

do sea bello desde un principio, debe lo último que se quema ser siempre lo más sorprendente, y aun lo que cause mayor estrépito. Eso sin embargo es más fácil para dicho que para ejecutado, y de aquí que haya tan pocos *Sonetos* que merezcan leerse como tales entre los muchos centenares que hay, como no lo merecen sin duda los dos que V. verá en mis *Apólogos*, uno de ellos constituyente la *Fábula* titulada *El Raton y el Gato*, página 92, y otro en el cual consiste la *dedicatoria* que preceda á *La guerra de las Geringas*, pág. 327; debiendo V. en su consecuencia considerarlos como meras combinaciones métricas del endecasílabo consigo propio, sobre todo el segundo de ellos. Por lo demás, combinaciones métricas, y nada más que combinaciones, son también el *pareado*; el *terceto* el *cuarteto* etc. etc., cuando se hace constar de varios de ellos un Poema cualquiera que sea; pero cuando se usan aislados, claro está que pueden y deben constituir por sí solos composiciones propiamente dichas, pues tales pueden ser aunque breves, como lo es la siguiente inscripción que habrá leído V. en la tumba de DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA; inscripción en la cual es de sentir que no haya podido evitarse el hórrido silbido de la s que tanto ofende en su primer verso:

Sol de la hispana escena sin segundo,
Aqui DON PEDRO CALDERON reposa:
Paz y descanso ofrécele esta losa,
Corona el Cielo, admiracion el mundo (1).

(1) El *pareado*, el *terceto*, el *cuarteto* y aun el *quinteto* endecasilábicos se reservan, usados sueltos, para lo inscripcional y para lo gravemente sentencioso, constituyendo así lo que algunos denominan epigrama sério; pero cuando son varios de ellos los que constituyen una composición, parece deber destinarse el *pareado* á los géneros festivo ó satírico, aviniéndose estos también con el *terceto*, sin perjuicio de cuadrarle asimismo perfectamente ciertos géneros serios y aun tristes, como lo son respectivamente la epístola moral y la elegía. Las restantes combinaciones cabe acomodarlas á todo; pero se ha convenido generalmente en destinar con especialidad algunas de ellas á ciertos géneros determinados, como v. gr. la octava, en la cual suelen escribirse la epopeya y los cantos épicos. En cuanto á la décima, se usa muy poco cuando se trata del endecasílabo, con el cual no se aviene muy bien, sucediendo todo lo contrario en la versificación octosilábica, para la cual parece nacida.

Vengamos ahora á las
COMBINACIONES MÉTRICAS DEL ENDECASÍLABO CON OTRAS ESPECIES DE VERSO.

J.—Esas ya dijo V. que son dos, pues no gustándole como no le gusta el maridaje de ese verso con el de *ocho sílabas*, claro está que lo deja reducido á alternar solo con el *pentasílabo*, ó solamente con el *eptasílabo*, segun me indicó anteriormente:

A.—Al menos no me negará V. que en cuanto á esas dos combinaciones nos hallamos todos de acuerdo, pues no hay nadie que no las acepte; pero hablemos primero de la una, para luego venir á la otra.

La combinacion del endecasílabo con el pentasílabo la recibe el oído perfectamente, sobre todo cuando aquel es de *sexta libre*, y este tiene la *primera acentuada*, siendo lo comun construir con ellos estrofas de cuatro versos, de once sílabas los tres primeros y de cinco el otro que resta, para que así resulte juego análogo al de los *sáficos* y *adónicos* latinos, únicos versos de la antigüedad que hemos conseguido asimilarnos satisfactoriamente, aunque con piés de distinta índole y dando al primer acento del *sáfico* el sitio que nos place mejor, ya en la primera ya en la segunda sílaba, natural ó artificialmente. Así lo prueba la primera estancia de la tan bella como bien sabida *Sáfica* de VILLEGAS al *Céfiro*, cuyos dos primeros endecasílabos tienen ese primer acento en primera, mientras el tercero la lleva en segunda, siendo de *sexta libre* los tres (pues así es como nos suenan mejor aun en el mismo latin, donde es frecuente acentuar la sexta); y produciendo todos muy buen efecto con el *adónico* que le sigue:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del Abril florido,
Vital aliento de la Madre Vénus,
Céfiro blando.

J.—Muy graciosa es en verdad esa combinacion á que V. alude, y eso que no intervienen en ella ni la *rima* ni la *semi-rima*.

A.—Así es como generalmente suelen usarla nuestros Poetas; pero eso no quita que á veces leamos alguna que otra composicion ya asonantada, ya aconsonantada, bien que esto último sea bastante raro, sin duda alguna por la gran dificultad que la rima ofrece en estrofas de esa naturaleza.

J.—Tan cierto es eso, como que en mis apuntes tengo yo muchos *sáfcos* y *adónicos* completamente blancos ó libres, y muy pocos de esas otras dos clases, entre ellos, por ejemplo, los siguientes:

*Lóbrega noche, pavoroso trueno,
De airado rayo agitadora llama,
Ruedán en torno de mi triste frente
De horror helada.*

MELENDEZ.

*La niebla entonces de la noche umbria,
Que en leves gasas á los cielos sube,
Formaba en torno de tu esbello talle
Mágica nube.*

VALERA.

*Lecho mullido le presenta el valle,
Fresco abanico el abedul pomposo,
Cañas y juncos retirada calle,
Sombra y reposo.*

ZORRILLA.

