

Tratado de las diversas clases de versos castellanos y de las más frecuentes combinaciones métricas y rítmicas, ilustrado con profusión de ejemplos escogidos

PRIMERA PARTE

DE LAS DIVERSAS CLASES DE VERSOS CASTELLANOS.

PROLOGO

Dos ventajas, a mi parecer, son las del presente tratado sobre cuantos acerca de estas materias hallé escritos: el método y la profusión de ejemplos que ilustran la materia.

La ventaja del método consiste en desechar la clasificación de versos por la cantidad y el número de sílabas para atender únicamente al ritmo. Desechamos la cantidad por considerarla, dado que exista en las lenguas romances, inapreciable para el oído, único árbitro en estas materias. Desechamos también la clasificación por el número de sílabas por considerarla incompleta por lo menos.

La ventaja de los ejemplos consiste en que, además de ilustrar y deleitar (pues hemos procurado escoger los más bellos que se nos han ocurrido), sirvan de patrón para que se puedan clasificar los análogos, distinguiendo claramente al oído su conformidad o desconformidad con el modelo patrón.

CAPITULO PRIMERO

PRELIMINARES.

I.—*Nociones fonéticas necesarias para comprender la composición de los versos castellanos y contar el número de sus sílabas.*

Pero si deseamos la clasificación de los versos por el número de sílabas, no queremos desechar la nomenclatura de los mismos, o mejor, no queremos inventar otra nueva; y los versos castellanos son nombrados por el número de sus sílabas: tetrasílabos, pentasílabos, exasílabos..., endecasílabos, según consten de cuatro, cinco, seis..., once sílabas, respectivamente. Debemos, pues, comenzar nuestro Tratado por la materia que el epígrafe del presente párrafo indica, advirtiendo, no obstante, que, aun para dicha nomenclatura, el nombre del verso no es el del número total de sus sílabas, sino el del número de sílabas que haya hasta el último acento, más una: Así estos tres versos:

Tiemblas del ártico
tú, que al estío
prestar calor...

se llaman *pentasílabos*, no obstante, constar de seis sílabas el primero y de cuatro el último.

1. Las sílabas de los versos se cuentan del mismo modo que las sílabas gramaticales con sólo atender a las sinalefas y a las licencias que los poetas pudieran haberse tomado.

2. La sinalefa consiste en la aglutinación de la vocal o vocales de la sílaba final de palabra abierta con la vocal o vocales de la sílaba inicial de la palabra siguiente, abierta también. Este verso:

do soñar mis sueños, encontré los pinos

consta de doce sílabas gramaticales y doce rítmicas; en cambio este otro:

un joven fauno robusto y violento

consta de once rítmicas, aunque sean doce las gramaticales, por la sinalefa o aglutinación de la *i* de la conjunción con la *o* de la palabra precedente.

3. En la sinalefa puede haber aglutinación de hasta tres vocales. En italiano y portugués se dan con frecuencia *poliptongaciones* de cuatro y cinco vocales. Tampoco faltan en castellano:

hagan principio acerbo a la memoria...
vuela de Arabia a un confin solitario...
tímido el indio a Europa omnipotente...

pero no hay duda que la *masticación* de tantas vocales a la vez hace la pronunciación cacofónica por lo violenta.

4. Debe tenerse presente que la *i* intervocálica (aunque *orto-*

gráficamente se escriba *hi*) lo mismo que la *u*, deshacen la sinalefa, ya formen sílaba aparte, ya sean inicial o final de sílaba.

que muende y acaricia, mata y enflora

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

¡ay! arrancada de los patrios lares

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

una driada vestida de hiedra

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

el pobre huerfanito suspiraba.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Para explicar estos fenómenos debíamos llamar *semiconsonantes* a estas dos vocales, así como llamamos *semivocales* las consonantes *l* y *r*; pues si éstas tiene la virtud *vocal* de sonar en sílaba después de otra consonante (pueblo, pobre), aquéllas tienen la virtud consonante de deshacer la sinalefa entre las vocales en que se interponen, y no formar sílaba por sí, sino cuando son tónicas, origen de los diptongos y triptongos en nuestra lengua.

5. Pero no siempre las *i* y *u* átonas se adiptongan, como consonantes, con las otras vocales que inmediatamente le preceden o siguen, aunque la tendencia popular sea de efectuarlo siempre: *Riada*, por ejemplo, es trisílaba, y algunas otras *desdiptongaciones* análogas se podrían citar. Pero son tan pocas, y aun esas pocas no guardadas por todos, que los poetas debieran notar con la diéresis (··) cuantas veces las cometan, para no hacer tropezar en la lectura a los que las adiptonguen.

Una *driada* vestida de hiedra

dijo el poeta: y muchos, naturalmente pronunciarán, como el pueblo, *driada* bisílaba.

6. La sinalefa no es una *concesión* particular del verso, puesto que en la misma prosa se comete naturalmente; así que la numeración antedicha de sílabas *rítmicas* y sílabas *gramaticales*, debiéramos sustituirla por la de sílabas *analógicas* y sílabas *sin-tácticas*. Solamente hay una diferencia para el verso: cuando la última palabra del verso es bisílaba, aunque abierta la inicial no se comete la sinalefa con la vocal de la precedente, abierta también:

Tu eras el huracán y yo la alta.
torre que desafía su poder...

La razón de esta, al parecer anomalía, debe consistir en el acento obligatorio sobre la penúltima sílaba de los versos llanos, como lo son la mayoría de los nuestros (71).

7. Las licencias que suelen tomarse los poetas consisten:

Bien en deshacer los diptongos naturales:

Ruido de pluma, ruido de raso
ruido del agua y espuma de mar...

bien, por el contrario, en adiptongar vocales naturalmente separadas:

los impíos y robustos indignados

bien en adiptongar vocales fuertes:

al rey de la creación rinden tributo.

Pero deben cuidarse de notar (si no quieren que tomemos sus libertades por ignorancia) con los puntos diacríticos (··) la primera, con la supresión del acento la segunda y con un signo a inventar (que pudiera ser la crasis de la grafía griega (̃) la última, como en los ejemplos transcritos lo hemos efectuado. Aunque mejor sería no tomarse jamás esas libertades violadoras de la espontánea pronunciación de las palabras (69-75).

II.—*Bases rítmicas.*

8. Desechamos también la cantidad y todos los demás requisitos de las métricas clásicas que los tratadistas sobre la materia suelen presuponer; porque las tinieblas que ennegrecen estas cuestiones métricas han sido acumuladas a porfía por la ignorancia de los desidiosos y por la excesiva erudición de los sabios.

