OBRAS COMPLETAS DE
ANDRES BELLO

VI

Primera Edición, 1955
Ministerio de Educación, Caracas.

Segunda Edición Facsimilar, 1981
Fundación La Casa de Bello, Caracas.

Depósito Legal lf. 81-2.991

ESTUDIOS FILOLÓGICOS

I

COMISION EDITORA DE LAS OBRAS COMPLETAS DE

ANDRES BELLO

RAFAEL CALDERA
DIRECTOR

PEDRO GRASES
SECRETARIO

AUGUSTO MIJARES (1897-1979)

ENRIQUE PLANCHART (1894-1953)

JULIO PLANCHART (1885-1948)

FUNDACION LA CASA DE BELLO

CONSEJO DIRECTIVO 1980/1983

OSCAR SAMBRANO URDANETA
DIRECTOR

RAFAEL CALDERA

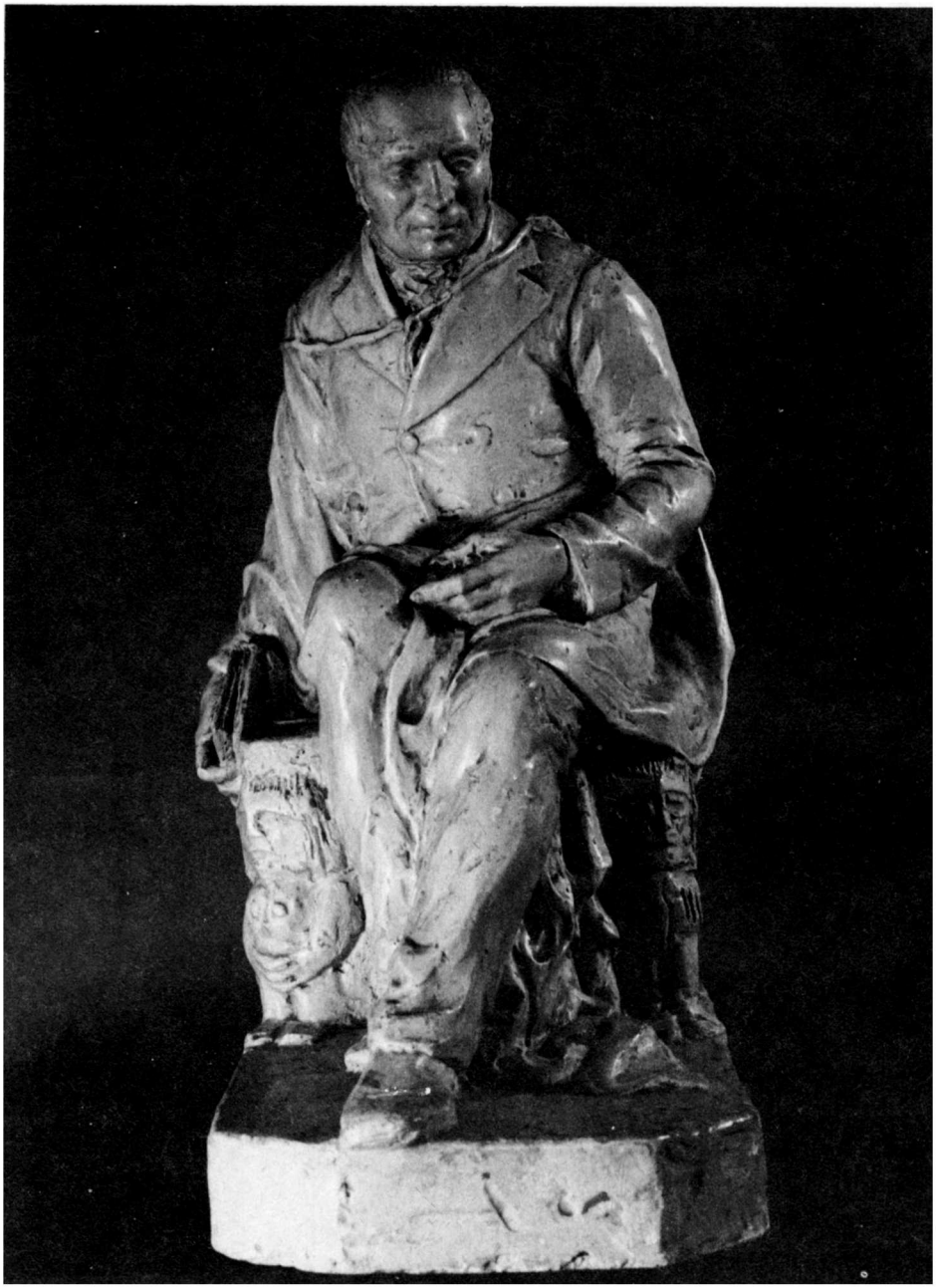
PEDRO PABLO BARNOLA

PEDRO GRASES

JOSE RAMON MEDINA

LUIS B. PRIETO F.

J. L. SALCEDO BASTARDO
VOCALES



Estatuilla de Andrés Bello, obra de Lorenzo González (1932), conservada en la Academia Venezolana correspondiente de la Real Academia Española.

ANDRES BELLO

ESTUDIOS FILOLÓGICOS

I

PRINCIPIOS
DE LA
ORTOLOGÍA Y MÉTRICA
DE LA
LENGUA CASTELLANA
Y OTROS ESCRITOS

INTRODUCCION A
LOS ESTUDIOS ORTOLÓGICOS Y MÉTRICOS DE BELLO
POR
SAMUEL GILI GAYA

LA CASA DE BELLO
AÑO BICENTENARIO DE ANDRES BELLO
CARACAS, 1981

RELACION DE LOS VOLUMENES DE ESTA SEGUNDA EDICION

I. POESIAS
II. BORRADORES DE POESIA
III. FILOSOFIA DEL ENTENDIMIENTO Y OTROS ESCRITOS FILOSOFICOS
IV. GRAMATICA DE LA LENGUA CASTELLANA DESTINADA AL USO DE LOS AMERICANOS
V. ESTUDIOS GRAMATICALES
VI. ESTUDIOS FILOLOGICOS I. PRINCIPIOS DE LA ORTOLOGIA Y METRICA DE LA LENGUA CASTELLANA Y OTROS ESCRITOS
VII. ESTUDIOS FILOLOGICOS II. POEMA DEL CID Y OTROS ESCRITOS
VIII. GRAMATICA LATINA Y ESCRITOS COMPLEMENTARIOS
IX. TEMAS DE CRITICA LITERARIA
X. DERECHO INTERNACIONAL I. PRINCIPIOS DE DERECHO INTERNACIONAL Y ESCRITOS COMPLEMENTARIOS
XI. DERECHO INTERNACIONAL II.
XII. DERECHO INTERNACIONAL III. DOCUMENTOS DE LA CANCILLERIA CHILENA *(Vol. XXI de la primera edición de Caracas)*
XIII. DERECHO INTERNACIONAL IV. DOCUMENTOS DE LA CANCILLERIA CHILENA *(Vol. XXII de la primera edición de Caracas)*
XIV. CODIGO CIVIL DE LA REPUBLICA DE CHILE *(Vol. XII de la primera edición de Caracas)*
XV. CODIGO CIVIL DE LA REPUBLICA DE CHILE *(Vol. XIII de la primera edición de Caracas)*
XVI. CODIGO CIVIL DE LA REPUBLICA DE CHILE *(Vol. XIII de la primera edición de Caracas)*
XVII. DERECHO ROMANO *(Vol. XIV de la primera edición de Caracas)*
XVIII. TEMAS JURIDICOS Y SOCIALES *(Vol. XV de la primera edición de Caracas)*
XIX. TEXTOS Y MENSAJES DE GOBIERNO *(Vol. XVI de la primera edición de Caracas)*
XX. LABOR EN EL SENADO DE CHILE (DISCURSOS Y ESCRITOS) *(Vol. XVII de la primera edición de Caracas)*
XXI. TEMAS EDUCACIONALES I *(Vol. XVIII de la primera edición de Caracas)*
XXII. TEMAS EDUCACIONALES II *(Vol. XVIII de la primera edición de Caracas)*
XXIII. TEMAS DE HISTORIA Y GEOGRAFIA *(Vol. XIX de la primera edición de Caracas)*
XXIV. COSMOGRAFIA Y OTROS ESCRITOS DE DIVULGACION CIENTIFICA *(Vol. XX de la primera edición de Caracas)*
XXV. EPISTOLARIO *(Vol. XXIII de la primera edición de Caracas)*
XXVI. EPISTOLARIO *(Vol. XXIV de la primera edición de Caracas)*

SIGLAS

O. C. = *Obras Completas de don Andrés Bello.* 15 vols. Santiago, 1881-1893.

O. C. *Caracas* = *Obras Completas de Andrés Bello.* Caracas, 1952.

Amunátegui, Vida Bello: *Vida de don Andrés Bello,* por Miguel Luis Amunátegui, Santiago, 1882.

INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS ORTOLÓGICOS Y MÉTRICOS DE BELLO

ARTE Y CIENCIA DE LA POESÍA

La educación humanística que Bello había recibido desde su infancia y sus versiones juveniles de poesía latina, le hacen pensar muy pronto en la naturaleza del ritmo poético en las lenguas clásicas y en las romances. En 1806 tradujo en verso castellano el libro quinto de la *Eneida* [1]; entre este año y el de 1808 se fechan generalmente una imitación de la égloga *Coridon* de Virgilio y otra de la oda de Horacio O *navis, referent* [2]. Traduciendo los hexámetros virgilianos, primero como ejercicio escolar y luego con aspiraciones artísticas más altas, se plantea a sí mismo la dificultad de expresar en metro castellano la belleza sonora y reposada de los versos latinos: valor cuantitativo de las sílabas, pies y sus agrupaciones en la versificación clásica, frente al cómputo silábico y al compás acentual de la poesía moderna. ¿Qué habrá de común y qué habrá esencialmente distinto en el sistema rítmico de ambas versificaciones? Bello se propone indagarlo; ya que, si bien eran conocidas las leyes del verso clásico latino, no lo eran apenas las de la baja latinidad, y distaban mucho de ser satisfactorias las que los preceptistas habían ideado para explicar la métrica romance.

Llegar a constituir una teoría de la versificación española fue desde su adolescencia una de las preocupaciones troncales de su mente, y este afán va repitiéndose como un

[1] AMUNÁTEGUI, *Vida Bello*, pág. 61. MIGUEL ANTONIO CARO, *Obras Completas*, III, Bogotá, 1921, pág. 113.

[2] Ambas publicadas en *O. C. Caracas*, I, pp. 28 y 36 respectivamente.

leitmotiv a lo largo de toda la producción literaria de nuestro autor. Con frecuencia, la firme contextura intelectual que advertimos en la obra de los hombres egregios, nace de que ésta no es más que el desarrollo tenaz de ilusiones y proyectos concebidos en la primera juventud. Menéndez Pelayo dice de sí mismo que todos los libros que escribió tuvieron su germen en los años mozos: unos se le frustraron del todo, otros quedaron incompletos y sólo algunos alcanzaron una realidad más o menos semejante a la concepción juvenil que les dio vida. Así también, a pesar de la dispersión de su actividad en múltiples materias, no es difícil encontrar en la obra total de Andrés Bello unas cuantas ideas centrales que, nacidas en el entusiasmo de sus años de estudiante, van abriéndose surco a través de las peripecias de su vida, y reaparecen aquí y allá, enriquecidas por la reflexión y el estudio, pero con el mismo frescor matinal con que brotaron en su espíritu. Son las ideas-clave, que dan dirección y sentido a una trayectoria intelectual entera.

Entre los apuntes que Amunátegui exhumó, aparecen numerosas notas de métrica antigua y moderna tomadas durante la estancia de nuestro autor en Londres. Todas figuran en este volumen, y por ellas podrá seguir el lector el proceso del pensamiento de Bello, a pesar de que no representan seguramente más que una parte pequeña de sus estudios previos sobre el problema que perseguía. Las perspectivas se le ensanchaban con el conocimiento directo de los poetas griegos e ingleses, el contacto constante con los tesoros bibliográficos del Museo Británico y, sobre todo, con el ejercicio continuado de su producción poética original y traducida. Había alcanzado sólida maestría en la ciencia y en el arte del verso. En 1823 ha formado ya un plan de conjunto de la obra que maduraba: *Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas, y qué plan debe abrazar un tratado de Prosodia para la lengua castellana.* Es-

te opúsculo, publicado en la *Biblioteca Americana,* era a la vez el resultado de su labor y un boceto de la segunda parte de la *Ortología y Métrica* que iba a cuajar más adelante (1835), cuando la estabilidad de su situación en Chile le dio el reposo necesario para escribir el libro proyectado y los medios para imprimirlo. Su plan era ya entonces más extenso, puesto que al final del artículo anuncia una segunda parte que no llegó a publicar:

> "En un número siguiente, procuraremos fijar los principios de esta segunda parte de la prosodia relativa a la computación de las sílabas, que nos parece la más necesaria de las dos" [3].

Entre los escritos preparatorios a que ahora me refiero hay que considerar también: *Del uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa, y observaciones sobre su uso moderno,* artículo aparecido en el *Repertorio Americano* (enero de 1827), cuyo contenido, entonces nuevo porque estaba elaborado con materiales casi desconocidos, se anticipa a varias conclusiones a que los romanistas llegaron años más tarde.

Por el momento no trataba más que de elaborar una Prosodia Castellana, cuyo contenido había de abarcar las doctrinas del acento y de la cantidad silábica, en íntima conexión con el arte del verso, aunque reconocía que, en su más lata acepción, la Prosodia era la parte de la Gramática "que fija el sonido de todas las letras, sílabas y dicciones de que consta el lenguaje", es decir, el estudio de los sonidos y sus agrupaciones de todas clases, al cual daba la Academia el nombre general de Prosodia [4]. Bello prefería, sin embargo,

[3] *O. C.* V, p. 449.

[4] La cuarta edición de la *Gramática* de la Real Academia Española (año 1796), que es la que Bello manejó, decía así: "...la Prosodia [enseña] el sonido propio y la verdadera pronunciación de las letras, sílabas y palabras de que se compone el lenguaje. Al presente sólo se trata de la Analogía y Sintaxis, omitiendo la Ortografía, porque anda en tratado separado, y la Prosodia, por no haber fijado todavía la Academia las reglas de la verdadera pronunciación de las voces castellanas" (pág. 2). La Academia no se decidió a tratar de Prosodia, ni en libro aparte ni en el cuerpo de su *Gramática,* hasta la edición que de ésta imprimió en 1870, en la cual es muy visible la influencia

dar a la Prosodia su sentido más estricto y reservar el valor de los sonidos para un tratado especial denominado Ortoepía por algunos gramáticos contemporáneos suyos [5]. Una teoría de la versificación castellana necesitaba apoyarse en la Fonética de la lengua, en sus unidades grandes y pequeñas, las cuales crean por sí mismas las condiciones idiomáticas materiales que el poeta debe manejar:

> "Considerando, pues, la ortoepía como distinta de la prosodia, y ciñéndonos en este discurso a la segunda, observaremos que entre ella y el sistema de versificación adoptado en la lengua debe haber una íntima correspondencia" [6].

Luego abandona Bello el nombre de Ortoepía, y siguiendo la dirección normativa del pensamiento neoclásico en que se había educado, adopta el término empleado por su predecesor don Mariano José Sicilia, y el libro se titulará en primer lugar *Ortología* [7]. Sus estudios de Gramática y las re-

de los *Principios de Ortología y Métrica* de Andrés Bello, como diremos más adelante.

Aunque la división de la Gramática académica en cuatro partes responde a la tradición nebrisense, su definición de la Prosodia ampliaba considerablemente la de Nebrija, el cual se expresaba del modo siguiente: "la segunda [parte] los griegos llaman Prosodia; nosotros podemos la interpretar acento, o más verdadera mente quasi canto. Esta es arte para alçar & abaxar cada una delas silabas delas diciones o partes de la oración. A esta se reduze esso mesmo el arte de contar, pesar & medir los pies delos versos & coplas" (*Gramática castellana,* Parte I, cap. I). Como puede observarse, el punto de vista de Bello se acercaba mucho al de Nebrija.

5 La denominación de Ortoepía fue frecuente en Inglaterra (Orthoepy) desde el siglo XVII; no debió de usarse tanto en Francia, puesto que no se encuentra en la *Encyclopedie.* En España la hallamos con el nombre de *Ortopeya* en un libro impreso en Madrid, 1785, por JUAN ANTONIO GONZÁLEZ DE VALDÉS, que lleva el título de *Ortopeia universal o arte de pronunciar según los principios físicos elementales* (LA VIÑAZA, *Bibl. histórica de la Filología castellana,* Madrid, 1893, pág. 494).

6 O. C. V, p. 433.

7 Aunque Bello parece dar a entender que Mariano José Sicilia (1827-1828) fue el primero que empleó la denominación de Ortología, ésta tenía ya cierta tradición en España. Entre las noticias bibliográficas de LA VIÑAZA, *loc. cit.,* encontramos los siguientes ejemplos: MIGUEL SEBASTIÁN, *Orthographia y Orthologia,* Zaragoza, 1619; el autor se jacta de haber sido el inventor de la palabra en los siguientes términos: "Orthologia es vocablo griego, es nueuo, que lo havemos nosotros, a imitación de otros de la mesma lengua Griega, compuesto. Quiere dezir forma de buena boca y lengua, siquiera de buena pronunciación para leer y para el hablar" (p. 262 y sigs.); FRANCISCO SÁNCHEZ MONTERO, *Escuela de Prima Ciencia,* Sevilla, 1713, dice que su segundo capítulo: "trata y da a entender qué es Orthología, su difinición y empleo" (pág. 661); BENITO MARTÍNEZ GÓMEZ GAYOSO, *Gramática de la lengua castellana,* Madrid, 1743: "Divídese esta obra en cuatro partes o libros: 1º de la Orthología y Ortographía..." (pág. 294); FRANCISCO XAVIER DE SANTIAGO PALOMARES, *El Maestro de leer. Con-*

formas ortográficas que había propuesto y practicado en sus escritos, refuerzan esta posición ortológica [8]. Y así la obra capital que comentamos, ampliando su propósito inicial, se le bifurcó naturalmente en estas partes distintas y complementarias: *Ortología* y *Métrica.*

Con la publicación, en 1835, de este libro tan entrañablemente querido, había llegado Bello a un mejor planteamiento y solución de algunos problemas capitales, que desde entonces se verían más claros. Pero la novedad relativa de sus ideas le impulsa de vez en cuando a prolongar la discusión. Por esto en las dos ediciones siguientes que publicó en vida (1850 y 1859) amplía y retoca en ciertos puntos el texto de la primera, y vuelve sobre el tema que tanto le había preocupado, en un opúsculo polémico titulado *Teoría del ritmo y metro de los antiguos, según don Juan María Maury,* publicado póstumamente en 1866. De aquí nace la unidad con que se enlazan entre sí todos los estudios de Bello que ahora se publican juntos en este volumen; la decisión de agruparlos ha sido un gran acierto de la Comisión Editora. Forman todos un sistema coherente cuyo centro se halla en la *Ortología y Métrica;* los demás opúsculos, artículos y notas que aquí se reúnen, giran en torno a este libro que tanto significaba en el espíritu de su autor, y son su preparación y consecuencia.

Las ideas de Bello en las materias de que trataremos en esta INTRODUCCIÓN vienen inmediatamente de la Precepti-

versaciones ortológicas y nuevas cartillas para la verdadera uniforme enseñanza de las primeras letras, Madrid, 1786 (pág. 495); ANTONIO FERNÁNDEZ DE S. PEDRO, *Reglas instructivas de la ortografía y ortología española,* Madrid, 1815 (pág. 498); GREGORIO GARCÍA DEL POZO, *La doble ortología castellana, o correspondencia entre la pronunciación y la escritura de este idioma,* Madrid, 1825 (pág. 500). Como puede observarse, se trata de libros poco conocidos que no pudieron llegar a noticia de Bello, en su mayoría tratados muy elementales dedicados al arte de la lectura. Prescindiendo del nombre, el libro de Sicilia fue, en efecto, como afirma Bello, el primero que trató a fondo cuestiones ortológicas discutiéndolas minuciosamente. Tanto en lo que nuestro autor acepta, como en lo mucho que disiente de la obra de Sicilia, debe mirarse ésta como su punto de partida inmediato.

[8] No trataré aquí de las doctrinas ortográficas de Bello, tan relacionadas con el tema de este prólogo, por haber sido magistralmente estudiadas por Ángel Rosenblat en su Introducción a O. C. *Caracas,* V.

va neoclásica en que fue educado; pero su profundo conocimiento de la poesía española medioeval y de los siglos áureos, unido al estudio afanoso de las doctrinas estéticas de los humanistas, le conduce a reaccionar contra las teorías prosódicas del neoclasicismo. Por otra parte, vive ya el ideario y las innovaciones métricas de los románticos, tan discrepantes del acartonamiento preceptista del siglo XVIII. Las teorías ortológicas y métricas de Bello surgen, pues, frente a la Preceptiva neoclásica inmediatamente anterior, y en ello consistirá su novedad y su aportación a la Ciencia de su tiempo. En relación con la Filología actual mucho subsiste de ellas, como veremos luego; pero es inevitable que el nacimiento de la Fonética experimental a fines del siglo XIX, y su desarrollo en nuestros días, haya hecho caducar buena parte de su orientación científica en lo que se refiere al análisis físico y fisiológico de la palabra humana. No ocurre lo mismo en cuanto a la estimación normativa del uso culto y al ponderado discernimiento entre lo aceptable, lo dudoso y lo inadmisible en el habla de su época. La cualidad más admirable de Bello fue su certero sentido selectivo del idioma, unido a un buen gusto flexible y tolerante que le lleva casi siempre a recomendar sin dogmatismo en cada caso las mejores pronunciaciones, cuando el uso efectivo de la lengua viva se mostraba vacilante. En este aspecto, las ideas de Bello, aunque han sufrido rectificaciones parciales en el transcurso de más de un siglo desde su publicación, podemos decir que de un modo general siguen vigentes, y han influido beneficiosamente en el uso culto a la vez que en las doctrinas prosódicas de nuestro tiempo, a través de Miguel Antonio Caro, de la Academia Española y de Tomás Navarro, por no citar más que a los ortólogos de más relieve. Aun hoy, siempre que se trata de decidir acerca de una práctica de pronunciación recomendable o viciosa, nadie puede excusarse de leer y sopesar directamente la opinión de Bello. No se trata, por lo tanto, de un mero valor pretérito destina-

do al archivo histórico de la erudición, sino que una parte considerable de su pensamiento sobrevive a la transformación que las ciencias experimentales impusieron a los métodos de la Fonética moderna.

FINES DIDÁCTICOS

Precisamente la Lingüística de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos de la centuria actual, que aplica el método de las ciencias naturales al estudio de la pronunciación, rehuía expresamente toda dirección normativa. Quería ser ciencia de lo que es, y no de lo que debe ser. Lo vulgar, lo dialectal y lo antiguo eran tan interesantes como el uso culto contemporáneo, y a veces más, en cuanto eran formas biológicas de un proceso lingüístico real, que no se sujetaba a la presión más o menos artificiosa de la lengua literaria. Este naturalismo que con tanto amor buscaba y explicaba lo espontáneo del habla, creó la Fonética descriptiva, experimental e histórica, mientras la vieja Prosodia, y con ella toda la Gramática tradicional preceptiva, quedaba desvalorizada como disciplina arcaica, convencional y extracientífica.

En plena crisis de los estudios gramaticales entendidos a la manera antigua como un conjunto de reglas para separar lo correcto de lo incorrecto, viene Saussure a plantear la fecunda distinción entre habla y lengua: el habla es la comunicación viva entre los hombres, la única forma real del lenguaje: la lengua es la norma abstracta, el patrón ideal a que los hablantes se sujetan en cada momento; nadie la define por entero, pero todos la sienten como una imposición social que obliga a acomodarse a los usos que acepta como válidos la comunidad parlante. De aquí resulta que la lengua es la norma colectiva que, consciente o inconscientemente, con gramáticos y sin ellos, moldea y cohibe la espontaneidad de las hablas individuales. En el terreno fonético, el pensamiento de Saussure encontró en seguida su repercusión

en Trubetzkoy y sus discípulos de la escuela de Praga. Los sonidos son reales y pertenecen al habla; los fonemas son la imagen ideal que los hablantes quieren realizar. La Fonología estudia los fonemas abstractos que forman un sistema sincrónico completo en la lengua de una comunidad. Constituyen, pues, una norma social, una especie de Ortología colectiva que nos viene impuesta, si queremos ser entendidos por los demás. Hasta ahora la Fonología parece haberse detenido en el valor de la pronunciación como portadora de significados: los fonemas, las inflexiones de la entonación, crean oposiciones semánticas. Pero reflexionando un poco más, observamos en seguida que la pronunciación nos dice algo más que el contenido semántico de las palabras y de las oraciones. Por ella clasificamos la dicción como vulgar, familiar, esmerada, culta, enfática o pedante, y estos calificativos representan también valores sociales. Todo hombre, cualquiera que sea su grado de cultura lingüística, juzga desde su punto de vista lo que considera correcto o incorrecto. El concepto de corrección o incorrección, de lo que está bien y de lo que está mal dicho, vive en la imagen más o menos confusa de su lengua, que todo hombre lleva dentro de sí, como una Ortología informulada que le hace admirarse de la pronunciación ajena o reirse de ella. Esta misma sensibilidad, afinada por la reflexión y la cultura literaria, es la que dicta la norma gramatical.

He aquí por donde la Fonología de estos últimos años viene a justificar a la antigua Prosodia, y nos pone otra vez en el camino selectivo de la Ortología, en el que Andrés Bello se mostró tan certero. Es que, además de ser hombre de profunda ciencia y exquisito sentido del idioma, era Bello un pedagogo consumado, y en la motivación de todas sus obras brilla como factor esencial la intención didáctica con que fueron escritas. No me refiero sólo a la claridad de estilo y al buen orden con que conduce al lector en la exposición del pensamiento, sino principalmente a su deseo de servir a una alta finalidad de cultura nacional y humana.

Bello observa que la pronunciación varía según los tiempos y lugares. En el estado naciente de las nuevas repúblicas hispanoamericanas, cuya cultura se hallaba entonces en notorio desnivel con relación a Europa, teme que el habla se aplebeye hasta el punto de hacer peligrar la unidad lingüística, que es el tesoro común más estimable de aquellos países, heredado de la antigua metrópoli. Sabe muy bien que una lengua sin suficiente cultivo literario y escolar, queda entregada a la fermentación disociadora de las hablas locales, y en poco tiempo la expresión se adocena y la unidad lingüística se quebranta, no sólo de una nación a otra, sino también entre las diferentes regiones y comarcas de cada país. Hoy sabemos que la disgregación dialectal primitiva del latín vulgar tuvo poco que ver con la ideología, y obedeció principalmente a diferenciación fonética surgida y ahondada en el aislamiento e ignorancia general de las distintas regiones de la Romania. El temor de Bello respecto al porvenir del español en América es el mismo que años más tarde preocupará también a Rufino J. Cuervo. Ambos autores hallan la solución buscando el mantenimiento de la unidad lingüística en el uso de las personas educadas y en la extensión e intercambio de la cultura en todos los países hispánicos. Éste es igualmente el pensamiento sustentado en nuestros días por Menéndez Pidal, Julio Casares y Amado Alonso, y comprueba su verdad lo mucho que ha ganado durante los siglos XIX y XX la uniformidad del español literario y hablado en todas las naciones de origen hispano.