A.—Y también verá V. á las veces rimada en esa clase de metro la última palabra del verso segundo con la que hace *cesura* en el tercero, como en esta estrofa de JOVELLANOS, cuyo adónico es acentuado en segunda, como lo es en el primer ejemplo que ha citado V. de MELENDEZ:

*Y allí sus dogmas y cruentos ritos,
Y allí sus leyes y moral nefanda,
Y allí su infanda delenazble gloria
Serán sumidos.*

Por lo demás, no siempre se cife nuestros Poetas al endecasílabo de *sexta libre* en la combinación que nos ocupa; pero ya entonces no produce esta el buen efecto que antes, como podrá V. observarlo en el segundo verso esta otra estancia del mismo JOVELLANOS, cuya rima se halla dispuesta lo mismo que en el ejemplo anterior:

*Caerá rendida, y con horrible estruendo
En el profundo baratro lanzada,*

*Será aherrojada por las negras furias
De sus cavernas (1).*

J.—Debo yo, pues, en resumidas cuentas, rechazar de esa combinación el endecasílabo de *sexta obligada* cuantas veces me sea posible, y aun el pentasílabo de un solo acento natural por no sonar tampoco muy bien, como sucede en ese último ejemplo, prefiriendo al acentuado en segunda el acentuado en primera sílaba por parecer el más apropiado, como adónico propiamente dicho (2).

(1) A la rima dispuesta así, se le da el nombre de encadenada, por parecer como que eslabona el final de un verso con la mitad del siguiente, pudiendo también tener lugar en los endecasílabos de sexta obligada, aunque no todos tengan *cesura* propiamente dicha, tanto en los términos arriba expresados como en los que indica este ejemplo:

Pastores que mirais el llanto mio
Y el triste desvario en que me encuentro
Privado de mi centro y de mi amada,
Decid á esa adorada por quien lloro
Que aun ingrata la adoro, porque el hado
Así lo ha decretado, y es mi suerte
Siempre adorarla, aunque me dé la muerte.

(2) Y aun cuando sea el uso general construir las estrofas de que se trata con tres *sáfcos* y un *adónico*, no por eso hemos de ser en esto tan serviles imitadores de los latinos, que no podamos separarnos de ellos en lo que hace á esos *tricolos* tetrástrofos. El ilustre DUQUE DE RIVAS ha escrito, entre otras, la siguiente estrofa, en su composición titulada *Lucía*; y nadie negará ciertamente el delicioso efecto que produce, sin embargo, de no ser *sáfico* el primer verso con que comienza.

Y marchito el carmin de su semblante,
Y escarnecida del maligno mundo,
Y despeñada en su dolor profundo,
Y abandonada del infuente amante,
La muerte al cielo con afán pedía:
¡Pobre Lucía!

Otros han hecho uso del *adónico*, empleándolo tres y mas veces seguidas, é ingiriéndolo entre los endecasílabos con la acentuación que mejor les ha plácido en una y otra especie de verso; pero esa combinación ha tenido

A.—En cambio tendrá V. más libertad cuando use la combinación del *endecasílabo* con el *eptasílabo*, puesto que en ella es indiferente que aquella sea de *sexta libre* ó deje de serlo, bien que deba siempre construirse el periodo poético de la manera mas acomodada á cada caso particular, sobre lo cual no pueden darse reglas ni hacerse otras observaciones que las generales con que concluiremos este *Tratado*, cuando hablemos de los versos considerados bajo el punto de vista *ritmico*.

J.—Y esa otra combinación de que V. habla es de suyo tan natural, que no parece sino que el *endecasílabo* ha nacido para el *eptasílabo* y viceversa, auxiliándose como se auxilian para complementarse mutuamente en lo que hace relación á ese periodo, dándole distinto carácter segun están dispuestos entre sí, y segun es el uno ó el otro el que más prepondera en él ó en la estrofa que constituyen.

A.—De aqui que todos nuestros Poetas hayan echado mano de ambos constantemente, desde la introducción del *endecasílabo*, para escribir las composiciones líricas de mas solemnidad é importancia, dándoles tambien distinto carácter segun las distintas maneras con que han hecho alternar entre sí esos versos de que se trata, para así acomodarlos mejor á los respectivos asuntos, ni mas ni menos que á los distintos tonos que en ellos

muy poco ó ningun séquito, merced á su misma extrañeza. Sirva de ejemplo la siguiente estancia del Poeta valenciano GIL POLO, autor tan conocido de todos por su bella CANCIÓN DE NEREA:

Cuando el helado cierzo de hermosura
Despoja yerbas, árboles y flores,
El canto dejan ya los ruiseñores,
Y queda el yermo campo sin verdura,
Mil horas son más largas que los dias
Las noches frías.
Espesa niebla
Con la tiniebla
Oscura y triste
El aire viste;

Mas salga Elvinia al campo, y por do quiera
Renovará la alegre primavera.

Todo esto confirma lo dicho respecto á no deber amalgamarse el pentasílabo con el endecasílabo, sino cuando este es de sexta-libre, indicándonos al mismo tiempo que para producir buen efecto debe ser siempre pentasílabo el verso que cierre la estrofa.

deban ser los dominantes. Hablar de todas esas variaciones, V. comprende que es imposible; y por lo tanto nos limitaremos á presentar unos cuantos ejemplos de lo que es la combinación del *endecasílabo* y del distinto efecto que produce la preponderancia del uno ó del otro en las estancias en que ambos juegan.

J.—Así habremos de proceder, si no ha de ser interminable esto.