Las reglas sobre versificación grecolatina son teorías (bien enrevesadas por cierto y susceptibles, sin duda, de simplificación) inventadas por los retóricos, después del período clásico para explicar el ritmo de los versos que los poetas modularon ignorantes de tales reglas. No nos cabe duda que con el cúmulo de reglas que se establecen en los tratados de Métrica clásica, sería imposible trazar una serie de exámetros, pentámetros o faleucos inspirados como los que nos legó la clásica antigüedad. ¿Con arreglo a qué método los compusieron los divinos vates? Llevados del instinto rítmico los primitivos, y descubierto por no formulada manera, imitándoles los posteriores. Cuando Horacio nos pinta al poeta premioso deduciendo por los dedos el ritmo de los versos que forja, no podemos pensar que anduviese calculando la cantidad de las sílabas ni dividiendo el verso en pies, ni averiguando dónde cae la cesura... Nos

parece más natural fingir que el poeta recita en la memoria versos análogos de los poetas anteriores y examina a ver si el suyo se acomoda con ellos.

Facilitar este método es lo que pretendemos en el presente Tratado; por eso tomamos por base el ritmo, y, para simplificar, basamos todos los versos castellanos en dos solamente: uno trisílabo, que por su analogía con el pie anfibraco de los clásicos llamaremos *anfibráquico* de su nombre, y otro que por idéntica razón llamaremos *trocaico*.

9. Porque en sustitución de la cantidad, tenemos en la prosodia castellana el acento; que no es mayor duración, sino mayor esfuerzo en la pronunciación de una sílaba. Así que el signo (—) con que otros notan la sílaba larga, en este tratadito no denota sino la sílaba acentuada fonéticamente; así como el signo (˘) sobre otras sílabas no denota sino la carencia de acento.

10. Todas las palabras castellanas de más de una sílaba, excepto algunas preposiciones y pronombres, son tónicas en una o varias de ellas; así como dichas preposiciones y las monosílabas, excepto algunas a veces, facilísimas de conocer, son átonas y se juntan con la palabra vecina a quien afectan, como los enclíticos de las lenguas clásicas. Esto lo debíamos de presuponer estudiado en la Gramática elemental; pero lo vemos tan quebrantado por la simiesca manada imitadora de las gallardías de Rubén...

Sombríos, sin oro de sol, taciturnos,
en medio de brumas glaciales y en
montañas de ensueño...

dijo el proclamado maestro, violentando la espontánea pronunciación que dice: *enmontañas*, todo ligado bajo único acento; y no

en medio de brumas glaciales y *én*
montañas...

como hemos de pronunciar para que conste el verso; puesto que todo verso, por corto que sea, ha de llevar acento en la penúltima o en la última sílaba (6).

11. Los versos mayores castellanos tienen una pausa hacia el medio próximamente análoga a la que en los versos greco-latinos se llama *cesura* o *hemistiquio* por *cortar* y dejar dividido el verso en *dos mitades* próximamente.

La cesura o hemistiquio tiene en la Métrica castellana mu-

cha mayor importancia que en la métrica grecolatina tuvo, puesto que no se trata solamente de pausa mayor o menor que debe hacerse en el verso. En castellano, como veremos, los versos mayores están compuestos de dos o más versos menores, y la *cesura* marca la *cicatriz* o nudo donde los versos componentes se juntan.

CAPITULO II

VERSOS DE RITMO ANFIBRÁQUICO.

I.—*Del verso de tres sílabas.*

12. El mismo anfibraco constituye por sí un verso empleado a veces por los poetas para efectos onomatopéyicos de rapidez:

Tān dūlcē	ēn blādō
sūspīrā	cōncēntō
lā lirā	dēl vīentō
quē hirió	lā vōz.

ESPRONCEDA.

II.—*Del verso exasílabo.*

13. Dos anfibracos yuxtapuestos dan por resultado un nuevo verso de seis sílabas:

Combaten los vientos
de saña cruel
con soplos violentos
mi pobre bajel.

ANÓNIMO.

Cōmbātēn	lōs vīentōs
tān dūlcē	sūspīrā...
de saña	cruel
la lira	que hirió.

14. Con este verso se confunde ordinariamente otro de pie trocaico, según diremos (35), de acentuación más imprecisa:

Mirad pensamiento
que la fe más alta
a cualquiera viento
en los hombres falta.

LOPE DE VEGA.

Y por ser más fácil (los poetas lo saben por experiencia) mezclar sin regla fija uno y otro verso que no seguir la monoritmia de uno de ellos o porque el ritmo trocaico está más con-

forme con nuestra rebeldía en todos los órdenes, de aquí que no conozco composición de exasílabos donde todos y cada uno de ellos se ajustan al modelo (13) que acabamos de dar.

15. Todavía el exasílabo apenas puede considerarse como verso aparte; de aquí que nos disuenen los agudos:

Miré tras las ramas
del frondoso álamo
y hacia el corazón
me llevé las manos.

MARÍA ENRIQUETA,
poetisa mejicana.

III.—*Del verso dodecasílabo anfibráquico.*

16. Por que dicho exasílabo repetido sirve para formar nuevo verso:

¡Oh, pinos, hermanos en tierra y ambiente...!
¡Yo os amo! Sois dulces; sois buenos, sois graves...
diríase un árbol que piensa y que siente
mimado de auroras, poetas y aves.

RUBÉN DARÍO.

¡Oh, pinos, hermanos en tierra y ambiente...!
Combaten los vientos con soplos violentos.

17. También los poetas, impulsados por la mayor facilidad, mezclan con este dodecasílabo de ritmo anfibráquico el otro análogo de ritmo trocaico (37); pero debido sin duda a ser este dodecasílabo que estudiamos de castizo abolengo (pues fué de uso muy frecuente en el reinado de don Juan II) esta híbrida mezcla resulta insoportable al oído. Cuando después de percibir el ritmo anfibráquico

Oh pinos hermanos en tierra y ambiente
nos encontramos con estos de ritmo trocaico:

Cuando en mis errantes pasos peregrinos
la Isla Dorada me ha dado un rincón
do soñar mis sueños, encontré los pinos...

el oído no descansa hasta encontrar en el cuarto verso el ritmo asueto:

los pinos amados de mi corazón.

18. La yuxtaposición de los dos exasílabos componentes es tan sólida, que, a diferencia de lo que ocurre con otro verso compuesto (57), disuenan en él los agudos, aunque no tanto los esdrújulos del primer componente:

los ramos eólicos se agitan al paso
del aire violento que forma al pasar...

y aceptamos en el primer caso la compensación sobre el segundo hemistiquio:

Tú al menos podrás en mi géli- da losa
a semejanza de lo que ocurre con el endecasílabo, según expon-
dremos (24 y 55).

