

saltan mas si se los pone en accion, y se les hace hablar á ellos mismos. Luciano es un modelo perfecto en esta clase de composicion; y hasta ahora nadie le ha igualado, aunque le han imitado algunos. Y no es de admirar; porque un buen diálogo satírico sobre asuntos de moral ó de crítica, es mas difícil en su ejecucion que lo que ordinariamente se cree. No basta, dice Blair, introducir diferentes personas que hablen unas despues de otras; es necesario que en su natural y animada conversacion muestren su carácter y se retraten á sí mismas: para lo cual es menester poner en boca de cada una aquellos pensamientos y aquellas expresiones que en efecto emplearian si hablasen en realidad sobre aquel asunto; cosa muy difícil.

### CAPITULO III.

#### *Composiciones epistolares, ó cartas.*

No se trata aqui de la forma epistolar que un escritor puede dar á cualquiera composicion. Ya hemos visto que algunos lo han hecho con las novelas; y otros han tratado tambien de este modo los asuntos de ciencias y de artes, y las discusiones polémicas y críticas. Todas estas composiciones no son una verdadera correspondencia epistolar, ni forman una clase á parte: las que constituyen la que voy á explicar, son las cartas privadas y familiares que un autor ha escrito á

algunos de sus amigos ú otros personajes de su tiempo sin intencion de publicarlas ; y las que cualquiera puede escribir sobre negocios particulares ó públicos, para comunicar con personas ausentes lo que las circunstancias le obligarian á decirlas de viva voz si no lo estuviesen.

Las cartas tienen diferentes nombres, ó por mejor decir se dividen en varias clases, segun los diversos fines á que pueden dirigirse y los asuntos sobre que se versan. Las hay de pésame, enhorabuena, y recomendacion; consolatorias, suatorias, y disuasorias; de oficio, y familiares; de peticion, y eucharísticas, esto es, para dar gracias por algun beneficio recibido &c. Pero como las pocas reglas útiles que pueden darse para su composicion, son comunes á todas ellas ; pasaré á indicirlas brevemente, sin contraerlas á clases determinadas.

1.<sup>a</sup> »El estilo ha de ser natural y sencillo en »el mas alto grado posible”; porque la afectacion y nimio adorno vienen tan mal en una carta, como en la conversacion ordinaria.

2.<sup>a</sup> »Esta naturalidad y sencillez no excluyen »los pensamientos ingeniosos y profundos”; al contrario, las hacen graciosas é interesantes, si las agudezas no son estudiadas, y las sentencias no se prodigan con exceso.

3.<sup>a</sup> »El language y el tono han de ser familiares en aquel grado que corresponda á la mayor ó menor intimidad que haya entre los dos »corresponsales, á la mayor ó menor importan-

»cia del asunto sobre que se verse la correspon-  
 »dencia, y á la mayor ó menor dignidad de la per-  
 »sona á quien se dirige la carta." Si esta no es de  
 oficio, sino de particular á particular; aun siendo  
 escrita al mas alto personage, debe conservar cier-  
 to aire de familiaridad. Pero esta ha de ser una  
 familiaridad noble, por entre la cual se trasluzca  
 el respeto debido al carácter de la persona con  
 quien hablamos.

4.<sup>a</sup> »La sencillez, la naturalidad, y el tono fa-  
 »miliar que recomendamos en las cartas, no quie-  
 »ren decir un total descuido y desaliño." Escribe-  
 biendo al amigo mas íntimo se debe poner alguna  
 atencion en el estilo, para evitar todo defecto en  
 materia de pureza y correccion. Un ligero descui-  
 do en esta última es disimulable; pero una cons-  
 tante negligencia daria muy mala idea del gusto  
 del escritor.

5.<sup>a</sup> »En las cartas no vienen bien por lo ge-  
 »neral cláusulas muy numerosas, y una coordi-  
 »nacion de las palabras demasiado musical"; bas-  
 ta que las expresiones y su combinacion no sean  
 conocidamente duras.

6.<sup>a</sup> Por lo comun »tampoco admiten cláusulas  
 »largas y periódicas": al contrario, la soltura y  
 facilidad en las construcciones, son uno de los ca-  
 ractéres dominantes del estilo epistolar. Esto, co-  
 mo ya se ha dicho respecto de las otras cualida-  
 des del estilo, no se ha de tomar tan literalmen-  
 te, que si alguna vez el pensamiento mismo está  
 convidando á una construccion periódica, deje-

mos de emplearla. Todo lo que viene naturalmente, todo lo que sale del corazon, tanto en orden á los pensamientos como al modo de presentarlos y de expresarlos, es bueno: el vicio está en la afectacion.

7.<sup>a</sup> » Los símiles muy extendidos y circunstanciados, la demasiada erudicion, las alusiones oscuras y remotas, los términos poco usados, el tono muy remontado, las personificaciones, las apóstrofes á objetos inanimados, y otros movimientos oratorios de esta clase, son intempestivos en las cartas”; porque no parecen naturales en el que escribe tranquilamente en su gabinete. Sin embargo, tal circunstancia puede haber, su imaginacion puede estar tan acalorada, y su corazon tan conmovido, que este language sea el mas propio en su situacion. Entonces puede emplearle: todas las reglas estan sujetas al prudente discernimiento del escritor; todas ó las mas son generales, y admiten algunas excepciones.