A.—Pues bien: para probar que en efecto parecen ambos versos nacidos para prestarse ese mútuo auxilio á que se ha referido V., bastará citar una estrofa cualquiera, tal, por ejemplo, como la siguiente de la composición de LISTA al Sueño.

*Desciende á mi, consolador Morfeo,
Unico bien que imploro,
Antes que muera el esplendor febeo
Sobre las playas del adusto moro.*

J.—Yo, si V. quiere permitírmelo, no me contento con un solo ejemplo; y en consecuencia citaré estos otros, entre los cuales figura alguno del mismo eminente Poeta:

*Dijo el Incendio á la Tormenta un dia:
« Sígueme por do quiera:
Yo iré soltando en la extension vacía
Mi roja cabellera. »*

ZEA.

*¡ Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sábios que en el mundo han sido!*

FRAY LUIS DE LEON.

*¿ Y eres tú el que velando
La excelsa magestad en nube ardiente
Fulminaste en Siná? y el impio bando
Que eleva contra ti la osada frente,
¿ Es el que oyó medroso
De tu rayo el estruendo fragoroso?*

LISTA.

Paced, mansas Ovejas,
 La yerba aljofarada
 Que el nuevo dia con su lumbre dora,
 Mientras en blandas quejas
 Le cantan la alborada
 Las parlerillas aves á la Aurora.
 La cabra trepadora
 Ya suelta se encarama
 Por la áspera ladera:
 De esta alegre pradera
 Paced vosotras la menuda grama;
 Paced, Ovejas mias,
 Pues de Abril tornan los floridos dias.

MELENDEZ.

A.—Basta ya, amigo mio, basta! pues por mucho que V. se empeñe, no ha de apurar los mil distintos modos como pueden combinarse entre sí el *endecasilabo*, y el *eptasilabo*, y menos cuando las estancias ó estrofas en que intervienen pueden variar desde el número de cuatro versos, que es lo menos de que suelen constar, hasta el de veinte y aun algo más á que las hacen subir algunos. Los ejemplos que van citados son suficientes para demostrar lo bien que mutuamente se asocian esas dos especies de verso, y el carácter más ó menos solemne, mas ó menos ligero ó gracioso que comunica á las composiciones la circunstancia de entrar en sus respectivas estancias más versos largos que cortos, ó bien más versos cortos que largos, influyendo tambien no poco en el variado efecto que producen la distinta manera como están casadas entre sí las consonancias que los relacionan, la diversa acentuacion de unos y otros, y los sitios en que caen los incisos, así como los demás elementos que constituyen el período ó cláusula poética, con otras circunstancias y accidentes que no pueden determinarse, pero que á poco buen oído que se tenga, se comprenden instintivamente.

J.—Ya lo veo; y tambien conozco que seria de todo punto imposible querer dar nombre particular á cada una de las distintas estrofas que con esos dos versos pueden construirse, debiendo en consecuencia contentarnos con llamarlas *estrofas* simplemente, sin descender á otras denominaciones, salvo en buen hora el título de *liras* que suele darse á las de cin-

co versos como la del ejemplo segundo que he tomado de FRAY LUIS DE LEON, aunque algunos lo hacen extensivo á toda estancia que no es muy larga, hállese construida ó no como esa que acabo de citar, la cual constituye por cierto una de las combinaciones mas bellas y más graciosas al mismo tiempo que en nuestra Versificación se conocen. Entretanto, señor FABULISTA, yo me hallo, aunque esto se alargue, en precision de hacer una pregunta. Yo veo que nuestros Poetas hacen constar sus composiciones *endecasilabo-eptasilabicas* unas veces de estrofas ó estancias iguales todas ellas entre sí en cuanto al número de sus versos, colocando los largos y los cortos constantemente en los mismos sitios, y haciendo en ellas jugar sus rimas de una manera tambien idéntica, mientras en otras mil ocasiones prescinden de esa regularidad, construyendo las referidas estrofas en desigual número de versos y en desigual distribucion tambien en lo de los largos con cortos y en lo de hacerlos rimar ó no de una manera más bien que de otra, á lo cual llaman escribir en *silva*. ¿Me hará V. el favor de decirme qué razon hay para esa diversidad, y qué método en todo caso deberá ser el que yo prefiera, si algun dia me pongo, por ejemplo, á ensayarme en el género lírico?

A.—Grave cuestion es la que V. suscita, y no sé si podré resolverla de una manera satisfactoria.

La distribucion de los versos en estancias iguales todas (á las cuales se les da tambien el nombre de *regulares* ó *simétricas*), tiene su origen en el *Arte músico*, al cual estuvo en los primeros tiempos constantemente unido el de *versificar*, siendo inseparables los dos. En efecto, los Poetas antiguos no componian nunca sus versos sino para cantarlos ó entonarlos acompañándose con la *lira*, naciendo de ese estrecho consorcio entre esas dos diferentes Artes, la indispensable necesidad de escribir las composiciones poéticas en constante paralelismo con las notas y tiempos de la Música, por el estilo que aun hoy lo hacemos, ó al menos lo debemos hacer, en nuestras *Letras para cantar*, las cuales, como ya ha visto V., han de seguir en todas sus estancias la misma marcha que en la primera, por ser ésta la que sirve de tipo al canto musical comun á todas, ó seria preciso sinó inventar un canto distinto para cada estrofa diversa. Divorciados despues el canto métrico y el canto músico propiamente dicho (en mi concepto para su desgracia), no hubo ya en los Poetas desde entonces la misma precision de sujetarse á ese sistema regular y exacto,