Convenía, por lo tanto, que la buena pronunciación se difundiese en la América recién emancipada por medio de la enseñanza. Pero:

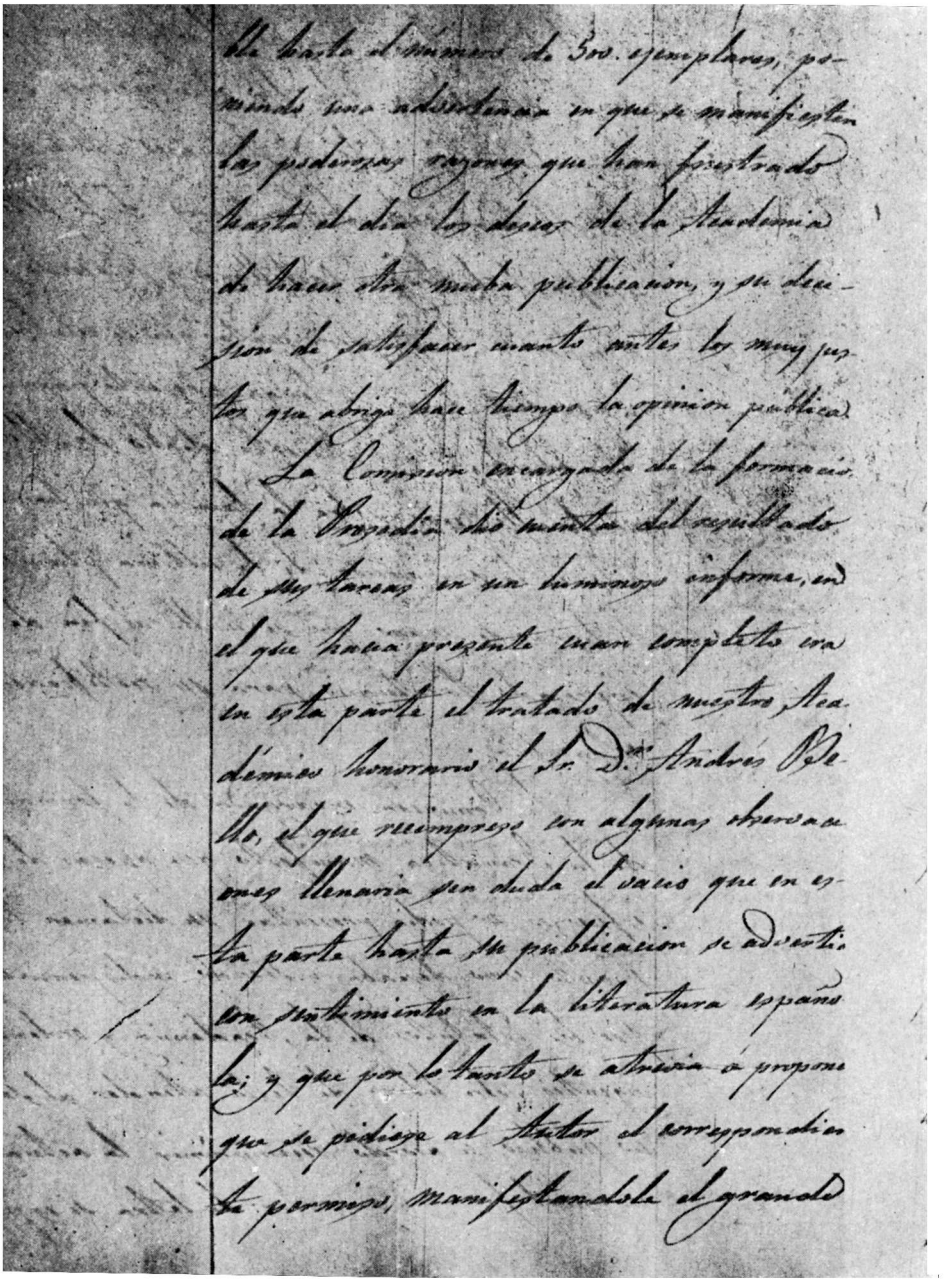
> "Un arte tan esencial ha estado hasta ahora encomendado exclusivamente a los padres y maestros de escuela, que careciendo, por la mayor parte, de reglas precisas, antes vician con su ejemplo la pronunciación de los niños que la corrigen con sus avisos". (Prólogo de los *Principios de Ortología y Métrica*).

Así pues, no bastaba con recomendar a los educadores una atención especial a corregir los vicios de la dicción infantil, sino que era necesario comenzar por crear un cuerpo de reglas y consejos, un contenido preciso de la enseñanza que se les recomendaba [9]. Y por ello —dice— ofrezco este libro a los jóvenes americanos,

> "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".

Se dirige sólo a los americanos, como había de repetir años más tarde en el prólogo de la *Gramática.* No pretende dar reglas que puedan servir para España. Mas a pesar de tan modesta declaración y de las referencias que hace de vez en cuando a los usos de América, encuentra que las particularidades fonéticas de aquellos países, o de algunos de ellos, como el *seseo* y el *yeísmo,* se hallan también difundidas en áreas geográficas más o menos extensas del español peninsular. Así resultó que su Ortología especial para americanos se convirtió muy pronto, aunque el autor no lo pretendiese, en la Ortología general de nuestra lengua. En efecto, es bien sabido que la Real Academia Española dividía desde el primer momento su *Gramática* en cuatro partes, siguien-

[9] Entre sus numerosos escritos de divulgación gramatical conviene señalar especialmente *Advertencias sobre el uso de la lengua castellana dirigidas a los padres de familia, profesores de los colegios y maestros de escuelas,* colección de cinco artículos insertos en *El Araucano* (1833 y 1834). Véase O. C. *Caracas,* V, pp. 144-171. Por su texto y por las notas que le acompañan en dicho tomo, puede notarse que muchos de los defectos e incorrecciones que Bello censura han desaparecido en América, o han quedado relegados a zonas sociales de ínfima vulgaridad, lo cual demuestra la eficacia de la labor pedagógica que Bello impulsó. En lo que se refiere a vicios de pronunciación, basta trazar un inventario de ellos para convencerse de que en su inmensa mayoría son comunes a diferentes regiones de España y América. Por ejemplo *cárculo* (cálculo); *güevo* (huevo); dislocación del acento y formación de diptongo en palabras que normalmente se pronuncian con hiato, como *país, baul,* por *país, baúl,* etc., etc. La crítica de Bello se dirige especialmente contra los que estimaban innecesario el estudio de la lengua patria, puesto que todos la sabían hablar sin necesidad de maestro. Se repite, pues, en estos artículos, aunque con argumentos modernos, la discusión que Antonio de Nebrija explicó en el famoso prólogo de su *Gramática,* dirigido a Isabel la Católica, donde defendía el "deprender por Arte" la lengua vulgar, contra los que creían que bastaba "deprenderla por uso".



Facsímil de una página del Libro de Actas de la Real Academia Española correspondiente al 25 de junio de 1852 (Libro 22, folio 318 v.) en la que se da cuenta del dictamen elevado a la Academia por la comisión encargada de la formación de la *Prosodia*, por el que se propone solicitar permiso a Andrés Bello para reimprimir como texto de la Academia la obra publicada en Chile.

do la tradición del Nebrisense. Pero en todas las ediciones anteriores a la de 1870, después de definir cada una de estas cuatro partes, trata sólo de Analogía y de Sintaxis, porque "la Ortografía y la Prosodia deben ser objeto de tratados especiales". A la Ortografía dedicó la Academia un libro especial en 1741, que fue reformando en ediciones sucesivas. No se decidió, sin embargo, a emprender la Prosodia, sin duda "por no haber fijado todavía la Academia las reglas de la verdadera pronunciación de las voces castellanas", según declara el prólogo de las cuatro primeras ediciones. En verdad que entre las tareas de fijación del idioma que competen a aquella Corporación, la Prosodia es la que presenta mayor dificultad. Las demás partes de la Gramática se apoyan en la autoridad de la lengua escrita; pero el lenguaje oral, huidizo y cambiante, se presta menos a aprehender lo que en cada caso puede ser recomendado como norma de buen decir dentro de las variedades regionales, sociales y hasta individuales de pronunciación. La Prosodia académica en proyecto seguía sin publicar cuando ya circulaban dos ediciones de los *Principios* de Bello. La Academia, impresionada sin duda por la decisión con que Bello había acometido un problema de fijación en el que ella misma había titubeado durante muchos años, pensó en patrocinar los *Principios de Ortología y Métrica*, y en 1852 envió a Bello la siguiente proposición:

> "*Real Academia Española*".
>
> "Madrid, 27 de junio de 1852".
>
> "La comisión nombrada por esta Academia para formar un tratado de prosodia de la lengua castellana, ha dado su dictamen, en el que manifiesta que, habiendo examinado todos los trabajos publicados hasta ahora sobre esta importante materia, juzga que no hay nada o casi nada que innovar; y considerando, después de un detenido examen, que este trabajo se halla desempeñado de un modo satisfactorio en la obra de Usía, opina que la Academia podría adoptarla, previo el consentimiento de Usía, y reservándose el derecho, si lo juzga oportuno, de anotarla y corregirla, dado que sus opiniones no se

conforman en todo con las de Usía. Mas, reconociendo esta Academia el derecho de propiedad de Usía, en junta celebrada el día 25 de este mes, después de aprobar el citado informe, acordó que se pidiese a Usía su beneplácito para poder hacer la impresión en los términos que dicha comisión indica".

"Lo que tengo el honor de poner en conocimiento de Usía, rogándole se sirva contestar lo que tenga por conveniente".

"Dios guarde a Usía muchos años. — *Eusebio María del Valle*, vicesecretario".

"Señor Don Andrés Bello" [10].

Gracias a las amables facilidades que la R. Academia Española me ha dado para consultar su archivo, puedo ampliar el documento anterior con algunas noticias complementarias, que no carecerán de interés, sobre la cuestión que nos ocupa. La comunicación transcrita, que probablemente encontró Amunátegui entre los papeles de Bello, es el cumplimiento de un acuerdo de la Academia que dice así:

"En Madrid, Jueves 25 de junio de 1852".

. . . . . .

"La Comisión encargada de la formación de la Prosodia dio cuenta del resultado de sus tareas en un luminoso informe en el que hacía presente cuán completo era en esta parte el tratado de nuestro Académico honorario el Sr. D. Andrés Bello, el que reimpreso con algunas abreviaciones llenaría sin duda el vacío que en esta parte hasta su publicación se advertía con sentimiento de la literatura española; y que por lo tanto se atrevía a proponer que se pidiese al Autor el correspondiente permiso manifestándole el grande aprecio que hacía la Academia de su importantísima publicación, y se aprobó en todas sus partes este informe acordando que se dirija al señor Bello la comunicación en los términos propuestos por dicha Comisión". (*Actas*, lib. 22, fols. 318 *v.* y 319 *r.*).

Cinco meses más tarde, la Academia se da por enterada de la contestación afirmativa de Bello, y acuerda manifestarle su gratitud. Copio íntegra el acta de esta sesión por referirse casi toda al tema de que estoy tratando:

"En Madrid, jueves 18 de noviembre de 1852, se juntó la Academia en su casa de la calle de Valverde y asistieron los

10 AMUNÁTEGUI, *Vida Bello*, p. 426.

Señores D. Francisco Martínez de la Rosa, que como director presidió la junta, Barón de Lajoyosa, D. Eusebio María del Valle, D. Gerónimo del Campo, D. Manuel Bretón de los Herreros, D. Juan González Cabo-Reluz, D. Ventura de la Vega, D. Joaquín Francisco Pacheco, Duque de Rivas, D. Eugenio de Ochoa, D. Juan Eugenio Hartzenbusch y yo, D. Juan Nicasio Gallego, Secretario, y dicha la antífona y oración acostumbrada."

"El Sr. Valle hizo presente que el Sr. Revilla no podía asistir a esta sesión por el mal estado de su salud y que le había remitido los últimos pliegos de sus observaciones sobre la Gramática. Se acordó que pasasen a la Comisión que se ocupa en su redacción".

"Se dio cuenta de una comunicación del Sr. Subsecretario del Ministerio de Estado con la que de Real Orden remite dos cartas del Sr. D. Andrés Bello escritas desde Chile el 13 de Setiembre del presente año. Manifiesta dicho Sr. en la una que cooperará cuanto esté de su parte a la formación del Diccionario de Sinónimos de la lengua castellana, y en la otra que presta su consentimiento para que la Academia pueda imprimir con las correcciones que tenga por conveniente su tratado de Prosodia, remitiendo al efecto un ejemplar de la segunda edición de dicha obra, en la cual cree haber hecho alteraciones importantes, y añade que no había contestado al oficio que se le dirigió acompañando el título de Académico honorario por no haberle recibido hasta aquella fecha, a pesar de que sabía por la persona a quien se habían entregado en esta corte, dicho nombramiento. La Academia acordó que se contestase al Sr. Subsecretario de Estado dándole gracias por la remisión de dichas dos cartas, y que se le diesen muy expresivas al Señor Bello, por su deferencia y consideración hacia este cuerpo literario, cuando se le avise haberse recibido el ejemplar de que habla en su apreciable carta".

"Se continuó el examen del Prontuario de Ortografía hasta la página *34*: *del paréntesis*, y habiendo transcurrido el tiempo prescrito se dijo la oración *Agimus tibi gratias* y terminó esta junta de que certifico".

"*Juan Nicasio Gallego*". (*Actas*, lib. 22, fols. 332 *v.* - 334 *r.*)

A partir del 20 de enero de 1853, los académicos dedican una parte de sus sesiones a la lectura de la *Ortología y Métrica* [11], hasta que el 3 de marzo del mismo año, termina

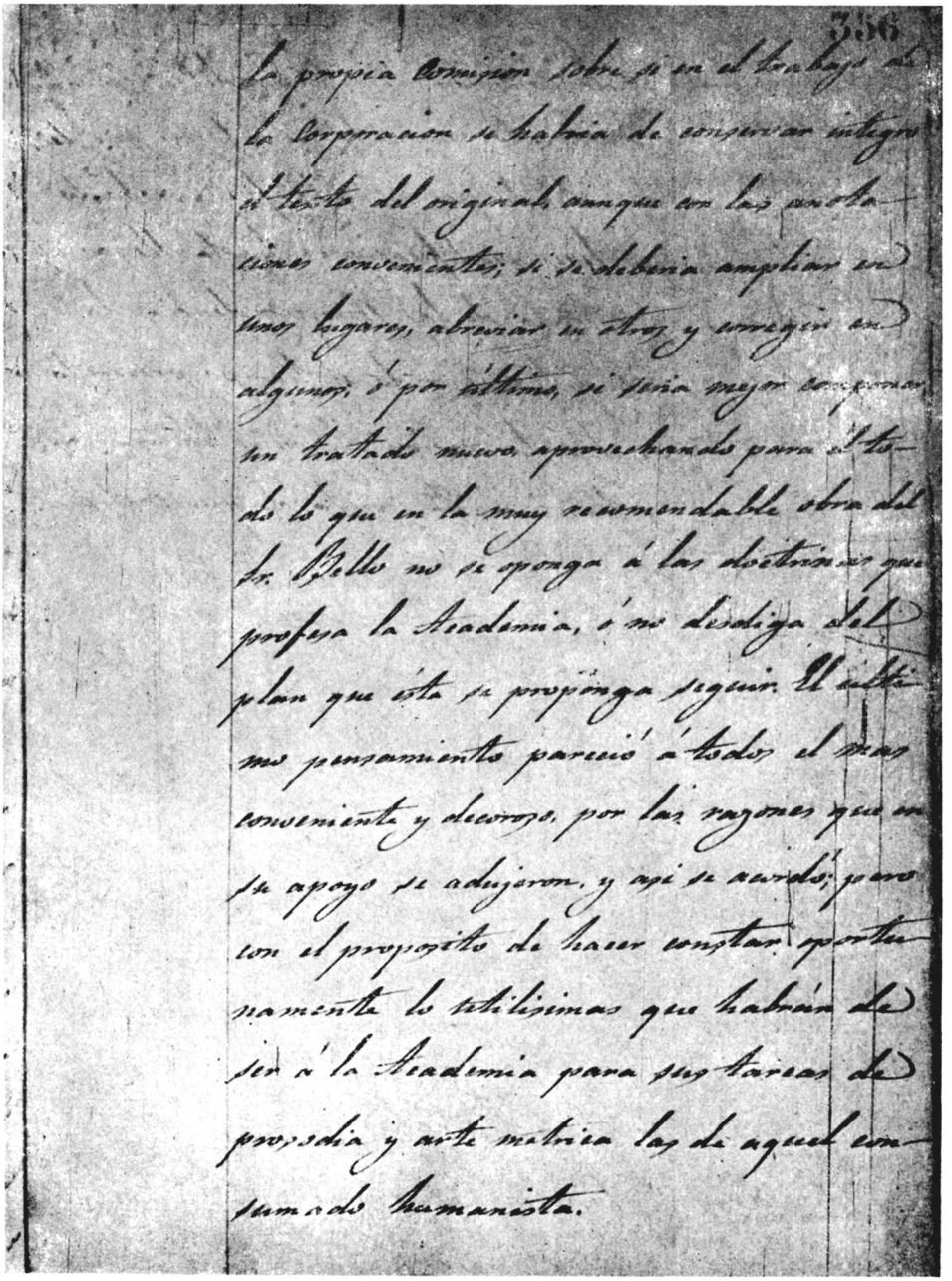
11 Las sesiones en que se va leyendo la obra de Bello, son las siguientes, según el mencionado libro de *Actas*: 20 enero de 1853 (fol. 346 *v.*); 27 enero (fol. 347 *v.*); 3 febrero (fol. 349 *r.*); 17 febrero (fol. 352 *r.*); 24 febrero (fol. 352 *v.*).

la lectura y se encarga a la Comisión de Prosodia "que propusiese los términos en que deba adoptar la Academia este trabajo" (*Actas*, lib. 22, fol. 353 *r.*). Al cumplir la Comisión su cometido, surgen dificultades que alteran sustancialmente los acuerdos primitivos y hacen que la Prosodia proyectada siga otro camino. De ello da cuenta escuetamente la siguiente acta:

> "Madrid, 10 de Marzo de 1853".
>
> . . . . . .
>
> "Antes de dar su dictamen la Comisión de Prosodia sobre los términos en que convendría que se adoptase la del Sr. Bello, consultó a la Academia sobre si convendría publicar un tratado completo de dicha arte o simplemente un prontuario. Después de una breve discusión se decidió lo primero. Consultó igualmente la propia Comisión sobre si en el trabajo de la Corporación se habría de conservar íntegro el texto del original, aunque con las anotaciones convenientes; si se debería ampliar en unos lugares, abreviar en otros y corregir en algunos; o por último, si sería mejor componer un tratado nuevo aprovechando para él todo lo que en la muy recomendable obra del Sr. Bello no se oponga a las doctrinas que profesa la Academia, o no desdiga del plan que ésta se propone seguir. El último pensamiento pareció a todos el más conveniente y decoroso, por las razones que en su apoyo se adujeron, y así se acordó; pero con el propósito de hacer constar oportunamente lo utilísimas que habían de ser a la Academia para sus tareas de Prosodia y Arte métrica las de aquel consumado humanista" (*Actas*, lib. 22, fols. 355 *v.* y 356 *r.*) [12].

De aquí en adelante el primer proyecto queda definitivamente abandonado. La Prosodia académica ya no será el libro de Bello con anotaciones y retoques, sino otro libro compuesto por la Academia misma, aunque en su composi-

12 En la sesión siguiente (17 marzo) se consigna que: "... se leyó el acta de la junta anterior, y habiendo hecho sobre ella una observación el Sr. Pacheco, se rectifica en el párrafo concerniente al tratado de Prosodia, manifestando que los acuerdos tomados sobre el particular no se fundaron en propuestas de la Comisión, sino en lo que varios Académicos expusieron" (fol. 357 *r.*). El 2 de junio: "Se dio cuenta de una comunicación del Encargado de Negocios en Chile transmitiendo otra del Sr. D. Andrés Bello, manifestando haber recibido con suma gratitud el título de Académico honorario. La Academia quedó enterada" (fol. 372 *r.*). Las comunicaciones a que estas actas aluden no existen actualmente en el archivo de la Academia.



Facsímil de una página del Libro de Actas de la Real Academia Española correspondiente a la sesión del 10 de marzo de 1853 (Libro 22, folio 356 r.) en la que se trata de la publicación por la Academia de la *Prosodia*, a base de la obra de Bello.

ción se tome como base la doctrina de Bello [13]. Pero también esta obra había de fracasar como tal, y tras largas vacilaciones y demoras que no importan a nuestro objeto, la Academia se limitó a incorporar por primera vez tres breves capítulos de Prosodia (21 páginas en total) a la edición de su *Gramática* impresa en 1870. La influencia de Bello es bien visible en ella, aunque con algunas discrepancias [14], que Miguel Antonio Caro anota cuidadosamente.

Me he extendido algo en explicar las relaciones que a propósito de la *Ortología y Métrica* se trabaron entre nuestro autor y la Academia Española, para hacer ver una vez más la alta autoridad que aquí había conquistado en el mundo literario hispánico, en el momento en que la enseñanza de la lengua materna va organizándose y tomando forma en los planes escolares. La Academia aspiró desde su fundación a influir en la educación general, que es también el objetivo principal que Bello se propone realizar en América.

La acción que la escuela y el libro habían de emprender para propagar la pronunciación culta y extirpar los vulga-

13 Lo comprueba este párrafo del mismo libro de *Actas*: "El secretario comunicó a la Corporación una carta del Sr. D. Antonio María Segovia escrita en el Havre en 16 de junio próximo pasado, manifestando haber aceptado con suma satisfacción y con el mayor deseo de corresponder dignamente a la confianza de la Academia, el encargo que en nombre de la misma le dio el Sr. D. Ventura de la Vega, de componer un tratado de Prosodia con sujeción a los principios que en este punto profesa la misma Academia, y teniendo presente la obra del Sr. D. Andrés Bello sobre la propia materia..." (1 septiembre de 1853; fol. 379 *r.*). El académico designado no cumplió el encargo, puesto que después de haberle instado a que enviase su trabajo, se acordó el 28 de diciembre de 1854, relevarle de él, y que el asunto pasase nuevamente a manos de la Comisión de Prosodia (*Actas*, lib. 23, fols 48 *v.* y 49 *r.*). No interesa seguir de aquí en adelante el desarrollo lento y siempre frustrado de la proyectada Prosodia académica, porque ya no tiene relación directa con la *Ortología y Métrica* de Bello, si bien ésta continuó siendo el punto de partida obligado de cuantos intentos se hicieron.

He revisado las actas de todas las sesiones celebradas hasta el final del año 1857, y he comprobado que en ninguna de ellas se vuelve a hablar de Bello. De vez en cuando, se reitera el intento de escribir la prometida Prosodia como obra de la Academia, sin que el propósito llegara a realizarse (20 mayo y 10 septiembre de 1857; lib. 23, fols. 140 *v.* y 148 *v.*, respectivamente).

14 En una edición fraudulenta de la *Gramática* académica, impresa en París (Garnier, 1855), el editor añade al final del libro unas *Nociones de Prosodia* en cinco páginas, en las cuales se extractan algunas conclusiones de la *Ortología y Métrica*, aunque sin mencionarla. Este brevísimo resumen carece de importancia, pero demuestra una vez más la rápida difusión e influencia de la doctrina de Bello.

rismos, tenía que ir apoyada por el esmero que en la dicción recomendaba a poetas, oradores y actores. El teatro era un medio de difusión excelente, y este motivo le llevó, entre otros, a procurar su elevación artística [15]. En un artículo publicado en *El Araucano* (30 de enero de 1835) proponía que la enseñanza se preocupase del ejercicio de la declamación, y que el Instituto Nacional dedicase atención a este arte tan necesario para conseguir una mejora general de la pronunciación. Como vamos viendo, todo el saber de Bello está vivificado por el deseo de elevar el nivel de la educación, y sus obras, por muy científicas que sean en su contenido y por mucho que aporten a la tarea investigadora, están concebidas en su proyección docente, con una finalidad amorosamente didáctica.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y MÉTODO GENERAL

En el estudio pormenorizado que después ensayaré acerca del contenido y elaboración de las diferentes partes del libro, veremos que Bello evita siempre que le es posible las teorías generales, para ceñirse a la situación de hecho que encuentra en su idioma, y nada más que en su idioma. Es la misma actitud que adopta en los artículos de *El Araucano* mencionados en mi nota 9, y la que el autor expondrá después con más extensión en el prólogo de la *Gramática castellana.* De acuerdo con ella, no describe los sonidos en su *Ortología;* se contenta con partir de las letras que los representan y discutir para cada una de ellas la propiedad o impropiedad de su pronunciación y de su grafía, atento siempre a las miras didácticas que se propone divulgar. Sin embargo, esta actitud no es ya posible cuando llega a los capítulos en que es indispensable plantear algunas cuestiones generales y partir de unas cuantas definiciones previas para el desarrollo de su enseñanza, como ocurría, por ejem-

15 AMUNÁTEGUI, *Vida Bello,* pp. 449-451.

plo, al tratar de la naturaleza del acento, o de la composición y cantidad silábicas. Los gramáticos que le precedieron no estaban de acuerdo entre sí (Sicilia, Gómez Hermosilla, Salvá), ni Bello aceptaba buena parte de sus doctrinas; y es claro que necesitaba adoptar y defender definiciones generales propias, antes de aplicarlas a las reglas con que deseaba dirigir el uso práctico del idioma. En estos casos se lanza derechamente a la observación de la lengua española arrojando el peso muerto de las doctrinas prosódicas latinas. Esta posición metódica coincide con la de su *Gramática,* y tanto en esta obra como en la que aquí se comenta es la clave de su originalidad y de sus mejores aciertos.

La necesidad de fundamentación teórica aumentaba en los capítulos dedicados a la Métrica española. En este terreno había que edificar desde los cimientos. No le servían más que en parte las doctrinas elaboradas por Nebrija, El Brocense, Rengifo, Caramuel y otros preceptistas de los siglos XVI y XVII. Mucho menos se conformaba con el extremoso y mal entendido clasicismo de los autores que durante el siglo XVIII trataron de ajustar violentamente la versificación española a los patrones de la métrica latina. En el prólogo anuncia su discrepancia radical con muchas ideas de Sicilia y Gómez Hermosilla, a pesar del gran prestigio que por entonces tenían sus libros en España y en América. Bello no se proponía escribir una Poética general, sino sólo una Métrica española. Por esto no trata en su libro de las teorías estéticas de Blair, Batteux, Marmontel, y de los retóricos que en España se inspiraron en ellos, como Luzán, Capmany, Munárriz, Martínez de la Rosa y el mismo Hermosilla, con todo y serle bien conocidas. Si alude a los preceptistas de su época no es por las doctrinas poéticas generales que sustentan, sino cuando los prejuicios latinizantes que ellos propagaron le estorbaban para explicar la versificación española por sí misma, según su observación personal. Con gran esfuerzo se había librado de aquellas doctrinas apren-

didas en la infancia y que conservaban todavía gran autoridad entre los hombres doctos. La originalidad y el mérito principal de la *Métrica* consiste en que el autor supo hacer tabla rasa de las doctrinas vigentes en su tiempo; se situó en una posición empírica basada en el testimonio del oído y, en casos de duda, en la autoridad de los poetas, como si nada se hubiese escrito sobre los fundamentos de nuestra versificación. Este empirismo señala el primer escalón que hace posible en la segunda mitad del siglo una Fonética experimental: los fisiólogos precisarán la producción y percepción de las articulaciones; la Física enseñará a medir duraciones, intensidades, curvas de entonación, armónicos que caracterizan el timbre del sonido. Bello no podía adivinar los resultados a que la Fonética experimental llegaría; pero presintió su método y, sin más instrumento que el oído y una afinada sensibilidad poética, se lanzó a plantear una Métrica nueva.

