

A. BELLO

ORTOLOGIA

Y

MÉTRICA

F. CUERVO  
# 4.413







REPUBLICA DE COLOMBIA

BIBLIOTECA NACIONAL

|          |           |
|----------|-----------|
| OBRA     | NO. 10441 |
| ANAQUEL  | NO.       |
| ESTANTE  | NO.       |
| SALA     | NO. 12    |
| MATERIA  | NO.       |
| ENTRO EL | NO.       |

BOGOTA, \_\_\_\_\_

10441

393/101

Solo enserio #44/3



221

ORTOLOGÍA Y MÉTRICA  
DE LA  
LENGUA CASTELLANA.

---

M. Tenor

Dr. Rufino E. Cuervo

Recuerdo cariñoso de

sus afmos amigos

Bogotá A. 5.  
1882.

(Cheverría H. 2)



[Las notas é ilustraciones de la presente edición, añadidas al texto de Bello, se han puesto entre paréntesis cuadrados como los que cierran estas líneas.]



20

PRINCIPIOS  
DE LA  
ORTOLOGÍA Y MÉTRICA  
DE LA LENGUA CASTELLANA

POR  
DON ANDRÉS BELLO

---

EDICIÓN ILUSTRADA CON NOTAS Y NUEVOS APÉNDICES

POR  
D. MIGUEL ANTONIO CARO

Individuo correspondiente de las Reales Academias Española y de la Historia, &c., &c.



---

BOGOTÁ  
ECHEVERRÍA HERMANOS, EDITORES.  
1882.



## ADVERTENCIA

### SOBRE ESTA EDICIÓN.

---

De los *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana* por D. ANDRÉS BELLO, hicieron en vida del autor tres ediciones: Santiago, 1835, 1850, 1859.

A la de 1850 precedieron, en forma de *advertencia*, las siguientes líneas:

“En esta segunda edición se han hecho correcciones importantes destinadas á elucidar algunas partes de la primera, que me parecieron requerirlo, y á llenar ciertos vacíos. He creído también necesario multiplicar los ejemplos, demasiadamente escasos en la edición anterior. Estudios posteriores no han hecho más que confirmar mis convencimientos sobre todos los puntos fundamentales de mi teoría prosódica y métrica. En esta parte son casi enteramente conformes las dos ediciones.”

Ya por aquel tiempo llegó á merecer este libro tan buen concepto y favorable acogida entre los doctos, que en la Academia Española la comisión encargada de escribir la Prosodia, *habiendo examinado todos los trabajos publicados hasta entonces sobre esta importante materia, juzgó no haber nada ó casi nada que innovar, y considerando que este trabajo se hallaba desempeñado de un modo satisfactorio en la obra del Sr. Bello, opinó*



que la Academia podría adoptarla, previo el consentimiento del autor, y reservándose el derecho de corregirla y anotarla, dado que sus opiniones no se conformaban en todo con las del Sr. Bello. Y en efecto, á nombre de la Academia, el Secretario D. Eusebio María del Valle, con fecha 27 de Junio de 1852, pidió á BELLO el competente beneplácito para hacer la impresión en los términos que la comisión había propuesto. \*

No se llevó á cabo este pensamiento; pero la Academia, que en sucesivas ediciones de su Gramática y mayormente en la novísima, ha introducido siempre importantes mejoras, se conforma en lo sustancial (y acaso no afortunadamente en algún punto secundario †) con la doctrina prosódica de BELLO.

De la tercera edición de Santiago, no conocida en Bogotá, sólo sabemos, por el Sr. Amunátegui, que, como la segunda, no contiene innovación alguna en los puntos fundamentales.

Por los mismos editores que hoy ofrecen de nuevo al público los *Principios de Ortología y Métrica* de D. ANDRÉS BELLO, habíase ya reimpresso dos veces esta obra en Bogotá, primero en 1862 y después en 1872, siguiendo la edición 2.<sup>a</sup> de Santiago, á la que, por no haberse deparado ocasión de traer á la vista la 3.<sup>a</sup>, ha sido forzoso acomodar también el texto de la presente, revisado, por lo demás, con mayor esmero y diligencia, é ilustrado con notas.

Estas y las adiciones se han colocado en los lugares convenientes para que el lector pueda aprovecharse de ellas, pero puestas siempre entre corchetes ó paréntesis

\* AMUNÁTEGUI, *Vida de Bello*, Santiago, 1882, pág. 426.

† V. Apéndice VI<sup>a</sup> núm. 12, 13, 16.



cuadrados [ ], á fin de que lo añadido ilustre la obra sin viciar el texto.

En el de este libro sólo se han hecho alteraciones ortográficas y tipográficas.

Se ha arreglado la acentuación escrita á lo últimamente preceptuado por la Real Academia Española; siendo de notar que ya BELLO, aunque no fuese por sistema, se anticipó á practicar lo mismo, puesto que según se ve en manuscritos suyos y en ediciones que dirigió, ponía tilde en su nombre de pila, y no en el de su ciudad nativa. \*

En algunas partes la exposición, que antes corría seguida y confusa á la vista, se ha espaciado, interpolando para mayor claridad los títulos y subtítulos que á cada división ó subdivisión corresponden, con escrupulosa sujeción al método y tecnicismo del autor.

Se ha restituido á Góngora un verso, malamente y de memoria achacado por BELLO á Fernando de Herrera; y en todas las citas de la *Canción á las ruinas de Itálica* se ha quitado el nombre de Rioja, y puéstose el de Rodrigo Caro, su verdadero autor, como lo practican ya cuantos tienen ocasión de citar tan admirable poesía, desde que la Academia Española aprobó por unánime voto en 1870 el informe que sobre este punto histórico de propiedad literaria, mediante inspección prolija de manuscritos originales, presentó el ilustre investigador D. Aureliano Fernández Guerra.

La *Epístola moral á Fabio*, atribuída como la *Can-*

\* Acentuar en lo escrito las dicciones agudas en *es*, como *Andrés*, *interés*, era una de las peculiaridades de la ortografía de BELLO, según observa el corrector de pruebas del *Poema del Cid* (p. XXV.) — Había también notado BELLO lo defectuoso del antiguo sistema ortográfico en casos de concurrencia de vocales. Vid. Apéndice IV al fin.



ción, al autor de las *Silvas á las flores*, se ha referido en las transcripciones que de ella ocurren, al capitán Fernández Andrada, de acuerdo con las conclusiones del Sr. D. Adolfo de Castro, bien fundadas á juicio de críticos competentes. \*

Mas aun en estas restituciones, á fin de no tocar el texto de BELLO, se ha usado el signo tipográfico apropiado á aislar notas é ilustraciones.

En ellas se hallarán á menudo confirmadas y ampliadas, y también, alguna aunque rara vez, combatidas las opiniones de BELLO; siendo derecho del que leyere, y no del anotador, fallar en los puntos controvertidos.

A los apéndices del autor se han añadido tres:

En el marcado con el número II<sup>2</sup> se fija la noción prosódica de sílaba, y se enuncian las consecuencias que de ese concepto manan.

El V<sup>2</sup> explana la exacta y discreta doctrina de BELLO sobre acentuación etimológica.

En el VI<sup>2</sup> se exponen de un modo más completo que en anteriores tratados, y más fielmente ajustado al buen uso, los principios que guían la pronunciación de vocales concurrentes.

Escritos otros dos y extensos apéndices, uno, VIII<sup>2</sup>, sobre el ritmo acentual de la poesía latina, y otro, X, sobre el isosilabismo como accidente métrico, para rectificar algunos conceptos del autor, quedan por ahora inéditos, aunque á uno de los dos se hizo referencia en el texto. † Para adquirir pleno conocimiento de las teorías de BELLO, se ha creído que sería necesario estu-

\* CASTRO, *La Epístola moral á Fabio no es de Rioja*. Cadiz: 1875, 80 pp.  
MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España*, p. 247.

† Notas á las pp. 95 y 100.



diar, además de lo consignado por él en esta obra, lo que expuso en una Memoria especial, impugnando cierta teoría de D. Juan María Maury sobre el sistema métrico de la poesía clásica. Y como al entrar en prensa los últimos pliegos de esta edición, el revisor de ella aun no haya logrado ver el opúsculo de Maury, ni la impugnación, citada por el diligentísimo autor de la nueva *Vida de D. Andrés Bello*, ha tenido por prudente desistir de tratar ahora esos puntos, prometiéndose hacerlo más tarde y con mejor luz en alguno de los tomos de materias filológicas, de la edición de las *Obras de Bello* que se publican en Madrid como parte de la excelente *Colección de escritores castellanos*.

BOGOTÁ: Agosto de 1882.

# CONTENIDO.

---

|                                     | Pág. |
|-------------------------------------|------|
| ADVERTENCIA SOBRE ESTA EDICIÓN..... | v    |
| PRÓLOGO DEL AUTOR.....              | xiii |

## ORTOLOGÍA.

### PARTE PRIMERA — DE LOS SONIDOS ELEMENTALES.

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| § 1. De los sonidos elementales en general.....             | 1  |
| § 2. De las vocales.....                                    | 2  |
| § 3. De las consonantes.....                                | 3  |
| § 4. De las sílabas.....                                    | 17 |
| § 5. De la agregación de las consonantes á las vocales..... | 20 |

### PARTE SEGUNDA — DE LOS ACENTOS.

|                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 1. Del acento en general.....                                                             | 26 |
| § 2. De las dicciones que tienen más de un acento y de aquellas en que es débil ó nulo..... | 29 |
| § 3. Influencia de las inflexiones y composiciones en la posición del acento .....          | 34 |
| § 4. Influencia de la estructura material de las dicciones en la posición del acento.....   | 40 |
| § 5. Influencia del origen de las palabras en la posición del acento..                      | 45 |

### PARTE TERCERA — DE LA CANTIDAD.

|                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 1. De la cantidad en general.....                                                         | 54 |
| § 2. De las cantidades en la concurrencia de vocales en una misma dicción.....              | 56 |
| § 3. Enumeración de los diptongos y triptongos castellanos.....                             | 68 |
| § 4. De la cantidad en la concurrencia de vocales que pertenecen á distintas dicciones..... | 69 |



## ARTE MÉTRICA.

|                                             | Pág. |
|---------------------------------------------|------|
| I. Del metro en general.....                | 85   |
| II. De las pausas.....                      | 86   |
| III. Del ritmo y de los acentos.....        | 93   |
| IV. De la cesura.....                       | 101  |
| V. De las diferentes especies de verso..... | 102  |
| VI. Del yámbico endecasílabo.....           | 116  |
| VII. De los versos sáfico y adónico.....    | 122  |
| VIII. De las rimas.....                     | 125  |
| IX. De las estrofas.....                    | 134  |

## APÉNDICES.

|                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. De los sonidos elementales.....                                                                                      | 149 |
| II. Sobre el silabeo.....                                                                                               | 151 |
| [II. <sup>a</sup> Qué sea sílaba: examen y refutación de la teoría de Bello: verdadero principio y corolarios].....     | 153 |
| III. Sobre la influencia de la composición ó derivación de las palabras en el acento.....                               | 163 |
| IV. Sobre la influencia de la estructura de las palabras en el acento.....                                              | 164 |
| V. Sobre la influencia del origen en la acentuación de las palabras.....                                                | 165 |
| [V. <sup>a</sup> Acento etimológico].....                                                                               | 166 |
| VI. Sobre la cantidad prosódica: examen de las teorías de Hermosilla y Sicilia.....                                     | 173 |
| [VI. <sup>a</sup> Vocales concurrentes].....                                                                            | 178 |
| VII. Sobre la equivalencia de los finales agudo, grave y esdrújulo....                                                  | 197 |
| VIII. Sobre los pies: diferencia fundamental entre el ritmo de la poesía griega y latina y el de la poesía moderna..... | 198 |
| IX. Sobre la teoría del metro.....                                                                                      | 202 |

## CORRIGENDA.

*Suprimanse: en la p. 26, al fin, las palabras De aquí resulta..... hasta agudas; y, al pie de las pp. 95 y 100, las referencias al apéndice.*

*En la p. 151, línea 6. Dice labios; léase dientes.*

*En la p. 188, línea 19. Dice número 4: léase número 3.*

## PRÓLOGO DEL AUTOR.

Fronte exile negotium  
Et dignum pueris putes;  
Aggressis labor arduus.

TERENT. MAUR.

Como no hay pueblo, entre los que hablan un mismo idioma, que no tenga sus vicios peculiares de pronunciación, es indispensable en todas partes el estudio de la *Ortología* á los que se proponen hablar con pureza; pues no basta que sean propias las palabras y correctas las frases, si no se profieren con los sonidos, cantidades y acentos legítimos.

Estudio es éste sumamente necesario para atajar la rápida degeneración que de otro modo experimentarían las lenguas, y que multiplicándolas haría crecer los embarazos de la comunicación y comercio humano, medios tan poderosos de civilización y felicidad; estudio indispensable á aquellas personas que por el lugar que ocupan en la sociedad, no podrían sin degradarse descubrir en su lenguaje resabios de vulgaridad ó ignorancia; estudio cuya omisión desluzca al orador y puede hasta hacerle ridículo y concitarle el desprecio de sus oyentes; estudio, en fin, por el cual debe comenzar todo el que aspira á cultivar la poesía, ó á gozar por lo menos, en la lectura de las obras poéticas, aquellos delicados placeres mentales que produce la representación de la naturaleza física y moral, y que tanto contribuyen á mejorar y pulir las costumbres.



Un arte tan esencial ha estado hasta ahora encomendado exclusivamente á los padres y maestros de escuela, que careciendo, por la mayor parte, de reglas precisas, antes vician con su ejemplo la pronunciación de los niños, que la corrigen con sus avisos. Pero al fin se ha reconocido la importancia de la Ortología; y ya no es lícito pasarla por alto en la lista de los ramos de enseñanza destinados á formar el literato, el orador, el poeta, el hombre público, y el hombre de educación.

Deseoso de facilitar su estudio presento á los jóvenes americanos este breve tratado, en que me parece hallarán reunido cuanto les es necesario, para que juntando al conocimiento de las reglas la observación del uso, cual aparece en los buenos diccionarios y en las obras de verso y prosa que han obtenido el sufragio general, adquieran por grados una pronunciación correcta y pura.

En las materias controvertidas apunto los diferentes dictámenes de los ortologistas; y si me decido por alguno de ellos ó propongo uno nuevo, no por eso repruebo los otros. El profesor ó maestro que adoptare mi texto para sus lecciones ortológicas, tiene á su arbitrio hacer en él las modificaciones que guste, y acomodarle á sus opiniones particulares en estos puntos variables, que afortunadamente ni son muchos, ni de grande importancia. Yo prefiero, por ejemplo, la pronunciación de *substituir* y *transformar*; mas no por eso diré que hablan mal los que suprimen en la primera de estas dos palabras la *b* y en la segunda la *n*, como lo hace hoy día gran número de personas instruidas, cuyas luces respeto. La variedad de prácticas es inevitable en estos confines, por decirlo así, de las diferentes escuelas; y no sería fácil hacerla desaparecer sino bajo el imperio de una autoridad que en vez de la convicción emplease la fuerza; autoridad inconciliable con los fueros de la república literaria, y que, si pudiese jamás existir, haría más daño que

provecho; porque en las letras, como en las artes y en la política, la verdadera fuente de todos los adelantamientos y mejoras es la libertad.

Algunas reglas de Ortología (como de sintáxis y ortografía) se fundan en el origen de las palabras, y no pueden aplicarse á la práctica sin el conocimiento de otros idiomas, que no debe suponerse en los alumnos; pero no por eso es lícito omitirlas en una obra cuyo objeto es investigar los principios y fundamentos de la buena pronunciación, y no sólo aquellos que se dejan percibir á los observadores ménos instruídos, sino aun los que por su naturaleza sólo pueden servir de guía á los eruditos, y á las corporaciones literarias cuyo instituto es fijar el lenguaje. Corresponde al profesor elegir entre las varias materias que se tocan en un tratado elemental, las accesibles á la inteligencia de sus discípulos, sirviéndose de las otras, si las juzga útiles, para la decisión de los casos dudosos que los principiantes no alcancen á resolver por sí mismos.

A la Ortología, que comprende, como parte integrante, la doctrina de los acentos y de las cantidades, llamada comunemente *Prosodia*, creí conveniente agregar un tratado de *Métrica*. La *Prosodia* y la *Métrica* son dos ramos que ordinariamente van juntos, porque se dan la mano y se ilustran recíprocamente.

En la *Métrica* doy una análisis completa, aunque breve, del artificio de nuestra versificación, y de los verdaderos principios ó elementos constitutivos del *metro* en la poesía castellana, que bajo este respecto tiene grande afinidad con la de casi todas las naciones cultas modernas. Pero me era imposible emprender esta análisis sin que me saliesen al paso las reñidas controversias que han dividido siglos hace á los humanistas, acerca de las cantidades silábicas, el oficio de los acentos y la medida de los versos. Después de haber leído con atención no poco de lo que se ha escrito sobre esta materia, me decidí por la opinión



que me pareció tener más claramente á su favor el testimonio del oído, y que, si no me engaño, aventaja mucho á las otras en la sencillez y facilidad con que explica la medición de nuestros versos, sus varias clases, y los caracteres peculiares de los dos *ritmos* antiguo y moderno. Reservo para los *Apéndices* estos y otros puntos de elucidación ó de disputa, que, interpolados en el texto, suspenderían inoportunamente la exposición didáctica destinada á los jóvenes.

No disimularé que mi modo de pensar está en oposición absoluta con el de dos eminentes literatos, autor el uno de un excelente tratado de literatura, y traductor de Homero; y recomendable el otro por la publicación de los primeros elementos de Ortología que se han dado á luz sobre la lengua castellana; obra llena de originales y curiosas observaciones, y fruto de largos años de estudio. Pero por lo mismo que la autoridad de estos dos escritores es de tanto peso, era más necesario hacer notar aquellos puntos en que alguna vez no acertaron; y si el désacierto fuere mío, se hará un servicio á las letras refutando mis argumentos y presentando, de un modo más claro y satisfactorio que hasta ahora, la verdadera teoría prosódica y métrica de la lengua castellana.

Sólo me resta manifestar aquí mi gratitud á la liberalidad con que el GOBIERNO DE CHILE se ha servido suscribirse á esta obra. ¡Ojalá que su utilidad respondiese á las intenciones de un patrono tan celoso por el adelantamiento de las letras, y á mis ardientes deseos de ver generalizado entre los americanos el cultivo de nuestra bella lengua, que es hoy el patrimonio común de tantas naciones!

SANTIAGO: 1835.

# ORTOLOGÍA.



El objeto de la ORTOLOGÍA es la recta pronunciación de las palabras. La Ortología tiene tres partes: la primera trata de los sonidos elementales de las palabras \*; la segunda de sus acentos; la tercera de sus cantidades ó tiempos. A las dos últimas suele darse colectivamente el nombre de PROSODIA.

## PARTE PRIMERA.

### DE LOS SONIDOS ELEMENTALES.

#### § I.

#### DE LOS SONIDOS ELEMENTALES EN GENERAL.

Se llama SONIDO ELEMENTAL aquel que no puede resolverse en dos ó más sonidos sucesivos. Tales son los que corresponden á las letras con que escribimos las dicciones *gala, campo, soto*. Tal es también el que corresponde á la letra compuesta *ch* en *choza, techo*, y el que corresponde á la letra doble *rr* en *carro, tierra*.

Por el contrario, es sonido compuesto el que consta de dos ó más partes sucesivas, ya se represente con una sola letra ó con muchas. Es por consiguiente sonido compuesto el que representan las dos letras *br* en *brazo*, y las dos letras *ai* en *baile*. También lo es el que damos á la letra *x* en la palabra *exámen*, pues en él se perciben distintamente dos partes sucesivas, que pudiéramos representar escribiendo *ecsámen*, ó según otros, *egsámen*.

Los sonidos elementales son ó vocales ó consonantes. VOCALES son los que pueden pronunciarse por sí solos, y CONSONANTES los que es imposible proferir, á lo menos de un modo claro y distinto, si no se juntan con sonidos vocales. Los sonidos que corresponden á las letras *a, o*, en *campo*, son vocales, y los que corresponden á las letras *c, m, p*, consonantes.

Debe notarse que los términos *vocal* y *consonante* significan no solamente las dos especies de sonidos elementales de que se

\* A esta parte se da en otras lenguas el nombre de *Ortoepía*.



componen todas las palabras, sino las letras ó caracteres que los representan en la escritura. Yo procuraré siempre distinguir estas dos acepciones.

## § II.

## DE LAS VOCALES.

Los sonidos elementales vocales, ó como solemos llamarlos ordinariamente, *las vocales*, no son más que cinco en nuestra lengua, *a, e, i, o, u*.

La tercera vocal es á veces representada con el carácter *y*, v. g. en las dicciones *carey, voy*. Sería de desear que se generalizase la práctica de los que señalan este sonido en todos los casos con la letra *i*, escribiendo v. g. *carei, voi, aire, peine, Europa i América*. \*

La quinta vocal es siempre representada por la letra *u*. Pero este carácter es á veces enteramente ocioso, porque ni representa el sonido vocal de que le hemos hecho signo, ni otro sonido alguno. Así sucede siempre (según la ortografía corriente) después de la *q*, v. g., en las dicciones *quema, quita*; y después de la *g*, cuando no señalamos la *u* con los dos puntos llamados *crema*, como en las dicciones *guerra, guinda*. El oficio de la crema es avisar que en esta situación particular, es decir, después de la *g* y antes de la *e* ó la *i*, debe sonar la *u*, como en las dicciones *agüero, argüir*.

\* [El uso ha sido vario en este punto. El sistema recomendado por Bello consiste en escribir *rei, Europa i América* (*i* vocal), y *reyes, yema* (*y* consonante). Este sistema no es nuevo; Mayáns en el siglo pasado, siguiendo los principios de Nebrija, lo usó en todas sus ediciones, y en otras mucho más antiguas aparece practicado. Pero hubo ya, como sucede siempre tratándose de innovaciones, quienes con ésta, así limitada, no quedasen contentos: Gonzalo Correas sostenía que la *y* en *rey, reyes, yema*, era *diptongada*, pero jamás *consonante*, y tratando de "ignorantes" á los que no admitían su doctrina, suprimió del todo la *y*, y escribía *rei, reies, iema*. Siguiéronle en esta práctica el erudito Aldrete y otros. La regla que en este punto ha prevalecido en los últimos tiempos es la que á principios del siglo XVI proponía el autor del *Diálogo de la lengua*, que partidario en principio, del sistema fonográfico, lo limitaba en la práctica, y escribía *ay* (interjección), *hay* (verbo) y *ahí* (adverbio); *hoy* (adverbio) y *otí*, verbo. "Cuando es conjunción ponemos también *y* griega, diciendo *César y Pompeyo*. En todas las otras partes yo pongo la *i* pequeña" (Obra citada, Madrid 1873, p. 50). Este es también el temperamento en que se ha fijado la Academia; pero ella sólo se apoya en el uso general y reconoce que escribir *Juan i Pedro* es "práctica de algunos escritores, que razonablemente no puede desaprobarse" (Gram. 1878), y que el uso general en este punto va "contra toda razón ortográfica" (Gram. 1881). La forma elegante é inequívoca de la *y*, y las tildes que se ponen sobre las vocales sueltas *á, é, ó, ú*, aislan y destacan estas partículas en lo manuscrito, comunicando á la escritura notable claridad. Estas razones caligráficas y prácticas han prevalecido sobre las teorías, fijando la ortografía en este punto, que no presta mérito para la polvareda que con él han querido mover algunos no sé si diré curiosos ú ociosos.]

Representamos los sonidos vocales no sólo por los signos simples *a, e, i, o, u*, sino por los compuestos *ha, he, hi, ho, hu*, en que la letra *h* nada significa por sí sola, ni modifica de manera alguna el sonido de la vocal, y no acostumbra escribirse ahora, sino porque se escribía siglos hace, cuando indicaba una verdadera modificación de la voz; como en *habla, heno, prohibo, hogar, humanidad*.

Divídense las vocales en llenas y débiles. *Llenas* son la *a*, la *e* y la *o*; *débiles* la *i*, la *u*. La *e*, sin embargo, parece tener más bien un carácter medio, y aproximarse algo á las débiles. \* Este vario carácter de las vocales, que desde luego se da á conocer al oído, produce efectos notabilísimos en prosodia, como después veremos. Por ahora me limito á indicarlo.

### § III.

#### DE LAS CONSONANTES.

Los sonidos elementales consonantes, ó como solemos llamarlos ordinariamente, las *consonantes*, que también se llaman *sonidos articulados*, ó *articulaciones*, son veintiuno en nuestra lengua; es á saber, los representados por las letras ó caracteres simples *b, d, f, j, l, m, n, ñ, p, s, t, v*; el representado por la letra compuesta *ch* en *charco, leche, nicho*; el representado por la letra simple *c* en *cama, coro, culpa*, y por la combinación *qu* en *quepo, quiso*; el representado por la *c* en *celeste, cima*, y por la *z* en *zaguán, zéfiro, azul*; el representado por la letra *g* en *gala, gozo, gusto, agüero*, y por la combinación *gu* en *guerra, guinda*; el representado por la letra *h* en *hueso, hueco*, que se parece algo al antedicho de la *g*; el representado por la letra doble *ll* en *llanto, bulla*; el representado por la *r* en *aire, abril*; el representado por la *r* simple en *rayo*, y por la *rr* doble en *arrogante*; y en fin el representado por la letra *y* en *yema, yugo, mayo*.

Por la enumeración precedente se ve que hay varios signos que no tienen siempre un mismo valor. Para evitar equivocaciones advierto que por sonidos de la *c* y la *g* entiendo los que estas letras tienen en *coro, craso, gamo, gloria*; por sonido de la *r* el suave que le damos en *arena, coro*; y por sonido de la *y* únicamente el articulado, como en *yace, ayuno*.

Por lo dicho se ve también que ciertas letras no significan sonido alguno en ciertos casos, y se hacen enteramente mudas. Tal es la *u* después de la *q*, que de nada sirve en el presente sistema ortográfico, pues la simple *q* significaría lo mismo que la

\* "Fastum et ingenitum hispanorum gravitatem horum inesse sermoni facile quis deprehendet, si crebram repetitionem litteræ *A*, vocalium longe magnificentissimæ, spectet..... sed et crebra finalis clausula in *O* vel *OS* grande quid sonat." Is. Voss. *De poematum cantu et viribus rhythmi*.



combinación de ambas letras. Tal es también la *h* en las dicciones *hombre*, *humo*, *hermosura*, *ahogar*, *ahuyentar*.

Se puede dudar si la *h* que precede ó sigue á una vocal en ciertas interjecciones, como *ha*, *ah*, *he*, *oh*, representa ó no un verdadero sonido. Ella indica que la vocal se ha de pronunciar con cierto esfuerzo, arrojando más que el ordinario aliento, que es lo que se llama *aspirar*: esta aspiración produce en realidad un sonido algo semejante al de la *j*, pero tan tenue, que apenas se deja sentir. \*

Los sonidos de las vocales no admiten dificultad alguna: todos los pueblos que tienen por lengua nativa la castellana las pronuncian de una misma manera. Pero en algunas de las consonantes es vario el uso, y se han introducido vicios de que deben precaverse los que aspiran á pronunciar correctamente el castellano. Voy á tratar de cada una de estas consonantes en particular.

## B, V.

Aun no está decidido si los dos signos *b* y *v* representan hoy en castellano dos sonidos diferentes ó uno solo. Me inclino á creer que la mayor parte pronuncian *b* y *v*, pero sin regla ni discernimiento, y sustituyendo antojadizamente un sonido á otro; \*\* de lo que resulta el no poderse distinguir muchas veces por la sola pronunciación vocablos de diverso sentido, como *bello* y *vello*, *basto* y *vasto*, *barón* y *varón*, *balido* y *valido*, *beneficio* y *veneficio*, *tubo* y *tuvo*, *embestir* y *envestir*, *baya* y *vaya*, *grabar* y *gravar*, &c.

\* Por eso no impide la sinalefa, como se verá despues: *ah! ingrato*, se pronuncia en tres sílabas. Por eso también se va introduciendo la práctica de omitir esta letra en la interjección *oh*.

\*\* [Que en otros tiempos se hacía distinción entre la *b* y la *v*, es patente, pues estas letras en la mayor parte de las voces castellanas que las llevan, como en las otras lenguas romances, procedieron naturalmente de las mismas letras latinas ó de otras consonantes más fuertes; y si *lobo* fué modificación de *lupum*, y *llave* de *clavem*, no era posible que la *b* de la primera voz y la *v* de la segunda sonasen idénticamente. Pero con el tiempo se perdió en la pronunciación esta diferencia etimológica, y de aquí resultaron en la escritura reglas caprichosas como "la bárbara distinción que introdujo la ignorancia, de que no había de haber dos *bb* ni dos *vv* en una palabra," sino que había de escribirse *bever*, *bivir* ó *veber*, *vibir* (Academia, *Diccionario*, 1726, I, LXXII). La Academia, año y lugar citados, reconoció que los españoles no hacían distinción en la pronunciación de las dos letras *b* y *v*, y que igualmente se habían valido de una ó otra sin el menor reparo; y determinó introducir en este punto la ortografía etimológica, que hoy rige, dejando la *b* para los casos de origen incierto. Hoy la misma Academia observa (*Gram.* p. 353) que "es en la mayor parte de España, igual, aunque no debiera, la pronunciación de la *b* y de la *v*." La ortografía etimológica ejerce todos los días más y más influencia en la pronunciación, principiando por las personas educadas, que estudiando lenguas extranjeras en que la distinción entre *b* y *v* es necesaria, se acostumbran á hacerla también en la lengua propia.]

Si no se distinguen los valores de estas letras, quedan reducidas las articulaciones castellanas á veinte.

Si *b* y *v* significan sonidos distintos, es preciso advertir que la diferencia es ligera: la *b* no se parece tanto á la *p* ni la *v* á la *f*, como en italiano, francés é inglés: y acercándose mucho una á otra, casi llegan á confundirse, y efectivamente en la boca de muchas personas se confunden; lo que explicaría el uso incierto y promiscuo que suele hacerse de estos signos y el considerarlos como equivalentes en la rima.

Suponiendo que deba hacerse cierta diferencia entre *b* y *v*, que es á lo que yo me inclino, ¿á qué nos atendremos para colocar atinadamente los dos sonidos respectivos? La incertidumbre ocurre solo antes de vocal: en todos los demás casos se pronuncia universalmente *b* y no *v*, como en *brazo*, *abril*, *obstinado*, *Moab*, *Job*. ¿Cómo sabremos, pues, cuál de los dos ha de preferirse, cuando se le sigue vocal? La etimología, cuando no hay duda en ella, es lo único que puede guiarnos. Por consiguiente:

1º Debemos pronunciar *hábil*, *móbil*, \* *núbil*, derivados de los vocablos latinos *habilis*, *mobilis*, *nubilis*; *marabilla*, procedente de *mirabilia*; \*\* *estabilidad*, *falibilidad*, voces nacidas de *estable*, *fallible*. En una palabra, se debe siempre conservar la *b* de los verbales latinos en *bilis*, de los castellanos en *ble*, y de sus respectivos derivados.

2º En la terminación de los pretéritos imperfectos de indicativo se preferirá siempre la *b* á la *v*, como en *amaba*, *escuchaba*, *iba*.

3º Se prefiere asimismo la *b*, cuando ha provenido de la *p*, como en *cabo*, de *caput*, *obispo*, de *episcopus*.

4º Se prefiere la *v* en los nombres procedentes de los verbales latinos en *ivus*, y en los verbales castellanos en *ivo*, y sus derivados, como *putativo*, *reflexivo*, *discursivo*, *pensativo*, *cautividad*, *motivar*.

\* [La Academia escribe *móvil*. En latín es *mobilis*. Hay diferencia entre el sufijo *-ilis* que se añade inmediatamente á la raíz verbal (*agilis*, *fragilis*, *facilis*, *docilis*), y el sufijo *bilis*, que se junta no á la raíz pura, sino á la raíz mediante la vocal característica de la conjugación (*mira-bilis*, *ama-bilis*, *delé-bilis*, *fle-bilis*, *ali-bilis*, *credi-bilis*, *sepeli-bilis*), y alguna vez al tema verbal como aparece en el supino (*mo-bilis*, *no-bilis*, *volu-bilis*). Como en castellano *movible* salió directamente de *mover*, *móvil* ha sido considerado como de formación análoga á la de *ágil*, *fácil*, &c., y entre uno y otro derivado se ha introducido la diferencia de significación que indica el Diccionario de la Academia.]

\*\* [Es evidente que las reglas que da aquí el autor no sólo son ortológicas, sino ortográficas: á la etimología ha de acomodarse la pronunciación, y ésta así fijada es la que ha de representarse en la escritura. Así lo reconoce *infra*, núm. 6.º En cuanto á la *b* y *v* se muestra el autor rigurosamente etimologista, mientras que con respecto á la *h* y en otros puntos se inclina á la fonografía con sobrada laxitud. En la voz *maravilla*, en las que cita el autor en el número 6.º (amén de otras muchas como *barrer*, *basura*, *bochorno*, *bosar*, *rebosar*, *boda*) no parece suficiente la razón etimológica que alega Bello para oponerse al "uso general y uniforme."] ]



5º Se prefiere en fin la *v* en la terminación de los numerales ordinales y partitivos, como *octavo, ochavo, centavo*.

6º No parece haber razón alguna para pronunciar *Azila, abogado, bermejo, bulto, buitre*; derivados de *Abula, advocatus, vermiculus, \* vultus, vultur*; pues no debe alegarse aquí el uso contra la etimología, ya que todos confiesan que en la pronunciación de los más ó se confunden ó se emplean caprichosamente la *b* y la *v*, y es natural atender al origen, cuando el uso no puede servirnos de guía. Creo, pues, que lo más racional es pronunciar, y por consiguiente escribir, *Abila, avogado, vermejo, vulto, vuitre*; lo que por otra parte guarda analogía con *Abulense* (el natural de Abila), que se escribe con *b*, y *vulturino* (lo semejante al vuitre ó propio de él), que se escribe con *v*.

Cuando es incierta ó poco manifiesta la etimología, lo mejor es atenernos al uso de la Academia Española, como representante del que prevalece entre la gente aducada.

Es práctica invariable en castellano que después de *m* no se escriba jamás ni se pronuncie *v*, sino *b*; mas esto poca luz puede darnos para la elección entre uno y otro sonido; pues aquellos que en la voz *ámbito*, por ejemplo, pronuncian la *b* como *v*, incurrirían también en la falta de dar á la *m* el sonido de la *n*. Así vemos que unos dicen *embestir*, y otros *envestir*, en el significado de acometer; pero nadie dice *emvestir*, ni *enbestir*.

Hay otra cosa que notar acerca de la letra *b*. Acostumbran muchos suprimirla en las combinaciones *abs, obs, subs*, seguidas de otra consonante, como en *abstracto, obstruir, substraer*, pronunciando *astracto, ostruir, sustraer*. Deben evitarse estas innovaciones, mientras no estén sancionadas por la común pronunciación de la gente instruida, como lo están efectivamente en algunas voces, v. g. *oscuro, sustancioso*. En estas y algunas otras creo que no se podría sonar hoy día la *b*, sin eaer en la nota de afectación y recalcamiento. ¿Pero no ha ido talvez demasiado lejos la Academia, suprimiendo por regla general la de *subs*? Se ha reclamado y se reclama contra las novedades de esta especie que aparecieron en la sexta edición de su Diccionario.

### C.

En ciertos nombres verbales se omite indebidamente el sonido *c*, pronunciando, v. g. *transación*, en vez de *transacción*. Tenemos en esta parte una norma segura, que es el origen latino, corroborado en muchos casos por la analogía castellana. De *transigir*, sale naturalmente *transacción*, como de *afligir*, *aflicción*, de *corregir*, *corrección*, de *dirigir*, *dirección*, de *erigir*, *erección*, &c. Habría sólo que exceptuar *objección*, (de *objectio*) y

\* Se llamó *vermiculus, vermello, vermejo*, el insecto que da el tinte rojo llamado *grana quermes*: de aquí el adjetivo *vermejo, vermeja*.

no sé si algún otro vocablo, en que definitivamente haya dejado de pronunciarse la *c*. El uso, cuando es general y uniforme, debe prevalecer en materia de ortología sobre toda otra consideración.

No se dice hoy *succeder*, *sucesión*, *succeso*, *succesor*; sino *suceder*, *sucesión*, &c.

## C, G, M, P, T, Z.

Hay nombres tomados de otras lenguas y particularmente del latín y el griego, que principian por una de estas letras seguida de una consonante con la cual no puede formar combinación inicial castellana; v. g: *Cneo*, *gnomónico*, *Mnemósine*, *Pseudoprofeta*, *tnesis*, *czar*, \* *czarina*. Como, aunque dura, no es imposible la pronunciación de estas articulaciones iniciales, sorda á lo menos, cada cual podrá retener la primera de ellas ó no, según se lo dicte su oído ó su gusto: el uso escrito es vario. Hay dicciones que universalmente se pronuncian y escriben sin esa consonante inicial, como *salmo*, *salmodia*, antes *psalmo*, *psalmodia*.

## CS, X.

Cumple considerar aquí el valor de la *x* (á que algunos sustituyen la combinación *cs*); punto en que hay variedad de opiniones. Hablo de su valor compuesto, pues el simple, equivalente al de la *j*, que tuvo hasta principios de este siglo, está desterrado de la moderna ortografía. En cuanto á su valor compuesto, unos lo hacen siempre equivalente al de la combinación *cs*, pronunciando *exámen*, como si se escribiera *ecsámen*; otros al de la combinación *gs* (*egsámen*); y otros le dan ambos valores, pero distinguiendo casos. De estos últimos es el ilustrado y elegante autor de las *Lecciones de Ortología y Prosodia castellana*, don Mariano José Sicilia, que establece las reglas siguientes:

1ª La *x* entre dos letras vocales tiene el sonido de *cs*; v. g. en *axioma*, *exámen*.

2ª La *x* ántes de consonante ó *h* tiene el valor de *gs*; v. g. en *expiar*, *exhibir*.

3ª La *x* en fin de dicción suena tambien como *gs*; v. g. en *dux*, *fénix*.

Si se me permitiera elegir entre esas diferentes opiniones, me decidiría ciertamente por la de aquellos que dan á la *x* en todos los casos el valor de la combinación *gs*, no sólo porque este sonido lleva al otro la ventaja de la suavidad, sino porque creo que el uso está más generalmente en favor de esa práctica.

\* [La Academia ha fijado la ortografía de esta voz escribiendo *Zar*, que se acerca más á la pronunciación rusa *Tsar*. *Czar* es la ortografía polaca, en la que *cz* representa el sonido equivalente de nuestra *ch*.]



Otra cosa tenemos que observar sobre la *x*, y es el abuso que modernamente se ha introducido de pronunciar y escribir *s* por *x*, no sólo antes de otro sonido articulado, sino antes de vocal, ó cuando en la escritura se le sigue *h*, como en *espedir*, *eshalar*, *eshumar*, *esámen*, en vez de *expedir*, *exhalar*, *exhumar*, *exámen*. La sustitución de la *s* á la *x* antes de vocal ó *h* es intolerable. Cuando sigue consonante, no se ofende tanto el oído; pero me parece preferible pronunciar, y por consiguiente escribir, *expectación*, *expectativa*, *expedir*, &c.; porque esta práctica tiene á su favor el uso de las personas instruidas que no se han dejado contagiar de la manía de las innovaciones, y porque de ella, como ya ha notado el señor Sicilia, se seguiría que se confundiesen en la pronunciación y la escritura ciertos vocablos que sólo distinguimos por una *s* ó *x*, como *espectación* (de *spectare*) y *expectación* (de *expectare*); *texto*, *contexto*, sustantivos, y *testo*, *contesto*, verbos; *sestil*, *sestadero*, y *sestil*, voz astronómica, ó el nombre antiguo del mes de Agosto; *sesma*, la sexta parte, y *sexma*, moneda romana; *esplique*, sustantivo, y *explique*, verbo; *esclusa*, sustantivo, y *exclusa*, participio; *estática*, sustantivo, y *extática*, adjetivo; *espiar*, acechar, y *expiar*, purificar. Mas en algunas voces ha prevalecido la articulación simple *s*, como en *sesto*, *pretesto*, *estraño*, *extranjero*, *estremo*, *extremidad*, *estremoso*; vocablos en que creo no se podría ya pronunciar la *x* de su origen sin recalcamiento.

Cuando después del sonido de *x* viene el de *z*, como en *excelente*, *excitar*, suelen algunos omitir en la escritura la *c* que representa el sonido de la *z*, escribiendo *exelente*, *exitar*. Esta innovación no podrá prevalecer en países donde se pronuncie con pureza el castellano, porque la rechaza el oído. Lo único que admite duda es si debemos pronunciar y escribir *excelente* ó *escelente*, *excitar* ó *escitar*. Los que prefieren *expectativa*, *espido*, *esplico*, *espelo*, *estorsión*, preferirán tambien *escedo*, *escéntrico*, *escelso*, *escelente*, *escepción*, *escito*. Los que crean con el señor Sicilia, que no debe sustituirse la *s* á la *x* original antes de consonante, sino solo en las voces en que generalmente lo hagan así las personas cultas, quizá preferirán la antigua pronunciación y ortografía *excedo*, *excéntrico*, &c. Me inclino á la opinión de Sicilia.

## C, Z.

No hay hábito más universalmente arraigado en los americanos y más difícil de corregir, que el de dar á la *z* el valor de la *s*, de manera que en su boca no se distinguen *baza* y *basa*, *caza* y *casa*, *cima* y *sima*, *cocer* y *coser*, *lazo* y *laso*, *loza* y *losa*, *maza* y *masa*, *pozo* y *poso*, *riza* y *risa*, *roza* y *rosa*, &c. En el mismo inconveniente caen los que dan á la *s* el sonido de *z*, que es lo que se llama *ceceo*, y los que emplean estos dos sonidos sin discernimiento, como lo hacen algunos. Es cosa ya desesperada restablecer en América los sonidos castellanos que

corresponden respectivamente á la *s* y á la *z*, ó á la *c* subseguida de una de las vocales *e*, *i*.

## D.

La letra *d* en medio de dicción debe pronunciarse siempre: tiene algo de vulgaridad la pronunciación *colorao*, *vestío*, en lugar de *colorado*, *vestido*.

Hay variedad acerca del valor de la *d* final, pues unos la pronuncian, y otros no (*virtud*, *virtú*; *mirad*, *mirá*); y de aquellos que la pronuncian, los unos le dan un sonido que se acerca más ó menos al de la *z* (*virtuz*, *miraz*), y los otros le conservan su natural valor. *Virtú*, *mirá*, es un resabio de pronunciación descuidada y baja; \* y el valor de la *z*, aplicado á la *d* final, aunque propio de algunos pueblos de Castilla, no ha sido ni aun mencionado siquiera en la *Ortografía* de la Academia Española; lo que me induce á mirarlo como un provincialismo que no debe imitarse. \*\*

El señor Sicilia es de opinión diferente. La *d* final, según él, debe pronunciarse con un ligerísimo susurro de *z*. Este es un punto en que se echa menos una decisión expresa de la Academia.

Según la autoridad de este cuerpo debe decirse *adscribir*, pronunciando la *d* y *astringir*, *astringente*, *astricción*, suprimiéndola. No se percibe motivo para esta discrepancia, y en ambos verbos parece tanto ménos necesario retener la *d*, que los latinos la suprimían diciendo *ascribere*, *astringere*.

## H.

La letra *h* es á veces parte material del carácter ó signo complejo *ch*, que representa un sonido indivisible (*cosecha*, *nicho*), y otras veces figura por sí sola. En este segundo caso se hace sentir á veces en la pronunciación y á veces es enteramente muda.

Ya se ha notado que en ciertas interjecciones representa una especie de articulación tenuísima, algo parecida á la *j*. Se esfuerza entonces el aliento con que se profiere la vocal, que se hace al mismo tiempo más larga. Esta *h aspirada* (como suele llamarse) afecta unas veces á la vocal que precede, como en *ah!* *eh!* *oh!* y otras á la vocal que sigue, como en *ha!* *he!* *hi!*

\* En el siglo XVII se permitía la supresión de la *d* en el plural del imperativo: *andá*, *mirá*, por *andad*, *mirad*.

\*\* [Quizá este modo de pronunciar la *d* final es más general de lo que se cree; sólo que en este caso, como en otros, se ha observado poco la delicada variedad de sonidos de algunas de nuestras consonantes. Pastor Díaz en una poesía de rimas perfectas todas (*A la Luna*) empleó como consonantes *ataúd* y *luz*.]



La *h* antes de dos vocales, la primera de las cuales es *u*, tiene un valor que se acerca al de la *g*, pero que no debe confundirse con él. Tan vicioso sería suprimir enteramente este sonido, pronunciando *uevo*, *ueso*, como confundirlo con el de la *g*, pronunciando *güebo*, *güeso*, que es el vicio en que más generalmente incurre el vulgo. Nótese que la *h* no tiene este valor de articulación, que se parece al de la *g*, sino cuando se le sigue en dicciones castellanas la combinación *ué*, como vemos en *huevo*, *huelo*, *huérfano*, *huesudo*. Pero hay muchos nombres propios americanos en que la combinación *hu* viene seguida de otras vocales, v. g. *Huánuco*, *Tehuantepec*, *Coahuila*; bien que en algunos de ellos se escribe y se pronuncia indiferentemente *h* ó *g*. No hay caso alguno en que la combinación *hu* (articulándose la *h* de un modo semejante á la *g*) no venga seguida de vocal. \*

El señor Sicilia da á la *h* otro sonido más, que, segun dice, precede siempre á la combinacion *ie* (como en *hierro*, *adhiero*), y se parece un poco al de la *j*. La Academia no lo menciona, y yo confieso que me inclino á la opinión de aquellos que lo tienen por imaginario.

La *h* muda es muchas veces del todo inútil, como en *hambre*, *hábito*, *humo*, en que solo representa la *h* ó *f* de su origen, de las cuales no queda vestigio ni se percibe efecto alguno en el castellano que hoy se habla, sino en boca de la última plebe, que en algunas partes suele dar á la *h* derivada de la *f* latina el sonido de *j*, pronunciando *jembra*, *jierro*. Mas hay casos en que no es del todo inútil esta letra, sin embargo de no representar sonido alguno; ora indicando que la articulación precedente se junta más bien con la vocal anterior que con la que sigue á la *h* (como en *adhesion*, *alheña*, *inhumano*); ora dando á entender que las dos vocales que separa, se deben pronunciar como si las separase una consonante (como en *vahido*, *azahar*, *zaherir*, que se pronuncian en los mismos tiempos y con la misma separación de vocales que las dicciones *valido*, *acabar*, *deferir*); ora (si se admiten los diferentes valores de la *x*) avisando que esta letra suena como *gs* y no como *cs* (v. g. en *exhalar*, *exhumar*).

Nótese, empero, que no siempre que se separan en la pronunciación las vocales y se profieren como si mediase entre ellas una consonante, empleamos la *h* para darlo á entender, escribiendo, pongo por ejemplo, *cahoba*, *cacaho*, *lehón*, *pahís*; y que tampoco solemos escribir *h* en todos los casos en que hallándose una articulación entre dos vocales, la juntamos más bien con la vocal precedente; pues no se escribe *inherme*, *voshotros*, sin embargo de que estas dicciones se deletrean *in-er-me*, *vos-o-tros*. Y en cuanto á que suene de diverso modo la *x* se-

\* [El señor Cuervo observa (Bello, *Gram.* nota 1.ª) que la fuerza de articulación atribuida á la *h* en *huevo*, *huérfano* no pertenece sino á la *u* que hiere á la vocal siguiente y semeja á la *w* inglesa.]

guida de *h* que seguida de vocal, yo no he podido encontrar una sola persona que lo perciba; y he consultado sobre este punto á castellanos instruidos. Fuera, pues, de la multiplicidad de indicaciones, que es un embarazo en todo signo, sucede que en cuanto á usar la *h* muda, no atendemos tanto á los accidentes que acabo de enunciar, como á la etimología de las palabras, consultando no lo que son, sino lo que fueron. Ponemos la *h* en *adhiero* porque la tuvo *adhæreo*, y no la ponemos en *leon* ni en *saucó*, porque ni *leo* ni *sambucus* la tuvieron. Ni tampoco es una norma segura el origen, pues *traer* y sus compuestos se escriben hoy ordinariamente sin *h*. Yo creo que la supresión de la *h* muda, en todos casos, removería de la escritura castellana dificultades inútiles. \*

## HI, Y.

Es un hábito vicioso, no menos común en la Península que en América, el de confundir los sonidos representados por estos signos, pronunciando, v. g. de la misma manera *hierro*, *yerro*.

Sucede tambien que algunos pronuncian y escriben *hi* cuando corresponde *y*, como *hierba* por *yerba*; y otros al contrario, y cuando corresponde *hi*, como *yedra* por *hiedra*, *yelo* por *hielo*. Para uniformar en este punto la pronunciacion y por consi-

\* [ La supuesta mudez de la *h* etimológica no es absoluta. Conserva cierto valor: 1.º En boca del vulgo, cuya inclinación á aspirar la *h* "no es desatinada," sino tradicional y segura (Cuervo, *Apunt.* § 685), siendo de advertir que "esa aspiración delicadamente ejecutada, y en ciertos casos, no carece de gracia, como puede observarse oyéndola de labios extremeños ó andaluces" (Academia, *Gram.*, p. 358); 2.º En las composiciones métricas de los mejores poetas del siglo de oro, que evidentemente la aspiraban, y al escribirlas debe conservarse, y al leerlas imitarse por medio del hiato:

"Con la | hermosa Cava en la ribera." (León.)

"Templo de claridad y | hermosura." (El mismo.)

"La lumbré singular de esta | hazaña." (Herrera.)

Hay palabras con *h* inicial, en que, si se pronuncian aisladas, no se percibe aspiración, pero si se les antepone otra palabra terminada en vocal, se observará que se produce hiato. Por esta razón (observa Cuervo, *Apunt.* § 203) *hambre* admite sin cacofonía el artículo femenino (la *hambre*, y lo mismo la *hache*):

"¿Por qué si puede, Dios no satisface

A la | *hambre* cruel que nos devora?"

(Carvajal, Salmo 77.)

El hiato es aquí vestigio prosódico, débil pero cierto, de una letra aspirada que tuvo la palabra en su origen (*ɣames*). En francés, según buenos gramáticos (v. Larousse), ese hiato es lo único en que consiste la aspiración de la *h* de *le hêtre*, *le héros*.

En suma, la *h* etimológica, aunque en muchos casos semi-muda ó muda, tiene valor clásico y valor popular, y por lo tanto no debe desterrarse de la escritura.]



guiente la escritura, conviene adoptar la práctica de la Academia y consultar su Diccionario. \*

## J.

Hay ciertos nombres acerca de cuya terminación en el singular no estaban acordes las opiniones, escribiendo unos *x* y otros *j*, v. g. *relox*, *reloj*; *carcax*, *carcaj*; lo que producía bastante variedad en la pronunciación de estas palabras, pronunciándose, v. g. *reloes*, *relogs*, *relos*, *relox*, *reloj*, *reló*. Entre estos diferentes finales, el de la *j* es el más conforme á la analogía, supuesto que sólo de él ha podido nacer el plural *relojes*, *carcajes*. Por esto y porque está á su favor el uso de los mejores hablantes, debemos pronunciar y escribir *reloj*, *carcaj*, pero teniendo presente que la *j*, en fin de dicción, se profiere con menos fuerza y de un modo algo oscuro. \*\*

## LL, Y.

Es un vicio confundir estos dos sonidos, como lo suelen hacer los americanos y andaluces, pronunciando, v. g. *Seviya*; de que resulta que se empobrece la lengua y desaparece la diferencia de ciertos vocablos, como *vaya* y *valla*, *haya* y *halla*, *polla* y *poya*, *poyo* y *pollo*, *rayo* y *rallo*, *cayado* y *callado*, *cayó* y *calló*, &c.

## M.

Antes de *b* ó *p* no se pronuncia ni se escribe jamás *n* en una misma dicción, porque sustituimos á este sonido el de la *m*. Así las partículas compositivas *in*, *con*, se vuelven *im*, *com*, si el segundo miembro de la palabra compuesta comienza por *b* ó *p*, como en *impersonal*, *imponer*, *comparecer*, *compresión*.

Por el contrario, antes de todas las otras articulaciones, exceptuando la *n*, no pronunciamos ni escribimos *m* sino *n*, y así

\* [La Academia escribe "*hierba* ó *yerba*," "*hiedra* ó *yedra*"; pero parece preferir la primera forma como más fiel á la etimología (*herba*, *hedera*) á diferencia de *yasca*, *yerra* (de *esca*, *errat.*) La Academia escribe también "*hibierno* ó *invierno*": esta forma es la más autorizada por el uso actual; sin embargo Bello escribía *hibierno* siguiendo la etimología.]

\*\* [En anteriores ediciones de su Ortografía (8.<sup>a</sup> 1815) la Academia ha enseñado con mucha exactitud que no es propio de nuestra lengua las terminaciones fuertes de *G* y de *J* al fin de dicción. Así, si se escriben tales voces con *j*, se ha de suavizar este sonido gutural como indica Bello (Iriarte, *La Música*, 1780, notas; Academia, *Ortografía*, 1770, citada *ibid.*) Pero aun ese sonido gutural suave parece impropio de una lengua que no admite *g* final (*Gram. Acad.* p. 327.) Yo preferiría conservar la *x* "inclinando siempre la pronunciación á la suavidad de la *cs*" (Academia, 1815), ó más bien de la *gs*. Hoy la Academia escribe con variedad: *boj*, *carcaj*, *reloj*, *troj* (*Gram.* p. 23), *balaj*, *herraj*, *reloj*; *carcas*, *almofras*, *almoraduz* (p. 342), *reloj*, *carcas* (p. 365); y siempre *com* *x* los nombres propios *Almaraz*, *Almoraz*, *Alsoduz*, &c. Se halla en buenos escritores la forma moderna *reló*.]

las palabras latinas en que aparece la duplicación *mm*, ó pierden la primera *m*, como en *comunidad* (*communitas*), ó la mudan en *n*, como en *inmune* (*immunis*); y la misma conversión de *m* en *n* se verifica cuando la *m* es seguida de otra articulación que la *b*, la *n*, ó la *p*, como en *circunferencia* (de *circumfero*), *circumspecto* (de *circumspicio*). Por manera que sólo antes de la *n* puede usarse unas veces *m* (como en *solemne*, *himno*), y otras *n* (como en *innato*, *connaturalizar*, *connivencia*). Se pronuncia entonces y se escribe *m* ó *n*, según el origen de la palabra (*solemnis*, *hymnus*, *conniventia*).

## N.

Esta es la única articulación que puede duplicarse en castellano (*ennoblecer*, *innato*). Muchos, so color de suavizar el habla, pronuncian y escriben *inato*, *inovar*, *conivencia*. Esta práctica arguye vulgaridad ó afectación de novedades. Mas no por eso debemos duplicar la *n* siempre que la etimología parece pedirlo, pues hay dicciones en que ya el oído no lo toleraría, v. g. en *connexión*, *innocente*, *anales*. Debemos, pues, seguir en esto el buen uso, de que el Diccionario de la Academia es el expositor más calificado.\*

Por hábitos vulgares ó por el prurito de suavizar el habla suprimen algunos la *n* en las combinaciones *ins*, *ons*, *uns*, seguidas de consonante, diciendo, v. g. *istrumento*, *mostruo*, *construir*, *circustancia*. Por lo que toca á la partícula prepositiva *trans*, no se puede negar que se ha generalizado bastante la práctica de pronunciarla y escribirla sin *n*, autorizada por la Academia.\*\*

## P.

Es vario el uso en los participios y verbales que salen de los compuestos del verbo castellano *escribir* ó del latino *scribere*, suprimiéndose á veces la *p* del origen y á veces reteniéndose. Creo que el buen uso propende á que se suprima este sonido en los participios castellanos, como *descrito*, *prescrito*, *proscrito*, *suscrito*; y que está decididamente á favor de la *p* en los nombres que no son al mismo tiempo participios de verbos de nuestra lengua, como *conscripto*, *rescripto*, *conscriptción*, *inscripción*, *prescripción*, *proscripción*, *subscripción*, *ascripicio*, *rescriptorio*, &c.

\* [“Cuyo expositor más autorizado es el Diccionario de la Academia,” es el giro castizo según la doctrina gramatical del mismo Bello, *Gram.* p. 251.]

\*\* [La Academia hoy escribe *TRAS* preposición, y *TRANS*—partícula componente (*Gr.* p. 203); pero “el uso —añade— autoriza que en casi todas las palabras de que la última forma parte se diga indistintamente *TRANS* ó *TRAS*.”]



## S.

Ninguna dicción castellana principia por *s* seguida de consonante. Los que escriben *scena*, \* porque en latín se pronunciaba y se escribía de este modo, debieran, si fuesen consecuentes, escribir también *sperar*, *spíritu*, *sposo*, *stado*. Solamente los nombres propios tomados de otras lenguas y no castellanizados, admiten al principio esta *s*, llamada líquida; v. g. *Stratford*, *Spencer*, *Stanhope*. \*\*

## T.

Es vicio harto común pronunciar esta letra como *d* en *Atlas*, *Atlante*, *atlántico*. El *tla* de estas dicciones debe sonar exactamente como el de *Tlatelulco*, *Tlascalteca*. †

Las observaciones precedentes sólo convienen á los sonidos de que se componen las palabras que son castellanas ó se han naturalizado en la lengua; y miramos como naturalizadas todas las que nos vienen del latín ó el griego, en las cuales, por regla general, convertimos la *ch* en *c* ó *qu*, la *ph* en *f*, la *th* en *t*, la *s*

\* [Moratín siempre, y esta forma se ha conservado en la edición de sus obras póstumas dirigida por Hartzenbusch.]

\*\* Es grande el horror del idioma castellano á la *s* líquida; y de lo más difícil á los que lo hablan desde la cuna es el habituarse á pronunciarla en latín y en otras lenguas. Comunísimo es entre nosotros pegarle una *e* para convertirla en articulacion inversa, diciendo, v. g. *estudeo*, *espíritus*, en vez de *studeo*, *spiritus*. Y no es esto peculiar de los americanos; en España sucede lo mismo, como lo prueba Tirso de Molina:

“Est animus sapientissimus  
Splendor siccus; de forma  
Que la falta de mi cuerpo  
A mi espíritu le sobra:”

Donde, si no se pronuncia *espléndor*, no consta el segundo verso. ¿Es creíble que un hombre como D. Juan de Iriarte, cometiese esta falta en su misma Gramática Latina, pronunciando *escribo*, *esterno*?

“Nupsi, nuptum pide Nubo,  
Y scripsi, scriptum, Scribo.”  
“Formar quiere stravi, stratum,  
Diverso de ambos, Sterno.”

[Y cuenta que D. Juan de Iriarte se educó en Francia. Ni hay que subir hasta él para buscar calificados ejemplos de esta pronunciación viciosa. Testificalo el insigne humanista y erudito Menéndez Pelayo así en sus versos latinos gordialescos como en este pasaje de su Epístola á Horacio:

“Famélico impresor meció su cuna;  
Ad usum scholarum destinóle  
El rector de la estúpida oficina.]

† [Esta pronunciación primitiva es muy dura en castellano, y la Academia la ha suavizado silabeando *at-las* á semejanza de *at-mósfera*: *Gram.* p. 328.]

líquida en *es*, la *y* en *i*, y de las articulaciones duplicadas que no se usan en castellano, suprimimos una, como se ve en *Calcis* (*Chalcis*), *Aquiles* (*Achilles*), *filosofía* (*philosophia*), *Atenas* (*Athenæ*), *Siria* (*Syria*), *Estilicón* (*Stilicho*), *Tíbulo* (*Tibullus*), *Capadocia* (*Cappadocia*), *misa* (*missa*), *aticismo* (*atticismus*). La *k* de los griegos es siempre *c*; *Corinto*, (*Corinthos*), *Cécrope* (*Kekrops*), *acéfalo* (*akephalos*). El diptongo *ae*, *ai* y el diptongo *oe*, *oi*, se vuelven *e*: *César* (*Cæsar*), *Fedra* (*Phædra*, *Phaidra*), *edema* (*ædema*, *oidema*), &c. La *u* del diptongo *ue* antes de vocal, se vuelve *e*; *Evangelio* (*Euangelion*). Los diptongos griegos *ei*, *yi*, se hacen *i*: *Picístrato* (*Peikistratos*), *harpía* (*harpypia*).

Los nombres propios, los apellidos, los títulos de poder ó dignidad, que sacamos del hebreo, del árabe, de idiomas extranjeros modernos, deben conservar, en cuanto sea posible, la ortografía nativa, ó la adoptada para ellos en las lenguas europeas que tienen alfabetos semejantes al nuestro. Se escribe pues: *Melchisedech*, *Abderahman*, *Wali* (jefe militar ó civil entre los árabes), *Rousseau*, *Voltaire*, *Sir Arthur Wellesley*; bien que solemos traducir los nombres propios que tienen equivalentes en el nuestro, y así se dice generalmente *Juan Racine*, *Guillermo Pitt*. Por supuesto, no se extiende la regla á los nombres que han experimentado una completa asimilación castellana, como *José*, *Jerusalén*, *Mahoma*, *Clodoveo* (*Clouis*), *Ludovico Pío* (*Louis le Débonnaire*), *Londres*, *Hamburgo*, *Varsovia*, *el Cairo*, *Aquisgrán* (*Aix-la-Chappelle*).

Pero lo que compete en esta materia de la ortología es determinar la pronunciación de los nombres propios, apellidos y títulos, que no nos hemos asimilado. Lo mejor sería proferirlos del modo más cercano á su origen. Así se pronuncia generalmente *Rusó* (*Rousseau*), *Volter* (*Voltaire*), *Sulí* (*Sully*), *Huélinton* (*Wellington*); aunque es preciso convenir en que el mayor ó menor conocimiento de los idiomas originales produce inevitablemente una variedad grande en los sonidos vocales y articulados con que proferimos estos nombres.

Lo que importa es conservar su identidad; y no siendo esto asequible en la pronunciación, porque cada cual los ha de proferir como pueda ó como se le antoje, se hace necesario retener la ortografía nativa, como en *Rabelais*, *Goethe*, *Pellico*, ó la que hace sus veces en los idiomas cultos de Europa, que tienen alfabetos parecidos al nuestro, como en *Abdel-Kader*, *Dhawalagiri* (cumbre altísima de la cordillera de Himalaya), *Schadrinsk* (distrito de la Siberia). A veces alterna en el uso común el nombre naturalizado con el indígena; de que tenemos ejemplo en *Constantinopla*, llamada también *Stambul*. Pero las denominaciones indígenas ocasionan no poco embarazo por la diversidad con que son representadas en las principales lenguas europeas. Un nombre persiano ó chino nos lo dan los ingleses de un modo, los franceses de otro. En casos tales cada uno tiene la libertad de elegir la escritura que mejor le parezca. Ni



se prohíben ligeras alteraciones de signos que sin desfigurar los nombres los acomoden algun tanto á nuestro peculiar alfabeto. Así al *ou* de la lengua francesa solemos sustituir nuestra *u*, que suena lo mismo. \* Pero no se acostumbra alterar ni aun levemente los apellidos de personas, como los de *Dante Alighieri*, *Guillermo Shakspeare*, *Tomás Corneille*, *Bourdaloue*, *Schiller*, *Wieland*, *Cesarotti*. \*\*

Determinada una vez la ortografía, cada cual adaptará los sonidos á ella del mejor modo que pueda ó sepa. De lo que principalmente debe huírse es de lo que tenga algún viso de afectación. Hay nombres extranjeros que no han recibido alteración alguna en su forma escrita; pero en que la costumbre general ha fijado la pronunciación de tal manera, que el apartarnos de ella para acercarnos á la del respectivo idioma, pudiera tacharse de pedantería. *Newton*, por ejemplo, se pronuncia universalmente *neutón*, y el que por imitar los sonidos ingleses dijese *niútn*, además de exponerse á que no se supiese de quién hablaba, incurriría tal vez en la nota de afectada singularidad. †

\* [Y debemos, en mi concepto, sustituirlo, cuando tomamos una voz extranjera por mediación del francés. Si en francés se escribe *simoun*, *ou* tiene por objeto que se lea *simún*, y entre lectores castellanos este objeto se consigue escribiendo la palabra como acabo de estamparla:

“En alas del simún veloz se arroja.”

(*Bermúdez de Castro*.)

“Cuando el simún de la pasión lo mueve,”

(*Náñez de Arce*.)

\*\* [La única alteración ortográfica que en apellidos extranjeros (lo mismo que en los nombres de otras lenguas traídos á la nuestra) ha introducido la Academia en la última edición de su Gramática, consiste en pintarles tilde á algunos, cuando la pidan las reglas de nuestra ortografía, y en conformidad con la acentuación de su origen: *Schlégel*, *Wínckelmann*. Pero no dice qué ha de hacerse con letras ó combinaciones de letras que no admiten tilde, ni si han de tenerse en cuenta, para aplicar nuestras reglas, las letras finales que no suenen. Tampoco dice si se ha de escribir *Fénelón* ó *Fenelón*, conservando ó suprimiendo (y esto parece más lógico) la tilde que en francés es fónica y no tónica.

Los nombres extranjeros cuya terminación se acomoda á nuestra eufonía, forman el plural según las reglas castellanas, y así debe decirse los *Massillon*, los *Racines*; Capmany se atrevió también á decir los *Bossuetes*.]

†

[“Esa es la libertad: la que he previsto

Entre los raptos de mi ardiente edad;

La que en la tierra de *Franklín* he visto.....

“En toda lengua, y más en poesía, los nombres extranjeros que deben ser leídos por muchos que no saben pronunciarlos con arreglo al idioma á que pertenecen, deben considerarse sujetos á la prosodia del idioma en que se introducen. Así los ingleses dicen *Napóleon*, como Quintana dice *Neutón*:

‘Lanzado

Veloz el genio de *Neutón* tras ellos’.....

Los que creen que sería mejor *Neuton*, piensan así porque ignoran tanto el castellano, en el cual no se dice *pérdon*, ni *bláson*, ni *Bréton*, como el inglés, en

## § IV.

## DE LAS SÍLABAS. \*

Se llama *sílaba* toda combinación de sonidos elementales que se pronuncian en la unidad de tiempo. No hay sílaba que no tenga á lo menos una vocal, ni que conste de dos ó más vocales separadas por consonantes.

Esta unidad, aunque no de una duración exactamente invariable, lo es sin embargo lo bastante para fijar el valor de todas las partes de la dicción en el habla ordinaria y en la cadencia del verso. Para formar idea de ella tomemos una dicción en que las vocales y las consonantes se combinen de manera que no haya nunca dos vocales juntas. Cada vocal por sí sola ó con las consonantes que la preceden ó siguen, formará entonces una sílaba. Así *advenedizo* se divide en cinco sílabas, *ad-ve-ne-di-zo*; *conscriptos* en tres, *cons-crip-tos*; *amor* en dos, *a-mor*; y *sol* no tiene más que una.

Comprendemos, pues, bajo el título de combinaciones aun los sonidos vocales simples, que forman sílaba por sí solos, como la *a* de *amor*.

Todas estas combinaciones, aunque no se pronuncian en tiempos exactamente iguales, se acercan con todo á la razón de

el cual no se dice *Neúton* ni *Neutón* sino *Niútn*. Debe, pues, decirse sobre todo en verso, *Franklín*..... J. E. Caro, *La Libertad y el Socialismo*, nota 4.

La Academia no trata este punto, pero implícitamente recomienda la acentuación original, pues pone entre las voces llanas (*Gram.* p. 365) no sólo á *Franklin* sino á *Bacon*, nombre éste, tanto ó más que *Newton*, naturalizado con forma de voz aguda en nuestra lengua: *Bacón*. Así lo trae Bello al fin de este tratado de acentos.

En este punto hay que consultar la eufonía castellana, el grado de vulgarización que ha alcanzado el nombre de que se trata, el tono y ocasión en que se emplea, &c. En una poesía del atildado D. José Joaquín de Mora se lee:

“Falta un *Byrón* á la abatida Hesperia,”

donde el cambio del acento parece indicar alteración completa en la pronunciación: *Bairón* sería híbrido y ridículo; Mora debió de leer *Birón*. En otro lugar, conservando la pronunciación original, dijo el mismo poeta:

“León, y Homero, y *Byron*, y Cervantes.”

Generalmente se ha dicho en poesía castellana *Milton*; Bello prefirió hacerlo agudo:

“Mentir es privilegio del Parnaso,  
Y si lo desconoces, no me leas  
Ni al Arioto, ni á *Miltón* ni al Tasso.”

Hay nombres, como se ve, cuya aclimatación no está sujeta á reglas generales, sino que piden particular examen; y en que *adhuc sub iudice lis est*.]

\* Para la debida inteligencia de este y los siguientes §§, conviene que el alumno aprenda á percibir por el oído la medida de los versos octosílabo y endecasílabo; cosa fácil para casi todos, despues de un corto ejercicio. El que no lo consiga, perderá el tiempo en el estudio de la prosodia y métrica.



igualdad en sus cantidades ó duraciones; por manera que constando *a* de un solo elemento, y siendo *cons* una de las sílabas más complexas que tiene el habla castellana, sin embargo *a* y *cons* distan menos de la razón de igualdad que de la razón de 1 á 2.

Podemos convencernos de ello comparando estas tres líneas:

*A* la selva se encamina.....  
*Por* la selva se encamina.....  
*Tras* la fiera se encamina;

las cuales se pronuncian en tiempos sensiblemente iguales, pues forman versos de una misma especie, de una misma cadencia, y que pueden cantarse sin la menor violencia en una misma tonada. El vulgo, que gusta mucho de esta especie de versos, no los compone ó mide contando las sílabas, sino percibiendo la igualdad de los espacios de tiempo en que los profiere. Si el vulgo, pues, encuentra una misma medida, una misma especie de verso en las tres líneas precedentes (hecho que no podemos poner en duda), es preciso que le parezcan sensiblemente iguales las cantidades ó duraciones de *a*, *por* y *tras*.

Supongamos, por el contrario, que *a* y *tras* estuviesen, por lo tocante á su cantidad ó duración, en la razón de 1 á 2. Es evidente que en tal caso serían *isócronas* é *isorítmicas* (esto es, iguales en el tiempo y en el ritmo ó cadencia) las líneas siguientes:

*Tras* la fiera se encamina.....  
*A* la caverna se encamina;

porque entre las combinaciones *la fiera se encamina* y *caverna se encamina* es imposible percibir la menor diferencia de tiempo ó de ritmo, y por la suposición anterior, una sílaba tan llena como *tras* valdría lo mismo que dos sílabas tan breves y fugitivas como *a la*. Siendo, pues, ciertísimo que ni el oído del vulgo ni el de los literatos reconocería la equivalencia rítmica de las dos líneas precedentes, la suposición es inadmisible.