sino solo en aquellas ocasiones en que sus versos hubieran de cantarse con sujecion al Arte filarmónico, ó en aquellas en que la especial indole de los mismos versos los hiciera musicales de suyo en la estricta acentuacion de la palabra, como ha observado V. que sucede en las combinaciones del endecasílabo de *sexta libre* cuando entra en ellas el *sono-final*. Sin embargo, la fuerza de la costumbre, ó si V. quiere, de la imitacion, les hizo continuar el mismo método, aunque no sin falsearlo muchas veces, haciendo como hacian sus estancias mucho más largas que las de los antiguos, los cuales no les daban por lo comun mas número de versos que el de cuatro, considerándolo como suficiente para la construccion de la cláusula métrica, en consonancia con la musical. Y eso era muy racional; porque esta suele encerrarse en cuatro como miembros ó incisos, sin excederlos sino muy rara vez cuando su aire y compás son muy marcados, viniendo luego una segunda parte con otros cuatro miembros tambien, y aun alguna tercera en ocasiones, pero asimismo de cuatro incisos, siendo muy lógico por lo tanto aquel método de versificar en congruencia con todo eso.

Ahora bien: no teniendo hoy la generalidad de nuestros versos el mismo objeto que los antiguos, es de todo punto indudable que no es preciso ya someterlos á esa inflexible regularidad de estrofas, y mucho menos siendo estas largas, pues trabajo le mando yo al que quiera ponerlas en música (salvo para escribir *recitados*), aunque sea un ROSSINI ó un VERDI el que quiera arrostrar tal empresa. Creo, pues, que en tal estado de cosas, no hay ya razon ninguna musical para seguir el sistema antiguo, pudiendo en consecuencia adoptarse como tanto más holgado y más propio de la libertad que á nuestra *Oda* caracteriza, escribirla en metro de *silva*, como lo ha hecho nuestro gran QUINTANA, verdadero rey de esa combinacion, como lo es en mi humilde concepto de todos nuestros Poetas líricos, sea el que sea. antiguo ó moderno, el que quiera contraponérsele. Sin embargo, ¿lo creará V? Aun pensando de esta manera, no por eso censuraré á quien se ciña á estrofas precisas al manejar el *endecasílabo* combinado con el *eptasílabo*, ni menos le aconsejaré á V. que se declare enemigo de ellas, escribiendo exclusivamente en *silva*. ¿Sabe V. porqué, amigo mio? Porque el verso es de suyo ocasionado á la palabrería y á la hojarasca, y en ninguno podrá V. contraer ese malditísimo vicio con más facilidad que en el que crea más

exento de toda traba. ¿Cuáles son los autores de *silvas* que puedan competir con QUINTANA en su exactitud de pensar y en su gran arte de bien decir, ni en adunar con la precision de sus ideas la cadenciosa y ondeante música de sus admirables períodos, verdadera desesperacion de cuantos se propongan seguirle en ese modo de versificar con que ha inmortalizado su nombre? Léalos V. cuando guste, y salvas muy contadas excepciones, los hallará V. ó bien desabridos y secos de un modo que hiela, ó bien vacios de pensamiento y exhuberantes solamente en pámpano y en inútil parlanchinería. De esto último podrá V. librarse, con más facilidad que en las otras, en las estancias de construccion fija, sobre todo no siendo muy largas, acostumbrándose insensiblemente á cierta sobriedad de palabras, por lo mismo de tener que encerrarse en ciertos y determinados límites para vestir con ellas sus ideas; y una vez habituado á eso, ya no habrá igual peligro para V. en explayarse más en la *silva*, pues aunque quierá no podrá manejarla sino con cierta circunspeccion, en fuerza del hábito mismo con que habrá aprendido á ceñirse en esos otros metros que han sido el objeto de su pregunta.

Tal es mi manera de ver en tan delicada materia: V. verá, rumiándolo despacio, si es mi consejo para seguido.

J—Cuando V. me lo da, debo piadosamente creer que su razon tendrá para ello. Ahora me toca á mí mencionar todas las *Fábulas* endecasílabo-eptasílabicas que tiene V. en su Coleccion, las cuales en verdad no son pocas, pues ascienden á 55, ó sea á más de la tercera parte de la Coleccion expresada; á saber:

EN ESTROFAS REGULARES Ó SIMÉTRICAS.

El Labriego y el Monarca soñando, pág. 145.

El Ciervo y el Pato, pág. 189.

El Burro en el concierto, pág. 329.

Las dos Rosas, pág. 338.

EN METRO DE SILVA.

El hombre y el Burro, pág. 10.

La Paloma, pág. 12.

El Tiempo perdido, pág. 21.

La Dalia, la Rosa, el Nardo y el Clavel, pág. 24.

El Gato cortándose las uñas, pág. 31.

Las Tortas, pág. 37.