El modelo mas perfecto que hasta ahora posee la literatura en esta parte, son las cartas de Ciceron. Estan escritas con elegancia, pero sin que se conozca el estudio.

## SECCION SEGUNDA.

*Composiciones en verso.*

Estas se llaman *obras poéticas*, ó simplemente *poesías*; y el que las compone, *poeta*, palabra griega que significa *hacedor*, esto es, *inventor*: porque en efecto, aunque en algunas no haya rigurosa ficción, en todas ellas tienen mucha parte la fantasía y la artificiosa invención del que las escribe. Pueden reducirse á tres clases. La 1.<sup>a</sup> comprende todas aquellas en que el poeta habla él mismo directamente con los lectores por todo el curso de la obra, sin que esto impida que en algun pasage pueda introducir hablando por dialogismo ó prosopopeya una persona verdadera ó fingida; y por esta razon pueden llamarse *directas*, ó *no dramáticas*. La 2.<sup>a</sup> aquellas en que él no habla nunca, sino ciertas personas en cuya boca pone toda la composición; y se llaman *dramáticas*, es decir, composiciones en las cuales las personas de que se trata *obran*, están en acción. La 3.<sup>a</sup> aquellas en que unas veces habla él, y otras alguna ó algunas personas; y se llaman de consiguiente *mixtas*, porque participan del carácter de las dos primeras. Trataré de ellas con separación; pero antes diré algo sobre el artificio de elocución que es comun á todas, es decir, del verso.

## LIBRO PRIMERO.

*Del verso, su naturaleza, origen y mecanismo; de la versificación castellana, y de la diferencia entre el lenguaje y estilo de la prosa y de los versos.*

## CAPITULO PRIMERO.

*Naturaleza, origen, y mecanismo del verso.*

¿Quién creeria que habiéndose compuesto obras de verso en todas las naciones cultas hace tantos siglos, y habiéndose hablado tanto acerca de su mecanismo; nadie haya dicho todavía con exactitud qué cosa es verso, y en qué se diferencia de la prosa? Increíble parece; pero es un hecho. Sin embargo, si observamos que las obras compuestas en verso estan divididas en porciones simétricas sujetas á una ó mas medidas determinadas, y que al contrario las que se llaman de prosa estan distribuidas en porciones no simétricas, ni sujetas á determinadas medidas; es fácil conocer que lo que se llama versificación no es otra cosa que «la artificiosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones», y un verso «cada una de estas mismas porciones sujetas á ciertas medidas.»

Los versos no son invencion de esta ó aquella nacion particular, sino comunes á todas, y tan antiguos casi como el hombre: son hasta cierto punto un efecto mecánico de su organizacion, y no han sido inventados por el estudio. El hombre es poeta y músico por naturaleza. Y así como, sin conocer la teoría científica de la música, cantó ya en los primeros períodos de su existencia, es decir, dió á los sonidos de su órgano vocal varios tonos que cuadraban con el estado interior de su alma, y expresaban su alegría ó su tristeza, su admiracion, su asombro &c.; del mismo modo distribuyó sus expresiones, maquinalmente y sin conocer ninguna teoría métrica, en ciertas porciones cuya duracion al pronunciarlas correspondiese á la de las modulaciones musicales de su voz. Las medidas á que al principio las sujetase y la manera de combinarlas no serian, como se deja conocer, las mas armoniosas y felices, ni serian tampoco muy variadas; pero el placer debió de irse sintiendo por grados, y para aumentarle y diversificarle se fué poniendo ya mas atencion, se mejoraron y variaron las medidas, y la música y la versificacion llegaron á ser un arte, esto es, á reducirse á reglas fijas. El canto y el verso anduvieron al principio siempre juntos: y ni habia músico que no fuese poeta, ni poeta que no fuese músico, antes por lo comun cada uno cantaba sus propios versos; pero con el tiempo se dividieron, y las reglas para su respectiva ejecucion formaron dos artes entera-

mente separadas, aunque bastante análogas entre sí.

Consistiendo la versificación en distribuir las composiciones en ciertos grupos de palabras (ó mas bien de sílabas, porque puede haber algun verso que no contenga mas que una sola palabra) sujetos á determinadas medidas; y pudiéndose contar el número de las sílabas, y medir el tiempo que se emplea en su pronunciacion; parece que la versificación puede ser de dos especies, de las cuales la primera consista en que las porciones regulares en que está partida la obra tengan determinado número de sílabas, y la segunda en que sin fijar el número de estas sea determinado el de los tiempos que han de gastarse en su pronunciacion. Así se cree generalmente: se dice que el griego y el latin adoptaron esta última, y las lenguas modernas la primera; y se cita como prueba convincente el hecho de que en latin y en griego un mismo verso puede llenarse, sin variar el número de tiempos, con mas ó menos sílabas, segun que las breves y largas estan mezcladas en distintas proporciones; al paso que en castellano, en frances &c. cada especie de verso tiene constantemente un mismo número de sílabas, pudiendo variar el tiempo que se tarda en pronunciarlas. Sin embargo, si se advierte que aunque nosotros no medimos los tiempos tan compasadamente como los antiguos, no prescindimos de ellos ni podemos prescindir, porque no toda reunion de once sílabas, por ejemplo, forma un verso en-