Cuando vienen dos ó tres vocales juntas, pueden formar una ó más sílabas. *Oía*, por ejemplo, consta de tres sílabas, y *buey* es una sola. Suponiendo que se pronuncie correctamente la dicción, no ofrece ninguna dificultad la concurrencia de vocales para *silabearla*, esto es, para resolverla en las sílabas ó miembros naturales de que se compone. Siempre que se dude si dos vocales concurrentes pertenecen á una sola ó á diversas sílabas, interpóngase una consonante: si el tiempo necesario para pronunciarlas no crece de un modo sensible, pertenecen á diversas sílabas; en el caso contrario á una sola. Por ejemplo, las dicciones *ño*, *caoba*, *azahar*, bien pronunciadas, consumen sensiblemente los mismos tiempos que *fino*, *paloma*, *acabar*. Luego la *i* y la *o* de *ño* pertenecen á sílabas distintas; y lo mis-

mo sucede con la *a* y la *o* de *caoba*, y con las dos *aes* concurrentes en *azahar*. \* Por el contrario, si entre las vocales concurrentes de *aura*, *muerte*, interponemos una articulación formando las dicciones *ánura*, *muderte*, cualquiera percibirá que la pronunciación de estas últimas consume más tiempo. Si alguno lo duda, sustitúyalas en estos versos de Calderón :

Con el *aura* lisonjera.....  
Ven, *muerte*, tan escondida.....

y verá que desaparece de todo punto el ritmo. Luego las vocales concurrentes en *aura* pertenecen á una sola sílaba, y lo mismo sucede con la combinación *ue* de *muerte*.

Por el contrario, pongamos en los dos precedentes versos *alba* en lugar de *aura*, y *parca* en vez de *muerte*, y no percibiremos la más leve diferencia rítmica.

Otro experimento nos dará igual resultado. En estos versos de Calderón :

Sigo las señas que veo,  
*Guiado* de mi deseo,

*guiado* ocupa el mismo espacio que daríamos á *llevado*, y consta por tanto de las tres sílabas *gui-a-do* ; y si sustituimos al segundo verso este otro,

Blanco de mi deseo,

echaremos de ver que no está completo el ritmo para que se ajuste al del verso anterior ; de manera que, sin embargo de ser tan llena la primera sílaba de *blanco*, no consume esta dición las tres unidades de tiempo de *guiado*, *llevado*.

Si en *veía* (bien pronunciado) se interpone una articulación entre cada par de vocales, no crecerá por eso el tiempo :

Venía ya la mañana.  
Vecina ya la mañana.

Luego *veía* consta de tres sílabas. Al contrario las voces facticias *buréy*, *buédy*, requieren más tiempo que *buey*, como se percibe fácilmente sustituyéndolas en

El tardo *buey* que bramaba.

Luego *buey* es una sílaba sola.

La combinación de dos vocales que pertenecen á una sola sílaba, se llama *diptongo* : la de tres en el mismo caso, *triptongo* : *ai* es diptongo en *baile* ; *ei* en *peine* ; *iai* es triptongo en *cambiáis*.

\* Concurrentes las llamo, porque sólo ~~me~~ media una *h* muda.



Los experimentos que hacemos del incremento ó constancia sensibles de las cantidades ó duraciones por la interposición de consonantes, ó la comparación de unas dicciones con otras, suponen, como he dicho, que pronunciamos correctamente; y al hacerlos debe tambien tenerse cuidado de conservar la apoyatura ó acento sobre una misma vocal, de manera que no intervenga causa alguna extraña que influya en el más ó ménos tiempo de la pronunciación.

### § V.

#### DE LA AGREGACIÓN DE LAS CONSONANTES Á LAS VOCALES.

Las articulaciones pueden ser ó *simples* ó *compuestas*. Aquellas constan de una sola consonante; éstas de dos. En la palabra *naturaleza* todas las articulaciones son simples. Lo mismo sucede en la palabra *intervalo*; pues sin embargo de concurrir á ella la *n* con la *t*, y la *r* con la *v*, las dos primeras no forman articulación compuesta, por cuanto la *n* se articula con la *i* precedente y la *t* con la *e* siguiente; y tampoco la forman las dos segundas, pues la *r* se articula con la *e* y la *v* con la *a*. Mas en las palabras *transformacion*, *gracia*, *pluma*, tenemos las articulaciones compuestas *tr*, *ns*, *gr*, *pl*.

Además las articulaciones ó son directas ó inversas. *Directas* ó *iniciales* son las que se apoyan en la vocal siguiente, como las simples *n*, *t*, *l*, *z*, en *naturaleza*, y las compuestas *tr*, *gr*, *pl*, en *transformación*, *gracia*, *pluma*; *inversas* ó *finales*, las que por el contrario se apoyan en una vocal precedente, como las simples *n*, *r*, en *intervalo*, y las compuestas *ns* y *es* ó *gs* en *constituir*, *expido*, *fénix*.

Hay consonantes que sirven particularmente para las articulaciones simples directas, porque apetece una vocal siguiente en que apoyarse, y así es que principian y rarísima vez terminan dicción. Por consiguiente cuando una de estas consonantes viene entre dos vocales, como la *ll* en *anillo*, la *ñ* en *huraño*, la *v* en *agravio*, la *h* en *ahuecar*, la articulamos directamente. Son siempre directas ó iniciales las consonantes *ch*, *h*, *ll*, *ñ*, *rr*, *v*, *y*; y pueden tambien considerarse como de la misma clase la *f* y la *j*, porque rarísima vez se articulan inversamente. La *f* se halla á fin de sílaba en unos pocos nombres de origen griego, como *Dafne*, *afia*, *oftalmia*, *oftálmico*, ó tomados del hebreo, como *Jefé*, *Josef* (bien que este último se escribe ya y se pronuncia casi universalmente *José*), ó de otras lenguas extranjeras, como *Azof*, *cofto*, *muftí*. La *j* no deja de articularse directamente sino en los pocos sustantivos cuyo singular termina en ella, como *relaj*, *carcaj*.

Hay una consonante que termina y jamás principia dicción, y es la *r*. Luego situada la *r* entre dos vocales, debemos agregarla á la vocal precedente, silabeando v. g. *cor-al*, *var-on*. Si

silabeásemos *co-ral*, *va-ron*, la enunciación de las segundas sílabas *ral*, *ron*, se nos haría dura y difícil, como puede percibirlo cualquiera. Por consiguiente la *r* es por naturaleza una consonante *final* ó *inversa*. \*

Otras consonantes hay que llamaremos *comunes*, porque se prestan indiferentemente á las articulaciones directas ó inversas. A esta clase pertenecen las consonantes *b, c, d, g, l, m, n, p, s, t, z*, y la aspiración sorda de la *h*, como se ve en *am-bar* y *ab-jurar*, *blan-cura* y *ac-tivo*, *cuer-da* y *ad-viento*, *go-zar* é *ignorancia*, *la-va* y *al-ba*, *in-maculado* y *cam-bio*, *na-cido* y *contrario*, *pe-lo* y *cap-tura*, *sa-no* y *as-no*, *te-ma* y *at-mósfera*, *ven-gan-za* y *florez-ca*, *ha!* y *ah!* La *m* no termina ninguna dicción castellana, pero como puede pronunciarse fácilmente en articulación inversa, se halla bastantes veces á fin de sílaba, como en *imbuir*, *componer*, *solemne*, &c.

Las articulaciones compuestas directas que se conforman al genio de la lengua castellana, son únicamente aquellas en que alguna de las consonantes *b, c, d, f, g, p, t*, viene seguida de una *l* ó *r*. Estas dos últimas se llaman *líquidas*, porque parecen entonces como embeberse en las primeras, que llamaré *licuantes*, valiéndome de la misma metáfora. De las articulaciones directas, compuestas de las licuantes y líquidas de que acabo de hablar, vemos ejemplos en las dicciones *blasón*, *abrazo*, *clarín*, *crónica*, *dragón*, *flaco*, *fresno*, *gloria*, *milagro*, *pluma*, *príncipe*, *Atlante*, \*\* *contrato*. Por manera que se verifican todas las combinaciones posibles de licuante y líquida, excepto la combinación *dl*, que jamás ocurre en castellano con el valor de articulación compuesta. Así en *miradlo*, *conocedlo*, *sentidlo*, la *d* y la *l* forman, no una articulación compuesta, sino dos simples; la de la *d*, inversa, y la de la *l*, directa.

Hay otras articulaciones compuestas directas que son poquísimas conformes al genio de la lengua castellana, y de que sólo ocurren ejemplos en uno que otro nombre sacado del griego, como *Mnemósine*, *Ptolomeo*, *tmésis*, *pseudoprofeta*. En *Czar*, *Czarina*, que son también palabras naturalizadas en nuestra lengua, apenas puede pronunciarse la *c*; † y supuesto que la escritura no debe ser más que una imagen de la pronunciación, la pudiéramos suprimir sin inconveniente. El retener en las palabras naturalizadas las letras que no pronunciamos, es una de las causas principales de las irregularidades que se introdu-

\* [La observación no es concluyente. No es fácil pronunciar *r* suave en principio de palabra aislada, pero sí en principio de sílaba, apoyada por la precedente. Yo pronuncio, silabeo y divido *a-roma*, *i-ríamos*. Obsérvese que la *r* final de palabra (*amar*, *temer*) que es el sonido que imita Bello cuando escribe *ar-oma*, *her-encia* es más fuerte que el de la *r* medial de palabra é inicial de sílaba.]

\*\* [V. p. 14, nota final.]

† [V. p. 7, nota.]



cen poco á poco en el alfabeto de las lenguas, hasta plagarlo de vicios incurables.

Pasemos á las articulaciones compuestas inversas. De éstas hay tres verdaderamente castellanas, la de *es* ó *gs*, representada por la *x*, como en *expedir*, *exhalar*, *fénix*; la de *bs* como en *abstracto*, *obstrucción*, *substraer*; y la de *ns* como en *conscripto*, *instrucción*, *transformado*. Son raras las de *rs*, que ocurre en *perspicaz*, *superstición*, y la de *st*, de que tenemos ejemplos en *istmo*, *postliminio*. Es de notar que en todas las articulaciones compuestas inversas figura la *s*.

Clasificadas las articulaciones simples y compuestas, no será difícil establecer las reglas que determinan la agregación de las consonantes á las vocales, único punto que resta para completar la materia del silabeo. Hélas aquí.

#### REGLA 1.<sup>a</sup>

Toda consonante inicial que se halla en medio de dos vocales, se articula con la vocal siguiente. Silabearemos, pues, así: *mu-cha-cho*, *a-fán*, *ro-jo*, *al-de-hue-la*, *ma-lla*, *ce-ño*, *guerra*, *le-va*, *po-yo*.

#### REGLA 2.<sup>a</sup>

La consonante final *r*, colocada entre dos vocales, se articula con la vocal precedente: *cor-al*, *ri-ber-a*, *mar-o-ma*. \*

#### REGLA 3.<sup>a</sup>

Toda consonante común, colocada entre dos vocales, se agrega á la vocal siguiente, siempre que la estructura ó composición de las palabras lo permita: *co-mi-da*, *a-pa-sio-na-do*, *li-mi-ta-ba*.

No lo permite la composición de las palabras en los casos que voy á enumerar.

a) Cuando la palabra resulta visiblemente de la unión de dos vocablos significativos, cada uno de los cuales conserva su significado natural. Entonces, si el primero de ellos acaba en consonante, debe ésta agregarse á la vocal que precede. Silabearemos, pues, así: *bien-a-ven-tur-a-do*, *mal-an-dan-za*.

b) La consonante común en que terminan las partículas compositivas *ab*, *ob*, *sub*, *ad*, *en*, *in*, *des*, *tras*, forma siempre una articulación inversa: *ab-or-i-ge-nes*, *ob-i-tuar-io*, *sub-ins-pec-tor*, *ad-ap-tar*, *en-a-je-na-ción*, *in-er-me*, *in-en-a-je-nable*, *des-or-e-ja-do*, *tras-a-bue-lo*, *tras-o-ir*.

Pero esta excepción no se extiende á las palabras que no son verdaderamente compuestas, ó no lo son de las precitadas partículas, como *a-bad*, *a-ba-rran-ca-do*, *ó-bo-lo*, *o-be-lis-co*,

\* [V. p. 21, nota.]

*o-bis-po, a-do-ce-na-do, e-na-no, de-se-ca-do*; ñ ñ las palabras en que figura una de estas partículas, pero despojada de su terminación, como *a-di-ción* (*ad-di-ción*), *i-no-cen-te* (*in-no-cen-te*), *de-san-gra-do* (*des-san-gra-do*), *tra-so-ñar* (*tras-so-ñar*).

Como para distinguir los casos de excepción de aquellos que, sin serlo verdaderamente, lo parecen, son necesarios conocimientos que sólo puede dar la posesión del idioma latino; y además es tan corta la diferencia (si en realidad hay alguna) entre *ad-aptar*, y *a-daptar*, *en-ajenar* y *e-najenar*, para lo que es la pronunciación de estas palabras; lo mejor sería desentendernos de unas partículas compositivas, cuya existencia está sujeta á mil dudas, y no puede servir de guía sino á muy pocos de los que hablan la lengua. A lo menos convendría limitar la excepción á las partículas compositivas *sub*, *en*, *in*, *des* y *tras*, cuando se juntan con voces castellanas, formando palabras compuestas en que ambos elementos conservan su significado propio, como en las palabras *sub-arriendo*, *sub-inspector*, *en-arrear*, *in-ofensivo*, *des-armado*, *tras-abuelo*, *tras-oir*. Limitada así esta excepción, quedará reducida á la precedente.

c) La consonante común, seguida de *h* muda en la escritura, se articula con la vocal que antecede, como en las palabras *al-he-ña*, *an-he-lar*.

Esta es otra excepción á que creo no debiera darse lugar, así porque la escritura no debe dirigir á la pronunciación, sino la pronunciación á la escritura, como porque es casi de todo punto, ó más bien, absolutamente imperceptible la diferencia entre *an-elar* y *a-nelar*, *al-eña* y *a-leña*; y porque la composición de estas voces indicada por la *h* muda intermedia, con que principia la segunda de las partes componentes, sólo la saben aquellos pocos que tienen conocimiento de su etimología. Quitáramos, pues, á nuestra escritura un embarazo inútil, suprimiendo la *h* muda, y silabeando *a-ne-lar*, *a-le-ña*, &c. Mientras subsista en la escritura la *h* muda de *humano*, *hebra*, *hilo*, &c., es natural que la conservemos en *in-humano*, *en-hebrar*, *des-hilar*, &c., que son compuestos de formación castellana; mas en ellos el agregarse la *n* ó *s* á la vocal que antecede se verificaría siempre en fuerza de la excepción anterior.

Tratemos ahora de la concurrencia de dos consonantes en medio de dicción.

#### REGLA 4ª

En todos los casos en que las dos consonantes no son una licuante y una líquida, colocadas en este mismo orden, ó no son representadas por la letra *x*, la primera se articula con la vocal precedente y la segunda forma una articulación directa: *cam-po*, *sel-va*, *ár-bol*, *ar-dien-te*, *in-fan-do*, *es-pur-io*. Y se observa la regla aun en el caso de las combinaciones griegas *en*, *gn*, *mn*, *pn*, *ps*, *pt*, *tm*, las cuales no son articulaciones com-



puestas directas sino cuando no hay vocal anterior; por lo que silabearemos *ic-nografía*, *anag-nórisis*, *am-nistia*, *Trip-tólemo*, *períp-tero*, *Calip-so*, &c. Sucede lo mismo en el caso de las combinaciones *rs* y *st*, que tampoco son articulaciones compuestas inversas, sino cuando no se les sigue vocal; por lo que silabearemos *per-sona*, *peris-tilo*.

#### REGLA 5ª

El caso de la combinación *x*, precedida y seguida de sonidos vocales, merece considerarse aparte. Si la *x* no es elemento de la partícula compositiva *ex*, no hay duda que este caso se comprende en el anterior, pues pronunciamos ciertamente *ec-sámen*, no *ecs-ámen* ó *egs-ámen*, y mucho menos *e-csámen* ó *e-gsámen*. Pero siendo inseparables en la escritura los dos elementos componentes, se hace preciso representar toda la combinación como directa ó como inversa, cuando realmente el primero de los elementos es inverso y el segundo directo. El uso es agregar la letra *x* á la letra vocal siguiente, (*a-xioma*, *e-xámen*). Mas esta práctica me parece mal entendida. La combinación *x* es muchas veces articulación compuesta inversa, directa jamás; y por consiguiente la silabeación escrita *a-xioma*, *e-xámen*, no tiene el menor viso de fundamento en el habla. \*

Si la *x* es elemento de la citada partícula compositiva, debe mirarse como una articulación compuesta inversa (*ex-onerar*, *ex-ornar*, *ex-humar*).

#### REGLA 6ª

Si las dos consonantes son una líquante y una líquida, colocadas en este mismo orden, forman articulación compuesta directa. Silabearemos, pues, de este modo: *ta-bla-do*, *a-bril*, *re-cla-mo*, *a-cri-tud*, *ba-la-dro*, *re-chi-fla*, *a-fri-ca-no*, *a-gracia-do*, *co-pla*, &c.

Las palabras que principian por las partículas compositivas *ab*, *ob*, *sub*, seguidas de *l*, pueden ocasionar dudas. Hé aquí la regla que me parece más racional y al mismo tiempo más conforme á la práctica. Si la segunda parte componente de la dicción no es de suyo significativa en castellano, se sigue la regla general. Silabearemos, pues, *a-blativo*, *a-blución*, *o-blada*,

\* [Para que una letra, simple ó compuesta, sea inicial de sílaba no siempre es indispensable requisito que pueda ser inicial de palabra. Si no se puede partir *a-xioma* porque no hay voces que principien por *xi* (*xa*, *xe*, *xo*, *xu*), tampoco debiera dividirse *ax-ioma*, porque no hay palabra que principie por *io* (*ia*, *ie*, *iú*). Lo más regular es dividir *ane-xo*, *ortodoxo*, tanto más que en muchos casos la *x* se ha convertido ó puede convertirse en *j*, y sería inconsecuencia escribir *anex-o* y *ane-jo*, *ortodox-o* y *ortodo-jo*. Debe sí conservarse, como lo pide la etimología, la articulación inversa para el *ex* componente: *ex-ornar*.]

*o-blata, o-blea, o-blicuo, su-blime*. Mas en el caso contrario, es decir, cuando el miembro que sigue á la partícula compositiva es de suyo significativo en castellano, la *b* se articula con la vocal antecedente, y la *l* forma una articulación directa, como en *ob-longo, sub-lunar*. Decimos con todo *o-bligar* y *sub-blevar*, y lo mismo se verifica en los derivados *o-bligador, sub-levación, &c.*

En las palabras que principian por *ab, ob, sub*, seguidos de la letra *r*, la duda no es si debemos separar la líquida de la licuante, sino si debemos pronunciar *r* ó *rr*. Si pronunciamos *r*, la licuante y la *r*, que es entonces líquida, forman articulación compuesta directa. Si pronunciamos *rr*, el caso está comprendido en la regla 4<sup>a</sup>; la *b* se agrega á la vocal antecedente y la *r* (equivalente á la *rr*) forma una articulación simple directa.

Pero cómo sabremos si se debe pronunciar *r* ó *rr*? La regla es pronunciar *rr*, siempre que *ab, ob, sub*, son conocidamente partículas compositivas; y por consiguiente silabearemos (dando á la *r* el valor *rr*), *ab-renuncio, ab-rogar, ob-repción, sub-repción, sub-rogar*; lo que se observa asimismo en los derivados *ab-rogación, ob-repticio, sub-repticio, sub-rogante, &c.* \*

Lo contrario se observa cuando las combinaciones *ab, ob, sub*, no son verdaderas partículas compositivas. En *abrasso, abrazo, abrevio, abril, abrigo, abrojo, abrumo, obrero, &c.*, no lo son, y por consiguiente debemos, según la regla general, pronunciar y escribir *a-braso, a-brazo, a-brigo, o-brero, &c.*

#### REGLA 7<sup>a</sup>

Cuando concurren tres consonantes en medio de dos vocales, si la segunda es licuante y la tercera líquida, la primera de dichas tres consonantes es inversa, y las otras dos forman articulación compuesta directa: en los demás casos, las dos primeras consonantes forman articulación compuesta inversa, y la tercera se articula directamente. Silabearemos, pues, de este modo: *es-critura, in-flado, com-plexo, im-primir, en-tronizar, abs-tinencia, cons-tante, ex-citar, pers-pectiva, pers-picaz, sub-tantivo, supers-ticion*.

#### REGLA 8<sup>a</sup>

Finalmente, cuando concurren cuatro consonantes entre dos vocales, las dos primeras forman articulación compuesta inversa, y las dos últimas (que son siempre una licuante y una líquida) articulación compuesta directa. Silabearemos, pues, de este modo: *abs-tracción, ins-trumento, trans-cibir*.

\* [La Academia, Gr. p. 361, ha introducido la reforma de pintar siempre doble la *r* fuerte, v. g. *prorrata, contrarréplica*, sin más excepciones que la *r* inicial, *rosa, veir*, y la *r* precedida de *l, n, s*, *malrotar, honra, Israel*.]





## PARTE SEGUNDA.

### DE LOS ACENTOS.

#### § I.

##### DEL ACENTO EN GENERAL.

Se llama ACENTO aquel esfuerzo particular que se hace sobre una vocal de la dicción, dándole un tono algo más recio, y alargando un tanto el espacio de tiempo en que se pronuncia. En *auróra*, por ejemplo, el acento cae sobre la vocal *o* y consiste en alzar un poco la voz, deteniéndonos en esta vocal algo más que en cualquiera de las otras de la dicción. \* Así es fácil

\* [D. José Coll y Vehí (*Diálogos literarios*, p. 107) censura, entre otras definiciones de acento, ésta dada por Bello, en que parecen confundirse y equivocarse diversas condiciones del sonido.

Suelen los prosodistas no entender de música, así como los músicos no saber lo que es prosodia; y de este divorcio ha resultado la confusión que se nota en esta materia del acento, que es mixta, y así pertenece á la prosodia como á la música.

En el sonido hay que considerar la *intensidad*, la *cantidad* y la *entonación*. El acento no depende ni de la *cantidad* ó duración, ni del *tono* ó grado de elevación de la voz, sino de la *intensidad* ó esfuerzo con que se produce. Los sonidos *fuertes* son los que en prosodia se llaman acentuados. *Acentuar* una sílaba es *esforzar* en ella la voz más que en las otras sílabas de la misma palabra. Y podemos acentuar una sílaba ya alargándola, ya abreviándola (esto es, variando su *cantidad*), ya elevándola ó bajándola (esto es, variando la *entonación*.) Una sílaba *inacentuada* ó débil, puede al mismo tiempo ser *aguda* (musicalmente) ó ser *larga*, y una sílaba *acentuada* ó fuerte, puede al mismo tiempo ser *grave* ó ser *breve*.

Coll y Vehí pone ejemplos de palabras acompañadas de notación musical, para mostrar que, cuando las *sílabas acentuadas* corresponden á las *notas fuertes* y las *inacentuadas* á las *débiles*, hay correspondencia entre el lenguaje, ó canto natural, y la música, y, al cantarlas, las palabras salen pronunciadas con su natural acentuación prosódica; y que, por el contrario, cuando las sílabas *acentuadas* caen en las *notas débiles*, y las *inacentuadas* en las *fuertes*, falta la debida correspondencia entre la letra y la música, y el cantor, siguiendo ésta, tiene que dislocar los acentos y destrozar la letra.

La Academia Española ha aceptado esta doctrina en la última edición de su Gramática y define "ACENTO: la *mayor intensidad con que se hiera determinada sílaba al pronunciar una palabra*."

Esta es la verdadera definición de acento. Quien quiera ahondar más en este asunto lea el V de los citados *Diálogos literarios* del finado señor Coll y Vehí.

Sólo añadiré que consistiendo el acento en la intensidad, ésta puede ser mayor ó menor, en larga escala. Es sílaba acentuada la que se pronuncia con mayor esfuerzo que las otras de la misma palabra, aunque ese acento sea mucho más débil comparado con el de la sílaba acentuada de otras palabras. Así en *sobre*, preposición, la sílaba acentuada es *so*; y la misma lo está, pero con acento mucho más fuerte, en *sóbre*, sustantivo ó verbo.

Regla general: el acento de las voces esdrújulas ó proparoxítonas, y el de las agudas ú oxítonas, es en castellano más fuerte que el de las llanas ó paroxítonas. De aquí resulta, como se verá adelante, cierta ley de compensaciones silábicas que se observa al fin de verso, entre las voces esdrújulas, llanas y agudas.]

observar que se oyen más distintamente las vocales acentuadas que las otras, y que se retarda tanto más la pronunciación de una frase, cuanto es más grande el número de estas apoyaturas ó esfuerzos particulares que hacemos en ella.

Las vocales acentuadas se llaman AGUDAS, y las inacentuadas GRAVES.

La palabra *acento* se toma á veces en un sentido general, denotando el grado cualquiera de esfuerzo con que pronunciamos cada una de las vocales de la dicción. En este sentido todas las sílabas, todas las vocales, tienen acento, unas agudo, otras grave.

Señálase el acento (yo entenderé siempre bajo esta denominación el agudo) con la señal que aparece sobre las letras que representan las vocales agudas de estas dicciones, *cárcel*, *alelí*, *barómetro*, *pelicano*. Pero no es costumbre señalar siempre el acento; sino sólo cuando se aparta de las analogías ó reglas generales de la lengua. Señálase, por ejemplo, en las dicciones *cárcel*, *alelí*, porque en castellano carga más á menudo sobre la última vocal, cuando la dicción termina en consonante, y sobre una vocal de la penúltima sílaba, cuando la dicción termina en vocal; que es cabalmente lo contrario de lo que sucede en esas dos palabras. Y lo señalamos en *barómetro*, *pelicano*, porque lo más comun es que las dicciones castellanas se acentúen sobre la última ó la penúltima sílaba, y estas dos palabras se acentúan sobre la antepenúltima. Yo escribiré el acento siempre que se me ofrezca dirigir la atención á él.

Las dicciones que tienen el acento sobre una vocal de la última sílaba, se llaman AGUDAS ú *oxítonas*, como *fé*, *corazón*, *maravé*, *magué*, *traspí*. Las que lo tienen sobre una vocal de la penúltima sílaba, se llaman GRAVES, *llanas*, *paroxítonas*, *barítonas*; como *sílla*, *cárcel*, *siérpe*, *féudo*. Y las que lo tienen sobre una vocal de la antepenúltima, ESDRÚJULAS ó *proparoxítonas*, v. g. *lágrima*, *cáustico*, *ciénaga*. Todas las dicciones castellanas acentuadas son agudas, graves ó esdrújulas, menos las compuestas que constan de pronombres enclíticos, las cuales pueden tener el acento hasta sobre la cuarta ó quinta sílaba, contadas desde el fin de la dicción; como *arrepentiríamosenos*, *castíquesemele*. Estas dicciones se llaman *sobresdrújulas*.

Hemos hablado hasta aquí del acento *prosódico*, que es el único de que se trata en la Ortología. Se conoce también con el nombre de acento cierta especie de entonación que damos á la sentencia. Así como las dicciones consideradas cada una de por sí tienen un acento que les es propio, el cual consiste en reforzar una de sus vocales, deprimiendo las otras, las sentencias tienen también el suyo, que consiste en dar más fuerza y claridad á una ó más de las dicciones de ellas, haciéndose las otras á proporción más débiles y oscuras. Y á esta variedad en la fuerza de los acentos, se junta á menudo una modulación especial, una manera de canto.



En esta entonación ó modulación de las sentencias influyen dos cosas, la costumbre del país (y bajo este respecto el acento se llama *nacional* ó *provincial*), y el sentido de la oración (bajo cuyo respecto el acento se llama *oratorio*, *lógico*, *patético*, *enfático*).

El que quiera formar idea de lo que es el acento nacional ó provincial, compare el habla de un andaluz con la de un castellano. Prescindiendo de las diferencias que no dependen de la entonación, como el pronunciar los unos *z* donde los otros *s*, los unos *y* donde los otros *ll* (diferencias que también comprenden algunos, aunque impropriamente, en el acento provincial), ¿quién habrá que no distinga las entonaciones andaluzas de las de todas las otras provincias de España? Los franceses que no han residido mucho tiempo entre españoles, dan á sus frases, cuando hablan castellano, no sé qué cadencia particular, que los distingue fácilmente no sólo de aquellas personas que lo hablan desde la cuna, sino de todos los otros extranjeros. Acaso no hay lengua ni pueblo que no dé fundamento á iguales observaciones. Lo más curioso es que cada pueblo se imagina hablar su lengua nativa sin acento; y cree que todos los otros pueblos cantan ó modulan cuando hablan. *Il ne faut pas chanter*, no hay que cantar, dice un francés á un extranjero que comienza á leer ó declamar en francés. Pero propiamente debiera decirle: es menester que usted deje el modo de cantar de su nación y tome el nuestro.

Acerca del acento nacional ó provincial puede darse una sola regla, y es que en la modulación de las frases se debe tomar por modelo la costumbre de la gente bien educada, evitando todo resabio de rusticidad ó vulgarismo.

El acento enfático me parece también dificultosísimo de reducir á reglas precisas. Las circunstancias que lo determinan son infinitamente varias, como que dependen de relaciones delicadas entre las ideas, y de lo más ó menos que interesan nuestros afectos en lo que decimos. Distinguimos de las frases enunciativas las interrogativas y admirativas, y las señalamos con diferentes cadencias en el habla, y con signos particulares en la escritura. Mas hay muchos otros accidentes, lógicos y apasionados, que influyen en la modulación de las frases. De diverso modo, y por decirlo así, con diverso canto, se dan á entender la amenaza que la súplica, la alabanza que la censura, la familiaridad que el respeto, la ponderación que la ironía. Cada afecto tiene cierta manera de entonar que le es propia, y que se percibe más á las claras en la recitación de los oradores é histriones, los cuales no hacen otra cosa que emplear con oportunidad y discernimiento los tonos apasionados que nos enseña á todos la naturaleza, y que son entendidos á veces hasta de los mismos animales; de donde procede que por lo tocante al acento enfático las naciones se diferencian poco entre sí. Y no sólo los movimientos del corazón sino las rela-

ciones puramente intelectuales, producen esta variedad de matices en el habla. ¿En qué consiste que ciertos lectores hacen sentir mejor que otros la énfasis de una grave sentencia, ó la agudeza de un chiste gracioso? No consiste á mi parecer, en otra cosa que en ciertas ligeras é indefinibles modificaciones de la voz, que realzan lo importante, amortiguan lo accesorio, y dan á cada cosa el valor y el grado de luz que conviene.

El juego del acento nacional y del enfático consiste, según yo creo, no sólo en reforzar ciertos acentos prosódicos y hacer proporcionalmente más débiles y apagados los otros, sino en dar una modulación musical á la frase; pero nunca hacen agudo lo que prosódicamente es grave, ni grave lo que prosódicamente es agudo.

## § II

### DE LAS DICCIONES QUE TIENEN MAS DE UN ACENTO, Y DE AQUELLAS EN QUE EL ACENTO ES DÉBIL Ó NULO.

En algunas dicciones, además del acento verdadero, se percibe una apoyatura ó esfuerzo débil, que se llama acento *secundario*. Así sucede en las dicciones compuestas de dos nombres, como *cárriredón*, *bárbilampiño*, *lánguidamente*, *cásatienda*; ó de nombre y verbo, como *pisacórto*, *destrípaterrónes*; ó en las esdrújulas ó sobresdrújulas que constan de pronombres enclíticos; v. g. *mirábamé*, *dímeló*, *remitiríamostelá*.

En las dicciones compuestas de dos nombres ó de verbo y nombre, como *pasicorto*, *boquirrubio*, *pasamanos*, *tragaluz*, se conservan los dos acentos de las palabras componentes, pero el segundo es siempre el más fuerte, y el único de que se hace caso para la cadencia ó ritmo del verso. El primero (á no ser en los adverbios terminados en *mente*) tiene apenas el grado de fuerza que es menester para distinguirlo de los acentos graves ordinarios.

Al contrario, en las dicciones que constan de enclíticos, el primer acento es el principal y el más fuerte: el débil ó secundario cae constantemente sobre el último de los pronombres. Es un defecto pronunciar estas dicciones como si el acento principal cargase sobre el pronombre enclítico; bien que á los poetas se permite alguna vez hacerlo á beneficio del metro: v. g.

*Juntándolós con un cordon los ato. (Garcilaso).*  
*Conságrale tu abominable vida. (Quintana). \**

\* [ En Colombia pronunciamos despojando absolutamente de acento los enclíticos. Esta acentuación está justificada por el ejemplo de los poetas clásicos:

"Filis un tiempo mi dolor sabía,  
 Quísome un tiempo, mas agora temo"... (Villegas);

y por la ortografía, que de siglos atrás, adhiera al verbo el caso pronominal pospuesto; así es que la Academia Española (*Ortografía*, 1779, p. 113) reco-

*Desojolós y de un dolor tamaño*  
*Desojolós y de un dolor tamaño (ib.)*



Si el compuesto que lleva enclítico es grave, no se percibe acento alguno en el pronombre; y con todo eso los poetas se toman alguna vez la libertad de colocar el acento principal en él:

Como he estado tanto en pié,  
El corazón desfallece.  
¡Ay Dios! — Ea, que parece  
Que os desmayáis — ¡Ay! — Tenlé. (*Tirso*).

No todas las dicciones castellanas tienen acento.

Carecen de acento en primer lugar los artículos definidos *el, la, los, las, lo*; 2.º los casos pronominales *me, nos, te, os, le, lo, la, les, los, las, se*; 3.º los pronombres posesivos sincopados, *mí, mis, tu, tus, su, sus*; 4.º el relativo *que*; 5.º las preposiciones y conjunciones monosílabas, como *a, de, en, por, y, o, ni, &c.* \*

noce como voces perfectamente esdrújulas á *mírame, óyeme, díjose, sépase*. Habiendo perdido estos casos pronominales el acento cuando son afijos, han debido perderlo igualmente como enclíticos. La adhesión perfecta del enclítico al verbo, tiene, además, la gran ventaja de que siendo en muchos casos potestativo del que habla anteponer ó posponer á voluntad el pronombre, tiene por este medio facultad de usar enfáticamente voces esdrújulas, llanas, ó agudas, según convenga: *rendímosle, le acariciamos, acercóse, se hundió*.

Por lo demás, el ejemplo de Garcilaso no prueba nada: 1.º porque en aquella época no estaba bien determinada la prosodia castellana y así en él mismo, aunque delicado versificador (cuanto más en Boscán y otros) hállanse á veces acentuadas partículas que hoy son átonas, v. gr.

“A daros cuenta *dé* mis pensamientos.” (*Garcilaso*).

“Salir el humo *dé* las caserías.” (*El mismo*);

y 2.º porque el artículo *un*, aun hoy día, puede tomar en verso la acentuación de pronombre indefinido, la que es suficiente para los lugares donde el verso la pide:

“Y arrojándose en *ún* colchón mullido.” (*Mora*).

“Aplica  
Leche á sus labios y con *ún* rocío  
De agua fresca humedece el negro rostro.” (*D. Angel Saavedra*).

“La cosa por desgracia vió un gigante  
Y echó á correr como *ún* espiritado.” (*Bello*).

Y así, podemos leer el verso de Garcilaso:

“Juntándolos con *ún* cordón los ato,”

prescindiendo del acento de *los*.

Los ejemplos de Quintana, y otros semejantes, son como dice Bello, licencias poéticas, ó bien concesiones á la viciosa acentuación doble (*díme-ló, vénga-mé*) que afectan muchos actores españoles.]

\* Los artículos indefinidos *un, una, unos, unas*, tienen un acento bastante débil; pero callándoseles el sustantivo, se acentúan con más fuerza, como en, “no vive ya en la casa donde solía, sino en *una* contigua.”

He notado en muchos castellanos la práctica de acentuar los posesivos sincopados, pronunciando “*mí* país”; “no tiene nada que esperar de *sú* solicitud.” A mí me suena muy mal este acento.

[Esta acentuación usada en Castilla es vestigio vicioso de una época en

*No se alza de, ni aun ún cosa del suelo. Cerv. Viaje 4*

En efecto, construyéndose estas palabras con otras, suenan como si formasen con ellas un solo vocablo, y en la construcción no se oye más acento que el que es propio de estas otras palabras. Así es que, hablando no se puede distinguir *el hado de helado*; *la vara de lavara*; *me sana de mesana*; *mi sal de misal*; *en arco de enarco*. Lo mismo se pronuncian las dos últimas palabras de la frase *ni como ni ceno*, que el adjetivo *niceno*; y las dos últimas palabras de la frase *dolo, culpa ó caso*, que el sustantivo *ocaso*.

Tienen acento, aunque débil y no suficiente para contentar el oído en los parajes del verso que deben acentuarse, las preposiciones y conjunciones de más de una sílaba, v. g. *désde, cóntra, péro, sínó*. \*

que no se había fijado la prosodia, y en que solían acentuarse las partículas (como se ve en los ejemplos copiados del mismo Garcilaso), práctica destruida por los elegantes versificadores andaluces que fijaron la acentuación castellana. Aun los posesivos bisílabos, cuando van antepuestos, tienen un acento tan débil que no basta para el ritmo del verso; así, no creo que pueda aprobarse la prosodia de este pasaje de Bello:

“Á la mujer de *nuéstro* don Gregorio  
Por lo menos hará su media hora  
Á la reja dejé del locutorio.” ]

\* No debe confundirse esta última conjunción, que es una palabra generalmente indivisible, con la frase *si no*, que se compone del adverbio condicional *si*, y el adverbio negativo *no*, entre los cuales puede interponerse otra ú otras palabras: así en *Saldré, si no llueve*, podemos alejar el *si* del *no*, interponiendo, por ejemplo, *acaso, de aquí á la noche, como parece por lo sereno del tiempo*; al paso que *sino* conjunción no admite por lo común que se interponga cosa alguna. Digo, por lo común, porque viniendo esta palabra de los mismos dos elementos adverbiales, se conserva en tal cual expresión una como reminiscencia de este remoto origen. Tal es aquella que se encuentra más de una vez en Cervantes: *En ayunas estoy si de pecar nó*.

[El autor dice que *sino* tiene un acento débil; en el texto aparece señalado en la *ó* (*sínó*.) Pero esto podría ser errata, punto que no me ha sido dado verificar. En poesías de Bello publicadas en Londres bajo su inspección aparece siempre *sino* sin tilde marcada: (en la edición 1.<sup>a</sup> de 1835: *sínó*) p. 26

“Virtud no le faltó, *sino* fortuna.”  
“De la naciente libertad no sólo  
Fué fundador, *sino* maestro y padre;”

lo cual, según el sistema de acentuación general, el mismo que seguía Bello, indica que él leía *sino* con la misma acentuación de *pero*:

“Virtud no le faltó, *pero* fortuna.”

*Sino* es proclítico, tiene acento muy débil en la *i*, nulo en la *ó*. Tal es la acentuación que rige en el interior de Colombia y es en mi concepto la legítima. En nuestras costas, en el Cauca, en Antioquia, se acentúa *sinó*, y así Salvá en sus ediciones:

“No queremos morir, *sinó* alabarte.” ✕  
(Edición de Carvajal, Salmos.)

Pero Salvá, con sus resabios de acentuación valenciana, no era autoridad en este punto.]

En la edición original se lee: *sino* (Salmo 113: v, p. 43)



Los adverbios monosílabos que se construyen con una palabra ó frase siguiente calificando su significación, tienen también un acento débil, á veces absolutamente nulo. Cuando decimos *no viene, bien habla, ya llega*, se amortigua y oscurece el acento de las palabras *bien, ya*, y el de *no* es imperceptible. Mas si el adverbio figura solo, ó se pospone á la palabra cuyo significado califica, revive el acento y cobra toda la fuerza necesaria para el ritmo; como se ve en estos ejemplos:

No pienses, *nó*, que á tu poder *me* humillo.  
No vive *mál* el que ignorado vive.  
Florece *yá* la primavera alegre.

*Aun* en el primer caso es monosílabo y se acentúa débilmente sobre la primera vocal; en el segundo disílabo con un acento bastante lleno y fuerte en la *u*: \*

*Aun* se ve el humo aquí, se ve la llama;  
*Aun* se oyen llantos hoy.....[Rodrigo Caro.]  
.....Desclavó el cuchillo  
Teñido *aún* con la caliente sangre. (Quintana).  
¿Oyes el nombre del social Orfeo  
Entre aplausos *aún*? ..... (El mismo).

*Pues* en la frase *pues que*, tiene un acento débil. Lo mismo sucede cuando se suprime el *que*, siguiéndosele aquella parte

\* [Esta es la distinción que en el interior de Colombia hace naturalmente todo el mundo al pronunciar la palabra *aun*: monosílabo si precede á la palabra que modifica: *aun llueve*, bisílabo agudo si va después: *llueve aún*. En la Costa, el Cauca y Antioquia se pronuncia siempre como disílabo agudo, confundiendo viciosamente el ajió y el enclítico. En el mismo error incurrió D. Florencio Varela censurando injustamente un verso de D. Esteban Echeverría (*Obras de Echeverría*, tomo V, p. XIX bis).

Pero no es cierto lo que dicen Bello y demás prosodistas, que cuando es monosílabo *aun* "se acentúa débilmente sobre la primera vocal": las vocales *a, u*, forman diptongo y el acento se reparte entre las dos.

En este verso de Gallego:

"¡ Ay de tu libertad y *aun* de la mía! "

*aun* es monosílabo, pero, siendo proclítico, la *a* no tiene la fuerza acentual que se nota v. gr. en la interjección *ay*; así es que el movimiento del verso no sería exactamente igual si leyésemos:

¡ Ay de tu libertad, y *ay* de la mía!

Es, pues, discreta y exacta la regla que da sobre este punto la Academia en la última edición de su Gramática." (p. 366):

"El adverbio *aun* precediendo á verbo" (ó á la palabra que modifique, cualquiera que esta sea) "no se acentúa, *porque en este caso forman diptongo las dos vocales*; pero se acentuará cuando vaya después del verbo" (ó palabra que modifique) "porque entónces se pronuncia como voz aguda disílaba; ¿ *AUN* no ha venido? — No ha venido *AUN*."

de la sentencia que se representa como un antecedente ó premisa racionativa; como en estos ejemplos:

Pues os llama á la lid la patria amada,  
Corred á defenderla.....  
Corred á defender la patria amada,  
Pues en peligro está.....

Pero si se coloca en medio de la proposición que significa la consecuencia ó deducción racionativa, (en cuyo \* caso suelen muchos ponerlo entre comas), tiene un acento suficientemente lleno y fuerte, v. g :

Llama sus hijos á la lid la patria :  
Volemos, *pues*, á defenderla.....

Muchas otras observaciones pudieran añadirse sobre la debilidad del acento en ciertas palabras y circunstancias; pero la práctica de los buenos hablistas y la atenta lectura de los poetas podrán sugerirlas. Sólo notaré por punto general, que la causa de la más ó menos debilidad, ó completa evanescencia, del acento, es el enlace íntimo de la dicción con la palabra ó frase que sigue; y que siempre que se verifica este enlace, se amortigua más ó menos el acento. Manifestémoslo con un ejemplo. En este verso :

Tu culto *al verdadero Dios* agrada ;

aunque no se puede decir que es vicioso el ritmo, el oído, sin embargo, no queda del todo satisfecho, porque el acento de *verdadero*, que es necesario para el ritmo, no tiene la misma fuerza que el acento de *Dios*, que no es necesario. Recíprocamente, en este verso :

Solo *al Dios verdadero* rinde cultos  
El alma religiosa.....

la cadencia es perfecta, porque el acento del adjetivo *verdadero*, que se pospone ahora al sustantivo, tiene toda la fuerza que el oído apetece.

En el siguiente pasaje de Fray Luis de Granada se verán señaladas todas las palabras que deben pronunciarse con acento :

“¿Qué nación háy en el mundo tan bárbara que no ténga alguna noticia de Diós, y que no le hónre con alguna manéra de hónra, y que no espére algún beneficio de su providéncia? Parece que la misma naturaléza humana, aunque no siémpre

\* [Hé aquí el empleo impropio de *cuyo* (bien que autorizado por el uso general), que el mismo Bello después, en su *Gram.*, p. 251, tildó por su “olor de notaría,” y como “característico de escritores desaliñados.” Bello dió á luz su *Ortología* en 1835, y su *Gramática* se publicó en 1847.]



conóce el verdadéro Diós, conóce que tiéne necesidad de Diós, y aunque no conózca la cáusa de su flaquéza, conóce su flaquéza, y por éso naturálmente búsc a Diós pára remédio de élla.”

Este ejemplo manifiesta que en el razonamiento castellano el número de las palabras inacentuadas es tan grande como el de las otras. Mas aun entre las palabras acentuadas no todas lo son igualmente. En *qué*, *háy*, *algún*, *algúna*, *misma*, *naturaléza*, *verdadero*, el acento se debilita un poco por el enlace íntimo de estas con las siguientes palabras: el de *aunque* es todavía más débil, \* y el de la preposición *pára* se hace casi imperceptible por la misma razón.

### § III.

#### INFLUENCIA DE LAS INFLEXIONES Y COMPOSICIONES GRAMATICALES EN LA POSICIÓN DEL ACENTO.

La posición del acento en las dicciones castellanas es determinada principalmente por tres cosas: la inflexión y composición gramatical: la estructura de las palabras: la etimología. Consideraremos primeramente el influjo de las inflexiones y composiciones gramaticales.

I. En el plural de los nombres se acentúa la misma sílaba que en el singular: *cámpo*, *cámpo*s; *márgen*, *márgen*es; *tahali*, *tahali*es. Exceptúase *régimen*, que hace el plural, poco usado, *regímenes*, y *carácter*, cuyo plural es *caractéres*. \*\* Por la analogía que tienen con esta palabra los otros nombres griegos *cráter*, *clíster*, *estáter*, *esfínter*, parece que deben formarse de la misma manera sus plurales, *cratéres*, *clistéres*, &c.

II. La acentuación de todas las formas de los verbos regulares es como la de las formas correspondientes de *acabar*, *aprender*, *acudir*. Aquí notaremos una particularidad característica del castellano: las formas del verbo en las cuales el acento no afecta á la terminación sino á la raíz, es á saber, todas las personas de singular y la tercera del plural de los presentes indicativo y subjuntivo, y la segunda de singular de imperativo, son graves, cualquiera que sea la acentuación de la palabra de que se deriven. Acentúase, pues, *yo lagrímo*, *yo estímulo*, *yo equívoco*, *yo crítico*, aunque sean esdrújulos los primitivos *lágrima*, *estímulo*, *equívoco*, *crítico*. Exceptúanse los monosílabos, porque el acento agudo no puede menos de herir

\* [*Aunque*, y lo mismo *porque* (causal) y *sino*, son como proclíticos, bisílabos llanos con acento débil, por más que Salvá, siguiendo su acentuación provincial, contra la clásica española, tildase siempre en sus ediciones, esas partículas como bisílabas agudas.]

\*\* [Hoy. Antes se decía *caractéres* ó *cardéteres* indistintamente; y todavía puede usarse y se ha usado esta forma en poesía. V. en Cuervo, *Apuntaciones*, Hartzenbusch, *Carta al autor*, p. XXXVI.]

la única sílaba de que constan; como *doy, das, soy, es, son, voy, ras, re, ven, &c.*, con sus respectivos compuestos *revé, prevén, &c.* De las formas verbales enumeradas que no sean monosílabas ó compuestas de monosílabos, y que sin embargo sean agudas, no hay otras que las pertenecientes al verbo *estar*, (*estoy, estás, está, están; esté, estés, esté, estén, está tú*); que no tienen dos sílabas, sino por causa de la *e* que se antepone para evitar la *s* líquida.

No es necesario enumerar las irregularidades acentuales que las formas verbales experimentan, porque ellas hacen parte de las irregularidades de conjugación, y pueden verse en cualquiera Gramática. Sólo nos detendremos en uno que otro punto dudoso, fijando particularmente la consideración en los vicios que sobre el modo de acentuar las formas y derivados verbales se han introducido en el lenguaje de los americanos.

III. Cuando, en el pretérito perfecto de indicativo de la segunda y tercera conjugación, la primera persona de singular termina en *e*, la tercera no termina en *ió*, sino en *o* precedida de consonante, y ninguna de las dos personas es aguda sino grave: *quise, quiso; supe, supo; dije, dijo*. Son graves, por consiguiente, los antiguos pretéritos *plógo* ó *plúgo* de *placer*, *yógue* y *yógo* de *yacer*. \*

IV. Es harto común entre los americanos decir *háyamos, háyais; váyamos, váyais; séamos, séais*; y no faltan algunos que acentúen del mismo modo otros presentes de subjuntivo, diciendo *téngamos, téngais; óigamos, óigais, &c.* Estas irregularidades no carecen de autoridad en el día respecto de los verbos *ir* y *haber*; mas ni aun en ellos han sido, según creo, sancionadas por la Academia; lo que prueba que el uso es vario, y que, por consiguiente, debe resistirse una novedad tan anómala. En los demás verbos el buen uso está uniformemente en favor de la regla: *sedmos, sedis; tengámos, tengáis, &c.*

V. Cuando la terminación *er* ó *ir* del infinitivo es precedida de vocal, hay varias formas y derivados verbales que los americanos acostumbra acentuar de un modo anómalo y bárbaro. Dícese, por ejemplo, *yo cáia, yo cay, nosotros léimos, vosotros habeis óido, &c.* Hé aquí una lista de las formas y derivados verbales en que se comete esta falta, escritos como

\* Este verbo se conjugaba *yago, yaces, &c; yacía, yacías, &c; yógue, yoguiste, yógo, yoguimos, yoguistes, yoguieron; yazré, yazrás, &c; yazría, yazrías, &c; yaztá, yaced vosotros; yaga, yagas, &c; yoguiera, yoguieras, &c; yoguiese, yguieses, &c; yoguiere, yoguieres, &c.* Por no haberse conocido la antigua conjugación de *yacer*, se han atribuido algunas de sus formas al verbo, también anticuado, *yogar*, y á un verbo *yoguir*, que jamás ha existido.

[ Véase sobre estos curiosos arcaísmos de conjugación el apéndice n. III, y Bello, *Gram.* p. 142.]



deben pronunciarse, que es colocando el acento en la misma letra en que lo llevan las formas y derivados de los verbos *aprender* y *acudir*.

|                              |                         |                  |
|------------------------------|-------------------------|------------------|
| Infinitivo.....              | <i>caér</i> .....       | <i>oír</i> .     |
| Indicativo presente.....     | { <i>caémos</i> .....   | <i>oímos</i> .   |
|                              | { <i>caéis</i> .....    | <i>oís</i> .     |
| Pretérito imperfecto * ..... | { <i>caía</i> .....     | <i>oía</i> .     |
|                              | { <i>caías</i> .....    | <i>oías</i> .    |
|                              | { <i>caía</i> .....     | <i>oía</i> .     |
|                              | { <i>caíamos</i> .....  | <i>oíamos</i> .  |
|                              | { <i>caíais</i> .....   | <i>oíais</i> .   |
| Pretérito perfecto.....      | { <i>caían</i> .....    | <i>oían</i> .    |
|                              | { <i>caí</i> .....      | <i>oí</i> .      |
|                              | { <i>caíste</i> .....   | <i>oíste</i> .   |
|                              | { <i>caímos</i> .....   | <i>oímos</i> .   |
| Imperativo.....              | { <i>caísteis</i> ..... | <i>oísteis</i> . |
|                              | { <i>caéd</i> .....     | <i>oíd</i> .     |
| Participio.....              | <i>caído</i> .....      | <i>oído</i> .    |
| Sustantivo.....              | <i>caída</i> .....      | <i>oídas</i> .   |
| Adjetivo.....                | <i>creíble</i> .....    | <i>oíble</i> .   |

VI. La acentuación de la primera persona de singular del presente de indicativo, determina la de muchas otras formas verbales, es á saber, la de todas aquellas en que el acento cae sobre la raíz. \*\*

Así es que como en la citada primera persona decimos *yo amplío*, decimos también, con el acento en la *i*, *tú amplías*, *él amplía*, *ellos amplían*, *amplía tú*, *yo amplíe*, *tú amplíes*, *él amplíe*, *ellos amplíen*. Y por el contrario, como en la primera persona singular del presente de indicativo decimos *yo vacío*, decimos también con el acento en esa *a*, *tú vacías*, *él vacía*, *ellos vacían*, *vacía tú*, *yo vacíe*, *tú vacíes*, *él vacíe*, *ellos vacíen*.

¿Pero por qué se dice con esta variedad de acentuación *yo amplío*, *yo vacío*? La duda no puede ocurrir sino en los verbos cuyo infinitivo termina en *iar* ó en *uar*. Respecto de los primeros es caprichosa la lengua, y no se puede dar regla fija; es necesario consultar el uso; y por desgracia ni las Gramáticas ni los Diccionarios nos dan mucha luz sobre esta materia. Hé aquí sin embargo, tres analogías fáciles de percibir.

1ª Los verbos compuestos siguen la acentuación del simple.

\* [Obsérvese que Bello se desentiende aquí de su nomenclatura de los tiempos del verbo, y sigue la generalmente conocida.]

\*\* La raíz de un verbo es el infinitivo despojado de su terminación característica *ar*, *er*, *ir*. En *ampliar* la raíz es *ampli*, en *raciar*, *vaci*.

Dícese, pues, *yo desavío, yo desvarío, yo desahúcio*, \* porque se dice *yo avío, yo varío*, y porque antiguamente se dijo *yo ahúcio*, (yo esperanzo); y se dice, *yo confío, yo desafío, yo me desvío, yo deslío* (de *desliar*), porque se dice, y no puede menos de decirse, *yo fío, yo crío, yo lío*. Sin embargo, aunque se pronuncia con el acento en la *i*, *yo me glorío*, suele pronunciarse con el acento en la *o* que precede, *yo me vanaglório*; y según Sicilia se dice *yo reconcílio*, significando “yo oigo una breve confesión en el tribunal de la penitencia,” y *yo reconcílio* en las demás acepciones.

2ª Si el verbo se deriva inmediatamente de un nombre castellano, que para formar el verbo se junta con una partícula compositiva, se retiene la acentuación del nombre, como en *yo avío, yo desvío, yo envío, yo ahúcio, yo acaricio, yo acópio, yo desquicio, yo enjuicio, yo aprécio, yo abrévio, yo ensúcio, yo expío, yo enfrió, yo arrécio, yo entúrbio*, en los cuales entran respectivamente los sustantivos *vía, río, lío, húcia*, (palabra anticuada que significa “confianza.”) *caricia, copia, quicio, juicio, precio*, y los adjetivos *brève, súcio, pío, frío, récio y túrbio*.

3ª Si el verbo se forma de un nombre castellano grave que no se junta con elemento alguno prepositivo, lo más general es que se retenga la acentuación del nombre, como sucede en *yo atavío, yo espío, yo estrío, yo rocío, yo me demasio, yo odio, yo me fastidio, yo desperdicio, yo silencio, yo preséncia, yo diferéncia, yo agéncia, yo cámbio, yo preságio, yo concílio, yo calúmnio, yo angústio, yo ánsio, yo oficio, yo privilegio, yo ajusticio, yo estudio, yo lidio, yo remedio, yo beneficio, yo injurio, yo ágrio, yo vicio, yo médio, yo envidia, yo me refugio, yo albricio, yo vendimio, yo elógio, yo encómio, yo tápio, yo me ingenio, yo escarpio, yo colúmpio, yo rábio, yo agravio*. Y á esta analogía se refiere propiamente *vanaglório*, que no se compone de *vano y glorío*, sino se deriva inmediatamente del nombre compuesto *vanaglória*. Lo que parecía, pues, una excepción, en realidad no lo es.

Se exceptúan *yo amplío, yo contrarío, yo me glorío, yo vario, yo vácio*. En *expatriar, cariar, vidriar, paliar, chirriar, escoriar, historiar, auxiliar, foliar*, parece incierto el uso. Sicilia dice que se pronuncia *yo expatrió, carío, vidríó, chirríó, palio*, sin embargo de la diferente posición del acento en los sustantivos *pátria, cárie, vidrio, pálio, chirrio*; que, por el contrario, se pronuncia *yo fólio*, conservando la acentuación del sustantivo *fólio*: que se pronuncia *yo escorio, yo historío*, en el indicativo,

\* Muchos acentúan malamente *desáhucio*, á pesar del simple *ahúcio*, y el primitivo *húcia* [del latín *fiducia*; de ahí *fiucia, fucia, húcia*; v. Cuervo *Ap.* § 275]:

“O dígalo Rosimunda;  
Pues viendo que mi rencor  
Su esperanza *desahúcia*,  
Ya en otros medios me escribe:  
Toma; aquesa carta es suya.” (*Calderón*).



y *yo escórie*, *yo histórie*, en el subjuntivo; y en fin, que se pronuncia *yo auxilio* (yo presto ayuda), y *yo auxilio* (yo ayudo á bien morir). Pero el Diccionario de la Academia, en la voz *chirriador*, autoriza la acentuación *yo chírrio*, y es innegable que muchos pronuncian *yo pálio*.

¿Quién de tan grande ingenuidad blasona  
Que no disculpe ó pálie sus delitos?

(D. Angel Saavedra).

Quedan algunos verbos que no comprenden ninguna de las tres analogías precedentes. Hé aquí la acentuación de los que se me ofrecen ahora á la memoria; *yo descarrio*, *yo filio*, *yo rúmio*, *yo sácio*. En *extasiarse*, verbo recientemente introducido, no se puede decir que hay uso constante, y me parece más suave *extásio* que *extasio*. \*

VII. Los verbos cuyo infinitivo es en *uar*, presentan la misma variedad de acentuación en las formas que se acentúan sobre la última sílaba radical, pues decimos, *yo continuo*, *yo avalio*, *yo conceptio*, *yo evácuo*, *yo fráguo*. Pero aquí la regla es sencilla y obvia. Si el verbo termina en *cuar* ó *guar*, no carga el acento sobre esta *u*; si termina de cualquier otro modo, carga sobre ella.

VIII. Los verbos cuyo infinitivo trae dos vocales llenas antes de la *r* final, tienen el acento sobre la última vocal de la raíz en todas las formas arriba enumeradas, en que el acento no pertenece á la inflexión, sino á la raíz. Se acentúa pues: *yo*

\* [Sobre la materia que trata el autor en los anteriores párrafos trae interesantes pormenores Cuervo, *Apuntaciones Críticas*, § 269 y siguientes. De allí voy á extractar, prescindiendo de comprobantes, algunas observaciones como adición ó rectificación á las de Bello.

En verbos como *desahuciar*, si el acento va fuera de las vocales concurrentes, éstas se diptongan: *des-ahu-cia-mos*, *des-ahu-cia-do* (cuatrísílabos); si va en una de ellas, se disuelve el diptongo: *yo des-a-hú-cio*. Siguen la prosodia de *desahuciar* los verbos *airarse*, *aullar*, *maullar*, *ahumar*, *anar*, *rehuir*, *reunir*, *prohibir*, *sahumar* ó *zahumar*.—Salvá disuelve siempre el diptongo en *reunir*.

Es vario el uso en *yo embácuo* y *yo embaúco*, *yo ansio* y *yo ansío*; Moratín y Bretón dicen *él se extasia*; *él rúmia* (latín *rúminat*) y *él se espácia* tienen en su favor razones gramaticales y de autoridad. Como Salvá y Sicilia quieren, sin citar ejemplo alguno, que se diga *rumío*, añadiré dos á los que en contrario aduce Cuervo:

“Sólo una cosa por amor te pido,  
Y es que esta voz que Cristo dió á su padre  
La *rúmies* con el alma y el sentido. (Diego Murillo.)  
“*Rúmia* bien mis canciones  
Y en breve triunfarás de tus pasiones.”

(Anónimo: Böhl de Faber, *Rimas*, n. 84.)

*Afílio* dice Bretón de los Herreros:

“Ora le *afílis* descreída secta.”]

*espoléo, yo zarandéo, yo cabecéo*, aunque derivados de *espuela, zaranda, cabeza*; y se dice que *el sol purpuréa las nubes* ó que *las nubes purpuréan*, no obstante la diversa acentuación del adjetivo *purpúreo*.

[La hespéride granada *purpuréa*  
Del hondo valle en el recinto esquivo. (Menéndez Pelayo.)]

No creo que deba imitarse la práctica de los que contra una ley tan conocida y constante conjugan *yo alíneo, yo delíneo*, en vez de *yo alinéo, yo delinéo*.

[Los cauces *alínéa* tortuosos. (Melchor de Palau.)] \*

IX. En los compuestos castellanos que no constan de enclíticos, el acento dominante es el del último de los elementos

\* [Es tanto más censurable cuanto es propia de algunas personas que afectan pronunciar esmeradamente, la costumbre de acentuar la *e* final de las formas de tiempo presente *él cree*, (ind. *crear*, subj. *crear*), *desee él*, asimilándolas á las primeras personas de pretérito: *yo creé* (de *crear*), *yo desee*.

Aquellas son llanas, y deben llevar el acento en la primera de las dos *ee* finales: *él créé* (*créé* disílabo grave), *desée él* (*desée* trisílabo, llano también.)

La acentuación correcta, y propia de quienquiera que haya estudiado humanidades, se ve en estos ejemplos:

“En suma, ya *pasée* por los prados  
Ó por los montes fértiles camine.” (Alonso de Acevedo...)  
“Y porque si lo *créas*, no lo creas...” (Lupercio de Argensola.)  
Te puncen y te sajen,  
Te tundan, te *golpéen*, te martillen,  
Te piquen, te acribillen.....  
Te destruyen, te *aporréen*, te magullen,  
Te deshagan, confundan y aturrullen.” (Fr. Diego González).  
“Si no con ambición busco mezquina  
Que mi heredad se agrande y *redondée*  
Con un rincón de la heredad vecina,  
Ni que el cielo un tesoro me *franquéé*,  
Cual deparálo Alcides al labriego,” &c. (Burgos).

Con la prisa de la conversación familiar, y tal vez por licencia poética (aunque inelegantemente), pueden esas dos *ee* contraerse en una sola sílaba:

“*Crée* ver un asesino en cada bulto.” (Bello).  
“La dama que á Reinaldos *cree* seguro.” (El mismo.)  
“*Cree* ver las huellas de sus piés andando.” (Camposamor).

Esta contracción ha prevalecido absolutamente en el verbo *ver*, que antes se dijo *veer* (*videre*):

“Y que la muerte que *créas*  
En tanto que no la *vees*,  
Porque no te dé postemas,  
En ningún tiempo la temas  
Ni tampoco la *desées*.” (Castillejo).

Pero en ningún caso debe pasarse al fin el acento diciendo: *él creé, que él desee*, porque esta acentuación va contra el uso tradicional y confunde como homófonas formas verbales que tienen diversos oficios.]



que entran en ellos; v. g. *pelicáno* (el que tiene cano el pelo), *boquirrubio*, *vaivén*, *traspíe*.

X. En los compuestos en que entran pronombres enclíticos, ya hemos notado que el acento dominante no cae jamás sobre uno de estos; en lo que realmente no se diferencian de los compuestos á que se refiere la regla IX, pues los tales pronombres, cuando no figuran en composición, carecen también de acento.

XI. Los adverbios en *mente* conservan la acentuación del adjetivo que entra en ellos y del sustantivo *mente*, como si estas dos partes componentes fuesen dos palabras distintas: *vilménte*, *dóctaménte*, *pésimaménte*. \*

#### § IV.

#### INFLUENCIA DE LA ESTRUCTURA MATERIAL DE LAS DICCIONES EN LA POSICIÓN DEL ACENTO.

La estructura material de las dicciones influye asimismo en la posición del acento. Mas este influjo lo ejercen únicamente las dos sílabas últimas.

I. Si dos ó más consonantes ó la doble consonante *x* separan las dos vocales últimas, la dicción es necesariamente aguda ó grave: v. g. *arrogante*, *almendral*, *esmeralda*, *paralaxe*. Pero la combinación de licuante y líquida se considera, para lo que es el acento, como una articulación simple, y aunque se halle en medio de las dos últimas vocales, no impide que la dicción sea esdrújula; *Temístocles*, *décuplo*, *cátedra*, *féretro*, *lúgubre*.

Por el contrario, las consonantes *ch*, *ll*, *ñ*, *rr*, *y*, tienen el valor de dobles; y si separan la última vocal de la penúltima,

\* [Así este verso de Bello:

“Quieres que yo *miseramente* muera,”

Se lee, salvo las pausas, con los mismos acentos que si dijese:

“Quieres que yo, *mísera gente*, muera.”

Son, por tanto, los adverbios en *mente*, los compuestos en que menos se ha debilitado el acento del primer componente. De aquí el no usar *mente* sino una vez, como si recobrase su primitivo valor sustantivo, cuando ocurren varios adverbios seguidos: “El bienestar ó malestar doméstico influye más ó menos *directa*, pero siempre *eficazmente*, en los actos de la vida pública.” En siglos anteriores no se escrupulizaba partir dichos adverbios de verso á verso:

“Y mientras miserable-  
Mente se están los otros abrasando,” (*León*).]

la dicción es necesariamente aguda ó grave: *remacho*, *vasallo*, *garapiña*, *navarro*, *ensayo*, *batallón*, *agarrar*, &c. \*

II. La dicción es asimismo grave ó aguda, siempre que en la última ó penúltima sílaba hay diptongo: v. g. *justicia*, *ajusticiar*, *justiciero*.

Los compuestos en que figuran pronombres enclíticos son casi los únicos vocablos que pueden formar excepción á estas dos reglas: *sorprendiéronme*, *prevenímosle*, *acariciála*, *desperdicianlos*. Digo casi los únicos, porque tenemos unos pocos adjetivos de uso raro, que son esdrújulos sinembargo de tener diptongo en la última sílaba. Todos ellos son compuestos latinos, y terminan en *locuo*, *altílocuo*, *brevílocuo*, *grandílocuo*, *ventrílocuo*. Añádase *alícuota*.

III. Todo triptongo es acentuado, y el acento cae siempre sobre su segunda vocal *cambiáis*, *fragüéis*. De aquí se sigue que no hay dicción castellana en que se encuentre más de un triptongo.

Esto, sinembargo, parece más un hecho accidental de la lengua, el cual puede variar á consecuencia de nuevas adquisiciones, que no un carácter permanente de ella, fundado en su genio y pronunciación natural; pues no creo se diga que es dura ó repugnante á nuestros hábitos la prolación de vocablos en que haya triptongos inacentuados. Y aun se puede afirmar que existen tales vocablos castellanos; pues lo son verdaderamente los nombres propios de lugares ó regiones en que la lengua nativa es la castellana, y los apelativos de las tribus ó razas que moran en ellos, y todos los derivados de unos y otros. El triptongo *guay* es frecuente en los nombres geográficos y nacionales de América, y entre ellos hay varios que como *guaireño* (natural de la Guaira) y *guaiquerí* (raza de indios) forman excepciones á la regla anterior. Tenemos también los nombres propios *Miaulina*, *Miauregato*, formados caprichosamente, aquél por Cervantes, y éste por el fabulista Samaniego; uno y otro fáciles de pronunciar y nada desagradables al oído.

Voy ahora á manifestar algunas tendencias ó propensiones generales de la lengua que son dignas de notarse, sinembargo de estar sujetas á gran número de excepciones.

\* La causa de que tengan estas consonantes el valor de dobles es en casi todas ellas manifesta, pues ó provienen de dos consonantes, como *dicho* (*dictus*), *mucho* (*multus*), *gallo* (*gallus*), *silla* (*sella*), *pollo* (*pullus*), *lloro* (*ploro*), *llano* (*planus*), *año* (*annus*), *otoño* (*autumnus*), *sueño* (*somnus*), *seña* (*signa*); ó de consonante latina de valor doble, como en *mayor* (*major*), ó llevan envuelta la vocal *i* ó *e*, como en *facha* (*facies*), *vitualia* (*victualia*), *España* (*Hispania*), *baño* (*balneum*), *castaña* (*castanea*), *radio* (*radius*). La *rr* tuvo siempre valor de doble en la lengua latina y en la griega: la primera la representaba, como el castellano, con dos *rr*; la segunda del mismo modo, pero añadiendo la señal de aspiración; *errare* (*errar*), *katarrhoos* (*catarro*). Pero en ambas se omitía la primera *r* á principio de dicción: *Roma*, *rhythmos*.



IV. Si la dicción termina en una sola vocal, el acento carga más comunmente sobre la penúltima sílaba, como en *naturaleza*, *amoroso*. Pero son frecuentes las excepciones, ya de dicciones agudas como *ojalá*, *café*, *borceguí*, *biricú*, ya de dicciones esdrújulas y sobresdrújulas, como *lúgrima*, *lóbrego*, *pájaro*, *llévase*, *traeríamostelo*. De las agudas la mayor parte son formas verbales que por la analogía de su conjugación piden el acento en la vocal postrera, v. g. *temerá*, *temeré*, *temí*; y de las esdrújulas y sobresdrújulas la mayor parte constan de enclíticos; cuya añadidura á las formas y derivados verbales nunca altera la posición del acento.

V. Si la dicción termina en dos vocales ambas llenas, el acento recae más á menudo sobre la primera, como en *sardó*, *febéo*, *canóo*. Pero son frecuentes las excepciones de vocablos acentuados en la sílaba precedente, como *cesáreo*, *hercúleo*, *héroe*, en la mayor parte de los cuales la primera de las dichas vocales es *e*, que es la menos llena de las llenas y la que más se acerca á las débiles; y los demás son casi todos nombres propios griegos, como *Alcínoo*, *Dánae*, *Pasífae*, *Méroe*. Hay también algunas pocas excepciones de vocablos agudos, como los nombres *Noé*, *oboé*, \* y las formas verbales en que según la analogía de la conjugación debe acentuarse la vocal postrera, como en *loé*, *loó*.

VI. Si la dicción termina en dos vocales, la primera llena y la segunda débil, aquella atrae por lo regular el acento, como en *taráy*, *léy*, *convóy*. Solemos empero acentuar la vocal débil en nombres hebreos, v. g. *Jehú*; bien que se dice indiferentemente *Sinái*, *Sinay*, *Sínai*. \*\* Tienen asimismo acentuada la vocal débil el adverbio de lugar *ahí*, y la primera persona singular del pretérito perfecto de indicativo en verbos de la segunda y tercera conjugación, v. g. *raí*, *ref*, *roí*.

VII. Si la dicción termina en dos vocales, la primera débil y la segunda llena, y carece de otras vocales, lo regular es que cargue el acento sobre la débil; como en *día*, *fío*, *púa*. Mas hay muchos vocablos en que la analogía de la conjugación obliga á

\* [Algunas de estas formas, por exóticas, suelen eufonizarse según el modo de acentuar que prevalece en castellano en formas análogas. Así *Pasífae* se convierte en *Pasífáe*, por analogía con *cáe*, *tráe*. Salvá acentúa *oboé*; Iriarte lo hace agudo y disílabo *o-boé*; la Academia, siguiendo esta tendencia lo convierte en *o-bué*. Pero la analogía con *loé*, *roé*, hizo decir á Bretón de los Herreros:

“Y deja que Madrid plácido loe  
Los trinos de una amable virtuosa  
Al compás del violín y del oboe.”]

\*\* [Hay otra forma usada en verso, que es *Sína* ó *Sinái*. V. Cuervo, *Apuntaciones* § 138.]

poner el acento sobre la vocal postrera, como en *fió*, *dió*, y se acentúan del mismo modo unos pocos nombres, como *pié*.