- La Locomotora y el Tren, pág. 40.
El Fusil, pág. 44.
La Azotea, pág. 51.
El Pelotazo, pág. 59.
El Burro y la Peña, pág. 62.
Las Ruedas del Reloj, pág. 66.
El Perro en el teatro, pág. 72.
La Palmera y el Olivo, pág. 81.
Los Refranes, pág. 84.
Las dos Tablas, pág. 99.
La corrida de las Liebres, pág. 102.
La Cocinera, pág. 103.
Los cuernos de la Luna, pág. 116.
Los dos Borrachos, pág. 127.
El Blanco y el Negro, pág. 136.
El Raton, el Niño y el Gato, pág. 143.
El Macho cabrio y las Cabras, pág. 150.
El Mono y el Cerdo, pág. 157.
El Califa, pág. 167.
Los caprichos de la Suerte, pág. 176.
Las Economías, pág. 179.
El Loco y el Perro, pág. 187.
La buena Moza, pág. 195.
La Almoneda, pág. 205.
La Burra, el Mono y la Mona, pág. 207.
La compostura de la Guitarra, pág. 214.
Los Viejos y las Viejas, pág. 217.
El Padre y el Hijo, pág. 226.
El Gato ladrón, pág. 231.
El Incensario, pág. 247.
El Charlatan y el Niño, pág. 248.
El Puerco-espín y la Tortuga, pág. 251.
La Vela de sebo, pág. 263.
El Camello y el Dromedario, pág. 273.
El Papel y el Trapo, pág. 278.
Los Ojos y la Nariz, pág. 286.
El Borrico y el Ganso, pág. 289.
El crimen de Lesa-Majestad, pág. 299.
El Cuerno y Júpiter, pág. 309.
El Candil, pág. 321.
El Andalúz en Pekín, pág. 325.

- El Guisado sin sal, pág. 335.
El Burro leyendo fabulas, pág. 345.
Perote y Perucho, pág. 353.
El Verso y la Prosa, pág. 374.

Y además de eso ha escrito V. en *silva* la mayor parte de las *dedicatorias*; mas yo no sé como denominar la combinacion consistente en el uso del *endecasílabo libremente aconsonantado*, pero *sin mezcla alguna eptasílabica*; combinacion en que veo escritas la *Fábula de El Cirio Pascual*, página 43, la *dedicatoria* de la titulada *El Tabique de papel*, pág. 221, y el *Apólogo* que lleva por título *Treductio traductionis*, escrito todo él en *endecasílabos* *sono-finales*, aunque con la variada acentuacion que los *versos festivos* consienten, pág. 255.

A.—No recuerdo que tenga nombre especial en *Métrica* esa combinacion á que V. alude; pero por su semejanza con la *silva*, sin otra diferencia que la de excluirse de ella el verso eptasílabo, podria en mi humilde concepto titulársela *silva mayor*. En ella escribió el gran QUINTANA su bellisima composicion *A Célida*, y en ella creo yo que podria tambien escribirse el *Poema épico* con preferencia al uso exclusivo de la *octava*, la cual, aunque rotunda y sonora, causa al fin prodigada mucho, como sucede con todos los metros de construccion siempre igual ó análoga. Entretanto, pagado ya el debido tributo al *verso rey*, y dicho de él, si no lo que merece, al menos lo mas esencial, acabaremos ligeramente la reseña de los demás que se conocen en castellano, pasando ya al que le sigue en órden; esto es, al

VERSO DODECASÍLABO.

I.—Lo que es de ese, no habrá mucho que hablar, siendo como es en realidad un conjunto de dos de seis sílabas, aunque figure como verso aparte, y teniendo en consecuencia su cesura obligada en medio, así como el compás inherente al de cada uno de los dos hemistiquios de que se compone.

A.—Así es; mas para sonar de un modo completamente satisfactorio, conviene que esos dos hemistiquios tengan ambos acento en su sílaba segunda, además de llevarlo en la quinta, para que así resulte de su union un verso compuesto de pies *todos trisílabos* con sus acentos fundamenta-

les en *segunda, quinta, octava y undécima*, siendo uniforme siempre su compás, como sucede en el siguiente ejemplo, cuyo grato y cadencioso efecto creo que no desconocerá V. :

*Dolór indecible ' mi pécho traspása;
Cual sômbra liviana ' mi dicha se fue:
Mi pécho se agita, mi frénite se abrása,
La voz se me trunca, vacila mi pié.*

J.—Yo traía aquí en mis apuntes otra buena porción de ejemplos; pero veo que no hay necesidad de traerlos á colación, teniendo como tienen por objeto hacer ver las distintas combinaciones que puede tener ese verso, ya consigo propio, ya con el de seis sílabas, como hemistiquio suyo que es, y pudiendo todo eso omitirse en obsequio á la brevedad, máxime cuando basta un mediano instinto para adivinarlo por sí.

A.—Y si ese instinto no lo adivinare, lo hará conocer al momento un poquito de reflexion, ó lo enseñará la lectura de los Poetas que han hecho uso de ese verso, llamado de *Arte mayor* en lo antiguo, por considerarse acaso como el de más empeño entre los que nuestros antepasados conocieron antes de la adopción del endecasílabo, habiendo sido el célebre JUAN DE MENA, el que aunque rudamente todavía, consiguió darle más importancia en su célebre *Laberinto*, Poema dodecasilábico en estancias ó coplas de á ocho, llamadas también de *Arte mayor* como los versos de que se componían.

J.—Y en esas coplas, si no me engaño, ha escrito V. su única *Fábula* dodecasilábica titulada *El Caballo y el Burro*, pág. 291.