No debe creerse, sin embargo, que todo es original en las observaciones métricas y ortológicas de nuestro autor. En la tradición gramatical y retórica elaborada en España desde el Renacimiento no todo había sido aplicación ciega de la Prosodia latina, sino que abundaban también las doctrinas valiosas que hacían resaltar las diferencias entre el latín y el castellano. Pensemos, por ejemplo, en la penetración con que Nebrija, Sánchez de las Brozas, el Pinciano y Aldrete supieron desprenderse en ocasiones de los modelos de la antigüedad grecolatina y acertaron total o parcialmente al explicar ciertos hechos lingüísticos diferenciales del romance. Aunque no lograsen más que de vez en cuando una explicación adecuada, no es infrecuente que nos sorprendan con la exactitud del enfoque. Bello supo valerse de esta tradición, pero repensándola siempre. Al decir que su construcción es original, no afirmo que edificase en el vacío, sino que desde sus cimientos se basó en la observación propia o en la reelaboración activa de cuanto encontraba útil en el pensa-

miento de los humanistas. Lo que le exasperaba era precisamente la regresión latinizante que las teorías prosódicas habían sufrido en el siglo XVIII, y todo su esfuerzo se dirige a combatirla.

En sus obras filosóficas fue Bello poco inclinado a la Metafísica [16]. El contacto prolongado con el empirismo inglés y la afición que desde su juventud sintió por las ciencias experimentales, le llevaron con preferencia a la Lógica y a la Psicología. En el excelente prólogo que acompaña al tomo III de esta colección de *Obras completas* (p. LXXV), don Juan David García Bacca hace notar que no se halla en los escritos filosóficos de Bello una doctrina estética, ni en forma sistemática ni en estado germinal. Quizás hubiera podido escribirla, puesto que estaba muy empapado de cuanto el pensamiento europeo había producido a este respecto. Pero, de acuerdo con la inclinación pragmática y docente de su espíritu, no aspira a formular unos principios de Estética literaria, ni siquiera en el grado elemental con que solían hacerlo las *Artes Poéticas* de su tiempo. Para Filosofía eran éstas muy poca cosa, y adolecían además de una vaguedad que no se avenía con su afición a operar sobre realidades concretas.

LAS ANOTACIONES DE MIGUEL ANTONIO CARO

En la exposición que ahora voy a hacer del contenido de los *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana* procuraré evitar toda paráfrasis innecesaria del texto que a continuación se reimprime. Basta leerlo para hacerse cargo de él en su conjunto y en sus pormenores. Una vez expuestos los motivos de la obra, los conceptos generales en que se basa y el método que emplea, mi objeto se reduce a examinar aquí lo que era nuevo para su época, lo que ha

16 Véase M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la Poesía Hispanoamericana*, I, Madrid, 1911, pp. 364-365.

sido rectificado después y lo que subsiste hoy de las doctrinas del autor. Esta labor fue ya hecha una vez en 1882 por Miguel Antonio Caro, en la edición anotada y comentada que del libro de Bello publicó dicho año en Bogotá. Caro escribió además un importante estudio sobre la personalidad y la obra total de Bello (tomo III de las *Obras completas* de Caro, Bogotá, 1921). Las notas y apéndices del erudito colombiano son siempre de mucho interés y generalmente de gran valor, comparables a los que añadió Rufino José Cuervo a la *Gramática castellana* del mismo autor; de tal manera que hoy podemos decir sin exageración la *Ortología* de Bello-Caro, como citamos la *Gramática* de Bello-Cuervo. Puesto que se ha tomado el buen acuerdo de insertarlos en este volumen, me ahorran buena parte de mi comentario. Es inevitable, claro está, que desde 1882 acá, algunas notas de Caro hayan envejecido, tanto por la mayor fijación normativa de la lengua culta como por la transformación que los métodos experimentales han producido en la investigación fonética. Así ocurre, por ejemplo, en el comentario sobre la *b* y la *v* (Apéndice I), que nada aclara sobre la pronunciación. Hoy sabemos que en español ambas consonantes son iguales, y que su distinción es meramente ortográfica en todos los casos.

Sin embargo, Caro, gran conocedor de las letras latinas e hispánicas, hombre dotado de exquisita percepción literaria y de ese sentido del idioma imprescindible para un buen ortólogo, se mueve en la misma línea de Bello, y por consiguiente la parte que no ha caducado de su doctrina es por lo general la que se refiere a la selección y guía de la pronunciación culta, en la cual reside principalmente la unidad de la lengua común a todos los hispanos. Por esto se armonizan tan estrechamente la obra anotada y el trabajo del anotador. Contó, Caro, además, con la aportación considerable de Cuervo y Coll y Vehí [17] y con los sucesivos perfec-

[17] J. Coll y Vehí, *Diálogos literarios*, Barcelona, 1866. Lleva un prólogo de Menéndez Pelayo, en el cual condensa la doctrina métrica del autor. Es la obra más

cionamientos de la Prosodia académica, que tanto deben al trabajo de Bello, aunque, como es natural, no acepten todos sus puntos de vista. Precisamente esta continuidad de nuestra Ortología moderna prueba la eficacia de su iniciador venezolano, ya que las enseñanzas de todo maestro digno de este nombre no valen tanto por lo que contienen —siempre rectificable— como por lo que sugieren como gérmenes de futuro desarrollo. Después vendrá Navarro Tomás a renovar la Fonética española con todo el rigor de la Filología de nuestro tiempo, y no contento con su labor científica, querrá darle —como Bello— aplicación normativa escribiendo un breve *Compendio de Ortología española* (Madrid, 1927) dedicado a los educadores de España y de América. He aquí los hitos principales de una tradición científica y docente desarrollada a ambos lados del Atlántico, y que han de servirme para valorar debidamente el libro en que tomó su impulso decisivo.

LOS SONIDOS ELEMENTALES

La denominación de *elementos* aplicada a los sonidos más simples del lenguaje se halla ya en Prisciano, el cual distingue cuidadosamente *elementa* de *litterae*. Probablemente practicaban esta distinción los gramáticos latinos anteriores y también los griegos, aunque entre ellos es frecuente el empleo respectivo de *littera* y γράμματα en ambas acepciones. Sicilia adopta el nombre de *elementos* (sonidos), a diferencia de las *letras* que los representan en la escritura, siguien-

importante de Coll. Utiliza a Bello y le cita elogiosamente con frecuencia, aunque a veces le contradice y rectifica. En lo que se refiere a la Métrica española, puede decirse sin exageración que este libro no ha sido superado hasta el presente más que en pormenores sueltos. Desde luego se han publicado posteriormente algunas monografías valiosas sobre puntos concretos de nuestra versificación, como la de HENRIQUEZ UREÑA, *La Versificación irregular en la Poesía española*. Mientras escribo esta INTRODUCCIÓN me llega la grata noticia de que está muy próximo a imprimirse el libro de conjunto que sobre esta materia viene preparando Navarro Tomás desde hace muchos años.

do la nomenclatura de Port-Royal y de la Enciclopedia. Bello prefiere llamarlos *sonidos elementales* para distinguirlos de los sonidos compuestos o complejos que define a continuación.

El criterio que domina en la concepción total de este capítulo y en la manera de exponerlo es más ortográfico que fonético. No describe los sonidos ni hace de ellos más clasificación que la tradicional en vocales y consonantes. Se limita, pues, a nombrarlos por las letras del alfabeto que los representan, confiando en que la imagen acústica que cada letra evoca era suficiente para entenderse con el lector. Hablando en términos de ahora, diríamos que procede de la letra al fonema y viceversa, cosa generalmente posible en la ortografía española, que ha tendido siempre a que los signos alfabéticos reproduzcan el sistema fonológico. Cuando encuentra letras ociosas como la *h*, o la *u* de las combinaciones *que, qui, gue, gui;* o cuando aparecen letras duplicadas que representan un mismo sonido, *c-z, c-k-q*, tiene Bello buen cuidado de poner ejemplos para que no haya dudas sobre la entidad fonemática a que alude en cada caso. Si se le presentan vacilaciones o variantes de pronunciación, las define aproximadamente por medio de comparaciones, diciendo, por ejemplo, que el valor de la *x* es para algunos parecido al de *cs*, para otros al de *gs*, y que es bastante frecuente convertirla en *s*. Observa que la *d* final suena en algunos territorios con su sonido propio, mientras en otros es más o menos semejante al de *z*, y no faltan lugares donde se suprime del todo. En cada caso el autor recomienda el uso que le parece más adecuado. De esta manera se ahorra toda clasificación fonética, sin mengua de los fines prácticos que se propone conseguir.

Claro es que no vamos a pedirle una técnica descriptiva, ni una nomenclatura rigurosa, ni un alfabeto fonético internacional, o por lo menos nacional que no habían nacido todavía. Pero en la tradición de nuestros fonetistas existía

desde el siglo XVI la clasificación sistemática de los sonidos ideada por los gramáticos griegos y latinos, con una nomenclatura coherente que no sólo se aplicaba al estudio de las lenguas clásicas, sino también a la descripción de los sonidos romances. Hay que preguntarse por qué Bello no la utilizó ni aludió a ella para nada, siendo así que en los capítulos del acento, de la cantidad y de la versificación, tiene a menudo en cuenta la doctrina de los humanistas para admitirla o para impugnarla en todo o en parte. La única vez que se refiere a la clasificación antigua de los sonidos es para rechazarla de plano sin más comentarios:

> "No menciono la división de las consonantes en *mudas* y *semivocales*, porque no tiene la menor utilidad práctica". (Apéndice II de la *Ortología*).

La observación fonética griega fue iniciada por los filósofos, formulada plenamente por Aristóteles y ordenada por los gramáticos alejandrinos. Clasificaba las vocales según su cantidad en breves, largas y ambiguas o indiferentes. Las consonantes se dividían en mudas y semivocales; las mudas en tenues, medias y aspiradas; las semivocales en simples, dobles y líquidas. Esta clasificación se basaba más en el efecto acústico de los sonidos que en la naturaleza fisiológica de las articulaciones respectivas. Los gramáticos latinos se la apropiaron, aunque no siempre la entendieron bien, y su nomenclatura pasó con más o menos variantes al Renacimiento. Nebrija se hace cargo de ella y le añade notables observaciones sobre el punto de articulación y la tensión muscular con que se articulan las consonantes (*apretadas* y *floxas*), si bien su doctrina se aplica principalmente a las lenguas clásicas, y en proporción mucho menor al romance. Sus descripciones de sonidos españoles se ordenan con criterio más ortográfico que fonético [18]. El impulso estaba dado, sin em-

18 Véase AMADO ALONSO, "Examen de las noticias de Nebrija sobre antigua pronunciación española" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III, 1949, págs. 1-82.

bargo, y servirá de base a la copiosa y original tradición de los fonetistas españoles: Venegas, 1531, Juan López de Velasco, 1578, Juan de la Cuesta, 1584, Benito Ruiz, 1587, Mateo Alemán, 1609, y sobre todos ellos Juan Pablo Bonet, 1620. Paralelamente, la nomenclatura clásica es utilizada con adaptaciones al romance por el fundador de la Gramática histórica española, Bernardo Aldrete, *Del origen y principio de la lengua castellana* (1606) [19] y por Sebastián de Covarrubias, cuyo *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) se sirve de ella a cada paso, tanto para describir sonidos como para explicar las etimologías que propone, según las leyes que Aldrete había establecido por primera vez. Las huellas de esta nomenclatura se perciben todavía, a través de Covarrubias, en algunos artículos del *Diccionario de Autoridades* que la Academia comenzó a publicar en 1726.

No importa a mi propósito seguir paso a paso las vicisitudes y progresos de tan brillante tradición, que se va extinguiendo en la segunda mitad del siglo XVII, y está ya ex-

19 He aquí una muestra de los curiosos razonamientos fonético-históricos de Aldrete: "En algunas de las letras que los latinos llaman mudas, como la *b, c, d, g, p, t,* sucede en nuestra lengua una cosa, que es justo no pasarla en silencio; i es que tienen tanta amistad con las liquidas, *l* i *r*, que por acompañarlas y llegarse a ellas dexan la vocal que hallan entre medias en las dicciones latinas i saltándola se juntan con la que sigue i se pierde una silaba en la dición; el exemplo haze esto claro: Los latinos dizen *admirabile, nobile, notabile, terribile,* i los demas acabados en *bilis;* los nuestros dexaron la *i,* i la *b* hiere a la *l,* i dizen admirable, noble, notable, terrible; en todas pierde una silaba. Esto es mui ordinario en los semejantes, como se vee en *aperire* abrir, *cooperire* cobrir, *diabolo* diablo, *fabulari* hablar, *hedera* iedra, *Hibero* Ebro, *Isidoro* Isidro, *libero* libre, *laborare,* labrar, *littera* letra... Y es de auertir que como la *c, q, g, p, b,* son mudas, igualmente se truecan vnas por otras haziendo la *c* y la *q, g;* i la *pe, be,* porque tienen la misma naturaleza i conseruan el efecto, i assi en *aperire* mudan la *p* en *b,* abrir; en *milagro,* i en *siglo,* i en *gritar,* la *c* i *q* se mudaron en *g,* como ia dexamos dicho arriba" (pp. 220-221).

Como prueba de la universalidad alcanzada por la terminología fonética de la antigüedad clásica, mencionaré un pasaje de Bacon de Verulamio, *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623), donde, hablando de ciertos rasgos de pronunciación característicos de algunas lenguas, dice que el griego tiene abundancia de diptongos, que éstos son menos frecuentes en latín, que las lenguas germánicas propenden a las aspiraciones, y añade: *Lingua Hispanica litteras tenues odit, easque statim vertit in medias* (lib. VI, cap. I; cito por la edición de Lugano, 1763, p. 350). Las tenues eran *p, t, k;* las medias *b, d. g.* Formula, pues, la ley de conversión de las oclusivas sordas en las sonoras de su punto de articulación. Quizás se la sugirió el libro de Alderete; pero es también posible que la dedujese por comparación del latín con el español.

hausta cuando la lengua española entra, en el siglo XVIII, en la época de su codificación y ordenamiento con fines escolares [20].

Andrés Bello no encuentra cerca de sí aquella tradición fonética cuya continuidad se había roto desde hacía siglo y medio, y que yacía sepultada en libros raros, prácticamente imposibles de encontrar, aun en el caso de que hubiese tenido noticia de su existencia.

Tengamos en cuenta, además, que por tradición científica no debe entenderse la perduración de una misma doctrina a través de las varias generaciones de estudiosos, sino precisamente el cambio constante de observaciones y métodos que se transmiten en continuidad de maestros a discípulos, de unos libros a otros, corrigiéndose, afirmándose y aun negándose recíprocamente. Desde la segunda mitad del siglo XVII se produce una ruptura en esta línea transmisora de doctrinas prosódicas, como en otros muchos aspectos de nuestra cultura. Se olvida el pasado inmediato, y no se hace más que repetir y extractar. Cuando el siglo de la ilustración quiere ordenar los conocimientos y organizar su enseñanza, no encuentra unos principios prosódicos en que apoyarse, como los encontraba en otros capítulos de la Gramática. Lo prueban las vacilaciones de la Academia respecto a la Prosodia que se proponía publicar y que no publicó hasta 35 años después de la de Bello. Una vez rota y olvidada la continuidad de los estudios fonéticos originales, no podía seguirse más camino que el de volver a empezarlos donde los habían dejado los gramáticos latinos. Es curioso observar que las citas bibliográficas contenidas en las *Lecciones elementales de Ortología y Prosodia* de Mariano José Sicilia no se refieren a prosodistas españoles de los siglos XVI y XVII, salvo una vez Nebrija; en cambio abundan las de Cicerón, Varrón, Quintiliano, Prisciano, Carisio, Terenciano y otros

20 Véase F. Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1949; especialmente en las pp. 169-192.

latinos, citados a veces directamente, y a menudo de segunda mano. Las citas de tratadistas españoles se refieren a cuestiones de Métrica, nunca de Ortología, y son todas de autores modernos: Capmany, Luzán, Academia, Gómez Hermosilla y Martínez de la Rosa. Por esto tiene la creencia sincera de que nadie ha tratado en España de materias fonéticas, y se jacta de ser el primero en abrir el camino. En este sentido relativo, no hay razón para negarle su esfuerzo original autodidacta. Su precedente único en el análisis fisiológico de los sonidos se halla en los artículos de la Enciclopedia francesa, y de ellos proceden en su totalidad no sólo las numerosas citas de autores extranjeros, sino también sus ideas sobre la fisiología de la voz y su clasificación de las articulaciones. Basta cotejar su obra con los artículos de la Enciclopedia: *voyelle, consonne, lettre, accent, hiatus,* etc., etc., redactados casi todos por el célebre gramático racionalista Du Marsais, para darse cuenta de que Sicilia les debe todas sus ideas generales sobre Fonética, lo cual representaba entonces un bagaje moderno elemental, pero nada desdeñable, porque las enseñanzas de los enciclopedistas continuaban las doctrinas fonéticas de la *Grammaire générale* de Port-Royal, con modificaciones debidas a eminentes gramáticos posteriores, como Duclos, Beauzée y el mismo Du Marsais. Por ejemplo, Port-Royal aprovecha en parte la nomenclatura grecolatina de las consonantes, pero las clasifica según el punto de articulación. Este criterio se va perfeccionando cada vez más, y aun después de la Enciclopedia podemos verlo continuado en los *Eléments d'idéologie* de Destutt de Tracy (II, 1803; págs. 372 y sigs.), donde el autor discute las clasificaciones anteriores y establece otra muy extensa, en la que el criterio fisiológico del punto de articulación se combina con otros factores acústicos importantes. De esta manera la Fonética francesa, sin interrupciones ni cortes bruscos, enlaza la tradición grecolatina con la ciencia del siglo de Luis XIV, y puede decirse que su continuidad no se rompió nunca has-

ta alcanzar los días de Rousselot. Una de sus etapas es la representada por los artículos de la Enciclopedia que, como queda dicho, sirven de base a Sicilia para hacer también una clasificación de las consonantes españolas según su punto de articulación. Insiste poco en ella, porque su objetivo era principalmente ortográfico pero aunque se limita a esbozarla, tiene, eso sí, el mérito original de haber utilizado aquellas doctrinas para interpretar la pronunciación española según su propia observación; y para nosotros tiene su obra, sobre todo, el valor de haber sido estímulo inmediato de Bello, a pesar de lo mucho en que éste discrepa de ella. El mismo Bello consideraba a Sicilia como el primer ortólogo español, y advierte en el prólogo la oposición en que se encuentra con el modo de pensar de este autor eminente y recomendable "por la publicación de los primeros elementos de Ortología que se han dado a luz sobre la lengua castellana; obra llena de originales y curiosas observaciones, y fruto de largos años de estudio" [21]. Sin regatear, pues, los indudables merecimientos de Sicilia, el calificativo de *primer ortólogo*, que le da Bello, sólo puede serle hoy aplicado en el sentido relativo que acabo de exponer.

Con respecto a las vocales, no se detiene Bello a examinarlas una por una, puesto que no ofrecen problemas ortológicos. Se limita a esta apreciación de conjunto:

"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".

No creo que este principio, de tanta importancia para definir la fisonomía acústica de nuestro idioma, hubiera sido formulado antes de una manera tan clara y general [22]. Por

[21] Véase además lo que sobre el empleo de la palabra *Ortología* queda dicho en la nota 7 de esta INTRODUCCIÓN.

[22] Mariano José Sicilia plantea el problema de los diferentes matices vocálicos (*loc. cit.*, I, pp. 15 y sigs.) que aparecen en las lenguas. Para resolverlo divide las vocales en *puras* y *mixtas*. Puras son para él las cinco vocales castellanas; como ejemplo de mixtas da la *u* francesa y la *e* abierta y muda de la misma lengua. "—¿Y estáis cierto de que *no* se encuentran esos sonidos mixtos en la lengua castellana? —Sí,

esto conviene examinar con alguna detención lo que hoy pensamos sobre él, para darnos cuenta de cuán exacta era la afirmación de Bello, formulada quizá sin darse cuenta de todo su alcance.

Es indudable que el análisis fisiológico y acústico de las vocales españolas descubre diferencias de timbre abierto y cerrado en cada una de ellas; estas diferencias son particularmente apreciables en la *e* y en la *o,* pero existen también en *i, u.* El timbre intermedio de *a* puede ser afectado por matices palatales y velares. Por último, las cinco vocales ortográficas presentan también variedades relajadas en diversos grados [23]. Ahora bien, las causas que motivan estas alteraciones de timbre son siempre exclusivamente fonéticas, y dependen de la acentuación o inacentuación de la vocal, de su posición en la sílaba y en la palabra, y de la influencia que ejercen los sonidos que se hallan en contacto con ella. Pero pasan del todo inadvertidas para los hablantes hispánicos, los cuales no tienen más que las cinco imágenes acústico-motrices que corresponden a su ortografía; ni se producen en el idioma oposiciones semánticas a base de abiertas y cerradas, como ocurre en las demás lenguas romances. En una palabra: el español tiene sólo cinco vocales fonológicas, y los matices que dentro de ellas se producen en el habla deben ser considerados como variantes fonéticas de realización.

Si nos preguntamos ahora cuáles pueden ser las causas del estado actual de nuestro vocalismo, observaremos que unas son históricas y otras residen en la naturaleza de la

bien cierto, por lo que hace a la lengua castellana hablada con pureza. En los dialectos de algunas provincias se encuentran algunos de esos sonidos mixtos, y cuando los naturales de ellas hablan castellano, suelen darlos; pero éste es un vicio del cual es necesario guardarse". Claramente alude a los habitantes de Cataluña, Valencia, Baleares, Vasconia y Galicia, y no se refiere a los de regiones dialectales de tipo castellano.

23 Para cuanto se refiere al estado actual de los conocimientos sobre Fonética española remito al lector a las investigaciones de T. Navarro Tomás. Como quiera que una gran parte de las ideas modernas expuestas en esta parte de mi INTRODUCCIÓN proceden de este maestro, a cuya escuela tengo la fortuna de pertenecer, hago esta cita general a fin de no multiplicar las citas particulares a propósito de cada una de las cuestiones que aquí se tratan.

base articulatoria y de todo el sistema fonético moderno. Intentaré explicarlas por separado.

Es bien sabido que el latín vulgar distinguía entre vocales abiertas y cerradas. Todas las lenguas romances tienen en su origen siete vocales con valor fonológico diferencial, a saber: *a, e* abierta, *e* cerrada, *i, o* abierta, *o* cerrada *u*. El español extremaba hasta tal punto la diferencia entre *e, o,* abiertas y sus correspondientes cerradas, que en posición acentuada llegó a diptongarlas de un modo general en *ie, ue,* respectivamente, pasando por diversos grados intermedios de diptongación. De esta manera quedó invalidada la distinción entre estas dos vocales abiertas y cerradas en posición acentuada, que era la más importante y característica, precisamente por lo mucho que al diptongar las abiertas se habían diferenciado entre sí. Ya no hubo oposiciones semánticas a base de tal diferencia, y el español pudo pasarse con una *e* y una *o* fonológicamente únicas. Los demás romances , o no conocieron la diptongación, o la practicaron en límites mucho más reducidos (como el francés y el italiano), y conservaron por consiguiente, con plena validez expresiva, los dos matices de *e, o,* del latín vulgar. Esta causa fonológica explica a mi modo de ver la reducción española del sistema latino a cinco fonemas vocálicos. Por otra parte, es de notar que el vascuence tiene hoy exactamente las mismas vocales que el español y, si bien es posible que la influencia castellana se haya dejado sentir en el vasco actual, lo es también que el sustrato vasco prerromano tuviera algo que ver con la evolución de las vocales castellanas. Por lo menos, la coincidencia entre ambos sistemas vocálicos no puede ser estimada como una mera casualidad.

Viniendo ahora a los rasgos peculiares de la pronunciación moderna, sabemos que nuestro idioma se caracteriza por la firme tensión muscular con que se articula, y esta tensión hace que las vocales se mantengan relativamente iguales en su timbre desde el principio hasta el fin de su articulación.

Esta uniformidad de timbre se halla favorecida por la brevedad relativa de las vocales españolas, y da como resultado que no se produzcan más que en límites muy restringidos las alteraciones que, por ejemplo, en francés o en inglés determinan una serie extensa de vocales intermedias, semidiptongadas y relajadas. La base articulatoria del español se halla en la línea media de la boca, sin mostrar preferencia especial por las articulaciones avanzadas ni posteriores; y como consecuencia, las vocales tienen asimismo un timbre medio general, poco propicio a desarrollar diferencias extremas entre abiertas y cerradas, y menos aún a que la relajación alcance las proporciones que podemos observar en otras lenguas modernas de cultura.

Todas estas causas concurren a que nuestro sistema vocálico presente escasos matices, pero de una claridad y consistencia no igualadas por ningún otro idioma. Menéndez Pidal afirma que la uniformidad de timbre de las vocales es la explicación de que el español se haya diferenciado tan poco a través del tiempo y a lo largo de su extenso territorio geográfico, en comparación con las divergencias que presentan las pronunciaciones en los países de lengua inglesa. En efecto, es frecuente, no sólo entre ingleses, norteamericanos o neozelandeses, sino entre habitantes de condados distintos de la misma Inglaterra, que en la conversación se acuda con cierta frecuencia al *spelling*, o deletreo cuando la diferencia de pronunciación hace que alguna palabra sea difícil de comprender para el interlocutor; la necesidad de deletrear es mayor cuando se trata de nombres propios y asimismo en las conversaciones telefónicas, que siempre alteran más o menos la pronunciación natural, por muy perfectos que sean los aparatos. La misma variedad y riqueza de matices de las vocales inglesas las hace frágiles e inestables en su evolución histórica. El deletreo nunca es necesario entre hablantes hispánicos, aunque estén muy alejados los países donde residen habitualmente. Hay que tener en

cuenta que las vocales representan aproximadamente el cincuenta por ciento del material fonético de nuestro idioma (basta para comprobarlo hacer el recuento de una página cualquiera escrita en español), y una lengua que asegura la fijeza de la mitad de los sonidos, precisamente los que tienen el máximo de sonoridad, resiste mejor que otras el desgaste fonético. Las diferencias entre el español de España y el de América se reducen a la entonación de la frase y a la pronunciación de muy pocas consonantes, a que luego me referiré; y aun tales diferencias existen también en las diversas regiones de España. Lo mismo podemos decir de las mínimas divergencias que pueden notarse en los países hispanoamericanos entre sí.

He aquí, pues, que las conclusiones a que ha llegado la Fonética experimental a un siglo largo de distancia, nos conducen a reafirmar la intuición de Bello cuando decía que "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". Su experiencia del francés y del inglés le hizo llegar pronto a esta afirmación comparativa. En el artículo que en 1823 había publicado en la *Biblioteca Americana* hallamos ya esta afirmación, a propósito de que las lenguas modernas no hacían diferencias cuantitativas como las del latín: "El castellano sólo se diferencia de las otras lenguas modernas de Europa en ser sus vocales las más fijas e invariables de todas; pero ninguna, a lo que entiendo, reconoce sílabas cuyos valores estén en la razón de 1 a 2".

