

2 4 7 10
Abandonando ' la pláya desierta,

consiste precisamente en el aire *dodecasilábico* que presenta en su segunda mitad, y que solo nos puede sonar bien en el verso de doce sílabas, como el siguiente pongo por ejemplo:

Y triste dejando ' la pláya desierta.

A.—Dice V. perfectísimamente. Y en vano cumplirá el endecasílabo de *sexta libre* con tener acentuada la cuarta, si aun llevando tambien acento en la octava, es este pura y sencillamente el *artificial* consabido, como en efecto verá V. que no lo suple en ninguno de los dos versos siguientes, uno de *ARRIAZA* y otro de *GÓNGORA*:

1 4 8 10
Astro de amòr ' y de melancolia:
2 4 8 10
Empléñen lanza ' contra lá Bretaña.

J.—Eso quiere decir que el acento artificial no puede nunca figurar con éxito como sustituto del que verdaderamente lo sea fundamental en la segunda mitad del endecasílabo.

A.—Concluyamos diciendo, pues, que es malo siempre el de *sexta libre*, ó por lo menos poco aceptable, cuando su acentuacion natural no recae en la *cuarta, octava y décima*, quedando libres la *quinta y sétima*.

J.—Y siempre serán excelentes bajo el punto de vista musical los que presentando acentuadas esas tres sílabas fundamentales, lleven otro en *primera* ó en *segunda*, quedando enteramente libres las otras, como este de *ZORRILLA*, v. gr.

2 4 8 10
Los claros ojos ' respirando vida;

ó como este otro de *ESPRONCEDA*, cuando hablando del Sol dice de él, de un modo que admira y sorprende:

1 2 4 8
Vivido lánzas ' de tu frente el día.

A.—Solo debemos añadir á eso una muy justa observacion de *MAURY*; y es que la *cuarta sílaba acentuada no debe nunca ser pié de esdrújulo*, como sucede en este otro verso:

1 4 8 10
Húye la tórtola ' del nido amado.

J.—Es verdad; y la razon que de ello da ese autor, es análoga á la que V. ya ha dado, consistente en rechazar el endecasílabo todo lo que de cualquier modo le haga constar de dos hemistiquios, como lo son los de ese último verso, *pentasilabos* el uno y el otro:

Húye la tórtola '
Del nido amado.

A.—Hablemos ahora cuatro palabras sobre los

CÓRTESES DEL ENDECASÍLABO.

J.—Sobre sus *córteses*! ¿Pues no lo son las *cesuras* que entran en él? ¿No me dijo V. que *cesura* equivalia como á *cortadura* en lo que á los versos concierne?

A.—Tal es sin duda el significado de la palabra á que V. alude; pero eso no obstante, se usa en *MÉTRICA* la voz *cesura* para indicar *la pausa ó el silencio que viniendo como á cortar ó dividir el verso en dos fracciones distintas, son exigencia del verso mismo con independencia absoluta de los signos de puntuacion*, reservándose la palabra *corte* para significar ese mismo silencio ó pausa, *cuando su existencia en el verso depende pura y exclusivamente de intervenir en él dichos signos, y de marcarse distintamente*. De lo primero se ha hablado ya, habiendo visto V. confirmado con una gran porción de ejemplos que hay ciertas clases de endecasílabo en que es preciso marcar *cesura* si se han de recitar bien, aunque no coincidan con ella el *punto v. gr. ó la coma* que exigen *silencio ortográfico*, sin que esto quite que con efecto puedan coincidir ambas cosas; restando ahora por consiguiente hablar de lo segundo ó de los *córteses*, á los cuales, para diferenciarlos de la *cesura propiamente dicha*, ó sea *cesura prosódica*, les daremos, si á V. le parece, el nombre de *cesura ortográfica*.

J.—Entonces ya caigo en la cuenta de lo que esa *cesura* es: la que interviene en los siguientes versos á continuacion de las palabras *dulzura, alza y rebenataron*, segun he visto en la carta de *MAURY* que inserta *SALVÁ* en su *Gramática*:

*Cedió la fuerza á la dulzura: doma
Al terrible leon blanda paloma.*

*Que ya el Tonante su invencible diestra
Alza: los cielos rebentaron: arde
La inmensidad.*

A.—En efecto: esos son los *córtes* ó *cesuras puramente ortográficas* á que ahora nos referimos, y que nada tienen que ver con la *prosódica* ó *propriadamente dicha*, siendo esta como es independiente de los signos de puntuación, aun cuando pueda coincidir con ellos; y no pudiendo aquella existir sino con la precisa condición de la coexistencia de esos signos. Tan cierto es eso, como que si desaparecen del primero de los versos que V. cita los *dos puntos* que figuran en él, desaparece también el *corte*; mas no por eso desaparecerá la *cesura* que en él existe á continuación de la palabra *fuerza* y que yo ahora marcaré con *cruz* por las razones que V. ya sabe, trocando dicho verso en este otro:

Cedió la fuerza + a la dulzura sólo.