IV.—*Del verso enasílabo anfibráquico.*

19. Así llamamos al verso compuesto de tres anfibracos juxtapuestos, para distinguirlo de los que estudiaremos con los nombres de enasílabo francés (47) y enasílabo tradicional (49):

Arroyo que arrastras tus ondas
huyendo entre acacias en flor,
te pido que al punto respondas:
¿de qué se alimenta el amor?
Y el viento suave, que gira
muy ledo en las tardes serenas,
responde por él y suspira:
“Amor se alimenta de penas.”

MARÍA ENRIQUETA.

Arroyo	que arrastras	tus ondas
<i>tan dulce</i>	<i>suspira</i>	<i>la lira</i>
huyendo en-	tre acacias	en flor,
<i>suspira</i>	<i>la lira</i>	<i>que hirió.</i>

V.—*De los versos pentadecasilabos y demás múltiplos de tres.*

20. Por el sistema que vamos explicando pudieran formarse versos de quince, diez y ocho y veintiuna sílabas, y así sucesivamente, con sólo repetir cinco, seis o siete veces más el dicho pie anfibráquico.

De hasta veintiuno se dan en la poesía moderna; pero no constantes, sino combinados con otros menores, formando lo que pudiéramos llamar *silva anfibráquica*:

¡Ya viene el cortejo!
¡ya viene el cortejo!; ya se oyen los claros clarines...
ya pasa debajo los arcos triunfales,
los arcos triunfales en donde las famas erigen sus largas trompetas,
la gloria solemne de los estandartes
llevados por manos robustas de heroicos atletas.

RUBÉN DARÍO.

21. El mismo Rubén Darío les ha empleado constantemente en el número de cinco:

¡Los bárbaros, Francia! Los bárbaros, cara Lutecia!
 Bajo áurea rotonda reposa tu gran Paladín...
 Del ciclope al golpe, ¿qué pueden las risas de Grecia?
 ¿qué pueden las gracias, si Heracles agita su crin?

VI.—*Del verso endecasílabo anfibráquico o dactílico.*

22. Del verso dodecasílabo anfibráquico, suprimiéndole la primera sílaba, resulta un endecasílabo de muy frecuente empleo en la lírica provenzal, en nuestros poetas del siglo xv y en la tradición galaica, por lo cual es conocido con el nombre de endecasílabo de muñeira (1), remozado con plausible acierto por Rubén:

Libre la frente, que el casco reusa,
 casi desnuda a la gloria del día,
 alza su tirso de rosas de rosas la musa
 bajo el gran sol de la eterna armonía.

Libre la frente que el casco reusa
 [Oh] pinos hermanos en tierra y ambiente...

23. También pudiéramos suponer compuesto dicho endecasílabo, como indicamos en el segundo nombre que le dimos en el título del párrafo, de cuatro dactilos (-00):

Librě lă frěntě quěl cāscō rě ũsă...

Pero ¿para qué complicar las cosas, si los dos pies anfibráquico y trocaico bastan para darnos idea de todos los versos de nuestro tesoro musical?

También pudiéramos suponer dicho endecasílabo compuesto del verso adónico puro (-00-0) y el exasílabo anfibráquico de los núms. 14 y 15:

Librě lă frěntě quel cāscō rěũsă...

y esta tercera hipótesis nos daría idea de la cesura o pausa que

(1) Llamado así por estar compuestos en este ritmo la mayor parte de los aires populares gallegos llamados *muñeiras* (del molino). Siempre que recito versos de esta clase, acuden ridículamente a mi memoria los otros análogos con que de niños parodiábamos, no sin recibir castigos en casa por ello (dicho sea en desagravio de la hospitalidad castellana), los decires de los gallegos que venían a la siega:

—Touca la gaita, Domingo Ferreiro;
 touca la gaita. —Non queiro, non queiro.

cae precisamente después de la quinta sílaba, o sea en el nexo del adónico y exasílabo. Compuesto de estos dos elementos debió suponerle Rubén cuando se propasó hasta proparosítonar el presunto adónico, cuando hablando de la guitarra dice:

Urna armoniosa de voz femenina,
caja de música de duelo y placer...

24. No es así; cuando el adónico es esdrújulo su sexta sílaba pasa a formar parte del verso siguiente (aunque la pausa de cesura se haga entonces después de dicha sexta sílaba) y así lo practica normalmente el mismo poeta:

Y el bajo el pórti-co blanco de Paros

mientras que por el contrario, cuando el adónico es agudo, el segundo hemistiquio tiene siete sílabas y cede la sobrante al primero (aunque la pausa se haga entonces, por razón del sentido, con anterioridad a esa sílaba):

Es floreal; e-res tú, Primavera,
quien la sandalia calzó a su pie breve...

VII.—Del verso decasílabo anfibráquico o trisanapéstico.

25. Añadiendo, por el contrario, una sílaba al enasílabo del núm. 19, resulta un decasílabo de frecuente uso en los himnos sobre todo:

Leves ecos al bosque sombrío,
verde pompa a los árboles das,
melancólica música al río,
ronco grito a las olas del mar.
[Le]ves ecos al bosque sombrío
arroyo que arrastras tus ondas...

26. También le pudiéramos suponer, como insinuamos en el segundo nombre que le dimos en el título del párrafo, compuesto de tres anapetos (ω—):

Lěvės ē cōs āl mōn tē sōmbrī ō...

digámoslo para consuelo de los eruditos en métrica clásica.

27. Esta clasificación de los versos de este párrafo y el precedente por supresión y adición de sílabas a cierto número de anfibracos no es capricho mío, sino que tiene su base en la misma formación de tales versos y percibe además el oído su homogeneidad con ellos a partir de las primeras sílabas (63). El endecasílabo anfibráquico al menos no pudo tener otro origen, según inferimos de su frecuente confusión con el dodecasílabo anfibrá-

quico o de *arte mayor*, no sólo en los provenzales y en el importador a España Micer Francesco Imperial, sino en el mismo Juan de Mena:

Que todos los hechos que son de valor
para se mostrar por sí cada uno,
cuando se juntan y van de consuno,
pierden el nombre delante el mayor:
Arlanza, Pisuegra y aún Carrion
gozan de nombres de ríos; empero,
después de juntados, llamámoslos Duero,
hacemos de muchas una relación.

Y una mayor detenida lectura de aquellos últimos poetas medievales encontraría sin duda semejantes confusiones respecto al decasílabo de este párrafo.