Sólo una duda, más ortográfica que fonética, se le ocurre a Bello en relación con la *y*: "La tercera vocal es a veces representada por 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*". No dice más a este respecto en la *Ortología;* pero el sistema que

él preconizó consistía esencialmente en conservar la *y* en principio o en medio de dicción (*yema, reyes*) y escribir *i* en los demás casos, incluso cuando es conjunción. No he de entrar en estos pormenores ortográficos, que fueron ya tratados por Caro en la nota que acompaña al texto que se publica en este volumen, y exhaustivamente por Ángel Rosenblat en el prólogo del tomo V de esta colección de *Obras completas de Bello*. Me limitaré a considerar esta cuestión desde un punto de vista exclusivamente fonético. La *i* es vocal cuando está entre consonantes (*dime, partiré*); es semivocal cuando se halla como segundo elemento de un diptongo decreciente (*aire, peine, soy*); es semiconsonante como primer elemento de un diptongo creciente (*vienes, viaje, salió*); y finalmente es consonante fricativa si se encuentra entre vocales (*mayo, rayar*) y africada en otros casos que no es necesario detallar aquí (*cónyuge, inyectar*), pronunciada con énfasis en principio de palabra formando diptongo (*¿yo?, ¡ya es hora!*). Estas pronunciaciones rigen normalmente lo mismo dentro de cada dicción que entre palabras que se articulan juntas, y por lo tanto se dan también en la conjunción *y*, cuyo valor fonético será el siguiente, según el *Manual de pronunciación española* de Navarro Tomás: la conjunción *y* se pronuncia como vocal cuando está entre consonantes (*más y menos*); semivocal, entre vocal y consonante (*este y todos*); semiconsonante, cuando se halla entre consonante y vocal (*meses y años*); por último, será consonante cuando esté entre vocales (*esta y aquella*). Esta regla se entiende, claro está, siempre que no haya pausa que rompa el enlace de las palabras unidas por la conjunción. De acuerdo con estos hechos, se hallan equilibrados los casos en que sería aconsejable para la conjunción la grafía *i* (vocal y semivocal) con aquellos en que preferiríamos escribir *y* (consonante y semiconsonante). Como una misma palabra no podría escribirse de dos maneras diferentes sin crear confusión, no hay motivo suficiente para cambiar

el uso general de escribir *y*, puesto que la misma arbitrariedad fonética se comete escribiendo *i*.

En cuanto a la doctrina de Bello acerca de las consonantes, concebida, según se ha dicho antes, con criterio ortográfico más que fonético, muy poco habrá que observar que no se desprenda fácilmente de la lectura del texto, sin necesidad de interponer mis comentarios. Conviene sólo destacar que la discriminación que hace en cada caso entre la pronunciación culta y la vulgar sigue teniendo para nosotros tal actualidad, que sus normas son en conjunto las normas de ahora, salvo algunas excepciones sueltas que fueron fijándose sucesivamente en las inteligentes notas de Caro y en las reglas posteriores de la Prosodia académica. A título de ejemplo consignaré que las *Nuevas normas de Prosodia y Ortografía* que la Academia acaba de dar a conocer (Madrid, 1952) han consumado el pensamiento de Bello respecto a las palabras griegas que comiezan por ψ, al autorizar las grafías *sicología, siquiatra, sicotecnia,* etc., como desde hace tiempo venía escribiéndose y pronunciándose *salmo* y *seudónimo*. Refiriéndose a los vocablos que empiezan por *c, g, m, p, t, z,* seguidas de consonante, decía la *Ortología* de Bello:

> "Hay nombres tomados de otras lenguas y particularmente del latín y del 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, tmesis, czar, czarina.* Como, aunque dura, no es imposible la pronunciación de estas articulaciones iniciales, sorda a lo menos, cada cual podría retener la primera de ellas o no, según se lo dicte su oído o 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*".

En las páginas anteriores he procurado hacer resaltar que Bello poseía como nadie en su época esta cualidad a la que llamo "sentido del idioma" con la cual se valoran y conjugan en cada ocasión las tendencias fonéticas de la len-

gua y el uso de los hablantes instruidos, para llegar a una norma o consejo que armonice ambas posibilidades [24]. Y es notable que las normas que después han ido desarrollando la lengua escrita y la pronunciación culta, aunque alguna que otra vez no hayan coincidido con la enseñanza de Bello en todos sus pormenores, se han movido siempre en la línea que su pensamiento dejó trazado, no tanto por la autoridad del escritor venezolano, como por la precisión con que él supo interpretar el estado presente y la trayectoria futura del idioma.

Me detendré, por último, en la opinión que Bello había formado sobre el *seseo* y el *yeísmo*, como hechos de más visible discrepancia en la pronunciación de los países hispánicos, ya que el mayor conocimiento que hoy tenemos de la distribución geográfica y de la evolución histórica de ambos fenómenos permite precisar algo más las ideas.

Sabido es que el sonido de *s* ofrece dos variantes de suma importancia: la *s* apical castellana, propia del centro y norte de España, y la *s* predorsal dominante en el sur de Extremadura, Andalucía, Canarias y casi toda Hispanoamérica. La primera se articula con la punta de la lengua en contacto con los alvéolos, y tiene para el oído extranjero un timbre más o menos chicheante, que se acentúa de un modo especial en las regiones riojana y vasconavarra. En la *s* predorsal, no es la punta, sino el predorso de la lengua el órgano activo de la articulación infraalveolar o dental. Esta *s* andaluza e hispanoamericana es también normal en francés, inglés, alemán e italiano; de manera que la variedad apical de Castilla viene a ser una excepción en el Occidente de Europa. Ahora bien, el *seseo* o pronunciación como *s* del fonema que en Castilla

24 "Confieso —dice en el Apéndice I— 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 a los que hablan y escriben. Pero no se trata de establecer una regla cómoda, sino de exponer con fidelidad un hecho. No compete al ortologista 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".

se articula como interdental (*c* o *z* ortográficas), se produce en todas las regiones y países hispánicos cuya *s* es predorsal, y no se da sin nota de incorrección en los de *s* apical. Para el oído castellano resulta insoportable el seseo apical de los vascos y catalanes; en cambio tolera sin dificultad el seseo predorsal de americanos y andaluces. El motivo de esta diferente estimación consiste en que la *s* predorsal, de articulación avanzada, tiene semejanza de timbre con el sonido castellano *c, z;* en cambio la articulación plenamente alveolar de la *s* apical está muy alejada en su timbre.

Desde el punto de vista histórico, no debe pensarse en modo alguno que el seseo andaluz o americano sea una deformación o sustitución del sonido interdental de la *z* castellana, sino que éste no ha existido nunca en Andalucía ni en Hispanoamérica. El español medieval pronunciaba como africada sorda, parecida a *ts,* toda *c, ç,* ortográfica; la *z* ortográfica representaba una africada sonora, más o menos como *ds.* Cuando en el siglo XVI se ensordecen muchas sonoras antiguas igualándose *s* = *ss, j* = *x, ç* y *z* se igualan también en su sordez, y entonces se produce un desarrollo divergente de este sonido único, cuyo resultado final es θ en el centro y norte de España, y *s* en Andalucía y América. No importa seguir aquí paso a paso los detalles de esta evolución [25]. Bello se percató muy bien, desde su punto de vista, de que:

> "No hay hábito más universalmente arraigado en los americanos y más difícil de corregir, que el de dar a 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,* etc.... Es cosa ya desesperada restablecer en América los sonidos castellanos que corresponden respectivamente a la *s* y a la *z,* o a la *c* subseguida de una de las vocales *e, i.*"

Sólo hay que añadir que en realidad no se trata, como hemos visto, de restablecer un sonido perdido, sino que ame-

25 Véase AMADO ALONSO, "Cronología de la igualación ç-z en español", en la *Hispanic Review,* 1951, XIX.

ricanos y andaluces continúan una evolución histórica nacida en sus propios países. Desde luego la igualación de ambos sonidos ha hecho homófonas muchas palabras, y es una incomodidad ortográfica a la que no hay más remedio que resignarse.

Respecto al *yeísmo* o confusión *ll* = *y*, Bello no vacila en calificarlo de *vicio*, y en el mismo sentido aboga Navarro Tomás por la conservación cuidadosa de su diferencia, que evita la homofonía de vocablos como *vaya* y *valla*, *haya* y *halla*, *poyo* y *pollo*, *huya* y *hulla*, *cayado* y *callado*, etc. El fenómeno existe en francés, y la pronunciación de *piller* como *piyer* ha ganado a toda la Francia de *oïl* y alguna zona de *oc*. En España es corriente en Andalucía y algunas comarcas de Castilla la Nueva, entre ellas Madrid; la influencia de la capital tiende a propagar la confusión, de igual manera que el yeísmo de París se ha ido extendiendo por las provincias de Francia. En América el reparto geográfico de este hecho es muy desigual, y ofrece diversos grados de intensidad [26]. Pero tanto en España como en Hispanoamérica, existe entre las personas educadas el sentimiento muy generalizado de que la confusión de estos sonidos es excesivamente vulgar, y se procura evitarla en la oratoria y en la escena, en coincidencia con la opinión de Bello. Comprobamos una vez más que todos los fenómenos especiales de pronunciación americana son comunes a los de las diferentes regiones del español peninsular, y que por lo tanto tienen el mismo tratamiento ortológico. Si no bastasen estas razones, sería suficiente recorrer las páginas de Bello para convencerse de que sus recomendaciones y normas son tan aplicables a España como a América.

26 Véase el detallado estudio geográfico e histórico de AMADO ALONSO, "La Ll y sus alteraciones en España y América", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1951, pp. 41 y sigs.

DEFINICIÓN Y ESTRUCTURA DE LA SÍLABA

Con razón dice Caro, en el Apéndice II, que la definición de la sílaba formulada por Bello y las explicaciones con que procura defenderla, es una de las partes más endebles de su obra. Todos tenemos conciencia de la sílaba como eslabón sonoro de una cadena que no se interrumpe hasta llegar a la pausa, y aun las personas más indoctas aciertan espontáneamente a silabear las palabras. Mas a pesar de que nuestra experiencia inmediata nos da la conciencia de las sílabas como unidades fonéticas, no es tarea fácil la de definir la sílaba, ni menos la de fijar las leyes que la delimitan. La dificultad no está, pues, en percibirla intuitivamente, sino en expresar su concepto con una fórmula satisfactoria. Por esto los gramáticos han vacilado tanto en su definición, que bien puede decirse que hasta el siglo actual no se han llegado a ver con exactitud las leyes internas de la agrupación silábica; lo cual no ha sido obstáculo, sin embargo, para que cada uno de los tratadistas, desde el punto de vista de su lengua y partiendo de la intuición natural de la sílaba que articulamos, haya podido establecer las reglas de su idioma. A no ser que las cuestiones ortográficas, derivadas de la etimología, se hayan involucrado entre los gramáticos a la consideración estrictamente fonética del problema.

Bello había elaborado su teoría de la cantidad silábica con mucho esfuerzo y no poca novedad, en relación con sus predecesores más próximos. Según ella, aunque las sílabas no duran exactamente lo mismo, se acercan a la igualdad, o si se quiere, "distan menos de la razón de igualdad que de la razón de 1 a 2". Con ello destruía la creencia en largas y breves a la manera clásica, basándose en el oído y en el isosilabismo de la versificación española. Más adelante analizaré este tema, que bien merece capítulo aparte. Por el momento basta consignar la conclusión más importante a que Bello había llegado, y que repite con insistencia en varios lugares

de su obra. Encariñado con su tesis de que las sílabas en nuestra lengua vienen a durar prácticamente lo mismo, se desvía a pensar que la unidad que llamamos sílaba se define por su valor cuantitativo, aproximadamente constante:

> "Se llama *sílaba* toda combinación de sonidos elementales que se pronuncian en la unidad de tiempo. No hay sílaba que no tenga a lo menos una vocal, ni que conste de dos o 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".

La impugnación de Caro a que las sílabas sean unidades de tiempo y se cuenten como tales en el silabeo de la prosa o del verso, constituye por su modernidad una de sus aportaciones más felices a la obra de nuestro autor. Cambiando ligeramente la terminología, es la misma doctrina psicofisiológica iniciada por Rousselot y desarrollada por Stetson y por Hudgins [27], que nos hace considerar hoy la sílaba como "la menor unidad de impulso espiratorio y articulatorio en que se divide el habla real". Por impulso espiratorio se entiende cada uno de los movimientos discontinuos originados por las contracciones musculares del tórax y del abdomen. Impulsos articulatorios son los que producen en la corriente de aire los movimientos de los órganos de articulación (mandíbulas, lengua, labios, etc.), los cuales modifican bruscamente la presión y el volumen del aire espirado. Las sílabas, pues, se cuentan como unidades de impulso, y no se miden como unidades temporales. Sorprende que Caro, cuando apenas podían llegarle los primeros atisbos de los métodos experimentales, llegase a formular lo esencial de esta doctrina, con términos imprecisos, como es natural, pero con perfecta claridad de concepto.

[27] *Archives néerland. de Phonétique experimentale,* 1928 y 1930, respectivamente. Véase además R. H. STETSON, *Bases of Phonology,* Oberlin, Ohio, 1945.

Bien es verdad que antes de Caro, y aun de Bello, hallamos en Destutt de Tracy [28] una descripción del mecanismo fisiológico de la sílaba, que se acerca ya mucho al pensamiento actual. Por su importancia resumo, y en parte traduzco, a continuación la teoría del autor francés, que él formula —creo que con razón— jactándose de su originalidad: "Cada uno de los sonidos del lenguaje es un efecto físico producido por el órgano vocal sobre el órgano auditivo. Está producido por la emisión de una cierta cantidad de aire que sale de la garganta, mientras todo el sistema del órgano vocal está dispuesto de cierta manera. Cuando esta disposición del órgano cambia en todo o en parte, de una manera o de otra, ya no produce el mismo efecto... Cada emisión de aire realmente distinta de otra por cualquier circunstancia que sea, forma una sílaba natural o física. Estas sílabas naturales o físicas están siempre separadas una de otra por cualquier movimiento orgánico, por un cambio en la disposición del órgano, que interrumpe la emisión del aire o la modifica. Si estas sílabas naturales o físicas no coinciden con las que reconocen las gramáticas, las retóricas y las poéticas de las diferentes lenguas, y que pueden llamarse sílabas convencionales o artificiales, la razón consiste en que las primeras (o los sonidos reales) no son siempre fáciles de separar unas de otras; y que varias de estas sílabas físicas se unen o confunden fácilmente con la que les sigue o les precede, porque o son muy breves o muy sordas, o bien porque el movimiento orgánico que las separa es muy poco sensible".

La cita ha sido un poco larga con el fin de hacer ver la filiación de ideas que, a través de Coll y Vehí y algunos más, llevan a la Academia a definir la sílaba como "Sonido de una o más letras que se pronuncian en una sola emisión de voz y el oído parece que las percibe a un tiempo" (1874) [29].

28 *Eléments d'Idéologie*, II, París, 1803, pp. 522-524.

29 En su edición anterior de la Gramática (1870), la Academia Española no empleó todavía el término *emisión de voz*: "*Sílaba* en términos de *Prosodia* es el sonido de una o más letras que se pronuncian y el oido percibe *a un tiempo*". En el

La definición académica, que después ha seguido con ligeras variantes, sustituía con ventaja la *herida de voz,* de Nebrija, por *emisión de voz,* que ya tenía algún uso entre nosotros. Lo que Caro aportaba sobre cuantos autores hispánicos le precedieron, era su idea clara del mecanismo fisiológico de la sílaba, parecida a la que acabamos de ver en Destutt de Tracy, pero superior a ésta en lo preciso del concepto y en claridad de exposición. Para mejorarla hay que saltar a las conclusiones de la Fonética experimental desde comienzos del siglo XX.

El mismo Bello ensayó más tarde otra fórmula definidora: "Llámanse sílabas los miembros o fracciones de cada palabra separables e indivisibles" (*Gram.* § *7*). A pesar de los reparos que le opone Caro, esta definición entra ya de lleno en nuestros conceptos actuales. Bastaría añadirle "separables e indivisibles *en el habla real*" y sustituir *miembros o fracciones* por unidades fonéticas, para que pudiese ser hoy aceptada apenas sin reparos. Pero el autor no la sostuvo en otros lugares de su *Gramática,* y volvió a incidir en su idea de *unidad temporal.*

El error inicial de Bello en cuanto a la definición de la sílaba, no le impide establecer con acierto las reglas de la división silábica, que aproximadamente vienen a ser las que hoy rigen en nuestra prosodia; salvo la rareza de atribuir la *r* intervocálica a la vocal anterior (silabeando *par-a-do, cor-a-zón*), que Bello sostuvo, llevado por el prejuicio de que la *r* simple, al no poder ser inicial de dicción, tampoco podía serlo de sílaba. Por lo demás, el planteamiento y desarrollo de estas reglas está pensado en general con miras ortográficas más que fonéticas, para resolver la división de renglones, sobre todo en las palabras compuestas o que contienen prefijos, según se sientan o no en la lengua actual los elemen-

Diccionario no aparece aquel concepto hasta la undécima edición (1884), que decía así: "*Sílaba.* Trabazón o enlace de dos o más letras que se pronuncian en una sola emisión de voz". A continuación aclaraba que una sola vocal puede también constituir sílaba.

tos componentes (*in-eficaz, vos-otros, des-apacible*). En este terreno las tendencias de la pronunciación real han entrado en conflicto con la etimología, y han creado durante mucho tiempo una dificultad ortográfica, aunque no tan grande y complicada como en otras lenguas cuya escritura es más etimologista que la nuestra. Como quiera que los hablantes tienen conciencia muy desigual de la composición de las palabras, la Academia Española acaba de resolver felizmente el conflicto entre el silabeo fonético y el etimológico [30], admitiendo que en todos los casos pueda, para los efectos ortográficos, dividirse indistintamente el renglón con uno u otro silabeo (*de-sapacible* o *des-apacible, vo-sotros* o *vos-otros*, etc.). No es difícil prever que el silabeo fonético, como más sencillo, acabará por dominar en la práctica.

EL ACENTO

Los gramáticos griegos daban el nombre de προσῳδία, que los latinos tradujeron por *accentus*, a la altura musical de la voz con que se pronunciaban las distintas sílabas de una palabra o frase. El acento se llamaba *agudo* cuando elevaba el tono de la sílaba. El acento *grave* afectaba a todas las sílabas que no recibían acento agudo, es decir, a las inacentuadas; en lo escrito se usaba sólo para indicar que una palabra con acento agudo en su última sílaba, perdía su altura musical en el cuerpo de la frase. No podemos saber hoy con seguridad si, en estas condiciones, la sílaba con acento grave quedaba en el nivel de todas las átonas, o tenía en su tono alguna modificación que la diferenciaba de ellas. El acento *circunflejo*, que afectaba sólo a las vocales largas, designaba una elevación de tono seguida de un descenso dentro de la misma vocal. El acento griego era, pues, esencialmente *tónico*, en el riguroso sentido etimológico de la pa-

30 *Nuevas normas de Prosodia y Ortografía*, Madrid, 1952.

labra. A imitación de los griegos, los gramáticos y retóricos latinos definieron también el acento como elevación de tono, aun en la baja latinidad medieval, cuando es seguro que la acentuación había pasado a ser intensiva en el uso efectivo del latín hablado y de los romances nacientes.

Antonio de Nebrija distingue, como distinguieron los latinos, entre cantidad (*longura*) de las sílabas y acento: "Tiene tan bien la silaba altura & baxura, porque delas silabas, unas se pronuncian altas & otras baxas. Lo qual está en razon del acento, de que avemos de tratar en el capitulo siguiente" (lib. II, cap. I). Poco después añade "Prosodia en griego, sacando palabra de palabra, quiere dezir en latin acento; en castellano quasi canto... Assi que ai enel castellano dos acentos simples: uno por el qual la silaba se alça, que llamamos agudo; otro por el qual se abaxa, que llamamos grave..." (lib. II, cap. II). Los conceptos de cantidad y altura musical aparecían pues, perfectamente separados en el pensamiento de Nebrija, y de ahora en adelante la distinción entre uno y otro es una adquisición en firme entre nuestros tratadistas de los siglos XVI y XVII. Lo que se discute es si la cantidad larga y el tono agudo coinciden en las sílabas acentuadas, o bien si acento y duración son independientes entre sí. En el primer caso, la versificación española sería acentual, puesto que las sílabas acentuadas serían a la vez largas. Si, por el contrario cantidad y acento eran independientes, como lo eran en latín, los versos romances deberían medirse por pies cuantitativos, sin que el acento tuviera papel alguno en la métrica. Las opiniones discrepan y dan lugar a no pocas confusiones, que explicaré después con más detalle. Por de pronto, interesa únicamente señalar que el concepto de intensidad no había aparecido todavía entre nuestros prosodistas, los cuales, hasta muy avanzado el siglo XVIII, no distinguen en el acento más cualidad que la altura musical, que según algunos coincidía con la mayor duración relativa de la sílaba afectada por él.

No encontramos más claridad en los tratadistas franceses del siglo XVIII. En el artículo *accent* de la Enciclopedia, redactado por Du Marsais, se sigue dando de esta palabra la misma definición de Cicerón y Quintiliano. La escuela de Port-Royal y las gramáticas racionalistas derivadas de la doctrina de Condillac no habían modificado el concepto clásico del *accentus*. El abate Batteux (*De la construction oratoire*, París, 1763) no se desvía un ápice de él en el capítulo que dedica al acento prosódico (pp. 324-346). Todavía en 1803, Destutt de Tracy [31] no considera en la sílaba más que cuatro cualidades: *voix, articulation, durée* y *accent*. Más adelante (II, 331 y sigs.) trata de definir el timbre como "la circunstancia del sonido que nos hace distinguir la voz de un hombre de la de otro, *bien qu'ils prononcent tous deux avec la même force, la même articulation et le même ton*", y luego añade más explícitamente "*je ne vois pas comment un son vocal pourrait être différent d'un autre, autrement que par la voix, le ton ou l'articulation, si on les suppose de même force et de même durée*". La idea de *fuerza* o *esfuerzo*, distinta de duración, comienza a aparecer con cierta frecuencia en libros de la época como factor importante de la pronunciación, pero enunciada siempre de un modo vago y sin que esta cualidad se adscriba precisamente al acento.

Algo más temprano aparece mencionada entre los tratadistas ingleses la cualidad de *fuerza* o *esfuerzo* aplicada al acento. G. Mason (*Elocution*, 1748) dice: "When we distinguish any particular syllable in a word with a strong Voice, it is called accent; and when we thus distinguish any particular Word in a Sentence it is called Emphasis" [32]. Adaptando a Hugo Blair, Gaspar Melchor de Jovellanos [33] niega importancia a las diferencias entre la cantidad de las sílabas

31 *Loc. cit.*, pp. 324 y sigs.

32 Cito por el *Diccionario* de Oxford (s. v. *accent*).

33 *Curso de Humanidades castellanas, Biblioteca de AA. EE.*, XLVI, p. 139. El libro de H. BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, fue publicado en 1783.

españolas largas y breves, y añade: "La única diferencia perceptible entre nosotros es la de pronunciar algunas sílabas con aquella presión más fuerte de voz que llamamos acento. Este acento, sin hacer siempre más larga la sílaba, la da un sonido más fuerte, y la melodía del verso entre nosotros depende infinitamente más de cierto orden y sucesión de sílabas acentuadas que de ser éstas largas o breves". Las mismas palabras se hallan también en la traducción y adaptación castellana que de la obra de Blair hizo José Luis Munárriz (Madrid, 1798-1801, t. III, págs. 328-329), y en el *Compendio de las lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair* (Madrid, 1815, pág. 316) que compuso el mismo Munárriz. Parece ser, sin embargo, que el concepto de *fuerza* no llegó a generalizarse ni en Inglaterra, ni en Francia ni en España, puesto que los gramáticos y retóricos de todos estos países siguen hablando en su inmensa mayoría del acento como tono agudo.

Con más decisión y claridad afirma el valor intensivo del acento Juan María Maury, primero en *Espagne Poétique* (1826) y luego en una carta dirigida a D. Vicente Salvá (1831) sobre cuestiones de métrica [34]: "El acento rítmico es hijo del esfuerzo de la voz con independencia de lo grave y de lo agudo; pues no porque se apoye más o menos en ella, resultaría una tecla más alta ni más baja. Es el mismo impulso del aliento que se emplea en los instrumentos de viento para los tiempos fuertes, y si hemos de darle nombre, otro que el equívoco de acento, diremos que es el *ictus* latino, el *stress* inglés, la *battuta* italiana, por el que se diferencian dos vocablos escritos con las mismas letras, como *tarde* y *tardé*". Menéndez Pelayo dijo que desde Maury se fue entendiendo que una cosa era la fuerza o intensidad con que la sílaba se pronuncia, y otra muy distinta su duración, y desde entonces entró por buen camino nuestra métrica, y fuimos entendiendo algo mejor la antigua. El concepto de in-

[34] La Viñaza, *Bib. hist.*, números 454 y 461.

tensidad, con independencia de la cantidad y la entonación, que no ofrecía dudas para los músicos, tardará todavía unos años en abrirse paso entre los teóricos del lenguaje, y aun Bello no acierta a ver en el acento más que una elevación del tono y una prolongación de la cantidad:

> "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 *aurora* 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 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 o esfuerzos particulares que hacemos en ella".

Como vemos, la idea de *esfuerzo* interviene en esta definición y en la explicación subsiguiente, y reaparece de vez en cuando en el libro. En mi opinión, no significaba para él intensidad física, sino más bien intención psicológica de hacer resaltar determinada sílaba buscando una *apoyatura*, como él dice, cuyo resultado acústico era la nota aguda y el alargamiento de la cantidad. Dentro del conjunto de sus ideas, no podemos pensar que atribuyese mucha importancia al factor cuantitativo, puesto que, según se ha notado, una de sus tesis principales consistía en sostener que la duración de las sílabas estaba muy próxima a la razón de igualdad. Hemos de creer, pues, que a juicio de Bello la tonalidad aguda seguía siendo el elemento esencial del acento. Si hubiese tenido conocimiento de la intensidad, que por entonces comenzaba a abrirse paso en los textos que hemos aducido, la hubiera aprovechado sin duda, puesto que le vemos manejar confusamente el concepto de *esfuerzo*.

En la *Gramática* (§ 32) no varió sustancialmente la definición:

> "El acento consiste en una levísima prolongación de la vocal que se acentúa, acompañada de una ligera elevación del tono".

Cuervo en la nota 7, reflejando las ideas de Bopp, Diez y otros filólogos, hizo patente que en las lenguas modernas el acento espiratorio o intensivo era el factor esencial; aunque podía ir acompañado de cantidad más larga y tono más agudo, no eran éstos factores constantes y característicos. También Caro, apoyándose en la autoridad de Coll y Vehí y de la Academia [35], había refutado la definición de Bello en el mismo sentido.

Al hablar, en el apartado anterior de esta *introducción,* del concepto de sílaba según Bello, dije que el error inicial de su definición no le había impedido establecer con acierto las reglas de la división silábica. De igual manera hay que repetir ahora que, aunque no hubiese llegado a darse cuenta cabal de la naturaleza fisiológica y acústica del acento [36], sus doctrinas sobre la acentuación castellana son siempre atinadas, y en general han servido de base a cuanto sobre esta materia se ha escrito después. Su criterio sobre las palabras inacentuadas y sobre la ponderación que el buen ortólogo debe establecer entre la etimología y el uso culto, sigue siendo el que hoy domina en nuestras gramáticas, salvo ligeras modificaciones de detalle con respecto a palabras determinadas. Es materia extremadamente delicada, que re-

35 La Academia, desde 1880 en la *Gramática,* y 1884 en el *Diccionario,* definía el acento como "la mayor intensidad con que se hiere determinada sílaba al pronunciar una palabra". Las definiciones, desde 1870, se habían inspirado en la de Bello, y como él emplean el término *esfuerzo.* Es lamentable que en las ediciones más recientes de la *Gramática,* haya vuelto la Academia a confundir los conceptos diciendo (§ 498, *a*): "*Acento* es la máxima entonación con que en cada palabra se pronuncia una sílaba determinada. *Acento* se denomina también el signo ortográfico con que frecuentemente se indica en la escritura esta mayor intensidad". *Entonación* e *intensidad* se emplean como sinónimas en esta definición, que evidentemente significa un retroceso respecto a la de 1884.