Por lo que hace al verso segundo, no hay *corte* en él, pero sí *cesura*; y esta se halla en el *on* de *leon*, pié monosílabo de tiempo doble con el silencio que le subsigue, como lo prueba su compás *simétrico*:

Al terrible león + blanda paloma.

Cosa análoga sucede en el tercero, con la sola diferencia de consistir la *cesura* en un silencio muy breve, y con la de estar una sílaba antes; es decir, en la quinta, no en la sexta:

Que ya el Tonante + su invencible diestra,

¿Qué diremos del verso cuarto? Que nadie se detendría lo que se detiene en el *alza* y en el *rebentaron*, si desaparecieran los dos puntos que ahora exigen esa detención á continuación de esas voces; pero sí se detendría á continuación de la palabra *cielos*, aun sin signo ninguno ortográfico tras la misma, por estar ahí la *cesura* que la prosodia del verso exige, como lo está en el siguiente verso, exactamente análogo al que nos ocupa en cuanto á la índole de las palabras que entran en él, sea ó no aceptable la idea que con ellas se significa:

Máres y cielos + rebentaron juntos.

Ahora bien: si eso es así, no puede ser más grave el error que cometen los dos autores á que hace rato nos referimos, al negar la *cesura prosódica* independiente de la *ortográfica*; y por lo tanto insisto en que la hay, añadiendo que es propia solamente de los versos endecasílabos cuyos acentos son más de tres en lo concerniente al golpeo, así como de cualquier otro verso que conste de dos hemistiquios, mientras la *cesura ortográfica* puede afectar á todo verso sin distinción, desde el seisílabo en adelante, no siendo fácil como no lo es que admitan *córtes* los reducidos á menor número de sílabas. ¿Tiene V. alguna objeción que hacer á mi doctrina sobre este punto?

J.—Si he de decir á V. la verdad, no me queda ya la menor duda de que el endecasílabo exige *cesura prosódica* en los casos á que V. se refiere; ¿pero no le parece á V. que es á veces tan breve la *pausa* ó tan rápido el *silencio* en que consiste, que apenas duran un leve instante?

A.—Sin duda, y lo mismo sucede aun en algunas *cesuras ortográficas*; mas por breves que sean, no por eso es menos cierto que existen, siendo además tan especial el énfasis con que allí se recita el verso, que eso le basta á un mediano oído para reconocer la *cesura* donde se halla efectivamente, aunque no exceda su duración de lo que duraría, por ejemplo, una simple *semicorchea* en el más vivo de los compases en que esa nota pueda intervenir. Volviendo, empero, á lo de los *córtes*, debo ahora indicar á V. que aun cuando estos, como ya he dicho, pueden tener lugar en toda especie de versos, no producen nunca en ninguno el efecto que en el endecasílabo:

*La víctima temblaba: su verdugo
Acercábase lento: el sacerdote
Se deshacía en lágrimas: en esto
Suena una voz: perdón!*

Aquí están todos los referidos *córtes* en la segunda mitad de cada verso. Este otro ejemplo de LISTA nos presenta en su verso último un corte en la primera mitad:

*En profundo letargo entorpecida
Yace la tierra: el aquilón rugiente
Cesa: la inmensa mar + calla adormida.*

Pero nadie iguala á CIENFUEGOS (de quien son los últimos versos que MAURY le ha mostrado ya á V.) en manejar con felicidad esa *cesura ortográfica*, la cual viene á constituir en él su manera característica, aunque á veces abusa de ella. Lea V., pues, á ese gran Poeta (dicho sea con licencia de SALVÁ que no le llama sino *Versificador*, y para eso á regañadientes); y en el aprenderá V. el gran partido que de los *córtes* puede sacarse, si se manejan oportunamente. Por lo demás, el verso endecasílabo tiene sobre los otros la ventaja de poder campar por sí solo, como ya en otra ocasion he dicho á V., sin pedir auxilio ninguno á la *asonancia* ni á la *consonancia*.

*El muere, el muere... ¡juventud marchita!
 ¡Cuánta virtud y cuántas esperanzas
 Con él descienden al sepulcro frío!
 No: ya jamás la celestial antorcha
 Lucirá para mí: lóbrega noche
 Será mi vida, y sempiterno llanto.*

J.—Muy bien por cierto recibe el oído esa media docena de versos, aun sin correspondencia de sonidos en sus desinencias finales. ¿De quién son?

A.—Del que puede llamarse verdadero rey del endecasílabo denominado *libre*, *blanco ó suelto*, como GÓNGORA lo es del *romance* en la versificación octosilábica: del antes citado CIENFUEGOS.