VIII. Si la dicción termina en dos vocales, la primera débil y la segunda llena, y tiene además otras vocales, el acento se halla más á menudo sobre la sílaba precedente, siempre que la analogía de las inflexiones verbales no se opone á ello; como en *justicia*, *egregio*, *arduo*. Lo estorba la analogía de la conjugación, ya en los tiempos cuya primera persona de singular debe tener la terminación *ia*: *temía*, *partía*, *amaria*, *hacia*; ya en los pretéritos de indicativo, cuya tercera persona del singular termina en *ió*: *cambió*, *temió*, *partió*.

IX. Son pocas las dicciones de nuestra lengua que terminan en dos vocales débiles, y en ellas el acento carga siempre ó sobre la primera de dichas vocales, como en *Túi*, *cueñi* (insecto volador luminoso), ó sobre la segunda, como en *benjuí*, *menjuí*, *Ruí*. La mayor parte de estas últimas son formas verbales, en que la analogía de la inflexión lo requiere así, como *fui*, *construí*.

X. Si la dicción termina en consonante precedida de una sola vocal, el acento cae más á menudo sobre esta vocal, como en *gaban*, *merced*, *jardín*, *amor*, *juventud*. Pero las excepciones de nombres graves son numerosas, v. g. *apóstol*, *árbol*, *azúcar*, *Bétis*, *cáliz*, *cárcel*, *cónsul*, *cráter*, *crisis*, *fácil*, *hábil*, *márgen*, *mármol*, *mástil*, *metamorfosis*, *tésis*, *trébol*, *útil*. Pertenecen á esta excepción los patronímicos, como *Márquez*, *Pérez*, y muchos nombres propios sacados de la lengua griega, como *Anacársis*, *Aristides*, *Ulises*. Pero el mayor número de vocablos graves que no siguen la regla, se conforman en esta parte á la analogía de inflexión ó composición, como los plurales de nombres v. g. *casas*, *corazones*, *grandes*, *blancos*; muchísimas formas verbales, v. g. *temes*, *tememos*, *temen*, *temías*, *temían*, *temimos*, *temieron*, *temerémos*, *temerías*, *temerían*, *temas*, *temamos*, *teman*, *temiesen*, *temiesen*, *temieras*, *temieran*, *temieres*, *temieren*; y otro gran número de formas y derivados verbales que constan de enclíticos, v. g. *danos*, *atendedles*, *respetadlos*, *afligirlas*, &c.\*

\* [Sobre los principios de acentuación ortológica que expone el autor en este capítulo, se fundan las reglas de acentuación escrita. En castellano el acento pintado, ó tilde, tiene por principal oficio señalar las sílabas acentuadas que no siguen las leyes generales de acentuación. Por ejemplo, se pinta el acento en palabras como *café*, *borceguí*, porque la mayor parte de los vocablos terminados en vocal son llanos, y estos dos, como los demás agudos, forman excepción. Por razón análoga se acentúan en lo escrito todas las voces esdrújulas, y las llanas acabadas en consonante.

Pero los grupos que se forman según las analogías de acentuación, son más ó menos extensos; cuando una regla tiene muchas excepcio-



XI. Hay también bastantes vocablos esdrújulos y sobresdrújulos que hacen excepción á esta regla; pero sacados los vocablos en que la ley de inflexión ó de composición pide acento esdrújulo ó sobresdrújulo, como *apóstoles, árboles, dátiles, amá-bamos, amáramos, llécales, cómpralos, dándosenos*, y varios sustantivos de origen griego, propios y apelativos, v. g. *Anaxímenes, Temístocles, Eurípides, Sócrates, análisis, antítesis, éxtasis, hipótesis*, resta un número bastante corto de dicciones esdrújulas, terminadas en consonante, como *régimen, déficit*.

XII. Si la dicción termina en consonante precedida de más de una vocal, el acento carga más á menudo sobre la postrera vocal, como sucede en *azahár, baúl, Cain, deán, Faón, Jaén, león, maíz, miel, nuéz, país, Sebastián, soéz*. No siguen esta regla los patronímicos, todos los cuales (exceptuado *Ruiz*) se acentúan sobre la penúltima vocal, como *Díaz, Páez, Peldéz*, y muchos nombres plurales y formas verbales en que la analogía de inflexión ó la ley de composición pide que se coloque el acento, ya sobre la penúltima vocal, como en *borceguies, canóas, lóes, ráen, rien, amáis, amaréis*; ya sobre la vocal antepenúltima, como en *delicias, nectáreos, cámbias, cámbies, cantábais, cantariais, cantáseis, cantárais, cantáreis*.

XIII. Resta considerar un caso en que es necesario fijar la verdadera acentuación, por la tendencia que tenemos á alterarla, particularmente los americanos. Lo que voy á decir se refiere á gran número de vocablos graves que traen inmediatamente antes de la última sílaba dos vocales, seguidas ó no de articulación inversa. \* Si de estas dos vocales la primera es llena y la segunda débil, nos es más natural colocar el acento sobre la llena, como se ve en estos ejemplos: *áire, áuto, cáigo, cáuto, cláustro, féudo, fláuta, péine, réino, tráigas, váinas, &c.*; y de aquí es que el número de los vocablos en que sucede lo contrario

nes, pueden hallarse talvez en éstas ciertas analogías, formarse con ellas nuevos grupos, y sobre éstos establecerse nuevas reglas ortográficas.

De aquí nacen ciertas diferencias que se notan en los diversos tratados de acentuación castellana. El principio fundamental es uno mismo, pero la aplicación vária, según que las reglas son más ó menos generales.

Así la Academia Española en la última edición de su Gramática (*Prosodia y Ortografía*) ha reunido en un solo grupo todas las palabras (incluyendo inflexiones nominales y verbales) terminadas en *N* y en *S*, y viendo que casi todas son graves, como que en este grupo se contienen todos los plurales de nombres, y muchas personas de verbo (*amas, amaron*), ha prescrito que no se acentúen en lo escrito voces tales como *virgen, joven, mientras, entonces* (asimiladas á personas de verbos y á plurales de nombres), y que se pinte el acento en los vocablos agudos de esas terminaciones, y por supuesto también en los esdrújulos, como *corazón, latín, además, después, jóvenes, vírgenes, &c.*]

\* [Quien quiera estudiar extensamente esta materia, consulte los capítulos I y II de las *Apuntações Críticas* de Cuervo, donde hallará curiosos é interesantes pormenores.]

va siendo cada día menor en castellano. Los antiguos decían *reína, veinte, treinta*, (como nacidos que eran de *regina, viginti, triginta*); y nosotros decimos *réina, véinte, tréinta*; y obedeciendo á esta propensión, aun personas no vulgares pronuncian hoy *Atáulfo, baláustre, saúco*, en vez de *Ataúlfo, balaústre, saúco*. Pero quedan todavía muchas palabras en que el buen uso no permite hacerlo, como son además de las tres precedentes, las que siguen: *aína, barauúnda, bilbaíno, Calaiños, cabrahigo, Caístro, Creúsa, desvaído, Láinez, mohíno, paraíso, tahúlla, traílla, vahído, vizcaino, zahína, zahúrda*. Las demás excepciones pueden reducirse á estas clases:

1ª Formas y derivados verbales en que la analogía de inflexión ó la ley de composición requiere que se acentúe la débil, como *caído, creíste, creíble, oíla*.

2ª Derivados griegos en *ismo*, ó formados á imitación de estos, como *ateísmo, politeísmo, hebraísmo, maniqueísmo, deísmo, egoísmo*.

3ª Plurales de nombres que retienen el acento del singular, como *baúles, países*.

4ª Formas y derivados de verbos compuestos, en los cuales por punto general el acento no debe cargar sobre la partícula prepositiva. Por consiguiente, decimos *yo me ahíto* (del adjetivo anticuado *hito*, fijo), *yo estoy ahíto*; *yo ahíjo*; *yo ahílo*; *yo ahúcio*; *yo ahúcho*; *yo ahúmo*; *yo ahúso*; *yo aúno*; *yo desahúcio*; *tú prohíjas*; *tú prohíbes*; *él rehíla*; *él rehínche*; *él rehízo*; *él rehúnde*; *él rehúye*; *él se rehúrta*; *él reúne*, *él sahúma*.

Imitan esta acentuación otros verbos en que no hay composición ó es oscura, como *aúllo, maúllo, rehúso*, y no sé si algun otro.

5ª *Judaízo, hebraízo*, y otros verbos derivados de adjetivos en *aico* (*judáico, hebraíco*); en los cuales verbos no se debe cargar nunca el acento sobre la *a* que precede á la terminación.

## § V.

### INFLUENCIA DEL ORIGEN DE LAS PALABRAS EN LA POSICIÓN DEL ACENTO.

Hay varios casos en que no estando determinada la posición del acento por la estructura material de las palabras, ni por la analogía de inflexión ó composición, ni por el uso constante de la gente instruida, es útil atender al origen, esto es, al acento que tienen las palabras en la lengua de donde las hemos tomado. \*

\* Este párrafo supone conocimientos que no pueden esperarse de los alumnos. Lo he puesto para que lo tomen en consideración los profesores. Se cometen graves faltas en la acentuación de palabras derivadas del latín y sobre todo del griego, especialmente en la nomenclatura de las ciencias. Las observaciones que presento podrán servir para que se precavan ó corrijan muchas de ellas.



En las que nos han venido del latín se sigue, aunque con no pocas excepciones, la acentuación de este idioma: *lágrima* (*lácina*), *jóven* (*júvenis*), *aváro* (*avárus*), *navio* (*navigium*), *enválde* (*inválide*). \* Pero conviene observar, que cuando el nombre latino varía de acento de un caso á otro, el nombre castellano, así como imita al ablativo de singular de la lengua madre en la estructura, \*\* también le imita en la prosodia: *sermon* (*sermóne*), *ciudad* (*civitate*), *merced* (*mercéde*), *color* (*colóre*), *ibero* (*ibéro*). Algunas veces, con todo, se retiene la forma y el acento del nominativo: *Júpiter*, *Juno*, *César*, *Vénus*, *carácter*, *régimen* (*régimen*). †

Debe pues seguirse la acentuación latina, siempre que el buen uso no esté claramente decidido en contra. Por ejemplo, unos pronuncian *intérvalo*, otros *intervélo*; unos *síncero*, otros *sincéro*; unos *méndigo*, otros *mendigo*. Prefiero de consiguiente la acentuación del origen, que hace graves estas palabras. Adoptando esta práctica, hay en multitud de casos una regla fija á que atenernos, y no se multiplican por puro capricho los puntos de separación y divergencia entre las lenguas, que es añadir gratuitamente una dificultad más á su estudio.

En los nombres propios de personajes romanos se peca á veces gravemente contra la regla anterior. Muchos pronuncian *Tíbulo*, ‡ *Lúculo*, *Népote*, debiendo hacer graves estas voces (*Tibúllus*, *Lucúllus*, *Nepos*, *Nepótis*). Debe decirse *Cátulo*, grave, cuando se habla del poeta; y *Cátulo*, esdrújulo, cuando se designa algun individuo de la gente *Lutacia*, como el célebre vencedor de los cimbro.

Si el uso es decididamente contrario al origen, debemos atenernos al uso; como en *acédo* (*acidus*), *rúbrica* (*rubrica*), *albedrio* (*arbitrium*), *trébol* (*trifolium*), *tinieblas* (*ténēbræ*), *atmósfera* (*atmosphæra*), *púdico* (*pudicus*), *celebro* (*cérebrum*), *imbécil* (*imbecillus* ó *imbecillis*), *Lucía* (*Lúcia*), *Proserpina* (*Prosérpina*), *Pegáso*

\* [Esta etimología es dudosa.]

\*\* [Sobre el acusativo latino, singular ó plural, más bien que sobre el ablativo, formó sus nombres la lengua castellana, lo mismo que otras romances: *ciudad* (*civitatem*), *sermón* (*sermonem*) &c. Nótase claramente esta formación en los derivados de nombres neutros, como *grama* de *gramina*, *obra* de *opera*. A diferencia del italiano, que forma los plurales en *i* siguiendo la norma de los nominativos latinos, en castellano, en francés, &c., la *s*, signo de plural, es la *s* del acusativo plural en latín, que en la Edad Media se hizo extensiva á los nombres neutros: *ciudades* (*civitates*), *muros* (*muros*), *obras* (*operas*, lat. vulg.)]

† [Véase mi adición al apéndice V.]

‡ [En las *Elegías* de *Tíbulo*, traducción póstuma de Pérez de Camino (Madrid, 1874), el impresor ó el revisor estampó *Tíbulo*, desde la portada hasta la última página del libro, destrozando á veces versos como éste,

“Irán, así, *Tíbulo*, al postrimero”.....

donde se ve que el traductor acentuaba correctamente el nombre del famoso elegíaco latino.]

(*Pégasus*), *Cerbéro* (*Cérberus*), *Aníbal* (*Hánnibal*), *Asdrúbal* (*Ásdrubal*), *Isidro* (*Isidórus*), \* &c.

Pero por poco que dejase de ser constante este uso entre la gente educada, preferiría yo la acentuación del origen latino. *Presago*, por ejemplo, se pronuncia y escribe hoy frecuentemente como esdrújulo, aunque grave en latín y en italiano, y en el uso de los autores castellanos hasta fines del siglo XVII, por lo menos. Herrera dijo :

El nuevo sol, *preságo* de mal tanto ;

y otra vez :

El ánimo es *preságo* de su daño.

Yo vi el cometa y las lumbres  
De mi desdicha *preságas*,  
Cuando aquel sueño introdujo  
Miedo al cuerpo, horror al alma.

(Calderón, *la Cisma de Inglaterra*).

Aun hay menos razón para acentuar la antepenúltima de *epigrama*, que muchos acentúan en la penúltima, como lo hicieron los latinos, y se hace universalmente en las dicciones cognadas *anagrama*, *diagrama* y *programa* :

Y no sólo el honor del *epigrama*  
Recibe calidad de este precepto,  
Sino la lira con que amor nos llama (B. de Argensola).

Y para ennoblecer fiestas de damas  
Fueron las seguidillas *epigramas*. (Mora).

Ni por respetable que sea la autoridad de D. José Gómez Hermosilla, la seguiría yo en el esdrújulo *Mitridates*, contra el uso de los latinos, que hace grave este nombre propio. Dicen hoy *celtibero* las comparativamente pocas personas que se hallan en el caso de emplear esta palabra ; \*\* ; no sería mejor *celtibéro*, imitando la acentuación latina (*celtiber*, *celtibéri*), y la del simple castellano *ibéro* ? Creo tambien que en el sustantivo *prócer* está bien colocado el acento sobre la *o* ; pero no en

\* [La acentuación *púdico*, *Aníbal*, es moderna; antes se decía *puédico*, *Aníbál* :

“Cosas torpes, lascivas, *impudícas*.”  
(Anónimo: Böhl de Faber, n. 84.)

“Si muriera *Aníbál*, cuando en Hesperia  
La fortuna á sus armas obediente  
Para glorioso fin le dió materia”... (Bartolomé Argensola.)

En *acédo*, *trébol*, *tinieblas*, *celébro*, *Lucta*, *Isídoro*, el cambio de acento es sólo aparente. Véase mi adición al apéndice V.]

\*\*

[Y el agreste *Celtibero* indomable.” (Olmedo).]



el adjetivo *procero*, *procera*, que en latín es constantemente grave. \*

Ha sucedido á veces alterarse el uso general por etimologías dudosas ó falsas. Pronunciábase no ha mucho tiempo *pábilo*, según se ve por la asonancia y consonancia de esta palabra en poesías de los mejores tiempos de la lengua, \*\* y por la *Selva común de consonantes* en el *Arte poética* de Rengifo (pág. 301). Pero se introdujo la moda de pronunciar *pábilo*, esdrújulo, porque se imaginó, con poco fundamento, que se derivaba de *pábulum*; y esta práctica se ha hecho universal entre las personas que se precian de hablar bien, sin embargo de que el vulgo, y no poca parte de la gente educada, en todos los países en que la lengua nativa es la castellana, sigue todavía pronunciando *pábilo*.

Cuando el uso es general y decididamente contrario al origen, debemos, como he dicho, atenernos al uso; pero no hay razón para calificar de tal el que recae sobre vocablos que apenas pertenecen á la lengua común, ó sobre voces técnicas, que solo se oyen en la boca de un corto número de personas, cuya opinión puede ser inapelable en el arte ó ciencia que profesan, aunque no en materia de lenguaje.

A los poetas se concede separarse algunas veces de la acentuación normal, ya prefiriendo la práctica latina, ya el uso menos autorizado. Por ejemplo, decimos en prosa *impío*, rete-

\* [Del sustantivo plural *procéres* no faltan ejemplos en poetas andaluces (Carvajal, *Job*, IV; Mora, *Leyendas Españolas*, p. 125.)

Lope de Vega usó como esdrújulo el adjetivo:

“Con su estatura *prócer*a se mide.”

Pero Bello nos da el precepto y el ejemplo:

“Para sus hijos la *procera* palma.”]

\*\* En el *Amor médico* de Tirso de Medina, acto II, escena 3.ª, entre los dos criados Tello y Delgado, se lee:

*Delg.* Tello! — *Tell.* Oh Delgado, y no hilo!  
¿Acá también? — *Delg.* ¿Qué hay de nuevo?  
*Tell.* En Portugal todo es sebo.  
Hasta quedarse en *pábilo*.

Y en el *Amar por señas* del mismo autor, acto I, escena 6:

.....Hilo á hilo  
Me voy.—Chiton! —No hablo nada.  
Labrando voy cera hilada,  
Pero fáltale el *pábilo*.

[Lo mismo acentuamos hoy día en Colombia.]

niendo el acento del simple *pío* : pero en verso es permitido pronunciar *impío*, según la acentuación latina :

Este despedazado anfiteatro  
*Impío* honor de los dioses..... [Rodrigo Caro.]  
 .....Las contiendas  
 En que al genio del mal *impías* ofrendas  
 Las naciones tributan.....(Mora).

Por la misma razón es lícito en verso hacer graves, según la práctica menos autorizada, los esdrújulos *Océano*, \* *período*. \*\*

De los dorados límites de Oriente  
 Que ciñe el rico en perlas *Océano*. (Espronceda). †  
 .....Ni sabios oradores  
 Daban en *períodos* contrahechos  
 La señal de bochinchas destructores. (Mora).

Hay también alguna libertad para dejar la acentuación normal en los nombres propios nuevos ó de poco uso. Sin ella hubiera sido poco menos que imposible á Hermosilla traducir en verso la reseña de los ejércitos al fin del libro segundo de la *Iliada*.

Pero fuera de estos límites la licencia es incorrección, y arguye ignorancia ó poca destreza en el arte de versificar.

En las voces derivadas del griego, lo más común es acentuarlas á la manera de la lengua latina, que ha sido frecuentemente el conducto por donde han pasado al castellano. Los griegos, por ejemplo, pronunciaban *Sócrates*, *Demóstenes*: los latinos *Sócrates*, *Demóstenes*, acentuando la antepenúltima; y tal es también la acentuación de estos dos nombres en nuestra lengua.

Siguiendo la norma del idioma latino ponemos constantemente el acento sobre la antepenúltima de los nombres en *ada*,

\* Lo que no se tolera en prosa ni en verso es pronunciar *Oceano* con dos *ce*.

\*\* [Y, una vez mudado el lugar del acento, ya no han hallado los poetas inconveniente en pronunciar *pe-río-do*, tres sílabas, aunque no sin cierto sabor de vulgaridad. Así D. Angel Saavedra, Burgos, Espronceda, citados por Cuervo. Añadiré ejemplos de éste que el mismo Cuervo llama abuso :

“En precisos *periodos*, su cuidado”... (Porcel.)  
 “¡Oh! Bien me acuerdo: reposaba todo...”  
 Era pasado el trágico *periodo*”... (Núñez de Arce.)]

† [Verso calcado sobre este otro de Góngora :

“El rico de ruínas *Oceano*.”]

[“Es su vil capitán *Sardanapalo*.”  
*Rufo, Austriada*.

En las demás lenguas europeas conserva este nombre la acentuación grave, como lo advierte Cuervo, *Apuntaciones*. Evidentemente la forma esdrújula es moderna en castellano.]



*ide, ida*, cuyo nominativo griego es en *as* ó en *is*, como *década*, *mónade*, *triade*, *nómade*, *driada*, *náyade*, *crisálida*, *pirámide*; de los propios y patronímicos cuyo nominativo es en *ades*, como *Alcibiádes*, *Carnéades*, *Milciádes*, *Píladés*; de los compuestos terminados en *céfalo*, como *acéfalo*, *bucéfalo*, *cinocéfalo*; en *crates*, como *Sócrates*, *Hipócrates*; en *erono*, *erona*, como *isócrono*, *síncrona*; en *doto*, *dota*, como *Heródoto*, *antídoto*, *anécdota*; en *fago*, *faga*, como *antropófago*, *esófago*; en *filo*, *fila*, (de *philein*, amar), como *Pánfilo*, *Teófilo*; en *fisis*, como *apófisis*, *sínfisis*; en *foro*, *fora*, como *Telésforo*, *fósforo*, *canéfora*; en *gamo*, *gama*, como *bigamo*, *polígamo*, *criptógama*, *fanerógama*; en *gono*, *goná*, como *tetrágono*, *polígono*; en *grafo*, *grafa*, *grafe*, como *geógrafo*, *tipógrafo*, *historiógrafo*, *epígrafe*; en *gemes*, como *Hermógenes*, *Diógenes*; en *geno*, como *hidrógeno*, *oxígeno*; en *logo*, *loga*, como *análogo*, *diálogo*, *epílogo*, *teólogo*, *filólogo*; en *maco*, *maca*, como *Telémaco*, *Calímaco*, *Andrómaca*; en *menes*, como *Anaxímenes*; en *metro*, *metra*, como *diámetro*, *perímetro*, *termómetro*, *geómetra*; en *nomo*, *noma*, como *astrónomo*, *ecónoma*; en *odo*, como *método*, *sínodo*, *período*; en *ónimo*, *ónima*, como *Gerónimo*, *anónimo*, *pseudónimo*; en *ope* (de *ops*, voz), como *Calíope*, *Mélope*; en *pode*, como *tripode*, *hexápode*; en *poli*, *polis*, como *Trípoli*, *metrópoli*, *Heliópolis*, *Sebastópolis*; en *ptero*, *ptera*, como *díptero*, *coleóptero*, *himenóptero*; en *stasis*, como *hipóstasis*, *antiperistasis*; en *stenes*, como *Demóstenes*, *Calístenes*; en *teles*, como *Aristóteles*, *Praxíteles*; \* en *tesis*, como *hipótesis*, *diátesis*.

Por el contrario hacemos graves, siguiendo siempre la norma latina, los compuestos griegos terminados en *agogo*, como *pedagogo*, *demagogo*; en *demo*, como *Aristodemo*, *Menedemo*; en *doro*, *dora*, como *Isídoro*, *Teodoro*, *Musidora*; en *filo*, *fila* (de *phyllon*, hoja), como *difilo*, *trifilo*; en *glotis*, *gloto*, *glota*, como *epiglótis*, *poliglóto*; en *medes*, como *Diomédes*. \*\*

Los nombres propios y patronímicos en *ida*, *ides*, son á veces esdrújulos y á veces graves, siguiendo en uno y otro caso la acentuación latina. Por ejemplo, son graves *Aristídes*, † *Atrída*, *Heraclída*; y esdrújulos *Focílides*, *Eurípides*, *Meónides*.

\* [*Praxíteles*, grave (Villaviciosa, Arriaza), es la pronunciación más general, como si cierta asociación conceptual con *Apéles* sugiriese la rima.]

\*\* *Diomédes* acentúa constantemente *Hermosilla* en su traducción de la *Iliada*.

“Las máquinas de *Arquimédes*  
No son encarecimiento.”

(Lope de Vega, en la comedia *La Hermosa Fea*).

† [Tanto en griego como en latín este nombre es voz paroxítona (Cuervo, *Apunt.*); así que no hay razón para pronunciar *Aristídes*. Con todo, sabido es que á las veces el uso inducto arrastra á los doctos y prevalece:

“En ese monumento  
Que á tu glorioso *Aristídes* eleva  
La virtud filial de reina pía.” (*Boralt*).]



Hasta aquí todo es conformidad con la norma de la acentuación latina. En las terminaciones que voy á enumerar nos apartamos á veces de ella.

1. Los sustantivos en *ma*, si son en griego derivados verbales neutros, llevan constantemente el acento sobre la penúltima, como *anagráma*, *sistéma*, *diadéma*, *epifonéma*. Excepción á esta regla no he podido hallar otra bien establecida que *síntoma*; pues aunque algunos dicen *díploma*, lo general es *diplóma*.

2. Los nombres propios en *eo* tienen acentuada la *e* de la terminación, sin embargo de que en las voces originales latinas se coloca más atrás el acento; y así pronunciamos *Orféo*, *Prometéo*, *Perséo*, *Idomenéo*.

3. Los nombres propios femeninos que terminan en *ea*, siguen la acentuación latina, acentuándose sobre la *e* de la terminación, como *Astréa*, *Medéa*.

4. Los apelativos en *eo*, *ea*, siguen siempre la acentuación latina, y llevan acentuada esta *e*, si procede del diptongo griego *ai*, como *aquéo*, *focéo*, *sabéo*, *febéo*, *propiléo*, *mausoléo*; mas en conformidad también con el uso latino, llevan acentuada la vocal precedente á la terminación, cuando en esta era breve la *e*, como *apolíneo*, *hectóreo*.

Dícese *epicuréo* y *epicúreo*, y debiéramos por consiguiente preferir la acentuación de la penúltima vocal, según la práctica de los latinos. La Academia, sin embargo, ha preferido acentuar la *u*.

5. Sobre la acentuación de los nombres en *ia* parece haber ejercido poca influencia la prosodia latina. Se acentúan sobre la antepenúltima vocal los compuestos terminados en *cracia*, como *aristocrácia*, *democrácia*, *hiereocrácia*, *oclocrácia*; en *demia*, como *epidémia*, *académia*; en *fagia*, *gamia*, *mancia*, *onimia*, *pedia*, *urgia*, como *antropofágia*, *monogámia*, *poligámia*, *necrománia*, *quirománia*, *sinonímia*, *homonímia*, *Ciropedia*, *enciclopédia*, *litúrgia*, *metalúrgia*.

6. Se acentúan sobre la penúltima vocal los compuestos terminados en *arquía*, *fonía*, *gonía*, *grafía*, *manía*, *patía*, *tonía*; como *anarquía*, *monarquía*, *tetrarquía*, *eufonía*, *cacofonía*, *sinfonía*, *teogonía*, *cosmogonía*, *geografía*, *caligrafía*, *melomanía*, *simpatía*, *hidropatía*, *homeopatía*, *atonía*, *monotonía*.

7. En cuanto á los compuestos que terminan en *logia* en algunos de estos nombres es uso constante cargar el acento sobre la penúltima vocal, como en *analogía*, *etimología*, *astrología*, *cronología*, *mitología*, *teología*, *fisiología*, y en otros sobre la vocal antepenúltima, como en *antilógia*, *perisológia*. En los nombres modernos de ciencias el uso es vario, pero lo más común es acentuar la *o* de la terminación, como en *mineralógia*, *ideológia*, *zoológia*, *ornitológia*, *ictiológia*, *entomológia*, &c.

8. Son también varios los compuestos terminados en *nomia*, pues se dice con el acento en la *o*, *antinómia*, y con el acento



en la *i*, *astronomía*, *economía*. En las voces nuevamente introducidas, el uso más común es acentuar la *o* de la terminación; *insonomía*, *autonomía*.

9. Restan aún muchos nombres en *ia*, acerca de los cuales podemos hacer una observación, y es que cuando significan cualidades abstractas, y se derivan de sustantivos concretos en *o*, que han pasado también á nuestra lengua, solemos acentuar la *i*, como en *filosofía*, derivado de *filósofo*, *misantropía*, de *misántropo*. En los demás no se puede dar regla fija: se dice *estrategía*, *disépsea*, *disentería*, y por el contrario *apoplejía*, *letanía*, *pirexia*, &c.

10. Los nombres propios en *on* son agudos, cualquiera que haya sido su acentuación griega ó latina, como *Agamenón*, *Telamón*, *Macaón*, *Foción*, *Filemón*, *Dión*; pero los en *or* varían: unos agudos, como *Mentor*; otros graves como *Cástor*, *Héctor*.

11. Finalmente, hay nombres griegos en que ha prevalecido por el uso constante una acentuación opuesta á las reglas de la prosodia latina, como en *acólito*, *misántropo*, *filántropo*, *héroe*, *ágata*, *Heléna*, *Ifigénia*, *Edipo*, *Sardanápalo*. \*

Las observaciones precedentes relativas á los vocablos derivados de la lengua griega nos dan casi siempre los medios de resolver las dudas que puedan ofrecerse por la variedad del uso ó la novedad de la voz. Si esta se halla comprendida en algunas de las terminaciones en que se han establecido por la práctica general reglas ciertas, deberemos acentuarla conforme á ellas. Por ejemplo, ¿dudamos cómo haya de acentuarse la voz nueva *estratocracia*, que significa la forma de gobierno en que manda el ejército? Por la regla de los compuestos análogos *democracia*, *aristocracia*, haremos aguda la sílaba *era*.

Y si la voz no pertenece á terminación alguna en que el uso haya fijado reglas, seguiremos la norma del acento latino, que es la tendencia más general de la lengua. Por consiguiente, entre *parasíto* y *parásito* preferiremos *parasíto*: haremos esdrújulos los sustantivos terminados en *erata*, como *aristócrata*, *demócrata*, y demás análogos; haremos también esdrújula la terminación en *lisis*, pronunciando *análisis*, *parálisis*, *diálisis*; y haremos grave la terminación en *ope* (de *ops* ojo), pronunciando *ciclópe*, *miópe*.

Ya se ha dicho que en verso puede permitirse alguna liber-

\* En cuanto al último, yo me decidiría por la práctica de los poetas castellanos hasta el siglo XVIII:

“No les dió merienda así  
El bruto *Sardanápalo*  
Al gran Turco y al Sofí.” (*Romanc. Gen.*).  
“Muy largas faldas son estas:  
El rey de bastos! No es malo...  
Será el rey *Sardanápalo*,  
Pues que lleva un palo á cuestas.” (*Tirso*).

tad para preferir el uso menos autorizado y análogo; pero estas licencias no deben nunca pasar de la poesía á la prosa.

Hemos hablado hasta aquí de los orígenes latino y griego. Por lo tocante á las palabras tomadas de otras lenguas, y en que la prosodia no está determinada por un uso constante, se debe seguir la acentuación de su origen, en cuanto sea compatible con la índole del castellano, como siempre lo es la acentuación de los otros dialectos latinos. Retúvose por tanto el acento italiano ó francés en *soprano*, *violoncelo*, *esdrújulo*, *coqueta*, *randevú*, *fricasé*. Mas no sucede lo mismo en las voces tomadas de otros idiomas, v. g. el inglés; en las cuales unas veces es posible conservar y conservamos en efecto la acentuación nativa, como en *milór*, *ládi*, *júri*; y otras veces, porque no lo es, ó sin embargo de serlo, preferimos dar á la voz el acento que nos parece convenir mejor á su terminación según la índole del castellano, como en *fasionable* (*fáshionable*), *Cantorbéri* (*Cánterbury*), *Newtón* (*Néwton*), *Bacón* (*Bácon*), *Wolséo* (*Wólsey*).



## PARTE TERCERA.

### DE LA CANTIDAD.

#### § I.

##### DE LA CANTIDAD EN GENERAL.

Llámanse CANTIDAD de una sílaba su duración ó el tiempo que gastamos en pronunciarla.

Esta cantidad no es una cosa absoluta, de manera que en pronunciar una sílaba dada gastemos una cantidad definida de tiempo, v. g. uno ó dos centésimos de segundo. La cantidad consiste propiamente en la relación que tienen unos con otros los tiempos de las sílabas, los cuales pueden variar mucho, según se habla lenta ó apresuradamente, pero guardando siempre una misma proporción entre sí.

La duración de las sílabas depende del número de elementos que entran en su composición y del acento. Así en las cuatro sílabas de que consta la dicción *transcribiese*, es indudable que la primera *trans* requiere más tiempo que la segunda *cri*, por componerse aquella de cinco elementos y esta de tres; y no es menos cierto que la sílaba *bié*, compuesta de tres elementos, uno de los cuales es la vocal acentuada *é*, se pronuncia en más tiempo que la cuarta *se*, que se compone de una sola consonante y una sola vocal que carece de acento.

A pesar de estas diferencias, las duraciones ó cantidades en todas las sílabas castellanas se acercan más á la razón de igualdad que á la de 1 á 2, como creo haberlo probado suficientemente en otra parte; \* y de aquí es que lo más ó menos largo de una sílaba importa muy poco para la medida del verso, si no es en razón del acento, cuyo oficio métrico se dará á conocer después.

Sin embargo, como los sílabas más llenas, llamadas *largas*, exceden un poco (aunque es imposible decir cuánto), y las sílabas de estructura sencilla, que se llaman *breves*, no llegan exactamente á la cantidad média de duración, que sirve de tipo en la medida de los versos, es fácil concebir que, si se multiplican demasiado aquéllas, habrá por fuerza que violentar un tanto la pronunciación para ajustarla á los espacios métricos, lo que dará cierta dureza al verso; y que por el contrario, si hay

\* [El autor alude probablemente á un importante artículo sobre Prosodia castellana que publicó en 1823 en *La Biblioteca americana*, tomo II, entrega 1.ª y única. La doctrina de nuestro autor está resumida en el apéndice VI y VIII de esta obra.]

demasiado número de breves, el verso no parecerá tan nutrido y cabal como es necesario para que el oído quede contento. Cuando las largas se mezclan con las breves, lo que sobra de las unas se compensa con lo que falta á las otras, y cada verso ó miembro de verso parece regular y exacto; pero cuando predominan excesivamente las unas ó las otras, es difícil esta compensación; y una diferencia, apenas perceptible por sí sola, produce á fuerza de multiplicarse un exceso ó falta de duración que puede perjudicar al ritmo. \*

Más esto sucede solamente cuando es excesivo el número de las breves ó de las largas. Dentro de ciertos límites, tiene el versificador bastante libertad para emplear las unas ó las otras, y para hacer de este modo más ó menos grave ó ligero, fuerte ó suave el verso, según lo pida el concepto ó sentimiento que se propone expresar.

Cifíese á esto solo la importancia de las sílabas breves y largas en el metro castellano. En cuanto á acentuadas ó inacentuadas la tienen muy grande, como después veremos; pero es por una razón independiente de la cantidad, único asunto que nos ocupa ahora.

Si la consideración de las sílabas largas y breves es de tan poca importancia en el verso, aun lo es menos en la prosa y en la pronunciación familiar; porque suponiendo que dividimos las dicciones en las sílabas de que legítimamente constan, y que pronunciamos todos los elementos de estas, y colocamos el acento en el lugar debido, es imposible que no demos á cada dicción y á cada sílaba los espacios ó duraciones correspondientes.

Digo, suponiendo que dividimos las dicciones en las sílabas de que legítimamente constan, porque hay casos en que esta división es dudosa, y puede ocasionar dificultades; es á saber, cuando entre dos ó más vocales no media ningún sonido articulado. En tales casos, es necesario saber si las vocales concurrentes forman una, dos ó más sílabas; de cuya determinación es evidente que depende el número de sílabas que tiene la dicción, y el espacio que debe ocupar en la pronunciación ordinaria y en el metro. En *Dios*, por ejemplo, concurren dos vocales, como en *loor*; pero las dos vocales concurrentes forman

\* En este verso, por ejemplo,

“De lo que padecía se quejaba,”

corre con demasiada celeridad la voz; y para hacer más llena la cadencia, el que tenga un oído fino, familiarizado con la del verso endecasílabo, reforzará tal vez un poco el *lo*. Al paso que en este del Petrarca,

“Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,”

en que hay nada menos que ocho acentos, y casi todas las sílabas son complejas, se hace preciso debilitar hasta cierto punto la acentuación de *fior*, *erbe*, *antri*, en beneficio del ritmo.



diptongo en *Dios*, y la dicción tiene una sola sílaba y se pronuncia en la unidad de tiempo; al paso que no lo forman en *loor*, que por consiguiente consta de dos sílabas y correctamente pronunciado ocupa dos tiempos en el habla ordinaria y en el metro.

El problema, pues, que se nos presenta ahora, y el único de importancia en la prosodia por lo tocante á las cantidades, es este: determinar, cuando concurren dos ó más vocales, si forman una ó más sílabas. Las reglas que voy á exponer ahora son relativas á los casos en que las vocales concurrentes pertenecen á una sola dicción.

## § II.

### DE LAS CANTIDADES EN LA CONCURRENCIA DE VOCALES PERTENECIENTES Á UNA MISMA DICCIÓN.

Las reglas que vamos á dar suponen determinado el lugar del acento.

El acento puede estar situado de tres modos con respecto á las vocales concurrentes; ó en una de ellas, ó en una sílaba precedente ó siguiente.

#### I — VOCALES CONCURRENTES CON ACENTO.

##### REGLA 1ª

Si concurren dos vocales llenas y el acento cae sobre cualquiera de ellas, no forman naturalmente diptongo; por lo que son disílabas estas dicciones, *Páez*, *Jaén*, *nao*, *tea*, *leal*, *feo*, *león*, *loa*, *roen*; y trisílabas estas, *azahar*, *caoba*, *creemos*, *boato*, *canoas*. La práctica ordinaria de los poetas está de acuerdo con la regla precedente; pero no les es prohibido contraer alguna vez las dos vocales y formar con ellas un diptongo impropio, como lo hizo Samaniego en este endecasílabo:

El *León*, rey de los bosques poderoso;

y Espronceda en estos versos de cuatro sílabas:

Y no hay playa,  
Sea cualquiera,  
Ni bandera.....

donde *león* y *sea* figuran como monosílabos. \* Es menos dura

\* [La tendencia á contraer los diptongos *ei*, *eo*, es moderna. En poetas del siglo de oro no se hallarán ejemplos tales como estos:

"Chispeando como rápidas vislumbres." (*Campoamor*.)

"El pecho se golpeó desesperado." (*El mismo*.)

"Corría el viento y el ciprés ondeaba." (*El mismo*.)

"Vió centellear en la tiniebla oscura." (*Menéndez Pelayo*.)

*Sea* se ha contraído alguna vez en una sílaba por la facilidad con que se

esta contracción (llamada SINÉRESIS) cuando la vocal inacentuada es la *e*, que es la menos llena de las llenas. \*

## REGLA 2ª

Si concurren dos vocales, la primera llena y la segunda débil, y el acento carga sobre la llena, las vocales forman constantemente diptongo, como en *taray*, *cauto*, *peine*, *carey*, *feudo*, *coima*, *convoy*, disílabos; *hay*, *rey*, *soy*, monosílabos. Este diptongo es generalmente indisoluble; quiero decir, que ni aún por licencia poética pueden las vocales concurrentes pronunciarse de modo que formen dos sílabas. \*\*

diptongan en la pronunciación, y antes se diptongaban en verso, á estilo italiano, las vocales concurrentes *ia*, *ie*, &c. á fin de verbo.

"Libre de esclavitud no *sea* ninguno." (Quintana).

"Ni cuál *sea* de la dama el paradero." (Bello.)

Las vocales concurrentes *de*, *do* se hallan diptongadas en los mejores versificadores. V. apéndice VI.\*]

\* Es frecuente, con todo, la contracción de las dos primeras vocales en *ahora*, y se la permite á menudo uno de los más hábiles versificadores que ha tenido la lengua:

....."Mis miradas  
*Ahora* mismo están fijas en la escena." *p. 64 Ley. Esp.*  
 "Al placer que *ahora* gozo, no resisto." *72*  
 "Los torrentes de fango que *ahora* bebo."  
 "*Ahora* verás si yo sé urdir la trama." (Mora).  
 ["Así la osada juventud de España  
 Contra el moro obstinado *ahora* defiende  
 Las conquistas debidas á su brío." (Luzán.)

La contracción de *ahora* en un disílabo no es una licencia aislada. Las vocales concurrentes en los proclíticos pierden su independencia, y tienden á contraerse, repartiéndose el acento. Ya vimos que esto sucede con *aun*. Lo propio se verifica con *ahí*:

"*Ahí* tienes á tu querida"...

"Pues, sobrinita, *ahí* te dejo"... (Moratín citado por Cuervo.)

Cuando estas voces dejan de ser proclíticas y van en la parte posterior de la cláusula, las vocales recobran su valor, y el diptongo es de todo punto inadmisibile.

No hay más diferencia sino que en *ahí* y *ahora*, proclíticos, la diptongación es potestativa del que habla, y en *aun*, en el mismo caso, obligatoria.

AHÍ ó A-HÍ *vieno*? *Vieno* A-HÍ. — AHORA ó A-HORA *es tiempo*:

("Ahora es tiempo, Euterpe, que cantemos"... Luzán.)

Es tiempo A-HORA. — AUN *llueve*? *Llueve* A-ÚN.]

\*\* No falta uno que otro ejemplo de esta violenta diéresis:

"Dos destos que en las ciudades,  
 Sanguijuelas de las honras,  
 Sin espada sacan sangre;  
 Censura de las doncellas,  
 Sátira de los linajes,  
 Zóilos de los ausentes,  
 De los ingenios vejamen;  
 Destos, en fin, que mirones  
 En los templos y en las calles,  
 Porque todo lo malician  
 Dicen que todo lo saben." (Tirso de Molina).

*Zoilo*  
*Villegas* 1. 389. 323  
*Cov. Com.* 1. 200  
 — *Viaje* 20 (Sancho)  
*Escilla Aranc.* 1. xlv  
*Lope Jerar.* 344 (1609)



La separación de vocales que normalmente deben pronunciarse en la unidad de tiempo, haciéndolas sonar en distintas sílabas, se llama DIÉRESIS, y suele señalarse en la escritura con dos puntos, á que se da el mismo nombre, colocados sobre una de las vocales disueltas: *glorioso, suave*. La sinéresis no tiene signo alguno. \*

## REGLA 3ª

Si concurren dos vocales, la primera llena y la segunda débil, y el acento carga sobre la débil, las dos vocales forman naturalmente dos sílabas, como en los disílabos *raíz, baúl, creí*, y en los trisílabos *roído, saúco, oímos*. Los buenos versificadores rara vez se permiten la contracción ó sinéresis de estas vocales concurrentes, que forman entonces un diptongo impropio bastante duro. \*\*

## REGLA 4ª

Si concurren dos vocales, la primera débil y la segunda llena, y el acento recae sobre la débil, las vocales concurrentes forman naturalmente dos sílabas, como en los disílabos *día, fie, río*; en los trisílabos *ganzúa, valúa*; en el tetrasílabo *dervirtúo*, y en el pentasílabo *lloráramos*. La sinéresis es menos rara en esta combinación que en la precedente, porque no es tan ingrata al oído. †

\* [En la colección de las Poesías de García Tassara se usó arbitrariamente la crema, ó dos puntos, para marcar la sinéresis.]

\*\* Como en este verso de Meléndez:

"Cuido del cielo al lodo que le afea."

[Ya se ha dicho que en *aun*, proclítico, la diptongación es forzosa, y en *ahí* perfectamente aceptable:

"Y si es que espada en tu cobarde mano  
Falta á tu atrocidad, *ahí* va la mía." (Quintana.)

La prosodia de *maíz*, fijada por buenos versificadores:

"Y para ti el *ma-íz*, jefe altanero" (Bello);  
"Rico marco de espléndidos *ma-íces*" (Collado),

es posible que haya sido una asimilación de esta voz indígena á la castellana *raíz*. Ello es que muchos dicen *máiz*, sin que á ello tengamos razones etimológicas que oponer, y así hallamos usada esta palabra por un esmerado versificador cubano.]

"Que *había* de ver con largo acabamiento." (Garcilaso). *8 pl. 1ª*

"Los ríos su curso natural reprimen." (Espronceda).

....."Ni catarata  
De ondisonante río, ni lava ardiente." (Espronceda).

Cuando las dos vocales terminan la dicción, la sinéresis ofende poco ó nada al oído; y talvez sería de desear que imitásemos á los italianos, que en esta situación las contraen siempre, y aun hacen lo mismo en la concurrencia de dos llenas finales:

"Pur, se non della vita, avere almeno  
Della sua fama *dee* temenza e cura." (Tasso).

Serían entonces más nutridos nuestros versos y cabría más en ellos.

## REGLA 5ª

Si concurren dos vocales, la primera débil y la segunda llena, y está acentuada la llena, las vocales concurrentes forman unas veces diptongo y otras nó. *Fióme* es naturalmente trisílabo, y *Dios*, por el contrario, constantemente monosílabo.

Para determinar la cantidad legítima de estas combinaciones, serán de alguna utilidad las reglas que siguen.

a) Cuando los sonidos simples *e*, *o*, han pasado bajo la influencia del acento á los sonidos compuestos *ie*, *ue*, estas combinaciones forman diptongos absolutamente indisolubles, como sucede en *diente*, *fuelle*, *huerto*, *muerte*, *viento*, nacidos de los vocablos latinos *dente*, *forte*, *horto*, *morte*, *vento*, y en *pienso*, *quiere*, *ruego*, inflexiones de los verbos *pensar*, *querer*, *rogar*; todas las cuales raíces vuelven casi siempre al sonido simple, luego que muda de lugar el acento, como en las voces *dental*, *hortense*, *mortífero*, *pensaba*, *queremos*, *rogaria*.

b) La analogía de la conjugación determina la cantidad legítima de las formas verbales. Por ejemplo, *fio* y *cambio* son disílabos. Luego *fiamos* y *cambiamos* son trisílabos, porque la primera persona de plural del presente ó pretérito perfecto de indicativo añade una sílaba á la primera de singular del presente: *amo*, *amamos*; de lo cual se sigue que la combinación *ia* forma naturalmente dos sílabas en *fiamos*, y diptongo en *cambiamos*. Por razones análogas las combinaciones *ie*, *io*, son disílabas en *fié*, *fió*, y diptongos en *cambié*, *limpió*, y las combinaciones *ua*, *ue*, disílabas en *valuamos*, *valuemos*, forman diptongos en *fraguamos*, *fragüemos*.

De la misma manera, para saber si la terminación *io*, de la tercera persona del perfecto de indicativo en los verbos de la segunda y tercera conjugación es ó nó disílabo, puede recurrirse á la primera persona del mismo perfecto para poner en aquélla igual número de sílabas que en ésta. Por ejemplo: *temí*, *sentí*, son disílabos, luego también lo serán *temió*, *sintió*; *vi*, *di*, son monosílabos; luego lo serán igualmente *vió*, *dió*; de que se sigue que en todas estas palabras la combinación *io* forma diptongo. Por el contrario, siendo *reí* disílabo como *rio*, y *desleí* trisílabo como *deslio*, disílabo será *rió* y trisílabo *deslió*; de que se sigue que en estas terceras personas de los verbos *reir* y *desleir* la combinación *io* debe pronunciarse como disílabo.

Cuando las combinaciones á que es relativa esta regla son de suyo disílabas, admiten fácilmente la sinéresis; pero cuando forman diptongo, se prestan con suma dificultad á la diéresis ó disolución del diptongo. Así vemos que es frecuente en los poetas hacer monosílabo la combinación *ia* ó *ua* en *fiamos*, *variarnos*, *valuamos*; pero dudo que un buen versificador la haya hecho jamás disílabo cuando forma naturalmente diptongo, como en *cambiamos*, *fraguamos*, *acopiamos*, *aguamos*.

c) La combinación *ie* forma diptongo indisoluble en las termi-



naciones *ieron* ; *iese*, *ieses*, *iese*, *iésemos*, *iescis*, *iesen* ; *iera*, *ieras*, *iera*, *iéramos*, *ierais*, *ieran* ; *iere*, *ieres*, *iere*, *iéremos*, *iereis*, *ieren*, del pretérito perfecto de indicativo, imperfecto de subjuntivo, y futuro de subjuntivo de la segunda y tercera conjugación ; v. g. *murieron*, *muriese*, *muriesen*, &c. ; *muriera*, *murieras*, &c. ; *muriere*, *murieres* &c. ; y asimismo en la terminación *iendo* del gerundio de las mismas conjugaciones, como *temiendo*, *muriendo*.

Pero es necesario tener presente que en ciertos verbos la *i* de *ieron*, *iese*, *ieses*, &c., no pertenece verdaderamente á la terminación, sino á la raíz, y no forma diptongo con la *e* siguiente. Esto sucede siempre que en la tercera persona de singular del pretérito de indicativo la combinación *ió* es disílaba. Por ejemplo, *rió* es disílabo, *rieron* trisílabo ; *deslió* de tres sílabas, *deslieron* de cuatro. Díjose primero *riyó*, *riyeron*, en vez de *riiú*, *riieron*, porque la *i* entre dos vocales, si carece de acento, se vuelve *y*. Por donde se ve que suprimida la *y*, la terminación comprende solamente los sonidos *o*, *eron* : lo mismo se aplica á *riese*, *riesen*, &c.

d) En todos los sustantivos abstractos, terminados en *ción*, *gión*, *sión*, *ción*, *xión*, derivados de verbos castellanos ó latinos, como *navegación*, *acción*, *región*, *religión*, *pasión*, *procesión*, *cuestión*, *gestión*, *conexión*, *reflexión*, la combinación *ió* del final forma diptongo que rarísima vez se hallará disuelto.

e) La analogía de las derivaciones determina la cantidad legítima de las palabras derivadas. *Naviero*, por ejemplo, es tetrasílabo, y *brioso* trisílabo, porque deben añadir una sílaba á los primitivos *navío*, *brío*, como *librero* á *libro*, *gotoso* á *gota*, y por tanto las combinaciones *ié*, *ió*, son disílabas en aquellas dicciones ; pero *glorietta* es trisílabo, y *ambicioso* tetrasílabo, porque deben añadir una sílaba á las dicciones primitivas *gloria*, que consta de dos sílabas, y *ambición* que consta de tres ; de que se sigue que en estos ejemplos las combinaciones *ié*, *ió*, forman diptongos.

Cuando alguna de las combinaciones á que es relativa la regla anterior es naturalmente disílaba, se permite al poeta la sinéresis ; pero si forma diptongo, éste es por lo común indisoluble ; bien que por una licencia poética que no deja de halagar al oído, se halla á veces disuelto en los adjetivos derivados que terminan en *ioso* y *uoso*, como *gracioso*, *glorioso*, *fastuoso*, *majestuoso*, &c., en que, según la pronunciación ordinaria, las combinaciones *ió*, *uó*, son diptongos. El oído recibe de mejor grado la diéresis de *uoso* que la de *ioso*. \*

\* " El árbol de victoria  
Que ciñe estrechamente  
Su gloriosa frente." (Garcilaso).  
" Voluptuoso ore la espesura." (Mora).  
....." Magnífico paisaje  
Dispuso, que termina en grandiosa  
Perspectiva" .....—(El mismo).

f) En los demás casos es necesario atender al buen uso, según el cual la combinación forma á veces un diptongo indisoluble, como en *Dios, pié, fué*, y otras veces diptongo soluble, ó dos sílabas que se prestan sin la menor violencia á la sinéresis, como en *Diana, suave*, que son arbitrariamente disílabos ó trisílabos. \*

## REGLA 6ª.

Si concurren dos vocales débiles y está acentuada la primera, las dos vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *Tuy, muy*. \*\* Acaso debe pertenecer á la misma regla *búitre*, † que muchos pronuncian con el acento en la *i*: y antiguamente pertenecían también á ella el verbo *cuido*, el

“El majestuoso río  
Sus claras ondas enluta.” (*Espionceda*).

“Sus partos prodigiosos,  
Su fecunda invención muestran en vano:  
Informes, monstruosos,  
A la razón insultan”..... (*Martínez de la Rosa*).

\* “Así en nueva región su mente vaga  
Y en ella lo embriaga  
Sabor de incierto goce”..... (*Mora*).

“Ajusta al morrion plumero ufano.” (*El mismo*).  
“Ciñe el crestado morrion, y vuela.” (*El mismo*).

“De Gibraltar al Pirene,  
De Guadiana á Valencia.” (*El mismo*).  
“Cuyo cimiento riega Guadiana.” (*El mismo*).

“Y quiere libertarse de un encuentro  
Funesto á su virtud. El que viola  
De la hospitalidad el noble centro,  
¿No es un perverso?”..... (*El mismo*).

“Del filial afecto que lo encanta.” (*El mismo*).  
“Sorprende la acertada maniobra.” (*El mismo*).

No nos parece igualmente aceptable la diéresis de este verso;

“Detrás viene en cadenas el diablo.”

Talvez se nota en este insigne versificador y poeta una excesiva propensión á la diéresis.

[Y esta propensión, en cuanto no se desvíe de la pronunciación etimológica, es característica de los buenos versificadores españoles. Véase al fin de la obra el apéndice sobre vocales concurrentes.]

\*\* Hallamos disuelto el diptongo *ui* del sustantivo *fluido* (que no debe confundirse con el participio *fluido*, naturalmente trisílabo) en este verso de don José Joaquín de Mora:

“En jaspe inmóvil flúidos sutiles.”

[La Academia, Gr. p. 334, advierte que *Tuy* es disílabo llano, siendo el hiato vestigio de una consonante eliminada: latín *Tude*. Según esto, y dado que la *y* final tiene por oficio indicar á un mismo tiempo que la *i* va diptongada y que el acento cae en la vocal precedente, parece regular que se escriba *Túi*, á diferencia de *muy* y de *ful*.]

† [Esta es la acentuación etimológica: *vulturem*.]



sustantivo *cuíta*, y el nombre y verbo *descuido*, en todos los cuales se acentuaba la *ú*; como se ve por la asonancia en no pocos pasajes:

Siguiendo voy una estrella  
Que desde léjos descubro,  
Más clara y resplandeciente  
Que cuantas vió Palinuro.  
Yo no sé adónde me guía,  
Y así navego confuso,  
El alma á mirarla atenta,  
Cuidadosa y con *descúido*. (Cervántes).

Una cortesana vieja  
A una muchacha de Burgos,  
Mal adiestrada en el arte,  
La riñe ciertos *descúidos*. (Romancero General).

Aun hoy día conservan esta antigua pronunciación los chilenos, y acaso no se ha perdido del todo en la Península, pues la vemos en este pasaje de Meléndez, citado por don Vicente Salvá:

¿ Le adularás con ella?  
¿ O allá en la fría tumba  
¿ Los míseros que duermen  
De lágrimas se *cúidan*? \*

#### REGLA 7ª

Si concurren dos vocales débiles, y es acentuada la segunda, hay variedad en el uso. Unas veces las vocales concurrentes

\* Don Alberto Lista pronunciaba de la misma manera, pues dice expresamente que *descúido* es asonante de *mudo*: tomo III, página 43, de sus *Ensayos*, recopilados por D. J. J. de Mora.

Perteneció también á esta regla *viuda*, que se pronunciaba *víuda*, asonando en *fa*:

..... "Que te abra  
Los ojos Santa Lucía.  
Mas don Luís sale aquí,  
Con una enlutada ó *víuda*,  
Tapada como la nuestra.  
Donde hay cebo, todos pican." (Tirso).

..... "Dichas  
Que en la ausencia echaba menos,  
Me restauran, aunque *víuda*,  
A tus ojos y á tu casa.  
Apenas en ella pisan  
Mis venturas"... (El mismo).  
"Críome el cuerdo recato  
De una madre medio rica,  
Que lloraba, aunque casada,  
Soledades como *víuda*." (El mismo).

[ *Cúido*, *víuda*, es acentuación etimológica: *cógito*, *vídua* ].

forman diptongo indisoluble, como en *fui*, *cuíta*, *cuído*, *descuído* (que por su pronunciación moderna pertenecen á esta regla), y otras veces forman diptongo disoluble, ó si se quiere dos sílabas que admiten fácilmente la sinéresis, como en *ruin*, *ruina*, *ruido*, *viuda*. La analogía de la conjugación determina á menudo la cantidad natural y legítima de estas combinaciones en las formas verbales. Por ejemplo, se dice *huyo*, disílabo, y *arguyo*, trisílabo: debemos pues decir *huí*, disílabo; *huimos*, *huía*, *huida*, trisílabos; *argüi*, *argüir*, trisílabos; *argüía*, *argüimos*, *argüido*, tetrasílabos; *argüíamos*, pentasílabo, &c. Pero en casos de esta especie se permite la sinéresis á los poetas. \*

Cuando se duplica una vocal como en *piísimo*, *duúinviro*, la combinación forma dos sílabas, y apenas admite la sinéresis.

## II — COMBINACIONES DE DOS VOCALES Á QUE PRECEDE EL ACENTO.

### REGLA 8ª

Si las dos vocales concurrentes son llenas, forman naturalmente dos sílabas, como en *Dánao*, *cesáreo*, *héroe*, *plázcaos*, *temiéndoo*s.

Como los poetas hacen casi siempre diptongos las combinaciones inacentuadas á que se refiere esta regla, \*\* (particular-

\* Me disuenan con todo *huís*, *huí*, &c., pronunciados en una sílaba. Lo que no puede tolerarse es la diferencia de cantidades de una misma dicción en un mismo verso, como en este de Valbuena, versificador bastante duro á veces:

"Huíd, dice, señor: *huíd*, que conviene."

\*\* "Así á todos los *Dánaos* suplicaba." (*Hermosilla*.)

"No pretendas saber (que es imposible)  
Cuál fin el cielo á ti y á mí destina,  
*Leucónoe*, ni los números caldeos  
Consultes" .....(*Moratín*.)

"Los héroes que la fama  
Coronó de laureles." (*El mismo*).

"Ese que duermes en *ebúrnea* cuna  
Pequeño infante, es un *Guzmán*" .....(*El mismo*).

En los versos que siguen aparecen estas combinaciones como disílabas:

....."Desaparece  
La luz en los *etéreos* umbrales." (*Mora*).

"Se estremece al silbido  
De huracán, que derrama  
*Bóreas* aterido." (*El mismo*).

"Por donde el mar de *Bóreas* recauda  
Del alterado Báltico el tributo." (*El mismo*).

"Cuando á un *héroe* quieras  
Coronar con el lauro." (*Samaniego*).

El valor monosilábico de estas combinaciones es en verso la regla general, y el disilábico la excepción.



mente cuando la penúltima vocal no pertenece á un enclítico como en *plázcaos*), pudieran algunos creer que sería mejor invertirla, considerando las tales combinaciones como diptongos naturales que á veces admiten la diéresis por licencia poética. Pero me parece más natural mirarlas como disílabas, por las razones que voy á exponer.

La primera es la pronunciación. Si se consulta el oído, creo que se percibirá que en las vocales finales de *Dánao*, *virginia*, *héroe*, se consume más tiempo que en las de *espacio*, *Virginia*, *serie*, *fragüe*.

En segundo lugar, las formas verbales que llevan el acento sobre la raíz, no admiten acento esdrújulo, según se ha notado en el § III de la *Parte segunda*; y tampoco se puede acentuar en ellas, cuando terminan en dos vocales llenas, la vocal precedente, aunque ésta se halle acentuada en la palabra de que inmediatamente se derivan: \* dicese *amarillas espigas* y las *espigas amarilléan*, el *purpúreo celaje* y los *celajes purpuréan*. ‡ No es natural mirar estos dos hechos como uno mismo, y expresarlos ambos diciendo que las formas verbales en que se acentúa la raíz no consienten esdrújulos?

Finalmente, las combinaciones de que estamos tratando han sido consideradas antes de ahora como disílabas. \*\*

#### REGLA 9ª

Si la primera vocal es llena y la segunda débil, las vocales concurrentes forman diptongo, como en *amabais*, *temierais*, *temieseis*, *partiereis*. Este diptongo es fácilmente disoluble, y aun creo que á veces habrá fundamento para mirar como natural la pronunciación disilábica; v. g. en el nombre propio *Sínai* (colocando el acento en la primera i). †

\* [ Véase atrás p. 34 (núm. II) y p. 38 (n. VIII). ]

\*\* Don Gregorio García del Pozo, autor de un tratado sobre la acentuación, que ha sido recomendado por don Alberto Lista, reputa esdrújulas las palabras *área*, *etéreo*, *héroe*, y califica de graves estas otras: *gracia*, *Virginia*, *mutua*. Véase tomo II, página 45 de los *Ensayos* de Lista, que sigue la misma opinión.

No alego la práctica de los poetas castellanos é italianos, que en el final de los versos esdrújulos admiten vocablos que terminan en vocales llenas inacentuadas (como *Bóreas*, *Dánao*), porque también lo hacen con las combinaciones *ia*, *ie*, *io*, *ue*, *ue*, *uo*, si carecen de acento (*gloria*, *ingenuo*); y pudiera parecer caprichoso que mirásemos aquello como natural y arreglado, y esto último como una licencia autorizada. Bien que tampoco sería yo el primero que así pensara. Véase en el *Arte Poética* de Rengifo, página 375 y siguientes, una reseña de varias opiniones sobre esta materia.

[Véase mi apéndice sobre vocales concurrentes.]

† Las terminaciones verbales inacentuadas *aís*, *eís*, eran, no hace mucho, *ades*, *edes*, (*amábades*, *temiédes*, *partiédes*): suprimida la *d*, las vocales concurrentes parecen como recordar todavía la antigua prosodia, y vuelven de buen grado á ella.

[Ha retrocedido el acento en formas verbales como *amábais*, de *amabátis*; *amáras*, de *amarátis*, y en cuanto el acento muda de lugar, la tendencia de la lengua es á conservar el diptongo, como se vé en *reína* de *re-ína* (*regina*); *vió* de *vi-o*, *vi-do*.]

## REGLA 10ª

Si la primera vocal es débil y la segunda llena, las vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *injuría*, *cambie*, *limpio*, *arduas*, *fragüen*, *continuos*. Con todo eso, si es *u* la primera de las dos vocales, como en *estatua*, *ingenua*, *continuo*, se puede disolver sin mucha violencia el diptongo. \*

No hay vocablos castellanos en que venga después del acento una combinación de dos vocales débiles.

## III—COMBINACIONES DE DOS VOCALES QUE PRECEDEN AL ACENTO.

## REGLA 11.

Si ambas vocales son llenas, forman naturalmente dos sílabas; como en *Saavedra*, *aerostático*, *Faeton*, *Laodamia*, *lealtad*, *leeríamos*, *Leovigildo*, *Boadicea*, *roedor*, *cooptar*. Pero la sinéresis es aquí permitida, particularmente si entra en la combinación la vocal *e*. \*\*

## REGLA 12.

Si la primera vocal es llena y la segunda débil, forman naturalmente diptongo, como en *vaivén*, *embaular*, *peinado*, *feudatario*. Pero no forman regularmente diptongo cuando en los vocablos compuestos pertenecen á dos elementos distintos, el primero de los cuales es una partícula prepositiva monosílaba, que no sea la *a*, como en *preinserto*, *prohijar*, *rehilar*, *rehusado*; bien que en este caso se permiten los poetas la sinéresis.

Si la partícula prepositiva es *a*, se junta con la débil siguiente formando diptongo, como en *airado*, *ahumado*, *desahuciado*.

## REGLA 13.

Si la primera vocal es débil y la segunda llena, hay variedad en el uso. Las inflexiones y derivaciones conservan la cantidad de sus raíces, como *criador*, trisílabo, *criatura*, tetrasílabo, *fiaríamos*, pentasílabo; derivados de *criar* y *fiar*, disílabos; y *cambiamento*, *endiosado*, tetrasílabos; derivados de *cambiar*, disílabo, y de *Dios*, monosílabo. En los demás casos la combi-

\* [Los poetas no disuelven estos diptongos; y como ellos son los que en estos puntos fijan la ley, la disolución de que habla aquí Bello sólo puede referirse á la prolación ó declamación *soluta oratione*, y es tan caprichosa como la de cualquier otro diptongo inacentuado.]

\*\* [Ejemplos de sinéresis:

“La habla de los *Saavedras* y *Leones*.” (*Forner*.)

“Con qué *vehemencia* entonces la voz mía.”... (*Quintana*.)

“¡Oh los que afortunados *poseedores*”... (*Bello*.)

Creo, contra lo que dice Bello, que en casos como los precedentes la diptongación es regular, y la diéresis excepcional.]



nación forma naturalmente diptongo; y en todos, si no lo forma, es permitida la sinéresis.

#### REGLA 14.

Si ambas vocales son débiles, forman naturalmente diptongo, como en *ciudad*, *cuidado*. Iriarte hizo de cinco sílabas la dicción *diuréticos* en su fábula de *El Gato*, *el Lagarto* y *el Grillo*; para lo que no deja de haber alguna razón por ser *di* una partícula griega prepositiva (*dia*). Además, los derivados de palabras en que la combinación es á menudo disílaba, pueden sin violencia retener en ella la cantidad variable de su inmediato origen; *viuda*, por ejemplo, se usaba y se usa frecuentemente como trisílabo en poesía: no ofenderá, pues, al oído el que dé igual número de sílabas á su derivado *viudez*:

.....Juana de Castro,  
A quien temprana *viudez* contrista. (*Mora*).

#### IV — COMBINACIONES DE TRES VOCALES.

#### REGLA 15.

Si el acento está en la primera de ellas, la combinación se resuelve en dos: la primera de estas es una combinación de dos vocales, la primera acentuada y la segunda inacentuada, y la cantidad se determina por las reglas 1ª, 2ª, 4ª y 6ª; al paso que la segunda combinación es de dos vocales que siguen al acento, y su cantidad se determina por las reglas 8ª, 9ª, 10ª.

Por ejemplo. En esta dicción *lóaos* concibo dos combinaciones: *óa* que forma dos sílabas por la regla 1ª; y *ao* que forma también dos sílabas por la regla 8ª. Luego las tres vocales forman tres sílabas, *ló-a-os*. En esta dicción *iríais* concibo también dos combinaciones: *ía*, que forma dos sílabas por la regla 4ª, y *ai* que forma diptongo por la regla 9ª. Luego las tres vocales forman dos sílabas: *ir-i-áis*.

#### REGLA 16.

Si el acento carga sobre la segunda vocal, la combinación se resuelve asimismo en dos: la primera, de dos vocales con el acento en la segunda vocal; y la segunda, de dos vocales con el acento en la primera vocal. Apliquemos, pues, á estas combinaciones parciales las reglas 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª, y no será difícil determinar la cantidad.

Por ejemplo. En esta dicción *fiáos*, la combinación *íá* es disílaba por la regla 5ª *b*, y la combinación *áo* es disílaba por la regla 1ª. La dicción, por consiguiente, es trisílaba: *fi-á-os*.

En esta dicción *vedís*, la combinación *ea* es disílaba por la

regla 1.<sup>a</sup>, y la combinación *ái* es diptongo por la regla 2.<sup>a</sup> La dicción se divide, por consiguiente, en dos sílabas: *ve-áis*.

En esta dicción *cambiáis*, la combinación *íá* es diptongo por la regla 5.<sup>a</sup> *b*, y la combinación *áo* es disílaba por la regla 1.<sup>a</sup> Luego la dicción se divide en tres sílabas: *cam-bíá-os*.

En esta dicción *cambiéis*, la combinación *íe* forma diptongo por la regla 5.<sup>a</sup> *b*, y la combinación *éi* forma diptongo por la regla 2.<sup>a</sup> Luego la dicción se resuelve en dos sílabas, *cam-bíéis*; y la combinación *íei* forma triptongo. Lo mismo sucede en *cambiáis*, *fragüéis*, *buéy*.

#### REGLA 17.

En fin, si el acento carga sobre la tercera vocal, resultan dos combinaciones parciales; la primera, de dos vocales á que sigue el acento; y la segunda, de dos vocales con el acento en la segunda vocal. Aplicaremos, pues, á la primera de estas combinaciones las reglas 11, 12, 13 y 14, y á la segunda las reglas 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>

Por ejemplo. En la dicción *rehuí*, la combinación *eu* forma dos sílabas por la excepción á la regla 12.<sup>a</sup>, y la combinación *uí* forma también dos sílabas por la regla 7.<sup>a</sup> La dicción, pues, se resuelve naturalmente en tres sílabas *re-hu-í*.

Las reglas precedentes de resolución se aplican con igual facilidad á las demás combinaciones de vocales acentuadas ó inacentuadas.

Por ejemplo. En *decaíais* concurren cuatro vocales, y por tanto se verifican tres combinaciones sucesivas, *ái*, *íá*, *ái*. La primera es disílaba por la regla 3.<sup>a</sup>, la segunda disílaba por la regla 4.<sup>a</sup>, y la tercera diptongo por la 9.<sup>a</sup> *Decaíais* es por consiguiente tetrasílabo: *de-ca-í-áis*. \*

\* Cerraremos esta materia recordando la tendencia continua de nuestra lengua (y aun acaso de todas las lenguas) á la sínéresis; tendencia que se hace notar más en la pronunciación familiar, y la distingue bastante de la que se oye en la boca de los buenos oradores y actores. En esta especie de conflicto entre dos pronunciaciones contemporáneas, prevalece tarde ó temprano la primera.

Y de aquí procede la suma libertad de los poetas cómicos en la contracción de las sílabas. Lope de Vega fué parco en esto; Calderón y Tirso al contrario. Igualmente libres habían sido Plauto y Terencio en latín. Como se remeda en la comedia la conversación familiar, son permitidas en ella licencias que no se toleran en la tragedia, la égloga y las composiciones en que habla el poeta.

Las comedias modernas, con todo, se ajustan más á las reglas prosódicas; las de Moratín especialmente, que quizá no ha hecho uso, una sola vez, de aquel privilegio de sus predecesores. Por lo tocante á sus obras líricas, no dudo afirmar que presentan el más perfecto dechado de la prosodia castellana, según yo la concibo. Lo que más me inspira confianza en las reglas que preceden, es su conformidad constante con la práctica de un escritor tan instruido, nacido y educado en Castilla, esmeradísimo en la estructura de sus versos y amigo de la corrección y regularidad en todo.



## § III.

ENUMERACIÓN DE LOS DIPTONGOS Y TRIPTONGOS  
CASTELLANOS.

Los diptongos y triptongos castellanos son propios ó impropios. Los primeros existen natural y legítimamente; los segundos se deben sólo al influjo de la sinéresis ó de la sinalefa. *Ei*, por ejemplo, es diptongo propio, supuesto que lo tenemos en las dicciones *léy, reino, temeis*, naturalmente pronunciadas; pero es impropio el diptongo *oa* de la dicción *ahogar*, que naturalmente consta de tres sílabas y contraída por la sinéresis se reduce á dos; y lo es asimismo el diptongo *ae* que resulta de la sinalefa en las expresiones *tierra extraña, bella estancia*. Lo que la sinéresis hace en una sola dicción, la sinalefa lo hace en dos, de las cuales la primera termina y la segunda principia por vocal.

De las reglas expuestas en el párrafo precedente se deduce que no puede haber en castellano otros diptongos propios que los comprendidos en la lista que sigue:

## DIPTONGOS ACENTUADOS.

|                                   |                                     |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| <i>ái</i> : <i>caigo, taray.</i>  | <i>io</i> : <i>diosa, vió.</i>      |
| <i>áu</i> : <i>pauta.</i>         | <i>uá</i> : <i>cuatro.</i>          |
| <i>éi</i> : <i>peine, veréis.</i> | <i>ué</i> : <i>vuelo, pues.</i>     |
| <i>éu</i> : <i>feudo.</i>         | <i>uó</i> : <i>cuota, apaciguó.</i> |
| <i>ói</i> : <i>oigo, voy.</i>     | <i>úi</i> : <i>Tuy. *</i>           |
| <i>iá</i> : <i>piano.</i>         | <i>iú</i> : <i>viuda.</i>           |
| <i>ié</i> : <i>viento, pié.</i>   | <i>uí</i> : <i>cuído, fuí.</i>      |

De los diptongos acentuados *óu*, \*\* *íu*, † aunque no tienen nada de contrario á la índole de la lengua castellana, no conozco ejemplos en dicciones que verdaderamente pertenezcan á ella.