decasílabo ni toda la de ocho un octasílabo; sino que además es menester que de estas once ú ocho sílabas haya unas acentuadas y otras sin acento, es decir, unas largas y otras breves, y que esten alternadas segun cierta ley que ninguno ha sabido fijar hasta ahora con exactitud, pero que no por eso deja de existir: nos convenceremos de que toda versificación se funda en la medida del tiempo que se gasta al pronunciar las porciones simétricas de sonidos en que está dividida la composición. Ni puede ser de otra manera. Ya hemos visto que todos los versos se cantaban en otro tiempo; y aunque algunos no están ya destinados á cantarse, han conservado sin embargo la misma estructura que cuando se cantaban. Ahora bien: si cada verso era cantado, es decir, pronunciado con ciertos tonos en un determinado período de tiempos musicales; es de toda necesidad que en su pronunciación tónica no se gastasen mas ni menos tiempos que los que abrazaba el período musical á que estaba acomodado, y por consiguiente que toda versificación se funde ahora como entonces en esta medida regular de los tiempos que se emplean en recitar cada uno.

Lo que se dice de la versificación de los antiguos, no es exacto. Los Griegos, y á su imitación los Latinos, tenían cuatro clases de versos. En la primera el número de pies, sílabas y tiempos era fijo, determinado, y constante. Tal es el senario yámbico puro; porque constando de seis pies necesariamente yambos, es decir, pies de dos síla-

bas ; breve la primera y larga la segunda ; y contando cada breve por un tiempo , y cada larga por dos : resulta que todo senario yámbico puro tiene siempre seis pies , doce sílabas , y diez y ocho tiempos . De esta clase son tambien los coriámbricos , los faleucos ó endecasílabos ; los sáficos , los adónicos , y los alcaicos .

En la 2.<sup>a</sup> el número de los pies y de los tiempos es constante , pero no lo es el de las sílabas . Porque pudiéndose medir por pies disílabos ó trisílabos , con tal que sean isócronos ; resulta que el mismo período musical puede llenarse con mayor ó menor número de sílabas , siempre que la suma de sus tiempos sea la que exige aquel género de metro . Tales son el exámetro , el pentámetro , el llamado anapéstico , y algun otro .

En la 3.<sup>a</sup> el número de los pies y de las sílabas es fijo y constante , pero no lo es el de los tiempos . Porque pudiendo ser los pies , aunque siempre disílabos , de tres ó de cuatro tiempos ; resulta que siendo uno mismo el número de pies y de sílabas , el período musical es mas ó menos largo , según que con los pies disílabos de tres tiempos se han mezclado mas ó menos de los de cuatro . Tal es el senario yámbico con espondéos en los pares : sus pies siempre son seis y sus sílabas doce ; pero si tiene un solo espondéo , sus tiempos serán 19 ; si tiene dos , 20 ; y si llegan á tres , 21 . De suerte que en esta clase , siendo fijo el número de las sílabas y los pies , los tiempos son mas ó menos dentro de dos límites constantes .

En la 4.<sup>a</sup> <sup>el</sup> El número de los pies es fijo, pero no el de los tiempos ni el de las sílabas. Porque pudiéndose sustituir á un pie disílabo de tres tiempos otro trisílabo de igual medida, y hasta un trisílabo de cuatro; resulta que en igual número de pies es variable el de las sílabas y los tiempos. Tal es el senario yámbico con tribraquios, dáctilos, anapestos, espondeos, ó mixtos, en los cinco primeros pies. Y estos senarios son ordinariamente los de las comedias y tragedias griegas y latinas.

Esto supuesto, es fácil conocer que nuestros versos son de la tercera clase, es decir, que siendo constante en cada metro el número de los pies y de las sílabas, no lo es el de los tiempos. Porque los pies, que generalmente son disílabos, pueden ser de dos, três, ó cuatro tiempos, y mezclarse en diversas proporciones; de lo cual resulta que dentro de ciertos límites el período musical será mas ó menos largo, segun que respectivamente haya mas ó menos espondeos, yambos, coréos, y pirriquios. Así, un verso endecasílabo, por ejemplo, tiene siempre, si no es agudo, once sílabas divididas en cinco pies disílabos, con una cesura breve; pero sus tiempos serán mas ó menos, segun que los pies sean todos coréos ó yambos, ó esten mezclados con espondeos y pirriquios. Si todos son coréos, yambos, ó mixtos; los tiempos serán 16: si hubiere uno, dos, ó tres pirriquios; 15, 14 ó 13: si al contrario se mezclaren con los yambos ó coréos uno, dos,

tres ó mas espondéos, ó si todos los cinco lo fueren, los tiempos serán respectivamente 17, 18, 19, 20, y 21. Pero como no es fácil que un endecasílabo tenga mas de dos pirriquios, ni mas de cuatro espondéos; puede establecerse por regla general que nuestro endecasílabo llano tiene once sílabas divididas en cinco pies disílabos yámbos ó coréos, ó mezclados entre sí y con los espondéos y pirriquios en diversas proporciones al arbitrio del poeta, y ademas una cesura breve, y que sus tiempos no bajan de 14 ni pasan de 21.