36 Además de la acepción corriente de la palabra *acento,* Bello explica también el significado complejo que le damos al hablar del acento *nacional* o *provincial;* de los acentos *oratorio, didáctico,* etc., peculiares de determinados estilos de dicción, y tambien del acento *enfático* con que recalcamos la pronunciación de ciertas sílabas, palabras o frases, a las que atribuimos especial importancia lógica o afectiva. El acento como conjunto de cualidades, que caracterizan la pronunciación de un país o comarca, se hallaba definido en el *Diccionario de Autoridades* (1726). Las tres últimas acepciones figuraban en la *Enciclopedia francesa* (1751) explicadas con bastante extensión, y fueron recogidas sumariamente por Mariano José Sicilia.

quiere a la vez conocimientos de historia del idioma, de la tradición literaria —a veces cambiante—, oído atento a la pronunciación y, sobre todo, buen gusto para discernir en cada caso la acentuación más recomendable. En último término, hay que atenerse para las dudas a la resolución de una autoridad como la de la Academia Española, por la cual Bello, Caro y Cuervo sintieron hondo respeto. A su vez la Academia, con criterio flexible, ha sopesado siempre, y ha aceptado muchas veces, el juicio de estos ortólogos, antes de fallar sobre la acentuación de una palabra dudosa. Limitaré mi comentario a unos cuantos puntos de vista generales, sin entrar en el examen particular de los casos concretos, con el fin de hacer ver el camino que ha seguido la tradición de nuestros ortólogos y el papel decisivo que Bello ha desempeñado en ella. Para mayor claridad consideraré separadamente: 1) Doble acentuación y enclíticos; 2) Lugar del acento en la palabra.

1) *Doble acentuación y enclíticos.* El análisis físico de la intensidad, confirmando la impresión del oído, ha venido a demostrar en nuestros días que las sílabas inacentuadas que, en la palabra o en la frase, se agrupan en torno a la sílaba que lleva el acento, no son todas igualmente débiles; es decir, que la inacentuación ofrece diversos grados. La mayor o menor debilidad se produce con arreglo a una alternancia rítmica, a partir de las sílabas inmediatas a la acentuada, que son siempre las más débiles. Por ejemplo, en la palabra *consuetudinario,* cuyo acento prosódico está en la penúltima sílaba, las sílabas *sue* y *di* presentan una intensidad relativa inferior a *con* y *tu.* En *prófugo,* la sílaba *fu* es más débil que la final. Este vaivén inconsciente en el relieve silábico relativo, tiene su origen en el hecho psicofisiológico de que los movimientos iguales y repetidos en serie más o menos extensa, no son del todo idénticos, sino que se organizan con tendencia a un ritmo.

Pero en el lenguaje intervienen otros factores que en al-

gunos casos pueden contrarrestar este ritmo alternante. Uno de ellos consiste en la propensión de la lengua española a que la sílaba inicial sin acento adquiera cierto relieve que la refuerza ligeramente entre las inacentuadas. Por ejemplo, en *literatura, li* es un poco más intensa que *te* y *ra* que la siguen antes del acento principal de la palabra, alterando así el vaivén rítmico a que antes me he referido. Otras veces, la regularidad se perturba por el *acento de insistencia* con que voluntariamente refuerza el hablante alguna sílaba sentida como más expresiva.

Más importancia tiene para nuestro objeto la acentuación prosódica de los compuestos, a la cual dedica Bello atención particular. De un modo general, el acento dominante de las palabras compuestas es el del último elemento componente: *bocamanga, correveidile, sobretodo,* son voces llanas; *quitaipón* y *anteayer,* agudas; *electromecánica* y *antiaéreo,* esdrújulas. Cuando los elementos componentes tienen plena significación para el hablante, es natural que cada uno de ellos tienda a conservar su acento propio, pero como la primera palabra, en su condición de proclítica, cede a la segunda el acento principal del vocablo compuesto, conserva a menudo un acento secundario menos débil que el de las restantes sílabas inacentuadas, en armonía o en desacuerdo con la alternancia rítmica. Por ejemplo en *electromecánica,* la sílaba *lec* es evidentemente más fuerte que todas las anteriores al acento; en *destripaterrones,* el vaivén rítmico se altera en beneficio de *tri,* con acento etimológico antes de la composición. Se trata, pues, de una forma de *acento de insistencia,* cuyo relieve relativo varía según la mayor o menor cohesión unitaria del compuesto, el énfasis de la pronunciación y la conciencia que en cada caso tenga el hablante de las palabras agrupadas.

Así enfocado el problema, es fácil darse cuenta de las discusiones que ha motivado entre los gramáticos y de las fluctuaciones de la Academia sobre el acento ortográfico de

los compuestos. Hasta el presente manteníamos el acento escrito sobre cada uno de los vocablos componentes, si éstos lo tenían como las palabras aisladas: *asímismo, sábelotodo, dínamoeléctrico, inútilmente.* En sus *Nuevas normas de Prosodia y Ortografía,* la Academia acaba de resolver que se suprima el acento gráfico del primer elemento, con la única excepción de los adverbios en *-mente,* donde el adjetivo tiene un visible relieve prosódico. De ahora en adelante escribiremos, pues, *asimismo, sabelotodo, dinamoeléctrico,* y conservaremos el acento en *fácilmente, inútilmente, lánguidamente,* etc. Con ello, no sólo ha conseguido la Academia una simplificación ortográfica, sino que ha interpretado la pronunciación real, que en todos los casos carga el acento sobre el último elemento del compuesto. Y es curioso observar que después de dar tantas vueltas al tema, venimos a parar exactamente a la doctrina ortológica que Bello había formulado así:

> "En las dicciones compuestas de dos nombres o de verbo y nombre, como *pasicorto, boquirrubio, pasamanos, tragaluz,* etc., 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 del verso. El primero (a no ser en los adverbios terminados en *mente*) tiene apenas el grado de fuerza que es menester para distinguirle de los acentos graves ordinarios". (Nótese que para el autor *acento grave* es sinónimo de inacentuación).

Pocos casos podrán señalarse en que una regla ortológica de carácter normativo haya obtenido una confirmación tan rotunda después de más de un siglo.

Veamos ahora cómo se explica la acentuación de los pronombres enclíticos, que Bello, Caro y todos los tratadistas sin excepción consideran, con motivo sobrado, como un vicio reprensible; pero que ha tenido y tiene un uso bastante extendido en el habla coloquial de América y de España; no faltan de ello numerosos ejemplos en poetas clásicos y modernos.

Estos desplazamientos de acento (*vamonós, digamé, busquemoslé*) se producen de ordinario cuando el pronombre enclítico se halla en posición rítmica menos débil, es decir, cuando la alternancia intensiva predispone al pronombre a absorber el acento principal. No es común decir, en cambio, *damé, diló,* porque el contacto inmediato con el acento hace la sílaba esencialmente débil. Con esto no afirmo que la causa de esta dislocación de acento sea fonética; pienso más bien que hay que atribuirla al valor expresivo que el pronombre puede adquirir para el que habla. Pero es indudable que su posición rítmica la favorece en la conversación y en el verso. No es que trate de defender este uso, con toda evidencia reprobable. Intento sólo explicarlo como fenómeno lingüístico.

2) *Lugar del acento en la palabra.* Los gramáticos latinos habían formulado reglas a que se ajustaba la acentuación de las palabras. La cantidad condicionaba el acento, de tal manera que recaía sobre la penúltima sílaba, si ésta era larga; si la penúltima era breve, el acento pasaba a la antepenúltima. Para los romanos no había dificultad alguna, puesto que sin necesidad de reglas daban a cada palabra su acentuación tradicional en el idioma. Pero a medida que el imperio se extendía, e iban siendo cada vez más numerosos los vasallos de Roma para quienes el latín era una lengua aprendida; a medida que se oscurecía en la pronunciación real el sentido de la cantidad silábica que condicionaba la posición del acento, los gramáticos se vieron obligados a prodigar las reglas prosódicas de la cantidad, y con ellas la posibilidad de saber cuál era en cada caso la sílaba acentuada. Por esto la Prosodia —además de servir de guía a la versificación— fue uno de los capítulos más extensos y difíciles de las gramáticas escritas en la decadencia romana y en la baja latinidad medieval, y lo siguió siendo después en todos los pueblos de Europa, puesto que de ella dependía, que los estudiantes aprendiesen a acentuar correctamente las palabras latinas.

Cuando se escribieron las primeras gramáticas de las lenguas vulgares, los autores se ajustaron, como es natural, al modelo de la Gramática latina y trataron de establecer unas reglas que permitieran saber *a priori* la acentuación de cada palabra. Como el acento era tradicional, y los gramáticos no podían determinar su lugar en relación con una cantidad imperceptible en las lenguas romances, tuvieron que apoyar sus reglas en la terminación de los vocablos, en las agrupaciones de vocales y consonantes, en la flexión, en la derivación y en la composición. Nebrija dedica tres capítulos a determinar cuándo las palabras castellanas son agudas, llanas o esdrújulas [37], y a imitación suya todas las gramáticas españolas han seguido desde entonces ocupándose de este tema con extensión mayor o menor. Bello y la Academia continúan la tradición nebrisense. La bibliografía gramatical de todas las lenguas modernas demostraría cómo se ha perpetuado hasta nuestros días este afán de formular reglas que permitan prever el acento prosódico de cada palabra [38]. Basta leerlas para comprobar que tales reglas, acompañadas, por lo general, de larguísimas listas de excepciones, tienen muy poca utilidad práctica: para los nacionales, porque el acento heredado forma parte de la imagen acústica de la palabra tan estrechamente como los fonemas, y no puede haber duda sobre el lugar que ocupa; para los extranjeros, porque las reglas están formuladas con arreglo a criterios distintos, y aun contradictorios, que acaban en un casuismo embrollado. Cuando se trata de vocablos de poco uso, tecnicismos o neologismos, la determinación del acento

37 En el libro II, cap. II, de la *Gramática castellana,* habla del acento en general, del que corresponde a los vocablos según su terminación, y de la vocal que lleva el acento en los diptongos y triptongos. El cap. III trata de la acentuación de las formas verbales, y el IV *en que pone reglas particulares de las otras partes de la oración.* Nebrija tiene, como siempre, puntos de vista muy certeros, y a pesar del casuismo dominante en sus reglas, es indudable que consiguió encaminar beneficiosamente el tema prosódico, para que más tarde pudiera servir de base al acento ortográfico de nuestra lengua.

38 Por ejemplo, BATTEUX, *De la construction oratoire,* París, 1763, le dedica un capítulo entero con el título *Sur l'accent prosodique* (pp. 324-346).

supone conocimientos etimológicos, y el hablante se atiene a la autoridad de las academias o del uso docto, y es más asunto del diccionario que de la gramática.

A pesar de su ineficacia práctica para dirigir a los hablantes, las reglas que los gramáticos trataban de ordenar tuvieron el efecto beneficioso de ahondar analíticamente en la fisonomía acentual del idioma y de iniciar una especie de inventario de sus tipos léxicos preferidos, con lo cual se encaminó la acentuación ortográfica y se entrevieron hechos que en nuestros días habrían de conducirnos a plantear algunos problemas del ritmo en la prosa y en el verso. No puedo menos de citar textualmente un párrafo de Nebrija (*Gram.* lib. II, cap. II) por lo que tiene de orientador:

> "La segunda regla sea: que todas las palabras de nuestra lengua común mente tienen el acento agudo enla penultima silaba, & en las diciones bárbaras o cortadas del latin, enla ultima silaba muchas vezes, & mui pocas enla tercera, contando desde el fin; & en tanto grado rehusa nuestra lengua el acento eneste lugar, que muchas vezes nuestros poetas pasando las palabras griegas & latinas al castellano mudan el acento agudo enla penultima, teniendo lo enla que está antes de aquella. Como Juan de Mena: *Ala biuda Penelópe / Y al hijo de Liriópe;* i en otro lugar: *Con toda la otra mundana machína*".

Esta observación, que Nebrija formuló por primera vez, establece la base prosódica de acentuación llana característica de la lengua española [39]. Los vocablos agudos y esdrújulos son una minoría en comparación con el enorme predominio de los llanos. De esta manera, las palabras llanas no necesitarán acento escrito, porque son lo normal; las agudas y esdrújulas, como excepcionales, tendrán preferencia para el acento ortográfico, a fin de indicar con él que el lector debe darles una acentuación distinta de la que nor-

[39] Según los recuentos efectuados por D. Tomás Navarro en su *Fonología española* (Syracuse, 1946, p. 55), las palabras llanas suman en los textos examinados el 38,86 %; las agudas, sin contar los monosílabos acentuados, el 10,66 %; las esdrújulas el 1,90 %; las inacentuadas, 41,04 %.

malmente les daría. Si del inventario léxico resulta que la mayoría de las dicciones terminadas en vocal, *n* o *s*, son llanas, las que sean agudas necesitarán llevar acento escrito que advierta su carácter excepcional: *cantó, desdén, jamás,* etc. Por este método inductivo, practicado desde Nebrija hasta hoy, ha llegado nuestra ortografía a ser la más sencilla y clara entre las lenguas literarias modernas. Resulta, pues, que las normas prosódicas ideadas por los gramáticos han conducido a una acentuación ortográfica que bien podemos calificar de perfecta, o por lo menos muy próxima a la perfección. En inglés, al no usarse los acentos gráficos, ha sido necesario que los diccionarios indiquen el acento prosódico de cada palabra al lado de su forma escrita. En francés y otras lenguas románicas, los acentos ortográficos agudos y graves señalan diferencias de timbre entre las vocales, y el circunflejo indica contracciones o sonidos perdidos; las gramáticas francesas dan reglas precisas sobre el acento prosódico de intensidad, puesto que los acentos gráficos tienen otros valores.

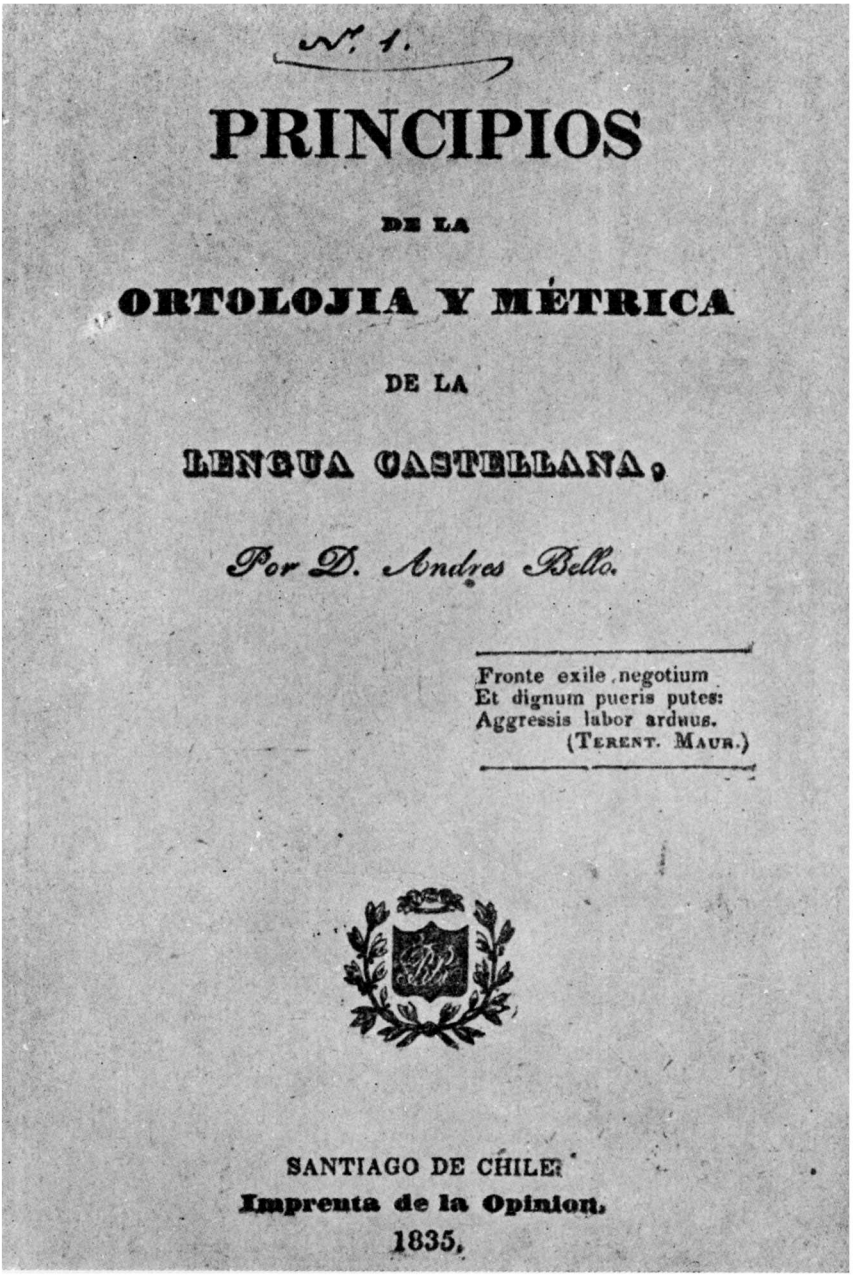
Si no estoy equivocado, Sicilia es entre nosotros el ortólogo que con más extensión y minuciosidad trazó el inventario de voces agudas, llanas y esdrújulas. Bello dedicó también mucha atención al tema, pero su punto de vista consiste, más que en inventariar formas y prever el lugar de la sílaba acentuada en deducir los principios a que la acentuación española obedece. Para ello atendió a estos tres criterios, de los cuales trata separadamente: 1º, la inflexión y composición gramatical; 2º, la estructura fonética de las palabras; y 3º, la etimología. La Academia Española se ha inspirado principalmente en la doctrina que Bello expuso en la *Ortología,* aunque ha podido reducir sus reglas y suprimir algunas, a medida que se ha ido fijando el sistema ortográfico que las hacía innecesarias, especialmente las que se refieren al criterio 2º. El criterio etimológico, sólo posible entre personas que sepan latín y griego, apenas está tratado en la Gra-

mática académica, porque su carácter monográfico, que afecta a determinadas palabras o grupos léxicos del mismo origen, no es adecuado para expresarlo en reglas generales; pero en el *Diccionario,* la Academia ha recogido gran parte de las observaciones de Bello y de sus anotadores. A nuestro autor corresponde, por lo tanto, el mérito de haber dado el impulso inicial de un método y de una tradición en la cual seguimos moviéndonos ahora; por ejemplo, cuando intentamos fijar la acentuación de ciertas formas verbales dudosas, o de las voces que el tecnicismo forma con palabras griegas y latinas, en una época tan neologista como la nuestra.

En el apéndice III, estima Bello que la Ortología puede considerar esta materia de dos maneras muy diversas:

> "O se propone el prosodista recorrer una por una todas las formas de los vocablos castellanos, señalando el acento más general de cada una y enumerando las excepciones; o se propone averiguar los fundamentos de la acentuación, o 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 a mi parecer más interesante, porque pone de manifiesto la constitución acentual del idioma, y no sólo nos habilita para dirimir según ella las controversias a 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 las ciencias".

Añade poco después que algunas de estas reglas "nos dirigen sin percibirlo y se nos han vuelto como naturales e instintivas", lo cual equivale en términos modernos a decir que los tipos léxicos predominantes en cada idioma contribuyen grandemente a darle su fisonomía sonora peculiar. Aunque en el ritmo de la lengua hablada se conjugan diversos factores, es indudable que el número, extensión y estructura de los grupos acentuales es el más importante. En español y en portugués predominan los grupos de intensidad



acsímil de la portada de la primera edición de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana,* Santiago, 1835.

con acento en la penúltima sílaba, y el ritmo idiomático se debe en gran parte a la reaparición frecuente de finales trocaicos (-'-). Dominan en francés los grupos intensivos. acentuados en la última sílaba, con lo cual el ritmo de la prosa y de la lengua hablada se distingue por el efecto acústico de la acentuación yámbica (- -'). El italiano ofrece una proporción elevada de agrupaciones dactílicas (-'- -) en convivencia con numerosos vocablos de acentuación llana. La abundancia de palabras monosílabas y agudas, da al catalán y al provenzal un predominio del ritmo yámbico, aunque con frecuencia menor que en francés.

Como quiera que el latín acentuaba con preferencia la penúltima sílaba, y cuando ésta era breve, la antepenúltima, viene a resultar que el italiano es la lengua románica que mejor conserva las proporciones acentuales latinas. Le sigue el español con la acentuación llana dominante, pero con relativa escasez de esdrújulas. El francés sería en este aspecto, como en otros varios, el romance que más se ha apartado de la estructura rítmica del latín.

Esta digresión ha tenido por objeto mostrar, a la luz de la Fonética de nuestro siglo, todo el alcance de aquellas leyes "como naturales e instintivas" que Bello buscaba con afán, no sólo para resolver cuestiones prácticas de Ortología y Ortografía, sino principalmente con el fin de conocer la índole acentual de nuestro idioma.

CANTIDAD SILÁBICA

Entre los gramáticos latinos no hubo confusión alguna entre la cantidad o duración de las sílabas y el acento tónico. No se trataba sólo de dos conceptos netamente distintos, sino de dos realidades lingüísticas que, si bien podían coincidir en algunas sílabas, se daban a menudo con entera independencia una de otra. Los tratadistas españoles, herederos de aquella doctrina, tuvieron conciencia clara de su di-

ferencia en latín y en romance. Navarro Tomás dedicó un sustancioso artículo a examinar lo que se ha pensado entre nosotros sobre la cantidad silábica [40], el cual me ahorra entrar aquí en pormenores y me permite extractar las conclusiones que importan para mi objeto. Según dicho artículo, los autores distinguían perfectamente entre cantidad y acento desde que Nebrija diferenció la *longura* de las sílabas de su *altura* o *baxura* acentual. Lo que se discutía durante los siglos XVI y XVII, era si para la medida de los versos romances coincidían cantidad y acento, o bien si había que prescindir de largas y breves, por inexistentes en nuestro idioma, y basar la versificación únicamente en la sucesión regular de acentos. Nebrija afirmó que no sentía diferencias cuantitativas; pero, por analogía con los pies latinos de largas y breves en distintas combinaciones, estableció unos pies de sílabas acentuadas e inacentuadas, a los cuales aplicó la nomenclatura latina: yambo, troqueo, dáctilo, etc. Lo que en Nebrija no pasó de ser una relación de semejanza, fue para Juan del Encina (1496) identificación: las largas llevaban acento, las breves no. Esta doctrina fue aplicada en su integridad por Rengifo; pero el hecho de establecer una coincidencia constante entre acento y cantidad, no significa que confundiese ambos conceptos. El Pinciano, Cascales, Correas [41] y otros, niegan las diferencias cuantitativas, y

40 "Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española", en *Revista de Filología Española*, VIII, 1921, págs. 30-57. Sobre el estado actual de los estudios acerca de la cantidad en nuestra lengua, véanse las investigaciones del mismo autor: "Cantidad de las vocales acentuadas" (*Revista de Filología Española*, 1916, III, 387-407): "Cantidad de las vocales inacentuadas" (id. id., 1917, IV, 371-388); "Diferencias de duración entre las consonantes españolas" (id. id., 1918, V, 367-393); "La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío" (id. id., 1922, IX, 1-29). En estos trabajos encontrará el lector información bibliográfica sobre investigaciones comparativas en otras lenguas. Véase también mi estudio "La cantidad silábica en la frase", en la revista *Castilla*, Valladolid, 1940, I, 287-298.

41 GONZALO CORREAS, *Arte grande de la lengua castellana*, compuesto en 1626, es el primer gramático que distingue, además del acento *natural* o etimológico de las palabras, otro acento al que llama *versal* o *ridmico*, que puede darse en los vocablos aislados y en el verso. He aquí su doctrina: "Al azento propio de cada dizion llamaremos *azento natural;* al qe levanta el ridmo del verso, podemos llamar azento *versal* o *ridmico*. La silaba del azento en una i otra manera es en Castellano siempre larga, i a su diferenzia breves las bajas, aunqe según las reglas de silaba latina parezcan a

por consiguiente asientan nuestra versificación en la disposición de los acentos del verso. Éstas son, prescindiendo de pequeñas discrepancias, las dos doctrinas principales de los preceptistas del Siglo de Oro. Ambas conducían, sin embargo, al mismo resultado: hay largas y breves, decían unos, pero coinciden respectivamente con las acentuadas e inacentuadas; no hay largas ni breves, afirmaban otros, y por consiguiente atengámonos sólo a los acentos. Notemos una vez más que estas ideas surgieron en torno a la Métrica y a ella se aplicaban [42].

El pensamiento que iba cuajando en los principales preceptistas de los siglos áureos, sufrió un notable retroceso en el siglo XVIII. Luzán [43], influido por algunos autores italianos de su tiempo, quiso aplicar a la poesía española las reglas de la versificación latina, diciendo que aunque la diferencia entre largas y breves no se cumplía en castellano con tanto rigor como en griego y en latín, seguía siendo el fundamento de nuestra métrica. Distinguía, además, sílabas menos o más largas, y más o menos breves, y volvió a valorar el principio clásico de la cantidad vocálica por naturaleza y por posición. La doctrina de Luzán, unida a las definiciones poco claras, y a menudo contradictorias, que la Academia iba dando de los conceptos de cantidad y acento en las sucesivas ediciones del *Diccionario*, de la *Ortografía* y de la *Gramática* [44], embrollaron el problema durante

vezes largas, por tener posizion de consonantes, o ser diptongos o sinalefas, en qe sonamos algo ambas vocales, porque acá nada de eso importa, ni impide para abreviarlas".

"La qe levanta el *azento versal*, no se entiende qe siempre es larga, mas de en aqella parte qe el verso la pide alta i la levanta, porqe en otra parte podrá ser *baja* o *breve*, segun ocurriere la postura".

"La mesma razon suzede en el *azento natural*, cuando el ridmo del verso le traslada, qe deja baja la suya, i levanta en la qe pasa, como se ve en los versos de Arte mayor i menor i en cantarzillos" (ed. Madrid, 1903, p. 264).

42 El estudio de la cantidad desde el punto de vista lingüístico, y no métrico, sólo adquiere consistencia a partir de la *Gramática de las lenguas romances* de Diez (1836), fundador de la Filología románica.

43 IGNACIO LUZAN, *La Poética, o reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737.

44 La Academia no suprimió en su *Gramática* todo lo referente a la cantidad hasta la edición de 1911.

todo el siglo, y la cantidad silábica fue extremosamente aplicada a la versificación española a principios del siglo XIX, por obra de Hermosilla, Sicilia y Sinibaldo de Mas. No expongo las enseñanzas de los dos primeros, porque Bello las expuso con toda claridad, con el fin de impugnarlas, en el Apéndice VI, y allí podrá examinarlas el lector. Si bien con notables atenuaciones, las doctrinas dieciochescas sobre la cantidad en el verso se hallan todavía en Martínez de la Rosa (1834) y en Alberto Lista (1840).