A.—Entretanto V. mismo lo ha dicho: el tal verso dodecasílabo no es la mayor parte de las veces sino un compuesto de dos de seis; pero eso no quita que la MÉTRICA lo considere como verso aparte, por las razones antes expuestas al tratar del *decasílabo impropio* ó compuesto de dos hemistiquios. Allí vió V. que cuando se unen estos por medio de una sinalefa, no constituyen cada cual un verso; y ahora debo añadir á V. que también puede suceder que no lo constituyan tampoco cuando es *sono-final* el primero y presenta en su consecuencia una sílaba menos de las que tendría siendo *llano*, pues en tal caso cabe que el segundo tenga en cambio una sílaba más, siendo también llano como aquel, y ya entonces el uno y el otro constituirán un verso solamente, como podrá V. obser-

varlo en el tercero de los que siguen, cuya breve cesura se halla una sílaba antes que en los otros:

*Piedad a los ojos ' pedí de mi i ngrata,
Y nunca en sus ojos ' clemencia se ve:
De pena y amor ' su desvío me mata;
De amor y de pena + infeliz moriré.*

J.—Veo en efecto que no es enteramente arbitrario considerar como un solo verso al compuesto de dos hemistiquios, aun cuando la mayor parte de las veces pueda muy bien dividirse en dos. Por lo demás ese tercer verso no me llena gran cosa que digamos; pero siempre es mejor usarlo así, que no dando al dodecasílabo once sílabas solamente, como si haciendo también *sono-final* su primer hemistiquio, sustituyéramos este otro:

De pena y amor ' su ceño me mata.

A.—Y la razón de eso es muy sencilla. Dividido ese verso que V. dice en los dos que lo constituyen, nos dará un seisílabo *sono-final* en sitio *non*, y otro que será *llano* en sitio *par*, y eso ya sabe V. cuán mal suena. Es, pues, indispensable ó que el dodecasílabo sea *sono-final* solo al fin, ó que si lo es en su primer hemistiquio, tenga el segundo una sílaba más, como en el ejemplo anterior.

J.—Pero siempre será mejor que los dos hemistiquios sean llanos, aunque á las veces puedan ser esdrújulos, como en este citado por SALVÁ,

Pasaron las águilas ' de Galia los términos.

A.—A lo que nosotros debemos pasar ahora es al

VERSO DE TRECE SÍLABAS.

J.—Y pasaremos por él como sobre ascuas, pues es verso que vale muy poco, según he podido observar en la *Fábula* de V. *Las dos cámaras*, página 348, cuyo comienzo es el siguiente:

*Por cama el duro suelo ' tenía Fernando,
Y sueño en él estaba ' tranquilo gozando,
Mientras colchon de pluma ' Raimundo tenía,
Y en él un solo instante ' dormir no podía.*

A.—Pues mire V., por muy mal que suenen esos versos *tredecasilabos*, ese es tal vez el único modo de construirlos menos pésimamente, haciendo entrar en cada uno de ellos, aunque en malhadado casorio, un *eptasilabo* y un *seisilabo*, con la cesura que tan oportunamente marca V. entre el uno y el otro.

J.—Me ha ocurrido marcarla ahí, por dar como algun aire de versos á esos endiablados renglones; mas no por eso los aceptaré nunca, siendo como son realmente versos cuyo segundo hemistiquio debería tener una sílaba más para equilibrarse con el primero, en cuyo caso nos sonarian bien, dándonos versos de catorce sílabas, como si, por ejemplo, dijéramos:

*Por cama el duro suelo 'tenia don Fernando,
Y sueño en él estaba 'tranquilo disfrutando, etc.*

A.—Dice V. perfectísimamente; y en consecuencia darémos por sentado que aunque el verso de *trece sílabas* figure como tal entre los nuestros (única razon que he tenido para hacer esa *Fábula* en él), corre parejas con el nonasilabo en cuanto á sonar malamente, por lo cual pasaremos al otro que nos resta por examinar, ó sea al

VERSO DE CATORCE SÍLABAS.

J.—Y muy poco tambien será lo que en él hayamos de ocuparnos, pues siendo como es un compuesto de dos *eptasilabos* con su cesura obligada en medio, segun lo están mostrando esos dos que yo he sustituido á los de V., claro está que sabido ya lo concerniente al verso *eptasilabo*, sabemos igualmente lo que es, ó lo que ha de poder dar de sí el compuesto de que se trata, siquiera pueda el *catordesilabo* figurar como verso aparte, y no como dos *eptasilabos*, por alguna de las razones que V. ha expuesto al tratar de los demás versos en que hay dos hemistiquios iguales.

A.—Lo que más interesa en ese verso es saber que para que sea completamente satisfactorio en lo que hace á su resonancia, conviene que tenga fundamentalmente acentuadas sus sílabas *segunda*, *sexta*, *octava* y *decimatercia* (ó sea la *segunda* y la *sexta* de cada uno de sus hemistiquios), como sucede en los dos con que V. me ha enmendado la plana más arriba, y como sucede asimismo en el ejemplo siguiente, cuyo compás es todo uniforme:

*¿Qué sombras se deslizan 'en lágrimas regadas
De luces moribundas 'al trémulo fulgor,
Cruzando ante mis ojos 'por montes y cañadas
De fúnebres tañidos 'al languido rumor?*

CAÑETE.

J.—Indudable es que de ninguna manera suena mejor el verso de que ahora se trata, que cuando sus acentos fundamentales recaen sobre las sílabas que V. indica, por lo cual creo que convendrá observar esa prescripción cuando el tal verso se destine al canto, puesto que en el último resultado podria hacerse de esa *redondilla* una *octavilla* por el estilo de la de DON JUAN NICASIO GALLEGO, pág. 546, sin otra diferencia que la de rimar entre sí solamente los sono-finales.