Téngase tambien por principio general, verdadero é inconcuso, que nuestros versos estan distribuidos en pies de dos sílabas, ya las dos sean breves (pirriquios), ya largas (espondéos), ya breve y larga (yambos), ya larga y breve (coréos) con alguna cesura al fin si el número de sílabas es impar, y que no los medimos por pies de tres, cuatro, ó mas sílabas. Y aunque Luzan se empeñó en hallar dáctilos en nuestros versos, sus inútiles tentativas demostraron que no los tienen. Aun en el verso adónico en que parece que admitimos el dáctilo, no le hay en realidad. Nuestro adónico es un verso de cinco sílabas, que por lo comun consta de un coréo, un yambo y una cesura breve, y no de un dáctilo y un espondéo como el latino. La prueba es demostrativa. En este de Villegas:

Zéfiro blando:

aun concediendo que constase de dos pies, y el primero fuese dáctilo, el segundo no puede ser

espondéo, pues la *o* de *blando* es breve. Así la verdad es que el adónico español (ya que se le quiere dar este nombre) consta de dos pies disílabos (coréos, yambos, ó mixtos) y una cesura breve. Para que se vea comprobada la verdad de estos principios daré algunos ejemplos.

El verso de Garcilaso que dice:

El dulce lamentar de dos pastores,  
debe medirse así:

ēl dūl-cē lă-mēntăr-dē dōs-păstō-rēs:

y consta, como se ve, de un espondéo, un pirriquo, otro espondéo, un yambo, tercer espondéo y una cesura breve: sus tiempos 18.

Este de Rioja:

āl ūl-tímō-sūs-pī-rō dē-mĭ vī-dă:

se mide como está indicado; consta de un espondéo, un pirriquo, otro espondéo, otro pirriquo, un yambo, y la cesura, y sus tiempos son 16.

Haga ahora la prueba el que quiera, y verá que en efecto gasta menos tiempo en recitar el segundo que el primero, y que el ritmo ó proporcion musical entre los pies es muy diferente en ambos, sin embargo de que el número de sílabas es el mismo: prueba incontestable de que nosotros para arreglar el ritmo de nuestros versos no prescindimos del tiempo que exigen para su recitacion, y de consiguiente que para hacer un verso no basta que tenga las seis, ocho, diez ú once sílabas que indica su nombre, sino que es necesario además que las combinaciones de breves con breves, largas con largas, y de unas

con otras tomadas de dos en dos, en suma, los pies, esten arregladas segun cierta ley en cada género de metro. De donde resulta que nuestros versos son exactamente como los griegos y latinos de la tercera clase, es decir, como aquellos en que siendo constante el número de los pies y de las sílabas, no lo es el de los tiempos; que es lo que me propuse demostrar.

Se me preguntará tal vez por qué en los versos citados (y lo mismo seria en otro cualquiera que se midiese) son respectivamente largas y breves las sílabas que he señalado como tales, y forman en consecuencia los espondéos, yambos y pirriquios que he notado. Para responder á esta pregunta seria menester escribir un tratado completo de prosodia castellana, tratado curioso, útil, y aun necesario, que no tenemos por desgracia. Pero pues esto no me es posible por ahora, ni semejante tratado debe entrar en la presente obra; me limitaré á indicar algunos principios generales, ciertos é incontestables.

1.º En castellano, como en griego y en latin, todo diptongo es largo *por su naturaleza*, y no puede menos de serlo; porque sonando las dos vocales distinta aunque rápidamente, son dos los tiempos que se gastan en pronunciarlas. Hágase la prueba, y se notará sensiblemente que se tarda mas en pronunciar la sílaba *ais* en *leiais*, que la sílaba *a* en *leia*.

2.º Toda vocal seguida de dos consonantes, de las cuales la primera se junta con ella al de-

letrear y la segunda con la siguiente, es tambien necesariamente larga *por posicion*, como se dice en la prosodia latina y en la griega. La razon de este hecho, que no ha dado ningun gramático antiguo, se hallará en Destutt-Tracy. Allí se verá que ninguna consonante termina sílaba ni puede sonar por sí sola, sino que siempre va acompañada, aunque por la rapidez con que pronunciamos no lo percibimos ya, de cierta vocal brevísima parecida al *scheva* de los hebreos; así como toda vocal va precedida de una ligerísima articulacion semejante al *vau* de los mismos hebreos, ó al digamma de los eólicos, ó á la aspiracion tenue de los otros griegos; y por consiguiente que si la sílaba *as*, por ejemplo, se hubiese de escribir notando con distintos signos la aspiracion que precede á la voz representada por la vocal *á* y la brevísima voz que sigue á la articulacion representada por la consonante *s*; habria que escribir la palabra *as* de esta manera *hasë*. De esta doctrina, que es ciertísima, se sigue que no solo en el griego y el latin, sino en todas las lenguas muertas y vivas, existentes y posibles (porque el mecanismo de la voz humana fué siempre, es y será el mismo en todos los hombres) la vocal á quien siguen dos consonantes simples ó una doble, se hace larga por esta circunstancia.

3.º Que aunque los griegos y romanos distinguian el acento prosódico de la cantidad de las sílabas, nosotros hemos unido y confundido am-

bas cosas; y así para nosotros toda sílaba acentuada es larga *por uso*.

4.º Que en consecuencia en toda palabra la sílaba ó sílabas no acentuadas son breves atendiendo al acento, pero podrán ser largas por posición. Sin embargo los diptongos en este caso se consideran como breves.