J.—¡Ya se vé! como apenas he oído citar el nombre de ese Poeta, sino para zurrarle la badana por sus atentados contra la lengua, nunca me he atrevido á leerle, no fuera, como dice SALVÁ, que me encontraré sin saber cómo convertido en escritor *cienfueguista*, sinónimo para él de *de-testable*.

A.—Algo y aun algo pecó en efecto contra las prescripciones del lenguaje ese Poeta tan vapuleado por el Gramático á que V. alude; pero léale V. sin embargo, y léale mucho, mucho, pues sobre no haber un solo vicio entre los suyos que no sea muy fácil de evitar á quien esté medianamente firme en los buenos principios lingüísticos, en pocos verá V. dotes poéticas que puedan competir con las suyas, y en ninguno aprenderá mejor que en él á manejar con superioridad el endecasílabo *libre*, sobre todo en su *Idomeneo*, verdadero milagro del arte bajo ese punto de vista, y tragedia que, entre paréntesis, es una de las primeras del mun-

do, sin que tenga que avergonzarse de comparecer ni aun ante el mismo *Edipo* de SÓFOCLES (1).

Vengamos ahora á otro punto, y que es muy importante por cierto, en lo que atañe al endecasílabo.

J.—¿Y qué punto viene á ser ese?

A.—El que indica el siguiente epígrafe:

OBSERVACIONES SOBRE EL USO DEL ENDECASÍLABO,

considerándolo como llano, como esdrújulo y como sono-final.

J.—Aquí me atrevo á adelantarme á V., diciendo que no es libre el Poeta en echar mano indistintamente de cualquiera de esas clases de verso, como lo es en el octosílabo.

A.—No lo es efectivamente; y aun por eso suenan tan mal los signientes de HURTADO DE MENDOZA, donde andan revueltos entre sí los *llanos* con los *sono-finales*:

*En la ribera del dorado Tajo,
 Cuando el sol tiene el cielo más ardiente*

(1) JOVELLANOS, MORATIN el hijo, MARTINEZ DE LA ROSA, LISTA y otros de nuestros Poetas modernos, entre los cuales es inútil decir que no puede omitirse á QUINTANA, se aproximan bastante á CIENFUEGOS en el arte de manejar el endecasílabo libre, supliendo en él la falta de halago inherente á la rima y á la *semirima*, con lo variado de la acentuacion, con la oportunidad de los *córtes*, con el decoro y nobleza del estilo, con el atrevimiento del *hipérbaton*, y con la energia de imágenes que ningun otro necesita en tan alto grado, por lo mismo de no tener ese gran medio de fascinacion que tantas fallas encubre á veces en los versos que de él disponen. Entre los Poetas que hoy viven es muy notable tambien CAÑETE como hábil versificador en ese sentido; pero el endecasílabo libre no es fácil que se haga popular ni aun revestido de todas las dotes que más puedan enaltecerle. Las gentes dirán siempre de él lo que ARRIAZA, aunque sin razon ciertamente; á saber, que ese verso lo es para la vista más que para el oído: *tan connaturalizadas están con la asonancia y con la consonancia, contra las cuales dicho está ya con cuánta falta de razon tambien se ha declamado y vociferado en estos últimos tiempos.*

*Y á la tierra sus rayos dan trabajo,
Orillas de una limpia y clara fuente
Cantar vi á Melibeo y á Damon,
Guardados de la siesta y de la gente,
Entrambos aquejados de pasion,
Iguales en cantar y responder,
Iguales en quejarse con razon.*

J.—Siguiendo adelante con ese *on*, podría yo decir: *maldicion!* ¿Dónde tenia ese Poeta el timpano, cuando no se lo taladraba esa malhadada *cancion*?

A.—¿Y dónde lo han tenido despues los que en estos últimos tiempos han venido á graznar poco menos que por ese estilo, convirtiendo en otros tantos mazos de batan los endecasílabos *sono-finales* que han hecho alternar con los *llanos* segun les ha placido mejor? Yo no hablaria de esto sino muy á la ligera, si los que así lastiman el oido fueran Poetas de los de tres al cuarto, á quienes nadie sueña en leer; pero contándose en ese número hombres de génio y de inspiracion cuyo ejemplo puede arrastrar á V. al mismo lamentable extravío, como ha arrastrado ya á muchos otros, fuerza me es detenerme un poco en examinar este punto.