A.—Y no siendo de esa manera, ó adoptandó muy enhorabuena otra acentuacion fundamental distinta, pero igual siempre en todos los versos, no es posible que estos sean *cantables* en los términos que entonces se dijo. Eso no obstante, es tan difícil hacer en esa clase de metro lo que CAÑETE ha hecho en la composicion de que he tomado la estrofa de arriba, sin faltar sino en un solo verso á la acentuacion elegida como tipo, que lo comun es desentenderse de esa inflexible regularidad que tanto constriñe al ingenio en el metro de que se trata.

J.—Y aun por eso sin duda no la ha observado V. en su única *Fábula catordesilábica* titulada *Los Baños*, pág. 313, como no la observa tampoco ZORRILLA en aquella por otra parte inspiradísimas composicion que con el título *La tempestad* comienza de esta manera:

*¿Qué quieren esas nubes 'que con furor se agrupan
Del aire trasparente 'por la región azul?
¿Qué quieren cuando el paso 'de su vacío ocupan,
Del cenit suspendiendo 'su tenebroso tul?*

A.—Sin embargo, aun en medio de esa libertad, observará V. siempre que esos versos constan de cuatro acentos fundamentales, y que por eso precisamente puede en ellos tener cabida el *sono-final* consabido. Yo, empero, debo prescindir ya de esta clase de consideraciones, hallándose V. como se halla en el caso de poder hacerlas por sí; y en consecuencia haré punto final en lo relativo á ese verso, indicando á V. solamente que por haber hecho uso de él con mejor éxito que sus anteceso-

res nuestro antiguo Poeta JUAN LORENZO en las por otra parte insopor-
tables y monórrimas estrofas de su *Alejandro*, se le da el nombre de
alejandrino.

J.—¿Y no hay en castellano más versos que los de tres á catorce sí-
labas? Yo no hallo razón filosófica para circunscribirlos á esos límites,
pues recuerdo haber leído en LUZAN, autoridad que no recusará V., las
significativas palabras siguientes: « *¿de dónde se arguye que el número de
once, de siete ó de ocho sílabas haga armonía, y no pueda igualmente ha-
cerla el número de doce, de trece, de quince, de diez y siete?* »

A.—Lo mismo vino á decir MORATIN el hijo, al indicar que á la lira
española le faltaban todavía *algunas cuerdas*; pero yo, respetando en todo
lo que pueda valer la opinión de esos dos autores, creo ante todo que no
es la Filosofía, ni la reflexión, ni el discurso, sino el oído y solo el
oído, el que ha de decidir esa cuestión. Constituida tal cual lo está la
lengua de MARIANA y CERVANTES, serán en ella siempre versos pési-
mos los de nueve y los de trece sílabas, de cualquier modo que se cons-
truyan, encontrándose en el mismo caso los de quince y los de diez y
siete á que se refiere LUZAN, y los de diez y seis y cualesquiera otros
que V. quiera agregar á esos, pues lo más que podría V. hacer en los de
diez y seis, por ejemplo, sería juntar *dos de ocho*, como diz que lo hacen
los árabes; y eso, como V. bien conoce, no es *añadir cuerdas á la lira*, si-
no escribir de dos distintos modos una sola especie de verso. Y en efecto:
el doble octosílabo no tiene ya la razón de sér que el decasílabo ó el do-
decasílabo compuestos de dos hemistiquios, por bastarse su frase á sí pro-
pia para expresar lo que se le antoje, sin necesidad de recurrir en ciertas
ocasiones á la *conjunción* que V. sabe para salir de ciertos apuros, cosa
que en él sentaría mal, ni más ni menos que en el *catordesílabo*, el cual
figura como verso aparte, más bien que por otra razón, para que no se
pierda la memoria de los versos *alejandrinos*. Podrá ser, pues, que tras-
curriendo algunos siglos y alterándose en ese trascurso la índole de
nuestra *Prosodia* hasta el punto de ser otra distinta, quepa inventar al-
gunos versos nuevos que nuestros ultra-retataranietos acepten; pero hoy
por hoy debemos pensar, no en aumentar cuerdas á la lira, sino en tem-
plar bien las que tiene ahora, acomodando nuestra Versificación á la ín-
dole de nuestra lengua, como acomodaron sus versos á la índole de las
suyas los Poetas latinos y griegos. Si á pesar de estas reflexiones,

ereé V. todavía posible abrir nuevos y desconocidos rumbos á la Versifi-
cación castellana, yo le indicaré á V. un medio que en mi concepto le
servirá para curarse de esa preocupación: lea V. el *Sistema musical de la
Lengua castellana* dado á luz por DON SINIBALDO DE MÁS, hombre que á no
dudar vale mucho, y paladin el más esforzado de un nuevo método de
versificar diferente del seguido hasta ahora por nuestros mejores Poetas;
y verá V. allí hasta qué punto le desgarran el oído los versos, que funda
él en sus *vibraciones*, y entre los cuales figuran estos, única realización
hasta ahora de lo que LUZAN indicaba hace ya poco más de un siglo.

DE DOCE SÍLABAS.

Voy, señores, á contarles un suceso
El mas grande, mas extraño, mas curioso,
Que hará fasto en las historias de los siglos,
Que no ha visto otro jamás el mismo sol.

DE TRECE.

Con sus visos de rosa y de zafir y plata
Nace el cóncavo nácar de la mar fulgente,
Y en su seno cambiante sin cesar retrata
Los reflejos del iris con color luciente.

DE QUINCE.