\* [ *Cocuy, Espeluy y muy*, son talvez los únicos ejemplos que pueden presentarse del diptongo *ái* con acento en la *u*. V. p. 61, nota.]

\*\* [ *Ou*. "Con este diptongo no hay otra voz castellana que *bou*. Las que solemos oír en la conversación y pasan á los libros, ó son geográficas ó pertenecen á los dialectos catalán, gallego ó portugués, como *Alfou, Nou, Roure*, &c., en Cataluña; *ou* (ó), *ouído* (oído), *ouro* (oro), *Couso, Louro, Mourasos*, &c., en Galicia; *Alcoutim, Bouro, Couto, Gouvea, Louredo, Sousa, Vouga*, &c., en Portugal." Academia, Gram. p. 329.]

† Se notó arriba la acentuación de *viuda* (*viúda*) en algunos versos de Tirso de Molina. No creo que subsista hoy día.





sión consta solamente de cuatro sílabas, sin embargo de que la componen dos elementos, el uno disílabo y el otro trisílabo, y la segunda expresión consta de seis sílabas, no obstante que la componen la dicción trisílaba *soberbio*, y la dicción tetrasílaba *edificio*. A veces concurren más de dos dicciones, y por consiguiente más de dos sílabas, pronunciándose todas juntas en la unidad de tiempo, como en este verso :

Si á un infeliz la compasión se niega :

donde *siaun* es una sola sílaba. Esta confusión de dos ó más sílabas que pertenecen á distintos vocablos, en una sola, es lo que se llama SINALEFA.

En la sinalefa castellana hay que advertir dos cosas : la primera, que en la concurrencia de dos ó más sílabas que pasan á formar una sola, suenan claros, distintos y sin alteración alguna los elementos de que constan ; y la segunda, que por medio de la sinalefa pueden formar una sola sílaba, ó pronunciarse en la unidad de tiempo, vocales que si pertenecieran á una sola dicción se pronunciarían en dos ó más unidades de tiempo. Y esto se verifica no sólo en poesía, sino en el lenguaje ordinario, de cuya pronunciación no es lícito al poeta alejarse. De que se sigue que la medida del tiempo en la sinalefa está sujeta á reglas muy diversas de las que dejamos expuestas en el párrafo precedente.

A la sinalefa se opone el HIATO, que es cuando concurriendo dos vocales de diversas dicciones, no forman una sola sílaba, sino que permanecen tan separadas las dos dicciones como si la segunda principiase por una consonante. Estas expresiones *la hora*, *amado hijo*, *bella obra*, se pronuncian naturalmente con hiato, y sería desagradable la sinalefa entre las dicciones que respectivamente las componen. Lo que hace la diéresis en una sola dicción, lo hace en dos el hiato, terminando la primera y principiando la segunda por vocal.

#### OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LA SINALEFA.

##### OBSERVACIÓN 1ª

No se cuenta para nada con la *h* muda. Se miran, por consiguiente, como vocales concurrentes é inmediatas aquellas entre las cuales interviene solo este signo, como la *e* y la *u* en *linaje humano*, la *a* y la *i* en *verídica historia*. La *h* que se pone como señal de aspiración en ciertas interjecciones tampoco embaraza la sinalefa :

Con horrenda traición mi amor pagaron,  
Y á modo de asesinos : *ah infelices !* (*Quintana*).

*Oh España ! ¡ Oh patria !* El luto que te cubre. (*El mismo*).

*Oh espíritus eternos, que atrevidos  
Fuisteis al Hacedor..... (D. N. de Moratin).*

*Mas ; oh infame remate de tal guerra !  
Reina el vencido..... (Herrera).*

La vocal de la interjección y la inicial del vocablo siguiente forman aquí por la sinalefa una sola sílaba, no obstante la aspiración de la *h*. (Se advierte que en la designación de las sílabas confundidas por la sinalefa, ó separadas por el hiato, se prescinde, para mayor brevedad, de las consonantes que contri-  
buyen á formarlas).

## OBSERVACIÓN 2ª

Una débil inacentuada que se halla en medio de otras dos vocales, impide que la vocal precedente se junte con ella y con la vocal siguiente, de manera que se pronuncien las tres en una sola sílaba. Esta es una regla general para todos los casos en que una débil inacentuada viene en medio de otras vocales, sea que alguna de ellas tenga acento ó ninguna. Ejemplos : *comercio y agricultura ; io* forma una sílaba, *ia* otra. *Sevilla í Oviedo ;* dos sílabas, *a, uo*. *La hiemal estación ; a, ie*. *Limpio hierro ; io, ie*. *Ley eterna ; e, ie*. *Rey absoluto ; e, ia*. *Doy y consagro ; o, ü*. En este último caso el sonido de las dos íes se acerca algun tanto al de *yí* : \*

\* No debe imitarse la sinalefa *oii* de Francisco de Rioja, que tal vez emplearía *do* por *doy*, como los poetas de la generación que le precedió :

“Esta piedad.....  
La *doi* í consagro á Itálica famosa.”

[“Les *do* y consagro, Itálica famosa,” es el verso auténtico de Rodrigo Caro, cual se lee en la *Canción* antes atribuida á Rioja, en la reproducción que de originales autógrafos hizo D. A. Fernández-Guerra. No son, pues, responsables Rioja ni Caro de la sinalefa *oy y*.—*Do, so, esté* son formas antiguas que en el siglo de Rodrigo Caro se conservaban en el habla popular, como se ve, cuando en boca de gentes zafias la reniedan, en Tirso y Calderón, y en Valdivielso (*Romanc.*), y se admitían á las veces en el lenguaje poético, según lo comprueban, entre otros, algunos versos de Hernández de Velasco :

“Esto es así : ya yo te *so* obediente.”]

Ni la *oii* de un escritor moderno cuya versificación es casi siempre intachable :

“Brava jornada, dice el *rey*, *infanzones*.” (*Mora*).

Ni la *oii* de otro eminente poeta, que ha cuidado mucho de la armonía del verso :

“¿ Le rogarás ? El odio no lo quiere,  
Aunque lo quiero yo. ¿ Le *huirás* ? Ni aquesto  
Lo consiente el amor.”..... (*Quintana*).

Para recitar estos versos sin que desaparezca el ritmo sería menester pronunciar *doiconsagro*, *reinanzones*, *luirás*, contra lo que se observa constantemente en castellano, que es hacer sentir todas las vocales concurrentes, aunque se



Estaban *muy atentas*, los amores,  
De pacer olvidadas, escuchando. (*Garcilaso*).

Y la *espada y el arco retorcido*  
Pendían de los hombros..... (*Hermosilla*).

.....Como el hacha  
El duro *leño hiende*..... (*El mismo*).

Dejaron de *tirarlo*, y en profundo  
Silencio quedó el *campo*, y Héctor dijo. (*El mismo*).

En derredor los cabos de su *hueste*  
Reunidos le cercan..... (*El mismo*).

*Pérfido huésped*, que mi dulce esposo  
Me robó..... (*El mismo*).

### OBSERVACIÓN 3ª

Cuando la vocal interpuesta es la conjunción *ó*, tampoco

profieran en la unidad de tiempo. La práctica está indudablemente á favor de la separación disilábica.

“Más fácil es robar al que en las juntas  
Ose contradecirte, *rey ímpío*,  
Que á tu pueblo devoras”..... (*Hermosilla*).

“Nos dió el ser á los tres: *ay infelice!*” (*El mismo*).

“Del bien tras la apariencia nos perdemos  
Gran número de vates: *soy oscuro*,  
Si breve intento ser.”..... (*M. de la Rosa*).

[“*Cuando huirás las fuentes*, por el miedo  
De verte ya tan arrugada y fea.” (*Jáuregui*).]

He notado que los versificadores catalanes no escrupulizan juntar en una sílaba vocales separadas por una débil inacentuada, como pudiera probarse con algunos pasajes de Masdeu y de D. J. A. Puigblanch; pero no tengo á la mano más que el siguiente de Masdeu en un soneto de su *Arte Poética*:

“De sólo verla se *congoja y afrenta*.”

Repugna absolutamente á nuestra lengua esta sinalefa *aia*.

[Cuanto más *ioie* que concurren, si no hay yerro de imprenta (Böhl de Faber, n. 97), en este verso de Francisco de Aldana:

“Calvino con *Pelagio y el Nestoriano*.”

El mismo autor principia así un soneto:

“Clara fuente de luz! ¡Oh *nuevo y hermoso*  
Rico de luminarias patrio cielo!”

Böhl de Faber lee:

“¡Clara fuente de luz! ¡Nuevo y hermoso.”...

Pero la primera lección (Adolfo de Castro, edic. Rivadeneyra) no es extraña en Aldana. Otras semejantes ocurren en el mismo poeta, que siendo valenciano, confirma con tales muestras lo que atinadamente observa Bello sobre la diferencia entre el oído catalán y el castellano puro en materia de sinalefas.]

tiene cabida la sinalefa: la *o* se junta á la vocal que le sigue de un modo semejante á como lo haría la *u*:

El orbe escucha *atónito ó atento*. (*L. de Argensola*).

Pero no será bién que sufra y calle  
Cierta tributo, *censo ó alcabala*. (*El mismo*).

Lo que veo y lo que escucho  
Yo lo *juzgo ó estoy loco*,  
Para de verdades poco,  
Y para de burlas mucho. (*Lope de Vega*).

Leda ó triste, *risueña ó enojada*. (*Olmedo*).

Dispútase si forma á los poetas  
La *natura ó el arte*..... (*M. de la Rosa*).

Sería sumamente dura una sinalefa como la siguiente de Masdeu:

No vive el hombre sin que *tema ó espere*. \*

\* [Dicho se está que el célebre jesuita Masdeu era catalán. De la poesía castellana son tan ajenas semejantes sinalefas, en que la conjunción *ó* liga dos vocales, que ni Bello halló ejemplo de ellas en escritor clásico, ni yo citaría, sin recelo de referirme á alguna lección viciosa, versos como éstos:

"Sin que su triste *llanto ó el* de los otros."  
(*Hernández de Velasco. En. XII.*)

"O no la siente el *alma ó es enemiga*."  
(*Hojeda, Crist. I.*)

Con más confianza pueden traerse ejemplos del ya citado Francisco de Aldana, que como queda dicho, no representan la fonética castellana, sino la lemosina:

"En *tierra ó en árbol* hoja algún bullicio  
No hace".... (*Epíst. á Montano*.)

"Dichosísimo aquel que estar le toca  
Contigo en *bosque, ó en monte, ó en valle umbroso*"...

No sé si á pronunciación asturiana, ó á que haya experimentado alguna modificación en el oído, debe atribuirse que el Sr. Campoamor, en sus últimas producciones poéticas, no escrupulice emplear combinaciones tan impronunciabiles como éstas:

"Me dijo el Redentor: *Presente ó ausente*."  
"Engañosa ó *engañada* hasta aquel día."

De todas estas combinaciones en que interviene la conjunción *ó*, ooi parece ser la ménos dura:

"Y callase las causas de interese  
No sé si *justo ó injusto*.".... (*Aldana*.)

"¿Era *cuerpo ó ilusión* lo que veía?" (*Campoamor*.)

"El *sueño ó insomnio* los fantasmas velan." (*El mismo.*) ]



## OBSERVACIÓN 4ª

La *é* conjunción produce generalmente el mismo efecto :

Agora con razón estoy dudando,  
Pues he de retratarme, dónde ó cómo  
Me pueda yo estar viendo *é* imitando. (*L. de Argensola*).

En sus naves ocioso *é* irritado. (*Hermosilla*):

Así Pálas hablaba *é* imprudente  
Pándaro la creyó..... (*El mismo*).

Pues á la guerra santa  
Fueron un tiempo Francia *é* Inglaterra. (*Lope de Vega*).

Pero no creo que fuese del todo inadmisible la sinalefa :

Así Pálas hablaba *é* inadvertido...  
Fueron un tiempo Francia *é* Inglaterra. \*

La conjunción *é*, cuando separa las vocales precedente y siguiente, lo hace de diverso modo que la conjunción *ó*. Esta remedando á la *u*, se junta á la vocal que sigue, y la sirve como de consonante; *risueña | ó enojada*. Aquélla, al contrario, se agrega á la vocal que precede, como si entre la conjunción y la vocal que sigue mediase una consonante: *ocioso é | irritado*. \*\*

## OBSERVACIÓN 5ª

La inmediatez de dos vocales semejantes, que daría bastante aspereza al hiato, no perjudica á la suavidad de la sinalefa: *la amada patria; el voluble elemento; gallardo hombre*. Las dos vocales se profieren entonces con un solo aliento ligeramente prolongado, que las hace fáciles á la pronunciación,

\* [*E Inglaterra* fué seguramente como escribió Lope, pues en su tiempo no se decía de otro modo.

Por lo demás, aunque no elegantes, no puedo desaprobear estas sinalefas, pues sin dificultad pronuncio, y con claridad percibo, esas combinaciones dentro de la unidad de tiempo, á que, por más esfuerzos que haga, no puedo jamás reducir aquellas otras en que media la partícula *ó*: *tema ó espere, presente ó ausente*.

¿Es esto una necesidad natural, ú ocasional, del oído?

De mí se decir que he escrito corrientemente este verso (y sólo al verlo impreso noté la rareza de la combinación):

“Y en densa nube *é* inverso movimiento”...  
(*Eneid.* XII, lii.)

\*\* [Según mi modo de pronunciar y de oír, la conjunción *é* se junta lógica y eufónicamente con la vocal siguiente: *viendo | é imitando; ocioso | é irritado* — Más adelante acepta el autor esta manera de dividir:

—“La espada  
Levanta ya | *é* intrépido acomete.”

¿Pues cómo no habíamos de dividir del propio modo si se dijese:

—“La espada  
Ya levanta | *é* intrépido acomete” ? ]

y nada ingratas al oído. La inmediación de tres vocales semejantes desagrada; pero no siempre es posible evitarla:

*La torna á hablar, y á ella se adelanta. (Meléndez).*

No su palanca á Arquímedes le diera,

Cual este agente, desquiciara el mundo. (*Mauvy*).

La aspereza subiría de punto si alguna de las vocales llevase acento, como en *va á América*.

## OBSERVACIÓN 6ª

Es tal la propensión de nuestra lengua á la sinalefa, que no la embaraza la circunstancia de terminar la frase ó período en otra vocal que la última de las que la sinalefa aproxima:

.....Hacia el pecho con la diestra

Trajo el torcido nervio. Y cuando tuvo

El arco poderoso bien tirante

La flecha disparó..... (*Hermosilla*).

Y no sólo no es un obstáculo para la sinalefa el punto final intermedio, sino que no hace excusable omitirla. Y más todavía: entre dos dicciones, pronunciadas por diversos interlocutores en el drama, es tan necesaria la sinalefa, como en boca de una sola persona:

¿ Vos fuera de casa?—Sí,

Que buscándoos vengo.—¿ A mí? (*Calderón*).

¡ El mundo! ¡ el mundo!—Ello es cierto

Que se ven cosas que pasman. (*Moratin*).

Dadme una seña.—Esta mano.—

¡ Ay Aurora hermosa!—Adiós. (*Tirso de Molina*).

El sentido pide á veces una pausa algo larga entre dos dicciones; y ni aun esto se opone á la sinalefa, ó disculpa el omitirla:

¿ Qué desengaño!..... ¡ Y qué tarde

Viene!..... (*Moratin*).

La pausa indicada por los puntos suspensivos no impide que las vocales *o*, *i*, se reduzcan á la unidad de tiempo. \*

\* No se tenga esto por una regla convencional, porque lo mismo sucede en todas las lenguas que admiten corrientemente la sinalefa en circunstancias ordinarias:

“At ego obviam conabar tibi, Dave. — Accipe.” (*Terencio*).

.....“ Quid mihi luci est

Te fallere?—Ergo ausculta. — Hanc operam tibi dico.” (*El mismo*).

“Ecco il ferro.—A me il dona.—Io 'l voglio.—O ferro

Trucidator del fratel mio!”..... (*Alfieri*).

“Vous croyez être donc aimé d' elle.—Oui, parbleu.” (*Molière*).

“Mais quoi!—Je n'entends rien—Mais...—Encore?—On outrage.” (*El mismo*).

No hay duda que en estas suspensiones el que recita ú oye recitar transporta el tiempo verdadero que el oído percibe, al tiempo legítimo, cuya medida está en la mente. ¿ Pero por qué se juzga de la exactitud rítmica por el segundo y no por el primero, en términos que, si se dejase de hacerlo así, el oído mismo reclamaría?



## INFLUENCIA DEL ACENTO EN LA SINALEFA.

Pueden encontrarse en ella dos, tres, cuatro y hasta cinco vocales, sin acento alguno, ó con uno ó dos acentos.

## REGLA 1ª

Concurriendo dos ó más vocales inacentuadas, es necesaria la sinalefa: (se supone que no se interponga una débil inacentuada ó alguna de las conjunciones *ó, é*).

- oe*: Prisiones son *do el* ambicioso muere. [*Fernandez Andrada*].  
*ie, eo*: Y *el* que no las *limare ó* las rompiere. [*El mismo*].  
*oae*: El muro de Magón *abierto á* España. (*Moratin*).  
*aa, ai, iai*: *Llorosa al suelo la inocencia inclina*  
*Su lastimada faz.....* (*Meléndez*).  
*ioi*: En qué *silencio y* majestad caminas,  
*eu*: Deidad *augusta de la* noche *umbrosa !* (*El mismo*).  
*ioa*: Sin que jamás el justo *medio alcance*. (*El mismo*).  
*aa*: Yo ví correr *la* *asoladora* guerra  
*aeu, ai*: Por *la* *Europa* *infeliz.....* (*El mismo*).  
*oei*: Salud, *héroe* *inmortal*, salud mil veces! (*El mismo*).  
*oe, oa*: Su *mano entumecida ya* no agarra,  
*oea, oe*: Cual *férreo anillo, el* *pomo...* (*Mora*).

(En *héroe* *inmortal* y en *férreo* *anillo* se junta á la sinéresis *oe, eo*, la sinalefa de estos diptongos impropios con las vocales iniciales que siguen).

- iaau, ea*: Aquel con *ímpia* *audacia se* *adelanta*  
*ee, oe*: Al *voluble* *elemento en* *frágil* *nave*. (*Meléndez*).  
*oeu, ei*: Del Nilo á *Eufrátes fértil é* *Istro frío*. (*Herrera*).  
*ioau, ie*: El odio á un tiempo y el amor *unirse*. (*Quintana*).  
*ioau*: Del Quinto Carlos el *palacio* *augusto*. (*M. de la Rosa*).

Es rara la sinalefa de cinco vocales, de que no tengo presente ejemplo alguno de autor conocido; pero no me parecen inadmisibles la de estos versos:

- ioaeu*: Del helado *Danubio á* *Eufrátes fértil*.  
 .....Se *sujeta*  
*oe, ioaeu*: *Tímido el* *indio á* *Europa* *armipotente*.

Las muestras precedentes manifiestan que es naturalísimo á la sinalefa producir diptongos y triptongos impropios; y aun

el juntar á veces cuatro y hasta cinco vocales en la unidad de tiempo, cosa que en una sola dicción no se ve jamás. \*

Amalgámanse en la sinalefa la sílaba final de una dicción con la inicial de otra; y á veces interviene entre las dos dicciones una vocal de las que forman dicción por sí solas, como lo hace en los ejemplos anteriores la preposición *á*, y en este de Calderón el verbo auxiliar *he*: \*\*

Aunque el negocio he ignorado:

en que tenemos la sinalefa naturalísima *ioei*. Una vez que la débil inacentuada interpuesta embaraza la sinalefa, es evidente que, habiendo vocales de esta especie, deben ocupar los extremos en las combinaciones monosilábicas; v. g. *ie, ai, iai, ioi, eu, ioa, aeu, iaau, ioau, ioei, oaeu, ioaeu*. †

#### REGLA 2ª

Concurriendo dos, tres ó más vocales pertenientes á diversas dicciones, y siendo acentuada aquella en que termina la primera

ec

\* ¿Por qué bajo la influencia de la sinalefa se pronuncian naturalmente en la unidad de tiempo, combinaciones de sonidos vocales que en una dicción aislada formarían naturalmente dos ó más sílabas? No lo sé; pero el hecho es incontestable y no privativo del castellano, porque lo mismo sucede en italiano, y sucedía, aunque en menor escala, en la lengua latina. *Ea*, por ejemplo, es en latín una combinación natural disilábica, sin que por eso deje de reducirse constantemente á una sílaba, cuando concurre la *e* final con la *a* inicial, como en *rumore accensus amaro*: lo mismo en otras varias combinaciones.

\*\* [Y la interjección *oh*, aunque con poca fluidez, en—

“*Oh imposible! Oh imparcial! Oh denodado!*” (*Arboleda*).]

† Esta multiplicidad de vocales en la sinalefa es inconcebible para los franceses y los ingleses. *Malheureuse cacophonie* la llama Voltaire, que juzgaba de las otras lenguas por la índole de la suya. Nuestra pronunciación y la italiana se deslizan ligera y blandamente sobre los sonidos vocales, como la de los ingleses sobre las consonantes de que está erizado su idioma.

Tanto es más fácil y suave la sinalefa, cuanto mayor es la vocalidad de las lenguas. En el inglés dominan las articulaciones, y la sinalefa repugna al oído, que se deleita, según parece, en los hiatos; al paso que para nosotros la sinalefa, léjos de hacer duro el verso, si se usa con discernimiento, le da sonoridad y llenura. El francés, colocado como en medio de la vocalidad italiana y la volubilidad de las articulaciones anglo-sajonas, ha transigido entre la sinalefa y el hiato, economizando y casi proscribiendo igualmente uno y otro.

La historia de las lenguas manifiesta, si no me engaño, que cuanto más se alejan de su origen, tanto menos prevalece el hiato. Compárese, por ejemplo, la versificación de Homero con la de los poetas dramáticos atenienses. Gonzalo de Berceo, que versificaba con bastante regularidad, admite á menudo hiatos que los poetas de los siglos posteriores rechazaron:

“Siquiera | en presón o | en lecho yagamos,  
Todos somos romeos, que camino | andamos”  
“Poséme | á la sombra de | un árbol fermoso.”  
“Pastor que | á su grey daba buena pastura.”

*¡ Oh celerada carta, oh amor perjurero!  
¿ Cómo alabaré el pensamiento indigno? P. Siles, meh. 9 (2352)*



dicción, tiene cabida naturalmente la sinalefa, como en *pasó á Roma (íoa), vió al Papa (íoa), ve á Italia (éai), fué á España (uéae), sometió á Europa (íoaau)*.

Muerte traigo, ó mi furia  
Se *extinguirá* en la muerte. (Mora).  
Mustafá, á quien inflama  
Ya el furor, combatido  
Por su rabia funesta  
No atina á dar respuesta. (El mismo).

Mas, qué favor, qué gloria, qué esperanza. (M. de la Rosa).  
Y si *empapé* en su sangre el patrio suelo. (El mismo).  
Osó *oponer* el ánimo valiente. (El mismo).  
Se heló la risa y se *tornó* en gemido. (Quintana).  
Permaneció *hasta* el punto en que su lumbre  
Templaba el sol..... (A. de Saavedra).

(El acento de *hasta* en el verso anterior es tan débil, que se puede considerar como nulo).

Con *pié indiscreto* y con mirar profano. (Mora).  
Del rango humilde en que *yació agobiado*. (El mismo).  
Y *va á echarle* en el cuello el talabarte. (A. de Saavedra).  
Y *va á aplaudir*, pero la acción suspende. (El mismo).

(La semejanza de las tres vocales produce una sinalefa algo dura).

*Desplegó audaz* el pardo azor las alas.  
Joven pastor *venció á un* jayán soberbio.  
*Volvió á Eurídice* el misero los ojos.

Son raras las sinalefas parecidas á las de los tres últimos ejemplos, y no tengo á la mano ninguna de autor conocido; pero no creo que la rechace el oído; y aunque en la última se hace algo difícil reducir tantas vocales á la unidad de tiempo, me parece que disonaría mucho más el hiato:

.....Olvidado del terrible  
Fallo *volvió* | á Eurídice los ojos.

Por de contado, la interposición de una débil inacentuada ó de la conjunción *ó* impediría la sinalefa:

Las alas *desplegó*, | y el raudo vuelo  
Dirige á la alta esfera.  
¿La ví? | ¿O es engañosa fantasía?

Y la conjunción *é* produce igual efecto, pero agregándose en este caso á la vocal siguiente:

.....La espada  
Levanta ya, | *é* intrépido acomete.

## REGLA 3ª

Si el acento está en la última dicción, es varia y á menudo arbitraria la práctica; y aunque la regla general es la sinalefa, hay circunstancias en que suena mejor el hiato. Pero en todas ellas, para que tenga cabida la excepción, es necesario que sea fuerte y lleno el acento. Por ejemplo, en esta frase, *un yerro conduce á otro*, el acento de *otro* es llenísimo, y el hiato entre la preposición y el término se recibe mucho mejor que la sinalefa; pero si decimos, *un yerro conduce á otro yerro*, la sinalefa será más natural que el hiato, porque pasamos rápidamente sobre *otro*, para apoyarnos en *yerro*, cuyo acento domina sobre el de la dicción precedente y lo oscurece.

Las principales causas que en el caso de este número hacen preferible el hiato, son dos:

a) La primera es una conexión gramatical estrecha entre el vocablo que precede al acento y el vocablo acentuado. Tal es, sobre todo, la conexión entre dos nombres que contribuyen á formar una expresión sustantiva, como *la | hora*, *lo | útil*, *mi amado | hijo*, *una superficie | árida*, *el flamígero | Etna*. La conexión del artículo definido con el sustantivo es la más estrecha posible, y por eso en las expresiones *la era*, *la ira*, *la hoja*, *la urna*, nos parecería casi tan violenta la sinalefa como en las dicciones *faena*, *caída*, *ahoga*, *ahuma*, la sinéresis.

Otro enlace estrechísimo es el de la preposición con el término, como en *estábamos resueltos á | ir*, *hablábanse á | hurto de sus padres*, *estaba destinada para | él*, *contra | ellos nadie se atreve*, *hasta | eso se nos ha rehusado*.

Las conjunciones *é*, *ó*, se asemejan en esto á las preposiciones: *piedad é | ira*, *uno de los dos ó | ambos*.

Con todo, la circunstancia de ser *e* la vocal precedente suaviza la sinalefa, como en *grande hombre*, que comunmente hace una frase trisílaba. La semejanza de las vocales contribuye también á que por lo menos se disimule la sinalefa, como en *esta alma*, *gallardo hombre*; pronunciándose las dos vocales como una sola levemente prolongada. En *de él*, *de ella*, se juntan dos *ee*, y por eso en poesía se escribe á menudo *dél*, *della*, *dellos*, &c., como se hizo en prosa y verso en los mejores tiempos del castellano.

b) Pero no hay causa que legitime más el hiato que la circunstancia de hallarse la dicción acentuada al fin de la frase ó del verso. El concurso de ambas circunstancias haría particularmente inaceptable la sinalefa.

Aún en la conversación familiar, la sinalefa de *la urna*, en que pocos harían alto, si oyesen decir “se colocó *la urna* en un mausoleo de mármol,” creo que no dejaría de extrañarse, como un resabio de pronunciación descuidada y vulgar, si se dijese



“el mausoleo en que fué colocada *la urna*, era todo de mármol.”  
De la misma manera la sinalefa del verso :

Venerables despojos *la urna* encierra,

es de aquellas que pueden y deben de cuando en cuando tolerarse por la situación en que se hallan ; pero pocos la disimularian en—

Las cenizas del héroe encierra *la urna*.

Así también, aunque la pronunciación natural de *turbia onda* es en cuatro sílabas, no por eso pecaría gravemente el que dijese :

*La turbia onda* revuelve murmurando ;

al paso que en fin de verso descontentaría tanto la sinalefa :

Murmurando revuelve *la turbia onda*,

como parecería suave y sonoro el hiato :

Arrastra al roto esquife *turbia | onda*.

La sinalefa choca tanto más en *la urna*, *la ira*, *la hoja*, cuanto disloca en cierto modo el acento, asemejando la prolación de estas frases á la de *láurna*, *láira*, *láoja* ; lo que sólo en un pasaje oscuro de la construcción gramatical ó rítmica puede pasar sin que el oído reclame.

Veamos cuál es (en los varios casos de esta regla 3ª) la práctica de los buenos versificadores :

*Porque | hombres* de sus prendas,  
*Pocas veces ó ninguna*,  
*Porque los buscan*, se ausentan. (*Calderón*).

Aun sin el influjo de ninguna de las circunstancias *a, b*, es aquí oportuno el hiato por la énfasis que da al sustantivo.

El efecto de la conexión gramatical se ve en los versos siguientes :

*Es su | amo* un caballero  
*De mucho valor y brío*. (*Calderón*).

*A | estos* muerdas y á los otros ladres. (*L. de Argensola*).

*Y á | otros* que se precian de leales  
*Con vanos favorcillos* entretengas. (*El mismo*).

*Tal de lo | alto* tempestad deshecha. (*Maurry*).

Fácilmente pudo haberse dicho *Así de lo alto*, pero se prefirió con razón el hiato, no sólo por la estrechísima ligazón de los dos vocablos, sino porque, como veremos después, el acento de *alto* es de casi tanta importancia para el ritmo como si estuviera

á fin de verso; de manera que se puede decir que concurren aquí las dos circunstancias *a*, *b*. Otro tanto sucede en aquel pasaje:

.....Ocasión no pierda  
El tono | alto de bajar la cuerda. (*Maury*).

¡Oh gran naturaleza  
Cuán magnífica | eres. (*Meléndez*).

Aquí el esdrújulo que precede al acento da una suavidad extremada al hiato.

De ciervos y de | osos  
Y de perros famosos. (*Mora*).

Tres mil peones con broquel y | hasta  
Cubren las cercanías..... (*El mismo*).

Con esta detención se facilita  
Que más y más la estrecha unión se | ate. (*El mismo*).

Cabalmente las frases *de osos*, *y hasta*, *se ate*, son de las que se prestarían sin violencia á la sinalefa aun á fin de verso, y con todo no es desapacible el hiato.

Un papel discreto | es  
Amigo tan elocuente. (*Calderón*).

Guido de Borgoña | es  
Caballero tan brioso. (*El mismo*).

¡Don Gil de las tablas verdes?—  
Y tan verdes como | él. (*Tirso*).

En brazos de mi esposa y de mi | hija. (*Mora*).

Aunque la semejanza de las vocales es circunstancia que desagrada en el hiato, la conexión estrecha y la posición de las dicciones lo hacen no sólo legítimo, sino casi necesario. Las mismas causas, sin el inconveniente de la semejanza de vocales, le dan mucha suavidad y dulzura en estos versos de Maury:

Lo dice á voces á la ninfa | Eco.  
Diosa de juventud, púdica | Hebe.

En este último me parece que contribuye también á la suavidad el esdrújulo.

*c)* La falta de conexión entre el vocablo que precede al acento y el vocablo acentuado hace natural la sinalefa, siempre que el acento de que se trata no sea final de frase ó verso.

Pues si el fuego se mira, ¡oh, cómo es bello!  
Y si se toca, ¡oh, qué cruel!..... (*Quintana*).



.....En ti, Jovino,  
Su dicha ve tu patria: ella anhelante  
Tu auxilio implora..... (Quintana).

Cerca en tanto *conspira ímpio* contrario. (Maury).

.....No el desengaño  
Hace, alma dulce, en el afecto mella. (El mismo).

; Pudo, hombre inquieto, en frágil edificio  
Tu frente al rayo, *audaz* sobreponerse? (El mismo).

Abre tu libro *eterno*, alta maestra. (El mismo).

.....Las aguas fuente  
Son, nube, almo llover, nevar espeso,  
Y á Egipto, Nilo desatado inundan,  
Y á la tierra, hondo océano circundan. (El mismo).

Balbuente *prorrumpe*: ; *arduo* momento! (El mismo).

d) Los versos siguientes muestran el influjo de la posición en la sinalefa.

Por ti la selva y prado  
De hojas viste y de flores primavera. (Meléndez).

La oda sublime entusiasmada canta. (M. de la Rosa).

De Sancha, mi sobrina, la *hija* vuestra. (Mora).

En el estudio del querido esposo,  
Que á ella le pareció de escuela rancia. (El mismo).

Consolida y ensancha la ventura  
Del *fiero* hijo del Támesis..... (El mismo).

En el primer ejemplo favorece mucho á la sinalefa la prece-  
dencia de la vocal *e*, y en el segundo y tercero la atenuación  
del acento por estar ligado el vocablo que lo lleva con el vocablo  
que se le sigue; pero en los dos últimos es necesaria la posición  
para hacer pasar sinalefas como *á ella* y *fiero* hijo.

e) A veces el concepto ó pasión que se expresa se aviene  
mejor con la sinalefa; y á veces con el hiato:

; Habla, habla! ; Por qué callas? ; Qué recelas?

La celeridad de la sinalefa encarece la instancia.

Anda, | anda pesada y lentamente  
La temerosa máquina, que lleva  
De la Patria en su seno la ruina:

El hiato es aquí hasta necesario para la expresión del  
concepto.

Y de un esfuerzo | último se lanza, (Maurý):

La conexión de los dos vocablos hace natural el hiato, y la armonía imitativa lo hace oportunísimo.

Una parte guardé de tus cabellos,  
Elisa, envueltos en un blanco paño,  
Que nunca de mi seno se me apartan.  
Descójolos, y de un dolor tamaño \*  
Enternecerme siento, que *sobre ellos*  
Nunca mis ojos de llorar se hartan.  
Con suspiros calientes  
Los enjugo del llanto, y de consuno  
Cuasi los paso y cuento | uno á | uno. (Garcilaso).

Los hiatos expresan felizmente la prolija operación de contar los cabellos. \*\*

Nótese de paso la sinalefa *sobre ellos* en el último acento del verso, paliada por la semejanza de las vocales *ee*. Son bastante frecuentes las de esta especie en igual posición.

Vese, por lo dicho, que en el caso que estamos considerando de la concurrencia de dos vocales, la segunda acentuada, la elección entre la sinalefa y el hiato pende de varios pequeños accidentes, que obran á veces en un mismo sentido y á veces en sentidos contrarios. Hay pocas cosas en que brille más una prosodia correcta, ya se aplique á la versificación, ya al lenguaje ordinario. Pero bien se deja conocer, que en una materia sujeta á consideraciones tan minuciosas, ó por mejor decir, á sensaciones tan finas y delicadas, aun la práctica de los más cuidadosos hablistas y versificadores no puede ser siempre uniforme.

\* [Verso idéntico en su estructura á otro también de Garcilaso y de su Égloga primera, examinado ya en la página 30.]

\*\* ["Y del recién nacido alegremente  
Cercan todas la cuna,  
Y sonriendo, la asustada frente  
Le besan una á | una." (Bello.)

"¿Perdonarás á mi enemiga estrella  
Si disipadas fueron una á | una  
Las que mecieron tu mullida cuna  
Esperanzas de alegre porvenir?"... (El mismo.)

"Y cien silbadoras flechas  
Vienen á herirla una á | una,  
Que en tu corazón inerte  
Hondas encarnan la punta." (El mismo.)

Aquí no hay más de un hiato dentro del verso. Véanse ahora dos hiatos como en Garcilaso:

"Deja al pobre que honrado | hilo á | hilo  
Llore de la fortuna los desaires." (Selgas).]



## OBSERVACIÓN 4ª

Cuando concurren dos acentos es mucho más natural y agradable el hiato, v. g.

¡ Oh ya | isla católica potente! [Góngora.]

Sólo en los parajes oscuros de la cláusula ó del metro, esto es, cuando el segundo acento no coincide con el fin de la cláusula ó con un acento rítmico necesario, es tolerable la sinalefa; como en estos versos:

¿ Qué áspera condición de fiero pecho? (Herrera).

Ya andan á la sazón esos parajes  
Escuderos de bién y alegres pajes. (Maury.)

Será alma sin amor ni sentimiento. (Quintana).

---

Tales son las principales circunstancias que determinan la sinalefa ó el hiato en los cuatro casos que dejo indicados. Lo que dije de la variedad de prácticas con relación al tercero, se aplica también al cuarto. Y respecto de todo ello no es de desatenderse tampoco el influjo que tienen en la práctica de los poetas la diversidad de doctrinas prosódicas y la pronunciación provincial. Así Moratín y Hermosilla parecen no emplear sino en rarísimas circunstancias el hiato, que don J. J. de Mora y don J. M. Maury no escrupulizan admitir á menudo. \*

\* En materia de hiato nuestra lengua se aparta de la latina, de la italiana, y sobre todo, de la francesa. Pero cada idioma tiene su genio. Acaso en el *fastus et ingenita gravitas* del castellano hay algo que le hace particularmente adaptable al hiato. Sea de esto lo que fuere, yo creo percibir una suavidad suma en *magnífica eres, ninfa Eco*; y me parece que nadie negará los servicios que puede prestar á un hábil versificador la lentitud del hiato, como la celeridad de la sinalefa, para la énfasis y la armonía imitativa.

# ARTE MÉTRICA.



## § I.

### DEL METRO EN GENERAL.

EL METRO, en la lengua castellana, es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un orden fijo de acentos, pausas y rimas, con el objeto de agradar al oído. Los acentos y pausas son de necesidad absoluta: la rima falta á veces.

Analicemos por ejemplo el metro en que están compuestos los siguientes versos de Lope de Vega: \*

Pobre barquilla mia,  
vuelve, vuelve la proa,  
que presumir de nave  
fortunas ocasiona.  
¿ A dónde vas perdida?  
¿ A dónde, dí, te engolfas?  
que no hay deseos cuerdos  
con esperanzas locas.  
Como las altas naves,  
te apartas animosa  
de la vecina tierra,  
y al fiero mar te arrojas.  
Igual en los peligros,  
mayor en las congojas,  
pequeña en las defensas,  
irritas á las ondas.  
Advierte que te llevan  
á dar entre las rocas

de la soberbia envidia,  
naufragio de las honras.  
Cuando por las riberas  
andabas costa á costa,  
nunca del mar temiste  
las iras procelosas.  
Verdad es que en la patria  
no es la virtud dichosa,  
ni se estimó la perla  
hasta dejar la concha.  
Dirás que muchas barcas,  
con el favor en popa,  
saliendo desdichadas  
volvieron venturosas.  
No mires los ejemplos  
de las que van y tornan,  
que á muchas ha perdido  
la dicha de las otras, &c.

\* [Los versos son de Lope (*Barquilla* primera); pero el orden en que están dispuestos, mediante supresiones y cambios de lugar, es de Bello.]



1. A cada sétima sílaba ocurre una PAUSA, esto es, una separación natural de dicciones. Por consiguiente la sétima sílaba siempre termina dicción. Y de aquí resulta que toda la composición está dividida en pequeñas cláusulas de siete sílabas, cada una de las cuales se llama VERSO.

2. La sexta sílaba de cada verso es necesariamente acentuada.

3. Todos los versos pares terminan en dicciones semejantes. La semejanza consiste en que la vocal acentuada siempre es *ó*, y la última vocal siempre es *á*. Esta semejanza de los sonidos finales se llama RIMA.

La rima puede ser de dos modos: CONSONANTE, que es la semejanza de todos los sonidos, tanto vocales como articulados, desde la vocal acentuada inclusive, como entre *orgánica* y *botánica*, *rosa* y *reposa*, *arrebol* y *sol*, *ya* y *está*; y ASONANTE, que es la semejanza de la vocal acentuada y de la vocal llena de la última sílaba, como entre *diosa*, *moras*, *copia*. La rima en los versos anteriores es asonante.

4. Además, los versos precedentes se hallan divididos en ESTROFAS ó grandes cláusulas, mediante la PAUSA MAYOR que el sentido requiere al fin de cada cuarto verso.

El metro, pues, en que está escrita la composición, consta de estrofas de cuatro versos heptasílabos asonantes, con un acento necesario sobre la sexta sílaba, de cada verso. Como todas las sílabas castellanas son sensiblemente iguales en la duración, ó por lo menos distan más de la razón de 1 á 2 que de la razón de igualdad, y lo poquísimamente que sobra á las unas respecto de la unidad de tiempo se compensa fácilmente con lo que falta á las otras; resulta que en este metro se hallan colocadas de tal manera las pausas, acentos y rimas, que percibe el oído espacios de tiempo iguales, marcados por las pausas mayores y menores, por el acento necesario de la sexta sílaba y por la rima asonante.

## § II.

### DE LAS PAUSAS.

Fácil es observar que hablando naturalmente solemos gastar más ó menos tiempo en el tránsito de una palabra á otra. Nótese, por ejemplo, la marcha de la pronunciación en este pasaje de Fr. Luis de Granada.

“Un maravilloso privilegio tiene la virtud, que es alcanzarse por ella fuerzas para pasar alegremente por las tribulaciones y miserias, que en esta vida no pueden faltar. Porque sabemos ya que no hay mar en el mundo tan tempestuoso y tan inestable, como esta vida es; pues no hay en ella felicidad tan segura, que no esté sujeta á infinitas maneras de accidentes y desastres nunca pensados, que á cada hora nos saltean.”

Aquí tenemos PAUSAS de diversas duraciones: la que

señalamos con el punto final entre los dos períodos, y las pausas menores que ésta, de que hay muchos grados, hasta parar en la que no se distingue del casi imperceptible tránsito de una sílaba á otra en una sola dicción, como entre *la* y *virtud*. Así, despues de *vida es* se percibe una suspensión mayor que después de *instable*; y después de *privilegio, alegremente, vida*, es, aunque leve, bastante perceptible el reposo; al paso que apenas se deja sentir alguno entre *maravilloso* y *privilegio*.

Podemos distinguir de la misma manera varias especies de pausas en cuanto dependen del metro. Nótese, por ejemplo, en las dos primeras estrofas de Lope de Vega arriba copiadas, que la pausa entre *ocasiona* y *adónde* (vers. 4 y 5) es naturalmente mayor que la pausa entre *proa* y *que* (v. 2 y 3), y entre *engolfas* y *que* (v. 6 y 7); que estas dos últimas pausas consumen algo más de tiempo que las que, guiados por el sentido solo, debemos hacer entre *mía* y *vuelve* (v. 1 y 2), entre *nave* y *fortunas* (v. 3 y 4), entre *perdida* y *adónde* (v. 5 y 6), entre *cuerdos* y *con esperanzas* (v. 7 y 8); y que aun en estas últimas pausas pueden percibirse diferencias de más y de menos; porque en la pronunciación ordinaria suele variar el intervalo de dicción á dicción, según es el enlace gramatical que hay entre ellas.

Distinguiremos tres especies de pausas en cuanto dependientes del metro: la *pausa mayor*, que termina estrofa; la *pausa media*, que separa las partes simétricas de una misma estrofa, cuando el metro lo apetece; y la *pausa menor*, que separa en los demás casos un verso de otro.

Es necesario para la perfección del metro que la cantidad ó duración de las pausas métricas coincida con la que damos naturalmente á las pausas gramaticales; mas en una obra larga no se exige la rigorosa observancia de esta regla; antes conviene de cuando en cuando apartarse de ella, para evitar el fastidio de la uniformidad y monotonía.

La coincidencia del final de las estrofas con el de los períodos, ó, si un período ocupa dos ó más estrofas, la coincidencia de los finales de estas con los finales de los grandes miembros ó cláusulas de la sentencia, es la que menos suele dispensarse; particularmente en las estrofas de construcción simétrica y artificiosa, como el soneto y la octava, y en los géneros de poesía que son ó fueron destinados al canto, como la oda, la elegía y el romance lírico.

Si entran muchos períodos en una estrofa de las artificiosas y simétricamente construidas, conviene distribuirlos de manera que sus finales coincidan con los de los miembros principales de la estrofa; como en esta bellísima octava de Maury:

De la fortuna al cielo se querella  
La turba de engañados clamorosa:  
; Aviso inútil! Adorar en ella  
Es condición de nuestra especie ansiosa.



Como el imán al giro de la estrella,  
Mirando el orbe al giro de la diosa,  
Un clima, y otro, y otro, alza importuno  
Votos miles y mil; gracias, ninguno.

De los dos grandes períodos en que se divide el pasaje, ocupa el primero los cuatro primeros versos de la estrofa, y el segundo los otros cuatro.

En la octava siguiente hay cuatro períodos, cada uno de los cuales ocupa un par de versos:

¡Ay! De la fe se humilla el atributo  
A las enseñas del infiel Oriente:  
Alegres pompas el cristiano luto  
Afligen con escándalo insolente.  
¿Qué tristes parias, qué infeliz tributo,  
Índigno, un godo al árabe consiente?  
Llorad, doncellas de Sión, cautivo  
Vuestro pudor del babilonio altivo. (*El mismo*).

La pausa media del metro debe también coincidir en general con los finales de las partes simétricas en que se divide la estrofa:

Ninfas graciosas, cuya planta breve  
De Gualmedina trata la ribera,  
A quienes otra competir no debe  
De cuantas brillan por la zona ibera,  
Ni la del Turia con su tez de nieve,  
Ni la de Murcia en el danzar ligera,  
Y sola en lo garbosa y lo gitana  
Rivalizó tal vez la gaditana;  
Vosotras, &c. (*El mismo*),

Una pausa media (en *ibera*) divide la octava en dos partes iguales: otra (en *ribera*) subdivide la primera mitad en otras dos partes iguales; otra (en *ligera*) hace lo mismo en la segunda mitad; y también hay otra en *nieve*, que subdivide de la misma manera el tercer par de versos.

Pero la pausa media es de menos rigurosa observancia, y admite mucha más variedad en su distribución. Ya se deja entender que no sólo es inevitable, sino conveniente y aún necesario, que se diversifiquen los cortes de las estrofas; porque cuanto más artificiosas y simétricas sean, tanto más grande es el peligro de incurrir en una empalagosa monotonía, si no se solicita variarlas. Ni pudiera obtenerse una perpetua uniformidad sin el inconveniente, aun más grave, de violentar la expresión, haciéndola redundante en un miembro, incompleta ú oscura en otro. \*

\* En esta parte los más primorosos artistas que yo conozco son Mora y Maury; pero no sé si me atreva á decir que en el segundo se siente á veces el esfuerzo, y se hace alguna violencia á la expresión, hasta oscurecer el sentido.

La pausa menor se contenta con marcar las más pequeñas subdivisiones del razonamiento; pero no se le permite sino de cuando en cuando desunir aquellos grupos naturales que forman como palabras compuestas en que el oído percibe un solo acento lleno. Así es que parece algo violento repartir entre dos versos las frases *fiero Eolo* y *empinada cumbre*, como lo hizo Francisco de la Torre en estos versos:

Allá se avenga el mar, allá se avengan  
Los mal regidos súbditos del *fiero*  
*Eolo* con soberbios navegantes  
Que su furor desprecian.

¿Viste de la *empinada*  
*Cumbre* sacar á Febo la cabeza?

Y sin embargo no sólo es permitido al poeta sino que le conviene y aun le es necesario hacerlo así de cuando en cuando; porque estos cortes, como no se afecten (de lo que tal vez pudiera acusarse á Francisco de la Torre), tienen cierta novedad y gracia, que se echarían menos en una versificación cuyas cláusulas estuvieran siempre simétricamente compartidas.

Esta desunión es más grata cuando la segunda parte del grupo ocupa todo el verso siguiente, como en estos heptasílabos:

Vendrá la temerosa  
desventurada noche;

ó por lo menos cuando termina junto con uno de los miembros métricos del verso, como en aquel de Herrera:

Cubrirá de ostro asirio un estimado  
Y rico manto el cuerpo bello y puro. \*

Cuanto más familiar es la composición, menos se escrupuliza colocar las pausas menores en medio de las cláusulas gramati-

\* [En esta materia es el mismo Bello, entre los modernos, quien ofrece en sus versos ejemplos de la mayor gracia y elegancia. De *La Oración por todos* son estos pasajes:

"Sácude el polvo el árbol del camino  
Al soplo de la tarde, y en el *guelto*  
*Manto de la sutil neblina* envuelto  
Se ve temblar el viejo torreón."

"Brilla el albergue rústico, y la *tarda*  
*Vuelta del labrador* la esposa aguarda.....

"Ya beben el aliento á las *bermejas*  
*Bocas*, como lo chupan las abejas  
A la blanca azucena y al clavel."

(Giro gracioso, sin embargo de estar, por razón de la pausa, en el caso de *empinada | cumbre*).

——"preces

Que las retornen á su ser primero  
Y purguen las reliquias de el *grosero*  
*Vaso, que las contuvo, terrenal.*" ]



cales; y nada ocurre más á menudo en nuestras comedias que pasajes en que el adjetivo está separado del sustantivo por la pausa menor; de manera que en ésta no se exige indispensablemente otra cosa sino que el final de verso coincida con final de dicción. Mas esta dicción debe ser acentuada. Aun las palabras que por su conexión gramatical con lo que sigue tienen un acento sensible pero débil, son poco á propósito para terminar el verso: colocadas en esta situación, la pausa con que debe señalarse el tránsito de un verso á otro parece estar en contradicción con el sentido, que no pide allí intervalo alguno. Y sin embargo, se toleran algunas veces estas pausas forzadas.

Digo que me ha parecido  
Tan bién, Clara hermosa, *que*  
Ha de pesarte algun día  
Que me parezca tan bién. (*Calderón*).

Esta práctica es un remedo de aquellos ligeros embarazos y suspensiones que ocurren á menudo cuando hablamos, y que diferencian casi siempre el razonamiento extemporáneo del estudiado. Así es que, empleada una que otra vez, no carece de gracia, sobre todo en el estilo familiar, que debe ser un trasunto de la conversación ordinaria.

Como lo que produce la debilidad ó evanescencia del acento es la conexión gramatical entre las palabras, se sigue que cuando por alguna causa independiente del metro se suspende esta conexión, la palabra que sin eso fuera inacentuada se acentúa. La llamada conjunción *que*, por ejemplo, es de las palabras que en el uso ordinario carecen absolutamente de acento. Y con todo, si, al enunciar un pensamiento, corto el hilo de lo que voy á decir y me paro en esta palabra, naturalmente la alargo un poco; lo que basta para darle el valor de acentuada, sin embargo de que no se esfuerce la voz, ni se haga más agudo el tono.

Escucha, Don Juan, sabrás...  
—¿Qué he de saber? Que eres falsa,  
Que me abandonaste, *que*.....  
Ya lo sé; no digas nada. (*Moratin*).

Es una propiedad de las pausas el hacer en cierto modo indiferentes al metro las sílabas que se siguen al último acento. Porque si la dicción final es aguda debiendo ser grave, se suple por medio de la pausa lo que falta á la medida cabal; y si por el contrario la dicción en vez de grave es esdrújula, lo que sobra á la medida se embebe en la pausa. En todas las especies de verso, el grave, es decir, el que termina en dicción grave, se mira como el tipo. El agudo y el esdrújulo se desvían algo de la forma típica, pero estas pequeñas diferencias casi desaparecen en la pausa.

Contaremos, pues, el número de las sílabas en cada especie

de verso por las que corresponden al grave, ó lo que es lo mismo, por las que hay hasta el último acento añadiendo una más; y contaremos de este modo, sin embargo de que verdaderamente no se siga al último acento sílaba alguna, como sucede en los versos agudos, ó de que se le siga más de una sílaba, como se verifica en los versos esdrújulos. Por consiguiente son versos de una misma especie estos tres de Quintana:

Hoy sola y misera  
Me ves llorando  
A par de ti.

Y todos tres se consideran como de cinco sílabas, aunque el primero tiene en realidad seis y el tercero cuatro.

Según el número de sílabas que corresponde en cada especie al verso grave, llamamos á los de cuatro sílabas *tetrasílabos*; á los de cinco, *pentasílabos*; á los de seis, *hexasílabos*; á los de siete, *heptasílabos*; á los de ocho, *octosílabos*; á los de nueve, *enneasílabos*; á los de diez, *decasílabos*; á los de once, *endecasílabos*; á los de doce, *dodecasílabos*.

He dicho que las sílabas que siguen al último acento son *en cierto modo* indiferentes al metro; porque en realidad no lo son del todo. Aunque por existir ó nó las tales sílabas el verso no varía de especie, con todo eso la regla general es que todos los versos de una misma especie, en una misma composición, sean constantemente graves, agudos ó esdrújulos; ó que alterne una forma con otra según leyes fijas, que el poeta se impone al principio, y de que luego no se le permite apartarse.

Hay sin embargo ciertos metros y ciertos géneros de composición en que se concede al poeta mezclar á su arbitrio los versos graves, agudos y esdrújulos; y particularmente las dos primeras especies. Tales son las redondillas, quintillas, décimas, y otros metros de verso octasílabo, sobre todo en el diálogo cómico.

Deja ahora de jugar,  
Que me es dolor importuno;  
No me hagas más penar,  
Que en verte cerca del mar  
Tengo celos de Neptuno. (*Gil Polo*).

Tal era nuestro castillo,  
Mansión solitaria y lóbrega,  
Vivienda, según el pueblo,  
De fantasmas y de sombras. (*Zorrilla*).

Perdone vuesa merced  
Si me opuse presumida  
A la cátedra de esposa,  
Creyendo que era de prima;  
Que yo, habiendo otra primero,  
No pretendo la de *vísperas*. (*Tirso*).



Se permite, además, emplear alguna vez como graves á fin de verso, las dicciones que terminan en diptongo ó triptongo acentuado, si el acento no está sobre la última vocal; como *grey, voy, amáis, fragüéis*. Las dicciones, cuyas dos últimas vocales son llenas, se consideran arbitrariamente como graves ó esdrújulas; v. g. *cesáreo, virgíneo*. Y algunos extienden esta regla aun á las dicciones en cuya última sílaba hay un diptongo inacentuado, como *justicia, estatua*. \* En todo lo cual conviene la práctica de los italianos con la nuestra.

Si estuviera despacio escribiría,  
Como hizo Horacio Flaco á los Pisones;  
A los aficionados á poesía  
Dedicara mis útiles lecciones:  
Con lógica sagaz demostraría  
Lo que va de naciones á naciones:  
Probara lo que va de ayer á hoy:  
Pero no tengo tiempo, como soy. (Mora). \*\*

Allí la blanca rosa,  
Allí el clavel *purpúreo*  
Y el lirio azul formaban  
Paraíso segundo. (D. N. de Moratin). †

Già già sentendo all' auree  
Briglie allentar la mano,  
Correan d' Apollo i fervidi  
Cavalli all' Oceano.

\* [Véase apéndice VI<sup>a</sup>].

\*\* [Este ejemplo no sirve de comprobante á la observación precedente porque en el estilo joco-serio han solido los poetas modernos, por donaire, introducir en versos largos, y áun en estrofas épicas (octava rima) finales agudos, que por regla general, y sobre todo en estilo serio, no son admisibles sino en versos cortos (en el octosílabo y de ahí para abajo). De tales rimas en poemas humorísticos ó jocosos ofrecen ejemplos Espronceda, y el propio Mora, lo mismo que Bello en el *Orlando Enamorado*.

Nada tiene, pues, de extraño que Mora, en la octava copiada por Bello, pusiese *hoy, soy*, á sabiendas de estar empleando rimas agudas.

Una oda sáfica de Reinoso á Lista (*Obras de Reinoso*, I, página 116) termina así:

¡Sufre tu suerte! ¡La imperiosa ley  
Tal es del triste, venturoso Licio:  
Al infortunio la paciencia es dada,  
No los placeres.

En Carvajal ocurre también algún caso semejante; pero la misma rareza de los ejemplos, cuando constantemente *rey, ley*, tienen valor monosilábico, demuestra que el buen oído castellano reprueba tales licencias].

† D. Nicolás de Moratin y sus contemporáneos no usaban mezclar los finales esdrújulos con los graves arbitrariamente; licencia que se ha frecuentado mucho de poco tiempo acá.

[Ya ha dicho nuestro autor que en estos casos "el valor monosilábico de las dos vocales concurrentes, es la regla;" y así, este ejemplo de Moratin no sirve sino para confirmar aquella observación.

Moratin empleó *purpúreo* como voz llana, no usando de licencia, sino siguiendo la regla].

Me i passi incerti trassero  
 Pel noto altrui cammino  
 Che alla città di Romolo  
 Conduce il pellegrino.

Dall' una parte gli arbori  
 Al piano suol fann' ombra:  
 L' altra devoto portico  
 Per lungo tratto ingombra.

La tua, gran padre *Ovidio*,  
 Scorrea difficil arte, &c. (*Savioli*).

Taccio la fe, la pubblica  
 Utilità, gli onori,  
 Dover, giustizia e patria;  
 Prezzo d' infami ardori. (*Monti*).

### § III.

#### DEL RITMO Y DE LOS ACENTOS.

La distribución regular de los acentos da á cada especie de verso cierto aire y marcha característica, que se llama RITMO.

Esta palabra tiene dos sentidos, uno general y otro específico. RITMO, en su sentido general, significa una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído. De cualquier modo que se forme esta simetría ó con cualesquiera accidentes que se haga sensible, no puede haber sistema alguno de versificación sin ella. *Ritmo*, en esta acepción, es lo mismo que *metro*.

Pero en un sentido específico (que es en el que vamos á considerarlo) el RITMO es la división del verso en partecillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo, en todas las lenguas de la Europa moderna) este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso, se llaman *rítmicos*.

Examinemos por vía de ejemplo el ritmo del verso decasílabo de la siguiente copla ó estrofa de Iriarte:

De sus hñjos la tórpe avutárda  
 El pesádo volár conocía:  
 Deseába sacár una cría  
 Más ligéra, aunque fuése bastárda.

Observemos de paso que la estrofa es de cuatro versos, todos decasílabos; que el cuarto verso de la estrofa rima con el primero, y el tercero con el segundo; y que la rima es consonante, porque abraza todos los sonidos, así vocales como articulados, que en las dicciones finales vienen desde la vocal acentuada inclusive.

Pero lo que se trata de notar particularmente es que cada verso tiene tres acentos necesarios sobre la tercera, la sexta y lo novena sílaba, por cuyo medio se divide en partes iguales



trisílabas. Esta distribución de los acentos es lo que forma aquí el ritmo.

Hemos visto que en la estrofa precedente el ritmo divide el verso en partecillas trisílabas acentuadas sobre la tercera sílaba. Las llamaremos CLÁUSULAS RÍTMICAS. Podemos también llamarlas PIÉS, que era el nombre que daban los griegos y latinos á las cláusulas rítmicas de sus versos; pero esta denominación tiene además otro valor en castellano, significando los versos de que se compone cada estrofa; y en este sentido se dice que el soneto consta de catorce piés, la sextina de seis, &c.

Todas las cláusulas rítmicas que se usan en la versificación castellana son disílabas o trisílabas.

Las cláusulas rítmicas disílabas ó están acentuadas sobre la primera sílaba, y entonces el ritmo se llama TROCAICO, como en este verso octosílabo:

Díme, pues, ¿qué más deseas?  
Díme |pués que | más de | séas;

ó están acentuadas sobre la segunda sílaba, y se llama YÁMBICO el ritmo, como en este verso heptasílabo:

¿A dónde vas perdida!  
Adón | de vás | perdí | da.

De la misma manera las cláusulas rítmicas trisílabas pueden estar acentuadas sobre la primera, segunda ó tercera sílaba. Si sobre la primera, el ritmo se llama DACTÍLICO; si sobre la segunda, ANFIBRÁQUICO; si sobre la tercera, ANAPÉSTICO. Dactílico es el siguiente verso endecasílabo de Moratín:

Suban al cerco de Olimpo luciente.  
Súban al | cerco de O- | -limpo lu- | -ciente.

El siguiente dodecasílabo de Juan de Mena es anfibráquico:

Con crines tendidos arder los cometas.  
Con crínes | tendidos | ardér los | cométaa.

Y en fin los decasílabos de la estrofa de Iriarte arriba citada son anapésticos.

De sus hí- | -jos la tór- | -pe avutár- | -da.

Las cinco denominaciones que hemos dado á las diferentes especies de ritmo no significan lo mismo en nuestro sistema métrico que en el griego y el latino, de donde las hemos tomado;

pues en estos no era acentual el ritmo, como lo es en el nuestro. \* Pero si se prescinde de esta diferencia fundamental, no dejará de hallarse bastante analogía por lo que hace á la estructura, entre las cláusulas rítmicas de los antiguos y las nuestras. Daban ellos á las suyas, fuera de otros títulos que no son aplicables á la versificación castellana, los de yambos, troqueos, dáctilos, anfibracos y anapestos, según la varia combinación de largas y breves en las cláusulas; y nosotros, atendiendo á la posición del acento, podemos dar á las nuestras estas mismas denominaciones. *Campo* será pues un TROQUEO: *pastor* un YAMBO: *lágrima* un DÁCTILO: *Olimpo* un ANFÍBRACO: *pedestal* un ANAPESTO. Estos términos han sido ya adoptados en otras lenguas modernas, en el sentido puramente acentual que acabo de asignarles.

No es necesario que el principio y el fin de una cláusula rítmica concurren con el principio y el fin de las dicciones; pues ya hemos visto que el verso,

De sus hijos la torpe avutarda,

consta de los tres anapestos: *de sus hí-|-jos la tór-|-pe avutár-|-da*. Los ejemplos anteriores manifiestan asimismo que el último de los pies ó cláusulas puede estar trunco.

Cada uno de nuestros cinco ritmos tiene un carácter ó expresión peculiar; como lo notará sin duda todo aquel á quien la naturaleza haya dotado de un oído sensible á los accidentes de la armonía en el lenguaje. En el ritmo trocaico y el anfibráquico se percibe algo de reposado y grave; el yámbico y el anapéstico son animados y vivos; el dáctilico se mueve como á saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es más uniforme y continua.

Pero los versos no se conforman siempre á los tipos rítmicos de que acabo de dar ejemplos. Dificultosísimo hubiera sido continuar en una composición algo larga la alternativa precisa de acentuadas é inacentuadas que constituyen los ritmos trocaico y yámbico; y, lo que es peor, esa misma alternativa al cabo de pocas líneas se nos haría insoportablemente monótona y fastidiosa. De aquí es que en los versos trocaicos y yámbicos que no pasan de ocho sílabas y que no se destinan al canto, no se somete el poeta á la necesidad de otro acento que el de la cláusula final, y acentúa las otras como quiere; de que resultan unas veces acentos rítmicos, esto es, colocados en las sílabas impares de los versos trocaicos y en las sílabas pares de los yámbicos, y otras veces acentos accidentales ó *antirítmicos*, esto

\* [El ritmo de la poesía griega y latina se basa, en primer término, en la cuantidad de las sílabas, pero no independientemente de la acentuación de las palabras. Véase apéndice VIII \*].



es, colocados en los parajes del verso que no piden acento. Por ejemplo :

Saliendo del colmenar  
Dijo al cucillo la abeja :  
Calla, porque no me deja  
Tu ingrata voz trabajar.

No hay ave tan fastidiosa  
En el cantar como tú :  
Cucú, cucú, y más cucú,  
Y siempre una misma cosa.

En estas dos estrofas de versos trocaicos no hay más acentos rítmicos, bien caracterizados, que los de las cláusulas finales, y los de las dicciones *dijo, calla y misma*.

Fácil es ver que los versos en que no se pide más acento que el de la cláusula final, no tienen apariencia alguna de ritmo, si se considera cada una de por sí. Para que se perciba ritmo, es necesario oír una serie de versos; porque sólo entonces se hace sentir la recurrencia de un acento á espacios iguales de tiempo.

Hay especies de verso en que se exigen, *necesariamente*, más acentos rítmicos que los de las cláusulas finales, y también las hay en que no se dispensa ninguno, como lo veremos á su tiempo. Pero aun en aquellos versos en que se concede alguna libertad al poeta, la estructura más grata es la que resulta de la distribución rítmica de los acentos; y así vemos que los buenos versificadores, guiados por un instinto feliz, recurren á menudo á ella para dar suavidad á sus versos, empleando unas veces unos acentos rítmicos y otras otros, y combinando de este modo el encanto de la armonía con el halago de la variedad, que no es menos grato y necesario. En prueba de la importancia del ritmo aun en las especies de verso en que parece más libre el poeta para distribuir como quiera los acentos, examinense las Odas de Lope de Vega *A la Barquilla*, y se verá la parte que tiene la observancia del ritmo en la dulzura del verso. La que empieza,

Pobre barquilla mia,

consta de 128 versos: veinte y nueve son perfectamente rítmicos, es decir, tienen acentuadas todas las sílabas pares :

Adónde vás perdida;  
Al fiéro már te arrójas;

cincuenta llevan acentos rítmicos en la segunda y sexta :

Te apártas animósa;  
Naufrágio de las hónras;

treinta y ocho en la cuarta y sexta :

Ni se estimó la pérla  
Hasta dejár la cóncha;

y no llegan á doce los que no tienen más acento rítmico que el necesario de la sexta ;

Vuélve, vuélve la próa ;  
Verdad és que en la pátria.

Exceptuado este pequeño número de versos, toda la composición es cantable.

En los ritmos trisílabos se dispensan mucho menos los acentos rítmicos, sobre todo si la composición es breve y se destina al canto, que es lo que hoy regularmente sucede.

Podemos, pues, dividir los acentos del verso en *rítmicos* y *accidentales ó antirítmicos* ; y de los rítmicos ya hemos visto que unos son necesarios y otros no. Los necesarios son esenciales ; sin ellos no hay verso. Los rítmicos que no son necesarios hacen más suave la cadencia. Los accidentales la hacen más varia.

Rigorosamente se llama *cadencia* la modulación, cualquiera que sea, que resulta de la colocación de los acentos y las pausas. El ritmo regla los acentos ; y considerada la cadencia bajo este solo aspecto, no se diferencia del ritmo.

Los acentos forman el ritmo, y el ritmo influye á su vez en los acentos : éste es un punto que merece estudiarse para comprender el mecanismo de la versificación.

Los acentos que forman el ritmo son aquellos que, por esta causa, he llamado rítmicos. Y desde luégo es evidente que no satisfarán á las condiciones del ritmo las sílabas inacentuadas que se colocuen en parajes del verso donde es *necesario* el acento. Carecen, por tanto, de ritmo, y no son versos legítimos estos endecasílabos de Boscán :

Dando nuevas de *mi* desasosiego ;  
El alto cielo *que* en sus movimientos.

En el primero debe estar acentuada la sexta sílaba, y el posesivo *mi*, que la ocupa, no tiene acento : en el segundo, se exige ó que lo tenga la sexta sílaba *que* en, ó que lo tenga la octava *mo* ; y ninguna de las dos lo tiene.

Tampoco hacen verdadero ritmo los acentos demasiado débiles, como el de *bajo* en el primero de estos versos de Meléndez :

El que ora, *bajo* el esplendente cielo,  
Abrumado de afán siente y no admira.

La tenuidad del acento de la primera sílaba de la preposición *bajo*, que es la cuarta del verso, hace flojísimo este endecasílabo, en que se exige de necesidad para el ritmo la acentuación de la cuarta.

En general, son insuficientes los acentos de todas las preposiciones que tienen alguno, como *contra*, *para* ; los de los



demonstrativos *este, ese, aquel*, cuando preceden inmediatamente á un nombre, formando frase sustantiva con él; los artículos indefinidos; los adverbios monosílabos que inmediatamente preceden á la palabra ó frase que modifican v. g. "*bien alojados,*" "*mal vestido,*" "*más tarde,*" "*muy temprano,*" "*tan á deshoras,*" &c.\* Por la observación atenta, empleada en la lectura y recitación de los versos, podrá cualquiera llenar esta enumeración, probablemente incompleta.

Si los acentos en determinados parajes son condiciones indispensables del ritmo, y esencialmente lo forman, los accidentales ó antirítmicos pueden producir un efecto contrario. *Honor*, por ejemplo, tiene de suyo un acento bastante lleno, pero que formando frase sustantiva en *honor patrio*, se convierte en una apoyatura lánguida y fugitiva, que no dejaría contento al oído en la sexta de este endecasílabo:

Los timbres del *honor patrio* deslustra.

El acento verdadero de esta frase es el de *patrio*; él solo es el que puede satisfacer cumplidamente al ritmo:

Qué es ya del *honor patrio* y de la gloria.

Es menester que los acentos accidentales, si por su naturaleza son fuertes y enfáticos no precedan inmediatamente á los

\* [No en todas las partículas que enumera el autor es igualmente débil, como él supone, la acentuación. Son verdaderos proclíticos, esto es, carecen de acento en absoluto, ó del suficiente para marcar el ritmo:

1.º Los artículos definidos, y los posesivos *mi, tu, su, nuestro, vuestro*;

2.º Los relativos *que y cuyo*;

3.º Las preposiciones: *bajo, contra, de, entre, para, sobre*, &c.; y

4.º Las conjunciones: *ó, y, pero*, &c., y los adverbios relativos que algunos gramáticos llaman también conjunciones: *donde, como, cuando*, &c.

Falta, pues, la debida fuerza acentual á los versos siguientes:

—“y anhele

Sólo adorarte *como* los eternos

Espíritus te adoran”... (*Moratín*.)

—“y vive

Tranquilo, entanto *que* la numerosa

Turba,” &c. (*El mismo*.)

“Palacios *donde* la opulencia habita.” (*El mismo*.)

“La soporosa piedra de la tumba,

Profunda sima *adonde* se derrumba

La turba de los hombres.”... (*Bello*.)

También carece de acento el apocopado *tun*. Pero los adverbios modificativos *bien, mal, más*, &c. no son proclíticos, tienen acento suficiente, sobre todo cuando está realizado por su valor ideológico. Creo que nadie osará tachar la acentuación del siguiente pasaje:

“Más difíciles somos y atrevidos

Que nuestros padres, *más* innovadores,

Pero mejores no.”... (*Moratín*.)]

rítmicos necesarios, porque entonces el acento accidental pugnaría, por decirlo así, con el rítmico, y sería laboriosa y dura la cadencia. Tal es el efecto que en este verso,

Mis ruegos, cruel, óye,

produciría la acentuación natural de *cruel*, vocativo enfático, que sólo tiene un debilísimo enlace gramatical, con *óye*. Por el contrario, en el verso de Iriarte,

A qué animal dió el cielo,

el acento de *dió* se atenúa no sólo por la sinalefa de *dió* con la voz inacentuada *el*, sino por la conexión de este verbo con el sujeto *el cielo*; degenerando de este modo en una apoyatura suave, que sin perjudicar el ritmo, hace llena y sonora la cláusula.

El ritmo á su vez influye en los acentos, dándoles la plenitud competente, cuando no son excesivamente débiles. Produce este efecto en dos casos.

1º En una frase sustantiva el acento ó acentos debilitados por la posición recobran toda su fuerza, si el acento dominante es de los necesarios para el ritmo. Nada es más perfecto que el de estos endecasílabos de Meléndez:

Hiende las olas espumosas, y huye  
A su benigno omnipotente imperio.