El mal uso del endecasílabo en el sentido que ahora me ocupa, no consiguió prevalecer nunca entre nuestros mejores Poetas, habiendo trascurrido mas de tres siglos, sin que entre nosotros tuvieran imitadores HONTADO DE MENDOZA y los demás que de ese modo lo manejaron; pero apareció entre nosotros la famosa escuela *romántica*, ó por mejor decir, *seudo-romántica* (pues no deben confundirse las dos, como no deben confundirse tampoco el *genuino* y el *falso clasicismo*); y entonces fué cuando entre otros delirios se adoptó el de dar tajos y reveses á la pobre Versificacion, ya revolviendo en estrofas pésimas los metros mas opuestos entre sí, ya pasando de unos á otros sin discernimiento y sin tino, ya, en fin, usando de una sola especie de verso, pero *ad libitum* en cuanto á casar el *sono-final* con el *llano*, sin tomarse el casamentero la pena de ver si entre el uno y el otro habia impedimento dirimente, ó por lo menos impediénte y mucho, que se opusiera á union semejante. En ese caso se encontró el endecasílabo, del cual se hicieron por lo comun *redondillas cruzadas*, con el buen tacto de reservar el sitio par á los versos *llanos* y el impar á los *sono-finales*; pero desentendiéndose del carácter que unos y otros debian tener para maridar entre sí, y saliendo en su consecuencia co-

plas tan malas como la siguiente, debida nada menos que á ESPRONCEDA:

*¿Oís? es el cañon. Mi pecho hirviente
El cántico de guerra entonará,
Y al eco ronco del cañon venciendo,
La lira del Poeta sonará.*

Mas no paró en esto la cosa, sino que no contentos con dar un tan prosáico giro á sus ideas, llegaron ese y otros ingenios á amalgamar á veces en uno la *asonancia* y la *consonancia*, rimando entre sí los versos no-nes y semi-rimando los pares, como puede V. verlo en estos del mismo Poeta:

*Y con tranquila audacia se adelanta
Por la calle fatal del Atand,
Y ni medrosa aparicion le espanta,
Ni le turba la imágen de Jesús.*

¿Pero se detuvieron ni aun en eso? No señor: era además preciso intercalar con esas redondillas *semi-llanas*, *semi-sono-finales*, otras *compuestas todas de versos llanos*, aunque ya estas sin la amalgama de la *rima* con la *semi-rima*; y hete aquí al pobre oido pasando de unas sensaciones á otras, segun se le tiraba de la oreja en casos v. gr. como este (y son del mismo autor las tres estancias, y seguidas las escribió tambien):

*La alegre danza en movimiento blando
Que orna voluptuosa liviandad,
Al goce, al apetito convidando
Con sus mórbidas formas la beldad:
Cuanto fingió é imaginó la mente,
Cuanto del hombre la ilusion alcanza,
Cuanto creara la ansiedad demente,
Cuanto acaricia en sueños la esperanza;
La radiante Vision maravillosa
Brinda con mano pródiga en monton,
Y en óptica ilusoria y prodigiosa
Pasar el Viejo ante sus ojos vió.*

¿Qué tal? ¿le gusta á V. esa solfa?

J.—No es en verdad para gustar á nadie, á poco buen oido que tenga; pero cómo pudo entonarla un tan insigne Poeta como ese, y que tan buen

oído tenía cuando lo quería tener? Yo por mi parte aseguro á V. que si hago versos endecasílabos, los haré *llanos* y solamente *llanos*, como más propios de la magestad y del tono grave y solemne que á nuestra lengua caracterizan, razon por la cual creo yo que los ha manejado siempre así la casi totalidad de nuestros Poetas, entre ellos los de más nombradía, salvo solo en los primeros tiempos que podríamos llamar de ensayo, y salvo tambien en los últimos de revolucion literaria á que V. acaba de referirse.

A.—Sin embargo, aunque lo general sea hacer solo uso del *llano*, no por eso debemos proscribir el endecasílabo *sono-final*, si se echa mano de él no al *tun tun* como en los anteriores ejemplos, sino observando ciertas condiciones que deben concurrir tanto en él como en el *llano* con quien se combine.

J.—Pues entonces ¿á qué debo atenerme en lo tocante al particular?

A.—Para contestar á esa pregunta, ruego á V. que ante todas cosas escuche estos versos de ARRIAZA en su bellísima composicion al *Dos de Mayo*:

*Este es el día que con voz tirana
«Ya sois esclavos,» la ambicion gritó;
Y el noble Pueblo que lo oyó indignado,
«Muertos si, dijo; pero esclavos, no.»*

¿Le suenan á V. bien?

J.—En verdad que me había olvidado de ellos. Me suenan perfectamente.

A.—¿Y en qué consiste? En que esos cuatro versos tienen todas las condiciones de simetría y regularidad que la intervencion del *sono-final* exige en la colocacion de los acentos fundamentales; condiciones análogas á las que el *Arte músico* requiere tambien por su parte en los que se destinan al canto, tomada esta última palabra en el más estricto sentido. Por lo dicho respecto á otros versos, sabe V. ya que el tal *sono-final* está siempre relacionado, salvo solo cuando es octosílabo, con ciertas exigencias filarmónicas, debiéndose á ellas en primer término la consabida particularidad de reclamar en las *estrofas pares* sitios que sean *pares tambien*, cuando alterna con verso *llano*, y aun cuando alterna con el *esdrújulo*. Con esa condicion cumplen sin duda los versos de ESPRONCEDA citados; pero les falta cumplir con otra, no menos esencial para el buen efecto de