5.º Que en castellano, como en griego y en latin, es larga la sílaba formada por *contracción*. Así lo son *del* y *al*, contraídas por *de el*, *á el*.

6.º Que en consecuencia de lo establecido en el segundo principio, la sílaba breve puesta antes de dos consonantes que pertenecen á la siguiente queda breve, si no se alarga por licencia poética. Y como en este caso la segunda sílaba comienza por dos consonantes, y nosotros no empezamos ninguna por dos mudas ó dos líquidas, ni por líquida y muda, sino por muda y líquida; resulta que estas últimas no forman posición: lo mismo exactamente que entre los latinos y griegos, aunque entre estos últimos tampoco la forman ciertas combinaciones de dos mudas ó dos líquidas con que podían empezar sus sílabas. Pero esta que parece una excepción, es la confirmación de la regla, porque en este caso las dos consonantes pertenecen también á la sílaba segunda, y no se reparten entre ella y la primera.

Supuestos pues estos principios incontestables, porque, como ya he dicho y se ve, están fundados en el mecanismo del órgano vocal;

fácil es convencerse de que las sílabas que he señalado como respectivamente largas y breves lo son en realidad, y que unidas de dos en dos han de formar necesariamente los pies que resultan de la union de dos largas, dos breves, larga y breve, y breve y larga, es decir, los puros purísimos espondeós, pirriquios, coréos y yambos de los griegos y latinos. En efecto,

ēl dūl-| es un pie que consta de dos sílabas, pero ambas son largas por posicion (principio segundo), luego es un espondeó:

cē lā-| otro cuyas dos sílabas son breves por no acentuadas (principio cuarto), luego es un pirriquio:

mēntār-| ambas largas, la primera por posicion y la segunda por acentuada (principios segundo y tercero), luego forman otro espondeó:

dē-dōs-| la primera breve por no acentuada (en esto se distingue la preposicion *de* de la tercera persona del presente de subjuntivo del verbo *dar*, él dé) y la segunda por posicion, luego tenemos un yambo:

pāstō-| largas ambas, la primera por posicion y la segunda por acento: luego de ellas resulta un espondeó.

rēs-| cesura breve por no acentuada.

Háganse las mismas observaciones sobre el otro verso y sobre todos los que lo sean, y se verá comprobada la doctrina.

Se me preguntará todavía por qué esta reunion de once sílabas, »el dulce lamentar de dos

„pastores” forma verso, y no le forma esta otra „el lamentar dulce de dos pastores”, sin embargo de que esta puede medirse tambien de este modo:

ēl lă-mēntār-dūlcĕ-dĕ dōs-pāstō-rĕs:

en cuyo caso formaria: 1.º un yambo, 2.º un espondéo, 3.º un coréo, 4.º un yambo, 5.º otro espondéo, y 6.º la misma cesura breve, y que en efecto hay ó puede haber muchos versos cuyos pies esten distribuidos de este modo. Respondo que esto es por otra razon, á saber, porque es ley constante en el mecanismo de nuestra versificacion, aunque no es fácil explicar en qué se funda, que si en el verso endecasílabo la pausa de cesura (luego veremos lo que es) cae despues de la sexta sílaba, esta ha de ser acentuada. De consiguiente el tercer pie en este caso es necesariamente espondéo, ó á lo menos yambo. Y como esto no se verifica en la segunda combinacion, en la cual el tercer pie dūlcĕ es un coréo; esta es la razon por que toda ella no forma verso. Para que no se dude, sustitúyase á *dulce* la palabra *feliz*, aunque impropia, y ya tendremos el verso:

El lamentar fĕliz de dos pastores.

¿Y por qué? Porque cayendo la cesura despues de la sexta sílaba, esta es acentuada como lo pide la ley del metro.

Si todavía quedase alguna duda en que las dos consonantes que no sean muda y líquida, hacen larga por posicion la vocal precedente; observe cualquiera de buena fe con cuánta mas ra-

pidez pasa por la o de *örär* que por la de *öbstär*, sin embargo de que ni una ni otra estan acentuadas: prueba irrefragable de que ademas del acento hay otra cosa que puede hacer largas las sílabas. Lo mismo se observará entre la *u* de *circülö* y la de *circündär*. ¿Quién puede negar que para pronunciar completamente la sílaba en que está la última *u* se gasta doble tiempo, que para recorrer la de la primera?

## CAPITULO II.

### *Versificacion castellana.*

Lo que caracteriza nuestra versificacion y la distingue de la antigua es la rima perfecta ó imperfecta. La primera, llamada con propiedad *rima* ó *consonancia*, consiste en que los versos que se corresponden entre sí, acaben con palabras en las cuales la vocal acentuada y todas las que se la sigan sean idénticamente las mismas. Así, son verdaderos consonantes *gem-ido*, y *escarnec-cido*, pero no lo son *lánguido*, y *despido*; lo son *teatral*, *tribunal*, y no lo son *animar* y *animal*. La segunda, llamada *asonancia*, consiste en que las vocales de las dos últimas sílabas sean las mismas, á lo menos en valor; pero las consonantes que las forman han de ser diferentes, á lo menos la una. *Selva*, *muerta*, *cueva*, *perla*, son asonantes. Tenemos sin embargo, como en griego y en latin, versos que no se corresponden entre sí con nin-

guna especie de consonancia ni asonancia, y que por eso se llaman *suelos*, *libres*, ó *blancos*.