La obra de Andrés Bello representa una reacción decidida contra la Preceptiva neoclásica. Si el lector ha tenido la paciencia de seguirme hasta aquí, recordará que al comenzar esta *Introducción* hacía resaltar que el cotejo entre los sistemas de versificación latino y castellano, y el afán de investigar los fundamentos de uno y otro, fue la idea inicial y el motivo determinante de los *Principios de Ortología y Métrica.* Añadiré ahora que al desembarazarse de la Prosodia latinizante creada en el siglo XVIII y agudizada por los preceptistas de principios del XIX, vino a retrotraer en cierto modo el problema a la situación en que lo habían dejado el Pinciano y otros humanistas, probablemente sin darse cuenta de ello. Digo esto, porque Bello no hubiera dejado de citarlos en apoyo de su tesis propia, si hubiese tenido conocimiento de aquellas doctrinas anteriores a los autores modernos que impugnaba. La coincidencia no es total, claro está, ni obedece a influencia alguna que en este aspecto hubiesen ejercido sobre Bello los viejos humanistas, sino que se explica por la común posición metódica en que él y ellos se colocaron al saber desentenderse de la prosodia latina y mirar directamente la pronunciación y la métrica romance tal como las apreciaba el oído, sin los prejuicios creados por el respeto supersticioso a los poetas y gramáticos de la antigüedad.

La posición doctrinal de Bello fue, como hemos visto, un acucioso interrogante que se planteó en su mente desde sus

primeros ensayos de poeta y traductor, y que maduró poco a poco en aquellos años de meditación en Londres, tan fecundos para su formación espiritual. Los apuntes y notas sueltas que en este volumen se publican, son tanteos previos que le conducen a dar forma por primera vez a su pensamiento en el opúsculo *Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas, y qué plan debe abrazar un tratado de Prosodia para la lengua castellana* (1823), cuyo contenido se basa en el principio de que el ritmo poético supone división regular del tiempo. Como quiera que en español y en las lenguas modernas de Europa las sílabas tienen prácticamente la misma duración, nuestros poetas no miden las sílabas, sino que las cuentan; y la división en tiempos iguales vendrá marcada por el cómputo silábico, la posición de los acentos fijos, las pausas finales de verso y la rima. Combate la opinión de algunos autores italianos, como Quadrio, el P. Sacchi [45] y otros, que habían sostenido que en latín se identificaban cantidad y acento, de tal manera que la cantidad silábica no era más que un artificio ideado por los gramáticos, y a las sílabas largas correspondía simplemente un tono agudo en la pronunciación real. Para ello se apoya en el testimonio concluyente de Cicerón, Quintiliano y otros retóricos antiguos, y sobre todo en la práctica de la poesía latina. Si nada hubiesen escrito los gramáticos romanos sobre versificación —dice— es seguro que, con sólo el estudio de sus poetas, la ciencia moderna habría descubierto los principios cuantitativos del arte que practicaban. Tales principios no eran artificiales, sino que respondían a la pronunciación de la lengua latina. Sobre este asunto habrá de volver Bello muchos años después, para oponerse a una tesis análoga sustentada por J. M. Maury.

En lo que se refiere a las lenguas modernas, muestra su

45 Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bolonia, 1733; Juvenal Sacchi, *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*, 1770.

disconformidad con Mitford [46], que pretendía que las largas y breves de los ingleses eran como las griegas y latinas. En cuanto al español, se limita a sentar su doctrina contraria a la cantidad silábica, sin mencionar a los autores que la afirmaban. Hace una sola excepción con la Academia, cuyas confusas enseñanzas impugna en estos términos:

> "... hemos hallado bastante ambigüedad en los escritores castellanos que han tratado en estos últimos tiempos sobre acentos y cuantidades, de propósito o por incidencia. La Academia Española en su *Diccionario* dice que la sílaba breve se diferencia de la larga en que aquélla gasta un tiempo y ésta dos; y al mismo tiempo declara que en nuestra lengua y otras vulgares se llama acento la pronunciación larga de las sílabas, y que sólo señalamos el acento agudo, poniéndole sobre las sílabas largas, porque las breves no se acentúan. En esta doctrina encontramos el inconveniente de alterar la significación antigua y recibida de las palabras, haciendo lo largo y breve sinónimo de agudo y grave; y el error de suponer que nuestras sílabas acentuadas sean de doble duración que las otras, error que, como observamos arriba, tratando de la doctrina del señor Scoppa, no dejaría ni aun sombra de ritmo en la versificación de las lenguas modernas".

No cita en este opúsculo a Gómez Hermosilla, lo cual hace suponer que no conocía por entonces su *Arte de hablar en prosa y en verso;* de lo contrario no se hubiera referido a la ambigüedad de los escritores castellanos, puesto que Hermosilla puede ser tachado de erróneo, pero no de ambiguo. Sicilia no había publicado todavía sus *Lecciones elementales de Ortología y Prosodia.* Al examen de las teorías de ambos autores dedica Bello su Apéndice VI, que es una reafirmación de los principios doctrinales sentados fundamentalmente en su artículo de 1823.

Desde el momento en que los medios experimentales con que cuentan actualmente los fonetistas han permitido medir con toda la exactitud deseable la duración de los sonidos y de sus agrupaciones, el estudio de la cantidad ha en-

46 WILLIAM MITFORD, *An Essay on the Harmonie of Language,* 1774.

trado en camino seguro. Las mediciones experimentales se dirigieron primero a averiguar la cantidad lingüística, y después se aplicaron a la cantidad métrica. Las investigaciones que enumero en mi nota 40 han conducido, en lo que se refiere al español, a las conclusiones que voy a resumir de un modo general.

Miradas en conjunto, las diferencias de duración entre las consonantes son menores que entre las vocales. Dependen de la naturaleza articulatoria de cada consonante y de su posición en la palabra y en la sílaba, es decir, de condiciones estrictamente fonéticas. Más importantes son las diferencias en la cantidad de las vocales. Los gramáticos antiguos decían que las largas duraban el doble de las breves; pero los aparatos registradores del sonido demuestran que, con frecuencia, la relación entre unas y otras sobrepasa mucho esta proporción en todas las lenguas. En el *tempo* medio de la conversación ordinaria española, la duración absoluta de las vocales más breves y de las más largas suele oscilar entre 4 y 20 centésimas de segundo, respectivamente. La duración media de las largas es en español de unas 15 c.s., mientras que en alemán e inglés el promedio de las largas pasa siempre de 20 c.s.; no son raras en estos idiomas las vocales largas de más de 40 c.s. De aquí resulta una brevedad relativa general de las vocales españolas, y sobre todo unos límites de variabilidad cuantitativa más reducidos, con lo cual los contrastes entre las largas y las breves son mucho menos perceptibles que en las lenguas germánicas. Estas diferencias cuantitativas obedecen a causas estrictamente fonéticas, y no afectan al significado de las palabras. La posición acentuada es la más favorable al alargamiento; las vocales interiores sin acento son, por el contrario, las más breves. Entre las inacentuadas, la menos breve en español es la final, hasta el punto de que en ciertas ocasiones llega a igualar la duración de la vocal acentuada.

En igualdad de condiciones con respecto al acento, el

hallarse en sílaba libre o en sílaba trabada favorece, respectivamente, el alargamiento o la brevedad de la cantidad vocálica. Insisto en que todas estas variaciones se deben sólo a la naturaleza y posición de los sonidos, y nunca a una pronunciación tradicional adherida al significado de las palabras, como en las lenguas clásicas y en alemán. Empleando términos de ahora, puede decirse que no son diferencias fonológicas, sino estrictamente fonéticas, a no ser que haya en la dicción un énfasis deliberado. Desde el punto de vista psicológico, Gemelli [47] ha hecho recientemente la notable observación de que la cantidad de las vocales no depende tanto de su duración total como del número de vibraciones típicas que contenga, es decir, de ciclos característicos de su timbre, en los cuales el hablante apoya su dicción y el oyente su interpretación.

Estas consideraciones sobre la duración de los sonidos son aplicables a la cantidad silábica. Existen en todas las lenguas diferencias considerables entre las sílabas breves y las largas, no sólo en la proporción 1:2 que establecieron los gramáticos de la Antigüedad, sino que en ocasiones la sílaba larga alcanza duraciones tres, cuatro y hasta cinco veces mayores que la breve. Hay que suponer que en griego y en latín, donde la cantidad tenía valor fonológico, la proporción real excedía mucho a la razón 1:2, indicada por los gramáticos de un modo aproximado. En español se deben estas diferencias al acento y a la naturaleza y número de los sonidos que componen la sílaba. Son largas, en general, las sílabas acentuadas; breves, las inacentuadas. En condiciones iguales de acentuación, son más largas las que constan de tres o cuatro sonidos que las que sólo contienen uno o dos. Este número de fonemas que componen la sílaba fue considerado por Bello

[47] A. GEMELLI, *La strutturazione psicologica del linguaggio studiata mediante l'analisi elettroacustica*, 1950. Las observaciones de este investigador habrán de influir notablemente en los métodos que se empleen en el futuro para el estudio de la cantidad. Se prestan a comparar diversas lenguas; puesto que el número de ciclos típicos de las vocales depende en último término de la tensión muscular con que se producen, la cual mantiene su timbre característico durante un tiempo mayor o menor.

como factor operante en la cantidad silábica, al cual, siguiendo a Sicilia, dio el nombre de *material ortológico*. El material ortológico y el acento condicionan la cantidad, según Bello, y en esto estuvo en lo cierto. Se equivocó, en cambio, al creer que las diferencias eran pequeñas y estaban más cerca de la razón de igualdad que de la razón 1:2, según su expresión predilecta. Lo que ocurre es que son indeliberadas, no fonológicas, inconscientes. Si además descontamos el factor psicológico, que no percibe diferencias de pocas centésimas de segundo, resultará que el hablante y el oyente tienen la impresión, como le ocurría a Bello, de que todas las sílabas duran igual o casi igual, aunque el análisis físico demuestre que de las más breves a las más largas puede alcanzarse hasta la razón 1:5.

El acento y la composición de la sílaba actúan, con regularidad como determinantes de la cantidad en la palabra aislada. En la elocución su influencia es mucho menor, porque en ella muchos acentos etimológicos de las palabras quedan supeditados a los acentos de grupo, los cuales absorben para sí las duraciones máximas y reducen las diferencias cuantitativas de las sílabas no afectadas por ellos. Esta reducción tiende a producirse también en las sílabas que, sin acento etimológico o con él, son largas por estar constituidas por tres, cuatro o cinco fonemas. Por otra parte, numerosas sílabas que en la palabra aislada son muy breves, ofrecen a menudo en la frase ligeros aumentos en su duración, como si hubiera una tendencia hacia la nivelación cuantitativa de las sílabas que no llevan acento de grupo. Claro es que se trata sólo de una tendencia que se realiza dentro de ciertos límites, no de un isosilabismo físicamente imposible. Esta tendencia niveladora crece cuanto mayor sea el número de sílabas que separan los acentos de grupo.

La facilidad con que las sílabas sin acento de grupo ceden una parte de su duración o pueden alargarse dentro del conjunto, explica que las sílabas situadas entre los acentos

rítmicos del verso, formen pies isócronos, pierdan su cantidad propia y adquieran la que corresponde a su posición rítmica, según demostró Navarro Tomás. Bello hacía argumento principal del ritmo de los versos, para defender su creencia en la igualdad cuantitativa de las sílabas españolas. Del cómputo silábico en la métrica deducía que las sílabas eran isócronas. Caro le objetaba que lo que valía no eran las duraciones, sino el número de *golpes* o impulsos silábicos. Hoy estamos en condiciones de conjugar lo que ambas doctrinas tienen de útil, corrigiendo a Bello en el sentido de sustituir el isocronismo de las sílabas por el isocronismo de los pies; y a Caro, en el sentido de que los *golpes* o impulsos silábicos son, en efecto, de duración desigual según su posición con respecto al acento, pero están organizados en pies cuantitativos aproximadamente iguales. Esto en lo que se refiere a la poesía clásica española; porque las tendencias contemporáneas al verso libre plantean problemas rítmicos de otra índole, que no son propios de este lugar.

Aunque los principios doctrinales de Bello sean erróneos desde nuestro punto de vista actual, significaron en su época un notable progreso en cuanto desembarazaron a la Prosodia y a la Métrica del prejuicio de largas y breves a la manera clásica, y acostumbraron a los prosodistas a atenerse a la observación del lenguaje y a la práctica de los poetas.

VOCALES CONCURRENTES. Casi todo el capítulo relativo a la cantidad está dedicado a tratar de las vocales concurrentes. Pasa Bello rápidamente por los principios teóricos en que funda la cantidad silábica, porque su demostración estaba ya hecha en el opúsculo de 1823; y por si algo faltara, el Apéndice VI sirve en la *Ortología* para descargar el texto de toda discusión innecesaria para los lectores a que se dirigía. No olvidemos que era un consumado pedagogo en toda ocasión, y el fin concreto que se proponía era enseñar cuándo las vocales contiguas están en hiato y cuándo forman diptongo, triptongo y sinalefas:

> "El problema, pues, que se nos presenta ahora, y el único de importancia en la prosodia por lo tocante a las cantidades, es éste: determinar, cuando concurren dos o más vocales, si forman una o más sílabas".

Parece que el lugar indicado para tratar de este problema era el capítulo de la división silábica, puesto que se propone el silabeo correcto, y no hay a primera vista motivo para excluir de él los casos en que hay que resolver a qué sílaba pertenecen dos o más vocales en contacto inmediato. Hay que preguntarse por qué Bello procedió así [48]. A mi modo de ver, esta decisión nació de su concepto de la sílaba como *unidad de tiempo,* es decir, de duración. Puesto que las sílabas duraban aproximadamente lo mismo, según su doctrina, cuando aquéllas estaban formadas por vocales y consonantes, era indiferente para la cantidad —aunque no para el silabeo— que una consonante se atribuyese a la vocal anterior o a la siguiente, porque no se alteraba con ello el número de unidades que componían cada palabra. Pero de la unión o separación de vocales concurrentes dependía el número de unidades temporales (sílabas) de la dicción y del verso, y el problema pasaba a ser esencialmente cuantitativo. Ya nos ha dicho que es el único asunto que tiene importancia en lo tocante a la cantidad.

Por otra parte, como la posición que ocupan las vocales concurrentes respecto al acento es condición decisiva para su silabeo, es probable que no hubiese querido tratar de ellas hasta después de haber expuesto su doctrina del acento. En cambio, el ser acentuadas o inacentuadas no influye en la división de las sílabas formadas por una sola vocal con una o más consonantes. Por esto podía tratarse de ellas antes de la acentuación, como hizo Bello. Todo ello muestra una vez

48 No siguió para ello a sus antecesores inmediatos, porque Gómez Hermosilla sólo trata de pasada de los hiatos, diptongos, triptongos y sinalefas. Sicilia se ocupa de ello larga y minuciosamente, pero es a propósito del lugar del acento en las vocales concurrentes. Es necesario pensar, por lo tanto, que Bello tuvo razones propias para incluir este asunto en el capítulo de la cantidad. No cabe esperar otra cosa de un autor tan ordenado y metódico en la distribución de las partes de sus libros.

más cuán coherente y bien articulado en todas sus partes era el sistema prosódico del escritor venezolano. Nada hay en él improvisado ni contradictorio, sino que su pensamiento entero fué madurando en su mente desde el plan primitivo que dio a conocer en 1823, hasta la impresión de la *Ortología* en 1835.

Intervienen en la resolución de las vocales concurrentes multitud de factores difíciles de valorar para el ortólogo. En primer lugar, existe la tendencia idiomática, desde los tiempos primitivos, a convertir los hiatos en diptongos. Contra ella han actuado siempre, en mayor o menor proporción, el cultismo, el arcaísmo, la composición y derivación de las palabras. Conjuntamente, la analogía, la flexión y las licencias poéticas dejan sentir su influencia en uno u otro sentido; las divergencias regionales y sociales son numerosas en todas las épocas. El uso recomendable en cada momento resulta extremadamente dificultoso de fijar en casos de vacilación. Pero ésta era, por cierto, la mejor habilidad de Bello, como ya hemos observado varias veces, y las extensas reglas que formuló sobre las vocales concurrentes, han sido una guía metódica preciosa para los tratadistas posteriores de nuestra Prosodia. Con mucha razón dijo Caro (Apéndice VI[2]) que, si eliminamos su equivocado concepto de la cantidad silábica, la exposición de Bello es la más extensa y exacta que se había hecho hasta entonces, y es muy poco lo que deja que desear. En nuestros días, en que la difusión de la enseñanza ha extendido y afirmado la pronunciación culta a un nivel muy superior al que tenía a comienzos del siglo XIX, no nos damos cuenta exacta del trabajo analítico que el autor tuvo que llevar a cabo para desenmarañar la manigua de los usos varios y condensarla en diecisiete reglas, unas generales, otras que acotan por lo menos la zona de vacilación en cada caso. Y a continuación, en una serie de observaciones y reglas, consigue ver con claridad, nueva entonces, las tendencias que respecto a la sinalefa y al hiato

dominaban en el idioma y entre los poetas clásicos y modernos.

Pondré un ejemplo para hacer más patente cómo la mente científica y ordenadora de nuestro autor no se contentaba con reunir y clasificar los datos obtenidos en sus vastas lecturas, sino que se esforzaba por inducir la ley idiomática que los gobierna. Si no me engaño, fue Bello el primero en observar que para que se produzca sinalefa entre tres o más vocales, es indispensable que las más *llenas* se encuentren en el centro del grupo y las más *débiles* en sus extremos. En términos de hoy, diríamos que deben hallarse en progresión creciente de abertura y perceptibilidad hasta el ápice silábico, y en progresión decreciente después de él; o lo que es lo mismo, una depresión articulatoria rompe la continuidad de la sílaba. He aquí una ley prosódica redescubierta después por la Fonética experimental, aunque por supuesto con mayor amplitud, que ha venido a confirmar aquella certera observación de un entendimiento acostumbrado a penetrar los hechos y a darles un sentido.

De estas páginas de la *Ortología*, quizás las más fecundas en sus consecuencias ulteriores, parte una labor continuada de ordenación y reordenación prosódica y ortográfica que los gramáticos han ido elaborando durante más de un siglo, a la cual han contribuido especialmente Rufino J. Cuervo [49], la Academia Española [50], Miguel A. Caro [51] y Navarro Tomás [52]. En lo que cabe dirigir normativamente el idioma en materia tan movediza, es indudable que hoy se

49 *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, caps. II y VI.

50 En las sucesivas ediciones de la *Gramática* (Parte III) y en las recientes *Nuevas normas de Prosodia y Ortografía* (1952).

51 Apéndice VI[2] de la *Ortología* de Andrés Bello. Su aportación es muy considerable, y el autor la presenta así: "Ensayaré presentar ordenados en nueva forma los principios que guían la acentuación de las vocales concurrentes, tratando de armonizar, y ampliando y rectificando a veces, la doctrina de la Academia, de Bello y de Cuervo". Las 17 reglas de Bello se convierten en 26, a las que sigue una *Tabla de las combinaciones de dos vocales en castellano.*

52 *Manual de pronunciación española*, §§ 133-152. Algunas de sus enseñanzas han sido acogidas recientemente por la Academia Española.

va llegando a una regulación satisfactoria del uso literario y del habla culta. A Bello corresponde la gloria de haberla iniciado con materiales de primera mano, en una época en que apenas podía contar más que con los esbozos de Masdeu, de Salvá y de Sicilia [53] en la parte prosódica, y con las *Poéticas* en lo que se refiere a la sinalefa y al hiato de los versos. Estas últimas concedían poca atención al tema; su doctrina era confusa e insuficiente, y por esto Bello tuvo que deducir sus normas directamente de los poetas, sin poder aprovechar casi nada de la Preceptiva anterior a él.

ELEMENTOS DEL RITMO POÉTICO

Desde Luzán a Gómez Hermosilla, el empeño de ver en la versificación española un ritmo temporal basado en agrupaciones o pies de sílabas largas y breves, al estilo de los versos latinos, retrasó considerablemente nuestra Métrica. Las teorías de aquellos autores no se hallaban confirmadas en los textos clásicos ni modernos, ni influyeron para nada en la creación poética de su tiempo; pero entorpecieron la visión exacta de los elementos constitutivos del ritmo durante más de un siglo. Probablemente no las compartían todos los preceptistas: algunos, como Masdeu e Iriarte, se abstuvieron de opinar sobre la cantidad silábica; pero tampoco se atrevieron a combatirla, llevados quizá por la actitud respetuosa que ante la Antigüedad clásica sentían más o menos todos los literatos del siglo XVIII, y también por faltarles una doctrina consistente que pudiera oponerse a las mal entendidas teorías cuantitativas. Andrés Bello representa, pues, como queda dicho repetidamente, una reacción

53 En rigor no puede llamarse esbozo a los capítulos que Sicilia dedicó a las vocales en contacto, porque contienen materia extensa y estudiada con bastante minuciosidad. Pero se trata más bien de un inventario poco elaborado de hechos, al cual falta la visión de conjunto para deducir la ley interna que los rige, y el espíritu sintético necesario para formularla. Con todo, hay que reconocer en Sicilia el precursor inmediato en muchos aspectos de la *Ortología* de Bello.

que al negar las diferencias de duración entre las sílabas, volvía a plantear el problema en términos parecidos a los que en el siglo XVII habían asentado el Pinciano, Cascales y Correas. Las enseñanzas relativamente nuevas de Bello encajaban tan bien con la práctica de la versificación, que se impusieron sin esfuerzo y arrinconaron sin oposición el intenso y perturbador paréntesis abierto por el neoclasicismo. Desde entonces acá, podemos afirmar que de un modo general seguimos viviendo directa o indirectamente de los *Principios de Ortología y Métrica* de nuestro autor, a los cuales no se ha hecho más que añadir y retocar en algunos puntos, sin variaciones fundamentales. Durante todo el siglo XIX no se encuentra nada nuevo de verdadera importancia —excepto en la obra de Coll y Vehí— tanto en los tratados doctrinales como en los libros de Preceptiva literaria destinados a la enseñanza. El siglo actual ha producido ya algunas aportaciones considerables en el terreno de la investigación sobre temas monográficos, especialmente desde el punto de vista histórico, como las de Hanssen, Menéndez Pidal, Henríquez Ureña, Dámaso Alonso y otros [54]; los estudios experimentales de Navarro Tomás y sus discípulos representan una dirección metódica muy prometedora. Por el momento, sin embargo, no pasamos del trabajo especial sobre aspectos parciales de nuestra métrica, y seguimos esperando el libro de conjunto que ordene la enseñanza, oriente la investigación futura, y aprovechando lo que se conserva útil en la *Métrica* de Bello, pueda aspirar a superarla en el contenido y en los métodos.

La definición del ritmo poético a que Bello había llegado, y que le sirve de punto de partida para su exposición, dice así:

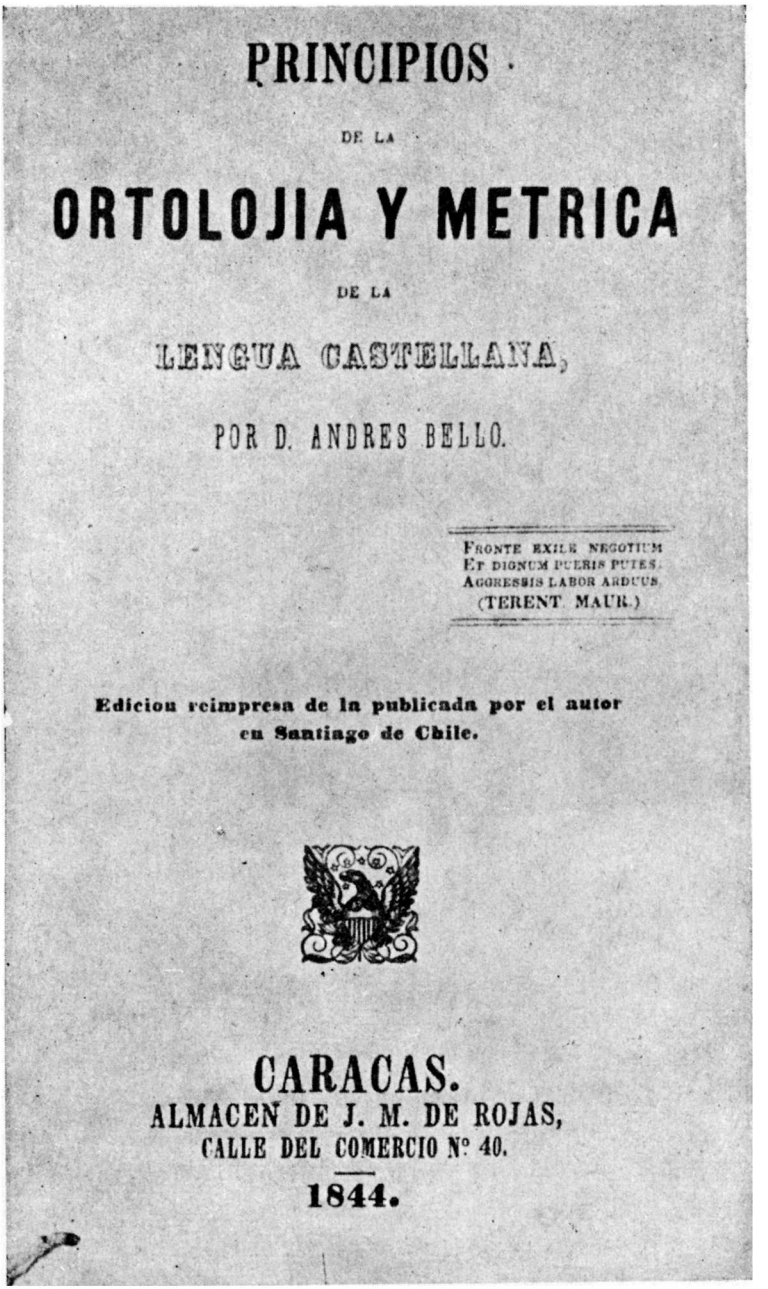
54 Sobre la historia de la Métrica española pueden consultarse: DOROTHY C. CLARKE, *Una bibliografía de versificación española,* University of California Publications in Modern Philology, 1937, págs. 50-126; E. DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro,* Madrid, 1949.

> "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 a veces".

No se trata aquí de criticar esta definición. Mis glosas tienen sólo por objeto mostrar todo su alcance, porque sintetiza el pensamiento entero de su autor, su larga gestación y el desarrollo de los capítulos que siguen. Las breves palabras definidoras son la expresión comprimida de toda la *Métrica,* y por ello vale la pena comentarlas con cierta detención.

Observemos en primer lugar que, aunque no rehuye emplear con alguna frecuencia en el libro la palabra *ritmo,* prefiere generalmente decir *metro,* porque este vocablo tenía más tradición, respondía mejor al título de *Arte métrica* que encabeza esta parte de su obra, y no se prestaba al significado vago de "composición métrica" que daba a *ritmo* la Academia (*Diccionario de Autoridades,* 1737), según el uso de nuestros clásicos del Siglo de Oro. Por otra parte, la preceptiva grecolatina distinguía ordinariamente entre el *metro,* propio de la Poesía y resultante de la agrupación de sílabas largas y breves en los pies, y de éstos en los versos, y el *ritmo* (*numerus*), que podía darse también en la prosa y que dependía de la medida o extensión temporal de cada pie, independientemente de la manera como estaban organizadas las sílabas dentro de él. Aristóteles [55] nos habla del ῥυθμός oratorio como cosa distinta del μέτρον poético. Cicerón [56], Quintiliano [57], y en general todos los retóricos latinos, traducen ῥυθμός por *numerus.* Cuando Fray Luis de León y Fray Luis de Granada emplean el adjetivo *numeroso,* pueden referirse a la prosa o al verso, pero lo aplican principalmente a la primera; *metro* se usa exclusivamente para el verso. Esta tradición se mantiene viva en el siglo

55 *Rhetorica,* 3, 8.
56 *Orator.,* c. 20 y c. 60.
57 *Instit. or.,* 9, 4, 45.