sono-final de que hablamos, cuando se trata del endecasílabo: la de que todos sin distincion tengan, en vez de tres, *cuatro acentos* que puedan producir *dos cadencias*, en lugar de presentar *una sola*, debiendo preferirse para ello el endecasílabo de *sesta libre* al que lo es de *sesta obligada*; por ser la doble cadencia de aquel más airosa, animada y viva, y por lo tanto más musical, que la doble cadencia de este. Ahora bien: en los versos de ESPRONCEDA solamente por casualidad hay algun verso de cuatro acentos, y para eso alterna con los de solos tres, siendo en aquel no menos casual la acentuacion en cuarta y octava; y de aquí armarse entre todos ellos una constante irregularidad que no existe en los versos de ARRIAZA, aun con haber en algunos de estos cinco acentos en vez de cuatro, no ofendiendo al oído el excedente, por no exigir golpeo preciso en lo relativo al compás. Es, pues, esencialmente música la razon de sonar mal en unos casos el endecasílabo *sono-final* que tan perfectamente suena en otros; y por lo tanto, cuando V. lo use, deberá evitar ante todo *esa mezcla de estrofas todas llanas con las sono-finales en verso par*, empleando solo estas últimas con la acentuacion conveniente para que sean siempre *cantables* y *cantables de la misma manera*, en los términos referidos.

J.—Es decir (y es mas breve esto) que debo preferir para el caso el endecasílabo *sáfico*, entendiendo por él lo mismo el acentuado en primera sílaba que el que lleve acento en segunda, ya natural, ya artificialmente.

A.—Así es, y de esa manera, podrá V. sin inconveniente hacer que alterne el *sono-final* no solamente con el verso *llano*, sino con el *esdrújulo* tambien.

J.—Eso me estaba ocurriendo ahora, pues tratándose de versos *cantables*, debe en esos tener lugar lo que en los demás de su especie.

A.—Y de aquí que el oído reciba bien la siguiente sustitucion en los versos de ARRIAZA citados antes (y aténgase V. en esto al *sonido*, no al sentido ó *significado* de las voces que sustituyo):

*Este es el día que con voz maléfica
«Ya sois esclavos,» la ambicion gritó;
Y el noble Pueblo que lo oyó colérico,
«Muertos si, dijo; pero esclavos no.»*

J.—Todo eso corrobora lo que V. ha dicho respecto al carácter eminentemente musical de los versos acentuados así; pero no podrá alguna vez

hacerse alternar con ellos alguno de *sexta obligada*, y por supuesto de dos cadencias?

A.—Mejor es que V. no lo haga, pues suele producir mal efecto. Tan cierto es eso, como que sonando perfectamente bien estas otras dos estrofas del mismo *ARRIAZA* en sus siete primeros versos, todos ellos de *sexta libre*, no es ya tan aceptable el octavo, por tener en él acento esa sílaba:

*¡Noche terrible al angustiado Padre
Buscando al hijo que en su hogar faltó!
¡Noche cruel para la tierna esposa
Que yermo el lecho de su amor halló!
¡Noche fatal, en que preguntan todos,
Y á todos llanto por respuesta dan!
¡Noche en que truena de la Parca el fallo,
Y « ay! dicen todos: ¡quiénes morirán!»*

J.—No se moleste V. más en esto, pues ya sé poco más ó menos á lo que debo atenerme respecto al uso del endecasílabo tanto *esdrújulo* como *sono-final*.

A.—Sin embargo, lo dicho hasta aquí se refiere exclusivamente á la combinación de este con aquel y con el *llano* en las composiciones de carácter serio; pero en las de carácter festivo es la *MÉTRICA* más ancha de manga, exigiendo como exige de ella la Musa retozona y traviesa que los inspira, una tal cual expansión en esto. De aquí que *BRETÓN*, por ejemplo, intercale de vez en cuando en su Poema satírico titulado *La Desvergüenza*, escrito por lo común en *octavas llanas*, alguna que otra compuesta de endecasílabos *sono-finales*, todos, ó todos tal cual vez *esdrújulos*, ó mistos de unos y otros con *llanos*, sin ceñirse en ninguno de dichos casos á acentuación precisa y determinada; pero brillando y desesperando siempre por la inmensa facilidad con que somete á todos sus caprichos las más rebeldes y extrañas rimas. No citaré á V. ejemplos de eso por no alargar demasiado este capítulo, y porque puede V. verlos por sí propio en el mencionado *Poema*; pero sí debo decir á V. que aun el mismo *BRETÓN* con ser *BRETÓN* no ha podido hacer que me guste la combinación del endecasílabo *sono-final* con el *llano*, cuando le da á aquel el sitio *non*, y á éste el *par*, en algunos casos, como sucede en estos cuatro versos:

*¿Y qué diré del escritor venal
Que á cualquier opinion su pluma arrienda?
Para memorialista de portal
Fáltale solo el rótulo y la tienda.*

Por lo demás, en el estilo serio y tratándose de versos no *cantábiles*, no deben sino muy rara vez ingerirse endecasílabos *esdrújulos* en la generalidad de los *llanos*; pero sí cabe escribir con éxito, aunque no sin dificultad, toda una composición en *esdrújulos*, como lo hizo *ARGUISO* en cierta epístola, de la cual citaré los siguientes, todos ellos *blancos* ó *libres*, y notabilísimos todos, ya por el tono que los caracteriza, ya por las imágenes que nos presentan:

*Armó de rayos el tonante Júpiter.
La fuerte diestra, y con estruendo horrisono
Hizo temblar airado el orbe esférico,
Y al peso estremeciósse el hombro atlántico.*

*Resonó por el aire en son tristísimo
El endechoso canto de aves fúnebres;
Y el pico anunciador y los murciélagos
Infaustos discurrieron como atónitos,
Dejando sus nocturnas casas lóbregas,
Sin extrañar el resplandor olímpico.*

—Y en versos todos *sono-finales*, ¿cabe escribir con éxito análogo toda una composición?

A.—En lo festivo ya he dicho á V. que sí, y también en los géneros serios; pero en este último caso convendrá que los endecasílabos sean todos de *sexta libre*, y aconsonantados también, ó por lo menos aconsonantados, como en su alternativa con los *llanos*:

*Esa que adorna tu nevada sien
Rosa cogida en mi rosal gentil,
En nada cede, mi querido bien,
Ni á la primera que brotó el Eden
En su primero y delicioso Abril.*

Ahora bien: explicado ya lo delicado que es mezclar con los endecasílabos *llanos* los *esdrújulos* y los *sono-finales*, debemos ya, prescindiendo de esas, tratar de las demás

COMBINACIONES MÉTRICAS DEL ENDECASILABO CONSIGO PROPIO.

J.—Estas (es claro) han de ser las mismas que en las demás especies de verso, con el aditamento de algunas otras no explicadas anteriormente. Puede V. en su consecuencia atenerse solo á estas últimas, prescindiendo de lo que ya sabemos respecto al *pareado* y al *terceto*, á la *cuarteta* y á la *redondilla*, á la *quintilla*, á la *redondela*, á la *décima* y aun á la *octavilla*, máxime cuando entre las FÁBULAS de V. hay unas cuantas escritas en algunas de esas combinaciones; y son, según resulta en mis apuntes, las que expreso á continuación:

EN PAREADOS: *El arreglo de un plan*, pág. 134, y la *dedicatoria* de *El reo de muerte*, pág. 77.

EN TERCETOS: *El Gato y la Lima*, pág. 154, pudiendo observarse en ese *Apólogo* la manera de encadenarlos entre sí, consistente en hacer que el verso segundo de uno rime siempre con el primero y el tercero del que le sigue, procediéndose así constantemente en todo el curso de la composición hasta dar fin á esta no con un terceto como los demás, si no con una *redondilla cruzada*, aunque encadenada también; *redondilla* que en dicho *Apólogo* constituye la moraleja.

EN REDONDILLAS, REGULARES TODAS: *Las cuatro S S S S*, pág. 15.—*El Ateo y el Pozo*, pág. 18.—*El Reo de muerte* (menos la *dedicatoria*, la cual está escrita en *pareados* como ya se ha dicho), pág. 77.—*La contienda* (menos la moraleja, que es también un *pareado*), pág. 166.—*El Raposo médico*, pág. 197.

EN QUINTILLAS: *El Leon, el Tigre y los Conejos*, pág. 27 (pues la *dedicatoria* que la precede constituye otra combinación distinta).

Y por último, EN CUARTETAS, ó sea EN ROMANCE: *El Delincuente y el Juez*, pág. 12; y *La Guerra entre las Aves y los Brulos* (menos la *dedicatoria*, que es también otra combinación diversa), pág. 364.

A.—Me evita V. muy oportunamente el trabajo de revolver páginas, y le doy mil gracias por ello; restándome solo advertir que cuando se trata del endecasílabo, no se dan ya á la mayor parte de esas combinaciones los títulos que V. les atribuye.

J.—Ya lo sé, pues á la *redondilla* se la llama *cuartete* ó *cuarteto*, salvo cuando es *cruzada*, pues entonces se le da el nombre de *serpentesio*, habiendo asimismo quien cree preferible llamar *quinteto* á la combinación

que en otras especies de verso se dá el título de *quintilla*. ¿Me hará V. ahora el favor de decirme en qué he pecado yo por conservar las otras denominaciones?

A.—No veo en eso pecado alguno; pero bueno es tener presente que esas que V. acaba de indicar son mas usuales que no las otras, tratándose del verso de *once sílabas*.