CAPITULO III

DE LOS VERSOS DE RITMO TROCAICO.

I.—*Del ritmo trocaico y del verso tetrasílabo.*

28. El pie trocaico no forma por sí verso, pues sería juntar palabras llanas y monosílabos tónicos de insufrible monotonía, aunque no faltaron versificadores que se entretuvieron en tan difícil invención.

29. Aún el verso tetrasílabo (dos troqueos yuxtapuestos) no se emplean sino en composiciones frívolas. Véanse estos ridículos de Larra:

Esa Rita	esa Rita
que yo viera	que me amaba
cuando era	y juraba
colegial	eterna fe,
y me hablaba	se ha casado
(¡ cosa cierta!)	sin rebozo
por la puerta	con un mozo
del corral,	de café.

30. Nótese ya en estos rudimentos de verso la inconstancia del acento en el ritmo que comenzamos a estudiar. Debieran ser dos: sobre primera y tercera; pero con frecuencia no lleva más que el segundo.

pör lä püertä

lo cual se explica por el inconveniente de no emplear siempre palabras bisílabas llanas; pero a veces pasa el acento de primera a segunda—

qué yō vierã

lo cual no puede tener más que una de estas dos explicaciones; o la rebeldía española que antes (14) notábamos, o el mayor casticismo de este ritmo trocaico, como después (34) diremos.

II.—*De los versos octasílabo, dodecasílabo y demás múltiplos de cuatro.*

31. El ritmo anfibráquico que estudiamos en el capítulo anterior merece con toda propiedad el nombre de *pie*, cuyo *valseo* tiene que percibir el oído más rudo en todos los versos que en su ritmo se basa. Esta fácil percepción del ritmo parece muy del gusto de la generación presente, que la ha pasado, sino al ritmo trocaico, al pie tetrasílabo del núm. 29, sobre el cual forma versos de ocho, doce y diez y seis sílabas, etc., en los cuales se percibe también claramente su *valseo* a semejanza de los anfibráquicos de los números 12 al 21.

El octasílabo pierde su poliritmia tradicional (34) para empobrecerse con la que puede darle la repetición del tetrasílabo:

A tu frente de azucena
de pureza sin igual,
mitigara yo mi pena
consagrando un madrigal.

32. Santos Chocano saluda al nuevo ritmo en dodecasílabos que él mismo confiesa compuesto de tres tetrasílabos así como los de Juan de Mena se componían de cuatro trisílabos:

Musa, prende nuevos ritmos en las líras,
nuevas formas, nuevos triunfos, nuevas palmas;
que en las formas ya cansadas sólo inspiras
viejas cosas, viejos temas, viejas almas...

No en el carro de dos ruedas que gemía
bajo el peso del augusto Juan de Mena,
hemistiquios de seis radios que corrían
doblemente triunfadores en la arena...

Musa, canta tus canciones en la nueva
triple forma de los nuevos cuatro radios,
carro de oro que a la Musa rauda lleva
al escape por los líricos estadios.

33. Y otros por fin forman la *silva trocaica* repitiendo sin orden en el número el pie tetrasílabo básico:

LA CANCIÓN DE LAS ANTILLAS.

Somos islas, islas verdes; esmeraldas
en el pecho asul del mar...

Verdes islas: archipiélago de frondas
 en el mar que nos arrulla con sus ondas
 y nos lame en las raíces del palmar.

Somos viejas: o fragmentos de la Atlante
 de Platón;
 o las crestas de madrepora gigante,
 o tal vez las hijas somos de un ciclón.
 ¡Viejas, viejas! Presenciamos la epopeya resonante
 de Colón.

Somos muchas; muchas, como las estrellas...
 Bajo el cielo de luceros tachonado,
 es el mar azul tranquilo
 otro cielo por nosotras constelado;
 y las aves, en las altas aviaciones de vuelos
 ven estrellas en los mares y en los cielos...

LLORENS Y TORRES, poeta portorriqueño.

III.—*Del verso octasílabo romance.*

34. Pero si la *silva trocaica* y el dodecasílabo pueden saludarse como invención laudable, trasladar tan marcada monotonía al octasílabo, debe considerarse como un retroceso. El octasílabo romance es el verso más rancio de nuestra literatura y el más clásico a la vez; el más rancio, porque en él está escrito el romancero, como si dijéramos nuestra epopeya, cristalización de los versos informes de las gestas; el más clásico, por ser el favorito de nuestros dramáticos de los siglos de oro y de nuestros líricos de todas las épocas. En esta ranciedad y frecuente empleo debemos buscar la razón de su poliritmia. Ya veremos (48) que el *enasílabo* llamado *francés*, que ocupa en la vecina nación el lugar de nuestro octasílabo, adquirió en ella una poliritmia desconocida entre nosotros hasta las innovaciones de Rubén.

Nuestro octasílabo, en conformidad con el pie básico sobre que, por razón de método pretendemos establecerlo, debía constar de cuatro troqueos, o sea de ocho sílabas con cuatro acentos, uno sobre cada impar:

Māl hēridō y | | bīen cūrādō

Pero en conformidad también con la inconstancia notada en el tetrasílabo (30), puede desplazar cualquiera de los tres primeros o los tres a la vez, y suprimir también cualquiera de los mismos o todos a la vez, permaneciendo fijo e invariable el último solamente, dando lugar a veinte sonoridades distintas que a continuación notamos. En la primera serie van los que llevan el acento en su lugar (sílabas impares), donde el primer número signifi-

fica el de acentos del verso y el segundo (que va en forma de esponente) el de la sílaba o sílabas sobre las que el acento falta:

4	Mal herido y bien curado	3 ⁵	oh sagrado mar de España
3 ¹	que la guerra entre unos robles	2 ^{1,5}	la inmortalidad logremos
3 ³	viéndole tomar las armas	2 ^{3,5}	estas al enamorado
		2 ^{1,5}	las ondinas apacibles

y a continuación, en otras tres series, las que llevan el acento invertido (sílabas pares) donde el primer número significa también el de acentos, mientras el exponente o exponentes, la sílaba o sílaba sobre que cae la inversión:

4 ²	oh flor, abre tú el capullo	4 ^{2,6}	azul cielo, gentil soto
4 ^{2,4}	agreste flor de los valles	4 ^{4,6}	fresco raudal, rumor grato
3 ²	servía en Orán al rey	3 ^{2,4}	con quien estaba una noche
3 ⁴	a una gallarda africana	3 ^{2,6}	la curva del azul cielo
3 ⁶	a la brega bajel mío	3 ^{4,6}	y del azul, carmín, oro
2	rumor de los manatiales	2	va la gentil mariposa
		2	verosimilitud fuera.
		1	inverosimilitudes.