PRINCIPIOS

DE LA

ORTOLOJIA Y METRICA

DE LA

LENGUA CASTELLANA,

POR D. ANDRES BELLO.

FRONTE EXILE NEGOTIUM
ET DIGNUM PUERIS PUTES.
AGGRESSIS LABOR ARDUUS.
(TERENT. MAUR.)

Edicion reimpresa de la publicada por el autor en Santiago de Chile.

CARACAS.
ALMACEN DE J. M. DE ROJAS,
CALLE DEL COMERCIO Nº 40.

1844.

Facsímil de la portada de la edición de Caracas 1844, de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana.*

XVIII; la Enciclopedia francesa (s. v. *rhythme*) da la siguiente definición: "... el *ritmo* es un espacio determinado según ciertas leyes. El *metro* es también un espacio determinado, pero en él cada parte está llena según ciertas leyes. Para explicar con claridad esta diferencia, supongamos un ritmo de dos tiempos. Cualquiera que sea la manera de contarlos, resultan siempre dos tiempos. El ritmo no considera más que el espacio; pero si este espacio se llena de sonidos, como éstos son todos más o menos largos o breves, serán necesarios más o menos sonidos para llenarlo; lo cual producirá diferentes metros en el mismo ritmo, o si se quiere, diferentes partes del mismo espacio. Por ejemplo, si los dos tiempos del ritmo se llenan con dos sílabas largas, el ritmo pasa a ser el metro llamado *espondeo;* si se llenan con una larga y dos breves, el ritmo, sin dejar de ser el mismo, se hace *dáctilo*...". Esta nomenclatura, habitual en las *Poéticas*, hizo que Bello prefiriese la denominación de *metro;* si bien de vez en cuando usa del vocablo *ritmo* con un sentido más general [58]: se refiere más bien al movimiento de los acentos que a la división del tiempo en partes iguales. Por último, *metro* correspondía bien al significado de "medida temporal" delimitada por pausas y rimas, y organizada interiormente por los acentos, tal como Bello lo define y de acuerdo con la acepción clásica de la palabra.

Los conceptos de ritmo y metro entre los antiguos fueron cuidadosamente estudiados por Bello desde el punto de vista histórico, en varios opúsculos que se reimprimen en el presente volumen, muy modernos en su contenido y claramente expuestos: *Del ritmo y metro de los antiguos; Notas sobre versificación latina; Notas de métrica histórica latina*

58 En la *Teoría del ritmo y metro de los antiguos, según don Juan M. Maury,* dice Bello lo que sigue: "No nos detendremos ahora a desentrañar sus ideas sobre lo que llama ritmo, acerca de lo cual habría mucho que decir, y a que nos proponemos dirigir la atención de nuestros lectores en otra ocasión". No tengo noticia de que publicase nada más sobre este tema; y es lástima, porque el escrito anunciado nos hubiera dado el concepto exacto que para el autor correspondía a la palabra *ritmo,* en aquellos años, y en qué sentido se diferenciaba de *metro.*

y romance, y sobre todo el notabilísimo para su época, *Del ritmo latino bárbaro,* en el cual combate las teorías de Maffei y Muratori, y establece que el olvido de la cantidad y su sustitución progresiva por un ritmo basado en el cómputo silábico y las cesuras, aparece ya claro en el siglo IV y se afirma en la baja latinidad medieval. Examina también las primeras manifestaciones de la ruda poesía de los arvales y de los salios en aquel verso *saturnio* calificado de *horridus* por Horacio, que, según parece, obedecía más a los acentos que a las cantidades. Los mismos indicios se encuentran asimismo en las formas más populares de la poesía romana y en los senarios yámbicos de los cómicos, tan laxos en la ordenación de largas y breves, que Cicerón dice que eran *saepe abiecti,* por su semejanza con el lenguaje de la conversación, hasta el punto de que a veces parecían prosa y era difícil percibir en ellos la forma versificada. Estos trabajos, basados en textos que por entonces comenzaban a estudiarse con rigor, demuestran cuán larga y extensa era la preparación de los apuntes que habían de conducirle a escribir su *Métrica* española, y que no era indiferente para nuestro autor el empleo de los vocablos *metro* y *ritmo,* según el sentido que uno y otro tuvieron en las distintas épocas.

Porque el metro es ante todo para él una división del razonamiento (= elocución) *en tiempos iguales,* es decir, con una base temporal. Aunque nuestra lengua tuviese, a su juicio, prácticamente todas las sílabas de la misma duración, no por esto quedaba anulada la división del tiempo, ya que bastaba que los versos contasen con el mismo número de sílabas, que sumadas igualaban la duración de cada verso con la de los demás. Al principio de la cantidad silábica sustituía el principio del isosilabismo de los versos. También en latín ocurría a veces que los versos tuviesen el mismo número de sílabas; pero Bello (Apéndice VIII) demuestra victoriosamente, contra el parecer de Hermosilla, que esto no era más que un resultado accidental y esporádico de la organización

de los pies, y que no hay versos latinos clásicos caracterizados por el cómputo silábico.

Previendo la objeción de que, según su propia teoría, el acento y la composición de las sílabas modificaban su cantidad, aunque sólo fuese ligeramente, dijo Bello que en la recitación de los versos estas pequeñas diferencias se compensaban de unas sílabas a otras, de tal manera que no alteraban ni el isosilabismo ni el isocronismo de los versos. Recuérdese que la Métrica era precisamente su principal argumento en pro de la casi igual duración de las sílabas en el idioma. Bello no podía saber, como sabemos ahora, que las sílabas del verso cediesen su cantidad propia y se acomodasen a la que les corresponde según su posición rítmica. Existe, pues, una compensación cuantitativa, pero en sentido muy diferente de como él la interpretó.

Muchos años después de la aparición de los *Principios de Ortología y Métrica,* volvió a debatir Bello el tema de la cantidad silábica en un artículo publicado póstumamente en los *Anales de la Universidad de Chile* (1866) con el título de *Teoría del ritmo y metro de los antiguos según don Juan María Maury,* que va inserto en el presente volumen. De igual manera que hubo autores que trataron de asimilar la métrica moderna al ritmo cuantitativo de la poesía grecolatina, no faltaron algunos que procuraron interpretar la métrica de la Antigüedad según el ritmo acentual de la versificación moderna. Bello, que tanto había combatido a los primeros, había de impugnar también a estos últimos, para dejar bien sentado en todos los casos que los versos antiguos y los modernos obedecían a principios rítmicos diferentes, y que era vano cualquier intento de asimilarlos.

La idea de Maury no era nueva. Alonso López Pinciano [59] había hablado de la posibilidad de imitar en castellano los versos latinos, sustituyendo las sílabas largas por sílabas

59 *Philosophia antigua poética,* Madrid, 1596, epístola VII.

acentuadas. Hugo Blair [60] recomienda la sustitución en la lectura de versos latinos, para remedar en lo posible la pronunciación original. Pero esto no era todavía más que imitar la métrica latina, no interpretarla como acentual. En las páginas anteriores he aludido a los eruditos italianos Quadrio, Sacchi y Scoppa, que pretendieron establecer que toda la teoría de la cantidad silábica en los versos latinos no pasaba de ser un artificio ideado por los gramáticos, y que en la pronunciación real de los romanos las sílabas largas eran simplemente acentuadas, y átonas las breves. Entre nosotros, Juan Gualberto González [61] dice, como ellos, que la cantidad carecía de valor entre los poetas latinos, los cuales "no hacían tanto caso de la igualdad en la medida de los versos por breves y largas cuanto de los acentos". Juan María Maury, en una disertación de la cual dio cuenta la *Revista de Madrid* (octubre y diciembre de 1841), había sostenido, antes de Juan Gualberto González, una tesis parecida a la de los autores italianos mencionados. Más que determinada por influencia de éstos, creo que la disertación de Maury fue una ocurrencia personal más o menos improvisada, que acaso ni él mismo hubiera mantenido, como lo prueba el hecho de que no llegase a publicarla. Bello se sirvió de la reseña inserta en la *Revista de Madrid*, y creyó que la disertación misma permaneció inédita. Por mi parte tengo la misma convicción, después de haber hecho inútiles pesquisas para dar con ella en las bibliotecas de Madrid y en los catálogos bibliográficos. Bello sentía admiración por Maury, y los versos de éste aparecen citados con frecuencia y elogio en la *Métrica*. La estimación que por él sentía como poeta hizo, sin duda, que Bello aguardase que la disertación de Maury fuese impresa en su totalidad, para poderla impugnar con entero conocimiento de su texto; pero al convencerse de que estaba inédita, se decidió a combatirla tomando como base lo que de

[60] *Lecciones sobre la Retórica*, trad. por Munárriz, Madrid, 1798-1801, III, p. 329.

[61] *Obras en verso y en prosa*, Madrid, 1844, III, p. 25.

ella decía la *Revista de Madrid*. Así se explica que se publicase póstumamente en 1866 la réplica de una disertación pronunciada en 1841. Para Bello la cuestión no era baladí, sino que a ella había dedicado sus mejores desvelos desde su época de estudio en Londres, y no es extraño que recordase una opinión disidente que no convenía dejar pasar sin réplica adecuada.

En sí misma, la tesis de Maury tiene poca importancia. Piensa que la versificación cuantitativa de los poetas latinos es una rancia preocupación de pedagogos que no entendían lo que enseñaban; mera invención de los gramáticos, sin base alguna en la realidad, puesto que el ritmo de los latinos era acentual, y no sólo el de los latinos, sino "que todas las versificaciones posibles son regidas por el acento". Aunque quizás la ocasión no valía la pena, agradezcamos a Maury que hubiese dado a Bello un motivo para reafirmar su doctrina sobre la cantidad silábica y la diferencia entre los sistemas de versificación grecolatina y moderna. Creo que fue el último escrito, aunque no está fechado, que dedicó a este tema; es también uno de los más brillantes en su exposición, y el ardor polémico con que está redactado cierra el ciclo de los estudios métricos apasionadamente comenzados en su primera juventud.

Por consiguiente, no es necesario añadir más aclaraciones al concepto de la cantidad silábica según Bello, y a las consecuencias que de él se derivaban para la versificación. El isocronismo de la unidad rítmica llamada *verso,* quedaba asegurado por el "cuento de las sílabas", para emplear la expresión de Juan del Encina. Los *pies quebrados* que se unían a los versos isosilábicos, no eran más que versos truncados, que no alteraban el principio del cómputo, sino que contribuían a darle variedad. Cada verso queda delimitado e individualizado por tres factores: pausas, rimas y estructura acentual. Voy a dedicar un breve comentario a estos factores, no para exponer la doctrina de Bello, que está bien

clara en el libro que el lector tiene en sus manos, sino para mostrar en ella la filiación y novedad de algunos puntos de vista importantes.

PAUSAS. No creo equivocarme al decir que nuestro autor es el primer preceptista que da a las pausas la importancia que tienen en el movimiento rítmico del lenguaje poético. Aunque su duración es relativa, y es difícil que en la recitación haya dos pausas iguales, podemos aceptar hoy la división establecida por Bello en pausas *mayores* terminales de estrofa, pausas *medias* que dividen a ésta, pausas *menores* indispensables al fin de cada verso, y *cesuras* o cortes breves en el interior de los versos largos [62]. Que yo sepa, faltan estudios experimentales acerca de la duración relativa de las pausas en la prosa y en el verso; pero parece probable que, con algunas distinciones entre las propiamente métricas y las gramaticales, los tipos establecidos por Bello sean exactos.

Igualmente carecemos de comprobaciones experimentales que aclaren definitivamente la causa de que el acento agudo final de verso añada a éste una sílaba para el cómputo, y de que los finales esdrújulos valgan una sílaba menos. Todos los preceptistas han reconocido el hecho, pero su explicación no es unánime ni está suficientemente resuelta. Pinciano [63] comprueba que el final agudo vale por dos sílabas, y no acierta a ver el motivo de esta anomalía aparente. Carvallo [64] y Villar [65], aunque de modo diferente, vienen a decir que la sílaba aguda es larga y vale por dos breves;

62 En la versificación latina la cesura no era una pausa, como es bien sabido, sino una sílaba breve que podía añadirse a determinados pies en ciertas circunstancias. Entre nuestros preceptistas hay confusión en el concepto de cesura, a causa de lo mucho que pesaban en ellos las doctrinas clásicas que habían aprendido. Sólo a partir de Bello queda establecido con claridad su sentido moderno. Véase a este respecto E. DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, 1949, pp. 164 y sigs.

63 *Loc. cit.*, epístola VII, p. 284.

64 LUIS ALFONSO DE CARVALLO, *Cisne de Apolo de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo, 1602, Diálogo II, fols. 68 v. y 69.

65 JUAN DE VILLAR, *Arte de la lengua española*, Valencia, 1651, parte III, cap. I.

pero como esto ocurría también con las agudas interiores de verso, dejan sin explicar por qué se cuentan dos en posición final y sólo una dentro del verso. Martínez de la Rosa, en una de las *Notas* a su *Poética* [66], creía encontrar en la sílaba de menos que tienen nuestros versos agudos, y en la sílaba de más de los esdrújulos un vestigio de la compensación entre largas y breves, que en el ritmo de los versos latinos era necesaria. Contradiciendo esta opinión, Bello (Apéndice VII) afirma que la sílaba que sobra en los esdrújulos y la que falta en los agudos van embebidas en la pausa, y así se explica que el hecho se produzca sólo a fin de verso. En ningún modo puede creer que las palabras duren más ni menos en posición final que en posición interior.

> "Cuando en el final de un verso pongo el esdrújulo *tenérsela* en lugar de los graves *tenerla* o *tenerse*, ¿se podrá buenamente decir que se sustituyen dos breves a una larga? Es claro que no. Lo que se hace es añadir a las sílabas existentes otra sílaba; no hay sustitución alguna. Y cuando sustituyo el final agudo al grave, *tener* a *tenerle*, ¿sustituyo acaso una

[66] Francisco Martínez de la Rosa, *Obras literarias*, París, I, 1827, dice así en su anotación al tercer canto de su *Poética* (p. 159): "Pero la prueba más palpable, si es que mi juicio no me engaña, de que la *cantidad de las sílabas* y no su simple *número*, influye en la versificación moderna más de lo que comúnmente se imagina, se deduce de esta última observación: supongamos, por ejemplo, estos versos castellanos:

> Con ímpetu veloz el asta trémula,
> Por la acerada cota penetrando,
> Hiere, traspasa, parte el corazón.

todos tres pudieran colocarse en una composición de *endecasílabos;* cada uno de ellos completa una *medida igual,* llenando *el mismo espacio musical* con respecto al oído; y sin embargo, el primer verso tiene *doce* sílabas, el segundo *once* y el tercero *diez.* Luego hay otra circunstancia, diferente del *número de sílabas,* que influye en *nuestra métrica;* y nótese que así en el ejemplo propuesto como en otros semejantes, consiste la diferencia en que todo verso que acaba con *acento agudo* debe tener una sílaba menos que si acabase con grave; y todo el que acaba con palabra *esdrújula* (es decir, con *acento agudo* en la antepenúltima sílaba, siendo las dos últimas breves) debe tener una sílaba más de la medida común. En nada me parece que se descubre tanto lo que nos acercamos a la *métrica* de los antiguos: la palabra *trémula* del ejemplo propuesto, aunque conste de *tres sílabas,* consume al fin de verso los mismos *tiempos musicales* que la palabra *fuerte,* que tiene sólo *dos sílabas;* y así es que esta última voz pudiera muy bien sustituirse a la primera del *verso* citado, sin que por eso se variase su *medida*".

"Mas como ésta se calcula, hablando generalmente, por el *número de sílabas* de que constan los versos modernos, debo decir que la poesía castellana los tiene de muchas y diferentes especies...".

> larga por dos breves? No ciertamente; porque lo mismo absolutamente es *nér* en *tenér* que en *tenerle*. Lo que se hace entonces no es más que quitar una sílaba. ¿Puede concebirse que la adición o sustracción de una cantidad a otra dada, que permanece inalterable, no la aumenta o la disminuye? No era por cierto así la compensación entre una larga y dos breves en latín y griego".

La desigualdad existe, pero queda compensada y paliada —añade— en el reposo con que termina el verso, y si no fuese así, no se toleraría.

Hoy sabemos que la sílaba final absoluta, si no lleva acento, dura de ordinario más que las restantes inacentuadas. Si lleva acento, añade a esta condición de alargamiento cuantitativo la de ser final ante pausa. De modo que las sílabas finales agudas son las más largas, así en verso como en prosa. Los esdrújulos disminuyen notoriamente la cantidad de la sílaba intermedia. Pero estas diferencias, aunque medidas en centésimas de segundo se muestran considerables, no explican que, desde el punto de vista fonológico, los versos nos parezcan perfectamente iguales cualquiera que sea su acentuación final. Bello podría tener razón si los versos fuesen isócronos, como él piensa; pero resulta que el isocronismo afecta sólo a la suma de las sílabas que van de un acento a otro, pero no a las que siguen al último acento. Los versos, por lo tanto, se articulan en grupos de intensidad, y las porciones que van de una cúspide acentual a otra (llamémosles *pies*) tienen duraciones iguales. En el último acento acaba la medición del tiempo, y por esto es cuantitativamente indiferente que le sigan dos sílabas (esdrújulos), o una (llanos), o ninguna (agudos). Las sílabas que pueden preceder al primer acento de cada verso constituyen la anacrusis de la versificación clásica, o el *tiempo al aire* de los músicos, que antecede al tiempo marcado. Tales sílabas entran en el cómputo silábico del verso, pero no forman cláusula rítmica para la medida temporal.

El lector comprobará que al comienzo de su opúsculo

Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna, Bello parece haber entrevisto esta solución; aunque la expresa con vaguedad, su explicación va mejor encaminada que la de la *Métrica.* En cambio, en la misma obra vio con mucha claridad el motivo de que nuestro cómputo silábico sea diferente del francés.

¿Por qué interpretamos como llanos todos los finales de verso? La métrica francesa sólo cuenta las sílabas hasta el último acento, en tanto que la española y la italiana cuentan una más. Dejando a un lado lo que pueda haber de convencionalismo por parte de los prosodistas de cada país, se explica nuestro cómputo y el italiano porque en ambas lenguas la terminación llana es, con gran diferencia, la que predomina y la que da carácter al ritmo idiomático: con una proporción de finales agudos algo mayor en español que en italiano, y un número de finales esdrújulos mayor en éste que en aquél; pero siempre con elevadísimo predominio de las terminaciones llanas en uno y otro idioma, tanto en fin de verso como al final de los grupos fónicos en la prosa. Se trata, pues, de un hábito rítmico de la lengua hablada. En francés, por el contrario, la acentuación aguda dominante ha dado lugar a que los teóricos de la Métrica no hayan tenido en cuenta para el cómputo silábico más que hasta el acento final. Desde el punto de vista del isocronismo de los pies y del verso, carece de importancia una u otra manera de contar las sílabas. No ocurre lo mismo en otros aspectos de la versificación, como por ejemplo el melódico, puesto que en el movimiento de la entonación es muy distinta una inflexión final brusca, en el último acento, o gradual en las sílabas que puedan seguirle, como saben muy bien recitadores y cantantes.

La rima. Lo que Bello dice acerca de la rima en los *Principios de Ortología y Métrica* no rebasa ciertamente el nivel medio de otros libros de su tiempo, porque los fines didácticos elementales que se proponía no le daban lugar

a explanar lo mucho que había investigado sobre esta materia. Desde el punto de vista de la Preceptiva práctica, no podía hacer otra cosa que exponer con claridad y sencillez la enseñanza generalmente recibida y que nadie discutía. En cambio, el origen y desarrollo histórico de la rima en los pueblos modernos envolvía muchos problemas que Bello se aplicó a desentrañar, después de largo estudio de la poesía latina medieval y de la épica primitiva francesa y española. Sus trabajos sobre el *Poema del Cid*, aunque hayan sido superados y precisados por la crítica posterior, y especialmente por Menéndez Pidal, son buena prueba de ello. El lector tiene en este volumen dos estudios de Bello, uno exhumado por Amunátegui, *La Rima* [67], de fecha incierta, y otro titulado *Del uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa, y observaciones sobre su uso moderno*, que publicó en el *Repertorio Americano* (1827). Examina en el primero las ideas de Muratori, Tyrwhitt y otros eruditos, acerca de la aliteración, el consonante y el asonante, y concluye que las muestras de poesía latina decadente y medieval son suficientes para sentar que el uso de la rima en los países románicos nada debe a los árabes y a los germanos [68].

El segundo artículo es desde luego el más importante, porque aclara que el asonante, hoy sólo usado en la poesía española, tiene su raíz en los versos latino-eclesiásticos, y aparece no sólo en el *Cid* sino también en los pocos textos que entonces se conocían de las gestas francesas. La existencia del asonante fue afirmada unos años más tarde en la lírica provenzal por Raynouard (1833) y aceptada en el *Cid* por Eugenio de Ochoa. El erudito Dozy hizo en 1849 la misma afirmación, basándose en textos franceses muy anteriores a los que Bello había utilizado. Por último, el descubrimiento de la *Chanson de Roland*, en 1850, vino a dar

67 O. C. VIII, pp. 49-89.

68 Nebrija y Juan del Encina habían señalado el origen de la rima en los himnos eclesiásticos.

completa certidumbre al meritorio hallazgo de Bello, que así puede calificarse, puesto que fue hecho con materiales de primera mano, muy escasos e inseguros en los textos y en la cronología. Con legítima satisfacción se envanece de ver que su descubrimiento iba ganando adeptos:

> "Dije, y si no me alucino, demostré, la antigüedad del asonante en la versificación latina de la Edad Media y en las *gestas* y *lais* de los troveros (*Repertorio Americano,* 1827); y después he tenido ocasión de corroborar mi aserto... presentando muestras de que no sé que nadie haya hecho uso antes que yo..." [69].

Hoy, después de los estudios de Gastón Paris, de Bédier y de Menéndez Pidal, el empleo del asonante en la primitiva poesía románica es sobradamente conocido por todos. Pocos son, sin embargo, los que tienen noticia de que por primera vez fue descubierto por Andrés Bello durante su labor solitaria en las bibliotecas de Londres, y demostrado en una revista de poca difusión en los medios intelectuales europeos.

RITMO ACENTUAL. Si bien el cómputo silábico, las pausas, cesuras y rimas miden el tiempo, el movimiento rítmico está encomendado a los acentos. Por esto Bello, como quedó indicado anteriormente, usa la denominación de *ritmo* cuando se refiere a los acentos, y la de *metro* cuando alude a la medida temporal señalada por los demás elementos del verso. Con todo, la misión de los acentos no se limita a marcar la estructura interior de los versos, sino también divisiones temporales isócronas. El cómputo silábico y la rima pueden faltar, y en este caso la medida del tiempo pende exclusivamente de las pausas y de las divisiones acentuales. Bello, pues, necesita otra vez aclarar el concepto un poco vacilante de *ritmo,* en la forma siguiente:

69 *Anales de la Universidad de Chile,* años 1852, 1854 y 1855. Véase especialmente AMUNÁTEGUI, *Vida Bello,* pp. 567 y sigs.; en el mismo capítulo se encontrarán noticias sobre las discrepancias de Bello con las opiniones de Ticknor, respecto a los cantares de gesta castellanos y franceses.

"La distribución regular de los acentos da a 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 o 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 a 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*".

El verso se divide, por tanto, en grupos acentuales a los cuales podemos llamar *pies*, por analogía con los pies métricos de la versificación clásica, entendiendo siempre que se trata de grupos de sílabas acentuadas e inacentuadas, no de largas y breves. Sin embargo, como el nombre de *pie* se había aplicado tradicionalmente en España al verso entero [70], nuestro autor propone sustituirlo por el de *cláusula rítmica*, que no se presta a equívocos. Viendo lo característica que es la cláusula rítmica en la marcha acompañada del verso, funda en ella la clasificación de los versos, e introduce con esto en nuestra Métrica una novedad que ahora valoramos debidamente en todo su alcance científico, aunque pasó casi inadvertida por sus contemporáneos y ha tenido muy escasa repercusión en los libros escolares.

Novedad relativa, desde luego; porque ya Nebrija había ensayado una clasificación de los versos españoles con

70 NEBRIJA (*Gram. cast.*, libro II, cap. V) quería ya evitar la homonimia de la palabra *pie*: "...agora digamos delos pies delos versos —no como los toman nuestros poetas, que llaman pies alos que avian de llamar versos, mas por aquello que los mide". RENGIFO, *Arte poética española*: "Destos nueue géneros de versos, que algunos llaman pies, se componen todas quantas diferencias de coplas se usan en España". El *Diccionario de Autoridades*, después de definir el *pie* de los versos grecolatinos, añade: "En poesía castellana se toma por lo mismo que verso". Hoy ya no se aplica esta acepción más que a los versos de *pie quebrado*.

arreglo a los pies latinos [71]. No es que Nebrija confundiera la cantidad con el acento; pero muchos lo interpretaron así, y su teoría, unida a lo difícil y no siempre acertado de la nomenclatura que emplea, fue pronto olvidada por los preceptistas de los siglos siguientes, que se atuvieron principalmente, para clasificar los versos, a su número de sílabas y a las estrofas o coplas en que solían figurar. Rengifo, por ejemplo, aunque no se olvida de decirnos las sílabas en que recaen los acentos de cada verso, establece la siguiente división: "Ay nueue maneras de versos: de Redondilla mayor, y su quebrado; de Redondilla menor; Italiano, y su quebrado; Esdrúxulo, y su quebrado; de Arte mayor; finalmente verso Latino imitado. Destos nueue géneros de versos se componen todas quantas diferencias de coplas se usan en España. Por lo qual primero trataremos de la cantidad y sílabas que cada uno pide, y después de la variedad de coplas y consonancias que dellas se hazen" [72]. Al decir cantidad se refiere al acento, puesto que para él la sílaba acentuada coincidía en romance con la sílaba larga; lo cual no significa que confundiese ambos conceptos. Así pues, explica para cada verso el lugar o lugares donde se hallan o pueden hallarse los acentos; sin pensar que en torno a éstos pudieran formarse agrupaciones silábicas. Los demás preceptistas siguen con variantes de poca importancia el mismo criterio, y emplean una nomenclatura análoga a la de Rengifo, aunque de vez en cuando hablen de pies y les apliquen unos nombres latinos que sólo entendían los eruditos [73]. Los poetas y el gran público culto podían pasarse muy bien sin ellos cuando se trataba de métrica romance, puesto que la nomenclatura de Rengifo bastaba para entenderse. Los intentos que desde Lu-

[71] Trata este tema con alguna extensión en los siguientes capítulos de su *Gramática castellana*: Lib. II, cap. V, *De los pies que miden los versos;* cap. VIII, *De los géneros de los versos que están en el uso de la lengua castellana, primero de los versos iámbicos;* cap. IX, *De los versos adónicos.* No hace falta resumirlos aquí, puesto que su criterio no tuvo aceptación entre los preceptistas.

[72] *Arte Poética española,* cap. VIII.

[73] Véase bibliografía en E. DÍEZ ECHARRI, *Loc. cit.,* pp. 153-158.

zán a Gómez Hermosilla se hicieron para aplicar a nuestra poesía el sistema cuantitativo clásico, sólo fueron entendidos por muy pocas personas. Bello, una vez desembarazado de las teorías neoclásicas, busca en los pies acentuales el factor más importante del ritmo poético, y con arreglo a ellos va a clasificar los versos. No sé si la primera idea de aplicar los pies latinos al romance, sustituyendo las sílabas largas por sílabas acentuadas, le fue sugerida por la lectura de Nebrija. Es muy posible; pero creo más bien en la influencia de las teorías métricas inglesas, en las cuales eran corrientes los nombres de troqueo, dáctilo, yambo, etc., usados para indicar agrupaciones de sílabas fuertes y débiles. Es bien sabido que la poesía inglesa le era familiar, y más de una vez discute cuestiones de versificación inglesa con los mismos críticos de Inglaterra. El mismo nos dice que no deben causar extrañeza los nombres de los pies latinos aplicados a los versos modernos, porque tales nombres eran ya usuales en varios países de Europa.