Los dos acentos de *ólas espumósas* y los tres de *benigno, omnipoténte, império*, son todos necesarios y todos figuran suficientemente en el ritmo: lo que no sucede en

Hiende las espumosas olas y huye,

donde aunque el acento de *olas* es rítmico, no es de los necesarios; y menos todavía en

Bullía la sñave aura en la selva,

donde el acento de *aura* no es necesario, ni rítmico.

No ignoro que en las obras de los más expertos versificadores se encuentran versos semejantes á éstos, y que el introducirlos de cuando en cuando hasta puede ser conveniente para que la constante regularidad y llenura del ritmo no produzca el fastidio de la monotonía; pero nadie negará que es menester economizarlos, y que no pueden citarse como tipos de una cadencia normal y perfecta.

2º Donde tiene más influencia el ritmo es en el acento final del verso. En este paraje los acentos debilitados se extrañan



menos, y aun los acentos de suyo débiles se disimulan, porque les favorece la pausa que sigue :

Y se avergonzará de la *mezquina*  
Fama que anheló un día torpemente. (*Mora*).

Narcótico eficaz y activo, *cón que* \*  
Abra la mano, caiga el libro, y ronque. (*El mismo*).

*Con* y *que* son naturalmente inacentuados; pero, aun en la conversación familiar, juntándose las dos palabras forman como una sola, con un acento débil en la primera sílaba, el cual, tomando cuerpo bajo la influencia del ritmo y de la pausa, deja satisfecho el oído.

Otras muchas observaciones pudieran hacerse sobre esta materia; pero la atenta lectura de los poetas las sugerirá fácilmente.

#### § IV.

##### DE LA CESURA. \*\*

En muchas especies de versos largos es necesaria una pequeña pausa ó descanso natural en un paraje determinado del verso, el cual queda así dividido en dos porciones. Si estas son iguales se llaman *hemistiquios*, como sucede cuando, por ejemplo, consta el verso de cuatro cláusulas, y la cesura se halla entre la segunda y tercera, aunque otros dan indiferentemente este nombre á los dos miembros en que la cesura parte el verso, sean iguales ó desiguales.

\* [La pausa, que de *con* y *que* forma aquí un disílabo llano, muestra cómo se formaron, y qué acentuación deben tener las partículas *aunque*, *conque*, *porque*, y confirma lo dicho atrás, p. 34, nota.

Por lo demás la rima *conque* y *ronque*, (como lo sería *porque* y *ahorque*) es una licencia del estilo festivo. Ni ha faltado quien juegue con las rimas partiendo las palabras:

Y tengo mucho que contarte: ya sa-  
brás el casamiento de la Coso  
con don Juan Catarino, y que se casa  
á disgusto de todos; pero yo so-  
lamente por la pobre Nicolasa  
lo siento, porque dicen que es celoso.....

Así un poeta jocosó fingiendo una carta de mujer.

De la travesura de partir palabras en servicio de una aseasonancia difícil véase ejemplo en Calderón, *Céfalo* y *Procris*, jorn. II, citado por Cuervo, *Apunt.* p. 57.

En poesía sería no correrán con aprobación pasajes como éste:

“; Qué de visiones formidables! ; *Qué de*  
Hidras de frentes mil! ; *Qué de quimeras!*” (*Oña*).]

\*\* [Es origen de confusión la variedad y vaguedad que se nota en el uso del término *cesura*. Véase el apéndice VIII 2 ].

No debe confundirse la cesura con la pausa propiamente dicha, porque si tuviese todos los caracteres de esta, cada hemistiquio sería verdaderamente un verso completo. Entre la pausa y la cesura hay esta diferencia, que la primera permite el hiato y no la sinalefa, y la segunda por el contrario da lugar á la sinalefa y repugna el hiato. Por ejemplo, en la octava siguiente de Garcilaso:

¿ Ves el furor del animoso viento  
Embravecido en la fragosa sierra,  
Que los antiguos robles ciento á ciento  
Y los pinos altísimos atierra,  
Y de tanto destrozo aun no contento  
Al espantoso mar mueve la guerra?  
Pequeña es esta furia comparada  
A la de Filis con Alcino airada;

no hay sinalefa entre el primero y segundo verso, ni entre el tercero y cuarto, ni entre el cuarto y quinto, ni entre el quinto y sexto, ni entre el sétimo y octavo, sin embargo de concurrir dos vocales. Lo contrario sucede en la cesura. Las leyes del metro piden una después de *embravecido* en el segundo verso de esta octava, y sin embargo se comete la sinalefa *doen*, y no se podría sufrir el hiato,

Embravecido | en la umbrosa sierra.

La cesura exige aun más necesariamente que la pausa menor, que la dicción anterior tenga un acento natural lleno y fuerte; por lo que apenas sería tolerable este verso,

Forceja *contra* la corriente undosa;

como el antes citado de Meléndez:

El que ora *bajo* el esplendente cielo.

El sentido requiere que se pase rápidamente por estas dos dicciones *contra* y *bajo* y se atenúe su acento, lo que pugna con la estructura del verso, que pide un descanso natural después de ellas.

Otra diferencia entre la cesura y la pausa es el no ser indiferente á la primera el número de sílabas que sigan al acento, porque el intervalo de tiempo que se consume en ella no es bastante grande para embeber las que sobran ó suplir las que faltan. Por ejemplo: *Inés* y *Flérída* podrían, sin quebrantar la medida, sustituirse á *Filis* en el final del verso:

Para aplacar la cólera de Filis;

al paso que si en el último verso de la octava anterior,

A la de Filis | con Alcino airada,



ponemos *Inés* ó *Flérida* en lugar de *Filis*, el verso constará en el primer caso de solas diez sílabas y en el segundo de doce; en aquél tendrá una sílaba de menos y en éste de más, para la medida legítima.

Pero aun conservando el verso el número de sílabas y el ritmo que le corresponden, no es indiferente que el primer hemistiquio termine en dicción aguda, grave ó esdrújula. En el verso sáfico, por ejemplo, el primer hemistiquio es necesariamente grave:

Huésped eterno | del abril florido;

y en el endecasílabo heroico puede ser agudo ó grave, pero no esdrújulo:

Oh de ambición | y de miseria ejemplo! (*Olmedo*).  
Entre el rebaño | mal segura paze. (*El mismo*).

Pero estos accidentes de la cesura pertenecen á las varias especies de versos; asunto de que trataremos luego.

Lo que se ha dicho acerca de la pausa y de la cesura nos da un criterio seguro para discernir si en una serie de palabras ajustadas á cierta medida hay uno ó más versos. Nadie dirá que la unidad del verso dependa de que por un capricho del poeta ó del uso se escriban en una sola línea palabras que formen cierto número de sílabas y ofrezcan cierta cadencia. Es preciso ver si en las breves suspensiones ó reposos que la medida exija, hay pausa ó cesura: donde hay verdadera *pausa*, (es decir, donde todo hiato es permitido y no se consiente jamás sinalefa, y es indiferente que el final sea grave, agudo ó esdrújulo), se pasa de un verso á otro.

## § V.

### DE LAS DIFERENTES ESPECIES DE VERSO.

Determinados los lugares de la pausa menor y de los acentos (que es lo mismo que decir, el número de sílabas y el ritmo), quedan determinadas las diferentes especies de versos. Las enumeraremos, principiando por las de ritmo trocaico.

#### I. VERSOS TROCAICOS.

##### 1. Octosílabo.

El verso *trocaico* más largo que se conoce en nuestra lengua es el octosílabo. Bajo su forma típica tiene cuatro acentos; en la 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílaba:

Bráma, búfa, escárba, huéle.

Pero uno solo de estos acentos rítmicos es necesario, el de la 4.<sup>a</sup> cláusula ó 7.<sup>a</sup> sílaba.

- 1 Ya tu familia gozosa
- 2 se prepara, amado padre,
- 3 á solemnizar la fiesta
- 4 de tus felices natales.
- 5 Yo el primero de tus hijos,
- 6 también primero en lo amante,
- 7 hoy lo mucho que te debo
- 8 con algo quiero pagarte.
- 9 Oye, pues, los tiernos votos, &c. (*Heredia*).

En el cuarto, sexto y octavo verso no hay más acento rítmico que el necesario de la 7.<sup>a</sup> sílaba; en el primero hay además un acento rítmico sobre la 1.<sup>a</sup>; en el tercero sobre la 5.<sup>a</sup>; en el segundo sobre la 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>; en el quinto y sétimo sobre la 1.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>; en el noveno, que es perfectamente rítmico, sobre la 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>.

Para que los trocaicos octosílabos sean musicales y cantables deben tener acentuada la 3.<sup>a</sup>, como la tienen el segundo, quinto, sétimo y noveno de los anteriores. \*

## 2. Hexasílabo.

El verso de seis sílabas pudiera prestarse fácilmente al ritmo trocaico. No conozco, sin embargo, ninguna composición en que el hexasílabo no tenga una cadencia incierta, fluctuando entre

\* En castellano se tiene poco cuidado de ajustar los octosílabos á esta regla, de que son observantísimos los italianos:

“Giá di Zéfiro al giocondo  
Susurráre erasi desta  
Primavéra, ed il crin biondo  
Si acconciáva e l'aurea vesta.” (*Pignotti*).

Los italianos no conocen verso octosílabo reducido, como el nuestro, á la acentuación de la sétima sílaba; muy á propósito, sin duda, para el drama, y para el estilo llano del *romance*, en que se asocia con el asonante; pero poco adaptable á los tonos altos de la lira, y á la grande epopeya.

[De octosílabos rigurosamente ajustados al ritmo trocaico, no usados en esta forma por los poetas del siglo de oro, pueden servir de ejemplo el último coro de *Los Padres del Limbo* de Moratín, la poesía de Hartzenbusch á la Virgen de Fuencisla, la de Bello á Nuestra Señora de las Mercedes (himnos todos estos), y varias poesías líricas de J. E. Caro; por ejemplo las que principian:

“Lejos ¡ay! del sacro techo  
Que mecer mi cuna vió,  
Yo, infeliz proscrito, arrastro  
Mi miseria y mi dolor”.....

“; Oh, graciosa, más graciosa  
Que los sones del bolero;  
Más airosa que las palmas  
Remecidas por el viento”.....]



la anfibráquica que acentúa la segunda y la quinta, y la trocaica que se apoya en las sílabas impares. Así en estos versos de Espronceda:

- 1 Mágico embelése,
- 2 cántico ideál
- 3 que en los áires vága,
- 4 y en sonóras ráfagas
- 5 aumentándo vá;
- 6 sórdo acénto lúgubre,
- 7 éco sepulcrál;
- 8 músicas lejánas;
- 9 de enlutádo párche
- 10 redóble monótono;
- 11 cercáno huracán,
- 12 que apénas la cópa
- 13 del árbol menéa,
- 14 y bramándo está, &c.,

es trocaico el ritmo de los versos 1, 2, 7 y 8, acentuados en la primera y en la quinta; el de los versos 3, 4, 5, 9 y 14, acentuados en la tercera y la quinta; y el del verso 6, en que todas las sílabas impares están acentuadas; pero en el verso 10 pasa el poeta al ritmo anfibráquico, que sostiene en los versos 11, 12 y 13, apoyándose en la segunda y la quinta. Se puede citar como ejemplo de una composición entera en hexasílabos puramente trocaicos el himno latino á la Virgen Santísima:

Ave maris stella,  
Dei mater alma, &c. \*

### 3. Tetrasílabo.

El trocaico tetrasílabo tiene bajo su forma típica dos acentos rítmicos sobre la 1ª y 3ª; pero de estos solo el segundo es necesario.

A una mona  
muy taimada  
dijo un día  
cierta urraca:

Si vinieras  
á mi estancia,  
¡qué de cosas  
te enseñara! (*Iriarte*).

Son perfectamente rítmicos los versos tercero, cuarto y sétimo: puede también considerarse como tal el segundo, por cuanto el acento débil de *muy* toma alguna fuerza bajo la influencia del ritmo; los demás versos no tienen otro acento que el necesario de la cláusula final.

\* El ritmo de estos versos es acentual, como el de la poesía moderna, y no tiene nada que ver con los versos trocaicos de la poesía clásica griega y latina. *Dei* en latín es disílabo.

Son muy bellos los siguientes trocaicos tetrasílabos de Espronceda :

Flébil, blando,  
cual quejido  
dolorido  
que del alma  
se arrancó:  
cual profundo  
*ay!* que exhala  
moribundo  
corazón.

#### 4. Disílabo.

Los esfuerzos del mismo poeta para dar versos disílabos (necesariamente trocaicos) fueron menos felices :

Fúnebre  
llanto  
de amor  
óyese  
en tanto.

Porque *de amor* y *en tanto* son trisílabos y de diferente ritmo. Acometiéndolos otra vez, no alcanzó á formar un solo período :

Breve  
leve  
són.

Pero nada sería más fácil que mezclar trocaicos disílabos con otros versos de mayor extension :

En la fuente  
Trasparente  
Brilla  
La primera luz dorada  
De la aurora nacarada;  
Y las ramas de la orilla  
Suspirando el aura leve  
Mueve.

## II. VERSOS YÁMBICOS.

### 1. Tredesílabo.

El más largo de todos es el *alejandrino á la francesa*, que consta de trece sílabas y debe tener una cesura despues de la tercera cláusula, siendo siempre agudo ó grave el primer hemistiquio, pero de tal modo, que cuando es grave, su última sílaba ha de confundirse por la sinalefa con la primera del segundo hemistiquio. Así se observa en la fábula de *La Campana y el Esquilón*, de don Tomás de Iriarte :

En cierta catedral | una campana había,  
Que solo se tocaba | algun solemne día.  
Con el más recio són, | con pausado compás,  
Cuatro golpes ó tres | solía dar no más.  
Por esto y ser mayor | de la ordinaria marca  
Celebrada fué siempre | en toda la comarca.



El número de sílabas de que consta este verso pudiera adaptarse lo mismo al ritmo anapéstico que al yámbico; y en efecto, se le ve pasar algunas veces del yambo al anapesto, como en este verso de la misma fábula:

Que despácio y muy récio el dichóso esquilón. \*

Pero el ritmo yámbico es manifiestamente el que domina en él, pues aunque no son necesarios otros acentos que los de la sexta y duodécima sílaba, la cadencia más grata es la que nace de la acentuación de las sílabas pares:

Que só- | -lo se | tocá- | -ba algún | solém- | -ne dí- | -a.

No falta aquí otro acento rítmico que el de la sílaba *se* de la segunda cláusula.

Del yámbico de once sílabas, que se llama también *heroico*, ó simplemente *endecasílabo*, hablaremos por separado.

## 2. Enneasílabo.

El yámbico enneasílabo, tomado también de los franceses, tiene un solo acento necesario, el de la octava sílaba:

Tú, manguito, en invierno sirves.  
En verano vas á un rincón. (Iriarte). \*\*

Pero cuando se destina al canto tiene dos acentos necesarios, el de la cuarta y el de la octava sílaba:

Alarma, alarma, ciudadanos!  
Ya suena el parche y el clarín:  
Oíd la voz con que la Patria  
Llama sus hijos á la lid.

¿Veréis á Chile dar de nuevo  
La noble frente al yugo vil?  
Seréis esclavos de un tirano?  
Hijos de Chile, antes morir.

El tipo yámbico de este verso aparece en

La nóble frénte al yúgo víl.

\* Este tránsito del yambo al anapesto ocurre también á menudo en el alejandrino de los franceses, que ha sido el modelo del nuestro:

Et par droít | de conquête | et par droít | de naissánce. (Voltaire).

\*\* [Este verso, en que están escritos la fábula XIV de Iriarte y las poesías *Los Juegos de Niños* y *Estar contigo* de Caro (J. E.), parece exótico en castellano, y rara vez suena bien:

*hum* “¡Oh padre Adán! ¡Qué error tan triste  
Cometió en tí la vanidad  
Cuando á la dicha preferiste  
De la ciencia la vanidad!”

De otras clases de enneasílabo se hablará adelante.]

Algunos de los que han usado el alejandrino y el enneasílabo á la manera de los franceses, han tenido cuidado de hacer alternar, según la práctica francesa, la consonancia aguda con la grave, como en la fábula de *La Campana y el Esquilón*, ó los versos graves con los agudos, como en la fábula de *El Abanico, el Manguito y el Quitasol*.

### 3. Heptasílabo.

El yámbico heptasílabo, llamado *anacreóntico*, tiene un solo acento necesario, el de la sexta sílaba:

- |                             |                            |
|-----------------------------|----------------------------|
| 1 Quiero cantar de Cadmo,   | 5 Renuevo el instrumento,  |
| 2 Quiero cantar de Atrida;  | 6 Las cuerdas mudo aprisa; |
| 3 Más ay! que de amor sólo, | 7 Pero si yo de Alcides,   |
| 4 Sólo canta mi lira.       | 8 Ellas de amor suspiran.  |
- (Villegas).

Para que pueda cantarse este verso debe tener á lo menos dos acentos rítmicos, sobre la cuarta y la sexta, como en el primero, segundo, sétimo y octavo de los anteriores, ó sobre la segunda y la sexta, como en el tercero y quinto. El sexto tiene todas sus cláusulas acentuadas. El cuarto, reducido al acento de la sexta sílaba, no es cantable, ó más bien, no es adaptable á la misma modulación musical que los otros.

El heptasílabo propende naturalmente al ritmo yámbico, que los buenos versificadores prefieren manifestamente en él, como lo hace Lope de Vega, según se ha notado arriba. Pero como ésta no es una práctica necesaria y constante, sucede que el ritmo parece fluctuar entre el yámbico, que acentúa las sílabas pares, y el anapéstico, que se apoya en la tercera y la sexta:

Solo cán- | -ta mi lír- | -a.

### 4. Heptasílabo doble.

El *alejandrino* de los antiguos poetas castellanos no era un verso simple, sino compuesto de dos versos heptasílabos de ritmo yámbico:

Volví la cabeza | é estábalos catando.  
 Vio puertas abiertas | é uzos sin cannados,  
 Alcándaras vacías | sin pieles é sin mantos, &c.  
 (Poema del Cid).

En el nomne de Díos | que fizo toda cosa,  
 E de Don Jesu Cristo | fijo de la Gloriosa. (Berceo).

En efecto, la separación entre los *hemistiquios* ó mitades de verso no tenía las propiedades de la cesura sino de la pausa; pues no vemos que fuese allí permitida la sinalefa, y por el contrario lo era el hiato:

En esta romería | habemos un buen prado. (Berceo).



Y además el primer hemistiquio podía ser indiferentemente agudo, grave ó esdrújulo:

Mucho cantó mejor | el varón Isaía.  
 Estrella de los mares, | guíona deseada.  
 El fructo de los árboles | era dulz e sabrido.

Los modernos han querido dar unidad á este verso evitando el hiato entre los dos hemistiquios. Así está escrito el bello poema de don Salvador Bermúdez de Castro, *A Toledo*:

Envueltos los cabellos en consagrada hiedra,  
 Los vientos de los siglos descanso y paz te den;  
 Duerme, Toledo, duerme, y en tu almohada de piedra  
 Reclina descuidada tu polvorosa sien.

La colocación de las rimas da también un viso de unidad á los versos; pero los dos heptasílabos no tienen bastante conexión entre sí, como se ve por la ausencia de toda sinalefa entre ellos y por la equivalencia del final esdrújulo al grave al fin del primero:

Aun ebrios de la última risueña bacanal...  
 Triunfante cual las águilas de su blasón, volvía.

Don Fernando de Velarde se acerca más á la unidad, haciendo constantemente grave el primer heptasílabo:

Montañas, es muy triste, muy triste, contemplaros,  
 Del viento y de las olas rugientes al fragor:  
 Montañas, es muy triste, muy triste, abandonaros,  
 Dejando en esos valles afectos ¡ay! tan caros,  
 Dejando entre vosotras perdido tanto amor.

Aunque en el alejandrino de catorce sílabas no hay más acentos necesarios que el de la sexta de cada heptasílabo, es manifiesto el predominio del ritmo yámbico: en los de Velarde la acentuación se apoya constantemente sobre sílabas pares. Bermúdez de Castro pasa de cuando en cuando al ritmo anapéstico, pero solo en uno de los dos heptasílabos, y muy rara vez en el segundo:

A las béticas playas, del África vecina.  
 A las bé- | -ticas plá- | -yas...  
 Pirámide de hazañas, en tus muros altivos.  
 ...en tus múr- | -os altí- | -vos.

##### 5. Pentasílabo.

El verso pentasílabo tiene un carácter rítmico que vacila entre el yámbico, que acentúa las sílabas pares, y el dactílico, que descansa sobre la primera y la cuarta. En el primer caso no tiene más que el acento necesario de la cuarta:

|                   |                                    |
|-------------------|------------------------------------|
| 1 El que inocente | 5 Fusco, ni corvos                 |
| 2 la vida pasa,   | 6 arcos, ni aljaba                 |
| 3 no necesita,    | 7 llena de flechas                 |
| 4 morisca lanza,  | 8 envenenadas. ( <i>Moratin</i> ). |

El quinto, sexto y sétimo son dactílicos; y podemos agregarles el tercero, reforzándose bajo la influencia del ritmo el acento débil de *no*: el segundo y cuarto son yámbicos, y lo mismo podemos decir del primero y el octavo, porque la falta de acentos rítmicos se tolera más en los ritmos disílabos que en los otros.

El verso trisílabo puede mirarse como yámbico, ó como anfibráquico: en el primer caso consta de cláusula y media; en el segundo de una cláusula justa.

Suspira  
la lira  
que hirió  
en blando  
concento  
del viento  
la voz. (*Espronedada*).

### III. VERSOS DACTÍLICOS.

#### 1. *Endecasílabo*.

Tenemos entre las fábulas de Iriarte una en endecasílabo de ritmo dactílico:

Ciérta criada la casa barría  
Con una escoba muy puerca y muy vieja, &c.

Puede faltar el acento de la primera cláusula; los otros tres son absolutamente necesarios. \*

#### 2. *Octosílabo*.

Se ha tratado del verso trocaico octosílabo. Con el mismo número de sílabas pudieran componerse versos dactílicos, en que la acentuación descansase constantemente sobre la primera, cuarta y sétima, v. g.

Muéstra tu luz, Dios Eterno!  
Vuélve la paz á los hombres!

\* [Esta ha sido en italiano, una de las formas del endecasílabo heroico; ocurre en Dante:

“Per me si va nell’ eterno dolore”;

y en Ariosto:

“Vide lontano o le parve vedere.”

En el Tasso es mucho más rara: parece que el oído italiano ya empezaba á excluirla, como desde un principio la había repudiado el oído castellano.]



Hay tonadas españolas que piden octosílabos dactílicos, y á que no puede adaptarse el ritmo trocaico sin violentar la prosodia.

El trocaico octosílabo, reducido al solo acento de la sétima, degenera á menudo en dactílico:

.....Ciudadanos  
Quiéres? Eléva las álmás. (*Meléndez*).

Tódo á una vóz os procláma. (*El mismo*).

Tódo os adóra en silencio. (*El mismo*).

Aun sin el acento de la primera cláusula, el verso puede conservar todavía una cadencia dactílica bien señalada:

Para nosotros vivámos  
En soledád y sosiégo. (*Meléndez*).

¿Dónde el candór castelláno,  
La parsimónia, la llána  
Fé, que entre tódos los pueblos  
Al español señalában? (*El mismo*). \*

Se ha mostrado también arriba que el verso de cinco sílabas, según el uso de nuestros poetas, vacila entre el yámbico y el dactílico.

### 3. Pentasílabo.

Hay un pentasílabo puramente dactílico, que es el que se llama *adónico*; pero está sujeto á leyes especiales, que se darán á conocer después.

Algunos han visto como una nueva especie de verso el de la oda de Moratín *A don Gaspar de Jovellanos*. Yo lo tengo por

\* [Tan raro es que en los romances esta forma dactílica se repita en dos ó tres líneas seguidas, que sorprende como novedad ó variedad agradable en los que voy á señalar de cursiva:

*“ Para nosotros no hace  
Su melancólico ruido  
El torrente del desierto;  
Para nosotros, altivos  
No alza sus ramos la palma;  
Para nosotros el brillo  
No es de la cándida luna,  
Que sus cabellos divinos  
Tiende por cima del bosque;  
Nunca podremos, amigo,  
Arrimar á nuestra choza  
El bastón del peregrino.”... (F. J. Caro).]*

un verso doble,\* compuesto de dos pentasílabos bien separados:

Id en las alas del raudo zéfiro,  
Humildes versos, de las floridas  
Vegas que diáfano fecunda el Arlas,  
A donde lento mi patrio río  
Ve los alcázares de Mantua excelsa.

El poeta evita el hiato, y eso parece dar cierta unidad á cada parte pentasílaba. Pero también se abstiene de la sinalefa: y la equivalencia del acento esdrújulo al grave en el final de ambos, es un indicio inequívoco de pausa menor; esto es, de que uno y otro pentasílabo constituyen versos distintos.

Aún hay más motivo para mirar como verso doble el del *Diálogo pastoril*, traducido de Pablo Rolli.

¿Quieres decirme, zagal garrido,  
Si en este valle, naciendo el sol,  
Viste á la hermosa Dórida mia,  
Que fatigado buscando voy?

Nótese el hiato en este,

También con ella | iba un pastor.

\* [ Por ser en efecto verso doble, Gallego pudo burlarse graciosamente de este metro considerado por su autor como ensayo para demostrar que podían ponerse nuevas cuerdas á la lira castellana.

Gallego tomó por base la fábula de Iriarte:

“Vió en una huerta  
dos lagartijas  
cierto curioso  
naturalista”....

quitó la asonancia introduciendo un esdrújulo:

“Vió en una huerta  
varios cernícalos”...

y dió, en consecuencia, para enrostrársela á Salvá y Hermosilla, la siguiente curiosa

“RECETA.

Toma dos versos de cinco sílabas  
De aquellos mismos que el buen Iriarte  
Hizo en su fábula lagartijera.  
Forma de entrambos un solo verso  
Y esto repítelo según te plazca.  
Mezcla si quieres, que es fácil cosa,  
Algún esdrújulo de cuando en cuando.  
Con esto solo, sin más fatiga,  
Harás por cientos versos magníficos  
Como estos míos que estás leyendo.  
Así algún día los sabios todos,  
Los Hermosillas del siglo próximo,  
Darán elogios al sabio invento,  
Ora diciendo que son exámetros  
O asclepiadeos, ora que aumentas  
Con nueva cuerda la patria lira,  
No hallando en Córdoba laurel bastante  
Con que enramarte las doctas sienes.” ]



Juntando de la misma manera dos pentasílabos y frecuentando el final esdrújulo en ambos, imitó muy bien don Juan Gualberto González el asclepiadeo latino :

Mecenas ínclito, de antiguos reyes  
Clara prosapia, | oh mi refugio,  
Mi dulce gloria, | hay quien se agrada  
Del polvo olímpico, | y si evitándola  
Cercó la meta | su rueda férvida,  
Hasta los númenes | dueños del mundo  
Ufano elévase | con noble palma.

#### IV. VERSOS ANFIBRÁQUICOS.

##### 1. Dodecasílabo.

Tuvieron antiguamente grande uso los de doce sílabas llamados *de arte mayor* :

El Cónde y | los súyos || tomáron | la tierra  
Que estába en- | -tre el águia || y el bórde | del máro. (*Juan de Mena*).  
Que llóre, | que ría, || que gríte, | que cälle,  
Ni téngo, | ni pído, || ni espéro | remédio. (*Alonso de Cartagena*).

Este verso debía llevar una cesura al fin de la segunda cláusula, y no era considerado suficientemente cadencioso, sino bajo su forma típica de cuatro acentos en la 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 11.<sup>a</sup>, como los anteriores. Falta con todo alguna vez el acento rítmico de la primera cláusula :

Lo que a míos homes | por cuita les callo (*Libro de las Querellas*),

ó el de la tercera :

El mucho llorado | de la triste madre. (*J. de Mena*). \*

La cesura no impide que el primer hemistiquio termine en aguda, compensándose esta falta en el segundo, que consta entonces de siete sílabas :

Que quiere *subír* | y se halla en el aire. \*\*  
Presuma de vos | y de mí la fortuna.  
Entrando tras *él* | por el agua decían. (*El mismo*).

Tampoco impide la cesura que el primer hemistiquio termine

\* [Estos ejemplos se refieren á nuestro actual modo de acentuar; no son concluyentes para mostrar la falta de ritmo, porque ya se ha visto, p. 30, que los poetas ante-clásicos solían acentuar los proclíticos.]

\*\* La *h* de *hallar* y de otras muchas palabras se pronunciaba en lo antiguo con un sonido de *f* ó de *j* que no daba lugar á la sinalefa.

en dicción esdrújula, compensando este exceso el segundo hemistiquio, que solo consta entonces de cinco sílabas:

Ni sale la *fúlica* | de la marina.  
Ignéo lo *viéramos* | ó turbulento. (*El mismo*).

Esto y la sinalefa:

Con mucha gran *gente* en la mar anegado (*el mismo*),

prueba que los dos hemistiquios forman verdaderamente un solo verso y no dos, como han pensado algunos.

Este verso tuvo sus licencias, y una de ellas fué el darse á veces á la cesura el carácter de pausa:

Ya pues, si se debē | en este gran lago  
Guiarse la flota.....  
Magnífico Condē, | y ¿ cómo me dejas?  
Matáras á mí | dejáras á él. (*El mismo*).

En los dos primeros ejemplos hay un hiato entre los hemistiquios; y en el último, el primer hemistiquio termina en aguda, y no se compensa la sílaba que le falta con una sílaba de más en el segundo hemistiquio; cosas ambas, que son características de la pausa y la diferencian de la cesura.

Otra licencia mucho más frecuente en este verso es el faltarle la primera sílaba de la primera cláusula:

Dadme | remedio, | que yo no | lo hallo. (*Alonso de Cartagena*).  
Bien se | mostraba | ser madre en | el duelo.  
Mientras | morían | y mientras | mataban. (*J. de Mena*).

En el verso siguiente de este último poeta, se cometen á un mismo tiempo ambas licencias:

Con pe- | -ligrosā || y vana | fatiga.

Falta la primera sílaba del verso, y no hay sinalefa entre los dos hemistiquios, rematando el uno y principiando el otro por vocal.

Me parece que don Tomás de Iriarte, remedando en su fábula de *El Retrato de golilla* las coplas de arte mayor de los antiguos, no fué bastante fiel al ritmo anfibráquico, que tan manifiesto es en ellas:

Ora, pues, si á rísa provóca la idéa  
Que túvo aquel sándio modérno pintór,  
¿ No hémos de reírnos siémpre que chochéa  
Con anciánas fráses un novél autór?  
Lo que és afectádo júzga que és primór;  
Hábla píro á cósta de la claridád;  
Y no hálle voz bája para nuéstra edád,  
Si fué nóble en tiémpo del Cíd Campeadór.



No hay más verso ajustado al ritmo anfibráquico que el segundo. Júntase á esto que no dando lugar á la sinalefa en la cesura, y admitiendo allí el hiato,

De frase extranjera | el mal pegadizo...  
Cambiádme esa espada | en el mi espadín...  
Ca non habrá naide | en toda la villa...

no ha conservado la unidad del antiguo dodecasílabo, y cada uno de los suyos forma en realidad dos hexasílabos, que debieran escribirse así:

|                      |                         |
|----------------------|-------------------------|
| De frase extranjera  | Pero habrá quien piense |
| El mal pegadizo      | Que no habla castizo,   |
| Hoy á nuestro idioma | Si por lo anticuado     |
| Gravemente aqueja.   | Lo usado no deja.       |

Harto más feliz fué Don Leandro Moratín en su *Canto al Príncipe de la Paz*. Domina en todo él la cadencia anfibráquica:

Catád que mis hijos demándan de mí  
De sér aducidos en sáncta equidad.  
A nón acuitállos las miéntes parád;  
En álgos abónden é pán otrosí.  
E cuándo mis tíerras (que tál non creí)  
Mesnadas de allénde osáren corrér,  
Facéd á los míos punár é vencér,  
Ca siémpre ganósos de líza los ví.

El verso de arte mayor de Moratín aparece además simple y uno por la sinalefa en la cesura:

La páz se posára á su lado yocunda;

y aunque es verdad que alguna vez da cabida al hiato en el mismo paraje,

Allí rudo vulgo | é sandío declina...  
E parte al agudo | estímulo pronta...

ésta es una licencia que se tomaron también los antiguos.

Tenemos un ritmo anfibráquico más regular y perfecto que en el verso de arte mayor de los antiguos, en el *Canto á Bolívar* de Don José Fernández Madrid:

Amigos, el cánto de guérra entonád...  
Espléndido triúño prométe la fama...

y en el *Canto de los Padres del Limbo* de Moratín:

O cuánto padéce de afánes cercáda,  
Mercéd al engaño de fiéro enemigo,  
En lárgo castigo la próle de Adán!

Pero el verso de una y otra pieza es conocidamente doble: se compone de dos hexasílabos.

No es tan decidido el ritmo de los dodecasílabos de Espronceda en su *Estudiante de Salamanca*; pero domina ciertamente el anfibráquico.

2. *Enneasílabo.*

A esta especie pertenecen aquellos de Espronceda en su *Estudiante de Salamanca*:

Y luego el estrépito crece,  
Confuso y cambiado en un són,  
Que rónico en las bóvedas hondas  
Tronando furioso zumbó.

3. *Hexasílabo.*

Tiene dos acentos necesarios: el de la segunda y el de la quinta sílaba:

|                                                                                  |                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ¿Qué nuncio divino<br>desciende veloz,<br>moviendo las plumas<br>de vario color? | Ropajes sutiles<br>adorno le son,<br>y en ellos duplica<br>sus luces el sol. ( <i>Moratin</i> ) |
|----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|

Pero en composiciones de carácter menos elevado y que no se destinan al canto, falta á veces el acento de la primera cláusula:

|                        |                                            |
|------------------------|--------------------------------------------|
| 1 Anarda la bella      | 7 plumas, sombreretes,                     |
| 2 tenía un amigo       | 8 lunares y rizos,                         |
| 3 con quien consultaba | 9 jamás en su adorno                       |
| 4 todos sus caprichos; | 10 fueron admitidos,                       |
| 5 colores de moda      | 11 si él no la decía:                      |
| 6 más ó menos vivos,   | 12 gracioso, bonito. ( <i>Samaniego</i> ). |

El primero, segundo, tercero, quinto, octavo, noveno y duodécimo de estos versos son anfibráquicos perfectos, y en el resto de la fábula es aun más dominante el anfibráquico:

|                                                                                                                      |                                                                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Traidoras la roban<br>(ni acierto á decirlo)<br>las negras viruelas<br>sus gracias y hechizos.<br>Llegóse al espejo; | éste era su amigo;<br>y como se jacta<br>de fiel y sencillo,<br>lisa y llanamente<br>la verdad le dijo. |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Entre estos diez versos hay uno solo, que es el noveno, en que falta el acento de la segunda sílaba.

En los versos hexasílabos que no se sujetan á leyes rigurosas, el ritmo es á veces oscuro, y parece pasar de los anfibráquicos á los troqueos y recíprocamente. Por eso ha sido necesario hablar de ellos entre los trocaicos, como ahora lo hacemos entre los anfibráquicos; pero la cadencia más agradable en ellos y á la que el poeta es llevado más frecuentemente y como por una tendencia natural de la medida, es la anfibráquica.

En el verso trisílabo, ya se observó arriba que la cadencia yámbica y la anfibráquica se confunden de todo punto.



## V. VERSOS ANAPÉSTICOS.

1. *Dodecasílabo.*

El más usado es el de doce sílabas bajo la forma típica de tres acentos necesarios.

2. *Decasílabo.*

En la fábula de *El Sapo y el Mochuelo* de Don Tomás de Iriarte alternan los anapésticos de diez sílabas con los anfibrámicos libres de seis:

Escondido en el tronco de un árbol  
estaba un mochuelo,  
Y pasando no lejos un sapo  
le vió medio cuerpo.  
¡ Ha de arriba, señor solitario!  
(dijo el tal escuerzo)  
Saque usted la cabeza, y veamos  
si es bonito ó feo.  
No presumo de mozo gallardo,  
(respondió el de adentro)  
Y aun por eso á salir á lo claro  
apenas me atrevo, &c.

3. *Heptasílabo.*

El verso de siete sílabas pudiera adaptarse fácilmente al ritmo anapéstico:

Yo también soy cautivo;  
Tambien yó, si tuviéra  
Tu piquito agradable,  
Te diría mis penas. (Meléndez).

Pero en los heptasílabos hay una tendencia irresistible al yambo, y sólo se pasa accidentalmente al ritmo anapéstico.

## § VI.

## DEL VERSO YÁMBICO ENDECASÍLABO.

Trataremos con alguna más extension de este verso nobilísimo, en que se oyeron los sublimes acentos del Dante, Milton, Camóens, Herrera y Rioja; en que travesó la fantasía del Ariosto y dió á luz sus brillantes creaciones la del Tasso; en que celebra los grandes hechos la epopeya, dicta sus lecciones la filosofía, canta la oda, suspira la elegía, centellea el epigrama, punza la sátira, altercan los héroes y se solazan los pastores; que se amolda á casi todos los caracteres del ingenio, y con ligeras diferencias ha sido naturalizado en todos los idiomas cultos de Europa y América.

El *yámbico endecasílabo*, llamado también *verso heroico*, porque suele emplearse en las obras de carácter más elevado, tiene ordinariamente once sílabas como lo anuncia su nombre. Si es agudo tiene diez, y si esdrújulo doce. Pero no es lícito emplear promiscuamente estas tres formas. Si la composición

es corta, puede ser toda en agudos ó esdrújulos; y generalmente, cuando se deja la forma grave por alguna de las otras dos, es necesario que aparezca en ello designio, y que por este medio se dé á los versos cierta fuerza ó donaire. El endecasílabo agudo de la fábula de *El Cazador y el Hurón* de Don Tomás de Iriarte, es una forma métrica constante á que el autor quiso sujetarse en aquella elegante composición, y lo mismo digo de los endecasílabos agudos de la oda de Moratín *A los colegiales de San Clemente de Bolonia*;

¿Por qué con falsa risa  
Me preguntais, amigos,  
El número de lustros que cumplí,  
Y en la duda indecisa  
Citais para testigos  
Los que huyeron aprisa  
Crespos cabellos que en mi frente vi?

El ritmo del endecasílabo heroico es yámbico; y aunque es raro encontrarle bajo su forma típica,

Cayó, | y el són | tremén- | -do al bós- | -que atrué- | -na,

no puede el poeta dispensarse de poner en él uno ó dos acentos rítmicos además del acento final, y los parajes en que ha de colocarlos no son arbitrarios. Es de necesidad acentuar la 6ª y 10ª sílaba, ó la 4ª, 8ª y 10ª. Tiene pues el endecasílabo (que así se llama también absolutamente) dos formas ó estructuras generales: *primera*,

Campos de soledad, mustio colládo [R. Caro];

y *segunda*,

Sube cual áura de oloroso incienso. (Mora).

Y cada cual de ellas comprende varias modificaciones subalter-  
ternas:

- 1 Árbitro de la páz y de la guerra. (Olmedo) \*
- 2 Otro nómbre conquista con sus héchos. (El mismo).
- 3 ¿Son ésos los garzónes delicados? (El mismo)
- 4 Recorrerá la série de los siglos. (El mismo).
- 5 Sólo para la fúga tiéne aliénto. (El mismo).
- 6 En tórno ván del cárro esplendoroso. (El mismo).
- 7 Y yá de acometér la voz espéran. (El mismo).
- 8 Salgo al améno vâlle, súbo al mónte. (Jovellanos).
- 9 Sí acáso el hádo infíel vencér le niéga. (Olmedo).
- 10 Un día púro, alegre, líbre quiéro. (Fray Luis de León).

Estos versos pertenecen todos á la primera estructura del endecasílabo en que deben acentuarse forzosamente la 6ª y la

\* [Quevedo había escrito este verso antes que Olmedo.]



10ª El primero y segundo no tienen más acentos rítmicos que los necesarios; el tercero tiene además un acento rítmico sobre la 2ª, el cuarto sobre la 4ª, el quinto sobre la 8ª. El sexto, séptimo y octavo tienen dos acentos rítmicos además de los necesarios; el sexto sobre la 2ª y la 4ª, el séptimo sobre la 2ª y la 8ª; el octavo sobre la 4ª y la 8ª; y finalmente, el noveno y décimo tienen acentuadas todas las sílabas pares.

La segunda estructura del endecasílabo es menos varia, pues además de los acentos necesarios sobre la 4ª, 8ª y 10ª, á que están reducidos estos versos de Moratín,

Madre piadosa que el llanto humano  
Calma, y el brazo vengador suspende,

sólo recibe otros acentos rítmicos sobre la segunda ó la sexta, ó sobre ambas á un tiempo, como en este verso de Rioja, \*

Prisiones són do el ambicioso muere;

y en los dos últimos de este terceto de Francisco de la Torre:

Y si el amor de Tirsi por el mío  
Quieres dejar, | escóje tú de aquella  
Manada mía | un tóro blanco y pardo.

En este último están acentuadas todas las sílabas pares, como en el siguiente de Herrera:

El sácro muro, honor de Hespéria y fama.

En los últimos tres ejemplos pudiera parecer arbitrario el referirlos á la segunda estructura más bien que á la primera, siendo así que por lo tocante á la acentuación presentan los caracteres esenciales de ambas. Pero la segunda estructura tiene, como veremos luego, un corte ó cesura que la distingue.

Si con el vario juego de los acentos rítmicos juntamos ahora el de los accidentales ó antirítmicos, de que se valen á menudo los buenos poetas para dar variedad y armonía imitativa á sus versos, hallaremos que no es fácil enumerar la diversidad de cadencias de que es susceptible el endecasílabo. Pondré aquí algunas de las combinaciones más comunes, limitándome á señalar las sílabas en que se oyen unos y otros acentos:

Basta para escarmiento y desengaño. (*M. de la Rosa*).

Ya vacila, señores, la constancia. (*El mismo*).

La patria y el honor, últimos restos. (*El mismo*).

A la atónita Grecia narró un día. (*El mismo*).

Ni aun éste último bien me concedieron. (*El mismo*).

Dulces guerras de amor y dulces paces. (*Góngora*).

Ráya, dorado sol, orna y colóra. (*El mismo*).

Breve consuelo de un dolor tan largo. (*Francisco de la Torre*).

Llegar al fin de ésta mortal contienda. (*Herrera*).

Déja el volár, déja el volár ligero. (*Rioja*).

\* [Fernández Andrada.]

En la segunda de las formas generales del endecasílabo son de más importancia que en la primera las cesuras ó cortes del verso. El arte requiere precisamente que si se toma la segunda estructura se divida el verso en dos hemistiquios, el primero pentasílabo grave ó tetrasílabo agudo:

Madre piadosa | que el lamento humano.  
Prisiones son | do el ambicioso muere.  
A nueva gloria | y esplendor te llama.

De que se sigue que este verso,

Lleno de lágrimas | el bello rostro,

no es un endecasílabo heroico. Y no lo sería tampoco el siguiente, no obstante la sinalefa que ocurre en la cesura,

El vasto Océano | agitado brama. \*

Y aun apenas merece este nombre aquel desabrido verso de Boscán,

Siguiendo vuestro | natural camino,

porque no hay verdadera cesura después del posesivo *vuestro*, que está enlazado estrechamente con *natural* y tiene un acento algo débil.

En la primera forma importan las cesuras mucho menos, pero no son del todo indiferentes. A mí me parece poco agrada-

\* [Un verso largo que puede dividirse en dos hemistiquios perfectamente iguales, pierde el carácter que debe distinguirle, y se convierte en un verso compuesto, ó sea, en dos versos cortos puestos en una sola línea. A esta clase pertenece el alejandrino francés, con todos sus humos de heroico. Por lo mismo, versos tales como éstos:

“El vasto Océano agitado hierve”...  
“Con una rústica y humilde cruz”...

no son endecasílabos, dado que se reducen á pentasílabos:

“El vasto Océano  
’gitado hierve”...  
“Con una rústica  
y humilde cruz”...

En versificadores tan desmayados como Iriarte (que sin violar reglas, acertaba, por una especie de instinto desgraciado y negativo, á escribir versos indignos de tal nombre) se halla uno que otro renglón que, aun cuando no tiene un esdrújulo mal situado, como *Océano*, *rústica*, suena como si lo tuviese, y merece la misma censura que recae sobre los ejemplos antes copiados; — tal es éste del poema llamado por antífrasis *La Música*:

“De las templadas y medidas voces”...

Que suena:

“De las templadas  
’ medidas voces”...]



ble el corte que la divide en dos hemistiquios, el primero de cinco y el segundo de seis sílabas:

Verdes riberas, | bosque solitario; \*

particularmente cuando el primer hemistiquio no termina en dicción grave:

Verdes márgenes, | bosque solitario;  
Estancia feliz, | aura deliciosa;

lo que tal vez proviene de que la cesura pone á descubierto el acento antirítmico que la precede, quiero decir, el de las sílabas 3.<sup>a</sup> ó 5.<sup>a</sup> Así es que si desaparece ó muda de lugar la cesura, no serán desagradables los versos, sin embargo de que conserven la misma distribución de acentos:

Mira mármoles y arcos destrozados. [*R. Caro*].

Desprecia el varón sabio á la fortuna. (*Quevedo*).

Es de notar que cuando está acentuada la sílaba impar que viene inmediatamente seguida de un acento rítmico necesario, es preciso reforzarlo de algun modo para que pueda tolerarse la cadencia; lo cual se logra ó por medio de una conexión gramatical estrechísima, que debilite el acento de la sílaba impar, como en el verso de Quevedo, ó por medio de una cesura bién señalada, que realce el acento de la sílaba par, v. g.

Hórrido fragór se oye, | el bosque suena.

\* [Hay circunstancias que quitan á este corte lo que de desapacible nota en él nuestro autor, y aun pueden devolver á versos semejantes el nervio y gracia que en otros casos suelen faltarles. Tales circunstancias son:

1.<sup>a</sup> Que el 2.<sup>o</sup> hemistiquio principie por un esdrújulo; (bien que este recurso es á las veces insuficiente):

“Hé aquí la noche | plácida y serena.” (*Bello*.)

2.<sup>a</sup> Que una sinalefa en la quinta sílaba, ligue dicciones de ambos hemistiquios, de donde estos resultan, en cierto modo, uno de cinco y otro de siete:

“Cercan la tienda | ansiosos compradores” (*Arriaza*.)

“Tiembla y se humilla | el vándalo del Sena.” (*Gallego*.)

...“Aportaba por aquel paraje

Uno de los ladrones foragidos

De más renombre. | Un zorro veterano”... (*Bello*.)

“Al recordar su trato el pecho siente

Bullir de gozo. | Elvira no se altera”... (*El mismo*.)

3.<sup>a</sup> Que una sinalefa en la sexta sílaba, introduzca el 2.<sup>o</sup> hemistiquio:

“Gravina, Escaño, | y Álava, y Cisneros” (*Quintana*.)

Y esto es precisamente lo que ha de observarse, más que otra cosa, en el verso de Rodrigo Caro que copia Bello.]

No siendo así, pugnan los dos acentos contiguos y claudica el ritmo. Esta es la causa de hacérsenos tan desapacible aquel verso,

Estancia *felíz*, *áura* deliciosa,

y de no parecernos todavía tolerable la cadencia de este otro,

El monstruo *feróz* *bráma* enfurecido.

La conexión entre *monstruo feroz* y *brama* no es de las más estrechas, y entre *brama* y *enfurecido* no hay un reposo natural bastante señalado y lleno. Por la misma causa queda descontento el oído con aquel verso de Garcilaso,

Adiós, montañas; adiós, verdes prados.

Este verso pertenece á la segunda estructura, y tiene los tres acentos rítmicos necesarios en *montañas*, *verdes* y *prados*; mas el del segundo *adiós* está contiguo al de *verdes*, sin que intervenga ninguna causa que lo atenúe. Pero dígame,

Adiós, montañas; adiós, patria; huyendo  
Voy de vosotras.....

La cesura despues de *patria* realzará el acento necesario de la octava sílaba, y quedará satisfecho el oído. \*

Desechados los que hemos notado como inadmisibles, es todavía grande la variedad de cortes de que es capaz la primera estructura del endecasílabo. Son frecuentísimos los que siguen:

La codicia en las manos de la suerte  
Se arroja al mar; | la ira á las espadas. [*Fz. Andrada.*]  
  
Dejémosla pasar, | como á la fiera  
Corriente del gran Betis, \*\* | cuando airado... (*El mismo*).

Los siguientes tienen algo de extraño, sea por el acento anti-rítmico que les precede, sea por la desigualdad de los miembros

\* [; Quién sabe! Bello por una disposición ó hábito particular del oído, era demasiado indulgente con el choque de acentos en las sílabas 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>:  
(-diós, pá-)

Disculpaba el celeberrimo verso de Iriarte:

“Las maravillas de *aquél* arte canto”

(*Revista de Santiago*, t. 2.<sup>o</sup>, p. 252), y él mismo escribió:

“Va la razón al triunfál *cárro* atada.”

(*Silva á la Zona Tórrida.*)

Veinte y ocho versos de igual factura he hallado en la traducción que hizo el mismo Bello del *Orlando enamorado*, todos ellos, según mi oído, durísimos.]

\*\* [Aquí no desagrada el choque de acentos.]



en que dividen el verso. Pero usados con economía y oportunidad sorprenden y agradan á un tiempo:

¿Dónde está el bien perdido? ¿Dó el encanto  
De su voz? La mirada blanda y presta  
¿Por qué en amor, cual antes, no se enciende? (*Mora*).

Quebrantaste al cruel dragón, | cortando  
Las alas de su cuerpo temerosas. (*Herrera*).

Casi no tienes ni una sombra vana.  
De nuestra antigua Itálica, | ¿y esperas? [*Fernández Andrada*].

.....Vuelve, Tírsi.....  
A la seguridad del puerto; | mira  
Que se te cierra el cielo. (*Franc. de la Torre*).

Oh tú, | que con dudosos pasos mides. (*Quevedo*).

Ay! | yace de lagartos vil morada. [*R. Caro*].

Baste lo dicho para que pueda formarse alguna idea de las variadas cadencias y cortes que puede recibir el endecasílabo heroico en manos de un hábil versificador. La lectura atenta de los buenos poetas enseñará el mecanismo del arte, más fácil y cumplidamente que una larga serie de observaciones, donde separados de sus lugares los ejemplos, no es posible percibir la *oportunidad* en que consiste á veces su principal mérito.

## § VII.

### DE LOS VERSOS SÁFICO Y ADÓNICO.

Tenemos especies de verso en que es importante la cantidad silábica, por requerirse en ellas, además de ciertos acentos, que algunas de las sílabas inacentuadas sean breves; no porque substituidas á estas las largas variasen la medida ó el ritmo, como en la versificación latina y griega, sino porque la ligereza de las sílabas en determinados parajes da al verso un aire característico. Los versos de esta especie que se usan más frecuentemente en castellano, son el *sáfico* y el *adónico*.

El *sáfico* es un endecasílabo, que como el heroico de la segunda estructura, debe acentuarse en la cuarta, octava y décima, pero en que se apetece además:

- 1.º Un acento sobre la primera sílaba;
- 2.º Que las sílabas segunda y tercera sean breves;
- 3.º Que sean también breves la sexta, sétima y novena sílabas;
- 4.º Que el primer hemistiquio termine en dicción grave; y
- 5.º Que no haya sinalefa en la cesura.

Los requisitos 3º y 4º son de necesidad absoluta; todos los otros pueden dispensarse al poeta, pero es menester que use

sobriamente de esta licencia, y sobre todo de la que consiste en juntar por medio de la sinalefa los dos hemistiquios.

He aquí un verso sáfico perfectamente regular :

Dúlce vecino de la vérde sélva. (*Villégas*).

Además de los acentos indispensables de las sílabas *ci*, *ver*, *sel*, tenemos otro en *dul* : la pronunciación se desliza con la mayor suavidad y ligereza sobre las sílabas *ce*, *ve*, *de*, *la*, *de* ; el primer hemistiquio termina en la dicción grave *vecino*, y no hay sinalefa entre los dos hemistiquios.

No es tan perfecto el siguiente del mismo poeta :

Vital aliento de la madre Venus,

en que, en vez de la primera *vi*, tenemos acentuada la segunda sílaba *tal*. Ni este otro del mismo,

Cuando amanece en la elevada cumbre,

que tiene sinalefa en cesura, y en que además por las sinalefas *doa*, *lae*, carecen las sílabas segunda y sexta de la celeridad que allí se requiere. Pero ya hemos indicado que se toleran estas ligeras licencias ; y aun puede sacarse partido de ellas para evitar la monotonía.

De lo dicho se sigue que hay una esencial diferencia entre el endecasílabo heroico y el sáfico. Todo sáfico satisface á las condiciones del endecasílabo heroico ; pero no todo endecasílabo heroico, aunque sea de la segunda estructura, llena los requisitos del sáfico. Así :

Prisiones són do el ambicióso muere,

no es sáfico, no tanto por carecer de acento la primera, cuanto porque el primer hemistiquio termina en dicción aguda, y porque las articulaciones de *amb* retardan sensiblemente la sexta sílaba. Igual efecto producirían los diptongos, como *ua*, *oe*, en este verso de Meléndez, si se considerase como sáfico :

Bañarse alegres, cuando el alba asoma.

¿Cuál es, se preguntará, el ritmo del sáfico ? El mismo del endecasílabo ; aunque sujeto á condiciones especiales.

El *adónico* es un pentasílabo dactílico, en que se requieren precisamente los dos acentos rítmicos de la primera y la cuarta, y se exige además que sean sílabas breves la segunda y tercera :

Zéfiro blándo.  
Dile que muero.  
Temo sus iras.



No parecerían pues bastantes fluidos y ligeros :

Hiere tus plumas.  
Suenen mis quejas.  
Triunfas del tiempo.

Ni se ajustarían al ritmo :

Tus leves alas...  
Naturaleza...

porque en ambos falta el acento necesario de la primera, y el primero tiene además un acento en la segunda, el cual retarda esta sílaba, y produce una cadencia ilegítima. El segundo, no dejando oír otro acento que el de la cuarta, es mucho más tolerable que el anterior, donde el acento de *leves*, hace degenerar el ritmo dactílico en yámbico.

El adónico es en realidad un sáfico trunco; es el primer hemistiquio del sáfico, sometido á leyes rigurosas. Asóciáanse siempre el uno al otro en estrofas como la que sigue :

Dulce vecino de la verde selva,  
Huésped eterno del abril florido,  
Vital aliento de la madre Venus,  
Zéfiro blando.

Tenemos una bella muestra de sáficos y adónicos en la oda de Meléndez que principia por estas estrofas :

Cruda fortuna, que voluble llevas  
Por casos tantos mi inocente vida,  
De hórridas olas agitada siempre,  
Nunca sumida ;

Tú que de espinas y dolor eterno  
Pérfida colmas con acerba mano  
Tus vanos gozos, de la mente ciega  
Sueño liviano.....

Leyendo esta composición se verá claramente la tendencia del sáfico á los cuatro acentos de la primera, cuarta, octava y décima; y la necesidad de los tres últimos, á que sólo se contraviene una vez :

Miedo, amenaza, inútiles asaltan.

El primer hemistiquio, grave ; la sinalefa, admitida raras veces en la cesura ; y la celeridad de las sílabas segunda y tercera, sexta, sétima y novena (sobre todo las tres últimas), son accidentales dominantes, aunque no invariables. Los adónicos son suavísimos, con la sola excepción de :

Me infama aleve,

en que el ritmo no es dactílico, sino yámbico. No merece iguales

elogios la oda *A la Esperanza*. Con decir que principia por este verso :

Esperanza solícita, á mi ruego,

ya se formará idea de lo poco escrupuloso que anduvo Meléndez en esta composición; donde sin embargo, como en todo lo que salió de su pluma, hay bellísimos versos.

Al que en los sáficos y adónicos no quiera sujetarse á leyes tan rigurosas como las que dejó expuestas, le es permitido sin duda relajárselas; y le importará muy poco que se le nieguen esos títulos á sus versos, con tal que satisfaga en ellos á los requisitos indispensables de todo metro.

### § VIII.

#### DE LAS RIMAS CONSONANTE Y ASONANTE.

La RIMA es la semejanza de terminación entre dos ó más dicciones.

La rima *consonante*, ó como se dice de ordinario, el CONSONANTE, consiste en la semejanza de todos los sonidos finales desde la vocal acentuada inclusive; de que se deduce: 1.º que puede ser esdrújulo y aun sobresdrújulo, como entre *orgánica* y *botánica*, *pirámide* y *clámide*, *trayéndotela* y *véndotela*; grave, como entre *sola* y *amapola*, *sabio* y *labio*, *crimen* y *eximen*; aguda, como entre *sol* y *arrebol*, *rey* y *ley*, *vi* y *alelí*: 2.º que puede estar reducida á un solo sonido, como en el último ejemplo; y 3.º que puede comprender todos los sonidos de una dicción como en *alma*, consonante de *palma*.

El consonante debe presentar al oído una semejanza completa; por lo que no consuenan verdaderamente *amenaza* y *casa*, *caballo* y *ensayo*. No se permite en castellano más libertad en esta materia que la de rimar *b* como *v*, como en *acaba* y *esclava*, *recibo* y *cautivo*. Sin embargo, cuando la consonancia es imposible ó difícil, se disimula alguna ligera y poco perceptible diferencia. Lope de Vega rimó á *veinte* con palabras terminadas en *ente*, y don Luis de Ulloa á *mármol* con *árbol*. \*

Una palabra no puede ser consonante de sí misma.

De aquí nace que sin embargo de permitirse que una palabra compuesta consueene con uno de sus elementos, como *menos-*

\* [El rimar *s* y *z*, *ll* y *y*, como se atrevieron á hacerlo Carvajal y Martínez de la Rosa, acomodándose á su pronunciación andaluza, es hoy un defecto en que no incurre ningún buen versificador; al paso que *b* y *v* riman corrientemente. Recuérdese lo dicho en la *Ortología*, sobre el sonido de estas letras.

*Veinte* y *-ente* (Lope), *ñudo* y *verdugo* (que en Quevedo fué "distracción ocasionada por la semejanza de sonidos," dice Quintana), *mármol* y *árbol* (Ulloa), *Silvia* y *lidia*, *altísimo* y *abismo* (Arriaza, citado por Salvá) son licencias que no deben imitarse. Más tolerable y aun graciosa me parece esta



*precio* con *precio*, y que dos palabras compuestas rimen una con otra mediante un elemento común, v. g. *menosprecio* y *desprecio*; con todo eso, debe evitarse cuanto se pueda esta especie de consonancias, porque en ellas en cierto modo rima una palabra consigo misma. La consonancia agrada tanto más cuanto menos obvia parece.

Y como las terminaciones análogas son en realidad signos idénticos, deben también evitarse en lo posible las consonancias que son enteramente formadas por estas terminaciones, porque parece haber en ellas algo de mezquino y pobre, como si hiciésemos rimar una palabra consigo misma. Será, pues, más grata, ó como suele decirse, más *rica*, la consonancia de *sentía* con *día* que con *temía*; de *amoroso* con *reposo* que con *generoso*; de *nobleza* con *empieza* que con *belleza*; de *amabas* con *acabas* que con *pensabas*; de *creyera* con *primavera* que con *viera*; de *sentimiento* con *atento* que con *pensamiento*; de *admirable* con *hable* que con *afable*. La rima de los adverbios en *mente*, como *fuertemente*, *soberbiamente*, aunque usada por Samaniego y por algún otro, no se tolera en el día.

Dos dicciones de un mismo sonido y de diferente significado son palabras distintas, y de consiguiente pueden rimar una con otra, v. g. *ama*, sustantivo, con *ama*, verbo. Pero no se considerarán significados diversos los translaticios ó metafóricos; por lo que no parecería bien la consonancia entre *silla*, de sentarse, y *silla*, sede; *boca*, de la cara, y *boca* de un río. Con todo, cuando á la translación ó metáfora acompaña alguna variación material, es permitida la rima, como entre *lleno* y *pleno*, *llave* y *clave*.

Otra cosa que ofende en las consonancias es la alternativa ó la sucesión inmediata de asonantes, como en este pasaje de Garcilaso:

El más seguro tema con *recelo*  
Perder lo que estuviere *poseyendo*.  
Salid fuera sin *duelo*,  
Salid sin *duelo*, lágrimas, *corriendo*.

Aquí asuena la rima en *elo* del primero y tercer verso con la rima en *endo* del segundo y el cuarto. En el último verso hay otro defecto, que es la asonancia de los dos hemistiquios.

rima de Villégas (repetida modernamente por un traductor de cuyo nombre no quiero acordarme):

“Jure de darme por Neptuno y *Doris*,  
Fin á mis gustos, gusto á mis *amores*.”

Semejante á la anterior es la rima *mares* y *Paris*.

Rengifo discute la legitimidad de rimas esdrújulas como éstas, de que cita ejemplos: *Ávila* y *águila*, *zánganos* y *cardámbanos*, *fáciles* y *frágiles*, *frívolos* é *ídolos*, *píldora* y *víbora*. Las rimas esdrújulas son festivas, y en ellas no vienen bien licencias tales, porque precisamente contribuye al donaire, el vencer dificultades como solía vencerlas Bretón de los Herreros.

La rima de un sobresdrújulo con un esdrújulo (*encontrándosele*, *condenándole*) es un capricho ideado por D. Vicente Salvá.]

No siendo lícito partir las voces compuestas poniendo una parte de ellas en un verso y otra en otro, tampoco lo es que rime en ellos otro elemento que el final. Alguna vez, sin embargo, se han dividido los adverbios en *mente*:

Y mientras miserable—  
Mente se están los otros abrasando  
Con sed insaciable  
Del peligroso mando,  
Tendido yo á la sombra esté cantando. (*Fr. Luis de León.*)

Los artículos definidos y aun las preposiciones monosílabas forman como voces compuestas con las dicciones á que preceden, y no es lícito separarlos de estas á fin de verso ni colocar en ellos la rima.

La rima consonante puede extenderse á tres ó más dicciones, como sucede en los tercetos, octavas y sonetos: pero no se acostumbra aconsonantar con una sola rima tres versos consecutivos; bien que en ciertas composiciones (que se llaman por eso *monorrimos*) suele el poeta, como jugando con la dificultad, limitarse á una sola rima. A veces y con más halago del oído, toma dos, y las alterna ó repite á su arbitrio en gran número de versos:

|                              |                                    |
|------------------------------|------------------------------------|
| Hoy lunes, fiesta pascual,   | De <i>El Desdén con el desdén.</i> |
| En obsequio al nombre real   | Lo que es pompa teatral            |
| Se iluminará el corral       | Esa sí no tendrá igual;            |
| Con esperma de sartén:       | La escena hácia Palestina,         |
| Habrà gente hasta el portal, | Como quien vuelve la esquina       |
| Empujón, grita y vaivén:     | Del paraíso terrenal; *            |
| Y en un drama colegial,      | Decoración celestial               |
| Que tradujo no sé quién,     | Con nube negra y mohina;           |
| Una niña de retén,           | Viento, trueno y culebrina:        |
| En papel sentimental,        | Voz del cielo, y no divina,        |
| Se las tendrá ten con ten    | Sino un poco catarraj; &c.         |
| A la dama inmemorial         | ( <i>Arriaza.</i> )                |

Aunque los consonantes se colocan por lo común en los finales de los versos, algunos poetas han tenido el capricho de hacer rimar el primer hemistiquio de un verso con el final de otro verso. En *El Pretendiente al revés*, de Tirso, toda la escena primera del acto segundo está rimada así:

Ya sabes que el objeto *deseado*  
Suele hacer al *cuidado* sabio *Apeles*,  
Que con varios *pinceles*, en *distinta*  
Color, esmalta y *pinta* entre *bosquejos*  
Lo que visto de *lejos* nos *asombra*,  
Y siendo vana *sombra*, nos *parece*  
Un sol que *resplandece*, una *hermosura*  
Que *deleitar procura* y nos *provoca*;

\* [*Pa-rái-so* en vez de *pa-ra-tí-so*, aunque usado aquí por Arriaza, y antes por Lope, Tirso de Molina y Valbuena (*Cuervo, Apuntaciones*) no pasa hoy entre gente de buena educación.]



Mas si la mano toca la fingida  
 Figura apetejada, ve el deseo  
 Ser un grosero anejo, en que, afeitado,  
 Ni cría hierba el prado, ni la fuente  
 Prosigue su corriente, ni ve ni habla  
 La imágen que la tabla representa, &c.

En este artificio de consonancia quisieron competir algunos de los antiguos poetas castellanos con el Petrarca, de quien son bien conocidos aquellos versos enigmáticos en que combina las rimas medias con las finales:

Mai non vo' più cantar, com'io soleva;  
 Ch'altri non m'intendeva; ond' ebbi scorno:  
 E puossi in bel soggiorno esser molesto.  
 Il sempre sospirar nulla rileva;  
 Già su per l'Alpi neva d'ogni intorno;  
 Ed è già presso al giorno; ond'io son desto.  
 Un atto dolce onesto è gentil cosa;  
 Ed in donna amorosa ancor m'aggrada  
 Che' n vista vada altera e disdegiosa  
 Non superba e ritrosa.  
 Amor regge suo imperio senza spada; &c.

En la rima ASONANTE se atiende solo á las vocales desde la acentuada inclusive; y aun no á todas, pues en las dicciones esdrújulas y sobresdrújulas no se hace caso de la sílaba ó sílabas que median entre la acentuada y la última, y en los diptongos y triptongos acentuados se pide sólo la semejanza de la vocal en que se oye el acento, mientras en los inacentuados basta la semejanza de la vocal llena. Asuenan de consiguiente claro, mármol, blanco, amaron, piano, claustro, sabio, cesáreo, diáfano, cándido; como también cae, margen, aire, cambies, amareis, mástiles, árboles; y asimismo ve, fiel, grey, fué, agradeis.

Así de una en otra peña  
 Llegó trepando á la altura  
 Hasta tocar del alcázar  
 Las viejas murallas húmedas (Zorrilla):

asonancia del grave *altura* con el esdrújulo *húmedas*; y en este la penúltima sílaba *me* no es de ninguna importancia.

Suspende, Nise, la voz,  
 No por la primera causa,  
 Sino por otra, que á más  
 Extremos que la pasada,  
 Obliga..... (Calderón):

asonancia de *causa* con *pasada*; desatendiéndose la *u* inacentuada del diptongo *cáu*.

Bien te acuerdas que el de Orsino  
 Con mil amantes finezas  
 A tratar mi casamiento  
 Vino á Milán; bien te acuerdas,  
 Que el tiempo, Estela, que estuvo  
 En Milán todo fué fiestas (Calderón):

asonancia de *finezas, acuerdas y fiestas*. En las dos últimas dicciones no se toma en cuenta la inacentuada de los diptongos *ué, ié*.

Yo deseando acabar  
De una vez con *homicidios*,  
Desdichas, estragos, muertes,  
Pérdidas, robos, *delitos* (*El mismo*):

asonancia de *homicidios y delitos*, en que no se hace caso de la débil *i* en el diptongo con que termina *homicidios*.

¡Qué desgracia! — La mayor  
Que sucederme *podiera*.  
Si me quereis despachar...  
— ¿La pobre Doña *Vicenta*  
Cómo está? — Cómo ha de estar?  
Traspasada. Si *quisiérais*.  
Despacharme.....—Sí, al momento  
Iré, si me dais *licencia* (*Moratin*):

asonancia de *quisiérais y licencia* con *podiera, Vicenta*. Las dos *ii* inacentuadas de la terminación *iérais* no se toman en cuenta.

Síguese de lo dicho: 1.º Que la asonancia es de una sola vocal en las dicciones agudas, y que esta vocal ha de ser siempre la que lleva el acento. Hay, pues, una asonancia perfecta entre *fe, ten, miel, pues, veréis*, y entre *yo, flor, canción, voy, sois*.

|                           |                                                |
|---------------------------|------------------------------------------------|
| Abierto tiene delante     | Derramadas á la par                            |
| Aquel cajón singular      | Monedas y alhajas de oro                       |
| Hábilmente preparado,     | De valor muy especial,                         |
| Que, mitad cuna, y mitad  | Joyas y exquisitas prendas                     |
| Barco, condujo en su seno | Que atestiguándole están                       |
| Al desdichado rapaz.      | Que al infante las destina                     |
| Y vense sobre la mesa     | Quien quisiera darle más. ( <i>Zorrilla</i> .) |

2.º Que las dicciones agudas sólo pueden asonar entre sí, y no con las graves, esdrújulas ó sobresdrújulas. \*

\* No fué así en otro tiempo. Las dicciones graves que hoy asonarían en *áe, ée, íe, óe, úe*, se consideraban como agudas, y solo asonaban en *a, e, i, o, u*; sin duda porque la *e* no se pronunciaba tan distinta y llena como sonó después.

“Mandó ver sus gentes Mío Cid el Campeador:  
Sin las peonadas é homes valientes que son,  
Notó trescientas lanzas que todas tienen pendones.”  
(*Gesta de Mío Cid*).

“Alzaron los ojos; tiendas vieron fincar  
¿Qué es esto, Cid, si el Creador vos salve?—  
La mujer ondrada, non hayades pesar.  
Riqueza es que nos acrece maravillosa é grande.  
Por casar son vuestras hijas: adúcnvos ajuvar.” (*La misma*).

Hacíase sentir débilmente la *e* final de *pendones, salve, grande*. Por esto vemos que se escribía promiscuamente *grande y grand, parte y part, &c*. Cuando se imprimieron los romances viejos, se pronunciaba ya claramente la *e* y se em-



3.º Que la asonancia es de dos vocales, y no más, en las dicciones graves, esdrújulas y sobresdrújulas, como entre *pena*, *trémula*, *trajérasela*, y entre *mustio*, *fúlgido*, *púsose*.

Es una irregularidad, aunque no desconocida en lo antiguo, que las dicciones graves asuenen con las esdrújulas arbitraria y promiscuamente. Lo regular es que graves asuenen con graves y esdrújulos con esdrújulos, ó que alternen ambas especies en un orden determinado y constante. Pero en el día se admiten sin escrúpulo graves y esdrújulos promiscuamente. De las dicciones sobresdrújulas no se se hace ningún uso en la rima.

Es claro que las asonancias agudas no pueden ser más ni menos de cinco; en *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Las asonancias de dos vocales parece que por la regla de las combinaciones deberían ser veinticinco; mas en la sílaba final grave la *i*, si está sola, se reputa por *e*, á causa de la semejanza de estas vocales inacentuadas, y la *u*, en iguales circunstancias y por la misma razón se reputa por *o*: de manera que *cáliz*, asuena con *valle*, *débil* con *verde*, *Amarilis* con *mátices*, *móvil* con *flores*, *útil* con *luces*, *Venus* con *cielo*, *espíritu* con *efímero*, *Pólux* con *lloro*: de donde se sigue que sólo tenemos quince asonantes que no sean agudos; es á saber, en *aa*, *ae*, *ao*, *ea*, *ee*, *eo*, *ia*, *ie*, *io*, *oa*, *oe*, *oo*, *úa*, *úe*, *úo*.

