en el octavo.

CAPITULO XI.

CONCLUSION DE LA MATERIA EMPEZADA EN LOS TRES CAPÍTULOS ANTERIORES.

SECCION CUARTA Y ÚLTIMA.

De las demás especies de verso que se conocen en castellano.

J.—Pocas son ya las tales especies; y por lo mismo no ha de ser gran cosa lo que en ellas habrémos de ocuparnos, puesto que se halla explicado ya lo concerniente al

VERSO ENDECASÍLABO.

A.—Se halla explicado en cuanto al compás; pero todavía hay que considerar ese bello y magnífico verso bajo otros puntos de vista. De los analizados hasta aquí, no son versos propiamente dichos el *bisilabo* ni el *trisilabo*; y aun cuando el *cuadrilabo* lo sea, lo es por desgracia pobre y monótono, siendo tan ingrato de suyo el que consta de *nueve silabas*, que parece como hecho adrede para lastimar el oído. Los de *cinco*, *seis*, *siete* y *diez* son por su índole musical los más adaptables al canto; pero la acentuación á que en tal caso tienen por precisión que sujetarse, los constituye en menos apropiado para dar al Poeta la expansión que halla en la frase del *octosilabo*, harto más libre y desembarazada, aunque también adaptable al canto, si se la quiere someter á él. Esa frase en tanto no ignora á la inherente al verso endecasílabo, musical como la que más, y la más lata y amplia al mismo tiempo que en nuestra Versificación se conoce. Y digo la más lata y amplia, por que los versos que á primera vista parecen tenerla mayor, como él de *doce* y el de *catorce silabas*, no la tienen sino

mucho más breve, en razón á no ser tales versos, sino conjuntos respectivamente de *dos de seis* ó de *dos de siete*, según veremos más adelante, ni más ni menos que el verso decasilabo no es á veces, por lo que hemos visto ya, sino un mero compuesto de dos, dotado cada cual de cinco silabas. A esa expansión que tanto hace valer al endecasílabo considerado gramaticalmente, se agrega otra inapreciable dote, consistente en la flexibilidad con que esa misma frase se doblega á servir de instrumento á todo lo que se piensa, imagina ó siente, ni más ni menos que el octosilabo; pero con una diferencia, y es, que no hallándose como la de este al alcance hasta de las gentes estúpidas, podrá ser prosáica en buen hora cuando no sea el estro quien la inspire, pero no acanallada y abyecta cual lo es tan frecuentemente esa otra, cuando llega á tomarla por su cuenta, como sin duda puede tomarla, hasta el más despreciable coplero. Es, pues, el endecasílabo un verso noble y aristocrático de suyo, si me permite V. esta expresión, aun cuando se le destine á expresar las cosas más sencillas y humildes, siendo inútil encarecer su importancia en las graves y elevadas, con las cuales se identifica de la manera más admirable. En los demás viste la Poesía á lo sumo su traje de seda; pero no su manto de púrpura, el cual no le es dado ostentar sino en ese ondeante, solemne, magestuoso y augusto verso, llamado *heróico* por antonomasia, por adaptarse como se adapta á todo lo que más sobresale en los más elevados géneros que se conocen en Literatura. A él recurre el Poeta lírico, combinándolo con el eptasilabo, para remontarse en sus alas hasta el mismo trono de Dios, ó para descender á lo más hondo de ese abismo de pasiones y afectos que se llama corazón humano; de él se sirve el Poeta trágico para agitar ese gran volcan y hacerle brotar por mil cráteres fuego y humo y torrentes de lava; en él y solo en él encuentra el épico el sostenido vuelo de águila que necesita para mecerse en el ancho espacio que vacío de seres antes, puebla despues con sus creaciones. Y todo en ese verso es apropiado para dar á cada clase de ideas la forma que más le conviene, á cada sentimiento su expresión, á cada raptó de la fantasía su evolución, su giro, su sesgo mas en armonía con él. Unas veces vivo, otras lento, admite todas las acentuaciones, todos los cortes, pausas y cesuras que en cada caso particular exige cada estado del alma, sin que cueste gran trabajo conciliar con esa variedad de accidentes la observancia de lo que en él es esencial ó fundamental para ser realmente verso. Y como á todo eso se agrega la gran plenitud de sonidos que puede reci-