J.—Y también es costumbre no llamar en él al romance, *romance á secas*, por decirlo así, sino *romance real* ó *heróico*, por destinarse generalmente á cantar cosas graves ó elevadas; y *real* asimismo se titula en ese verso á la *octava*, cuando no se la llama *octava rima*; pero vengamos ya á esas otras combinaciones que no se han explicado aun, y permítame V. ayudarle en el trabajo de citar ejemplos.

A.—De la *sextilla* ya sabe V. que no produce muy buen efecto en el octosílabo, cuando de los seis versos de que consta riman entre sí el *primero*, *tercero* y *quinto*, mientras conciertan en otra consonancia distinta el *segundo* el *cuarto* y el *sesto*, ni tampoco, cuando esa combinación consta de un *serpentesio*, ó sea *redondilla cruzada* subseguida de un *pareado*.

J.—Pero lo que es en el endecasílabo hacen ambas combinaciones un efecto bastante agradable, como lo prueban estos dos ejemplos que traigo entre otros en mis apuntes; advirtiendo que reclama indulgencia en el primero el *ia ia* de *Silvia* y *risa*, y en el segundo la nada buena acentuación en quinta de la *voz una* que sigue á *charco* en sinalefa bastante dura: tan difícil es citar á veces ciertas tiradas de versos completamente exentas de tacha.

*Mi labio va donde tu planta pisa;
Esclavo tuyo para siempre quedo;
Y si á tu suerte puede ser precisa,
Darte, oh Rival, hasta mi vida puedo:
Pero de Silvia...! ni una sola risa,
Ni una voz sola, ni un mirar te cedo.*

ARRIAZA.

*Desde su charco una parlera Rana
Oyó cacarear á una gallina.
—« Vaya, la dijo: no creyera, hermana,*

*Que fueras tan incómoda vecina:
Y con toda esa bulla, ¿qué hay de nuevo?*
—« Nada, sino anunciar que pongo un hueco. »

VIOLANTE.

A.—Y V. habrá observado que ARRIAZA llama *sextillo* á su combinación.

J.—Si señor; pero otros en cambio no le llaman *sextillo* ni *sextilla*, sino *sextina*, y por consiguiente le podremos nosotros dar cualquiera de esas tres denominaciones (1). Por lo demás V. ha preferido para esa combinación de seis versos la forma del ejemplo 2.º á la del ejemplo 1.º, al hacer uso de ella en las dedicatorias de las FÁBULAS tituladas *Las tortas y Las piedras de mármol*, páginas 37 y 253, así como en el Apólogo titulado *El Ingrato* (cuya dedicatoria es una *octava*), página 359.

A.—Ambas formas me parecen bien si se manejan con oportunidad, aunque por lo demás se usen poco; pero acaba V. de nombrar la *octava*, y esa es una combinación que merece ser definida.

J.—Nada más fácil, puesto que consiste en ocho versos, de los cuales conciertan entre sí los tres primeros nones en una consonancia, los tres primeros pares en otra, y en otra los dos con que acaba. Así al menos la ha usado V. en la referida dedicatoria de *El Ingrato*; en la Fábula titulada *El Mosquito y el Buey*, pág. 97, y en la dedicatoria de la que lleva por título *El Vejele Don Andrés*, ó sea, *Antaño y Ogaño*, pág. 290; y así está usada en el siguiente ejemplo que he tomado de una composición dedicada á la VIRGEN, por la paisana y amiga de V. nuestra ilustre Poetisa MARÍA DEL PILAR SINUÉS DE MARCO:

*Tú, que alumbras los bosques con la luna
Y los pueblas de pájaros cantores,
Y alegras á los niños en la cuna,
Si las madres te envían sus amores:
Tú, que das el cristal á la laguna*

(1) Y aun se pueden agregar otras tres: la de sexteto, la de sexta rima y la de redondilla de seis versos, pues así también las titulan otros, aunque esto último es muy poco usado.

*Y armonía á los pardos ruiñeños,
Presta joh luz de mi amor! al arpa mía
Un canto de esperanza y de alegría.*

A.—Y así con efecto la usa la generalidad de nuestros Poetas; pero no es menos rotunda y numerosa construyéndola de este otro modo, por el cual muestra una predilección particular otra insigne Poetisa nuestra, la célebre CAROLINA CORONADO:

*¡Qué quieres, ay! de mí? Suene tu acento,
Y atenta siempre á tu precepto santo,
Suspendere las notas de mi canto,
Respiraré en el aura de tu aliento:
Canta, y me alegraré con tu contento;
Llora, y ansiosa absorberé tu llanto...
Que yo te seguiré con mis amores
Cuando cantes, mi bien, y cuando llores.*

J.—No había yo reparado en eso; pero en cambio he fijado la atención en todas las distintas maneras de hacer ó construir el *Soneto*, última combinación, según creo, de las que en el verso endecasílabo deben ocuparnos ahora.