No son igualmente agradables todas las asonancias. En las graves me suenan mejor aquellas que tienen bajo el acento una de las vocales *o*, *u*, ó que tienen después del acento la vocal *e*. Las otras asonancias graves son más fáciles y por consiguiente menos gratas; sea que en los finales de los versos nos causen

pleaban como graves las dicciones que la tenían inacentuada en su final; de lo que proviene que para salvar la asonancia, en vez de suprimir la *e* sorda de aquellas antiguas poesías, se tomó el partido opuesto, y erróneo á mi parecer, de agregar una *e* á dicciones que no la tenían, y aun á dicciones que jamás han podido tenerla.

“Darles heis sobrado sueldo  
Del que le soledes *dare*;  
Dobles armas y caballos  
Que bién menester lo *hane*;  
Darles heis el campo franco  
De todo lo que ganaren.”

(Romance del Conde Dirlos).

Aunque desde el siglo XIII se pronunciaba *dar* y no *dára*, como los antiguos códices de que se trasladaron la Gesta de Mio Cid, las poesías de Berceo, el Fuero Juzgo, las Partidas, y otras muchas obras, lo prueban irrefragablemente, hay á lo menos el origen latino en favor de *dare*, como de *cabalgare*, *pesare*, *male*, y otros vocablos de la misma calaña. Pero de *habent* hubiera salido *háen*, no *háne*, y por consiguiente *darén*, *conocerén*, no *daráne*, *conoceráne*, como se ve en el mismo romance. ¿Y con qué razón etimológica se puede autorizar *Roldane* (*Rotolandus*), *Beltrane* (*Bertrandus*), *Montalbane* (*Mons Albanus*); ó *masse* que nacido de *magis* habría degenerado más naturalmente en *móes*; ó *vane* (*vadunt*); y otras lindezas semejantes de que están atestados los romances viejos impresos?

mayor placer las terminaciones que sin ser del todo extrañas se alejan de las comunes y triviales, ó que el oído se deleite (como yo creo) en la percepción de la dificultad vencida.

Las asonancias agudas me parecen avenirse mejor con el estilo jocoso, bien que nuestros antiguos poetas supieron emplearlas felizmente aun en los movimientos más apasionados del drama. Todas ellas son difíciles, cuando se cuida de evitar los consonantes y de que no se oigan con frecuencia las terminaciones socorridas de los infinitivos, imperativos, futuros, &c. La en *u* es la más difícil de las agudas y de todas las asonancias, y se adapta decididamente á lo burlesco, en que los recursos ingeniosos de que se vale el versificador para salir de los apuros de la rima contribuyen no poco al donaire.

Las rimas esdrújulas continuadas no se han usado mucho en castellano, acaso por la extremada dificultad que ofrecen cuando el poeta se desdeña de recurrir á los prosaicos y triviales esdrújulos que podemos formar á cada paso con pronombres enclíticos. Don Tomás de Iriarte ha dejado una bella muestra de endecasílabos esdrújulos aconsonantados en su fábula de *El Gato, el Lagarto y el Grillo*. Y es de notar que el fabulista español se desdeñó de admitir como esdrújulos, no solo aquellos vocablos que terminan en diptongos inacentuados, como *gracia, gloria, serie, arduo*, (licencia que se permiten los italianos), sino aun los que terminan en combinaciones de vocales llenas inacentuadas, como *línea, purpúreo, héroe*. La dificultad sería mucho menor imitando la práctica de los italianos, harto menos justificable en su lengua, que en la nuestra.

Hoy día se hace mucho uso de los finales esdrújulos sin rimarlos, colocándolos en parajes análogos de la estrofa como después veremos. El efecto que produce entonces su ordenada distribución, no es menos grato que el de la rima.

Por punto general, un hábil versificador que emplea la rima consonante ó asonante, se abstendrá de apelar á menudo á ciertas terminaciones inagotables, como las de los participios en *ado, ido*, gerundios en *ando, endo*, imperfectos en *aba, ía, ara, era, ase, ese*, futuros en *a, an, ere*, verbos plurales en *amos, emos, imos*, adverbios en *mente*, infinitivos en *ar, er, ir*, derivados verbales en *or, ion*, y palabras compuestas de enclíticos. Procurará también evitar todo lo posible que la asonancia degenera en consonancia; que asuenen ó consuenen accidentalmente los versos en que la ley de la composición no exige rima; y que se repita una misma palabra en una serie de asonantes, sobre todo si esto se hace tantas veces ó á tan corto trecho, que no pueda menos de percibirse.

Nada hay que dé más valor á la rima, que la circunstancia de marcar con ella las ideas principales y dominantes, que por lo común adhieren á las raíces de las palabras y no á las inflexiones. Basta comparar las dos octavas que siguen, la primera de Ercilla, versificador demasiadas veces flojo, y la



segunda de Maury, que ha poseído como pocos el mecanismo de la métrica moderna:

Chile es fértil provincia y señalada,  
En la región antártica famosa,  
De remotas naciones respetada  
Por fuerte, principal y poderosa;  
La gente que produce es tan granada,  
Tan soberbia, gallarda y belicosa,  
Que no ha sido por rey jamás regida,  
Ni á extranjero dominio sometida.

He escogido de intento una octava que no es del número de las peores en el, por otra parte, admirable poema de Ercilla; pero ; cuán inferior en la ejecución métrica á la siguiente!

Tal vez con suerte en la templada esfera  
Donde á vagar sin ambición me entrego,  
Algún destello eléctrico me hiera,  
De los que al genio han dado alas de fuego:  
Como de la florífera pradera  
Abandonando el apacible riego,  
Humilde fuente por las auras sube,  
Vuelta, merced al sol, etérea nube.

Hoy día la práctica es asonar alternativamente los versos: los antiguos poetas franceses y castellanos los asonaban todos, aunque fuesen cortos.

Así como el consonante apetece de suyo la variación continua de rimas, el asonante se acomoda mejor con la repetición de una misma rima en gran número de versos, y aun en toda la composición, si es corta. La fábula de *El Sapo y el Mochuelo* de don Tomás de Iriarte ofrece la novedad difícil y bien desempeñada de dos asonancias alternativas. Tenemos asimismo romances en que las estrofas impares guardan una asonancia y las pares otra, suavizándose la transición por medio de un estribillo compuesto de versos aconsonantados. Los hay también en que cada estrofa tiene un asonante diverso. Estos ejemplos y el de la práctica general de variar continuamente la asonancia en las *seguidillas*, metro tan familiar á los castellanos, prueban que la unidad de asonante á que se acostumbra sujetar centenares y hasta millares de versos, no tiene á su favor la autoridad de un uso uniforme, ni se funda en el placer del oído, á cuya decisión debe todo subordinarse en esta materia. Antes, si no me engaño, nada martiriza más al oído que el fastidioso retintán de una asonancia perdurable. La práctica de variarla en las diferentes escenas de un mismo acto de una tragedia ó comedia, sobre todo interpolando otras escenas aconsonantadas (como en *El don Dieguito*, de Gorostiza, y en *La Marcela*, de Bretón de los Herreros), se hace más general cada día.

Otro inconveniente que resulta de la práctica de no mudar jamás la asonancia en toda una composición, sino sólo en los

diferentes actos de un drama, ó en los varios cantos de un poema épico, por largos que sean, es que se priva el poeta de poder emplear los asonantes más difíciles, que son cabalmente los más agradables, y se ve en la necesidad de recurrir frecuentemente á unos mismos. En las comedias de Moratín no se sale nunca de tres asonancias, lo que me parece que hace algo monótonos y descoloridos sus versos. Es verdad que en *El Moro Expósito* de don Angel Saavedra hay cantos bastante largos sujetos á un asonante difícil. Pero quizá la fluidez del estilo y de la versificación de este excelente romance habrían ganado algo, si el autor no se hubiese impuesto tan severas leyes.

Nada diré de aquella desgraciadísima consonancia que se produce truncando los vocablos finales:

Soy Sancho Panza escudé-  
Del manchego Don Quijó-;  
Puse piés en polvoró-  
Por vivir á lo discre-. (*Cervantes*).

Llámase verso *suelto* el que carece de consonancias y asonancias. Las composiciones en verso suelto pueden traer de cuando en cuando consonantes, sobre todo al fin de los períodos gramaticales, como se ve en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Moratín, Meléndez, Jovellanos y Quintana han dado mucha nobleza y armonía al verso suelto:

Oye el lamento universal. Ninguno  
Verás, que á la Deidad con atrevidos  
Votos no canse ni otra suerte envidie. \*  
Todos, desde la choza mal cubierta  
De rudos troncos, al rebusto alcázar  
De los tiranos, donde suena el bronce,  
Infelices se llaman. Ay! y acaso  
Todos lo son..... (*Moratín*).

Es necesaria esta suavidad de ritmo, esta variedad de cortes, y sobre todo esta purísima elegancia, para que no se eche menos la rima.

Jáuregui, imitando al Tasso, ha mezclado los endecasílabos con los heptasílabos en los versos sueltos de su traducción de *El Aminta*:

Siendo yo zagalejo,  
Tanto que apenas con la tierna mano  
Podía alcanzar de las primeras ramas  
En los pequeños árboles el fruto,  
Tuve pura amistad con una ninfa  
La más amable y bella  
Que al viento dió jamás sus hebras de oro.

\* [“Ni otra suerte envidie” me parece que expresa una idea contraria á la mente del escritor. “Y otra suerte no envidie” fué lo que quiso decir. Ni en construcciones semejantes equivale á ó (observación exacta que no recuerdo haber visto en otra Gram. que en la de la Academia, p. 207.) Se dice: ninguno hay que hable ni se mueva, y en sentido contrario: ninguno que no hable y no se mueva. En escritores tan correctos como Moratín conviene no dejar correr sin reparo tales descuidos.]

Rom. endecasílabo verso Delicias aprov. p. 100<sup>o</sup> 325<sup>o</sup>



## § IX.

## DE LAS ESTROFAS.

El agregado de todos los accidentes métricos que el poeta debe reproducir en cada dos ó más versos, además de aquellos que determinan la medida y cadencia de cada verso, constituye la *copla, estancia ó estrofa*.

Contribuyen á formar la estrofa, 1.º la combinación de diferentes especies de verso; 2.º la distribución de las rimas, y de los finales ya graves, ya agudos, ya esdrújulos; y 3.º las pausas mayores ó medias.

La estrofa siguiente resulta de la combinación de dos especies de verso, tres endecasílabos y un heptasílabo yámbicos y graves, que se suceden constantemente en el mismo orden hasta el fin de la pieza; y de las pausas mayores que señalan y apoyan las divisiones formadas por el heptasílabo:

Tirsis! ah Tirsis! vuelve y endereza  
 Tu navecilla contrastada y frágil  
 A la seguridad del puerto: mira  
 Que se te cierra el cielo.  
 El frío Bóreas y el ardiente Noto,  
 Apoderados de la mar insana,  
 Anegaron ahora en este piélago  
 Una dichosa nave. (*Francisco de la Torre*).

En el penúltimo verso se sustituye el final esdrújulo al grave; licencia que se tomaron de cuando en cuando los antiguos. La sustitución del agudo al grave hubiera sido inaceptable.

En el mismo metro está escrita una de las más hermosas poesías de Moratín, la *Oda á la Virgen Nuestra Señora*.

De la estrofa *sáfica* he dado un ejemplo en el § VII. Lo más común en ella y en la precedente es no emplear la rima; y á la verdad, manejadas por un buen poeta, son tan suaves y cadenciosas, particularmente la *sáfica*, que no la necesitan para dejar completamente satisfecho el oído.

La siguiente resulta sólo de la colocación de las rimas; los versos pueden ser graves ó agudos; libertad que se concede al poeta en todas las estrofas de versos cortos, sobre todo si son octosílabos:

|                                |                                |
|--------------------------------|--------------------------------|
| En Madrid, patria de todos,    | Se miran de mal aspecto        |
| (Pues en su mundo pequeño      | Naturaleza y fortuna;          |
| Son hijos de igual cariño      | Con que he dicho que te dieron |
| Naturales y extranjeros)       | La sangre sin el caudal;       |
| Noble naciste: si bien         | Y aunque es lo mejor, no veo   |
| Al antiguo odio sujeto         | Que jamás le llegue el día     |
| Con que al repartir sus bienes | En que se le luzca el serlo.   |

(*Calderón*).

Todo el pasaje está en trocaicos octosílabos. La estrofa es de dos versos, señalada solamente por la recurrencia del asonante en *eo*. En los que siguen la asonancia es en *oa* :

Ahora bien, señora mía,  
Vuesiría se disponga  
A precaver accidentes  
Que la experiencia diagnóstica  
Nos indica: lo primero  
Con diéta flemagoga.... (*Tirso de Molina*).

Vuescelencia ha de ampararme  
En una ocasión forzosa, -  
Donde me dé por lo menos  
Opinión, interés y honra—  
¿Y es la ocasión?—Heme opuesto,  
Por los que se me apasionan,  
A la cátedra de visperas  
De medicina—Animosa  
Resolución!.... (*El mismo*).

Tirso de Molina, como se ve en estos dos ejemplos, no se abstuvo del final esdrújulo, en lugar del grave, cuando le vino á cuento.

Este metro octosílabo es de grande uso en el diálogo cómico. Bretón de los Herreros lo ha manejado diestramente.

Los endecasílabos asonantados se han empleado mucho en la tragedia :

Me has vendido, cruel!—Ah! por salvarte...  
Mi excesiva amistad... —Aparta, deja!  
¿Mal haya tu amistad!—El riesgo urgía;  
Dudoso el pueblo, inútil la defensa,  
Sin valor los soldados; Laso instaba...  
—¿Le has ofrecido, aleve, mi cabeza?  
—Le exigí tu perdón—; Qué prometiste?  
—Impedir que tu inútil resistencia  
Te llevase al patíbulo; estorbarte.... (*M. de la Rosa*).

Las composiciones en versos isosilábicos alternativamente asonantados y en que se emplea una misma asonancia desde el principio hasta el fin, se llaman *Romances*, sobre todo cuando se dividen en estrofas de cuatro versos, señalados por pausas mayores ó medias. El más usado es el de trocaicos octosílabos :

Mira, Zaide, que te digo  
Que no pases por mi calle,  
Ni hables con mis mujeres,  
Ni con mis cautivos trates;  
Ni preguntes en qué entiendo,  
Ni quién viene á visitarme,

Ni qué fiestas me dan gusto,  
Ni qué colores me placen.  
Basta que son por tu causa  
Las que en el rostro me salen,  
Corrida de haber mirado  
Moro que tan poco vale....

(*Romancero*).



Se llama *romance heroico* el de yámnicos endecasílabos:

Brilla la luz del apacible cielo,  
Tregua logrando breve de la cruda  
Estación invernal, y el aura mansa  
Celajes rotos al oriente empuja.  
Ya en las gigantes torres que de Burgos  
Sobre la catedral se alzan y encumbran,  
Las cóncavas campanas el arribo  
Del sol inmenso á su zenit saludan;  
Y los huecos sonidos que en las nubes  
Y en los montes perdiéndose, retumban,  
Mézclanse al sordo estruendo que en la plaza  
Inquieta forma la apiñada turba....

(D. A. Saavedra).

Dase el nombre de *anacreóntico* al romance heptasílabo, en que se cantan asuntos ligeros. Meléndez es un modelo de este género, á que ha dado un tinte de sensibilidad y ternura.

*Romancillos*: ó romances cortos son los de menos de siete sílabas:

Blanca y bella ninfa  
de los ojos negros,  
huye los peligros  
del hijo de Venus.  
Los oídos tapa  
á sus mensajeros,  
como el áspid libio  
al sabio hechicero.... (*Romancero*).

Es, pues, propio de los romances el dividirse en estrofas de cuatro versos, separadas por pausas algo llenas; de manera que la estrofa resulta de la repetición de dos accidentes distintos: la asonancia alternada que divide la composición en estrofillas de dos versos, y la pausa mayor ó media, que ocurre al fin de cada cuatro.

Introdúcense á veces de trecho en trecho en los romances versos de otras medidas que forman una especie de tema llamado *estribillo*, y que suele ocurrir á intervalos isócronos; v. g.

Batiéndole las ijadas  
Con los duros acicates  
Y las riendas algo flojas,  
Porque corra y no se pare,  
En un caballo tordillo  
Que tras de sí deja al aire,  
Por la plaza de Molina  
Viene diciendo el alcaide:  
Al arma, capitanes,  
Suenen clarines, trompas y ata-  
bales.

Dejad los dulces regalos,  
Y el blando lecho dejadle;  
Socorred á vuestra patria,  
Y librad á vuestros padres.  
No se os haga cuesta arriba  
Dejar el amor suave,  
Porque en los honrados pechos  
En tales tiempos no cabe.  
Al arma, capitanes,  
Suenen clarines, trompas, y ata-  
bales.... (*Romancero*).

Aquí la composición se divide en grandes estrofas de diez versos, compuestas cada una de dos cuartetos y del estribillo, que consta de dos yámnicos, el uno heptasílabo y el otro ende-

casilabo. Concurren, pues, tres especies de accidentes métricos á formar estas grandes estrofas: las asonancias, las pausas y la combinación de versos de diferentes medidas.

En este estribillo, según la práctica de los poetas del siglo XVII, la asonancia no es alternada, sino continua; vestigio, sin duda, de la costumbre antigua de asonantar todos los versos. Obsérvese lo mismo en el romance de Altisidora á Don Quijote, cuyo estribillo es:

Cruel tirano, fugitivo Eneas,  
Barrabás te acompañe, allá te avengas.

Y dudo que se halle una sola excepción á esta regla en los romanceros, ó en los romances líricos que se introducen de cuando en cuando en las comedias. \*

La división de los romances en coplillas de cuatro versos me parece que no sube del siglo XVI. En los *romances viejos* la estrofa es simplemente de dos versos, y señalada solo por la asonancia, ocurriendo las pausas mayores á trechos indeterminados; v. g.

A cazar va don Rodrigo,  
Y aun don Rodrigo de Lara.  
Con la gran calor que face,  
Arrimado se ha á una haya,  
Maldiciendo á Mudarrillo  
Fijo de la renegada,  
Que si á las manos le hubiese,  
Que le sacaría el alma.  
El señor estando en esto,  
Mudarrillo que asomaba:  
—Dios te salve, caballero,  
Debajo la verde haya.  
—Así faga á ti, escudero,  
Buena sea tu llegada.  
—Dígame tú, el caballero,  
¿Cómo era la tu gracia?  
A mí dicen don Rodrigo,  
Y aun don Rodrigo de Lara,  
Cuñado 'e Gonzalo Gustios,  
Hermano de doña Sancha.  
Por sobrinos me los hube  
Los siete infantes de Lara.

Espero aquí á Mudarrillo,  
Fijo de la renegada;  
Si delante lo tuviese,  
Yo le sacaría el alma!  
—Si á ti dicen don Rodrigo,  
Y aun don Rodrigo de Lara,  
A mí Mudarra González,  
Fijo de la renegada,  
De Gonzalo Gustios fijo,  
Y alnado de doña Sancha.  
Por hermanos me los hube  
Los siete infantes de Lara.  
—Tú los vendiste, traidor,  
En el val de Arabiana.  
Mas, si Dios á mí me ayuda,  
Aquí dejarás el alma!  
—Espérame, don Gonzalo,  
Iré á tomar las mis armas...  
—El espera que tú diste  
A los infantes de Lara...  
Aquí morirás, traidor,  
Enemigo 'e doña Sancha.

(Romancero antiguo.)

\* Pudiera citarse como una excepción el que en el *Romancero General* principia:

Después que te andas, Marica,  
De señoras en señores,

y tiene por estribillo:

Miedo me pones, niña Bivero,  
de que tienes de aflojar en mis amores.

Pero está evidentemente viciado el texto; léase:

Miedo me pones, niña, vive Herodes,  
Que tienes de aflojar en mis amores.



No es raro en los romances viejos mudar de asonante. En general debemos considerarlos como fragmentos de largas composiciones (llamadas *gestas* y *romances*), que se dividían en estancias de un número indefinido de versos, demarcadas por pausas plenísimas y por la transición de un asonante á otro. Por eso vemos á menudo una misma historia continuada en muchos de estos pequeños romances.

La palabra *romance* en su más antigua acepción designaba indistintamente las lenguas vulgares derivadas de la romana ó latina. Dióse después este nombre á las composiciones, tanto en verso como en prosa, que se escribían en lengua vulgar. Luégo se aplicó particularmente á las *gestas* ó largos poemas, de ordinario asonantados, en que se celebraban los hechos de algún personaje histórico; tal es el que se llama *Poema del Cid* y que su autor llamó *Gesta*. Sucesivamente se denominaron *romances* los fragmentos cortos de estas composiciones largas en los cuales se narraba algún suceso particular de la historia del héroe. Y en fin, hácia el siglo XVII empezaron los romances á tomar un carácter más á menudo lírico que narrativo; y entonces fué cuando se acostumbó dividirlos en las estrofas de cuatro versos de que he dado ejemplos. El romance heroico fué el que apareció más tarde.

Si las coplas son de cuatro versos heptasílabos en que se cantan asuntos serios, á menudo tristes, se llaman *Endechas*, como las de Lope de Vega *A la barquilla*. Y si cada cuarto verso es endecasílabo, *Endechas reales* :

¡ Ay! presuroso el tiempo,  
Póstumo, se desliza :  
Ni á la piedad respetan  
La rugosa vejez, la muerte impía. (*Burgos.*)

La *seguidilla* es una coplilla de cuatro versos alternadamente heptasílabos y pentasílabos, después de la cual viene otra compuesta de tres, el primero y tercero pentasílabos y el segundo heptasílabo. La pausa menor ó media entre las dos coplillas es necesaria. Debe asonar el cuarto verso con el segundo, y el sétimo con el quinto; pero lo notable en esta especie de metro es la continua variación de la asonancia :

Pasando por un pueblo  
de la montaña,  
dos caballeros mozos  
buscan posada.  
De dos vecinos  
reciben mil ofertas  
los dos amigos.

Porque á ninguno quieren  
hacer desaire,  
en casa de uno y otro  
van á hospedarse.  
De ambas mansiones  
cada huésped la suya  
á gusto escoje.... (*Iriarte.*)

En las precedentes estrofas reina el asonante; bien que las endechas admiten indiferentemente una ú otra especie de rima.

Una antigua estrofa, de que hoy se hace uso, es la que se compone de seis versos, el 1.º, 2.º, 4.º y 5.º trocaicos octosílabos, el 3.º y 6.º tetrasílabos; aconsonantando el primero con el cuarto, el segundo con el quinto, y el tercero con el sexto:

Los estados y riqueza,  
Que nos dejan á deshora  
¿Quién lo duda?  
No les pidamos firmeza,  
Porque son de una señora  
Que se muda.  
Pero digo que acompañen,  
Y lleguen hasta la huesa  
Con su dueño:  
Por eso no nos engañen,  
Que se va la vida apriesa  
Como un sueño.

El poeta, como se ve, no cuida mucho del acento en la tercera de los octosílabos. Otra falta más grave comete á menudo, que es dar cinco sílabas á los versos cortos, haciéndoles tomar por consiguiente una cadencia yámbica:

Que bienes son de fortuna,  
Que revuelve con su rueda  
Presurosa,  
La cual no puede ser una  
Ni ser estable ni queda  
*En una cosa.*

Es preciso ir á la lengua toscana para encontrar modelos perfectos de las estrofas en que se combina el octosílabo con el tetrasílabo:

Io credéa che in queste sponde  
Sempre l'onde  
Gisser límpide ed amene;  
E che quí soave e lento  
Stesse el vento,  
E che d' ór fusser l' arene,  
Ma vagó lungí dal vero  
Il pensiero  
In formár sí bello il fiume:  
Or che in ríva á lui mi seggio,  
Io ben veggio  
Il suo vólto e il suo costume. (*Testí.*)

Estílanse en las composiciones que se destinan al canto estrofas varias de octosílabos ó de versos menores, divididas en dos partes, terminadas una y otra en dicciones agudas, que riman forzosamente entre sí:

No véngas, dulce sómbrá  
De mi adorádo dueño,  
A hermosteár mi sueño  
Para volár con él.

Mi labio ¡ay Diós! te nómbra;  
Pero despierto, y págo  
Caro el fugáz halágo  
Con un dolor cruel. (*Arriaza.*)



En estas composiciones estróficas es preciso señalar distintamente el ritmo; calidad que falta en —

Dichas que les robó...  
Píntame los martirios...  
Píntame los rigores.

Es frecuente en ellas la intercalación de esdrújulos, en parajes simétricos, tomada de la poesía italiana. Los esdrújulos no riman:

La historia, alzando el velo  
Que lo pasado oculta,  
Entregó á tu desvelo \*  
Bronces que el arte abulta;  
Y códices y mármoles  
Amiga te mostró;  
Y allí de las que han sido  
Ciudades poderosas,  
De cuantas dió al olvido  
Naciones generosas,  
La edad que vuela *rápida*,  
Memorias te dictó;

Desde que el cielo airado  
Llevó á Jerez su saña,  
Y al suelo derribado  
Cayó el poder de España,  
Subiendo al trono *gótico*  
La prole de Ismaél,  
Hasta que rotas fueron  
Las últimas cadenas,  
Y tremoladas vieron  
De Alhambra en las almenas  
Los ya vencidos *árabes*  
Las cruces de Isabel.

Así Moratín, lamentando la muerte del célebre historiador *de la dominación de los árabes en España* D. José Antonio Conde.

Las *letrillas* son también composiciones estróficas de versos cortos pero de ritmo más libre y con la particularidad de tener un *estribillo*, esto es, uno ó más versos que se repiten á intervalos iguales:

De las tiernas flores  
que da mi verjel,  
cuantas ví más lindas  
con afán busqué;

Y aun entre ellas quise  
de nuevo escoger  
las que entrelazadas  
formasen más bien

*Mi linda guirnalda  
de rosa y clavel.*

Los ricos matices  
que vario el pincel,  
en ellas, de Flora  
sabe disponer,

*Mi linda guirnalda  
de rosa y clavel.... (Meléndez.)*

Del gusto guiado  
tan feliz case,  
que es gozo y envidia  
de cuantos la ven,

*Mi linda guirnalda  
de rosa y clavel.*

Sentí al acabarla  
tan dulce placer,  
que al niño vendido  
la quise ofrecer.

Nó, luego me dije,  
que es falso y cruel,  
y de la inocencia  
premio debe ser

Varía mucho la estructura de las *letrillas*, según el gusto ó capricho del poeta. Véanse, por ejemplo, las de Campoamor, que ha hecho algunas lindísimas. A veces hay una como introducción. A veces dos *estribillos* que alternan.

\* Falta el ritmo.

Ande yo caliente

*Y ríase la gente.*

Traten otros del gobierno,  
Del mundo y sus monarquías,  
Mientras gobiernan mis días  
Mantequillas y pan tierno,  
Y las mañanas de invierno  
Naranjadas y aguardiente;

*Y ríase la gente.*

Coma en dorada vajilla  
El príncipe mil cuidados,  
Como píldoras dorados,  
Que yo en mi pobre mesilla  
Quiero más una morcilla  
Que en un asador reviente;

*Y ríase la gente.... (Góngora.)*

Dineros son calidad;

*Verdad!*

Más ama quien más suspira;

*Mentira!*

Cruzados hacen cruzados,  
Escudos pintan escudos,  
Y tahures muy desnudos  
Con dados ganan condados.  
Ducados dejan ducados  
Y coronas majestad;

*Verdad!*

Pensar que uno solo es dueño  
De puerta de muchas llaves,  
Y afirmar que penas graves  
Las pague un rostro risueño,  
Y entender que no son sueño  
Las promesas de Morfira,

*Mentira!*

Todo se vende este día;

Todo el dinero lo iguala;

La corte vende su gala,

La guerra su valentía;

Hasta la sabiduría

Vende la Universidad;

*Verdad!.... (El mismo).*

La *redondilla* consta de cuatro versos octosílabos, á veces menores; consonando el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero; ó alternadamente. La *quintilla* de cinco; en que las dos rimas pueden distribuirse como se quiera; con tal que no se continúe en tres versos una misma. En la estructura más popular de la *décima* conciertan entre sí el primero, cuarto y quinto versos, el segundo y tercero, el sexto, sétimo y décimo, el octavo y noveno; pero también se puede hacer alternar las rimas, colocando una en el primero, tercero y quinto, otra en el segundo y cuarto, otra en el sexto, octavo y décimo, y otra en fin en el sétimo y noveno. Hay regularmente una pausa mayor ó média al fin del cuarto verso en la primera estructura, ó al fin del quinto en la segunda. Pueden verse excelentes redondillas en los epigramas de Baltasar del Alcázar,



en el diálogo de las antiguas comedias y de las de Bretón de los Herreros, y en las dulces poesías de Campoamor. En la *Diana enamorada* de Gil Polo hay una deliciosa composición en quintillas:

En el campo venturoso  
Donde con clara corriente...

¿Y quién no sabe de memoria aquellas magníficas décimas de Calderón:

Apurar, cielos, pretendo,  
Ya que me tratáis así,  
Qué delito cometí  
Contra vosotros, naciendo?...

En *liras* está la linda fábula de *La Lechera*, de Samaniego:

Llevaba en la cabeza  
Una lechera el cántaro al mercado,  
Con aquella presteza,  
Aquel aire sencillo, aquel agrado,  
Que va diciendo á todo el que lo advierte:  
Yo sí que estoy contenta con mi suerte!...

Pero el quinto verso puede ser heptasilabo, como el primero y tercero.

En los *tercetos*, comunmente endecasílabos, hay pausas mayores ó médias cada tres versos; el primero concierda con el tercero; el segundo con el cuarto y sexto; el quinto con el séptimo y noveno; el octavo con el décimo y duodécimo; y así sucesivamente hasta parar en la última estancia ó estrofa, que es de cuatro versos, consonando el último con el antepenúltimo. La *Epístola moral* de Rioja \* es hasta ahora lo mejor que tenemos en este metro difícil:

Fabio, las esperanzas cortesanas  
Prisiones son, do el ambicioso muere,  
Y donde al más astuto nacen canas,  
Y el que no las limare ó las rompiere,  
Ni el nombre de varón ha merecido  
Ni subir al honor que pretendiere.  
El ánimo plebeyo y abatido  
Elija, en sus intentos temeroso,  
Primero estar suspenso que caído;  
Que el corazón entero y generoso  
Al caso adverso inclinará la frente \*\*  
Antes que la rodilla al poderoso.  
Más triunfos, más coronas dió al prudente:  
Que supo retirarse, la fortuna...

.....  
.....

\* [Fernández Andrada.]

\*\* Este corazón que inclina la frente y la rodilla es uno de los pocos descuidados que se notan en esta obra admirable.

La codicia en las manos de la suerte  
 Se arroja al mar; la ira á las espadas;  
 Y la ambición se ríe de la muerte.  
 ¿Y no serán siquiera más osadas  
 Las opuestas acciones, si las miro  
 De más ilustres genios ayudadas?  
 Ya, dulce amigo, huyo, y me retiro;  
 De cuanto simple amé, rompí los lazos;  
 Vén y verás al alto fin que aspiro,  
 Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

*Canción* es, como todos saben, un nombre genérico que abraza todas las composiciones líricas; pero se da con más propiedad este título á las que constan de yámbicos endecasílabos, casi siempre mezclados con versos de siete sílabas y alguna vez de cinco, en estrofas aconsonantadas. Todos los versos riman y son graves, y su número varía desde cuatro hasta más de veinte; de que se sigue que con la lira, la octava y las otras estrofas aconsonantadas de que hemos hablado, pueden componerse *canciones*. El poeta construye la estrofa como quiere, pero debe mantener la misma estructura hasta el fin; bien que se acostumbraba poner un *remate*, de menor número de versos que la estrofa, y de construcción arbitraria. En el *remate* solía el poeta dirigir la palabra á su canción.

El Petrarca ha dejado gran número de canciones de mucha variedad y hermosura, igualadas á veces por los poetas castellanos, en especial Rioja y Meléndez. \* Garcilaso y Herrera han sido en las suyas harto inferiores á sí mismos. Véase como una muestra del artificio métrico de las canciones, la de Garcilaso que principia:

El aspereza de mis males quiero.

Consta de veinte versos, y termina con un remate de nueve, el primero de los cuales es:

Canción, si quien te viere, se espantare . . .

Entre las estrofas aconsonantadas merece el primer lugar la *octava*, que es de grande uso en los poemas épicos; pero no se desdena de aparecer en composiciones de carácter menos elevado:

¡Oh, más hermosa, pastorcilla mía,  
 Que, entre claveles cándida azucena,  
 Abre los ojos á la luz del día  
 De granos de oro y de cristales llena!  
 ¿Qué fuerza, qué rigor, qué tiranía  
 Á tanta desventura te condena?  
 ¿Mas cuándo, á tantas gracias importuna,  
 No fué madrastra la cruel fortuna?  
 (Lope de Vega.)

\* [Es muy bella y "ejemplar excelente y único" en castellano (observa Quintana) de canción alegórica petrarquesca, la de Mira de Mescua, que principia:

"Ufano, alegre, altivo, enamorado" . . .]



La estructura de la octava resulta de la distribución de las rimas, cual aparece en el ejemplo anterior; pero se requiere también que en la colocación de las pausas mayores ó medias se perciba cierta simetría. Ordinariamente se colocan en los finales de los versos pares, y en especial del cuarto.

Hay octavas de otras especies de versos, como de trocaicos octosílabos y de yámbricos heptasílabos, de que nos ha dado bellísimas muestras don J. J. de Mora en algunas de sus *Le-  
yendas*.

Lo que es hoy la octava era en otro tiempo la copla de arte mayor, destinada á los grandes poemas y á los asuntos graves y serios. Constaba de ocho versos de ritmo anfibráquico, indiferentemente graves ó agudos, concertando el primero con el cuarto, quinto y octavo, el segundo con el tercero, el sexto con el sétimo. Moratín la remedó con gracia :

E ved non fallezcan á tal ocasión  
Lorigas, paveses é todo lo al,  
E mucho trotero ardido é leal \*  
De los más preciados que en Córdoba son,  
E fustas con luengo ferrado espolón  
Guarnidas de tiros que lancen pelotas;  
Non cuide aviltarnos mandando sus flotas  
Al nueso lindero la escura Albión.

La estrofa lírica de Fray Luis de León es una de las más dignas de notarse por estar en ella algunas de las mejores odas de nuestra lengua:

El furibundo Marte  
Cinco luces las haces desordena  
Igual á cada parte;  
La sexta ¡ay! te condena,  
Oh cara patria, á bárbara cadena.

Hoy se usan mucho estrofas de versos de diez, once y más sílabas distribuidos en dos series que terminan en verso agudo, no siéndolo jamás los otros. Colócanse las rimas como se quiere, con tal que se siga en todas las estrofas, ya que no en ambas series, un orden invariable. Mézclanse á veces versos menores. A veces uno de los versos de la primera serie concuerda con el que ocupa el mismo lugar en la segunda. A veces hay versos sin rima, pero colocados en parajes análogos. Los agudos deben siempre consonar entre sí.

\* El hiato en *trotero ardido* es una licencia que pudo y aun debió evitarse, poniendo *fardido*, que era como decían los antiguos significando *animoso, osado*. Una vez que la Academia retiene todavía la *h* muda, no veo razón para que se escriba sin *h* *ardido* derivado de *fardido*, en frances *hardi*, confundiendo con el participio de *arder*. Lo mismo digo del derivado *ardimiento* (*ardiesse*.)

Del tósco madéro la carga incesánte  
 Agobia los hombros del rey de Israel;  
 Y arrancan sus ayes, su andar vacilante,  
 Los gritos feroces de plebe cruel. (*Bermúdez de Castro.*)

Cuántas veces en paz, lánguidamente,  
 Embriagó mis sentidos su fragancia,  
 En las tranquilas horas de la infancia  
 Que ya volaron para no tornar!  
 Cuando mi vida pura y trasparente  
 Era como las aguas de ese río,  
 Que al gemir de las brisas del estío  
 Precipita sus ondas en la mar. (*El mismo.*)

¡ El mundo vive y goza en torno mío;  
 Y aun turban mi dolor tiernos acentos,  
 Y protestas de amor y juramentos  
 Resuenan junto á mí!  
 Sólo, yo sólo del destino impío  
 Maldigo y lloro la inclemente mano;  
 Y en vano gimo y le demando en vano  
 La esposa que perdí. (*El mismo.*)

Las copas de los sauces de tus montes  
 Al viento flotan en la verde falda:  
 Como redes de plata entre esmeralda,  
 Los arroyos esparcen su cristal.  
 ¡ Y en tus selvas cuán dulce ves la luna  
 Brillar por entre el lóbrego ramaje,  
 Mientras cubre fantástico celaje  
 Su blanca frente cual sutil cendal. (*El mismo.*)

A veces el poeta, sujetando á una exacta consonancia los versos graves, se permite el asonante en los agudos:

¿ Quién eres tú, lucero misterioso,  
 Tímido y triste entre luceros mil,  
 Que cuando miro tu esplendor dudoso,  
 Turbado siento el corazón latir?  
 ¿ Es acaso tu luz recuerdo triste  
 De otro antiguo perdido resplendor,  
 Cuando engañado, como yo, creíste  
 Eterna tu ventura, que pasó? (*Espronceda.*)

El soneto, destinado casi exclusivamente al epigrama, es la más artificiosa de todas las estrofas conocidas en la poesía de las naciones modernas:

Daba sustento á un pajarillo un día  
 Lucinda, y por los hierros del portillo  
 Fuélele de la jaula el pajarillo  
 Al libre viento en que vivir solía.  
 Con un suspiro, á la ocasión tardía  
 Tendió la mano, y no pudiendo asillo,  
 Dijo, (y de sus mejillas amarillo,  
 Volvió el clavel que entre su nieve ardía):  
 ¿ A dónde vas por despreciar el nido  
 Al peligro de ligas ó de balas  
 Y el dueño huyes que tu pico adora?  
 Oyóla el pajarillo enternecido,  
 Y á la antigua prisión volvió las alas;  
 ¡ Que tanto puede una mujer que llora! (*Lope de Vega.*)



Concurren dos accidentes: la distribución de las rimas, consonando los versos 1.º, 4.º, 5.º y 8.º, los versos 2.º, 3.º, 6.º y 7.º; el 9.º y 12.º; el 10.º y 13.º, el 11.º y 14.º; y la distribución de las pausas mayores, que divide la estrofa en dos cuartetos y dos tercetos.

La distribución de las rimas no es invariable; á veces todos los versos impares de los cuartetos están sujetos á una rima, y todos los versos pares á otra; á veces en los tercetos consueña el 1.º verso con el 3.º y 5.º; y el 2.º con el 4.º y 6.º ó bien el 1.º con el 5.º, el 2.º con el 4.º y el 3.º con el 6.º Mas esto último parece contrario á la índole del soneto, en que debe brillar, más que en todos los otros géneros de composición, una exacta simetría.

En el soneto la estrofa es toda la composición; de manera que no repitiéndose la serie de accidentes métricos que la forma, la percepción de la simetría total no nace de la uniformidad de dos ó más series sucesivas, sino de la semejanza de una sola serie con un tipo mental conocido. Lo mismo se verifica cuando toda la composición se reduce á una sola octava, décima ó redondilla.

A veces suele agregarse al soneto (y lo mismo puede hacerse al fin de las otras composiciones estróficas) una especie de cola llamada *estrambote*; que se compone de un corto número de versos, enlazados por medio de la rima con los que preceden. El *estrambote* admite versos de distinta especie que el cuerpo de la composición, y tiene más uso en los sonetos jocosos como el célebre de Cervantes:

Vive Dios que me espanta esta grandeza...

No creo necesario extenderme más sobre esta materia. Cualquiera podrá fácilmente analizar los metros que se le presenten, aplicando los principios que dejo expuestos, y aunque no sepa los nombres de las estrofas, percibirá las leyes á que las ha querido sujetar el poeta, que es lo único que le importa. Además, la materia es inagotable de suyo, pues cada versificador tiene la facultad de construir nuevas estrofas, combinando á su arbitrio las rimas, las pausas y las varias especies de verso, de manera que formen períodos métricos en que halle placer el oído. En las fábulas de Iriarte pueden verse ejemplos de cuarenta diferentes géneros de metro, algunos de ellos inventados por el autor.

Combinando las diferentes especies de versos, los finales graves, agudos y esdrújulos, variando la distribución de las rimas tanto consonantes como asonantes y distribuyendo adecuadamente las pausas, tenemos una abundancia inagotable de recursos para la construcción de nuevas estrofas. No hay lengua moderna en que los accidentes métricos sean capaces de tanta variedad de combinaciones.

El mas sencillo de todos los metros es el de los *versos sueltos*. En efecto, no habiendo en ellos rimas, sino accidentalmente, cuando se le ofrecen al poeta sin buscarlas; no habiendo tampoco variedad de medidas, ó en caso de haberla, no sucediéndose los versos de diferentes especies en un orden fijo, y colocándose arbitrariamente las pausas mayores, la serie de accidentes cuya repetición constituye el metro, está reducida al ámbito de un solo verso; de manera que verso y metro son aquí palabras sinónimas. No se acostumbra versificar con tanta libertad sino es en yámnicos endecasílabos puros ó mezclados con heptasílabos. Véase la fábula de *La discordia de los relojes*, de don Tomás de Iriarte, y el *Aminta* de Jáuregui. En las comedias antiguas (bajo cuyo título no comprendo sino las de la escuela de Lope de Vega y Calderón) no faltan algunas escenas en versos sueltos.

En fin, hay composiciones aconsonantadas en que el versificador no se sujeta á ninguna ley en el número y orden con que se suceden las diferentes especies de versos, ni en la distribución de las rimas ó de las pausas mayores. Así sucede en el género de metro que llamamos *silva*, compuesto de yámnicos endecasílabos y heptasílabos, unos rimados y otros no; bien que los versificadores esmerados no se permiten verso alguno que no rime. \* La simetría es aquí algo indeterminada y vaga como en los dítirambos de los griegos.

En *silva* está escrita la *Gatomaquia* de Lope de Vega, el *Canto de Junín* de don José Joaquín de Olmedo, el *Arte Poéti-*

\* [No es exacto. Sólo Iriarte y Baralt, que yo recuerde, se impusieron en sus silvas esta ley tan rigurosa cuanto desagradecida. En las mejores silvas de Olmedo y de Martínez de la Rosa citadas por Bello, en las de Gallego y Quintana, modelos en este género, y en las del mismo Bello ocurren siempre bastantes versos sueltos. La distribución de éstos y de los rimados está sujeta á una simetría "indeterminada y vaga" de que sólo se adueña un oído ejercitado. Reglas precisas no pueden darse, y si sólo hacerse algunas observaciones generales como éstas:

1.ª Conviene que los versos sueltos que se interpolan tengan desinencias naturales, y no terminen en aquellas palabras nunca ó difícilmente rimables, v. gr. *polvo*, *fácil*, *césped*, que hieren el oído con su rareza recordándole la falta de consonancia.

2.ª No puede ponerse verso suelto en los lugares donde se hace pausa, al fin de período ó de estancia, salvo casos excepcionales, en que se solicite una disonancia para producir un efecto inesperado, como en aquel pasaje de la elegía de Gallego á la muerte del duque de Fernandina:

"Álzase y asombrada,  
La trenza al aire por los hombros suelta,  
Vaga en su busca sin mirar por dónde.  
De su prole angustiada  
Que sus pasos detiene y la rodea,  
No oye la voz querida;  
Ni ve la luz febea;  
Y en un mar de tinieblas sumergida,  
Sin él se juzga, y desamada, y sola." ]



ca del señor Martínez de la Rosa, y varias leyendas de don José Joaquín de Mora.

La silva ha sido muy frecuentada en los tiempos modernos, porque teniendo que escribir los poetas para lectores mucho más exigentes en lo que concierne á la verdad de las ideas y á la precisión del lenguaje, acaso les ha parecido justo compensar esta carga imponiéndose menos trabas en la estructura del metro. Ellos podrían decir á sus predecesores lo que el poeta romano á los griegos:

Nobis non licet esse tam disertis,  
Qui musas colimus severiores.

Hay silvas octosílabas y de versos menores en que riman todos los versos, pero no están distribuidas las consonancias en un orden fijo: así están escritas algunas de las *Anacreónticas* de Villegas.

Nada diremos de las *sextinas*, *ecos*, *glosas*, *acrósticos*, y otros artificios métricos que el buen gusto ha repudiado. El que desee saber lo que fueron, lea las sextinas del Petrarca, las glosas de Calderón y consulte el *Arte Poética* de Rengifo.

He comprendido en pocas páginas lo que me ha parecido más digno de notarse acerca del mecanismo de la versificación castellana. Pero no basta que sean perfectamente regulares los versos. Es menester que haya en ellos facilidad, fluidez, armonía imitativa; que junten la suavidad á la fuerza; que concilien la variedad con la exactitud rítmica; que sus cadencias y cortes se adapten á las ideas y afectos; y eso es lo que jamás podrán enseñarnos las reglas. Para dar estas calidades al verso (y sin ellas no sería mas que una prosa medida) es necesario haber recibido de la naturaleza un oído fino y una alma sensible, y aleccionádoslos con la atenta lectura de los buenos poetas castellanos, antiguos y modernos.

..... *Patrias exemplariâ linguæ*  
Nocturna versate manu, versate diurna.

# APÉNDICES.

## I.

### DE LOS SONIDOS ELEMENTALES.

(PARTE I, § III, PÁGINA 3.)

Esta parte de la Ortología, que trata de los sonidos elementales de las palabras, es la más difícil de reducir á reglas precisas, por lo inconstante y caprichoso del uso, que varía continuamente no sólo de unos tiempos y pueblos á otros, sino á veces entre la gente instruida de una misma edad y provincia. En la estructura de las palabras es donde se percibe primero aquella progresiva degeneración y trasformación de las lenguas, de que el vulgo es el principal agente, y que la gramática y la escritura retardan pero nunca suspenden del todo. De aquí la imposibilidad de que jamás estén de acuerdo los que en una época dada estudian el lenguaje con el objeto de determinar sus formas. Unos se empeñan en restaurar lo que el uso ha proscrito; otros patrocinan sin escrúpulo todo género de innovaciones. Lo que los unos califican de incorrección y vulgaridad, los otros lo llaman eufonía. \*

En medio de tantas incertidumbres y controversias mi plan ha sido adherir á la Academia Española, no desviándome de la senda señalada por este sabio cuerpo, sino cuando razones de algun peso me obligaban á ello. No estará demás dar aquí algunas explicaciones sobre esta materia.

1. La Academia ha deseado que se suprima siempre el sonido de la *b* en *subs*, el de la *c* ó *k* en *xc*, y el de la *n* en *trans*, cuando estas combinaciones son seguidas de consonante. Don Mariano José Sicilia en sus *Lecciones de Ortología y Prosodia* ha reclamado fuertemente contra esta práctica, que tampoco ha sido adoptada por otros escritores eminentes. † Yo propongo un término medio, prefiriendo la estructura simple en aquellos casos solamente, en que hay uso general á su favor. Si no me engaño, la estructura simple y eufónica ha prevalecido en las voces del lenguaje familiar y doméstico, como son casi todas las que ya habían aparecido sin aquella *b*, *c* ó *n*, en las primeras ediciones

\* A la primera clase reduciría yo, por ejemplo, los que pronuncian *obscurro*, *sexto*, *proscripto*, &c.; á la segunda los que pronuncian *examen*, *instrumento*, *prescripción*, &c.

† [La Academia, con mejor acuerdo, ha cogido velas en esta parte.]



del *Diccionario* de la Academia, v. g. *sustentar*, *sustancia*, *escardar*, *trahucir*; y por el contrario subsiste la pronunciación antigua y etimológica en las palabras que pertenecen más bien al idioma abstracto ó técnico, y que, por decirlo así, se han gastado y redondeado menos en la boca del vulgo. Confieso que esta especie de transacción entre los eufonistas y los etimologistas tiene el inconveniente de no trazar una línea precisa que dirija con facilidad y seguridad á los que hablan y escriben. Pero no se trata de establecer una regla cómoda, sino de exponer con fidelidad un hecho. No compete al ortólogo decir, *así debe pronunciarse, porque así sería mejor que se pronunciase*, sino *así se pronuncia*, tomando de contado por modelo la pronunciación urbana y culta, que evita como extremos igualmente viciosos la vulgaridad y la afectación pedantesca.

2. Si se reconoce en castellano la existencia de dos sonidos *b* y *v*, la etimología es la única norma que puede darse para la elección entre el uno y el otro. Fúndase esto en un principio proclamado por la Academia; es á saber, que cuando el uso no puede servirnos de guía debemos atender al origen. En esta materia no se puede decir que hay uso constante: unos pronuncian caprichosamente *b* ó *v*; otros no distinguen estos dos sonidos; y el número de los que se deciden por razones buenas ó malas, ya en favor de la *b*, ya de la *v*, es limitado en extremo. En este conflicto de prácticas opuestas, ¿á qué podemos atenernos? No hay más que la etimología. Es verdad que á pesar de esta ambigüedad en la pronunciación, se escriben generalmente con *b* algunas palabras en que la etimología pide *v*, y al contrario; pero aquí no tratamos de las letras, sino de los sonidos, los cuales es necesario que se fijen por medios independientes de la escritura cuyo oficio no es dar leyes á la pronunciación, sino representarla fielmente. \*

Estos y alguno otro de importancia muy secundaria son los únicos puntos en que me he separado de la práctica de la Academia, cual aparece en las últimas ediciones de su *Diccionario*; á cuya autoridad me remito para la resolución de las demás dudas que puedan ocurrir en esta parte de la Ortología.

Relativamente á la pronunciación en general, hay una cosa que notar. La pronunciación no es ni debe ser siempre una misma. Los ortólogos ingleses distinguen dos, la que llaman solemne, que es propia de la declamación oratoria y teatral, y la familiar y doméstica. En aquélla se pronuncian todas las letras clara y distintamente; en ésta se omiten á veces algunas, y se pasa sobre otras muy ligeramente, pero sin dejar de hacerlas sentir. Y de aquí proviene tal vez la divergencia de opiniones respecto de la *b* y la *n* en *subsistir*, *transformar*, &c.

\* [La ortografía tiene el doble oficio de representar la pronunciación cuando ésta es uniforme y legítima, y darle leyes cuando es anárquica ó viciosa, como sucede en el uso de *b* y *v*, *z* y *s*, &c.]

[B y V.—Después de escrita la nota que puse á la página 4, he vuelto á examinar el punto, y creo esto:

1º Hay en castellano dos sonidos diferentes para la B y la V: algunos los creyeron idénticos por la afinidad que tienen.

La V del francés y de otras lenguas se pronuncia pegando el borde del labio inferior con los labios de arriba. Así cree Sicilia que ha de pronunciarse en castellano, y así le pronuncian los españoles cultos, de ambos mundos, que han estudiado otras lenguas y se empeñan en hacer en la propia la debida distinción entre B y V. Pero ésa no es la *V castellana*.

Uricoechea, que con oído delicado y atento, estudió la fonética comparada, es quien ha fijado este punto. “La B — dice — se articula juntando los labios, y, ahuecados, como para hacer buches, expeliendo el aliento sonoro. . . . En España hay pueblos como el catalán y valenciano que pronuncian la V fuerte. Todos hoy aconsejan pronunciar, y la gente culta pronuncia la V, como los franceses, suavizándola lo más posible. . . . Pero la *V castellana* se pronuncia juntando los labios, y sin ahuecarlos, expeliendo la voz: si se quisiera pronunciar repetida haría vibrar los labios imitando el zumbido de un moscardón. Esta V es igual á la W alemana bien pronunciada, como lo hacen en el antiguo reino de Hanover, muy diferente de la V francesa, inglesa ó provenzal.” (Uricoechea, *Alfabeto fonético*, p. 16).

Creo con Bello (p. 5) que “la mayor parte pronuncian B y V pero sin regla ni discernimiento, y sustituyendo antojadizamente un sonido á otro.” Creo con Uricoechea, que la castiza pronunciación castellana, cual él la define, debe servir de tipo para distinguir los *sonidos* B y V. Creo, con Bello, que la etimología es la mejor norma para distinguir los *lugares* en que ha de proferirse cada uno de esos dos sonidos.]

## II.

### SOBRE EL SILABEO.

(PARTE I, § V, PÁGINA 20.)

No menciono la división de las consonantes en *mudas* y *semivocales*, porque no tiene la menor utilidad práctica. La clasificación de las articulaciones en *simples* y *compuestas*, *directas* é *inversas*, es de don Mariano José Sicilia.

En el silabeo he seguido las reglas de la Academia. Sólo dos cosas podrán extrañarse: que se refiera la *r* á la vocal precedente, silabeando *her-e-der-o*, y que se escriba *tie-rra*, *ba-rra*, haciendo indivisible el carácter doble *rr*. Años hace que había yo indicado estas innovaciones; y celebro que hayan merecido la aprobación de algunos literatos á quienes miro como autoridades respetables en todo lo concerniente á la lengua castellana hablada y escrita. La primera de ellas se funda en la difi-



cultad natural de pronunciar la *r* sin apoyarla en una vocal anterior, y en lo arbitrario de considerar como inicial de sílaba un sonido por el cual no principia dicción alguna castellana, ni es posible que principie, y que nunca viene después de consonante, sino cuando hace de líquida. La segunda pertenece propiamente á la ortografía; pero tiene su fundamento en la Ortología. Si el sonido de la *rr* es indivisible y siempre se articula directamente, indivisible debe ser también su signo, como el de la *ll*, formando con la vocal siguiente una sola sílaba escrita.

[Hoy la Academia divide *ba-rra*, *co-rregir*, como proponía ya Bello. Ha defendido esta innovación el entendido profesor de lengua castellana D. Audomaro Molina, en unos artículos publicados en *El Semanario Yucateco*.

Otra novedad académica respecto á la ortografía de la *r*, consiste en no escribirla sencilla con sonido fuerte sino únicamente á principio de dicción: *raza*, *remo*, y después de *l*, *n* y *s*: *malrotar*, *honra*, *israelita*; y poner *rr* en los demás casos (palabras compuestas) en que antes solía ponerse *r* sencilla con sonido fuerte, v. gr., *contrarréplica*, *entrerrenglonar*, *prorrata*. (*Gram.* p. 361).

Partir las palabras poniendo siempre la *r* como articulación inversa, es una novedad chocante que no ha sido bien recibida, á pesar de la autoridad de Bello.

“Aunque el sonido suave de la *r* — dice acertadamente la Academia (*Gram.* p. 326) — nunca comienza dicción, se halla muy frecuentemente empezando sílaba con todas las cinco vocales, *ba-ra-to*, *ca-re-o*, *me-ri-no*, *ma-ro-ma*, *ba-ru-ll-o*.”

El Ilmo. Sr. D. Moisés Higuera (en *La Lectura de Tunja*) observa que la misma razón alegada por Bello para dividir en castellano *ar-ando*, *car-o*, *pir-ata*, habría, si fuese razón suficiente, para partir del propio modo idénticas ó semejantes dicciones en latín, y en otras lenguas, en que la *r* se combina con la vocal subsiguiente. No es admisible que las dicciones que tenemos en común con otros idiomas romances hayan de estar sujetas en castellano á esa excepción.

¿Qué oído, por otra parte, tolerará la áspera y difícil pronunciación que resulta de proferir separadamente y despacio las supuestas sílabas *ar-ar*, *hér-oe*, *maur-o*?

Si no ha de dividirse *I-riar-te*, *a-rie-te*, *O-rión*, *o-ri-undo*, porque ninguna palabra principia por *r* suave, menos razón hay (ya lo observé hablando de la *x*, página 24) para partir *Ir-iar-te*, *ar-ie-te*, *Or-ión*, *or-iun-do*, porque las combinaciones *ia*, *ie*, *io*, *iu*, sin consonante inicial, no son sílabas castellanas, ni en principio ni en medio de dicción. La lógica pide que, ó se escriba *Ir-yar-te*, *ar-ye-te* &c., ó repudiamos la innovación de Bello.

En fin, dígase á un niño que cuente las sílabas de *corazón*, *americano*, y se le oirá dividir clara y distintamente *co-ra-zón*,

*a-me-ri-ca-no*. Este sencillo experimento (que yo he tenido ocasión de hacer), es decisivo.

El argumento de Bello se reduce á observar, por analogía con la *r* inicial de palabra, la “dificultad que hay en pronunciar *r* suave sin apoyarla en la vocal precedente.” Quizá hay aquí cierta confusión de ideas. La *r* de MORA *se apoya* en la *o* para pronunciarse fácilmente *combinándose en una sola sílaba con la A* ].

## [II<sup>a</sup>

QUÉ SEA SÍLABA: EXAMEN Y REFUTACIÓN DE LA TEORÍA DE BELLO: VERDADERO PRINCIPIO, Y COROLARIOS.

Harto infeliz estuvo Bello en las definiciones que da de SÍLABA. Importa rectificar su doctrina en esta parte.

“SÍLABA — ha dicho en la Ortología — es toda combinación de sonidos elementales que se pronuncian en la unidad de tiempo.”.....

Prescindo de que esta definición excluye las sílabas de sonido simple (una vocal), que son las que primero y más naturalmente se forman.

Fué descuido del autor, que sin duda debió decir: “*Todo sonido, ó combinación de sonidos.*”.....

Aun así completada, la definición precedente no servirá á nadie que ignore lo que es sílaba, para distinguir y separar las de cualquiera palabra.

Desde luego en tal definición se da como distintivo de sílaba la *unidad de tiempo*. ¿Y dónde hallaremos, dónde hallará un pobre principiante de gramática esa deseada medida, esa *unidad de tiempo* necesaria para determinar si un sonido es sílaba ó no lo es?

¿Qué es *unidad de tiempo*?

Oigamos á Bello:

“La unidad (de tiempo) no es de una duración exactamente invariable....

“No es una cosa absoluta, de manera que en pronunciar una sílaba dada, gastemos una cantidad definida de tiempo, v. gr. uno ó dos centésimos de segundo....

“A pesar de las diferencias de duración ó cantidad, las sílabas castellanas se acercan más á la razón de igualdad que á la de 1 á 2....

“Como las sílabas más llenas, llamadas *largas*, exceden un poco (aunque es imposible decir cuánto), y las sílabas de estructura sencilla, que se llaman *breves*, no llegan exactamente á la cantidad media de duración, que sirve de tipo en la medida de los versos.... las largas se mezclan con las breves” (en los versos bien hechos), “y lo que sobra de las unas, se compensa con lo que falta de las otras, y así cada verso ó miembro de verso parece regular y exacto.”....



En suma: la *unidad de tiempo* es la *duración media* de las sílabas. De aquí se sigue:

1.º Que por una parte para averiguar si un sonido es ó no sílaba ha de saberse previamente (según Bello) si se pronuncia ó no en la *unidad de tiempo*, y por otro lado (según el mismo Bello) no podrá graduarse esta *unidad de tiempo* sin haber antes distinguido y medido las sílabas calculando su *duración media*; lo cual equivale á un círculo vicioso; y—

2.º Que si la *unidad de tiempo* no puede hallarse fuera de las sílabas, para conocerlas, sino en las sílabas mismas, ya conocidas, puesto que es su *duración media*, tampoco es fácil fijarla en ellas, dado que unas consumen más tiempo y otras menos (sin que se sepa cuánto) del que constituye la misteriosa *unidad*.

Véanse ahí las contradicciones y dificultades á que conduce un primer errado concepto.

Aun es más. Suponiendo que, en una prolación regular y segura, todas las sílabas se pronunciasen en la *unidad de tiempo*, esta unidad tiene que alterarse cuando se habla con énfasis, dándose más fuerza y amplitud á ciertas sílabas acentuadas, á ciertas palabras de mayor importancia ideológica. Lo mismo sucederá en el habla familiar y descuidada. “Las sílabas” (confiesa Bello) “pueden variar mucho según se hable lenta ó apresuradamente, aunque guardando siempre una misma proporción entre sí.”

Pero si unas palabras se pronuncian precipitadamente y otras con lentitud, como puede y suele acontecer, y si en estas últimas se recalca sobre la sílaba acentuada, la *duración* de las sílabas varía más y más y más, la proporción se pierde, y no habrá ya *unidad de tiempo* ni *duración media* fácilmente apreciable que sirva para determinar dónde hay una sílaba, y no dos ó tres. \*

Si en la palabra *largamente* se nos antojase tomar (y por qué no?) como *unidad de tiempo* el que consume la fracción *larga*, la palabra resultaría dividida en dos imaginarias sílabas: 1ª *larga*, 2ª *mente*.

Si pronunciamos *bárbaro* deteniéndonos mucho en el sonido *bár*, no sería imposible que se nos ocurriese partir la palabra en dos sílabas, 1ª *bar*, 2ª (que no lo es) *baro*.

Equivocaciones semejantes resultarían á menudo, si contásemos las sílabas ateniéndonos únicamente á su *duración* relativa. Y en esas equivocaciones no caemos, porque instintivamente computamos, y Bello mismo, sin caer en la cuenta, computaba las sílabas con arreglo á otra propiedad que percibe el oído y que no es la *duración*.

\* Sobre la vaga cantidad de las sílabas en castellano léase el VII de los *Diálogos Literarios* de Coll y Vehí, donde está ampliamente tratada la materia.

Como previendo los inconvenientes de la definición copiada, Bello añade esta explicación :

“No hay sílaba que no tenga por lo menos una vocal, *ni que conste de dos ó más vocales separadas por consonantes.*”

Esta última observación constituye una regla exacta, aunque mecánica, para distinguir las sílabas, y no se conforma, por lo demás, con el principio de la duración ó cuantidad en que querría apoyarse Bello.

La otra definición de sílaba, según Bello, es ésta :

“Llámanse **SÍLABAS** los miembros ó fracciones de cada palabra, separables é indivisibles.” (*Gram.* § 7).

Excluye parte de lo definido, y abraza por otro lado más de lo definido.

Hay sílabas que no son fracciones de palabras. Hay palabras monosílabas, y aun lenguas monosilábicas, ó sea, lenguas en que casi todos los vocablos no tienen más de una sílaba.

En las voces polisílabas las sílabas son, en efecto, miembros ó fracciones separables, *en cierto concepto*; pero al mismo tiempo, hay fracciones de palabras que siendo separables *por otros conceptos*, y tal vez *indivisibles*, pueden no ser sílabas. Así, son separables, como fracciones ó partes de una palabra, sus elementos etimológicos; la radical y la terminación; los sonidos elementales; y en todos estos casos unas veces resultan sílabas, y otras no.

Hay sílabas que tampoco son absolutamente indivisibles. La segunda sílaba de *glo-ri-o-so* puede dividirse en dos *glo-ri-o-so* (diéresis). Puede también una sílaba, si es sonido compuesto, dividirse en sonidos elementales, como *trans* en *t, r, a, n, s*.

Es cierto que las sílabas, en cuanto sílabas, son separables, y sólo por excepción divisibles. Pero ésta no es la razón de que una sílaba sea sílaba; lo que sucede es, que siendo cada sílaba una sílaba, en cuanto tal, es separable é indivisible, como toda *unidad*. Volvemos á una petición de principio, como en la otra definición.

La cuestión está en saber por qué razón, en qué concepto, son separables é indivisibles las sílabas.

Más claro : ¿ qué es lo que constituye la *unidad silábica* ?

Y nuestro autor, al tocar este punto en la *Gramática*, incurre en el mismo error que se nota en la *Ortología*, equivocando la *unidad silábica* con la *unidad de tiempo*.

“Para el acertado silabeo de las palabras — dice (*Gram.* § 12) — es preciso atender á la *cantidad* de las vocales concurrentes, esto es, al tiempo que gastamos en pronunciarlas. Si pronunciada correctamente una palabra, se gasta en dos vocales concurrentes el mismo tiempo que se gastaría poniendo una consonante entre ellas, debemos mirarlas como separables y referirlas á sílabas distintas : así sucede en *ca-í-do*, *ba-úl*, *re-í-me*, *re-hu-sar*, *sa-ra-o*, *o-cé-a-no*.... Pero si se emplea tan



breve tiempo en proferir las vocales concurrentes, que no pueda menos de alargarse con la interposición de una consonante, debemos mirárlas como inseparables, y formar con ellas una sola sílaba: así sucede en *nai-pe*, *flau-ta*, *pei-ne*,” &c.

Esta regla (que también aparece en la Ortología), aunque inútil en la práctica, \* es como antes indiqué, exacta, menos en todo lo que se refiere á *consumo de tiempo* y á *cantidad*. Es cierto que la palabra *ra-íz*, por ejemplo (en cuanto al número y cómputo de sílabas) es semejante á *ta-miz*, y que *flau-ta* (en que *au* es diptongo) difiere de la voz arbitraria *flú-mu-ta*. Pero esto no depende de la precisa cantidad de tiempo que se consume por la interpolación de la *m*, sino de que en el primer caso esta letra, puesta entre vocales independientes, adhiere á la subsiguiente (*mi*), y en el segundo, interponiéndose entre dos vocales que deben pronunciarse juntas, las separa, obligando al que profiere las sílabas, á mudar la disposición de los órganos vocales y á hacer dos *golpes* de voz ó *expiraciones*, \*\* donde antes se hacía una sola.

En suma: el error de Bello consiste en involucrar el *cómputo* de sílabas con la *cantidad* ó *duración* de las sílabas, tratando de explicar aquél por ésta, cuando son cosas distintas.

No se crea que me he detenido en refutar las definiciones de Bello por el vano y maligno placer de coger puntos á tan ilustre filólogo; ni se trata de una mera disputa de palabras. El error de Bello se deja sentir en el curso de su Ortología, y sobre todo en la tercera parte de esta obra, bien que no porque le dé ocasión á asentar falsos preceptos; la doctrina del autor sobre vocales concurrentes (que es en lo que estriban las dificultades del silabeo) es en general correcta, y en sus pormenores curiosísima. Pero dondequiera que trata de dar la razón de un hecho, de explicar una anomalía, entra en disquisiciones embrolladas, oscuras y falsas, empeñado en referir sus conclusiones á un principio de que evidentemente no han manado; y de aquí nace que el que estudie este libro, puede ser que no acierte á sacar el provecho que debiera, por las confusiones con que ha tropezado.

Para desembozar la exposición de Bello, en esta parte, de la oscuridad que la envuelve, y restituírle la limpieza y claridad debida, conviene, y basta, mudar la definición de sílaba,

\* Cuando concurren dos vocales la dificultad estriba en saber cómo han de pronunciarse, no en contar las sílabas después de haberlas proferido bien. Pongamos por ejemplo la voz *país*: lo que importa saber es si ha de pronunciarse *país* ó *pa-ís*. El que diga *pa-ís* habrá pronunciado bien, y contará, bien contadas, dos sílabas; el que diga *país*, habrá pronunciado mal, y contará, bien contada asimismo, una sílaba. El cómputo de sílabas se subordina á la pronunciación. Ahora pues: los experimentos que indica Bello “suponen (como él mismo lo confiesa, p. 20) que se ha pronunciado correctamente;” y dicho se está que no prestan servicio alguno en la práctica.

\*\* Término usado *ad hoc* por D. Mariano José Sicilia.

quitar á la Parte III de la Ortología el título que tiene, DE LA CANTIDAD, y ponerle este otro: DEL CÓMPUTO DE LAS SÍLABAS, y rayar, en fin, en dicha parte III, dondequiera que se hallen, las palabras *cantidad*, *unidad de tiempo* \* y cuantas frases expresen la misma idea.

No por eso se crea que niegue yo la existencia de *cuantidad* en las sílabas, ni de *ritmo de tiempo* en castellano. En último análisis, todo ritmo se reduce al ritmo de tiempo, porque el ritmo es la simetría en el tiempo. Pero dentro de ese concepto genérico de ritmo, hay variedad grande de ritmos, según el medio especial de marcarlos. Ritmo de tiempo en sentido restricto es el que se señala con golpes isócronos como los de un péndulo ó un tambor. En métrica se entiende especialmente por *ritmo de tiempo* el que resulta de la sucesión de sílabas que tienen determinada duración. Este es el ritmo predominante en las lenguas clásicas. En castellano (y en general en las lenguas modernas) el ritmo predominante es acentual; y la cantidad de las sílabas es, en prosa, un elemento *vago*, variable según los accidentes ideológicos del razonamiento; y en verso, un elemento *secundario*, como sucede en los versos sáficos, que para ser perfectos, requieren además de la distribución de acentos, la lentitud ó ligereza de determinadas sílabas. Mas ésta (nótese bien) no es una exigencia prosódica, sino métrica, y de carácter secundario.

Lo más singular es que Bello estaba muy ajeno y distante de este error que noto, cuando en 1823 publicó en la *Biblioteca Americana* (entrega 1<sup>a</sup> y única del tomo II) un excelente artículo sobre prosodia castellana, en el cual, trazando el plan de un tratado sobre la materia, la dividía en dos partes:

1<sup>a</sup> *Ortoepia*, ó correcta pronunciación;

2<sup>a</sup> *Prosodia* propiamente dicha, subdividida en:

a) *Acentuación*, y

b) *Cómputo de sílabas*.

Coincide esta división (1823) con las tres partes de su *Ortología* (1835), salvo, únicamente, la desgraciada sustitución de *cómputo de sílabas* por *cuantidad*.

Y debióse este error, según sospecho, al empeño que tomó Bello en refutar las erradas teorías de Hermosilla y Sicilia sobre cantidad relativa de las sílabas. Suelen los controversistas perder los estribos al mismo tiempo que arrollan á un adversario, así como el cazador se despeña fácilmente tras la pieza que persigue. Esto imagino que aconteció á Bello desde que hubo de rebatir las teorías de los dos citados preceptistas. Enseñaba Hermosilla que las sílabas castellanas (como las latinas y griegas) estaban sujetas en su duración relativa á la relación de 1 á 2. Sicilia establecía una escala cuantitativa más

\* Yo propio, en nota á la p. 74, acomodándome al lenguaje de nuestro autor, dije "unidad de tiempo" en vez de "unidad silábica."



extensa. Bello negó uno y otro aserto; pero, aceptando la base fundamental errónea de ambas teorías, se preocupó con la idea de que las sílabas castellanas debían estar sujetas á *alguna* medida fija; y á las relaciones de tiempo indicadas por Hermosilla y Sicilia, opuso la de igualdad. Fué más lejos, y consideró la duración como *carácter esencial* de las sílabas: error de consecuencia, en que, como se verá adelante, no incurrió Sicilia.

Lo dicho justificará las observaciones que siguen, encaminadas á fijar el concepto prosódico de SÍLABA.

Principiemos por un experimento sencillísimo. ¿De qué me todo nos valemos cuando queremos enseñar á un niño, ó á un ignorante en *letras*, á contar sílabas, sin necesidad de hablarle de vocales ni de consonantes, y muchísimo menos de cuantidades?

Lo que hacemos, lo que yo en tales casos he hecho, es pronunciar una palabra distinguiendo las sílabas, realzándolas, y para decirlo de una vez, *golpeándolas*, para que el que nos oye haga lo mismo, imitándonos, al proferir cualesquiera otras palabras.

Lo que debe hacerse notar al que quiera saber contar sílabas, es que al pronunciar una palabra, la boca toma sucesivamente diferentes posturas, tantas cuantas veces se emite el aliento sonoro. Las sílabas se cuentan por *expiraciones* ó *golpes* de voz (*ictus*).

La base de la métrica moderna es el ritmo silábico, esto es, la sucesión de cláusulas, compuestas de determinado número de sílabas, y éstas más fuertes (acento agudo) en ciertos lugares.