En todos, sean *suelos* ó *ligados*, se hace al recitarlos una pequeña pausa que se llama de *cesura*, la cual no debe confundirse con las pausas mayores y menores que exige el sentido, como que muchas veces es preciso hacerla donde el sentido no pide ninguna; pero si ambas coinciden, el verso es mas armonioso. La *cesura* puede caer en los de once sílabas despues de la cuarta, de la quinta, de la sexta y de la séptima, á no ser que sean *sáficos*, porque en estos cae constantemente, despues de la quinta. En los de ocho puede caer despues de la tercera, cuarta, quinta, y sexta; pero es menos sensible. En los de seis, ordinariamente despues de la tercera, y alguna rara vez despues de la cuarta.

En nuestros versos, como en los latinos, se puede hacer uso de las licencias ó figuras prosódicas llamadas *sinalefa*, *sinéresis* y *diéresis*; pero no de la *ethlipsis*. La *sinalefa* consiste en que cuando una palabra acaba con vocal y la siguiente empieza tambien con vocal, se pronuncia la primera tan rápidamente que casi se confunde con la segunda, y por eso no se cuenta en el número de las sílabas que debe tener el verso como si no estuviese escrita. Para el uso de la *sinalefa* se debe tener presente que aunque todavía escribimos la *h* no la aspiramos, y por eso las palabras que empiezan por ella se reputan como si comenzasen por vocal, excepto cuando está seguida del dip-

tongo *ue*, como en *hueste*, *hueso*. Algunas veces aun habiendo esta concurrencia de vocales no se hace sinalefa, se pronuncian ambas distinta y separadamente, y se cuentan por dos sílabas; lo cual sucede por lo regular cuando la primera es final de palabra enfática, ó monosílaba, ó está acentuada. La sinalefa es comun, frecuente, y necesaria. La sinéresis consiste en hacer diptongo dos vocales que segun la pronunciacion ordinaria forman dos sílabas; porque así, al recitar el verso, se pronuncian con una sola emision de voz, y tan rápidamente que no forman mas que una sílaba: por ejemplo, *cruel*, *leal*. Esta licencia no debe emplearse sino raras veces, La diéresis al contrario consiste en pronunciar con bastante separacion, de modo que constituyan sílabas distintas, dos vocales que segun la pronunciacion comun forman diptongo, v. gr. *viuda*. Tambien debe ser rara esta licencia. En general el verso en que no hay ninguna de las tres, es mas armonioso; el que tuviese las tres juntas, seria detestable; el que reuniese las dos últimas, ó la primera y alguna de las otras dos, ó muchas sinalefas, duro y arrastrado, á no ser que en cualquiera de estos casos se construya así expresamente para hacerle imitativo.

Nuestros versos se denominan por el número de sílabas que tienen. Así se llaman *endecasílabos* los de once, *octosílabos* los de ocho, y *heptasílabos* ó *septisílabos* los de siete, y de nueve, seis, cinco, cuatro, los que tienen este número.

Los mas usados son el endecasílabo, que se emplea en las composiciones épicas y trágicas, en las elegías, epístolas, sátiras, octavas; en los sonetos, y en las odas, particularmente sagradas, heróicas y filosóficas, mezclado con los de siete: el octosílabo usado en las comedias y en todos los romances menores: el de siete, que es exclusivamente propio de las anacreónticas; el de seis para las letrillas y endechas; y el de cinco, que mezclado con los de siete forma todas las seguidillas. Los de menos sílabas, los de nueve, y los de diez no terminados en sílaba acentuada, son poco usados. Debe advertirse que los de diez con final acentuada se reputan por de once, porque la pausa mayor que en ellas se hace al fin del verso equivale á la sílaba breve con que estos acaban; y por la misma razon los de siete acentuados, por de ocho; los de seis, por de siete, y los de cinco, por de seis. En suma, la final acentuada equivale en la cuenta á dos sílabas, una larga y otra breve. Al contrario, si un verso acaba en esdrújulo se reputa como si tuviese una sílaba menos que las que materialmente tiene. Así, por ejemplo, uno de doce sílabas, cuya última palabra sea esdrújula, se mira como endecasílabo. El uso de estos versos endecasílabos esdrújulos ha de ser muy raro. El verso que acaba con sílaba acentuada se llama *agudo*; el que la tiene no acentuada ni esdrújula, *llano*.

En los versos sueltos es menester cuidar de que no haya seguidos ni muy inmediatos dos asonantados, y mucho menos aconsonantados, á no

estar la composicion en *silva*; y en todos, sean sueltos ó ligados, es preciso evitar que dentro de un mismo verso haya dos palabras consonantes, y aun asonantes, ni sonidos idénticos, ó muy parecidos á los del precedente.

Para descender á pormenores mas prolijos sobre la versificacion castellana seria menester escribir un largo tratado. Basten pues estos principios. El que desee mas noticias puede leer la poética de Luzan, la de Masdeu (aunque vale poco), y aun la de Rengifo; sobre todo lea los buenos poetas, y en ellos aprenderá prácticamente cuanto corresponde al mecanismo de los versos.