A.—Última en cuanto V. la reserva para hablar de ella en postrer lugar; pero no en cuanto á su importancia. Sin embargo, bueno será que en lugar de indicar todas las maneras como el *Soneto* puede construirse, se limite V. á las más usuales, á fin de pasar luego á otra cosa.

J.—Dice V. bien; y en su consecuencia, diré que lo común es encerrar el *Soneto* en catorce versos, distribuyéndolos en dos cuartetos y dos tercetos, con cuatro consonancias diversas, dos de ellas para aquellos y las otras dos para estos, combinándolas de dos modos distintos en lo que á los tercetos concierne, y de una sola en cuanto á los cuartetos, como estos dos ejemplos indican:

EL SONETO-SONETO.

*Un Soneto me manda hacer Violante,
Que en mi vida me he visto en tal aprieto:
Catorce versos dicen que es Soneto:
Burla burlando, van los tres delante.*

Yo pensé que no hallara consonante,
 Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
 Mas si me veo en el primer terceto,
 No hay cosa en los cuartetos que me espante.
 Por el primer terceto voy entrando,
 Y aun parece que entré con pié derecho,
 Pues fin con este verso le voy dando.
 Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
 Que estoy los trece versos acabando:
 Contad si son catorce, y está hecho.

LOPE DE VEGA.

Á DEMÓSTENES.

Rayo de la elocuencia, ¿porqué truenas,
 Si es ya la Libertad un nombre vano?
 Trasíbulo, lanzando al espartano,
 No el vicio y la maldad lanzó de Atenas.
 De tu sublime voz la Patria llenas;
 Brillan asta y arnés contra el tirano;
 Mas ay! del griego en la cuitada mano
 Las armas pesan más que las cadenas.
 Sumido en ocio y en delicias, ¿quieres
 Que el hierro, de los persas tan temido,
 Contra el astuto macedon esgrima?
 Y aunque al tirano vengas, nada esperes;
 Que á un Pueblo turbulento y corrompido,
 ¿Cuándo falta un Filipo que lo oprima (1)?

LISTA.

A.—Eso es con efecto lo que más se acostumbra, y lo que suele sonar mejor en la composición que nos ocupa; y digo en la composición, porque

(1) Las demás variedades del Soneto se refieren por lo comun á los dos tercetos en que concluye, quedando inalterables los cuartetos, pues nosotros no solemos hacerlos cruzados, como los italianos los hacen á veces, convirtiéndolos en serventesios. Lo muy voluminoso de este libro obliga ya al autor á ser parco en citas de ciertos ejemplos; y por lo tanto deja al cuidado del Lector consultar esas variaciones en aquellos de nuestros Poe-

el Soneto lo es ya por sí, y de las más difíciles por cierto; consistiendo como consiste en presentar una idea gradualmente desarrollada dentro de esos catorce versos, haciéndola crecer en importancia á medida que se acerca á su fin, y procurando que su último rasgo ó concepto sea el más culminante de todos, como en esos dos ejemplos sucede. No quiere decir esto en verdad que en cualesquiera otras composiciones, y aun en cada una de sus estancias, no deba reservarse tambien para lo último lo más interesante de la idea que respectivamente contienen, sino pura y sencillamente que esa ley, aun siendo común á todo escrito sin distincion, debe observarse muy especialmente en el Poema que nos ocupa, procurando á la vez que el conjunto de los catorce versos de que consta no le venga ni estrecho ni holgado, así como que no haya uno solo que no figure en él dignamente, ó que de cualquier modo perjudique al progresivo y gradual efecto que debe producir sin intermision, hasta que su interés siempre creciente venga á ser el mayor posible en el último de todos ellos. En eso podria ser comparado á los fuegos artificiales, donde aunque to-

tas que más han sobresalido en ese género de composición, entre ellos LOPE, ARGÜIO, los ARGENSOLAS y LISTA. Solo, pues, indicará aqui que además del Soneto regular consistente en catorce versos, hay otro verdaderamente anómalo, el cual se denomina de estrambote, y consiste en amplificarlo con algunos versos más á continuacion de los tercetos, como sucede en este de CERVANTES:

• Vive Dios que me espanta esta grandeza,
 Y que diera un doblon por descrebilla,
 Porque ¿á quien no suspende y maravilla
 Esta máquina insigne, esta riqueza?
 Por Jesucristo vivo, cada pieza
 Vale más de un doblon, y que es mancilla
 Que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,
 Roma triunfante en ánimo y nobleza!
 Apostaré que el ánima del muerto,
 Por gozar de este sitio, hoy ha dejado
 La gloria donde vive eternamente.—
 Esto oyó un valenton, y dijo: «es cierto
 Cuanto dice voceé, señor soldado;
 Y el que dijere lo contrario, miente.»
 Y luego incontinente
 Caló el chapeo, requirió la espada,
 Miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.