Y tan claramente distingue el vulgo estos *golpes* de voz, que sin saber lo que es sílaba, ni lo que es verso, los hace muy bien medidos. Las coplas populares pueden pecar, y pecan á menudo, contra la ortoepia, y contra las leyes de la acentuación culta, pero contra la métrica, jamás.

Tales descuidos ó ignorancias lingüísticas, al lado de tal precisión musical, imitó bien el señor Rubí en sus coplas andaluzas:

¡Jezucrismo! ¡Vaya un topo!  
 Nò ze yeva mala ardiya!  
 Ya! Ya! Dios haga que el jopo  
 Ze le tenga hasta Zebilla!

La unidad silábica, por lo visto, es independiente de la duración. En los versos que se cantan, en los que se declaman en los teatros, muchas veces se prolonga larguísimo una sílaba, sin que deje de serlo mientras los órganos vocales, en una misma disposición, no hacen sino continuar un sonido. Tal sucede por ejemplo con las interjecciones *ah! eh! oh!* Por el contrario en la conversación, como en el teatro, hay pasajes animados, escenas rápidas, en que se pronuncian precipitadamente las

sílabas; v. gr. *Calla!... Tente!... Huye!* sin que por eso el número de ellas se disminuya.

Véase ahora cómo han definido lo que es sílaba algunos ortólogos y gramáticos españoles:

—Ayuntamiento de letras que se pueden coger en una sola *herida de voz*. NEBRIJA.

—Sonido pronunciado *con una sola abertura de boca*. MASDEU.

—Sonido pronunciado, y cada una de las pronunciaciones de que se compone una palabra, tomada aparte de otra pronunciación. SICILIA.

O bien: cualquier sonido pronunciado, de cualquier género que sea, siempre que se diere en una *sola emisión de la voz*, esto es, en una *sola acción de la voz*. EL MISMO.

—Todo sonido pronunciado *con una sola emisión ó golpe de voz*. Cuando la sílaba se compone de dos ó más sonidos elementales, estos sonidos se resuelven en un solo sonido, como las notas de un acorde. COLL Y VEHÍ.

—Voz griega que equivale á *compleción, comprehensión*, y fué así llamada porque denota lo que se abraza (*complectitur*) lo que se comprende en una *sola emisión de voz*. MONLAU.

—Sonido de una ó más letras que se pronuncian en una *sola emisión de la voz* y el oído parece que las percibe á un tiempo.\* ACADEMIA, (últimas ediciones de la Gramática).

Todas estas definiciones, en lo esencial, están conformes, y son buenas. La voz que sacamos del pecho, al hablar, no sale en una corriente de aire seguida, sino en porciones fónicas, en alientos sonoros sucesivos: cada aliento corresponde á una sílaba. La unidad silábica es de *aliento*, no de *duración*.

Sentado este principio luminoso, no es difícil hallar la razón de varios hechos prosódicos que Bello consigna fielmente, pero que no acierta á explicar, sino con sutilezas ó contradicciones. Veámoslo.

1. ¿Por qué, si se interpone una consonante entre dos vocales, resultan forzosamente dos sílabas? (*Gram.* p. 4, *Ortología*, p. 17.)

Si abierta la boca, exhalamos la voz, resulta un sonido vocal puro, una vocal; en fin, una sílaba, en su forma más natural y simple: *a, e, i, o, u*.

Pero si los órganos se disponen de cierta manera especial para soltar y suspender la voz, la vocal en este caso sale precedida y seguida de una ó más consonantes que se le adhieren en un solo aliento, ó sea en una sola sílaba: *tan, sol, ven, trans...*

Estas consonantes, como lo dice su nombre, *consueñan* con la vocal, ó con ella se *articulan* (articulaciones).

También puede salir la vocal dominante acompañada, en

\* Nótese que *á un tiempo* no quiere decir en la *unidad de tiempo*, sino de un golpe ó conjuntamente.



una sola emisión de la voz, de otra ú otras vocales, que en este caso se le adhieren, son serviles, y haciendo en cierto modo oficio de consonantes, pueden llamarse semi-articulaciones.

La sílaba que resulta de la combinación de vocales, se llama diptongo: *sauz, soy, ley*; ó triptongo: *buéy, guáy*.

En los diptongos (y triptongos) la vocal dominante tiene acento, y las vocales serviles no lo tienen. Y esto que se verifica claramente cuando en la sílaba-diptongo recae el acento agudo de la palabra, v. gr. en *amáis, flauta, lidiéis*, sucede *siempre y en todas partes*, es decir, cualquiera que sea el lugar que en una palabra ocupe el diptongo. Hecho prosódico capital, que no he visto consignado en ninguna Prosodia. Cuando decimos *báile, máuro*, la *a* tiene acento, y acento agudo; cuando pronunciamos *baile-cito, mauritáno*, vemos que el acento agudo ha pasado á otra sílaba (*cí, tá*). Mas todavía en *bai-, mau-*, se percibe que la *a* tiene cierto acento que la distingue de la *i* y la *u* subsiguientes, en las cuales no se percibe acento ninguno.

La diferencia entre las dos *aa* de *baile* y *bailecito* no está sino en que la primera tiene acento *agudo* (ó sea el dominante en una dicción, el de la sílaba en torno de la cual como de un centro, se agrupan las demás de una misma palabra), y la otra *a* tiene acento *grave*, ó débil comparado con el agudo. \*

Ordenemos en forma más clara estas ideas:

Toda vocal, propiamente dicha, tiene acento, agudo ó grave.

Es más exacto dividir las sílabas en fuertes y débiles \*\* que en *acentuadas* ó *inacentuadas*, porque este último término envuelve cierta inexactitud.

La vocal servil, ó sea la que adhiriéndose á otra, pierde todo acento, deja de ser vocal propiamente dicha, y se asimila á articulación. †

El número de sílabas se cuenta por el de vocales propiamente dichas, ó, lo que es lo mismo, por el de esfuerzos de la voz ó llámense acentos, (fuertes ó débiles).

¿Qué sucede, pues, cuando se interpone una consonante entre dos vocales?

Que interrumpe la emisión de la voz en que pudieran fundirse las dos vocales, hace que la boca tome otra postura, y que la segunda vocal salga en una nueva emisión; que si una de las dos era servil, recobre su valor vocal, acentuado, y forme por lo tanto una segunda sílaba.

\* Hay además un acento agudo secundario, que domina en una fracción de palabra, sin dejar de subordinarse al principal de la dicción, como es el de la primera sílaba de *independiente* (*inde-pendiente*).

\*\* *Agudas y graves* son los términos usuales y los que adopta Bello. Ofrecen el inconveniente de que en música se refieren á la entonación, y el acento no depende de la *entonación* sino de la *intensidad*, como perfectamente lo explica Coll y Vehí, *Diál. IV*.—El término *sílaba inacentuada* es admisible en el sentido relativo de *débilmente acentuada*, ó menos que las fuertes.

† La asonancia es una comprobación de que las vocales serviles pierden su valor de tales. *Límpio* rima con *brillo*, *ley* con *sed* &c.

Las consonantes iniciales de sílaba, variando la postura de los órganos vocales, quiebran y pican la voz, cortando y reparatiendo el aire sonoro. Las articulaciones iniciales de sílaba marcan el ritmo silábico, y son como los toques de lengua que da á la flauta el que la hace sonar, como las vibraciones que comunica el plectro á las cuerdas de la lira.

2. ¿Porqué dos versos isosílabos son equivalentes al oído, aunque el uno tenga muchas sílabas largas, y el otro muchas breves? (*Ortología*, p. 55.)

Porque el ritmo de la poesía castellana es *acentual*, y no *isócrono*.

Este verso:

Cual enojado toro de Jarama  
(*Gallego*),

es considerablemente más rápido que este otro:

Atroz, horrendo choque, de azar lleno  
(*Olmedo*).

Pero el oído percibe en ambos una misma serie de golpes de voz, más ó menos débiles ó fuertes, ó sea once acentos sucesivos, *graves* ó *agudos*, y algunos de estos últimos en determinados lugares, y esta simetría acentual constituye el *ritmo*.

Bello, extraviado por el *isocronismo*, se empeña en buscar imaginarias compensaciones de *cuantidades* ó *duraciones*, cuando todo se reduce á equivalencia de *esfuerzos*, *golpes* ó *expiraciones*.

3. ¿En qué consiste la *sinalefa*? (*Ortología*, p. 70.)

Hay en materia de *sinalefa* puntos misteriosos: algo *natural* (supuesto que el pueblo la admite), mezclado con algo *habitual*, supuesto que las prácticas varían de pueblo á pueblo, de época á época; y algo *convencional* ó *interpretativo*, supuesto que cuando de vocal á vocal hay una pausa ó descanso largo, el que recita ú oye recoge mentalmente dos golpes de voz en uno solo.

Pero el hecho fundamental, que por el *isocronismo* no puede explicarse, se explica por la teoría que dejo expuesta.

Tomemos este verso:

Prendió á Europa en amor un blanco toro  
(*Licenciado Fiana*),

que se escande por sílabas, así:

Pren- | -dió á Eu- | -ro- | -pa en | a- | -mor | un | blan- | -co | to- | -ro.

Once sílabas, siendo una de ellas, aunque dura: *dioæu*.

Si sílaba fuese sonido ó sonidos pronunciados en la *unidad de tiempo*, no se explica ni concibe cómo *dioæu* puede ser sílaba lo mismo que cualquiera vocal suelta de las cinco que con una consonante aparecen juntas en esa combinación.



¿Quién las ha juntado y fundido? La fuerza de un golpe de voz.

En una cláusula compuesta de varias palabras, toda sílaba (excepto la primera si empieza por vocal) se anuncia al oído por las consonantes que las introducen. Obsérvese la tendencia (notoria en francés) á ligar la consonante final de una palabra con la vocal inicial de la siguiente, ó á repartirla duplicándola. En—

Calma un momento tus soberbias ondas,

yo percibo: *soberbia sondas, ó soberbias sondas.*

Cuando en un lugar del verso donde la pronunciación no se detiene en un acento enfático, sino que se desliza rápidamente, concurren varias vocales, el oído, que no oye allí ninguna consonante intermedia, percibe aquéllas, ó finge percibir las, como proferidas en una sola emisión ó golpe de voz.

Y si las vocales concurrentes se parten, depende (ya lo hemos visto) de que hay combinaciones de vocales en que la del medio se asimila á consonante hiriendo á las siguientes, como en—

Y la espada y el arco retorcido  
(Hermosilla),

que suena casi *yel arco.*

Osé contradecirte, *rey impío*  
(El mismo):

*rey-impío* (semejante á *reg impío*), ó *re-yimpío*. \*

Leda ó triste, risueña ó enojada  
(Olmedo):

semejante á *risueña huenojada.*

#### 4. ¿Cómo se explica el hiato ó disolución de vocales?

En los ejemplos precedentes hemos visto tres vocales distribuidas en dos sílabas, haciendo la vocal intermedia oficio de articulación.

Muchas veces son dos no más las vocales seguidas, y sin que medie letra alguna visible, no se diptongan, sino que forman dos sílabas, como se ve en *río, sea, Saúl, país*. Todavía en estos casos no es el tiempo que se consume en pronunciar las vocales lo que determina su disolución, sino un nuevo esfuerzo con que se pronuncia la segunda vocal: esfuerzo que, si no me engaño, constituye una aspiración tenue, embrión de consonante, y déjole muchas veces de alguna articulación oscurecida, como en *ma(g)éstro, ra(d)íz, pe(i)ór*. La tendencia andaluza á

\* Hé aquí una razón ortológica en favor del uso de la *y* como conjunción y en diptongos y triptongos al fin de dicción. Aunque tomando aisladas las dicciones, dicha *y* suena como vocal, en la prolación regular y seguida de la frase (que es donde cada letra se pronuncia con su verdadero valor ortológico) la misma *y* se combina como articulación con la vocal que la precede ó con la que le sigue.

aspirar las vocales (ya fuerte, ya débilmente) se deja sentir en nuestra prosodia y métrica, en la costumbre de disolver vocales, contraria á la diptongación, frecuentísima ésta en italiano.

De lo dicho se deduce la diferencia entre una vocal larga y la misma vocal repetida una ó más veces. Una vocal larga, aunque sea larguísima, formará una sola sílaba; una vocal repetida, esto es, pronunciada en dos emisiones de voz, aunque sean brevísimas, formará dos sílabas. ¡ *Oh!* ¡ *Eh!* aunque se prolongue mucho el aliento, son monosílabos; *léo*, *loó*, *lée*, son disílabos.

En castellano no hay signo para señalar en lo escrito las vocales que se pronuncian ó han de pronunciarse largas; y suele suplirse escribiendo dos veces la vocal. Es éste, como se verá adelante, un defecto ortográfico, que ocasiona confusión en algunos casos.]

### III.

#### SOBRE LA INFLUENCIA DE LA COMPOSICIÓN Ó DERIVACIÓN DE LAS PALABRAS EN EL ACENTO.

(PARTE II, § III, PÁGINA 34.)

La Ortología y la Ortografía consideran la materia de los acentos bajo dos aspectos muy diversos: toca á la primera determinar la vocal que debemos pronunciar con acento; á la segunda compete dar reglas para determinar en qué casos debe este acento escribirse.

Pero en la Ortología misma se puede considerar esta materia bajo dos diferentes aspectos. O se propone el prosodista recorrer una por una todas las formas de los vocablos castellanos, señalando el acento más general de cada uno y enumerando las excepciones; ó se propone averiguar los fundamentos de la acentuación, ó sea las analogías más generales que en este punto sigue la lengua, con la mira de fijar el acento en los casos dudosos, haciéndola uniforme y consecuente consigo misma. Bajo el primer punto de vista se puede decir que la materia ha sido agotada por D. Mariano José Sicilia. Pero el segundo es á mi parecer más interesante, porque pone de manifiesto la constitución acentual del idioma, y no sólo nos habilita para dirimir segun ella las controversias á que da lugar la varia acentuación de los vocablos que ya existen, sino que establece y determina de antemano la de las voces nuevas que se naturalizan en castellano cada día y particularmente en el lenguaje técnico de las artes y ciencias.

A tres reduzco yo las causas y fundamentos de la acentuación castellana. La primera y la más poderosa de todas es la analogía de composición ó derivación. Si formamos un compuesto ó derivado, debemos acentuarlo como los compuestos ó derivados de su especie, siempre que en estos siga el acento al-



guna ley determinada. Este es un principio tan obvio, que parece por demás inculcarlo. Y sin embargo, la mayor parte de los vicios en la acentuación de los americanos proviene de no atender á él, como se ve en las observaciones IV y V. Revélasenos también por su medio la prosodia de algunos vocablos antiguos malamente acentuados aun en las mejores ediciones. Por ejemplo ¿quién dudará que debe pronunciarse *escripso*, *miso*, *tánxo*, *cínxo*, pretéritos de los verbos *escribir*, *meter*, *tañer*, *ceñir*? ¿Y que pronunciar *plegáos* (presente de subjuntivo de *placer*) es tan contrario al uso de los antiguos, como lo sería al de los modernos pronunciar *agradéos* y *hagáos*, en vez de *agrádeos*, *hágaos*?

[La anterior observación es muy justa. Y no sólo se ha mudado indebidamente el acento de antiguas formas verbales, sino que tomando pié de ellas para reconstruir los verbos, se han imaginado infinitivos como *aprisar* y *vesquir*, que están en los Diccionarios, aunque nadie los ha usado. A *aprisar*, además, le han añadido los lexicógrafos, de algunos años á esta parte, la acepción de *apresurar*, que nunca tuvo *apriso*, pretérito de *aprender*.]

## IV

## SOBRE LA INFLUENCIA DE LA ESTRUCTURA DE LAS PALABRAS EN EL ACENTO.

(PARTE II, § IV, PÁGINA 40).

El segundo fundamento de la acentuación es la estructura. Repugna, por ejemplo, á nuestros hábitos hacer esdrújula la dicción, cuando entre las dos últimas sílabas median dos consonantes (que no son licuante y líquida), ó la doble consonante *x*, ó alguna de las articulaciones *ch*, *ll*, *ñ*, *rr*, *y*.

Y no es difícil explicar este valor de dobles que damos á las cinco articulaciones elementales que acabo de citar; pues bien sabido es que la *ch*, la *ll* y la *ñ* provienen de dos consonantes, como en *dicho* (*dictus*), *lloro* (*ploro*), *año* (*annus*), *tamaño* (*tam magnus*); ó envuelven una consonante y una *i* como en *marabilla* de *mirabilia*, *España* de *Hispania*, *rayo* de *radius*. La *rr*, aunque irresoluble en sonidos elementales sucesivos, es manifiestamente una articulación complicada. La *y* nació de la *j* ó *i* consonante de los latinos, que tuvo en aquella lengua el valor de doble: *ya* (*jam*), *mayo* (*majus*), *mayor* (*major*).

Las reglas I y II, que son fundamentales y absolutas, nos dirigen sin percibirlo y se nos han vuelto como naturales é instintivas, perpetuándose en ellas la índole acentual de la lengua latina. Las otras, desde la IV hasta la XII, nos manifiestan hábitos ó tendencias que están sujetas á gran número de excepciones, y que con todo eso importa mucho investigar, porque en ellas se encuentra el fundamento de aquella parte

de la Ortografía castellana en que se dan las reglas para la acentuación escrita, cuyo principio dominante es que no debe pintarse el acento, sino cuando se desvía de estas tendencias generales.

En fin, la regla XIII comprende un caso en que se yerra á menudo, y en que la escritura más correcta, según la ortografía que hoy está más en uso, no puede dar luz á la pronunciación. Si dudamos, por ejemplo, entre *sáuco* y *saúco*, ¿cómo sabremos cuál de estas dos acentuaciones ha de preferirse? De cualquier modo que se pronuncie, la voz es grave y termina en vocal, y por consiguiente debe escribirse sin acento, como casi todos la escriben; de que se sigue que no podemos salir de la duda consultando los diccionarios. \* Convenía pues dar algunos avisos para la resolución de esta especie de casos.

## V

# SOBRE LA INFLUENCIA DEL ORIGEN EN LA ACENTUACIÓN DE LAS PALABRAS.

(PARTE II, § V, PÁGINA 45).

La tercera cosa á que debemos atender en esta materia es la etimología, siempre que el uso vacile. Nuestra lengua en las palabras derivadas del latín conserva casi siempre la acentuación de aquel idioma. Debemos, pues, seguir esta práctica en los casos dudosos. En las voces de origen griego preferimos de ordinario acentuarlas á la manera de los latinos, como lo prueba la lista de terminaciones que hemos dado (á la página 50.) Por lo tanto, cuando el uso es incierto ó ambiguo en la acentuación de una voz griega, la regla general es colocar el acento donde lo pide la prosodia latina. Pero hay terminaciones particulares en que la lengua castellana suele separarse del acento latino. El principio general debe aquí ceder á las reglas subalternas establecidas por el uso, cuales son las que doy en los números 1 hasta 9. En las voces que tomamos á los idiomas francés, italiano y portugués, seguimos la acentuación nacional respectiva, á menos que las vertamos á la castellana dándoles una terminación propia nuestra, en que esté fijada la prosodia por la analogía de inflexión ó la ley de composición. Y por último, en las voces tomadas de otras lenguas, atendemos á la

\* En el *Nuevo* de don Vicente Salvá se marca ya el acento de estos vocablos.

[La Academia en la última edición de la Gramática acentúa la vocal débil en voces llanas como *río*, *actúan*, y en agudas como *raíz*, *baúl*. Por un descuido no incluyó en sus reglas dicciones tales como *saúco*. Pero entiendo (y así lo práctico) que el nuevo y plausible sistema académico de acentuación lleva á este sencillo precepto: que cuando concurren dos vocales, se pinte el acento si la mas débil es la que lo lleva, como en *oímos*, *saúco*.]



estructura material, y si ésta no basta para fijar la prosodia, preferimos el acento que nos parece tener un aire y fisonomía más castellana. Tal es el sistema sencillo que propongo, limitándome á indicar los principios, sin entrar en enumeraciones y pormenores que no caben en el cuadro estrecho á que creí necesario reducirme.

En las voces técnicas que se sacan cada día del griego y que limitadas á ciertas artes ó ciencias no forman nunca parte del idioma común y rara vez se oyen en el diálogo familiar, no creo que sea justo alegar el uso contra la etimología, como suele hacerse para autorizar corruptelas. Aunque veamos, pues, que en estas palabras prevalece hasta cierto punto una acentuación irregular, no debemos arredrarnos de restablecer la que corresponde á su origen.

Se me acusará tal vez de dar demasiado valor á la etimología, siendo tan contadas las personas capaces de consultarla para arreglar á ella su pronunciación en los casos dudosos. A esto respondo que la mayoría de los que hablan una lengua no pueden hacer otra cosa que atenerse á la autoridad en las dudas que no alcanzan á resolver por sí. Pero la autoridad, al fijar la prosodia de las voces nuevas ó ambiguas, no obra seguramente por antojo ó capricho. Lo que hace es recurrir á la analogía y deducir de principios generales las prácticas particulares que recomienda. Pues bien: estos principios generales son los que investiga el prosodista; y no se negará que uno de los que más influencia han tenido en la acentuación de los vocablos castellanos es el origen.

Ni es un respeto supersticioso á los idiomas clásicos lo que ha hecho que en todas las lenguas cultas se recurra á la etimología, para que sirva de pauta al que habla cuando se le presenta un caso nuevo, ó cuando por la variedad de la práctica titubea. La importancia de la etimología consiste, ya en que uniforma la pronunciación de la gente instruida y por este medio la de todas las personas y pueblos que hablan un idioma común, ya en que disminuyendo el número de las divergencias entre los varios idiomas facilita su adquisición.

[V<sup>2</sup>

#### ACENTO ETIMOLÓGICO.

En el apéndice precedente, y en la parte del texto á que se refiere, el autor expone con claridad y precisión la influencia del acento etimológico.

Todo elemento nuevo que se introduce en un organismo, debe asimilarsele, si ha de enriquecerle y no perturbarle. Las voces nuevas han de acomodarse á la índole de la lengua en que se incorporan. Cuando hay variedad de usos, ó se ofrecen casos dudosos, debe seguirse el mismo criterio; atiéndase á las

analogías comprobadas; y entre varias prácticas prefírase aquella que mejor se conforme con las leyes generales del idioma.

Tal es el principio irrecusable en que apoya Bello su doctrina acentual. Establece hechos, y sobre éstos dicta reglas para los casos dudosos.

1. *Es un hecho* que las palabras latinas que forman el caudal de nuestra lengua, por muchos que sean los cambios fónicos que hayan experimentado, conservan el acento en la misma sílaba en que lo tuvieron en latín; y que esta sílaba acentuada, es como el alma y centro de la palabra. *Luego* en caso de duda, debemos preferir la acentuación etimológica latina.

2. *Es un hecho*, igualmente, la persistencia de ese acento primitivo en italiano, en francés, en portugués, en todas las lenguas de la misma familia; y aun en otros idiomas de Europa, en las voces que han tomado del latín; de suerte que la sílaba acentuada, además de ser tradicional, es nota y vínculo de parentesco entre idiomas congéneres.—*Luego* en casos de duda hay esta razón más, de uniformidad, para respetar la acentuación etimológica. “Disminuyendo el número de divergencias entre varios idiomas — ha dicho con razón Bello — se facilita su adquisición.”

3. *Es un hecho*, en fin, que las voces griegas castellanizadas vinieron casi todas por conducto del latín y acentuadas según las reglas de la prosodia latina. *Luego*, no estando la acentuación fijada, la latina ha de preferirse á la griega.

Hay en castellano voces griegas que conservan su acentuación primitiva (como *diócesis*, *ídolo*), ó una doble acentuación, (como *areópago* y *areopágo*, *pentecostés* y *pentecóstes*) y no exclusivamente la que debía corresponderles según la prosodia latina. Mas esto no demuestra todavía que tales voces hayan venido directamente del griego, y no por conducto del *latín*: las anomalías dependen ordinariamente de la época en que el latín recibió las palabras griegas que de allí pasaron á las lenguas romances.

En griego el acento es independiente de la cantidad.

En latín la acentuación es barítona, es decir, que las palabras polisílabas son llanas, ó esdrújulas, pero nunca agudas; y está además sujeta á la cantidad, según esta ley: que si la penúltima sílaba de la dicción es larga, lleva el acento; y si es breve, carga el acento sobre la sílaba anterior. \*

Ahora bién: al pasar al latín voces griegas cuya acentuación se desviaba de la anterior regla, los romanos las asimilaban á su prosodia por uno de dos medios: ó mudaban el

\* Los que no han estudiado latín preguntarán aquí: ¿Y cómo se conoce si una sílaba es larga ó es breve?—Consultando los buenos Diccionarios, y especialmente los prosódicos como el *Gradus ad Parnassum* de Noël y el *Thesaurus poeticus* de Quicherat. Las vocales largas aparecen señaladas con una rayita horizontal superpuesta (—), las breves con una rayita arqueada (—).



lugar del acento, ó alteraban la cantidad de la penúltima sílaba.

Por ejemplo la voz *ἄνθρωπος* es esdrújula no obstante que la penúltima sílaba es larga. Podría latinizarse de dos modos: ó acentuándola como voz llana: *anthrópos*, ó mudando la *o* de la penúltima sílaba (omega), que es larga, en *o* breve (omicron).

Antes de Cicerón se practicaba el primer sistema de asimilación, y mudábase el acento de las voces griegas siempre que fuese necesario; de Cicerón á Augusto vaciló la acentuación de las voces griegas latinizadas; después de Augusto siguióse ordinariamente el sistema de alterar la cantidad respetando el acento. En el Renacimiento se restableció el antiguo sistema clásico, y por eso pasaron á los breviarios y misales con acentuación latina *Parascève*, *Pentecóstes*, *Zelótes* &c. (que en griego son agudos), *Telésphorus*, *Christóphorus*, *Sarcóphagus*, *Eleemósyna*, *Cáthedra* &c. (que en griego son llanos), y *Baptisma*, *Theodórus*, *Paradísus*, *Nicodémus* &c. (que en griego son esdrújulos). \*

En suma, las reglas más acertadas en esta materia, son:

- 1º En las voces latinas, debe conservarse el acento original;
- 2º En cuanto á las voces griegas, lo mejor es pronunciarlas en la forma en que se latinizaron, ó con analogía á otras latinizadas.

Tales reglas, empero, como dice Bello, y yo he repetido, no han de aplicarse sino á los casos dudosos, porque el uso, si es constante y general, prevalece sobre otras consideraciones. En esta materia, como en otros puntos, hay excepciones caprichosas, introducidas no se sabe cómo, sancionadas por el tiempo, y éstas se respetan; pero no hemos de contribuir, voluntariamente, á aumentar el número de las anomalías.

Añadiré algunas indicaciones:

1ª La acentuación etimológica es una ley más general de lo que se cree, y muchos casos que se han tenido por excepcionales, mejor examinados, admiten explicación, y otros la tendrán cuando se hayan investigado con más atención los orígenes. Véanse algunos de los ejemplos de acentuación anómala que apunta Bello (p. 46):

*Acedo*. De *acidus* viene *ácido*, que es forma literaria. La forma vulgar, y hoy poco usada, *acédo*, no procede de *acidus*, sino de *acētus*, cuyo neutro sustantivado *acētum*, significa 'vinagre.' Y en este sentido dice el autor de las Partidas (tít. III, preámbulo): "Diéronle á beber fel et *acedo*."

*Cerébro* y *tiniéblas*. Es cierto que en latín se acentuaba ordi-

\* Sigo literalmente en estas observaciones la doctrina sobre "acentuación latina en relación con el canto litúrgico," expuesta por el sabio benedictino Pothier en su obra reciente: *Mé lodies grégoriennes d'après la tradition*.

nariamente *cérebrum, ténébrae*. Pero en estas y semejantes palabras la penúltima sílaba (vocal seguida de licuante y líquida) se consideraba indiferente: vulgarmente se abreviaba: *cérebrum, ténébrae*; al paso que los poetas solían alargarla: *cerébrum, tenebrae*. De otro modo: eran voces de doble acentuación. Así, de la forma *íntegrum* salió *íntegro* (forma castellana literaria), y *entero* (vulgar) nació de *íntegrum*:

Magnus ab *íntegro* soecolorum nascitur ordo. (Virgilio.)

*Isidro*. Esta es, observa Cuervo, una de las voces griegas que pasaron al castellano en doble forma: *Isidro* (forma abreviada, vulgar, acentuación griega: *Isidorus*), é *Isidóro* (forma íntegra, literaria; acentuación latina: *Isidórus*). Lo propio se observa en *guitarra* (gr. *Κίθαρα*), y *cítara*, ant. *cédra*, Berceo, *Duelo* 176 (lat. *cíthara*) \*

*Trébol*. Parece haber retrocedido el acento en esta voz, comparada con el primitivo *trifolium* que, según las reglas de la prosodia latina, debió de acentuarse en la *o*: *trifólium*. Empero, Corsen (apoyado en ejemplos como los numerales *úndecim, quíndecim*, que debieron de proceder de *ínodécim, quínquedécim*), presume que en latín no era desconocida la acentuación sobre-esdrújula en algunas voces, y á éstas pudo pertenecer *trifolium* (*trifólium*).

2ª Los vocablos recibidos del latín, castellanizados por el uso, y transmitidos por tradición popular, conservan, casi sin excepción, la acentuación original latina. Son los pedantes y semisabios los que han solido alterarla. Modernamente ha sido moda y capricho volver esdrújulos vocablos que por su origen son llanos, y que como tales se han pronunciado siempre, cuales son *colega, mendigo, sincero* y otros.

Nada tiene ciertamente de galicada esta afición á esdrújulos; al contrario, parece inventada para dar en rostro á no pocos afrancesados discípulos de Hipócrates que han convertido la *ciencia médica* en aguda *ciencia medical*...; y por este lado no serían indignos de gracia los consabidos esdrújulos. Pero todo extravío es vicioso: están en castellano tan bien repartidas (como en un ejército las tres armas) las voces esdrújulas, llanas y agudas, \*\* que no hay más que respetar este natural equilibrio, sin pensar restablecerlo introduciendo por medios ilícitos voces esdrújulas, de donde no puede resultar sino nuevo desorden.

\* Cuervo, *Apuntaciones Críticas*, 3.ª edición, p. 5.

\*\* Ya observé, p. 30, la variedad de acentuación que puede obtenerse mediante el acertado empleo de pronombres como *añjos* ó como *enclíticos*. Después he hallado la misma observación en las *Memorias para la historia de la poesía*, obra póstuma del docto benedictino Sarmiento, que escribía en 1745 (§ 389). El mismo autor, en el lugar citado, observa que la voz *guardóme-la* es una sola palabra, con un solo acento en la antepenúltima sílaba: *guardómela*. Dato que puede añadirse á lo dicho en nota á la p. 29.



Ni consta que el buen propósito de desafrancesar la lengua sirva á cohonestar las tropelías cometidas por los esdrújulistas. La manía de estos innovadores ha debido nacer (según observa el señor Morel-Fatio) de imaginarse que las voces esdrújulas, como más enfáticas, son de hecho, y en todo caso, las más nobles, cultas y bien parecidas; corre á ciegas, sin ley ni regla en las alteraciones que introduce, pues acá saca á relucir ciertos esdrújulos y acullá otros diferentes; y si logra acreditar sus innovaciones entre clases educadas, débelo á la ausencia de estudios clásicos.

Hasta el templo de las Musas ha ido esta afición á los esdrújulos, llevada allí por versificadores enamorados, según se ve, aun por el lado fonético, del título de *románticos*. ¡ Con qué morosa inexplicable fruición no se han deleitado algunas generaciones en los ángulos y esquinas de estrofas esdrújulas como aquellas—

¡ Tu que naciste orillas del *Atlántico*  
Preciosa virgen, flor de Calamar!  
Y que te aduermes al mugir *monótono*  
De las ondas innúmeras del mar!  
Tú que sonríes cuando braman *hórridos*  
Violento noto y rápido aquilón,  
Y que al súbito brillo del *relámpago*  
Palpita con quietud tu corazón! \* &c. &c.

¿ Y qué sabemos si algunos *méndigos* no han sido reclutados para correr parejas con *miseros*? ¿ Si no pocas *córolas* no han sido traídas, ya que no por los cabellos, por los *pétalos*? . . .

De tal manera que al esdrújulismo podríamos llamar especie de *gongorismo fonético*, pero no sin que añadamos *bárbaro*; porque al cabo, los secuaces del cisne cordobés violentaban la índole del castellano latinizando á troche moche, al paso que estos otros innovadores martirizan los vocablos apartándolos de su ingénita acentuación latina.

¿ Quién que haya aprendido alguna vez á pronunciar el nombre del dulce elegíaco latino, tal como él mismo lo acentuaba:

Hic iacet inmiti consumptus morte Tibúllus...

osará convertirlo en *Tíbulo*?

Cuando vemos la condescendencia con que el gran Jovellanos se allanó á escribir:

" El hombre que morada un punto solo  
Hiciere en la ciudad, maldito sea!"  
Así la Musa de León un día  
Cantó, al profano *Tíbulo* imitando.

.....  
.....  
¡ Oh blasfemia de *Tíbulo*, ó descuido  
De la Musa del Darro, profanada  
Al repetirla en su sagrada lira !.....

\* Germán Gutiérrez de Piñéres.

no hemos de inferir de aquí otra cosa sino la postración en que yacían los estudios clásicos en la época en que escribía sus epístolas á Posidonio el autor del elogio de Carlos III.

3ª En la pugna de la pronunciación novel y viciosa con la antigua y legítima, á veces la primera acaba por dominar, y los doctos inclinan la frente ante el hecho consumado. *Aristides* y *Sardanápalo* se dijo uniformemente en siglos anteriores; hoy esta acentuación no rige: \*

En ese monumento  
Que á tu glorioso *Aristides* eleva  
La piedad filial de reina pia.....  
(*Baralt*).

..... tú aplaudías  
En dulce risa el cántico festivo  
Punzante al *Sardanápalo* lombardo.  
(*Menéndez Pelayo*).

Mas en otros casos la buena pronunciación levanta la cabeza, y prevalece:

Allí de lauro y hiedra coronado  
Con Calvo vagarás, dulce *Tíbulo*;  
Allí resuena el canto de *Catulo*,  
Por las helenas Musas arrullado.  
(*Menéndez*, traducción de Ovidio).

Y así pronuncia hoy toda persona bien educada.

Ya se ve cuán aventurado sería decretar, aun sobre el ejemplo de escritor tan respetable como Jovellanos, que una alteración fonética indebida ha pasado en autoridad de cosa juzgada.

¡Cuánto más peligroso no sería tomar en todo caso por norma de buena acentuación aquella con que nos hemos familiarizado, y que bien puede ser un resabio provincial! Grande es el mundo que habla castellano.

La guía más asequible y segura para la pronunciación de nombres comunes es, como advierte Bello, el Diccionario de la Academia Española. Sería de desear que en la próxima edición añadiese este sabio cuerpo una lista de nombres propios de acentuación dudosa, á fin de uniformarla. Entretanto la acentuación etimológica de nombres clásicos puede consultarse en los Suplementos del Diccionario inglés de Webster.

Escritores modernos eruditos y celosos de los fueros del idioma se han esforzado por fijar la legítima acentuación de los

\* Podría en favor de *Sardanápalo* alegarse que con acento en la sílaba *pa* suena á cosa de *palos*, como sombrero *tripico* á cosa de *tripas*, por lo cual, observa Alcalá Galiano, esta voz es ridícula y no pudo introducirse en lugar del afrancesado *tricorno* (*Recuerdos de un anciano*, p. 129). Mas si ésta fuese razón bastante para mudar el acento de una palabra, debiéramos empezar por el nombre de la famosa batalla de *Carabobo*, y el del lago peruano que los Incas consagraron al Sol.



vocablos. Monlau en sus discursos académicos y obras filológicas, Cuervo en sus *Apuntaciones críticas*, lo mismo que nuestro Bello en el capítulo á que se refiere la presente nota, han tratado esta materia. Bretón y Hartzenbusch satirizaron á los esdrújulistas, el primero en la *Desvergüenza*, canto VII, el segundo en la fabulilla que para descanso del lector pondré por remate de esta disquisición :

### EL SASTRE Y EL AVARO.

Hay gente que dice *cólega*  
Y *epigrama* y *estaláctita*,  
*Púpitre*, *méndigo*, *sútiles*,  
*Hóviles*, *córola* y *áuriga*.

Se oye á muchísimos *périto*  
Y alguno pronuncia *mámpara*,  
*Diploma*, *crúdito*, *pérfume*,  
*Pérsiles*, *Tíbulo* y *Sávedra*.....

Los que introducen esdrújulos  
Contra el origen y práctica,  
Imitación de su método,  
Lean la presente fábula.

Sabrán, si me escuchan ustedes,  
Que hubo un tal Pedrillo Zápata,  
Sastre titular del cóncejo  
De no sé qué villa mancheja.

Era comilón Períquito,  
Y algo amigo de la gándaya;  
Sin embargo, bien á menudo  
Listo su labor despachaba.

Vivía en su pueblo un ricote,  
Cicatero sobre manera,  
Que le encargó que le cósiera  
Calzones, chaleco y cháqueta.

Costumbre de pueblo pequeño  
Es muy general y sábida,  
Que al sastre le dé la comida  
El mismo para quien trábaja.

Cose á vista del parróquiano,  
Engulle, según se trátara,  
Buen almuerzo y rico púchero  
Cena, y se acabó la fátiga.

A casa de don Ceférino  
Se fué mi sastre de mañana;  
Sirviéronle su desayuno  
Y seda previno y agujas.

“Ea (dijo), hasta que Isídoro  
Tocando la gorda cámpana  
La hora de comer no señale  
Coso sin alzar la cabeza.”

Echóse á pensar el ávaro  
Si en fuerza de aquellas palabras,  
Del sastre salir le púdiera  
La manutención más bárata.

“Quieres (le propuso á Périco)  
La olla comerte preparada,  
Y hasta la cena seguidito  
Proseguir luego la tárea?”

Respondió el sastre: “Me acomoda;  
Y aun si la cena me sácaran,  
Me la engüllera; mi apetito  
No corre con hora marcada.”

—Corriente! (respondió el ricacho):  
Vas á comer de una zámpada  
Para el día de hoy por completo,  
Y coses luego sin párada.

—La mitad sobra de séguro  
(Dijo el ruín para su cámbisa)  
Ni un avestruz que se púsiera,  
Tanto en el buche se encájara.

—Vamos! (gritó): pronto, próntito!  
Corta la sopa y la ensálada,  
Y á Pedro sírvele en séguida  
La olla y de cenar, Baltásara.—

Dánselo, y trágalo tódito,  
Y dice después de lá-cena:  
“Yo, en cenando, no doy púntada.....  
Buenas noches..... Voime á lá-cama.”

La salida del sastrécito  
Fué una solemne tunántada;  
Mas de burlas á misérrables  
Ni un místico se esdandaliza.

Hartzenbusch.]

## VI

## SOBRE LA CANTIDAD PROSÓDICA: EXAMEN DE LAS TEORÍAS DE HERMOSILLA Y SICILIA. \*

(PARTE III, § I, PAGINA 54).

En el *Arte de hablar* de D. José Gómez Hermosilla y en las *Lecciones de Ortología y Prosodia* de D. Mariano José Sicilia, se inculcan ideas muy opuestas á las mías acerca de las cantidades ó duraciones relativas de las sílabas castellanas; y para satisfacción de mis lectores no puedo menos de manifestar las razones que me han obligado á separarme de la doctrina de dos literatos tan recomendables.

## TEORÍA DE HERMOSILLA.

Las principales reglas de D. José Gómez Hermosilla para determinar las cantidades silábicas son éstas:

1ª Todo diptongo es largo por su naturaleza.

2ª Toda vocal que precede á dos consonantes, la primera de las cuales se articula con ella y la segunda con la vocal siguiente, es larga por posición.

3ª Toda vocal acentuada es larga por uso.

4ª Los diptongos inacentuados se consideran como breves.

Esta división tripartita de largo *por naturaleza*, *por posición* y *por uso*, es nueva en prosodia; y á decir verdad no la entiendo. Si lo *largo por uso* es lo que todo el mundo pronuncia largo, en nada se distingue de lo *largo por naturaleza*; y si el uso de que se habla aquí es solamente el de los poetas, no veo que las vocales acentuadas se pronuncien de diferente modo en verso que en prosa.

Pero en lo que más me parece flaquear la teoría prosódica de este erudito escritor es en la avaluación relativa de las breves y largas. La larga, según el Sr. Hermosilla, dura dos tiempos, la breve uno. Yo no veo que esto se nos haga sensible en el mecanismo de los versos castellanos, ó se pruebe de cualquier otro modo. De que una sílaba se pronuncie más rápidamente que otra no se deduce que haya entre ellas la razón particular de 1 á 2.

Contraigámonos á la regla primera. Si pronunciamos dos vocales, dice el Sr. Hermosilla, es preciso que gastemos dos tiempos. Hay algo de sofisticado en este raciocinio. Cuando hacemos un diptongo, puede suceder muy bien que una de las dos vocales ó ambas pierdan algo de su duración natural, pues

\* [Recuérdese lo que dije en la p. 157. La teoría de Hermosilla, y en parte la de Sicilia, son erróneas; pero el punto de vista en que se coloca Bello para impugnarlas, es también falso.]



la unidad de tiempo en prosodia no es el mínimo posible de la duración de un sonido. Por lo menos es cierto que cuando formamos un diptongo el tránsito de una vocal á otra es sensiblemente menor que cuando las dos vocales pertenecen á sílabas distintas; y esta es una diferencia que el Sr. Hermosilla no ha tomado en cuenta. Sin embargo, pues, de que cada vocal dure algo por sí misma, y de que siempre que se juntan dos vocales formando diptongo, se junten dos duraciones, no por eso será igual la suma de ellas á la duración de dos sílabas breves, comprendiendo, como se debe comprender, el tiempo que se gasta en el tránsito.

En cuanto á la segunda regla, comparemos estos dos vocablos: *remedó* y *remendó*. *Men* es sin duda más largo que *me*, pero ciertamente las dos duraciones no están en la razón de 2 á 1. La sílaba larga *men* no equivale á las dos sílabas breves *mene*. La *n*, según el Sr. Hermosilla, trae consigo un sonido vocal sordo, parecido al *scheva* de los hebreos. Pero ¿por qué este sonido vocal sordo ha de durar lo mismo que un sonido vocal claro y distinto, como el de la sílaba *ne*? Algo añade sin duda la *n* con su *scheva* al sonido de *me*; ¿pero lo duplica? ¿Se gasta el mismo tiempo en pronunciar *remendó* que *remenedó*? Consulte cada cual su oído. \*

Lo mismo digo por lo tocante á la regla tercera. El acento alarga un poco la vocal, pero no la duplica. Estos dos períodos métricos,

De la fortuna el premio,  
Déle fortuna el premio,

pueden acomodarse sin la menor violencia á un período musical idéntico: la diferencia de sus duraciones es por consiguiente inapreciable. \*\*

La cuarta regla es para mí ininteligible. *Los diptongos inacentuados se consideran como breves*. Esto quiere decir una de tres cosas: ó que los diptongos inacentuados son naturalmente breves; ó que siendo largos, el versificador altera su cantidad natural, haciéndolos breves en verso; ó que puede figurarse en ellos otra cantidad que la que verdaderamente se les da al pronunciarlos. Lo primero es inconciliable con la doctrina del Sr. Hermosilla: "Las dos vocales del diptongo (dice en prueba de su primera regla) suenan distinta aunque rápidamente: luego gastamos dos tiempos en pronunciarlas." Yo no concibo que este raciocinio, valga lo que valiere, se aplique á los diptongos inacentuados con menos fuerza que á los otros. Lo segundo es falso, porque no creo que nadie diga que los

\* [Lo que decide el oído es que en *remendó* hay tres sílabas ó golpes de voz, y en *remenedó* cuatro. La diferencia de duración es vaga, y á nada conduce apreciarla matemáticamente.]

\*\* [Lo que tienen de común estas dos líneas, y por eso son versos castellanos de igual medida, es el ritmo silábico y acentual, característico de nuestra métrica. No hay para qué hablar de tiempos y duraciones.]

diptongos inacentuados suenen de diverso modo en verso que en prosa. Lo tercero es absurdo.

Los argumentos en que se funda el Sr. Hermosilla los valores respectivos de sus largas y breves, si probasen algo, probarían demasiado. Un diptongo (dice Hermosilla) tiene una duración doble, porque dos vocales han de pronunciarse en dos tiempos. Luego un triptongo (digo yo) tendrá una duración triple, porque tres vocales han de pronunciarse en tres tiempos. Luego una sinalefa de cuatro vocales, como la de aquel verso de Rioja, \*

Estos, Fabio, ai dolor! que ves ahora,

consumirá cuatro tiempos, porque cada vocal necesita de cierto tiempo para pronunciarse. Un *scheva* (según Hermosilla) duplica la cantidad de la sílaba. Luego dos *schevas* la triplican, y tres la cuadruplican. *Transcribe*, por consiguiente, se pronunciará en igual número de tiempos que *teranesekeribe*. La vocal acentuada, en la teoría prosódica de Hermosilla, vale por esto solo dos tiempos. Luego el diptongo acentuado valdrá tres, y si se le junta uno ó dos *schevas*, llegará á valer cuatro ó cinco. *Cláustro*, por ejemplo, gastará tanto tiempo en pronunciarse como la dicción *caláusetoro*, cuya sílaba *láu*, según este cómputo de cantidades, deberá valer tres tiempos. Hé aquí, pues, nada menos de siete tiempos empleados en la pronunciación de una palabra disílaba. Increíble parece que se hayan escapado á un literato de tanta instrucción y talento, estas tan absurdas como necesarias consecuencias de sus reglas prosódicas.

#### TEORÍA DE SICILIA.

D. Mariano J. Sicilia divide las sílabas en breves, más breves, largas y más largas. Denomina más breves las que no llegan á la unidad del tiempo; breves las que consumen la unidad justa; largas las que ocupan un tiempo y parte de otro; más largas las que consumen dos tiempos. El duplo de una breve, según este autor, es el máximo de la duración posible de la sílaba.

Toda clasificación es arbitraria, y por tanto no disputáramos á Sicilia el derecho de dividir de este modo las sílabas, si nos hubiese dado, para distinguir una clase de otra, algún medio que estuviese al alcance de nuestros sentidos. Una clasificación como la suya no podría menos de producir infinitas dudas y embarazos en la práctica. Porque ¿quién se atrevería jamás á decir, consultando su oído, que una sílaba dada pertenecía precisamente á la clase de las más breves, y no á la clase de las breves ó de las largas? Un centésimo de la unidad de tiempo más ó menos basta para que una sílaba sea breve, más breve ó larga. ¿Hay oído tan fino que esté seguro de no equi-

\* [Rodrigo Caro.]



vocarse en la apreciación de tan mínimos y fugitivos accidentes? De qué sirve un límite matemático que no está al alcance del único sentido á quien toca juzgar de los diversos valores de las sílabas?

Se dice que ésta es la doctrina común de los gramáticos. Yo por mi parte confieso que jamás la había entendido de este modo. Creía que los gramáticos antiguos hallaban entre sus largas y sus breves la razón aproximativa de 1 á 2; que reconocían sílabas dudosas ó indiferentes, las cuales estaban como á la mitad del camino entre lo breve y lo largo; y que distinguían también sílabas que sin alejarse de la razón indicada, eran más ó menos largas y más ó menos breves. Esta clasificación habla al oído, y no traza líneas matemáticas que este sentido es incapaz de fijar. Un niño á quien se preguntaba si una sílaba era breve, larga ó media, no podía titubear un momento.

Las reglas que da el Sr. Sicilia para determinar la duración de las sílabas son éstas:

1ª Toda sílaba formada con un solo sonido vocal, combinado ó no con articulación directa simple, es breve por su naturaleza.

2ª Toda sílaba que consta de diptongo, triptongo ó sinalefa, es larga por su naturaleza, y tanto más larga, cuanto más número de vocales haya en ella;

3ª Las sílabas que constan de articulaciones directas compuestas, inversas simples ó inversas compuestas, son por su naturaleza largas y tanto más largas, cuanto mayor fuere el número de las articulaciones elementales;

4ª Si en una sílaba concurren dos ó más vocales con dos ó más articulaciones, será más larga la sílaba en razón del número de sonidos elementales que la componen;

5ª Toda sílaba acentuada, aunque sea breve por su naturaleza, es larga de las más largas, es decir, larga de las que duran dos tiempos cabales;

6ª En cualquiera dicción todas las sílabas inacentuadas que se siguen á la que lleva el acento, si son largas se hacen breves, y si breves se hacen más breves;

7ª En todas las voces disílabas agudas la primera sílaba, si es breve por su naturaleza, se hace larga de las menos largas, esto es, de las que no llegan á dos tiempos cabales.

En las cuatro primeras reglas pudiéramos estar perfectamente de acuerdo Sicilia y yo; porque, v. g. de la primera sílaba de *claustral* el Sr. Sicilia sólo dice que por su naturaleza es más larga que la primera de *clausura*, y esta más que la primera de *clamor*, y la primera de *clamor* más que la primera de *catar*, que es breve. Yo digo lo mismo, y aunque también digo que á pesar de todas estas diferencias las cantidades de *ca*, *cla*, *clau*, *claus*, se acercan más á la igualdad que á la razón entre lo doble y lo sencillo, en ninguna parte, que yo sepa, dice el

señor Sicilia lo contrario. Todo lo que dice es que *ca* dura un tiempo, y *cla*, *clau*, *claus*, un tiempo y cierta fracción de otro tiempo, sin especificar qué fracción.

Por lo que toca á la regla 5ª, disentimos totalmente. ¿Qué fundamento hay para decir que la sílaba acentuada dura exactamente dos tiempos? ¿A qué experimentos se recurre para probarlo? ¿A qué demostraciones? Se apela vagamente á la práctica de los poetas (nota al pié de la página 14 del tomo II, edición de Madrid). Mucho sería de desear que se manifestase de qué modo está de acuerdo el mecanismo del verso castellano con semejante regla, porque yo lejos de encontrarlo en armonía con ella, creo que la falsifica de todo punto. Si viésemos que en el verso castellano la sílaba acentuada valiese tanto para la medida como dos sílabas breves inacentuadas, hallaríamos conformidad entre la valuación del señor Sicilia y la práctica de los poetas; pero si lo que vemos es todo lo contrario, es menester decir, ó que la práctica desmiente á la teoría ó que en nuestros versos no se hace caso de la medida del tiempo; que vale tanto como decir que no son versos.

Comparemos estos dos octosílabos:

Ve, corre, aguja, huye al punto,  
Huía atemorizado.

Yo no negaré que el segundo se desliza con más facilidad y suavidad que el primero. Pero afirmo (y creo ser en esto el intérprete de las sensaciones de cuantos han versificado en castellano, incluso aquellos que no sabían palabra de sílabas ni conocían siquiera las letras); afirmo que estos dos octosílabos se aproximan á la razón de igualdad, y que ciertamente no hay entre sus duraciones la diferencia que resultaría de los cálculos del señor Sicilia. Atendiendo á los acentos, el primero, segun sus reglas, consumiría 13 tiempos y el segundo 10. No hago mérito de los diptongos, sinalefas y articulaciones inversas que hay en el uno y faltan casi enteramente en el otro. ¿Cómo es, pues, que el oído reconoce en ellos una misma medida? El número de las sílabas no se percibe instantáneamente. Ni el vulgo, ni los improvisadores, ni en suma versificador alguno, á no ser absolutamente novicio, las cuenta jamás al hacer sus versos, y al oírlos recitar tampoco nos es necesario contarlas para distinguir el que está ajustado á la medida del que no lo está. ¿Cuál es pues el criterio de que nos valemos? ¿Qué medida es ésta, que cuando oímos un romance octosílabo, nos hace juzgar instantáneamente que —

Corre, vuela, aguja, huye al punto,

no es verso, y que —

Vé, corre, aguja, huye al punto,



si lo es? No puede ser otra que sus duraciones sensibles; \* y por tanto no podrían nunca parecer versos de una misma medida los que se hallasen bajo este respecto en la razón de 10 á 13.

Además si la última sílaba de *alelí* es la más larga posible, porque es acentuada, ¿qué diremos de la última de *taráy*, donde se junta al acento el diptongo, y de *buéy*, donde hay triptongo y acento, y de *cambidís*, donde además del acento y el triptongo hay articulación inversa?

Si no me engaño, el fundamento de los que piensan acerca de las sílabas acentuadas como Sicilia, es éste: así como en ciertos parajes de los metros latinos y griegos eran obligadas las sílabas largas, en los nuestros lo son las acentuadas: luego nosotros invertimos dos tiempos en una sílaba acentuada, como los griegos y latinos en una sílaba larga. Mala consecuencia. Si las sílabas acentuadas figurasen como largas en la versificación castellana, pudieran ocupar su lugar otras sílabas que fuesen largas, sin ser acentuadas. Sicilia parece haber anticipado esta objeción estableciendo dos clases diferentes de sílabas largas, las unas acentuadas, que son dobles, y las otras inacentuadas, que son menos que dobles, aunque no se sabe qué cantidad precisa tienen. Y á la verdad que no se columbra para esta diferencia otro fundamento, que la necesidad de reparar la objeción. Más adelante veremos el papel que hacen los acentos en el mecanismo del verso castellano, y la ninguna necesidad que hay de suponer que ejerzan semejante influencia sobre la duración de las sílabas.

En las reglas 6ª y 7ª no hay para qué detenernos. ¿Qué importan esas pequeñas diferencias de duración, de que ningún versificador hace uso? Ellas serían cuando más un fenómeno prosódico curioso. Pero ni de estas, ni de la diferencia que el señor Sicilia establece entre las largas por naturaleza y las largas por la influencia del acento, encontramos prueba alguna en sus *Lecciones*.

## [ VIª

### VOCALES CONCURRENTES.

#### I

Cuando concurren dos ó tres vocales en una dición, hay casos en que se han de pronunciar en una sola sílaba (DIP-  
TONGO ó TRIPTONGO), y otras veces se han de proferir en sílabas distintas. En esta materia se cometen frecuentes yerros, y algunos tan mal sonantes que, en quienquiera que hable en público ó que se presente en buena sociedad, serían recibidos como pruebas de educación deseudada y como resabios de vulgaridad crasa. Tales son las sinéresis *cáimos*,

\* [Duraciones no: expiraciones ó golpes de voz sí. El hecho que alega Bello es exactísimo, pero lo explica mal. El oído, cuando hacemos versos, percibe el movimiento silábico y los acentos, cuidándose poco de las cuantidades.]

*heróismo, léimos, páis*, con que muchos destrozan la prosodia y atormentan los oídos.

También pueden confundirse en una sílaba la vocal ó vocales en que termina una dicción con la que ó las que siguen, pertenecientes á otra ú otras dicciones, y esta diptongación, muchas veces obligatoria en verso, se llama SINALEFA, v. gr. *leo* en *le ofrezco*, *leau* en *sale á un río*. Hay casos en que, al contrario, deben pronunciarse sílabas distintas, y esta separación llamada HIATO (*la-óla*, *la-India*), equivale á lo que en medio de dicción suele denominarse DIÉRESIS. El estudio de las leyes de la sinalefa y hiato es casi inútil para la elocución familiar y lectura de prosa, porque el instinto guía, y rarísimos son los casos en que se yerra. \* En métrica es asunto que tiene sus delicadezas y elegancias, en que sabe lucirse el buen versificador, y deben tenerse en cuenta al leer composiciones poéticas.

DIPTONGACIÓN Y DISOLUCIÓN DE VOCALES \*\* en primer lugar, y después, SINALEFA Y HIATO, constituyen la materia que trata Bello en la Parte III de la Ortología.

Si sustituimos, como ya indiqué, al título de dicha Parte III, el de *Cómputo de sílabas*, si se suprime el § 1, y se descartan todas las explicaciones fundadas en la cantidad ó duración de las sílabas (pues la diptongación es materia que se relaciona menos con la cantidad que con el acento); si se corrige, en fin, tal cual errado concepto, la exposición que hace nuestro autor, la más extensa † y exacta que conozco en castellano, poco dejará que desear.

Ensayaré presentar ordenados en nueva forma los principios que guían la acentuación de las vocales concurrentes, tratando de armenizar, y ampliando y rectificando á veces, la doctrina de la Academia, de Bello y de Cuervo. ‡

## II

SUMARIO.—1-2. Observaciones previas.—3-4. Principios generales.—5. Regla general ortográfica.—6-14. Casos normales de diptongación (y excepcionales de disolución).—15. Vocales largas.—16. Cuasi-diptongos.—17-25. Casos normales de disolución (y excepcionales de diptongación).—26. Observación final.

### REGLA 1ª

“La escala orgánica en la pronunciación de las cinco voca-

\* Tales son las combinaciones *la | hora*, *lo | útil*, *mi amado | hijo*, *estamos resueltos á | ir*, *estaba destinada para | el &c.*, citadas por Bello (p. 79), que deben proferirse con hiato aun en la conversación familiar.

\*\* Sería de desear un término técnico para expresar concisamente la legítima solución de vocales en *maestro*, *egoísta*, *rafz*, &c. Diéresis no indica sino la disolución, lícita en verso, pero excepcional, de vocales que por regla general se diptongan.

† Comprende en esta edición las pp. 54 á 84.

‡ ACADEMIA, *Gram.*, parte III.

BELLO, *Ortol.*, parte III.

CUERVO, *Apuntaciones*, cap. II y VI.



les, conforme á las condiciones del aparato vocal, es la siguiente: *a, e, i, o, u*.

“La escala gradual en la sonoridad y fuerza de las mismas vocales, es: *a, o, e...*” (ACADEMIA.)

En otros términos: son llenas, ó fuertes, de más á menos por su orden: *a, o, e*. \*

Son débiles, y ambas en un mismo grado, *i, u*.

#### REGLA 2ª

“Se observa en nuestra prosodia el fenómeno de que las dos letras débiles tienen afinidad y forman asonancia con otras dos fuertes: la *i* con la *e*, la *u* con la *o*.” (ACADEMIA.)

#### REGLA 3ª

*a)* En la concurrencia de vocales, lo más común y conforme con la naturaleza de los sonidos, es que la más llena lleve acento, y la menos llena, ó débil, no.

Aunque esta ley tiene muchas excepciones, es casi forzosa cuando las dos vocales se diptongan. Rarísimos diptongos hay que lleven acentuada la vocal débil, porque es ó imposible ó difícil su pronunciación. Si hay diptongo, la vocal llena lleva el acento. Si el acento pasa á la débil, el diptongo se disuelve (V. regla 22 y sig.)

*b)* Si se combinan las vocales *i, u*, que son débiles en igual grado, el acento va en la que se halle en segundo lugar; sea que haya diptongo: *cuíta, viúda, fui, Güí, triúnfo*, ó que no le haya: *huí, hiúlco, instruído*.

*Valb. Bern. XVI (R. 17).* <sup>311)</sup> Por excepción llevan el acento en la primera, con diptongo, *cocuy, muy*, y sin él: *Tái y Espelúí* (según la Academia; Sicilia diptonga á *Tuy*), *flúido* (sustantivo y adjetivo), *Ríu*. Por analogía ha caído en desuso la acentuación etimológica de *búitre, cúido y víuda*, y por la misma tendencia se dice hoy generalmente *circuíto, druída, gratuío* (V. Cuervo, *Ap.* § 118). Sicilia pronunciaba *Ruy* (ed. París, III 106), pero la pronunciación corriente es la misma de *Ruíz*. Cita el mismo Sicilia con acento en la *u*, los nombres extranjeros *Dupuy y Maupertuis* (III 149.)

#### REGLA 4ª

“Si las dos vocales concurrentes son llenas, forman naturalmente dos sílabas.” (BELLO.)

“En la junta de dos vocales fuertes siguen ambas conservando su independencia, vigor y timbre.” (ACADEMIA.)—“Dos vocales llenas nunca forman diptongo.” (CUERVO.)—Marroquín consigna la misma regla, la cual no es tan absoluta como la traen estos preceptistas. Yo señalo sus límites en las reglas 12, 13, 15, 16.

\* Bello distingue vocales llenas y débiles, pero importa distinguir también vocales más ó menos llenas, porque lo que se dice de la concurrencia de llena y débil, se aplica á la de más llena y menos llena.

## REGLA 5ª (Ortográfica.)

El acento escrito sirve para señalar las excepciones de las leyes ortológicas. Como tales leyes se consideran, \* para ese objeto, las precedentes reglas generales 3.ª y 4.ª, sin atender á otras especiales. Así en *Cain, país* se pintará tilde, porque esa acentuación va contra la regla 3.ª a, aun cuando por otra parte se acomode fielmente á una regla particular (19 b.)

Del propio modo *áureo, línea* se acentúan en lo escrito, como esdrújulos, según resultan disolviendo las vocales concurrentes *eo, ea*, conforme á la regla 4.ª, aunque hay razones decisivas para considerar esas dicciones como llanas (v. regla 16.ª)

## REGLA 6ª

"Si hay diptongo en latín, hailo é indisoluble en castellano: *dura, éuro, restáuro.*" (CUERVO.)

## REGLA 7ª

"Si la vocal débil es atenuación de una consonante, la combinación es igualmente indisoluble, v. gr. *deuda=debda*, forma antigua que representa el latín *débíta*; *láuda=lápidem, sáuce=salce, séis=sez*, i. e. *secs.*" (ID.)

## REGLA 8ª

Si la combinación acentuada corresponde á una vocal inacentuada, en otras dicciones, dentro de un mismo grupo ó familia de voces, como *ie* de *diente*, que corresponde á la *e* de *dental, dentición, dentífrico*; la *ue* de *fuerte*, á la *o* de *fortísimo, fortaleza, fortalecer*, el diptongo es igualmente indisoluble.

## REGLA 9ª

"Cuando la combinación ha venido desde el latín sin ser diptongo en esa lengua, si la vocal llena va en castellano última y con acento, hay diptongo, pero soluble, v. gr. *Oriente, glorioso, fructuoso.*" (CUERVO.)

"Porque en latín no se diptongan la *i* ni la *u* con las demás vocales, sino que se pronuncian separadas, gozaron en imitarlo nuestros escritores, sobre todo cuando empleaban términos de origen latino, como *Cipriano* (Calderón), *quíte* (Cervantes), *ruína* (R. Caro)."—(ACADEMIA.)

*Observación ortográfica.*—La disolución de vocales en los casos anteriores, se considera licencia poética y como tal ha de indicarse en lo escrito. En *lavád, país*, basta la tilde para indicar la disolución; no así en *glorioso, oriente*, pues sin variar el acento, pueden pronunciarse estas palabras en tres ó en cuatro sílabas. En estos casos, se señala la diéresis con crema: *glorioso, oriente*.—Así como la tilde sirve para marcar excepciones de reglas ortológicas, la crema se emplea para indicar disoluciones ocasionales, y yerran por tanto los que con aquel signo señalan palabras como *maestro, poeta, río*, donde la disolución es obligatoria.

## REGLA 10.

a) "Combinaciones inacentuadas" de llena y débil, "forman diptongo," como en *autorización, claudicamos*.—indisoluble si el acento agudo recae en una sílaba anterior, "como *gracia, limpio, tibio*, aun cuando vienen de *limpidus* y *tepidus*." (CUERVO.)

\* Juntamente con las que apunté en nota á la p. 43.



b) De aquí resulta que una combinación disuelta, con acento agudo en una de las dos vocales, al retroceder y alejarse del lugar del acento, se diptonga. Así se dice *yo me a-íslo, yo a-úno*, y esas mismas combinaciones se diptongan en *aislamiento, aislábanse, aunado, aunábamos*.

Siguen esta ley *airarse, aislar, aullar y maullar, ahumar, aunar, rehuir, reunir, prohibir, sahumar ó zahumar*.

Obs. Propiamente, cuando retrocede la combinación, no pierde del todo el acento, sino que el acento agudo se torna grave, y de ordinario pasa á la llena: *a-íslo, àis-lamiento*. Ya he dicho que sílaba inacentuada es la que lleva el acento débil llamado grave.

c) Hay buenos prosodistas que dicen *reunido* (Salvá), y que de ordinario disuelven la combinación *ia, io*, aunque no lleve el acento:

Ves esa repugnante *criatura*? (Moratín.)

Pero en otros casos, y especialmente cuando hay sílaba de por medio entre la combinación y el acento dominante de la palabra, como se ve en *ais-la-miento*, la disolución de las vocales haría lánguida la pronunciación. En tales casos lo más seguro es diptongar.

#### REGLA 11.

“Si concurren dos vocales, la primera llena y la segunda débil, y el acento carga sobre la llena, las vocales forman constantemente diptongo, como en *taray, cauto, peine, carey, feudo, coima, convoy, hoy, rey, soy*. Este diptongo es generalmente indisoluble, es decir, que ni aun por licencia poética pueden las vocales concurrentes pronunciarse de modo que formen dos sílabas.” (BELLO.)

#### REGLA 12.

Las combinaciones *áe, áo* (con acento en la *a*) debieran ser siempre disílabas según el principio general de la regla 4ª. Pero la verdad es que en ellas “se comete ó deja de cometer diptongo según lo pida el número y ritmo de la frase ó del verso, ó según pueda también exigirlo la intención y énfasis de la idea.” (SICILIA \*).

La anterior observación, comprobada por el uso de los mejores autores, se explica además perfectamente por el hecho consignado en la regla 2ª. Pudiendo oscurecerse el sonido pleno de las dichas combinaciones *ae, ao*, acercándose al de *ai, au*, \*\*

\* *Ortol*. IV p. 11. Sicilia extiende esta regla á otras combinaciones á que no puede aplicarse, sino distinguiendo de épocas, en la historia de nuestra prosodia, y con otras restricciones (V. mis reglas, 23 sig.)

\*\* “La final *áo* casi suena *au*, y ciertos pueblos de España la confunden. No ha mucho he oído yo decir á persona muy competente, *Borau*, hablando del escritor aragonés, siendo *Borao*.” URICOECHA, *Alfabeto fonético*, p. 14.—Hay nombres propios de doble forma, como *Arnao* y *Arnau*, *Aráoz* y *Arauz*, *Sáez* y *Saiz*, &c.—Recuérdese el anticuado *tray* por *trae* (Academia, *Gram.* p. 240.)

vacilan, por esto mismo, entre dos reglas contrarias, la 4.<sup>a</sup> y la 11.

Como la Academia hoy, y los ortólogos modernos, no admiten la observación de Sicilia, y contradicen su contenido, \* y como el mismo Sicilia no la funda ni define bien, \*\* procuraré exponer la práctica de los buenos versificadores antiguos y modernos en esta parte.

a) Dentro de frase ó verso la diptongación de *áe*, *áo*, ha sido y es natural y frecuentísima.

Ejemplo de *áe*:

Dios, cuando vencemos,  
Vence; y el hombre *cáe* cuando caemos. (Hojeda.)

*Tras* ya escrita en el rostro la sentencia. (Calderón.)

Para no llenar páginas copiando ejemplos, añadiré solamente que entre muchos, podría citar éstos de diptongación: *cáe*, *cáen* (Hervás, Moratín, Gallego, D. P.-A. de Alarcón, Núñez de Arce, Fernández-Guerra, Bello, Laverde Ruiz); *tráe*, *tráen* (Arriaza, D. Ángel de Saavedra, Bello, Cánovas del Castillo, Menéndez Pelayo); *Narváez* (Vaca de Guzmán.)

Ejemplos del diptongo *áo*:

Dice: Como os va, buen rey?  
¿*Váos* bien con la compañía? (Romancero.)

*Cáos* de los unos, de los otros nada. (Calderón.)

El rojo *Meneláo*, con ser discreto. (Lope.)

*Alzáos*; oh santo monje! *alzáo*s, os digo. (Virués.)

*Cáos* (Hojeda, varias veces; Medinilla, citado por Sicilia; Zárate, en el *Diccionario de autoridades*; Bartolomé de Argensola, más de una vez; Reinoso, Bello, J. E. Caro); *nao* (Ba-

\* "Voces como *cae...* tienen dos sílabas." ACADEMIA. La misma doctrina se halla en Bello, Cuervo y Marroquín. Pero no siempre ha enseñado esto la Academia: "*áo* diptongo: *cháos*, *dáos*." "*Cáe* y *ráe* son monosílabos, y las mismas vocales en *caer* y *raer* son dos sílabas." (*Diccionario* 1726, Proemio.)

\*\* La doctrina prosódica de Sicilia sobre *áe* y *áo* se contiene en estas observaciones: "Voces en que forman diptongo: *tráe*, *Narváez*, *cáos*...." (I, pp. 61, 62.) "Se comete ó deja de cometerse diptongo según lo pida" &c. (pasaje citado.) "La articulación directa (en *trás*)... y la inversa (en *cáen*) lejos de que se opongan al diptongo, lo facilitan más bien, haciéndole tomar mayor precisión y energía" (IV 25.) "Se usan frecuentemente con diptongo los patronímicos en *áez*: *Narváez*, *Peláez*, *Páez*, *Sáenz*" (IV 31.) "Dentro de frase ó de verso hay diptongo: 1.º En *cáos*; 2.º En patronímicos como *Aráo*s, *Montáo*s; y 3.º En dicciones verbales en *aos*, como *dáos*, *animáo*s" &c. (IV 32.)

*cur. Sal. IV*  
(*Sánchez*, 2.39)



chiller La Torre, Cánovas); *Aqueláo, consoláos* (Calderón); *mostráos* (Arguijo.) \*

Dentro de frase ó verso se usan tambien como disílabas, pero con menos frecuencia, \*\* y por consiguiente debe esta pronunciación considerarse como excepcional, más bien que como normal, en las dichas combinaciones *as, ao.*

*Caen* como en la siega las espigas. (*Bello.*)

*Dispersaos, incautos corderillos;*  
Vuestra pastora amiga al fin os deja. (*Tamayo.*)

*Caos* (D. Ángel Saavedra); *humillaos* (*Bello.*)

b) En final de verso dichas combinaciones son forzosamente disílabas :

Inerme vulgo que á los golpes *cas...* (*Bello.*)

A quien vió victorioso *Niquitao.* (*Id.*)

Obs. A fin de hemistiquio, ó de sección de verso, con pausa de diálogo, suelen disolverse, como á fin de verso :

—Tambien se eleva  
En alta cima el roble corpulento  
Desafiando al huracán, y sopla  
El huracán, y dóblase gimiendo,  
Y cede, y *cae.*

—La esperanza aliente  
Tu acongojado espíritu de nuevo. (*Tamayo y Baus.*)

Bien que, aun así, no disuena la diptongación :

—Siguiéndoles bien la pista,  
Ellas, por ser caprichosas,  
*Caen.*

—Cierto, y todas las cosas  
Tienen su punto de vista  
Bueno... (*M. Catalina.*)

### REGLA 13.

Combinaciones de dos vocales llenas que preceden á la sílaba acentuada, deberían ser disílabas, según la regla 4.<sup>a</sup> Mas

\* Existe, aunque no enumerado por los prosodistas modernos, el triptongo *uao* articulado por *e* y *g*, como en *pretidos, envidios* (ejemplos aducidos por la Academia, *Dicc. de autor., Proem. fin*); *apaciguados* :

*Santiguáos, y preveníos*  
Con el rosario en la mano.  
(D. Ramón de la Cruz, citado por Sicilia.)