¿Porqué á turbarme vienes entre sueños engañosa,
Si me despierto luego y más maldigo de mi suerte?
Porque entre sombras solo y tan de lejos he de verte,
Que se me acaba el alma de transida y afanosa,
Y para mí la vida no es ya vida sino muerte.

J.—¿Pero no se bromea V. ? *Musical* llama el señor MAS á un siste-
ma que produce esos versos ?

A.—En cambio es mucho más feliz cuando prosiguiendo la obra inten-
tada por nuestro Poeta VILLEGAS y seguida incidentalmente por LISTA y
algun otro, procura aclimatar entre nosotros el *hexámetro* y *pentámetro*
latinos, diciéndo, por ejemplo, lo siguiente:

Magníficas lumbres pueblan radiantes el orbe
Si el sol la bóveda fúlgida blondo pisa;
Mas ay! el disco claro pronto se nos hunde sepulto
Entre la noche negra que hórrida sombra trae.

Pero, amigo mío no hay que darle vueltas: nuestra Prosódia no es latina, ni los nombres y verbos de que disponemos tienen tampoco la declinación y conjugación que el hipérbaton necesita para que, unido á la cantidad, dé entre nosotros resultados métricos por el estilo que en Grecia y Roma. Si en el sáfico y en el adónico hemos hecho lo que ya V. ha visto, ha sido solo porque esos versos estaban basados allí en un número determinado de sílabas, única cosa que hemos tomado de los Poetas de la antigüedad, y aun así haciendo prevalecer la acentuación y cantidad nuestras sobre las que aquellos tenían. El que se salga de ese terreno no hará entre nosotros fortuna como Poeta ni como Versificador; y de aquí que no la haya hecho Mas ni aun en su traducción de la *Eneida*, traducción cuyos mejores versos hexámetros (y los tiene muy notables sin duda) no pasarán nunca de ser un débil remedo de los latinos, ni en lo que á nuestro oído concierne equivaldrán jamás en halago, en cadencia y sonoridad á estos tres solos endecasílabos de que el mismo Mas es autor, pues para gobierno de V. versifica muy bien cuando quiere, siendo lo más notable del caso que solo suele ser buen Versificador cuando se olvida de su sistema malamente llamado *musical*, y real y altamente *antimúsico*:

*Mas ay! ya me olvidó quien me quería,
Y objeto de desprecio lastimoso
No soy ¡oh cielos! ni la sombra mía.*

J.—Mucho me alegro de que esos versos hayan venido á hacerme olvidar el endiablado y horrible efecto que han producido en mí los primeros que de ese autor me citó V. antes. No parece sino que V. quiso entonces abrirme una herida, para despues aplicarme el bálsamo que la curase completamente. Yo le doy las gracias por ello, y no olvidaré el gran peligro que por lo visto ofrece añadir una sola cuerda á la sonora lira castellana, siendo así que lo más indicado es afinar las que lleva ahora, como V. dice perfectamente, y aun quitarle las que tiene de más, desterando de nuestra Versificación todo verso malo de suyo, así como toda combinación con la cual no se avenga el oído sino con mucha dificultad.

A.—Otra cosa también se necesita, si no ha de limitarse el Poeta á ser no más que un buen Versificador; pero de eso debemos hablar en otro capítulo, terminando en el nuestro *Diálogo*.

CAPITULO XII Y ÚLTIMO.

DE LOS VERSOS CONSIDERADOS BAJO EL PUNTO DE VISTA

RÍTMICO.

Conclusion del ARTE MÉTRICA.

J.—Yo creía, señor FABULISTA, que me iba V. á hablar de alguna otra cosa, tal, por ejemplo como el *génio*, el *númen*, ó según dicen otros, la *vena*, sin la cual, por muy buen Versificador que uno sea, lo que es Poeta no lo será nunca.

A.—Íntima relación tiene con eso la parte *rítmica* de la Versificación; pero no es sin embargo lo mismo. El *génio*, condición *sine qua* para ser realmente Poeta, es esa inspiración que le agita, sugiriéndole los pensamientos que vivifican su inteligencia, los cuadros en que hierve su fantasía, los sentimientos que de mil maneras agitan su corazón; y el *ritmo* es su manifestación externa, consistiendo como consiste en la facultad de transmitir el Poeta á otros lo mismo que pasa en su alma, haciéndoselo ver como él lo vé, imaginar como lo imagina, sentir en fin lo propio que él lo siente. Ahora bien: como acto interior, no entra el *génio* ni puede entrar en la jurisdicción del ARTE MÉTRICA; pero sí en cuanto adquiere forma para comunicarse á los demás, y en cuanto esta pueda ser apreciada de un modo material y tangible, á lo menos hasta cierto punto.

J.—¿Pues no hemos apreciado ya eso en todo lo dicho hasta aquí? ¿No hemos hablado de la Versificación bajo todos sus puntos de vista, entre ellos el del *compás*, sinónimo de *ritmo* para muchos, pues hasta al movimiento del pulso se le suele dar ese nombre?

A.—Otras acepciones distintas suele también tener esa palabra, pues á veces se entiende por ella lo mismo que *verso*, y otras lo propio que *combinación métrica*, mientras en otras se hace equivaler á *rima*; y en efecto la voz *ritmo* en griego significa, lo mismo que esa otra, *consonancia de dos dicciones*. Todo esto le probará á V. lo que ya otras veces le he dicho: lo vago que es nuestro lenguaje métrico, y la necesidad consiguiente de fijar la acepción que nosotros vamos ahora á dar á esa voz.