IV.—*Del verso exasílabo trocaico.*

35. Por el frecuente empleo que de este verso se viene haciendo desde los siglos medievales, queda contagiado también, como llevamos dicho (14), de la inconstancia del ritmo trocaico, puesto que pudiéramos suponerle compuesto de tres troqueos; mas sujetos a las supresiones y desplazamiento notados; pudiendo ser, por consiguiente, sus distintos ritmos ocho:

Por supresión de acentos:	}	fresca, pura rosa
		frescas azucenas
		inquietud, mareo
		longitudinales
Por inversión:		
De tres acentos:	}	Jazmín, rosa y lirio
		fresco rumor grato
De dos solamente:	}	amor, gentil niño
		rumor del arroyo
		de mi pasión tierna.

36. Uno de estos ritmos (el penúltimo) es el de los dos anfibracos que forman el exasílabo de igual nombre (13); por lo que en las composiciones donde predomina el ritmo trocaico, empleándole con la parsimonia que su índole reclama, no produce la desagradable sorpresa que del caso inverso notamos:

¡Dichoso el cartero
del barrio de Triana!
¡cuánta bulla trae!
¡qué alegre algazara
le sale al encuentro
todas las mañanas
cuando al dar las doce
por la calle pasa!

MARÍA ENRIQUETA.

V.—*Del verso dodecasílabo trocaico.*

37. Dos exasílabos trocaicos yuxtapuestos forman un dodecasílabo de igual nombre:

Era una aura suave de pausados giros...
El Hada Harmonía ritmaba sus vuelos
e iban tenues frases y vagos suspiros
entre los sollozos de los violencellos.

RUBÉN DARÍO.

donde por la razón apuntada en el número anterior no disuena (como vemos en el verso segundo) algún que otro dodecasílabo de ritmo anfibráquico.

38. Rueda quiere vendernos por ritmo nuevo un dodecasílabo cuyo primer hemistiquio es constantemente trocaico y anfibráquico el segundo.

Pájaros brillantes y flecos de oro
el mantón desborda del pecho sonoro
que al lanzar valiente su trino canoro
deja que retiemblen los flecos de oro.

VI.—*Del verso eptasílabo.*

39. Al igual de lo que sucede con el endecasílabo anfibráquico (22), suprimiendo al octasílabo tradicional una sílaba, resulta el verso eptasílabo, uno también de los más usados en nuestra literatura de las correspondientes menos variedades rítmicas que aquel:

Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas desvelada
y entre las olas sola;
¿adónde vas perdida?
¿a dónde, di, te engolfas?
que no hay recuerdos cuerdos
con esperanzas locas.

LOPE DE VEGA.

pobre barquilla mía
 [ser]vía en Orán al rey
 entre peñascos rotas
 sin velas desvelada
 [oh], sagrado mar de España...

40. También con dos eptasílabos yuxtapuestos se forma un nuevo verso tetradecasílabo; pero para que mejor nos expliquemos las descaminadas bizarrías que con él los modernistas cometen, lo estudiaremos después (56-58) de haber explicado ciertas composiciones (53-55) que nos darán sobre el asunto mayor claridad.

VII.—*Del verso pentasílabo, de sus múltiplos, y de la "silva pentasilábica"*.

41. El adónico de que hablamos en el núm. 23, no ha sido empleado en aquella, su pureza, sino por poetas cultos para remedar el *ictus* de la estrofa sáfica; como en aquella deprecación de Villegas a Céfiro:

Dulce vecino de la verde selva,
 huésped eterno del abril florido,
 vital aliento de la madre Venus,
 Céfiro blando...

42. Por lo demás, este pentasílabo, atacado de los desplazamientos y supresiones de acentos peculiares de los versos castizos, admite cuatro sonoridades:

1 - 0 0 - 0
 2 0 - 0 - 0
 3 0 0 0 - 0
 4 0 0 - - 0

y mezclando las cuatro es como se emplea fuera de dicha estrofa:

1 Tímida boca,
 1 nunca le digas
 4 la pasión loca
 3 del corazón;
 2 a donde oculto
 2 está en su templo
 2 y ofrenda y culto
 1 lágrimas son.

MAURY.

43. Por su brevedad se presta este verso para formar otros, múltiplos de él, análogamente a lo que sucede con el trisílabo y tetrasílabo,

Repitiéndole otra vez ha sido muy empleado, formando un verso que pudiéramos llamar *bisadónico*:

Las ondas tienen vaga armonía,
 las violetas suave olor,
 brumas de plata la noche fría,
 luz y oro el día...
 Yo algo mejor:
 Yo tengo amor.

BÉCQUER.

44. En los poetas modernos se emplea repetido hasta tres veces constantemente:

Hay sabia joven: la de potentes glóbulos rica
 que las arterias del tronco púber imbade y llena
 y en policromo florón de pétalos se magnífica;
 tórrida sabia, jugo del Cáncer, que en la serena
 noche de luna crepita y cruge de fuerza llena,
 en el misterio donde la flauta de Pan resuena.

AMADO NERVO.

45. Y Santos Chocano le emplea sin orden en la repetición, formando lo que pudiéramos llamar *silva pentasilábica*:

Ave de paso,
 fugaz viajera desconocida...
 fué sólo un sueño, sólo un capricho, sólo un acaso;
 duró un instante de los que llena toda una vida.
 No era la gloria del paganismo,
 no era el encanto de la hermosura plástica y recia;
 era algo suave, nube de incienso, luz de idealismo.

¡No era la Grecia;
 era la Roma del cristianismo!

46. Téngase presente que el pentasílabo, como verso completo, puede ser esdrújulo aun en estas yuxtaposiciones:

Yo soy el símbolo de la tristeza
 yo sé angustias inconsolables y de salmodias y de plegarias.

En cambio suenan mal los agudos:

VIII.—*Del verso enasílabo francés.*

47. Añadiendo al octasílabo romance (34) una sílaba que puede ser tónica o átona, resulta, análogamente a lo que dijimos del decasílabo anfibráquico (25) un nuevo verso enasílabo, que llamamos francés por el frecuente empleo que de él se hace en la nación vecina, donde, como hemos dicho, sustituye por nuestro octasílabo tradicional:

Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver;
cuando quiero llorar no lloro:
y a veces lloro sin querer.

RUBÉN DARÍO.

[ju] ventud, divino tesoro,
con quien estaba una noche
[ya] te vas para no volver
servía en Orán al rey...