### CAPITULO III.

#### *Diferencias entre el language y estilo de la prosa y del verso.*

Hé aquí uno de los puntos mas delicados y difíciles del arte de hablar, y que hasta ahora no ha sido tratado por ningun autor con la debida extension y claridad. Blair, Batteux, y nuestro Luzan han dicho algo, pero muy diminuto y embrollado: y aun el primero perdió aquí su acostumbrada filosofía. Yo procuraré ser mas exacto, y aclarar esta materia hasta ahora tan oscura; pero no podré dar mas que un ensayo. Porque para ilustrarla completamente seria necesaria una obra particular, en la cual se examinasen largos pasages de nuestros buenos poetas, y se hiciese

ver de cuán diferente manera se hubieran expresado en prosa pensamientos, ó absolutamente idénticos, ó casi los mismos en el fondo.

Ante todo es menester no confundir dos cosas que son muy distintas entre sí, á saber, la diferencia entre el verso y la prosa, y la que debe haber entre el language y estilo de las composiciones en verso y el de las de prosa. La jácara de ciegos mas chabacana será siempre una composicion en verso, por mas que su estilo y language sean bajos, vulgares y sobremanera prosáicos; y nadie puede confundirla con otra de prosa, porque desde la primera cláusula vé que está distribuida en porciones simétricas que se corresponden segun cierta ley, lo cual solo se verifica en las escritas en verso. Hay mas: cada uno de estos se distingue perfectamente de otra reunion de igual número de sílabas, en la cual no esten combinadas y distribuidas las acentuadas y no acentuadas con aquel mecanismo que constituye el verso. Ya vimos en efecto que esta combinacion de sílabas: »el dulce lamentar de dos pastores» forma verso, y se distingue de la misma reunion de palabras y sílabas distribuidas así: »el lamentar dulce de dos pastores.» Cualquiera pues conoce al instante que oye ó lee las dos frases, que la primera es un verso endecasílabo, y la segunda un breve trozo de prosa. Así, la grandificultad no consiste en distinguir esta del verso, como Blair ha dicho con poca exactitud; lo difícil es distinguir el language y estilo de la poe-

sía del de la prosa ; sobre todo cuando esta es noble, grandiosa, elevada, y en cierto modo poética; porque no es muy fácil fijar con precision hasta qué punto la prosa puede emplear el language y estilo de la poesía. Sin embargo, hay ciertas licencias tan exclusivamente propias de esta, que sin nota de afectacion no podrian introducirse en una composicion de prosa por elegante que fuese. Lo mismo debe decirse de algunos arcaismos y latinismos que se hallan en nuestros poetas, y de ciertas inversiones, galas y voces propias de la poesía. Esta ademas, aun cuando no toma un tono muy elevado, no admite algunas conjunciones, fórmulas de transicion, y aun palabras y frases que pueden muy bien entrar, y entran de hecho, en composiciones brillantísimas de prosa. Indicaré brevemente cuáles son estos privilegios exclusivos de la lengua de las musas.

En cuanto á las licencias, ya queda indicado que en los versos se pueden escribir ciertas palabras con la antigua ortografía, diciendo: »derredor, dó, corónica, Ingalaterra.» 2.º Del mismo modo se escribe tambien, *pece* por *pez*; *felice*, *infelice*; por *feliz*, *infeliz*, lo cual es una especie de paragoge; y al contrario se cortan por apócope las palabras *apenas*, *entonces*, diciendo *apena*, *entonce*. 3.º Tambien es permitido al poeta sincopar otras, diciendo: *espirtu*, por *espíritu*; *cruenza*, por *crudeza*; pero son muy raras.

Se puede tambien juntar el artículo masculino con nombres femeninos que empiecen con *a*,

aun cuando en prosa no lo tenga autorizado el uso,  
Así Garcilaso pudo decir: (Egloga I.)

Saliendo de las ondas encendido  
rayaba de los montes el *altura*  
el sol &c.

licencia que Fr. Luis de Leon extendió hasta los  
adjetivos, diciendo en la profecía del Tajo:

Traspasa *el* alta sierra.

De la misma manera se permite suprimirle en ca-  
sos en que la prosa le requiere esencialmente.  
Así Herrera, en la canción á D. Juan de Austria,  
dijo:

á Encelado arrogante  
Júpiter poderoso  
despeñó airado *en Etna cavernoso*,  
en lugar de *en el Etna*.

La poesía admite además ciertas licencias en  
la construcción gramatical de los verbos que en  
prosa no serían tolerables. Ya vimos en Fr. Luis  
de Leon,

y mis ojos pasmaron,  
por «se pasmaron.» Con igual autoridad pues dijo  
Rioja en la canción á las ruinas,

Así á Troya *figuro*,  
por *me figuro*, esto es, me represento en la ima-  
ginación.

En orden á los arcaísmos, ya se previno tam-  
bien que los que más frecuentemente pueden usar-  
se, son los que consisten en ciertas terminaciones  
antiguas de los verbos, como *vide*, *vido*, *viere-*  
*des*, *tuvieredes*, *decirte-he*, *darte-han*, y en la

acepcion anticuada de ciertas voces, como *atender* por esperar; y *pesadumbre*, por peso. Este último empleó Rioja, diciendo allí mismo:

Las torres que desprecio al aire fueron,  
á su gran *pesadumbre* se rindieron.