Cuando es otra la consonante que introduce la combinación *uao*, ésta (observa Sicilia) se disuelve de uno de dos modos, según la ocasión: *desviáos, desviá-os*; y acaso también: *perpetua-os.*

\*\* En el *Orlando enamorado* de Bello, por ejemplo, predomina el número de diptongaciones.

el hecho es que de ordinario se diptongan, \* tanto más naturalmente cuanto más distantes estén de la sílaba acentuada, como en *beatitud*, *Laomedonte*.

Dígallo el cuello santo  
De uno solo ¡y cuán grande! *Teodomiro*,  
Admiración de Córdoba y espanto. (*Rodrigo Curo*.)

Allí de Elio Adriano,  
De *Teodosio* divino... (*El mismo*.)

En lastimero afán *Laoconte* espira. (*Gallego*.)

Que ahondándose se acerca al precipicio. (*Id.*)

Realizar juveniles devaneos. (*Id.*)

Consolarme con Ícaro y *Faetonte*... (*Mora*.)

Ríe ufana la tierra y reanimada. (*Meléndez*.)

De un infeliz ahogado

Yacen en tierra los despojos yertos. (*M. Catalina*.)

Obs. En *creación*, *poesía*, y otras voces semejantes, es más elegante en verso, la disolución:

Arpa es la *creación*, que en la tranquila  
Inmensidad oscila. (*Núñez de Arce*.)

Aspira á escalar el cielo  
De la hermosa *poesía*. (*Cañete*.)

Mas no faltan, en buenos versificadores, ejemplos de diptongación, aun en estos casos:

En sí tan rica la *creación* subsiste... (*Valera*.)

Porque sois hombre docto en la *poesía*. (*B. Argensola*.)

A los aficionados á *poesía*

Dedicara sus útiles lecciones. (*Mora*.)

#### REGLA 14.

En combinaciones de vocales en que el acento etimológico, por uso antiguo y constante, está dislocado, la diptongación, generalmente hablando, es forzosa, como en *vió* (ant. *vío*), *Diós* (ant. *Díos*, *Déus*); *reína* (ant. *reína*, lat. *reginam*), *treínta* (ant. *treínta*, lat. *triginta*.)

Obs. 1.ª Esta regla puede considerarse más curiosa que útil, porque en casi todos los casos coincide con la 10.ª (*amabais*, lat. *amabátis*), ó con la 11 (*reína*, *veínte*, &c.) Erraron, pues, los poetas que huyendo de las malas sinéresis, se fueron al extremo opuesto, y dijeron:

¡Oh *reína* del cielo y de la tierra!...

Negros *búltres*, \*\* de la envidia hijos...

\* Doctrina antigua de la Academia en su *Diccionario de autoridades*. Allí se enseña (*Proemio*) que hay diptongación en *beatitud*, *coadjutor*, *coagular*, *geometría*, *poesía*, &c. ¿Y quién no siente la languidez que de la solución resulta en —

Morirán poco menos que ahorcados. (*Quevedo*.)

Con que un cordel comprar para ahorcarse. (*Burgos*.)

\*\* Lat. *vultures*.



2.ª Se permite por analogía eufónica con voces como *diurno*, la disolución del diptongo en *viuda* (ant. *viuda*, lat. *viúda*.)

El pegujar de la infeliz *viuda*. (*Carvajal*.)

Pero es más usada la forma contracta:

Ser bella, ser rica y *viuda*,  
Sin ir más lejos, son tres  
Causas atendibles... (*M. Catalina*.)

#### REGLA 15.

Toda vocal duplicada en lo escrito, y que no lleva el acento de la dicción, como en *Saavedra*, *poseedor*, forma una sola sílaba. No es un diptongo, sino una vocal prolongada, ó llámese larga; para la medida del verso equivale á diptongo, porque como éstos, se computa por una sílaba:

La habla de los *Saavedras* y Leones. (*Fornet*.)

Logres, *Saavedra*, con certera mano... (*Gallego*.)

Oh caro *Villaamil*, mi carta fecho... (*P. A. Alarcón*.)

Porque al venir la noche eterna, lleno  
Lo dejes todo de dolor *vehemente*. (*Moratin*.)

Tuve en verdad estímulos *vehementes*. (*Gallego*.)

Ora *vehementes* \* truenen,  
Ora apenas lloren. (*Meléndez*.)

Que *proveedor* le ha hecho de un serrallo... (*Bello*.)

Horacio, lo *creerás*? Graves doctores... (*Menéndez*.)

Exceptúase la doble *o*, en verbos con enclítico, que forma realmente dos sílabas. Pero puede reducirse á una *o* larga:

*Contándoos* los amores y las vidas. (*Garcilaso*.)

Que *buscándoos* vengo. —A mí? (*Calderón*.)

Porque, *pregúntoos* yo, quién sabe tanto? (*B. Argensola*.)

*Ruégoos* que me dejéis en paz; escojo... (*Bello*.)

Exceptúanse además, *zahareño*, *zaharrón*, que cuentan siempre cuatro sílabas. *Vehemente*, *vehemencia* se hallan excepcionalmente como tetrasílabos (*Hojeda*, *Burgos*.†)

\* Tachado injustamente por *Hermosilla*.

† En pasajes en que *Burgos* dió valor disilábico á la combinación *ee* de *acreedor*, *creeré*, *proveedor*, *vehemencia* (*Horacio*, *Sátiras*, edic. *Salvá*, III pp. 81; 315; 129; 101, 175), la pronunciación, para ver de llenar la medida del verso, se arrastra penosamente.

Tomando por ejemplo la voz *Saavedra*, debemos estar, y estamos todos de acuerdo, en que *aa* no ha de pronunciarse como *a* simple; pero implícitamente la Academia, y expresamente Bello y Cuervo, cuentan dos sílabas; Sicilia y yo una; él la llama diptongo, yo vocal larga. En cuanto al punto práctico de computar las sílabas, decídelo el uso de los buenos poetas, incluso Bello: en cuanto al segundo punto, si hay diptongo ó vocal larga, notaré ser condición de todo diptongo que el sonido vocal no salga puro, sino mezclado con el de la vocal servil; así es que una vocal puede alargarse y puede repetirse, pero no forma diptongo consigo propia dentro de una dicción.

Si esta doctrina se acepta, debería complementarse con el uso de acento circunflejo ó capucha para las vocales largas: *Sáveda*, *provédor*, dejando la doble vocal escrita para cuando en realidad suenan dos sílabas: *zahareño*, *leer*, *loor*.

#### REGLA 16.

En dicciones como *Dánae*, *Dánao*, *línea*, *empíreo*, *Guipúzcoa*, *héroe*, en que dos vocales llenas concurren á fin de dicción deorando atrás el acento, se duda si forman diptongo ó no, ó de otro modo, si tales dicciones son llanas ó esdrújulas.

Como esdrújulas las consideran teóricamente los prosodistas modernos, sentenciando de conformidad con el principio que dejo consignado en la regla 4ª, y esta misma norma sigue la acentuación escrita. \* Pero como la diptongación está sancionada por la práctica constante é invariable de los buenos poetas, autoridad inapelable en estas materias:

Inclitos héroes á Castilla ostentan... (*Gallego*);

Ni la atmósfera rasga el ígneo rayo... (*Tamayo y Baus*),

yo creo, siguiendo la doctrina que durante más de un siglo sostuvo la Academia, \*\* que tales combinaciones son diptongos. Llámense en buenhora *cuasi-diptongos*, como las llamó la misma Academia en 1878, para especificar este grupo, y autorizar el acento escrito que se pinta en *aéreo* y no en *aerio*.

El error de Bello consistió en querer fundar el cómputo de las sílabas en la cantidad. En pronunciar *aéreo* parece consumirse más tiempo que en *aerio*; luego aquella dicción tiene cuatro sílabas, y ésta tres. Argumentos semejantes, como ya he probado en otro lugar, flaquean por su base, porque en la elocución prosaica la pronunciación puede ser ocasionalmente más ó menos larga ó breve. Sea menor ó mayor duración, ó sea que con ésta equivoquemos la menor ó mayor dificultad de pronunciación, convengo en que, naturalmente, *io* en *lirio* parece más breve que *ea* en *Bóreas*; pero parece también menos breve que una sola *o* (*tilo*), y *ea* menos largo que *oe*, *oa* en

\* V. núm. 5.

\*\* En el *Diccionario de autoridades*, p. LXXXIII pone *etérea* y *héroe* como ejemplos de voces con diptongos, y en repetidas ediciones de su *Ortografía* (tengo á la vista las de 1779 y 1820) enumera expresamente los diptongos *ea* en *línea*, *Bóreas*, *eo* en *virgíneo*, y *oe* en *héroe*. En 1878 llamó á estas combinaciones cuasi-diptongos. En la última edición de su *Gram.* adopta la explicación de Bello.—Sicilia (I, 62) admite también como diptongos *ea*, *eo* en *áurea*, *coetáneo*.



*Leucónos, Ondárroa.* \* ¿Y qué tiene que hacer esta vaga gradación, con la alternativa entre el valor monosilábico y el disilábico? Hay que apelar á los poetas: si la práctica de todos ellos, antiguos y modernos, líricos y cómicos, fuere, como lo es en efecto (incluyendo á Bello en la lista), uniforme, el valor monosilábico, que Bello reconoce ser "en verso la regla general" en las combinaciones de que así se trata, será también la regla general en nuestra prosodia. Bello erige en regla casos excepcionales y solitarios, y reduce á licencia perpetua el uso general. Yo creo que deben invertirse los términos de la regla de Bello, y restablecerse la antigua doctrina académica.

Es de notar que en estos cuasi-diptongos la última vocal es de mayor sonoridad, ó (en otros términos) que en ella recae el acento grave de la combinación, como lo prueba la asonancia: así, *funérea, funéreo*, asuenan respectivamente con *vela, velo* y ninguno de los dos con *vele, &c.*; á tal punto se oscurece siempre la vocal penúltima. De aquí resulta que, si la vocal que va en primer lugar es la más llena, se produce un diptongo con acento (grave) sobre la más débil, como *aè, aò, oè, en Dánae, Dánao, héroe*, asonantes, por su orden, de *sale, árbol, verde*.

Hé aquí una limitación al principio sentado en el número 4. *Véase. Corrigenda*

#### REGLA 17.

Combinación de dos vocales llenas, acentuada y en segundo lugar la más llena, como *Joab, crear, peón*, no forma diptongo.

Morder los labios y arquear las cejas. (*B. Argensola.*)

El ibero león desde su gruta. (*J. E. Caro.*)

Exceptúanse *seor* y *real*, voz ésta que "se usa siempre con sinéresis en la conversación," \*\* y no pocas veces se halla usada del mismo modo en los mejores poetas:

Cuatro mil reales recibí de Nerio. (*Burgos.*)

La contracción de *ed, éo*, es fácilmente pronunciable, pero en poesía es de mal gusto (v. atrás p. 56, nota), más en unas voces que en otras. *León* admite valor monosilábico (Martínez de la Rosa, Samaniego, Olmedo.) En los infinitivos en *ear*, como *ondear*, es más inelegante la sinéresis que en otras formas verbales como *ondeaba, ondeando*. ¿Y quién, en verso ni en conversación, tolerará los monosílabos *peón* y *peor*?

\* Y aun en estos casos el valor monosilábico de la combinación se comprueba con la práctica invariable de versificadores como Moratín, "cuyas obras líricas presentan el más perfecto dechado de la prosodia castellana" (según el mismo Bello). *Leucónos*, en Moratín, es trisílabo; y en Quintana, "poeta eminente que también cuidó mucho de la armonía del verso," hallamos la siguiente diptongación con aditamento de sinalefa:

¡Vosotros dos, también honor eterno  
De Bética y Guipúzcoa! ¡Ah! si el destino  
Supiere perdonar!...

\*\* Testifícalo el delicadísimo oído de Sicilia.

## REGLA 18.

Una vocal repetida, con acento agudo en una de las dos emisiones, forma forzosamente dos sílabas como *azahár*, *albaháca*; *lée*, *leér*; *piísimo*, *cohórtē*.

Soltar no temas las brillantes alas  
A tu imaginación, y nuevos orbes  
De ventura y bondad fecunda *crée*. (*Gallego*.)

Poco á poco arrimada á tus *loores*. (*Garcilaso*.)

Cuando la Ursa corre  
Veloz hacia la mano  
De la estrella *Bootes*. (*Villegas*.)

Las dos *ee* de *crée*, *lée*, pueden pronunciarse como una sola *e* larga:

*Crees* que se trata aquí de algún torneo...  
Y á duras penas *crée* lo que le pasa... (*Bello*);

pero en ningún caso como dos sílabas con el acento en la segunda. \*

## REGLA 19.

Á pesar de la tendencia de la lengua á acentuar, en combinación de vocales la más llena, hay muchas dicciones en que el buen uso acentúa la menos llena ó la débil. Tales son:

a) Ciertos nombres, y formas verbales de tiempo presente, de estructura sencillísima y en que la más llena va al fin, como *Io*, *día*, *feo*, *leo*, *ría* y *río* (sustantivos y verbos), *pía* (adj. y verbo), *rie*, *loa*, *púa*, *Rúa*. . . Exceptúanse el monosílabo *pie*, nombre, y los verbos *cáe*, *ráe*, *tráe*. *Pié*, verbo, no se incluye en esta regla, porque es pretérito, como *dió*, *fié*, &c.

b) Dicciones que terminan en consonante precedida de vocal más débil, como *ataúd*, *baúl*, *Cafarnaúm*, *Faón*, *Galaór*, *Jaén*, *Lain*, *país*, *Paúl*, *rahéz*, *raíz*, *soéz*. . . No se incluyen en este grupo las combinaciones *ae* y *ao* de *cáen*, *tráen*, *Páez*, *Peláez*, *caós*, \*\* &c.

c) Nombres hebreos como *Adonái*, *Esauí*, *Jehú*. Muchos de éstos quedan incluidos en el grupo anterior, como *Emaús*, *Joél*, *Rafaél*, *Saúl*. . .

d) *Ahí*, *aína*, *baraúnda*, *Caíco*, *Caístro*, *caoba*, *Creúsa*, *Eloísa*, *mohino*, *paraíso*, *Saóna*, *trahilla*, *zahinda* y otros. †

La clasificación precedente es arbitraria y mecánica. El verdadero fundamento de la acentuación, en todos ó casi todos los casos propuestos, es la pronunciación etimológica, protegida por el buen uso, y combatida por la

\* V. atrás p. 39 nota, y Cuervo, *Apunt.* p. 152.

\*\* No fué desconocida en castellano la acentuación *caós*, rima de *Díos* (*Böhl* de *Faber*, *Rimas* n. 17.)

† V. *BELLO* p. 44, *CUERVO*, cap. I, II; *SICILIA*, tomo III.



tendencia vulgar á acentuar la vocal más llena y hacer servir la más débil. Esta tendencia ha prevalecido en algunas voces (v. núm. 14). Cuando la etimología no es dudosa, y el buen uso constante, debe guardarse, como en *raíz*. Cuando la etimología es oscura, y el uso de los poetas vario, no hay razón para rechazar la pronunciación más vulgarizada. Así, entre *baláustre* (Lope y Calderón citados por Cuervo) y *balústre*:

Cada dos pasos á un balcón te asoma  
Para que notes los *baláustres* de oro (*Arriaza*),

prefiero con Sicilia (III, 179) lo último.

#### REGLA 20.

Debe también cargarse el acento sobre la vocal más débil cuando así lo exige la analogía, como se ve, por ejemplo, en *jabalíes*, *tisúes*, *Láinez*, que salen de *jabalí*, *tisú*, *Láin*; en *caí*, *caímos*, *caído*, *caémos*, *caér*, donde deben sonar acentuadas la *i* y la *e* como en los mismos incrementos de verbos análogos: *temí*, *temimos*, *temído*, *temémos*, *temér*; en *bilbaíno*, *vizcaíno*, como *aldino*, *santanderino*; en *Ataúlfo*, como *Arnulfo*, *Rodulfo*; en *egoísta*, *heroísmo*, como *cronista*, *histerismo*, &c. &c.

#### REGLA 21.

Dejan de formar diptongo las vocales concurrentes "cuando á la débil siguió primitivamente una consonante que se ha suprimido, como *fiar*, *cruel*, *oído*, *raíz*, *reír*, *roído*, *Túi*, de *fivere*, \* *crudelis*, *auditus*, *radix*, *ridere*, *rodere*, *Tude*; *huír*, *liar*, de *fugere*, *ligare*; *piar* de *pipilare*; *ruar*, de *rotare*." (ACADEMIA.)

Muchas aplicaciones de esta regla coinciden con las de reglas anteriores.

No se incluyen en ella las voces en que está dislocado el acento (núm. 14).

Algunas voces que en los poetas clásicos conservan el hiato de la consonante perdida, se usan hoy con diptongo, aun en verso. Tales son *fiel*, *juez*, *juicio*. *Ruido* (*rugitum*) se disuelve elegantemente en poesía. *Cruel*, monosílabo, es una contracción dura, usada rarísima vez por escritor clásico:

¿ Á quién me quejaré del *cruel* engaño? (*Arguijo*.)

#### REGLA 22.

Como todo diptongo, por la naturaleza del sonido, lleva ordinariamente en la vocal más llena el acento (regla 3ª), cuando éste carga sobre la débil, el diptongo, de hecho y casi siempre, se descompone en dos sílabas. Por eso en casos enumerados en las reglas 19 y 20, hay solución de vocales.

#### REGLA 23.

Esta ley ha tenido y tiene algunas limitaciones. \*\*

\* Estas voces latinas bastan para indicar la articulación suprimida, aunque no todas son las verdaderas *formas* originarias de nuestros vocablos.

\*\* Cuando el acento es grave, ya se notó arriba (núm. 16) una limitación.

1ª Permitense los poetas la sinéresis de las combinaciones *ea*, *eo* en formas imperativas:

Libre de esclavitud no *sea* ninguno. (Quintana.)

*Sea* de la escena el sitio único y fijo. (Arriaza.)

Dicen que en la ocasión eres discreto,  
Garboso, bravo. *Sea* lo que Dios quiera.... (Bello.)

Ahí verás... ahí verás... Véase ZORRILLA. (P. A. Alarcón.)

*Resolvéos*, nobles varones,  
No perdais tiempo en salvarla. (Calderón.)

Y *atrevéos* á decir que engaño y miento! (García Gutiérrez.)

Mas *héos* aquí segunda maravilla. (Bello.)

Los antiguos poetas castellanos extendieron esta licencia á otros casos, en la misma y otras combinaciones. Hoy no se toleraría *Galatea* trisílabo. Parece arbitraria la distinción que en la versificación moderna se observa, en la licencia de contraer á veces una misma combinación en los verbos, y nunca en los nombres. No lo es, sin embargo: en el modo de proferir las vocales concurrentes hay influencias ideológicas, como nota muy bien Sicilia; el imperativo, dictado tal vez por la pasión, se ha de pronunciar con viveza y no le cuadraría la languidez del hiato.

#### REGLA 24.

2ª limitación. En la conversación familiar las combinaciones *ía*, *ío*, se contraen fácilmente, y de igual sinéresis abundan ejemplos en poetas castellanos del siglo de oro:

Que *había* de ver en largo acabamiento.... (Garcilaso.)

Hermosas ninfas que en el río metidas.... (El mismo.)

Con *aparición* -

p. 58

Hoy en verso no son permitidas tales sinéresis.

"Cuando las dos vocales terminan la dicción," como en los ejemplos anteriores, "la sinéresis — dice Bello — ofende poco ó nada al oído; y tal vez sería de desear" (mayormente en poemas y leyendas) "que imitásemos á los italianos, que en esta situación contraen siempre las vocales... Serían entonces más nutridos nuestros versos, y cabría más en ellos."

En este punto, como en otros, la prosodia de los poetas andaluces prevaleció sobre la de los castellanos. Ya como licencias excepcionales, ya como tímidos y mal recibidos asomos de innovación, considero pasajes como éstos:

¿Quieres te ame el lector? *Varía* \* el estilo. (Arriaza.)

Los *ríos* su curso natural reprimen. (*Espronceda*.)

*Habíase* retirado el de Argalía. (Bello.)

Y no te *pasaría* lo que te pasa.... (El mismo.)

\* Favorece á esta contracción ser la voz imperativa.



Los buenos versificadores contemporáneos jamás cometen esta licencia pero al mismo tiempo evitan colocar las terminaciones *ía, ío* en ciertos pasajes del verso (6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílaba del endecasílabo, por ejemplo \*), donde languidecen, como se ve en —

Á más serenos días retardara... (Olmedo.)

Por loco te tendrían las bandadas... (Burgos.)

Suenan muy bien en otros pasajes del verso (en 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílaba):

De Alonso guía la agobiada planta. (J. E. Caro.)

Me exalto, y río, y me estremezco, y lloro. (Gallego.)

Tórnase el río asolador torrente. (M. Catalina.)

### REGLA 25.

3.<sup>a</sup> limitación. La diptongación es obligatoria en *aún*, frecuente en *ahora* y permitida en *ahí*, cuando estas palabras se usan como proclíticos, esto es, cuando van antepuestas en la frase:

¡Y sus nombres *aun* viven! \*\* Y su frente! ... (Quintana.)

Y me dije: *Ahora* sí que amo de veras! † (García Gutiérrez.)

Tú en Granada feliz! *Ahí* su estandarte  
Clavó la ilustre reina de Castilla (P. A. de Alarcón.)

*Ahí* tienes otro igual. ¿Igual? No; miento. (M. Catalina.)

---

\* La sinalefa (según ha notado Marroquín) da á estas combinaciones la fuerza que suele faltarles:

Tú que con celo *pío* y noble saña... (Góngora.)

Buscando *compañía* en un desierto. (M. Catalina.)

\*\* *Aun*, monosílabo, tiene diversos sentidos según la palabra á que se antepone.

Tiene *aun* el buitре robador su nido (Bello),

significa que no sólo las aves pacíficas, sino *hasta* el buitре carnícero, tiene su nido.

*Aun* tiene el buitре robador su nido...

significaría que cierto buitре tiene *todavía* el nido que antes tuvo. Esto mismo podría expresarse con *aun* disílabo pospuesto al verbo: *Tiene aún*...

† De *ahora* disílabo en casos semejantes podrían citarse aquí ejemplos no sólo de Mora, que siendo "uno de los más hábiles versificadores que ha tenido la lengua, se permite á menudo esa contracción," sino también de Martínez de la Rosa, de Burgos, y otros muchos.

Sea que vayan estas palabras pospuestas en la frase, ó colocadas á fin de verso, la solución de vocales en uno y otro caso es forzosa. Así *ahora*, que puede usarse disílabo en —

*Ahora* diosa inflexible á mi lamento...

se empleará precisamente como trisílabo \* en —

Diosa *ahora*, inflexible á mi lamento,

y en —

Antes mujer enamorada, *ahora*

Diosa inflexible á mi lamento y ciega.

(*Cánovas del Castillo*.)

Comprende á estas y otras palabras la misma ley que rige en materia de sinalefa. Suenan bien este verso:

*La oda* sus alas ambiciosas tiende. (*Arriaza*.)

Y sería durísimo:

Tiende *la oda* sus alas ambiciosas ;

é intolerable:

Sus alas ambiciosas tiende *la oda*.

Cuanto más retrocede la combinación alejándose (cf. regla 13) del acento principal, del lugar en que hay pausa, ó del final enfático de la frase, más fácil parece la contracción.

## 26 (*Observación*.)

En los casos comprendidos en los tres números precedentes (23, 24, 25), ó sea en las limitaciones á la regla número 22, aparecen contraídas dos vocales que deben llevar el acento agudo sobre la más débil. ¿Cómo se explican tales sinéresis en verso? Yo creo que en los casos propuestos, las combinaciones *éa*, *éo*; *ía*, *ío*; *áo* (en *ahora*), *ái* (en *ahí*), *aú* (en *aún*), constituyen verdaderas excepciones, bien que ocasionales, al citado principio número 22, y que se profieren en una sola emisión de voz, conservando el acento la vocal más débil, y adelgazándose el sonido de la llena. Así en estos versos ya antes copiados —

Hermosas ninfas que en el río metidas...

Los ríos su curso natural reprimen...

*río*, *ríos*, monosílabos, retienen el acento en la *í*, como *ío*, *Dío* en italiano.

Fenómeno semejante se verifica con el acento grave de algunos cuasi-diptongos (v. núm. 16.)

En algunos casos como en *aun* monosílabo, parece como que el peso del acento se reparte entre las dos vocales (pp. 32, 57); pero si alguna de ellas tiene, como parece que ha de tener, mayor sonoridad que la otra, esa será, en tales combinaciones, la débil.

\* Salvo que se diga *ora* ú *hora*; pero esta aféresis tiene siempre no sé qué dureza.



## III

## TABLA DE LAS COMBINACIONES DE DOS VOCALES EN CASTELLANO.

Según se ha visto, hay diptongos acentuados, ó sea, que llevan acento agudo, como *áu* en *Táuro*, y otros inacentuados, es decir, que lo llevan grave, como *au* en *tàurómáquia*.

El acento, agudo ó grave, cae generalmente sobre la vocal más llena.

Los diptongos (agudos ó graves), y todas las diptongaciones, buenas y malas, pueden dividirse en cinco clases, á saber:

1ª Diptongos indisolubles, v. gr. *ai*, *ei* en *naipe*, *peine*.— (En esta clase comprendo aquellos diptongos en que rarísima vez, y por licencia insólita, cometió diéresis algún poeta, como *ai* en *Lais* (*Läis*, Jovellanos), *oi* en *Zoilo* (*Zóilo*, Tirso \*), *ea* en *línea* (*linëa*, Porcel), *ui* en *buitre* (*büitre*, Bermúdez de Castro.)

2ª Diptongos que pueden disolverse en verso. Subdivididos en —

a) disoluciones simplemente lícitas en verso, como *diablo*, *triünfo*;

b) disoluciones elegantes en verso, como *Diana*, *rüina*.

3ª Combinaciones que ocasionalmdnte se diptongan, ó se disuelven, y se disuelven siempre en final de verso, como *de* de *cae*, *ao* de *ahora*.

4ª Diptongaciones lícitas, y aun frecuentes, en el que habla ó declama, pero excluídas por la métrica moderna, como *-ía*, *-ío* en *sería*, *río*.

5ª Diptongaciones excluídas por la métrica moderna y por el uso de las personas bien educadas, como la grosera sinéresis de *ái* en *páis*, *raíz*. \*\*

No puede darse una regla sola para cada combinación; pues unas mismas vocales concurrentes entran en una ó en otra de las clases enumeradas, según las dicciones en que ocurran, y los pasajes de frase ó verso en que estas palabras se empleen, como se ve en las siguientes muestras. Entre paréntesis van las combinaciones que no existen en castellano, como *ea*, *eo*.

\* Citado por Bello (p. 57). Salvo, aunque no es probable, que Tirso pronunciase *Zoilo*, como pronunciaba Sicilia (I 66).

\*\* ¿Y por qué, dirán algunos, se ha de tomar nota de estas diptongaciones viciosas? Porque en el estudio de una lengua debe distinguirse lo puro y correcto de lo bastardo y vicioso; pero no es lícito, á título de condenar esto último, ocultar los hechos. Y es un hecho que estas sinéresis son frecuentísimas en el vulgo de las gentes que hablan castellano, y que aun en poetas como Valbuena, tan gallardo versificador cuanto poco cuidadoso de la buena prosodia, hay casos de *paraíso*, *raíz*, &c. De tales prácticas diré que jamás convendrá imitarlas; pero que, quien estudie la historia de nuestra lengua, no debe tampoco ignorarlas.

A

| Combinaciones de dos vocales. | Muestras de voces en que estas combinaciones han de formar dos sílabas. | Muestras de diptongaciones (de diversas clases.)              |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| (áa), àa                      | „ zahareño *                                                            | Saavedra (1ª clase).                                          |
| aá, (aà)                      | azahar „                                                                |                                                               |
| áe, àe                        | cáe (á fin de verso)                                                    | { cáe (3ª clase), Faetonte, zahirir (2ª a), cáer (5ª clase).  |
| aé, aè                        | caér „                                                                  | Dánae (1ª)                                                    |
| ái, ài                        | „ „                                                                     | { áire, airón (1ª clase), Tais (1ª), cáimos (5ª, por caímos.) |
| aí, (aì)                      | raíz „                                                                  | ahí (3ª clase), raíz (5ª)                                     |
| áo, ào                        | caos (á fin de verso)                                                   | caós (3ª clase), Laomedonte (2ª)                              |
| aó, aò                        | Fuón „                                                                  | ahora (3ª clase), ahogado (2ª a.)                             |
| áu, àu                        | „ „                                                                     | cauto, cautela (1ª clase), baul (5ª)                          |
| aú, (aù)                      | baúl „                                                                  | aún (3ª clase.)                                               |

E

|          |                      |                                                                         |
|----------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| eá, eà   | crear „              | reales, realidad (2ª clase), línea (1ª)                                 |
| éa, (èa) | presea „             | sea (3ª clase), fea (4ª)                                                |
| ée, èe   | lée (á fin de verso) | { lee (3ª clase), reemplazamiento (1ª), vehemencia (2ª)                 |
| eé, eè   | leer „               | leer (3ª clase), leería (2ª)                                            |
| éi, èi   | „ „                  | { peine, peinado (1ª clase), deicida (2ª a), créimos (5ª, por creímos.) |
| eí, (eì) | creímos „            |                                                                         |
| eó, eò   | peor „               | { etereo (1ª), leonés (2ª b), seor (2ª a), leones (3ª)                  |
| éo, (èo) | reo „                | atrevéos (3ª clase.)                                                    |
| éu, èu   | „ „                  | feudo, feudatario (1ª clase.)                                           |
| eú, (eù) | reúne „              | { reuniendo (2ª a), Créusa (5ª, por Creúsa.)                            |

I

|          |        |                                                     |
|----------|--------|-----------------------------------------------------|
| íá, ià   | fiar „ | { cristiano (1ª clase), Ticiano (2ª), criatura (2ª) |
| ía, (ìa) | fría „ | sabríamos (5ª), había (4ª)                          |
| ié, iè   | fié „  | { bien, bienestar (1ª clase), oriente (2ª)          |

\* En zahareño, zaharrón, la h ha representado siempre, según observa Sicilia, una aspiración tenue. Por eso en esas dicciones aa son dos sílabas, mientras que ee es una vocal larga en vehemente, donde la h es mero signo etimológico.



|          |                             |                                                   |
|----------|-----------------------------|---------------------------------------------------|
| íe, (íe) | <i>fie</i> (á fin de verso) | <i>fie</i> (4ª clase *)                           |
| íi, (íi) | <i>frúisimo</i> „           | „ „                                               |
| (íi, íi) | „ „                         | „ „                                               |
| ió, iò   | <i>fió</i> „                | <i>vió, diocesano</i> (1ª), <i>rió</i> (5ª)       |
| ío, (ío) | <i>río</i> „                | <i>rendíos</i> (3ª clase **), <i>río</i> (4ª)     |
| íú, iù   | <i>fiucia</i> „             | { <i>porciúncula</i> (1ª clase), <i>triunfo</i> , |
| íu, iu   | <i>Darníus</i> „            | { <i>triumfal</i> (2ª)                            |
|          |                             | <i>viúda, viúdez</i> † (1ª)                       |

## O

|           |                   |                                                          |
|-----------|-------------------|----------------------------------------------------------|
| oá, oà    | <i>loar</i> „     | { <i>coagular</i> (1ª), <i>Moabita</i> (2ª), <i>Gui-</i> |
| óa, (òa)  | <i>loa</i> „      | { <i>puzcoa</i> (1ª)                                     |
| óe, òe    | <i>roe</i> „      | <i>proa</i> (4ª) ‡                                       |
| oé, oè    | <i>poeta</i> „    | <i>roedor</i> (2ª)                                       |
| ói, òi    | „ „               | <i>héroe</i> (1ª), <i>proeza</i> (5ª)                    |
| oí, (oí)  | <i>oí</i> „       | { <i>heroico, heroicidad</i> (1ª), <i>óido</i> (5ª,      |
| oó, (oò)  | <i>cohombro</i> „ | { <i>por oído.</i> )                                     |
| óo, òo    | <i>lío</i> „      | <i>oír</i> (5ª clase) *                                  |
| óu, (òu)  | „ „               | <i>lóres</i> (por <i>loores</i> , 5ª clase.)             |
| (oú) (où) | <i>(Bouúrt)</i> „ | <i>cooperativo</i> (1ª)                                  |
|           |                   | <i>bou</i> (1ª clase.) <i>Nauvilas</i>                   |
|           |                   | „ „                                                      |

## U

|          |                  |                                                        |
|----------|------------------|--------------------------------------------------------|
| uá, uà   | <i>ruar</i> „    | { <i>igual, agua</i> (1ª clase), <i>fluctua-</i>       |
| úa, (ùa) | <i>púa</i> „     | { <i>ción</i> (2ª)                                     |
| ué, uè   | <i>rué</i> „     | <i>exceptúanse</i> (4ª clase.)                         |
| úe, (ùe) | <i>actúese</i> „ | { <i>sueño, ahuecado</i> (1ª clase), <i>minué</i> ,    |
| uí, uì   | <i>huí</i> „     | { <i>situé</i> (2ª)                                    |
|          |                  | <i>exceptúense, lúe</i> (4ª clase.)                    |
|          |                  | { <i>fui, fuimos</i> (1ª clase), <i>cuita, ruido</i> , |
|          |                  | { (2ª), <i>acuitado, ruidoso</i> (1ª)                  |

\* Lope de Vega, citado por Sicilia.

\*\* Asimilase á los imperativos en *éos* :

Cese vuestro furor, *rendíos* á Roma.

(D. Ignacio López de Ayala.)

† Acentuación etimológica anticuada.

‡ *Proa*, monosílabo, se halla en Lope de Vega, citado por Sicilia, y en otros poetas antiguos. Hoy sería mala sinéresis.

\* Conservando el acento en la *i* se han permitido la sinéresis en *oír* D. Angel Saavedra, Martínez de la Rosa, Burgos y otros. Usando de alguna laxitud, podría incluirse *oír* en la 3ª clase de diptongaciones.

|            |                             |                                                                     |
|------------|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| úi, ùi     | <i>Túi</i> (á fin de verso) | <i>muy</i> (1ª clase), <i>cúido</i> *, <i>cuidado</i> .             |
| uó, uò     | <i>cruror</i> "             | { <i>cuota</i> , <i>ingenuo</i> (1ª clase), <i>virtuoso</i><br>(2ª) |
| úo, (ùo)   | <i>buho</i>                 |                                                                     |
| (úu), ùu   | " "                         | <i>duo</i> (4ª clase.) **                                           |
| (úú), (uù) | " "                         | <i>duunvirato</i> (1ª clase.)                                       |
|            | " "                         | " "                                                                 |

## VII.

## SOBRE LA EQUIVALENCIA DE LOS FINALES AGUDO, GRAVE Y ESDRÚJULO EN EL VERSO.

(MÉTRICA, § II, PÁGINA 91.)

Don Francisco Martínez de la Rosa, que en una de las *Notas* á su *Poética* ha comparado la versificación antigua con la moderna (y á mi parecer más acertadamente que Hermosilla y Sicilia), encuentra un vestigio de aquella compensación de largas y breves que era de necesidad absoluta para el ritmo antiguo, en la sílaba de menos que tienen constantemente nuestros versos agudos, y la sílaba de más que ponemos siempre á los esdrújulos. "La palabra *trémula* consume á fin de verso los mismos tiempos musicales que la palabra *fuerte*." ¿Pero por qué solo á fin de verso? Alguna causa particular debe de haber en aquel paraje, que no exista en los otros. ¿No indica esto con toda claridad la influencia de la pausa, que hace de poca importancia las desigualdades de duración entre los finales graves, agudos y esdrújulos? Cuando en el final de un verso pongo el esdrújulo *tenérsela* en lugar de los graves *tenerla* ó *ternerse*, ¿se podrá buenamente decir que se sustituyen dos breves á una larga? Es claro que no. Lo que se hace es añadir á las sílabas existentes otra sílaba; no hay sustitución alguna. Y cuando sustituyo el final agudo al grave, *tener* á *tenerle*, ¿sustituyo acaso una larga á dos breves? No ciertamente; porque lo mismo absolutamente es el *nér* en *tenér* que en *tenérle*. Lo que se hace entonces no es más que quitar una sílaba. ¿Puede concebirse que la adición ó sustracción de una cantidad á otra dada, que

\* Pronunciación anticuada (v. atrás p. 62). Las combinaciones *iu*, *ui*, admiten claramente acentuación doble, aunque en ellas no recaiga el acento agudo de la dición. En otras combinaciones (por ej. *ai*, *au*, en *decaimiento*, *aumentativo*) es dudoso el lugar que toca al acento grave, y aun parece á veces como si el peso del acento se repartiese. No así en la combinación de las dos vocales débiles. Mientras subsistió el acento etimológico y se dijo *viúda*, *cúido*, de igual manera (trocado el acento agudo en grave) debió seguramente de pronunciarse *viudedád*, *cuidádoso*. Hoy decimos *viúda* y consiguiientemente *viudedád*, *cuido* y *cuidádoso*. Esta doble acentuación demuestra patentemente, en confirmación de lo dicho arriba, que toda sílaba, toda vocal propiamente dicha, lleva acento, cuando no agudo, grave.

\*\* Monosílabo en un verso de Amato Benedicto (ó sea de D. A. B. Núñez) citado por Sicilia. Ejemplos de escritor tan desaliñado como fué aquel satírico y doctoral de Granada, no autorizan práctica alguna en verso, pero sí sirven para testificar un hecho.



permanece inalterable, no la aumenta ó la disminuye? No era por cierto así la compensación entre una larga y dos breves en latín y griego.

Otra cosa es lo que en los versos latinos era análogo á lo que sucede en los castellanos. En el final de un exámetro, por ejemplo, puede ponerse *labore* en lugar de *labores*, y recíprocamente, sin embargo de que la última sílaba de *labore* sea breve y la de *labores* larga. No hay en esto sustitución de dos sílabas á una, sino de dos tiempos á uno; pero el tiempo que de este modo sobra ó falta, se embebe ó suple en el reposo final del verso.

Obsérvese que, aun según la doctrina de nuestros prosodistas no puede haber compensación entre un trisílabo esdrújulo y un disílabo grave, ni entre un disílabo grave y un monosílabo agudo, siendo las demás cosas iguales. Las dos sílabas iniciales de *cálculo* consumen igual tiempo que toda la palabra *calca* y le sobra una sílaba, como la sílaba inicial de *calca* se conmensura con el monosílabo *cal* y le sobra otra sílaba. Son desiguales por consiguiente las duraciones de estas tres palabras; gastándose en la primera un tiempo más que en la segunda, y en la segunda un tiempo más que en la tercera. Si no se paliase esta desigualdad en el reposo con que termina el verso, no se toleraría; y aun por eso la interpolación de finales agudos ó esdrújulos entre los graves es más bien una licencia autorizada que una práctica regular y legítima; á menos que sobreviniendo á intervalos iguales, se convierta en un accidente métrico, cuya recurrencia periódica deleite al oído.

### VIII.

#### SOBRE LOS PIES: DIFERENCIA FUNDAMENTAL ENTRE EL RITMO DE LA POESÍA GRIEGA Y LATINA Y EL DE LA POESÍA MODERNA.

(MÉTRICA, § III, PÁGINA 94.)

Los *pies* tienen en todo sistema métrico una relación necesaria con el mecanismo del verso. Debemos mirarlos como expresiones abreviadas que significan ciertas combinaciones de sílabas largas y breves, como en la métrica de los griegos y latinos, ó de acentuadas é inacentuadas, como en la métrica de los españoles, italianos, portugueses, ingleses &c.

En el *Arte de Hablar* se construyen los pies castellanos atendiendo á un tiempo al acento y á la cantidad *natural* y de *posición*; por manera que en—

El dulce lamentar de dos pastores  
He de cantar, sus quejas imitando,

tendríamos:

|          |          |          |          |          |        |
|----------|----------|----------|----------|----------|--------|
| El dul-  | -ce la-  | -mentar  | de dos   | pasto-   | -res   |
| espondeo | pirriquo | espondeo | yambo    | espondeo |        |
| He de    | cantar   | sus que- | -jas i-  | -mitan-  | -do,   |
| pirriquo | espondeo | espondeo | pirriquo | yambo    |        |
| Cuyas    | ove-     | -jas al  | cantar   | satro-   | -se... |
| troqueo  | yambo    | yambo    | espondeo | yambo    |        |

¿Qué simetría de pies, ó qué medida de tiempo señalada por medio de ellos, percibimos aquí? ¿A qué ley está sujeta su colocación? Y si á ninguna, ¿qué provecho se saca de introducir semejante nomenclatura en nuestra métrica?

Yo construyo los pies atendiendo sólo al acento; de que se sigue que no admito más de dos pies disílabos, el coreo ó troqueo y el yambo. Cuando digo que el ritmo del endecasílabo es yámbico, y que de sus cinco pies el tercero y quinto, ó bien el segundo, cuarto y quinto, son necesariamente yambos, expreso casi todo lo que es necesario para dar á conocer las leyes métricas á que este verso está sujeto, y fuera de eso indico cuáles son las cadencias que en él agradan más al oído, que son todas aquellas que nacen de la acentuación de las sílabas pares: doy á conocer en una palabra, su naturaleza, su esencia íntima.

El Sr. Hermosilla no admite pies trisílabos en castellano. Esto, aun adoptado su sistema métrico, modelado por el latino, parece una pura voluntariedad. “Téngase, dice, por principio general, verdadero é inconcuso, que nuestros versos están divididos en pies de dos sílabas; con alguna *cesura* (ó sílaba de más) al fin, si el número de las sílabas del verso es impar.” De este principio general, verdadero é inconcuso, no encontramos otra prueba que la siguiente: que ni aun el adónico consta de dáctilo y espondeo, sino de coreo, yambo y cesura. ¿Y por qué no de dáctilo y espondeo, ó de dáctilo y coreo? “La prueba, dice, es demostrativa. En este de Villegas,

Zéfiro blando,

aun concediendo que constase de dos pies y que el primero fuese dáctilo, el segundo no puede ser espondeo, pues la *o* de blando es breve.” Pero de no ser blando espondeo, ¿se sigue que zéfiro no sea dáctilo? Y conceder que zéfiro sea dáctilo, no es conceder lo que se va á refutar demostrativamente? Confieso que me he quedado en ayunas de la demostración. No parece sino que en esto de los pies hubiese alguna cosa misteriosa, y que no fuese lo más indiferente del mundo decir dáctilo y coreo ó decir coreo, yambo y cesura breve, pues al cabo estas dos expresiones significan una misma serie de cinco sílabas combinadas así: larga, breve, breve, larga, breve. Si alguna de las dos expresiones mereciese la preferencia, sería sin disputa la primera, que es la más sencilla. \*

Además, ¿no es una voluntariedad sentar que la última sílaba del adónico es siempre breve, porque lo es la de blando en el ejemplo que se cita? ¿No son adónicos,

Temo sus iras,  
Hiere tus alas,

---

\* Téngase presente que en el lenguaje de Hermosilla la palabra *cesura* no significa corte, sino sílaba de más, ó que no entra en el cómputo de los pies. No quiero disputar la propiedad de esta acepción.

[Es técnica en la métrica de las lenguas clásicas.]



y no es larga en ellos la última sílaba por el *scheva* de la *s*? Y en fin, ¿no será indiferente en los versos castellanos como en los latinos la cantidad de la sílaba final por razón de la pausa, que señala el tránsito de un verso á otro, y suple lo que falta á lo breve, ó absorbe lo que sobra á lo largo?

Pero dejemos estas largas y breves, que (si no estoy completamente alucinado) importan muy poco en nuestro sistema de versificación, y volvamos al accidente esencialísimo al ritmo castellano, el acento. Todas las variedades que admite el ritmo simple, se reducen á cinco: ó viene el acento rítmico sobre las sílabas pares, ó sobre las impares, ó de tres en tres sílabas comenzando por la primera, por la segunda, ó por la tercera. Por consiguiente tenemos dos piés disílabos, el troqueo y el yambo, y tres piés trisílabos, el dáctilo, el anfibraco y anapesto. Ni podemos tener más, ni podemos tener otros que éstos; á menos que admitamos piés de cuatro ó más sílabas, de que hasta ahora no hay necesidad para explicar los ritmos de la versificación castellana.

A fin de desvanecer toda especie de duda sobre este punto fundamental averigüemos el verdadero oficio del acento en nuestro ritmo. El grande argumento de los sostenedores de las cantidades silábicas sencillas y dobles, es éste: es innegable que la sílaba larga de los metros clásicos tenía doble duración que la breve: las acentuadas de los metros modernos hacen el oficio de las antiguas largas; luego en castellano la sílaba acentuada vale dos tiempos y la inacentuada uno solo. Como si hubiera necesidad de raciocinio para probar una cosa de que, si existiese, tendríamos la mejor de todas las pruebas en nuestras propias sensaciones. Para que se perciba la falacia de ese argumento, es preciso que se mire bajo su verdadero punto de vista el artificio de los metros antiguos.

En griego y latín lo que se llamaba sílaba larga era doble de la breve en su cantidad ó duración. Y esta diferencia entre las sílabas no fué un refinamiento introducido por los poetas ó los gramáticos, sino una cosa nacida con las mismas lenguas y familiarísima aun al vulgo, que la aprendía desde la cuna; puesto que no le era dado hablar sino con largas y breves, de duración doble y simple; de manera que para componer versos fué necesario desde el principio tomarla en cuenta; como que el ritmo métrico no es otra cosa que el habla misma reducida á cierta medida. Así se hizo en efecto aun en los siglos que precedieron á Homero, mucho antes que hubiese gramáticos y se escribiesen prosodias.

En el uso de las largas y breves se consultaban dos objetos que importa mucho distinguir: la medida del tiempo y el movimiento métrico. Desde luego era necesario que la combinación de largas y breves se hiciese con tal arte, que cada verso, y cada cláusula del verso se pronunciasen en cierto número de tiempos, contando la breve por uno y la larga por dos. Los

versos de una misma especie debían tener todos una duración ó rigorosa ó aproximadamente igual. Si el ritmo era simple, cada verso constaba de cláusulas que también eran rigorosa y aproximadamente iguales. Si (como en el sáfico) era complejo el ritmo y desiguales las cláusulas, á lo menos la estructura de cada verso debía repetirse uniformemente en los otros.

El exámetro, por ejemplo, debía constar de seis cláusulas, cada una de cuatro tiempos. Por consiguiente esta línea,

Infandum jubes, regina, renovare dolorem,

no formaba un exámetro; pues aunque tenemos en ella estas cláusulas de cuatro tiempos *infan*, *bes-re*, *vare-do lorem*, quedan en medio de ellas la cláusula de tres tiempos *dum-ju*, y la de cinco tiempos *gna-reno*, que son contrarias á la ley del exámetro. El verso tenía completos sus veinticuatro tiempos, pero los tiempos estaban distribuidos de un modo irregular que el oído desaprobaba. Ni pueden distribuirse legítimamente sino colocando las palabras en otro orden: v. g. del modo siguiente:

Infan- | -dum, re- | -gina, ju- | -bes reno- | -vare do- | -lorem,

ó de este otro:

Renova- | -re jubes | infan- | -dum, re- | -gina do- | -lorem.

Mas aunque esta segunda línea cumplía con la condición del número ó medida rítmica del tiempo, no presentaba el *movimiento métrico* que se exigía como una condición no menos indispensable en esta especie de verso. No bastaba que las sílabas se repartiesen en cláusulas de cuatro tiempos: se pedía también al versificador que cada cláusula principiase constantemente por una sílaba larga; en otros términos, las cláusulas debían ser por precisión espondeos ó dácilos. La línea, pues,

Renovare jubes infandum, regina, dolorem,

no satisface á la segunda de las condiciones esenciales; pues aunque principia por dos cláusulas de cuatro tiempos, la primera mitad de cada una de ellas consta de dos sílabas breves y no de una larga; en otros términos, los dos primeros pies son anapestos, y no dácilos ó espondeos, contra la ley del metro. En la línea,

Infandum, regina, jubes renovare dolorem,

se verifican las dos condiciones juntamente.

Así pues, ni en el exámetro ni en otro verso alguno se requería para el número ó medida del tiempo que en ciertos parajes hubiese precisamente breves ó largas. Esto se exigía con otro objeto muy diferente y no en todas especies de verso. Para lo que es llenar ciertos espacios de tiempo, lo mismo era emplear dos breves que una larga; así como en la música para lo que es



llenar un compás tanto vale emplear dos semicorcheas como una corchea. Mas para el aire, el carácter, el movimiento del verso no era lo mismo ocupar dos tiempos con dos alientos ó con uno solo prolongado. \* Aquéllos daban ligereza y suavidad á la cláusula métrica; éste la hacía lenta y grave.

Ahora bien, ¿qué debía suceder en una lengua en que las duraciones de las sílabas fuesen aproximadamente iguales? Primeramente, no pudiendo compensarse una larga por dos breves, era necesario que el número de los tiempos de que constaba cada cláusula y cada verso guardase una proporción constante con el número de las sílabas: es decir, que todos los pies y todos los versos isócronos debían ser por el mismo hecho isosílabos.

Y en segundo lugar, siendo tan corta la diferencia entre las largas y las breves, las largas forzadas no hubieran señalado de un modo bastante sensible el movimiento métrico. Debíó, pues, buscarse otro accidente perceptible al oído, que tuviese el mismo oficio. Este accidente fué en castellano el acento.

La apoyatura que distingue la sílaba aguda de la grave no es de tanta importancia en nuestra métrica, sino porque colocada de trecho en trecho da á cada especie de verso un aire y marcha característica, á la manera que lo hace el compás ó *battuta* en la música. Como en ciertos parajes del metro latino se exigía por precisión una larga y no se admitían dos breves, sin embargo de que para la medida del tiempo era lo mismo una cosa que otra, así en ciertos parajes del metro castellano se pide por precisión una sílaba aguda, y no se admite una grave, no obstante que ambas ocupan espacios aproximadamente iguales en la medida del tiempo.

## IX.

### SOBRE LA TEORÍA DEL METRO.

(METRICA, § I, PÁGINA 85.)

Aquí me propongo discutir de propósito la teoría métrica del Sr. Hermosilla. Yo creo que admitiendo sus reglas de cantidades silábicas, y su modo de explicar el mecanismo de nuestros versos, resultaría que, según su misma definición de lo que es verso, son indignos de este nombre los de cuantos poetas castellanos han escrito hasta ahora, y no podrían compararse aun con los más libres y prosaicos que jamás se usaron en griego ó latín; de manera que lejos de asimilarse la versifi-

\* [El autor habla aquí con mucha propiedad. Reconoce que en latín una sílaba larga era un aliento prolongado y consumía dos tiempos; que dos sílabas breves, eran dos alientos naturales que juntos consumían dos tiempos también. Véase aquí admitida por Bello, ocasional pero claramente, la diferencia entre *aliento* y *tiempo*, entre lo que constituye la *unidad* de las sílabas y su *cantidad*.]

tación castellana y la antigua, como se lo propuso por medio de su sistema aquel erudito escritor, diferirían completamente en el más fundamental y esencial de todos los caracteres del metro.

"La versificación (dice el Sr. Hermosilla) consiste en distribuir las composiciones en ciertos grupos de sílabas sujetos á medidas determinadas." Supongo que por *medidas determinadas* debemos entender *medidas isócronas* ó espacios de tiempo iguales, porque más abajo se dice: "Todos los versos se cantaban, 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 en un determinado período de tiempos musicales, es de toda necesidad que en su pronunciación tónica no se gastasen más ni ménos 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 empleaban en recitar cada uno." Si un *determinado período de tiempos musicales* es una cantidad determinada y fija de duración (y yo no veo qué otra cosa pueda ser), la medida regular de los versos de cada especie consiste sin duda en amoldarse justamente á ciertos espacios de tiempos fijos y determinados, de manera que nada sobre ni falte.

Partiendo de unos mismos principios, diferimos totalmente en su aplicación; pero es, si no me engaño, porque el Sr. Hermosilla los abandona cuando llega el caso de adaptarlos á la versificación castellana. Lo que á mi ver le ha inducido á error es el paralelo que ha querido establecer entre ella y la griega y latina; no porque no sean análogas y comparables hasta cierto punto, sino porque ha buscado la analogía donde no es posible que exista, oponiéndose á ello el diverso mecanismo de las dos lenguas.

Los griegos y latinos, según el Sr. Hermosilla, tenían cuatro clases de versos. En la primera el número de las sílabas y de los tiempos era constante. Pertenecían á ella el senario yámbico puro, los sáficos, adónicos y alcaicos.

Lo esencial, á mi parecer, en esta clase era la igualdad *rigorosa* de los tiempos y la uniformidad *absoluta* de los movimientos. No solo era necesario que en cada cláusula se gastase cierto número de tiempos: que, por ejemplo, en la primera del sáfico \* se gastasen tres tiempos, en la segunda y tercera cuatro, en la cuarta y quinta tres, por cuyo medio se consumían diez y siete tiempos ni más ni menos en cada verso, sino que además era necesario que las largas y breves formasen una serie forzada, porque la primera, cuarta y quinta cláusula eran precisamente troqueos, la segunda espondeo, y la tercera dáctilo. De aquí resultaba que el número de las sílabas fuese invariable

\* Esto se aplica principalmente al sáfico de Horacio.



en esta especie de verso; mas no como circunstancia que de suyo importase, sino como consecuencia forzosa de la uniformidad absoluta de los movimientos ó determinación de los pies.

En la segunda clase el número de los tiempos era constante, mas no el de las sílabas. Así sucedía, por ejemplo, en el exámetro.

En esta clase se pide al poeta, como en la primera, la igualdad *rigorosa* de tiempos; pero no se exige la estricta uniformidad de movimientos que en el sáfico, el alcaico, &c. El exámetro consume constantemente veinticuatro tiempos, pero admite en casi todas las cláusulas espondeos y dáctilos, que son pies isócronos, aunque de diferente número de sílabas, excluyendo los demás pies, aun el anapesto y el proceleusmático, que son también isócronos con el espondeo y el dáctilo. De esta libertad en la elección de los pies, aunque reducida á límites estrechos, resultaba necesariamente que las sílabas fuesen unas veces más y otras menos.

En la tercera clase, según el Sr. Hermosilla, el número de las sílabas es constante y el de los tiempos variable. A mí me parece inconcebible que haya semejante clase de versos en lengua alguna, á lo menos mientras se busque en ellos el placer del oído. ¿Qué diríamos de un músico que componiendo una tonada enhebrase corcheas y semicorcheas indistintamente, sin cuidarse de otra cosa, que de poner un mismo número de notas en cada compás? La única muestra que se nos da de esta clase de versos en el *Arte de Hablar*, es el *senario yámbico con espondeos en los impares*. \* Pero no hay senario yámbico reducido á la necesidad de no mezclar jamás el yambo con otro pie que espondeo. El yámbico mismo de los líricos, que es sin duda el que ha tenido presente el Sr. Hermosilla, no solo admite el tríbraco, sino el anapesto y el dáctilo, aquel como equivalente al yambo, y estos al espondeo; y si bien Horacio (probablemente para dar fuerza y majestad al verso) emplea más á menudo los pies disílabos, de cuando en cuando entrevera los otros. No hay, pues, diferencia métrica entre el yámbico de los líricos y el de los trágicos, que el Sr. Hermosilla ha reducido á la cuarta clase.

En esta no es determinado el número de los tiempos ni el de las sílabas. El versificador no buscaba aquí la igualdad *rigorosa* de tiempos que en el exámetro, ni mucho menos la exacta uniformidad de movimientos que en el sáfico. En el yámbico de los trágicos, por ejemplo, variaban los tiempos, aunque dentro de límites estrechos. Dividido el senario en tres partes ó *dipodías*, cada una de ellas podía constar de seis ó siete unidades de tiempo. Pero el de los cómicos era todavía más libre, pues admitiendo en todos los pies (menos el último) yambos ó

\* *Pares* dice el original: sin duda es errata de imprenta.

espondeos, ó los respectivos isócronos, variaba desde seis hasta ocho unidades en cada dipodía. De la variedad en los tiempos, y todavía más de la indeterminación en los pies, debía resultar necesariamente que no hubiese número fijo de sílabas.

Síguese de esta enumeración que jamás en griego ni en latín se atendió para la medida del verso al número de las sílabas, sino solo al de los tiempos y al carácter de los movimientos, aunque con más ó menos rigor; que el isosilabismo, cuando lo había, resultaba, sin que directamente se le buscara, de las leyes severas á que se sujetaba á veces el poeta en el aire ó movimiento métrico; y que la medida del tiempo fué siempre la consideración esencial, el fundamento, el alma del verso.

Me he detenido en esta exposición del sistema métrico de los antiguos, porque en él ha querido apoyar el Sr. Hermosilla su inadmisibile teoría de la versificación española. De buena gana me hubiera yo abstenido de entrar en menudencias que para muchos serán triviales, y para todos áridas y desapacibles, pero el lector va á ver el íntimo enlace que tienen con el asunto de esta nota.

El Sr. Hermosilla reduce los versos castellanos á la tercera de las clases en que ha dividido los versos antiguos. Yo he negado la existencia de esta tercera clase; y mientras no se den mejores muestras de ella, debo concluir que la versificación clásica no presenta nada análogo á nuestros versos, de la manera que los explica este erudito escritor. Supongamos, sin embargo, un senario yámbico que admitiese el espondeo, rechazando el tríbraco, dáctilo y anapesto. En este verso variarían los tiempos y el número de las sílabas sería constante; pero, ¿serían tan indiferentes como en el nuestro las cantidades silábicas? ¿Admitiría pirriquios y troqueos dondequiera, contentándose con que hubiese dos ó tres sílabas largas en ciertos parajes? Claro está que no. En el verso castellano (según la teoría del *Arte de Hablar*) puede el poeta hacer uso de cualquier pie disílabo donde le parezca, salva la limitación de las dos ó tres sílabas dichas, que tampoco pueden ser largas por su estructura ó su posición como en el metro clásico, sino precisamente acentuadas. ¿A qué se reduce, pues, la semejanza? Por otra parte, si nosotros contamos las sílabas y no nos cuidamos de los tiempos en la medida del verso, ¿para qué sirven las reglas de cantidades silábicas, que se dan en el *Arte de Hablar*?

Adoptando esas reglas yo no veo qué razón habría para dar el título de versos á los de Garcilaso, Lope de Vega y demás poetas castellanos. Tomemos por ejemplo el endecasílabo. En este verso castellano, según dice expresamente el Sr. Hermosilla, los tiempos varían desde 13 ó 14 hasta 21; de manera que la diferencia de la mínima á la máxima duración es de 8 tiempos en 13 ó de 7 en 14, es decir, de una mitad á lo menos. Esto es quitar al endecasílabo hasta la sombra del isocronismo. En el senario cómico de los latinos, que se acercaba tanto á la



prosa, los tiempos variaban solamente desde 18 hasta 23, y la diferencia de la mínima á la máxima duración era de menos de un tercio. ¿Es creíble que uno de los más numerosos de nuestros versos, el que asociamos con el estilo más encumbrado y poético no sea ni con mucho tan isócrono como el verso con que los antiguos remedaban el diálogo familiar, y que apenas diferenciaban de la prosa? \* Si es cierto que sea tan vaga y fluctuante la duración de los endecasílabos castellanos, y si todo metro debe coincidir y cuadrar con un período musical determinado, el endecasílabo no es metro.

Pero aun hay más que notar en el cómputo de tiempos del Sr. Hermosilla. Los cómicos latinos volvían á menudo á las formas regulares y típicas: cuanto más se acercaban á ellas, tanto más armonioso era el verso. A los poetas castellanos, según el Sr. Hermosilla, no les es lícito hacerlo así. Están encadenados á un número fijo de sílabas; las cuentan, no las pesan; inmolán el oído á los dedos.

Se dirá tal vez que las leyes métricas son arbitrarias y convencionales, y que si los antiguos componían sus versos contando los tiempos, nosotros podemos componer los nuestros contando las sílabas. Esto ya se ve que es echar por tierra los principios sentados en el *Arte de Hablar* sobre la naturaleza de todo verso. Indudablemente podemos hacer grupos de palabras sujetándolos á las reglas que queramos. Podríamos por ejemplo contar las letras en lugar de las sílabas. ¿Pero merecerían el nombre de versos estos grupos? Las leyes métricas no son arbitrarias sino hasta cierto punto. La elección que hacemos de ellas se reduce á combinar de un modo ú otro, no cualesquiera accidentes, sino aquellos tan sólo que el oído puede percibir instantáneamente, mientras recitamos, y que le vayan señalando, por decirlo así, los compases del metro. El número de las sílabas no es una cosa que el oído percibe, de que se sigue que no puede ser por sí mismo un accidente métrico. El cómputo de las sílabas (permítaseme insistir en un argumento que me parece decisivo), el cómputo de las sílabas es una cosa de que no tiene noticia el vulgo; que no por eso deja de componer con bastante regularidad sus redondillas y romances ajustándolos á la medida del tiempo. ¿Contará las sílabas el que tal vez ni aun las letras conoce? ¿Cuenta las sílabas el improvisador?

\* Sed qui pedestres fabulas socco premunt,  
Ut quae loquuntur sumpta de vita putes,  
Vitiant iambon tractibus spondaicis  
Et in secundo et caeteris aequae locis,  
Fidemque fictis dum procurant fabulis  
In metra peccant arte, non in scitia,  
Ne sint sonora verba consuetudinis,  
*Paulumque versus a solutis differant.*

Así dice Terenciano. ¿Quién podrá imaginarse que nuestro verso heroico no tenga ni aun aquel dejo de ritmo que los poetas cómicos solían dar á sus metros, para que no fuesen pura prosa?

¿Las cuentan otros versificadores que los principiantes? ¿Las contamos cuando oyendo recitar los versos de otro, percibimos al instante si están ó no ajustados á la medida? No por cierto; todo lo que hacemos es percibir y comparar duraciones.

A la verdad, tal puede ser la índole de la pronunciación de una lengua que los espacios de tiempo guarden en ella una proporción sensible con el número de las sílabas. Entonces la necesidad del isocronismo acarreará por precisión el isosilabismo. Si percibimos clara y distintamente el primero, inferiremos de ello que existe el segundo; y recíprocamente, se contarán las sílabas para comprobar por un medio independiente del oído, pero susceptible de determinaciones más exactas, la regularidad de los tiempos métricos; á la manera que el principiante que tañe ó canta, se sirve de los movimientos del pié ó la mano para medir los tiempos musicales, y no se atiende enteramente al oído.

Porque hasta cierto punto sucede con este sentido como con la vista. Por ella juzgamos de la simetría de los accidentes visibles que presenta la fachada de un edificio, y sin embargo no se fía tanto de ella el arquitecto, que no apele al compás y la regla.

El castellano es cabalmente una lengua en que los tiempos guardan proporción con las sílabas. Las tiene largas y breves; porque es innegable que no todas consumen exactamente igual tiempo. ¿Pero cuánto mayor es la duración de las largas? No alcanzo á determinarlo. Lo seguro es que las largas están á las breves en una relación mucho más cercana á la de igualdad que á la de 2 á 1.

Considerando, pues, nuestras breves y largas y el artificio de nuestros versos como lo hace el Sr. Hermosilla, no sólo no hay semejanza alguna entre la versificación castellana y la antigua, sino que sería necesario negar á la primera hasta el nombre de metro. Sólo con los principios adoptados en mi *Ortología y Métrica*, creo que puede establecerse una verdadera analogía entre los dos sistemas de versificación. Porque de este modo todas las diferencias se reducen realmente á una sola, que es la del valor respectivo de las largas y breves. Isócronos son los metros modernos, como los latinos y griegos. Mas en estos era necesaria la compensación de largas y breves para el isocronismo. En los nuestros no se necesita, y la duración de las sílabas se proporciona siempre á su número. En latín y en griego se exigía cierta alternativa más ó menos determinada de breves y largas, con el objeto de dar á cada especie de verso cierto aire y marcha característica. En castellano, donde la diferencia de lo breve á lo largo es un accidente inapreciable, no se pudo lograr este objeto del mismo modo, y se hizo necesario recurrir al acento. Si los *pies* latinos y griegos eran fórmulas que representaban combinaciones particulares de breves y largas, los nuestros, habiendo de acomodarse á la naturaleza



del metro castellano, sólo deben representar combinaciones particulares de agudas y graves.

Realmente en esta materia no puede haber más que aproximaciones. Los antiguos tenían largas y más largas, breves y más breves. Y sin embargo al componer sus versos prescindían de estas ligeras diferencias entre lo más y lo menos largo y entre lo más y lo menos breve, como nosotros al componer los nuestros prescindimos de las diferencias igualmente ligeras que hay entre lo largo y lo breve en las sílabas castellanas. Ellos tenían dos tipos de duración, nosotros uno. El que recite los versos, si es sensible al ritmo, hace desaparecer sin violencia estas levísimas desigualdades; y de aquí procede sin duda, que no todos sepan recitarlos de un modo agradable. ¿Qué tormento no causan algunos lectores al oído por esta falta de cooperación tan necesaria para el cabal efecto de la armonía del metro? Tan aproximada era, pues, la igualdad de las medidas en la versificación antigua como en la moderna; tan exacto es el ritmo en los versos de Lope de Vega y Quintana, como lo fué en los de Homero y Virgilio. No hay más diferencia sino que los eslabones del ritmo castellano son poco más ó menos iguales, y los del ritmo antiguo poco más ó menos sencillos y dobles.

Vemos á nuestros prosodistas ocupados en dar reglas para determinar lo breve y lo largo, con el objeto ó de explicar el sistema métrico de los castellanos ó de perfeccionarlo. La discrepancia entre ellos es ya una prueba de que sus preceptos no van acordes con las percepciones del sentido á que se destinan los versos, y de que las diferencias que trabajan en medir y fijar, son de suyo inapreciables. Ni ese empeño en asimilar nuestra métrica á la latina y griega alterará la naturaleza de las cosas. Las reglas de los gramáticos no formaron el sistema métrico de los antiguos: ellos lo hallaron establecido, y no hicieron más que exponerlo.

Con la distribución de los acentos imitamos el artificio de la alternativa de las largas y breves, no ya llenando los tiempos sino señalándolos, á la manera que lo hace el compás ó *battuta* en la música. Este es el carácter peculiar de la versificación europea moderna. Pero los antiguos y particularmente los latinos, aunque no dieron igual importancia á lo grave y agudo, no fueron acaso indiferentes á la especie de armonía que nace de la acentuación. En Virgilio, y aun más en Ovidio, percibimos ciertas cadencias favoritas; y cuanto más decae la pureza de la latinidad, mayor parece el estudio en solicitarlas y más uniformidad se echa de ver en la acentuación de los versos. Así fué naciendo poco á poco un nuevo ritmo, hasta que al fin, oscurecida la diferencia de las cantidades silábicas por la corrupción del idioma latino, se contrajo el oído á los acentos y se trasformaron los metros clásicos en los metros de las lenguas romances.

FIN.

Digo mi oja le reconocieron *Forcl. ep. 2 (40: A2)*  
 Cómo pudiste tan presto olvidarte *id. ib. (41)*  
 Oh lobos, Oh osos que por los rinceyes *id. ib. (43)*  
 Allí se halla lo que se desea *id. ib. (63)*  
 Tras esto luego se me presentaba *id. ib. (66)*  
 Que volver al alma a su naturaleza *id. ib. (66)*  
 Barriendo el suelo miserablemente *id. ep. 3. (103)*  
 Algunos premios ó agradecimientos *id. eleg. (115)*  
 Se contradicen en lo que refieren *id. a Boscán (126)*  
 De ois y de amos antiguamente llena *id. (129)*  
 De darme cuenta de los pensamientos *id. ep. a Boscán (133)*  
 Y de mis males arrepentimiento *id. can. 1. (137)*  
 Un campo lleno de desconfianza *id. can. 4 (149)*  
 En un temor que me ha puesto en olvido. *id. ib. (152)*  
 Pienso remedios en mi fantasía *id. son. 3 (158)*  
 Libre el lugar a la desconfianza *id. son. 4 (159)*  
 A poder más y mi consentimiento *id. son. 7 (162)*  
 En salvo Destor acontecimientos *id. son. 20 (171)*  
 Cortaste el árbol con manos dadoras *id. son. 25 (175)*  
 Mas es a tiempo que de mi bajeca *id. son. 28 (177)*  
 Un dulce amor y de mi sentimiento *id. son. 31 (179)*  
 Dando nuevas de mi desconsigo *Boz. 2. son. 4 (177)*



Sino puesto se había el estrellado Virui, Mons. 2 (30')

Que no la vista, pero los oídos Virui Mons. 4 (35')

En decass labor a la italiana:

Hincen d'aire de dulce armonia Garcil. gl. 2 (R. 32.7')

Fus claros ojos a quien los colorite P. gl. 1 (Az. 6)

Cortas el árbol con manos danosas P. son. 25 (R. 32.35')

Cuál es el cuello que como en cadena P. gl. 1 (Az. 6) Lo persiguió como a enemigo. gl. 2 (35')

Ora clavando del ciervo ligero P. gl. 2 (Az. 26)

y caminando por do mi ventura Garcil. gl. 2 (40)

El largo llanto al desvanecimiento Garcil. gl. 2 (38)

Y el mal ajeno de la compaña Garcil. gl. 2 (39)

Y al disponer de lo que no quedaba Garcil. gl. 2 (26)

al sueño agudan con su movimiento Garcil. gl. 2 (21)

Con la memoria de mi desventura Garcil. gl. 1 (16, Az. 26)

(Acerto secundario realzado:)

Los dulces cantos en que nos remedan Valb. hijo dora. 3. (75')

Firmis constante a las dificultades. Medrano (R. 32.345')

Y todo aquello que les desagrada Samaniego feb. 5. 25 (R. 61.398')

Y ésta no es tanta que me desanime. B. Argens. Contu licencia (R. 42.310')

Hiede el caballo desapoderado Loc. Anac. 5 (R. 17.23')

Lo paga justa de mi perdimiento. G. Montalvo P. P. da. 1. (p. 11)

De habes buscado otros contentamientos Borcán 2. can. 1. (228)

Y al fin ambos igualmente ayudados. Fong. son. a J. Rufo (R. 29.5')

Los pertinaces de los convertidos. J. Rufo. Anst. 1 (R. 29.7')

Os hace fuertes la naturaleza J. Rufo. Anst. 1 (R. 29.9')

Y procuró su bienaventuranza id. 2. (R. 29.10')

De vos me aparta miserablemente Virués Mons. 3 (27')

De desventuras y de imperfecciones id. mar. 1 (31')

Si el cual padre le favoreciere id. ib. 1. (32')

Medas lo dulca con lo provecho (Son. a Sedano, Comptosia)

Los ansias tanta regaladamente Cerv. Gal. 6 (Sumb. 2.273)

Se han visto temerosamente abiertos. Valb. Besu. 1. (1.6)

A todos tanto que sin intervalo Virués Mons. 3 (100')

El son agudo de la campanilla id. ib. 3 (32')

Del roto persa vergonzosamente id. ib. 4. (35')

Ya ni el alférez ni el abanderado Lopez. Jerus. 5 (14.189)

El orden cierto con que se gobiernan. Rufo. Anst. 12 (R. 29.88')

Más bien de gente que de bastimento id. ib. 17. (R. 29.89')

Llamaron hija de la diligencia id. ib. 20 (R. 29.105')

Ciencia a que pertenecen se inclinan "Erc. (1.11)