48. Resulta, pues, un verso de tanta variedad rítmica como en el octasílabo hemos notado, más la que pueda añadirle el *mordente* inicial, que puede ser o no tónico:

Plúral ha sido la celeste
historia de mi corazón:
era una dulce niña en este
valle de duelo y afición.

CAPITULO IV

DE LOS VERSOS COMPUESTOS.

I.—*Del verso enasílabo tradicional.*

49. Hasta que Rubén Darío aclimató en nuestra métrica el enasílabo francés con toda la variedad o imprecisión rítmica de su base trocaica, nuestros primitivos importadores, sin duda por no tener el oído acostumbrado a tanta variedad, les hacían todos de idéntico ritmo.

50. Dicho ritmo era compuesto: bien de tetrasílabo (29-30) y pentasílabo (42):

Borbollicos hacen las aguas
cuando ven a mí bien pasar;
saltan, bullen; brincan y corren
entre conchas de coral.

TIRSO DE MOLINA.

Borbollicos hacen las aguas...
cuando era cefiro blando...

bien a la inversa: de pentasílabo y tetrasílabo:

Para tu risa, manantial
del alegría del vivir,
tengo yo un alma de cristal
donde la oirás repecurtir.

51. Todavía después de la aclimatación de Rubén Darío sigue empleándose el enasílabo con esta tradicional monotonía:

Como las aguas de un torrente,
la creación ha de pasar
por el molino de tu alma
que muele para eternidad.

EDUARDO MARQUINA.

Y hasta algunos poetas, conscientes al parecer de su composición, esdrujulizan el primer componente:

En mi jardín de primavera.
sobre el estanque soñador
van navegando la ribera
los *mustios pétalos* de una flor.

MARTÍNEZ JEREZ.

52. Santos Chocano forma una silva muy variada repitiendo sin orden en número y colocación estos componentes del endecasílabo tradición:

La griega vaila gravemente,
la griega vaila gravemente con monorítmico vaivén:
alza su cuerpo
como en un brindis una copa que hirviese llena de placer,
y bibra toda
con la violenta sacudida de un arrebato sin por qué

II.—*Del verso endecasílabo italiano.*

53. El verso endecasílabo importado de Italia y aclimatado por Garcilaso a principios del siglo XVI, tan empleado por los líricos posteriores y considerado por las preceptistas como el más noble y polirítmico de nuestra literatura, no es más, si bien se mira, que la aglutinación de dos versos ya estudiados. En efecto, todo endecasílabo se compone, o bien de un adónico (42) y un exasílabo (35), o bien de un eptasílabo (39) y un tetrasílabo (29), marcando la cesura la articulación de ambos componentes y oscilando por dicha razón, bien después de la sílaba quinta, bien después de la séptima.

Los amantes refieren—aventuras
a las rubias marquesas;—soñolientos
filósofos defienden—las ternuras
del amor con sutiles—argumentos,
mientras que surge—de la verde grama...

RUBÉN DARÍO.

los amantes refieren	aventuras
<i>pobre barquilla mía</i>	<i>que yo viera</i>
mientras que surge	de la verde grama
<i>nunca le digas</i>	<i>que la fe más alta.</i>

54. La poliritmia, pues, del endecasílabo no es otra que la de la suma de las que hemos notado en sus componentes, todos sujetos a la inconstancia del ritmo trocaico.

Hay, sin embargo, cuatro ritmos que el oído rechaza, aunque los poetas modernos, conscientes sin duda de su composición, nos los suministren con alguna frecuencia:

Primeramente nos disuena el ritmo anfibráquico (22):

Sones de bandolín; el rojo vino
conduce un paje rojo... ¿amas los sones
del bandolín y un amor florentino?

y esto aunque no lo sea más que los dos pies del exasílabo, segundo componente (23), como en el ejemplo transcrito. Los primeros poetas italianos, no obstante, así como nuestros primeros importadores medievales, les empleaban sin miramiento; así en Dante se encuentran a cada paso:

Si que a bene sperar m'eran cagione
Pora del tempo e la dolce stagione.

En segundo lugar no puede ser el pentasílabo esdrújulo:

Las inutilidades de tu vida
que de mi exótica mirada huía...

pues dicho ritmo se confunde con el del bisadónico, de relativo frecuente empleo (43), cuando el primer componente es esdrújulo (46).

En tercer lugar es necesario el acento sobre sexta (penúltima del eptasílabo), aun cuando midamos cinco más seis y el exasílabo por separado pueda correr con un solo acento. Por carecer de dicho acento sobre sexta, cojea el cuarto verso de la estrofa antes iniciada:

Sones del bandolín; el rojo vino
conduce un paje rojo... ¿amas los sones
del bandolín y un amor florentino?
Serás la reina en los decamerones.

Por, último, tampoco puede carecer del acento en cuarta sílaba penúltima del pentasílabo, aun cuando cortemos la cesura después de la séptima, ¡tan fusionados están ya sus componentes!

Prodiga tantas creaciones bellas

nos disuena, porque siendo *tantas* adjetivo pronominal, se junta fonéticamente con el sustantivo a quien encarece, y debemos pronunciar, por consiguiente:

prodiga tantas-creaciones...

55. Al tenor de lo dicho (24), cuando el primer hemistiquio es agudo, tiene el segundo una sílaba más que cede al primero:

Yo soy aquel *que a-yer* no más decía...

mientras que cuando fuere esdrújulo el *eptasílabo*, la postrera de exceso la cede al tetrasílabo final:

el dueño de las *tórto-las*, el dueño...

Pero, como en el endecasílabo anfibráquico, la pausa de cesura se marca después del agudo o esdrújulo, respectivamente:

yo soy aquel que ayer—no más decía...
el dueño de las *tórtolas*,—el dueño...

III.—*Del verso tetradecasílabo o alejandrino.*

56. Este verso, el heroico de la lengua de la nación traspirenaica, no es más que la simple yuxtaposición de dos eptasílabos de los estudiados (39):

Yo soy como las gentes que a mi patria vinieron;
soy de la raza mora, vieja amiga del sol,
que todo lo ganaron y todo lo perdieron;
tengo el alma de nardo del árabe español.