Tambien introdujo este arcaismo de significacion, pero no tan felizmente, en la silva al verano, diciendo que en este

*la pesadumbre líquida no crece*  
con el furor de los oscuros vientos.

La perífrasis «*pesadumbre líquida*» en lugar del *mar*, es oscura, impropia y estudiada; y cualquiera lo conocerá sustituyendo la palabra *peso*. ¿Qué es un peso líquido ó sólido? Estos dos epítetos no se hermanan bien con el sustantivo *peso*, pues aunque todos los cuerpos son pesados, no se les dá la calificacion de sólidos ó fluidos en razon de esta cualidad, sino por la mayor ó menor cohesion de sus moléculas.

Acerca de los latinismos permitidos en poesía es menester prevenir, que no reconocemos por tales las voces latinas ó latinizadas que en su nuevo y bárbaro dialecto emplearon los culteranos, como el *insaturable*, la *superna*, el *diversorio* que notamos en otra parte. Estas ya dijimos que estan proscritas aun en poesía. Hablamos aquí de las acepciones latinas de algunas voces usuales, acepciones que se toleran en verso y serian insufribles en prosa. Daré algunos ejemplos tomados de Rioja.

*Remitir*, por *aflojar*, *deponer*, *mitigar*. En la misma silva dice que en el verano

*Remite* el aire el desabrido ceño.  
Buena metáfora con personificación, en la cual representado el año como un hombre que durante el invierno ha estado ceñudo y con el entrecejo arrugado, desarruga su faz, y *depone* el ceño luego que llega el verano. Esta voz misma *verano* está usada aquí en la acepción latina; pues designa, no el estío que es su significación castellana, sino la primavera.

*Solicitar*, por «facilitar ó proporcionar á otro una cosa.» Así dice mas abajo, que el sol

al blando pie de los pesados rios  
las prisiones de hielo alegre quita,  
y su antiguo correr les *solicita*;  
esto es, les proporciona ó restituye.

*Reclamar*, por «volver á clamar, ó repetir.»  
En las Ruinas:

Una voz triste se oye que llorando  
«Cayó Itálica» dice; y lastimosa  
Eco *reclama* «Itálica», en la hojosa  
selva, que se le opondre, resonando  
«Itálica»,  
esto es, Eco repite:

*Poner*, por *deponer*. En un soneto  
*Pon* la soberbia, ¡oh Layda!  
*i, e, depon, deja.*

*Proceder*, por adelantarse, y de aquí figuradamente prosperar, aventajarse á otro, ser mas feliz que él. Epístola á Fabio;

El oro, la maldad, la tiranía del inicuo *procede*, y pasa al bueno. i, e, el malo prospera; es feliz y preferido al bueno.

Otras muchas voces hay que los poetas pueden usar en la acepcion latina que ya no tienen en el uso comun; pero no es fácil dar aquí el catálogo de todas ellas. Lo que sí importa prevenir á los principiantes, es que no abusen de esta libertad; porque facilmente darian en el estilo culto. Lean con cuidado los buenos poetas, y vean cuáles son aquellas palabras en que su ejemplo autoriza la acepcion latina; y empleenlas en ella alguna vez, pero no con demasiada frecuencia. Lo mismo digo de ciertas voces latinas llamadas poéticas, porque solo en poesía son toleradas, como *natura* por naturaleza, *mensurar* por medir, *crinado* por el que tiene el cabello crespo, *Dea* y *Diva* por Diosa, *antro* por cueva ó caverna (el de *espelunca* que se halla en el poema de la pintura por Céspedes, es culto), *ignoto* por no conocido, *albo* y *albicante* por blanco y blanquecino, *ostro* por púrpura; y otras varias que seria prolijo enumerar.

Ademas de las licencias, arcaísmos, acepciones latinas y voces poéticas; hay todavía otras cosas, en las cuales se distingue el estilo poético del rigurosamente prosáico por elegante que este sea: 1.º inversiones mas atrevidas: 2.º mas frecuente uso de epítetos, imágenes, comparaciones, perífrasis, prosopopeyas, alusiones y tropos.

Todos estos adornos los admite la prosa, como ya hemos visto; pero aun en la mas elevada es preciso distribuirlos con cierta economía. En verso podemos derramarlos á manos llenas, aunque siempre con oportunidad.

*Inversiones.* Un poeta puede separar los demostrativos del sustantivo á que se refieren, y decir, como Herrera en la cancion á la batalla de Lepanto:

Por *aquel* de los míseros *gemido*,  
y el adjetivo del nombre con el cual concierta,  
como lo hizo Francisco de la Torre, (Egloga *Tirsi*).

Entretejiendo el arboleda umbrosa  
yedra con roble, *vid* con olmo *hermosa*.

Herrera dice tambien:

Quebrantaste al cruel dragon, cortando  
*las alas* de su cuerpo *temerosas*.

En prosa era indispensable haber dicho, *aquel gemido* de los míseros, *vid hermosa* con olmo, *las alas temerosas* de su cuerpo.

Puede separar el artículo del nombre, interpolando entre ambos un participio, y decir con Herrera (cancion á la muerte del Rey D. Sebastian),

Tú, infanda Libia, .....

.....

despedazada con aguda lanza,

compensarás muriendo *el hecho ultraje*;

en lugar de *el ultraje hecho*. Estas y otras atrevidas inversiones no son permitidas en prosa, y