M. MACHADO.

57. No debiéramos, pues, maravillarnos que los dos elementos del alejandrino hubieran, entre los poetas franceses, adquirido la solidez que en nuestro endecasílabo notamos. Pero no es así; los clásicos y románticos franceses, a pesar de que apenas supieron cantar en otro metro, midieron siempre dos eptasílabos perfectos. Los modernistas quisieron, sin duda, soldar dichos componentes, pero no atinan con el medio; y los nuestros sus simiescos imitadores, no contentos con, a su semejanza, molernos los oídos con la monotonía de ese metro de anacreónica, empleado por ellos casi con exclusión de todos los otros de nuestra riquísima métrica, les siguen en el desvarío de su pretensión, y ya dividen las palabras, pero haciéndonos marcar acentos que no existen en nuestra fonética:

mi ditirambo *brá*—sileño es ditirambo
que aprobaría *tú*—marido, arcades ambo

ya las juntan, con la misma violenta acentuación:

como una selva *dé* gran—riqueza vegetal...
de cuyos *hondós* flan—cos brotasen los ríos...

sin que por otra parte renuncien a la libertad de agudizar o esdrújulizar naturalmente el primer eptasílabo:

la princesa está pálida—en su silla de oro...
el viene del azul—del sol, del oceano...

58. Y ni por casualidad atinan una vez con el camino, que ya nos dejó marcado Berceo, y consistiría en poder dividir y juntas las palabras, pero conservándolas en su espontánea acentuación, a semejanza de lo que ocurre con el endecasílabo italiano (53-54).

IV.—*Del verso dodecasílabo de seguidilla.*

59. Juntando los dos versos eptasílabo y pentasílabo de la seguidilla andaluza, resulta este nuevo verso, compuesto también:

Metro armonioso y rico que al alma espresas
radiantes alegrías, penas arcanas
desde en los dulces labios de las princesas
hasta en las bocas rojas de las gitanas.

RUBÉN DARÍO.

y capaz, por consiguiente, de esdrújulizar el primer componente:

Las almas armoniosas buscan tu encanto,
sonora rosa métrica que ardes y brillas...

pero no de agudizarlo:

El los sembró al partir para la guerra
ellos son el recuerdo de su partida...

porque entonces resulta un endecasílabo italiano, lo mismo que cuando se pretende compensar el pentasílabo con la postrera sílaba del eptasílabo esdrújulo:

Es la mañana hermosa para el idilio,
recordando las églogas de Virgilio.

V.—*¿Se pueden dar nuevos versos?*

60. Fernández Shaw debió de quedarse muy orondo creyendo que había forjado un verso nuevo de trece sílabas con aquellos:

Ya se van acortando las tardes, bien mío,
ya más pronto las gotas del fresco rocío...

cuando en realidad no hizo más que juntar con el pentasílabo dos anfibacos.

61. He aquí otra tentativa por la yuxtaposición de un eptasílabo seguido de dos pentasílabos:

A los fuertes patriotas que se rindieron en la jornada,
cuyos últimos sueños cortó de un golpe la dura espada;
a los bravos rebeldes que como locos en la manigua
resucitaron hechos de una epopeya de gloria antigua...

FELIPE PICHARDO, poeta cubano.

Tentativas ambas que junto con la de Santos Chocano, antes notada (52), nos marcan el camino a seguir.

62. Porque si en los modernistas se encuentran muchos, al parecer versos nuevos, no son en realidad sino prosa rimada; pues los mismos forjadores no nos los sabrían calificar:

A través de este viaje de la existencia,
todo el que porta idilios, promesas, ilusiones, esperanzas,
es la irrisión maldita de la gran turba ciega
que fatalmente forma el núcleo de la caravana.

FRANCISCO SIMÓN.

El primero y tercer verso son respectivamente dodecasílabo de seguidilla (59) y alejandrino (56); los pares podrían pasar por versos nuevos compuestos de eptasílabo y endecasílabo el segundo, y de eptasílabo y enasílabo el cuarto; pero tanto éstos como los anteriores necesitan corresponderse con otros similares para que el oído, a quien hemos constituido árbitro en estas materias, se dé cuenta de ello, pues de otro modo resulta pura prosa; puesto que ya sabemos que toda prosa rítmica consta de versos combinados sin otro orden que los que el buen gusto prescribe y dicta en código secreto que sólo el alma del esteta entiende.

62. En el folklore y en las piezas dramáticomusicales, llamadas género lírico, se hallarán versos menores, mezclas por el estilo de las censuradas en el número anterior; pero en ellas la música salva las imperfecciones de la letra, pudiendo considerarse ésta como las *prosas* del canto eclesiástico.

63. Alguno preguntará: ¿por qué no formar *silva* a base de los ritmos adónico (23) y anapesto (26)? Porque tal ritmo para los efectos acústicos, no produciría nueva ilusión a partir de las primeras sílabas, como queda comprobado en los versos decasílabo (25) y endecasílabo (22) anfiráquicos.

64. En nuestra historia literaria se han dado algunas tentativas para remedar el ritmo del hexámetro. Hexámetros, sin duda, quiso componer Rubén Darío en aquellos sus versos de la

SALUTACIÓN DEL OPTIMISTA

Inclitas razas ubérrimas, sangre de España fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, salve!

porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos; mágicas
ondas de vida van renaciendo de pronto...

El primero y tercer verso bien pudieran pasar por hexámetros
y por pentámetro el último:

inclitas | razas ú | bérrimas | sangre de Es- | paña fe- | cunda
porque | llega el mo- | mento en que ha- | brán de can- | tar nuevos |
ondas de | vida | van rena- | ciendo de | pronto. [himnos

que son, si bien nos fijamos, los más agradables a los oídos nues-
tros; lo cual nos indica el camino a seguir en esta empresa. Pres-
cindir de la cantidad y atender sólo a los acentos, distribuyén-
dolos de manera que caigan sobre la primera sílaba de cada pie,
sustituído el espondeo (- -) por el troqueo (- u), ya que dos acen-
tos seguidos (como en el penúltimo del segundo verso de los con-
tados) no puede menos de molestar.

65. Notemos aquí que para remedar Villegas el *ictus* del
sáfico grecolatino en la estrofa de tal nombre:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido...

no hizo sino emplear constantemente versos endecasílabos com-
puestos de pentasílabo y eptasílabo.

66. Un poeta peruano (González Prada) quiere vendernos
por ritmo nuevo éste de los siguientes renglones que él llama
rítmicos en ritmo cuartenario:

Se dispó la saturnal melancolía del invierno, y al prolífico regreso
de las brisas tropicales, se derriten las nevadas del volcán, se des-
vanecen las nostálgicas neblinas de los lagos...

Pero si no nos engañamos, tal ritmo no es otro que el tetra-
sílabo que nosotros hemos señalado como básico para los ver-
sos del tercer capítulo de este Tratado, con el inconveniente de
emplear, si los basásemos en el troqueo, palabras llanas bisíla-
bas exclusivamente o compensadas de manera que los acentos se
sucudiesen de dos en dos sílabas; lo cual además de difícil, se-
ría insufredero al oído además.

68. Para mayor claridad y comprensión de la materia ex-
puesta, terminaremos nuestra clasificación con el siguiente

CUADRO SINÓPTICO Y MNEMOTÉCNICO DE LAS DISTINTAS CLASES DE VERSOS
CASTELLANOS.

<i>Versos de pie anfibráquico.</i>	Verso trísilabo
	— exasílabo anfibráquico
	— enasílabo —
	— dodecasílabo —
	— pentadecasílabo y demás múltiplos de tres.
<i>Versos de pie trocaico.</i>	Silva anfibráquica.
	Verso endecasílabo anfibráquico.
	— decasílabo —
	Verso tetrasílabo.
	— octasílabo y demás múltiplos de cuatro.
<i>Versos compuestos.</i>	Silva trocaica.
	Verso octosílabo romance.
	— exasílabo usual.
	— dodecasílabo trocaico.
	Verso eptasílabo.
<i>Versos compuestos.</i>	— pentasílabo.
	— bisadónico y demás múltiplos de cinco.
	Silva pentasilábica.
	Verso enasílabo francés.
	Verso enasílabo tradicional.
<i>Versos compuestos.</i>	— endecasílabo italiano.
	— tetradecasílabo o alejandrino.
	— dodecasílabo de seguidilla.
<i>Versos compuestos.</i>	Otras clases de versos compuestos.

CAPITULO V

VICIOS CAPITALES ANEUFÓNICOS.

69. Los diptongos y triptongos no se deben deshacer sino para efectos onomatopéyicos que compensen con su belleza la violenta pronunciación que hemos de dar a las sílabas:

Los brazos eólicos se agitan al paso
del viento violento que forma al pasar;
ruido de pluma, ruido de raso;
ruido del agua y espuma de mar.

y aun justificada, no debe multiplicarse tal licencia y debe notarse siempre su empleo por la diéresis sobre la vocal que queremos hacer fuerte para que la lectura no tropiece; pues toda

la belleza onomatopéyica puede desvanecerla el disgusto de tener que releer y examinar el verso para averiguar en qué consiste el porque pronunciándole espontáneamente no consta.

70. También el adiptongar vocales que espontáneamente o por naturaleza o por uso, forman diptongo puede, dicen, producir efectos onomatopéyicos:

esa consola que dejó el Imperio
en las tranquilas posesiones reales

pero sería de desear la supresión en absoluto de tal licencia; puesto que tales efectos, si existen, pueden lograrse por otros medios naturales. Si los poetas que tales licencias se toman nos hubieran de decir con sinceridad lo que pretendieron con ellas, confesarían paladinamente que su motivo no fué otro que salir del paso y librarse de la molestia de volver su verso a la forja para darle la tersura y sonoridad conveniente.

71. En la incertidumbre que reina sobre distinguir cuáles hiatos son naturales y cuáles no (5), lo mejor sería no emplearles jamás. Entre las vocales final e inicial de palabras cuando dichas palabras no tienen alguna relación gramatical— y también cuando alguna de ellas lleva acento por razón del énfasis suele cometerse hiatos natural aun en prosa.

Vé aquí que me hallo solo

dijo don Miguel Unamuno, contando siete sílabas; y siete contarán otros suprimiendo el *solo*:

ve aquí que me hallo

Para evitar esos inconvenientes lo mejor sería practicar lo que al núm. 75 se prescribe.

72. Las sinalefas, tan naturales en nuestra prosodia, son siempre violentas en las cesuras o hemistiquios:

en cuya noche un ruiñeñor había...
y tuve hambre de espacio y sed de cielo...

No hay remedio si hemos de hacer las pausas de cesura, o bien pronunciaremos

en cuya noche un | ruiñeñor había...
y tuve hambre de espacio y | sed de cielo...

arrancando el artículo en el primer caso y la copulativa en segundo de la palabra y oración con quienes naturalmente por exigencias gramaticales se juntan, o bien

en cuya noche | un ruiseñor había...
y tuve hambre de espacio | y sed de cielo...

teniendo que pronunciar artículo y conjunción con tal rapidez que apenas sean perceptibles para no dar al verso una sílaba más de las que su constitución reclama.

Y no vale alegar en defensa de los poetas (ya que con tanta frecuencia descuidan este precepto) que hay otra solución, no pausando en la cesura; pues la pausa de cesura es naturalísima en los versos mayores, como señal de la yuxtaposición de los diversos componentes, según queda estudiado.

73. No hay para qué anatematizar aquí de nuevo las violentas acentuaciones que la gallardía o incuria de tantos poetas de la última hornada nos obligan a hacer sobre las penúltimas sílabas del anteuúltimo componente en los versos compuestos—

serás la reina de *lós* de- | camerones...
lo que llamamos *lós* pa- | risienses una pera...

pues ya queda dicho en su lugar (24, 55 y 58) cómo deben efectuarse tales compensaciones; ni menos aquellas otras en que estos agudos forzados se dejan sin compensación—

los vemos todos *sín* | necesidad de ver...
con las alondras *í* | con Garcilaso y con...

para los cuales ya fulminó pena juez tan imparcial como Miguel Unamuno. “Merecían... que los pinchasen el tímpano... para lo que les sirve...”

74. Según hemos dicho, los versos castellanos ritman sus movimientos con pies; unos, los anfibráquicos, cuyo *valsar* se percibe conocidamente; otros, los trocaicos, que si en toda su pureza y en la silva trocaica también se percibe sobre las sílabas pares o sobre cada cuarta sílaba, pero que usualmente, por sus desplazamientos y supresiones del acento, pasa desapercibido. Pues bien; si paramos la atención en la recitación de los versos donde el movimiento de los pies es conocido, notaremos que después de cada pie hay una pausa, más leve que la del hemistiquio, pero pausa al fin, la cual exige para la tersura y sonoridad del metro que se guarden también en ella lo que sobre la pausa de cesura queda dicho (72).

75. Precisando más y resumiendo, bien pudiéramos compendiar la doctrina del presente capítulo en la siguiente regla general:

Los versos serán tanto más sonoros cuanto más espontánea-

mente fluya su pronunciación; y la pronunciación de los versos fluirá tanto más espontánea y fácilmente cuanto más procuremos cerrar las sílabas de modo que cada vocal o grupo de vocales vaya separado por consonante o consonantes de los que les preceden o sigan.

No olviden los poetas la tercera cualidad que Horacio les exige para ser dignos de este nombre:

Ingenium cui sit, cui mens divini^{or} atque os
magna sonatorum des nominis hujus honorem.

FR. JOSÉ M.^a AGUADO.