Entre los papeles de Bello figuraban dos notables monografías que, aparte de las que ya he mencionado, indican la profundidad con que había explorado la historia del ritmo acentual en latín y en las lenguas modernas. Se titulan: *Sobre el origen de las varias especies de versos usados en la poesía moderna y Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna.* Vienen a ser dos elaboraciones o redacciones del mismo tema; pero no se anulan entre sí, sino que más bien se completan; y la lectura de ambas es indispensable para darse cuenta de que por debajo de los capítulos elementales de su *Métrica* había una doctrina mucho más honda y trabajosamente construida. El contenido de estos dos opúsculos, salvo alguno que otro pormenor, conserva hoy su vigencia en las líneas esenciales, y es de las pocas exposiciones claras que podemos leer en español sobre tan difícil materia. Desde luego, los problemas acerca del origen de los versos modernos siguen abiertos a la investigación de nuestros días.

Nuestro autor encuentra que los pies o cláusulas rítmicas de la poesía española no pasan de cinco: dos disílabos (yambo y troqueo) y tres trisílabos (anapesto, anfíbraco y dáctilo). La nomenclatura no presenta más complicaciones y es fácil de retener. Cada uno de estos pies tiene su expresividad propia, que los hace especialmente aptos para determinados fines: "En el ritmo trocaico y en el anfibráquico —dice— se percibe algo de reposado y grave; el yámbico y el anapéstico son animados y vivos; el dactílico se mueve como a 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". Además de haber reconocido la existencia de estas cláusulas rítmicas, uno de los mejores aciertos de Bello consiste en su distinción entre acentos *rítmicos* y *accidentales* o *antirrítmicos*, y haber señalado que los primeros pueden ser necesarios o innecesarios. Esta clasificación aclaró muchas dificultades de nuestro ritmo acentual, e hizo ver que en muchos casos no se trata de la repetición uniforme y monótona de un mismo pie. Enumera el autor los diferentes tipos de versos según el pie que los caracteriza, y dentro de cada tipo distingue los versos por el número total de sílabas que los componen. Por consiguiente, el pie constituye el criterio primordial de clasificación, en tanto que el cómputo silábico es un criterio secundario, al revés de como procedieron en general los preceptistas del Siglo de Oro.

Hoy no nos contentamos con distinguir los acentos que Bello supo ver, sino que necesitamos saber algo de la intensidad relativa de cada uno, y también de los diversos grados de inacentuación. Hasta ahora los laboratorios de Fonética experimental no habían podido contar con medios adecuados para medir directamente la intensidad de los sonidos y de las sílabas; desde hace unos años, la nueva técnica electrofónica ha encontrado solución a esta dificultad, y es probable que pronto nos podamos plantear con mejor luz

las intensidades relativas de las sílabas, que son el nervio del ritmo acentual. Pero la intensidad es una magnitud que está en función de la amplitud de onda y de la frecuencia, y por consiguiente la primera puede compensarse con las variaciones de la entonación. Después de los estudios de Verrier, Sievers, Saran, Landry, Grammont y Navarro Tomás, sabemos que el ritmo se compone de la colaboración estrecha de la intensidad, cantidad, entonación y timbre (aliteración y rima). Todas las cualidades del sonido pueden contribuir, juntas o separadas, a crear efectos de recurrencia acústica, que es la base psíquica del ritmo sonoro. Digo ritmo sonoro, porque no es indispensable que la recurrencia lingüística se produzca siempre por medios fonéticos. En su más amplia acepción, ritmo es la repetición en el tiempo de ciertos φαινομένα, fenómenos o apariencias. La reaparición de las percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético de carácter recurrente. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, evocados por el lenguaje, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, los acentos regulares o las agrupaciones silábicas. Ya Cicerón supo darse cuenta de que existe un balanceo entre las significaciones de palabras análogas o contrapuestas: antítesis, clímax, anticlímax y paralelismo, son para él factores rítmicos independientes de las cualidades sonoras de los vocablos. Hace poco, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño han estudiado las correlaciones y la distribución bimembre o plurimembre en la poesía contemporánea, considerándolas como barra de hierro que sujeta la unidad del poema cuando los factores del ritmo acústico han desaparecido. Pero esta clase de ritmo necesita un estudio aparte, y me desviaría de mi objetivo actual. Trato sólo de señalar los planos en que se mueve el pensamiento de nuestra época, cada vez más complejo a medida que se va conociendo mejor la naturaleza psicofisiológica del lenguaje.

Volviendo ahora a la recurrencia acentual, los estudios más recientes han demostrado que en la versificación de las lenguas modernas el ritmo está constituido por la repetición acompasada de los acentos, que son el *tiempo marcado* del compás. Las porciones isócronas con que así se divide el verso, no coinciden con el pie clásico ni con la cláusula rítmica de Bello, desde el punto de vista de la medición del tiempo. Por otra parte, estimo que habría que pensar en revisar el concepto de pie o cláusula rítmica, no porque sea inexacto desde los puntos de vista métrico e intensivo, sino con el fin de completarlo con un nuevo factor muy poco atendido que, según sospecho, es de capital importancia. A falta de un término mejor, lo llamaré *movimiento*. De hecho nos encontramos con que en un grupo fónico comprendido entre dos pausas, hay unos acentos de grupo situados a distancias más o menos regulares en el verso, y a distancias irregulares, desiguales o amétricas, en la prosa literaria y en la lengua hablada. Estos acentos van precedidos y seguidos por una o más sílabas inacentuadas. Se trata de saber dónde comienza y dónde acaba el grupo de intensidad, cuyo núcleo o ápice es la sílaba afectada por el acento. Dicho de otra manera: ¿qué sílabas átonas gravitan sobre el acento que las precede, y cuáles sobre el que las sigue? Si no existe tal centro de gravedad y las sílabas se suceden como masa uniforme dentro de la cual emergen los acentos, independientes de cuanto les rodea, es claro que no podríamos hablar propiamente de grupos de intensidad, ni de pies en los versos, puesto que no habría tal agrupación, sino una simple división por tiempos marcados. Los acentos serían como golpes de un metrónomo indiferente a lo que ocurra entre golpe y golpe. Medirían el tiempo, sin duda, pero no gobernarían a las sílabas inacentuadas, ni las trabarían con la subordinación necesaria para constituir agrupaciones silábicas o pies. Todos tenemos, sin embargo, el sentimiento de que todas las sílabas de un verso *van* hacia un acento, o *vienen* de él, tienden a una

cúspide acentual, o penden de ella. En esta apreciación subjetiva de vaivén, de tensión y distensión, se funda la estructura rítmica del verso, si no en lo que tiene de *metro* o medida temporal (que está dada por la sucesión isócrona de los acentos), en lo que tiene de movimiento que asciende hacia una cúspide o desciende de ella, y hace que las sílabas inacentuadas tengan para el hablante distinto carácter.

¿Qué medidas objetivas podemos emplear para dar forma tabulable a nuestra experiencia interior del ritmo acentual? Estamos en presencia de un balanceo rítmico, es decir, de un movimiento. Todas las sílabas anteriores al acento se precipitan hacia él, aceleran su *tempo,* elevan progresivamente su tono, y forman la parte tensiva del pie; las situadas después del acento son distensivas, declinantes en la entonación y menos rápidas en su *tempo.* Creo que, por lo menos, este concepto de movimiento, que agrupa las sílabas en torno a los acentos rítmicos, habría que añadirlo a la función estrictamente métrica de éstos.

La expresividad, las relaciones sintácticas y semánticas de las palabras, pueden favorecer o alterar más o menos este esquema tensivo-distensivo a que tiende el movimiento rítmico de la palabra versificada; si el desajuste es grande, decimos que el verso es violento; si es pequeño, contribuye a darle variedad dentro del acompasamiento general. De aquí la admirable penetración de Bello al decir que "los acentos forman el ritmo, y el ritmo a su vez influye en los acentos", y añadir que este punto merece estudiarse con cuidado para comprender el mecanismo de la versificación. En efecto, los acentos etimológicos de las palabras ceden más o menos ante los acentos rítmicos, mientras ciertas sílabas inacentuadas pueden reforzarse si se hallan en posición rítmica. Todo es cuestión de juzgar hasta dónde se armoniza, y hasta dónde es intolerable, este conflicto.

En otra ocasión estudié la entonación como elemento

rítmico del lenguaje versificado[74]. Mis conclusiones mostraban que el papel coadyuvante de la curva melódica tiende a unirse a los acentos, siempre que no dificulten esa unión las exigencias sintácticas y emotivas de la frase, a las cuales la entonación obedece con preferencia. La coincidencia entre el tiempo marcado y la sílaba aguda es frecuente, pero no indispensable; y añadía entonces que "esto no basta para justificar una distinción entre pies melódicos y pies cuantitativos". Con todo, la gravitación de las sílabas débiles hacia los acentos me parece clara en el sentimiento del que recita versos: uno de sus indicios puede ser la curva melódica, cuando ésta puede manifestarse con arreglo al esquema rítmico del verso; otra señal puede dárnosla la aceleración del *tempo* en las sílabas tensivas y su retardo en las distensivas, y por último, en las diversas intensidades de las sílabas inacentuadas podríamos encontrar otra manifestación objetiva de la tendencia espiritual subordinadora de las sílabas hacia los núcleos acentuales de grupo. Hay, pues, todo un programa de investigación basado en las inscripciones oscilográficas, mucho más finas que las del quimógrafo para apreciar con todo pormenor cómo se conjugan entre sí estos tres valores. Si no estoy equivocado, coexistirían en el verso unas *medidas* temporales debidas al isocronismo de los acentos rítmicos, con unos *pies* tensivo-distensivos que agruparían en torno a cada acento todas o una parte de las sílabas débiles que le preceden y le siguen.

Si el pie es esencialmente un movimiento rítmico que se compone de una tensión y una distensión, surge el problema de determinar cuántas sílabas pueden agruparse en cada uno, o lo que es lo mismo, cuántos y cuáles son los pies posibles en un idioma determinado. Andrés Bello se sirvió de nuestra poesía tradicional y llegó a la conclusión de que no existían más que pies bisílabos y trisílabos, a los cuales dio los nom-

74 "La entonación en el ritmo del verso", en la *Revista de Filología Española*, XIII, 1926, pp. 129-138.

bres que ya hemos mencionado, según la posición del acento. No obstante, nada se opone teóricamente a que pueda haber pies de mayor número de sílabas, dentro de las condiciones prosódicas de cada lengua. En el habla usual y en la prosa literaria española existen desde luego grupos acentuales mucho mayores, y son frecuentes los de cuatro y cinco sílabas. En poesía, hay que atenerse a la experiencia y preguntarse, más que por los pies posibles, por los que se han dado realmente en nuestra versificación. De este estudio dedujo Bello que los pies mayores eran trisílabos, y quizás tuviese razón en la poesía anterior a comienzos del siglo XIX. No he hecho recuentos que puedan contradecirle a este respecto. Pero las innovaciones románticas, y sobre todo las modernistas, ensancharon considerablemente los grupos acentuales, y la variedad en la posición de los acentos dotó a nuestra versificación de ritmos insospechados en la época de Bello. En Rubén Darío, por ejemplo, son frecuentes los pies tetrasílabos y no son raros los pentasílabos. Desde entonces acá, todo hace pensar que asistimos a una ampliación cada vez mayor del repertorio rítmico, tan reducido hasta el siglo XIX en la extensión de los pies y en las combinaciones estróficas. El verso libre de nuestro tiempo, y en todos los países, significa a mi modo de ver un ensayo que procura extender las cláusulas rítmicas (pies y versos) entregándolas sólo al balanceo tensivo-distensivo de la entonación y al corte de las pausas, con olvido del cómputo silábico y del acompasamiento acentual. Al desvalorizar estos factores tradicionales, el versículo contemporáneo pone al descubierto los cimientos prosódicos del idioma, y hace borrosas las fronteras entre el ritmo de la prosa y el del verso. Cualquiera que sea el porvenir de estas formas nuevas de versificación, creo que al someter a torsión todos los elementos de la palabra poética, extraerán sus máximas posibilidades expresivas y enriquecerán el sentido rítmico de las generaciones futuras, como ocurrió cuando se incorporaron a nuestra mé-

trica los versos italianos, o cuando el modernismo acrecentó el caudal con tanta variedad de pies, versos y estrofas.

Nuestro escritor previó muy bien que pronto la Poesía hispana aumentaría el número de combinaciones estróficas más allá de las que catalogaba en su *Métrica*. Lo estaba viviendo entre sus contemporáneos románticos. En las últimas páginas expresa su amplitud de criterio:

> "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 a 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 a su arbitrio las rimas, las pausas y las varias especies de versos, de manera que formen períodos métricos en que halle placer el oído".

No pudo prever que estas posibilidades ilimitadas en las estrofas, iban a manifestarse también en el ritmo acentual, capaz de multiplicar el repertorio reducido de los pies o cláusulas rítmicas que él había encontrado en la tradición poética, y de combinarlos en versos hasta entonces desconocidos, que en poco más de medio siglo iban a hacérsenos familiares. No podemos reprochárselo, puesto que no se propuso nunca inventar la Métrica castellana, sino interpretar los principios de la que ya existía. Pero estos principios son susceptibles de ampliación en todos sentidos, y de aquí el valor metódico que conservan en nuestros días, aunque algunos los estimen estrechos en ciertos puntos. En mi opinión, podría escribirse la Métrica de ahora sin alterar sustancialmente el método en que Bello la asentó, con sólo poner al día los conceptos de cantidad y acento, y ampliando, como es natural, numerosos pormenores que la Poesía posterior y el estudio experimental nos han ido revelando. Basta echar una ojeada a los libros de Métrica y Teoría literaria que circulan en los países hispánicos, para convencerse de

que muchos de ellos no han llegado siquiera a incorporar plenamente las doctrinas del egregio venezolano.

EL MAGISTERIO DE BELLO

Al terminar esta Introducción al tomo que el lector tiene en sus manos, quiero advertir que los *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana* constituyen un libro muy difícil y muy fácil, aunque parezca paradoja decirlo así. Su aparente sencillez, y la claridad expositiva con que está construido, se abren al lector no iniciado para que en sus capítulos pueda hacer su primer aprendizaje. Pero el lector versado en estas materias se percata en seguida de la densidad de estos párrafos, en los que no puede suprimirse una sola palabra sin mutilar el sentido, y se da cuenta de que su autor sintetizó en pocas páginas una doctrina que hubiera podido desarrollar en doble o triple volumen sin rellenos ni repeticiones. La prueba está en que podemos releer reiteradamente la mayor parte de los capítulos, y cada lectura nos revela matices nuevos en que no nos habíamos fijado bastante. Para el que sabe de dónde vienen y a dónde apuntan una por una las ideas que se apretujan en estas páginas, es evidente que los opúsculos publicados deben de ser sólo una representación parcial del trabajo analítico que precedió y acompañó a la redacción de la obra, en sus tres ediciones publicadas en vida del autor. Muchos de los que fueron hallados entre sus papeles y que permanecieron inéditos hasta que Amunátegui los imprimió, tienen el carácter de apuntes para sus clases, quizás artículos de revista en algunos casos, o esbozos de capítulos extensos destinados a la *Ortología y Métrica*, cuyo contenido redujo en esta obra con el fin de acomodarla al público a que iba dirigida, descargándola especialmente de la parte histórica, que hubiera ahuventado por su dificultad a la mayoría de los lectores.

Precisamente mi intención al escribir esta *Introducción* demasiado larga, evitando a la vez el panegírico hueco y la

fácil crítica desde el punto de vista actual, no ha sido otra que la de llamar la atención de los lectores de ahora hacia este contenido invisible para quien se contente con una información elemental, pero patente para quien trate de valorar lo que significan las ideas prosódicas y métricas de Bello en función de su época y como alumbramiento de posibilidades que ahora podemos recoger. Miguel Antonio Caro tituló uno de sus ensayos *El Magisterio de Bello*, destinado a exaltar la enorme labor docente realizada por su iniciativa en todos los grados de la educación pública, y el poderoso atractivo que ejercía sobre los discípulos que asistían a sus clases personales. En éstas, es seguro que sus alumnos captaban la densidad doctrinal que se ocultaba detrás de cada explicación y que sólo afloraba en ocasión propicia. Sus libros, y muy especialmente el que ahora acabo de comentar en su apretada elaboración interna, nos muestran cómo supo ejercer el elevado magisterio de decir mucho en pocas palabras, para que de ellas saquen su fruto en grados distintos los iniciados y los ignorantes.

SAMUEL GILI GAYA.

ADVERTENCIA EDITORIAL

El presente volumen, primero de los escritos filológicos de Andrés Bello, contiene principalmente el texto de los *Principios de la Ortología y Métrica de la Lengua Castellana,* y otros trabajos de Bello sobre versificación.

PRINCIPALES EDICIONES DE LA ORTOLOGÍA Y MÉTRICA

Andrés Bello publicó en vida tres ediciones de su *Ortología,* en la que fue introduciendo sucesivas ampliaciones y enmiendas, con el esmero con que siempre cuidaba sus obras. Son las siguientes:

1) *Principios de la Ortolojía i Métrica de la Lengua Castellana.* Santiago de Chile, Imprenta de la Opinión, 1835. iv, 132 p.

Al publicarse esta edición apareció en *El Araucano* (Nº 254, julio 18 de 1835) el siguiente aviso, probablemente redactado por el propio Bello:

> "Se vende en esta imprenta una obra intitulada *Principios de la Ortolojía i Métrica de la Lengua Castellana* por don Andrés Bello. El objeto de ella es dar reglas para la recta pronunciación de nuestro idioma, haciendo notar algunos de los vicios que se cometen generalmente, y en especial por los americanos, tanto en el modo de proferir algunas letras, como en la colocación de los acentos y en la cantidad o duración que se da a las vocales. Por consiguiente, esta parte de la obra abraza, además de la doctrina relativa al buen uso de los *sonidos elementales,* o sea de las vocales y consonantes, que deban entrar en la composición de cada palabra, la que se refiere a los *acentos* y *cantidades,* que se ha conocido ordinariamente con el título de *Prosodia.* La materia de las cantidades se ha reducido a un número corto de reglas precisas, y casi todas de fácil aplicación.
>
> "Se dan también en esta obra las reglas de la Métrica o versificación castellana, presentando en un corto espacio una exposición completa del arte, y reduciendo todos los metros

que se han usado o pueden usarse en castellano a cinco clases generales, cuyo carácter armónico puede comprender y percibir cualquiera, como tenga un oído mediano. (Precio a la rústica, 12 reales)".

2) *Principios de la Ortolojía i Métrica de la Lengua Castellana.* Segunda edición. Santiago de Chile, Imprenta del Progreso, plaza de la Independencia Núm. 32. 1850. vii, 162 p.

3) *Principios de la Ortolojía i Métrica de la Lengua Castellana.* Tercera edición. Santiago de Chile, Imprenta de la Opinión, calle de la Compañía N. 155, 1859. viii, 245 p.

Ésta es la última publicación que preparó personalmente Andrés Bello.

De las tres ediciones, el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, posee los ejemplares utilizados por el autor para las enmiendas y correcciones con las que iba mejorando las sucesivas ediciones de su obra. Hemos podido estudiar en reproducción fotográfica dichos ejemplares.

* * *

4) De la primera edición hecha por Bello en Santiago en 1835 se hizo una reimpresión en Caracas por El Almacén de J. M. de Rojas, calle del Comercio N. 40, en la Imprenta de George Corser, en 1844 [i. e. 1845], iv, 138 p. Precede a esta edición una "Advertencia del Editor" en la que se manifiesta "el respeto que profesamos a este sabio y distinguido americano", y explica las razones por las que disiente del criterio ortográfico propugnado por Bello.

5) En 1862 se publicó en Bogotá una reimpresión hecha por Echeverría Hnos. tomando como base la segunda edición de Santiago de Chile, 1850, x, 183 p.

6) Este mismo texto fue reimpreso por la citada casa de Echeverría Hermanos en 1872, x, 182 p.

* * *

Sobre la tercera edición de Santiago de Chile, 1859, se han hecho luego nuevas publicaciones:

7) Con el rubro de cuarta edición, Imprenta de la República, de Jacinto Núñez, Santiago, 1871, viii, 266 p.

8) Por el mismo impresor, la denominada quinta edición, 1876, viii, 262 p.

9) La llamada sexta edición, fue hecha en Santiago, Librería Central de M. Servat, Esquina de Huérfanos y Ahumada, en la Imprenta Gutenberg, Estado 38, 1886, ix, 246 p.[1]

* * *

10) En 1882 se publicó en Bogotá, por Echeverría Hnos. Editores, (xvi, 208 p.) esta obra ilustrada con notas y nuevos apéndices por Don Miguel Antonio Caro, precedida de una Advertencia, en la que explica Caro el criterio que ha seguido en la edición. Anuncia esta publicación el propio Caro en sus "Apuntes bibliográficos relativos a D. Andrés Bello", (*Repertorio Americano,* 1881) cuando dice: "Los editores Echeverría Hermanos preparan una nueva edición revisada por el autor de estos *Apuntes*". Se basa en la segunda edición de Bello (Santiago, 1850), pues ignora la tercera (Santiago, 1859). En los citados *Apuntes,* Caro expresa: "No conocemos este tercera edición (1859) ni sabemos en qué se diferencia de la segunda".

11) De la edición anotada por Caro hay una reimpresión posterior, hecha en Bogotá, Librería Americana, 1911, xvi, 425 p. Aunque por lo general sigue la edición de 1882 cuidada por Caro, introduce algunas modificaciones que debe haber dejado preparadas el humanista colombiano, puesto que la edición es de 1911 y había fallecido en 5 de agosto de 1909. Caro había basado su edición de 1882 en la segunda edición de Bello de 1850. En la reedición anotada de la *Ortología,* en 1911, aparecen algunas de las reformas introducidas por Bello en la edición de 1859.

12) En la edición chilena de las *Obras Completas* de Bello, se incluyen en el volumen V (pp. 1-229), Santiago de Chile 1884, los *Principios de la Ortología y Métrica de la Lengua Castellana,* de acuerdo con la edición de 1859, precedida de una introducción de Don Miguel Luis Amunátegui.

13) Esta edición se reprodujo textualmente en la "Colección de Escritores Castellanos", como volumen primero de los *Opúsculos Gramaticales* de Bello, Imprenta de M. Tello, Madrid, 1890, 8-440 p.

14) Se reprodujo igualmente en el volumen VIII (pp. 61-269) de la edición de *Obras Completas,* auspiciada por la Universidad de Chile, Santiago, 1933.

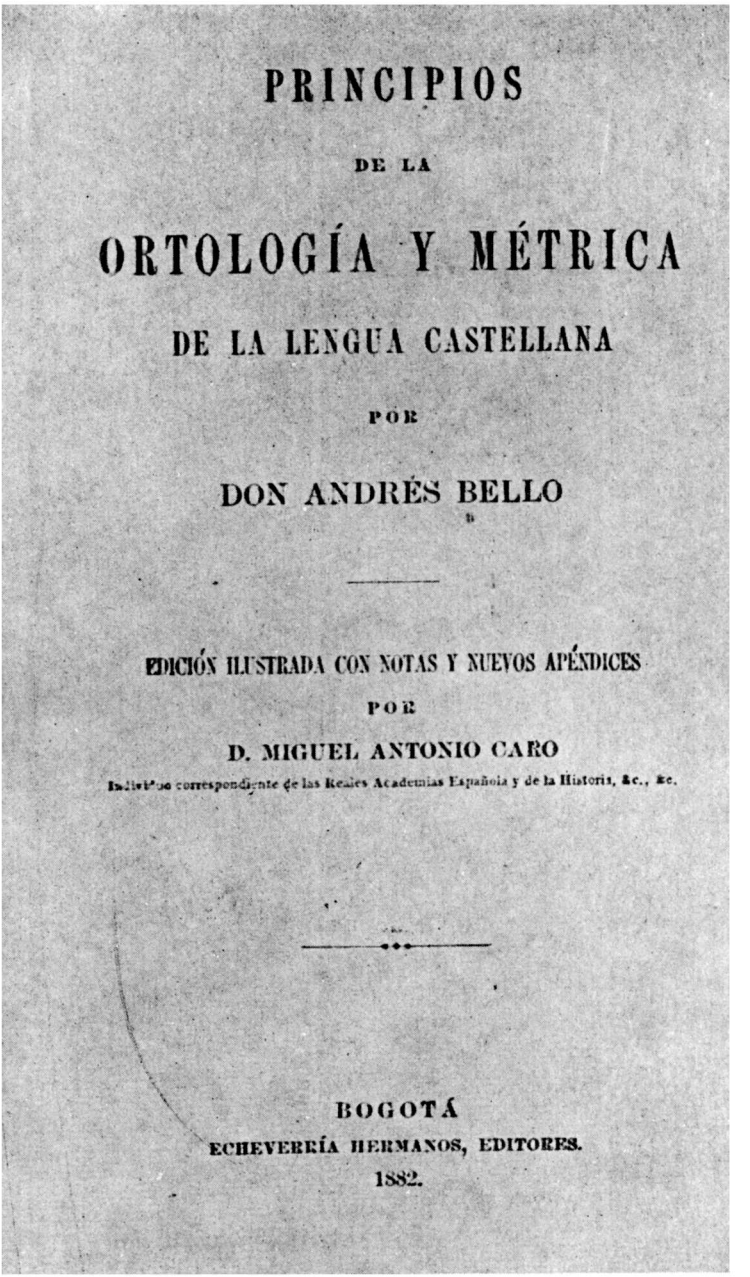
15) Anotamos la siguiente publicación abreviada de la obra de Bello: *Compendio de Ortología, Prosodia y Métrica.* Extractados y de-

[1] En Palau Dulcet, *Manual del librero hispano-americano,* nº 26.919, se menciona, quizás erróneamente, una edición de la *Ortología,* de París, 1882, que no hemos logrado ver.

dicados a la juventud boliviana por F. R. O. (Félix Reyes Ortiz). Reimpreso en La Paz, Imprenta de la Opinión y el Pueblo, administrada por Silvestre Salinas, 1868, 4, 32 p.

LA PRESENTE EDICIÓN DE LA ORTOLOGÍA

El texto de la presente edición de los *Principios de la Ortología y Métrica de la Lengua Castellana* se ha hecho con base en las tres publicaciones hechas por Bello, 1835, 1850, y 1859. Se ha cotejado cada una de las redacciones y se han anotado al pie de página algunas de las diferencias más trascendentes, que permiten seguir el pensamiento del autor y la evolución de sus ideas. Además, se han tenido a la vista los ejemplares de la *Ortología*, usados por el propio Bello para preparar las ediciones sucesivas. En ellos las correcciones y adiciones fueron colocadas sobre el libro impreso, ya en notas marginales, ya en notas sobre papeles pegados en las páginas correspondientes. Bello utilizaba habitualmente ambos procedimientos para perfeccionar sus propios escritos. Los ejemplares enmendados por Bello se conservan en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile y de ellos ha tenido copia fotográfica la COMISIÓN EDITORA por gentileza de sus colaboradores en la capital chilena. Hemos examinado el ejemplar de la primera edición, de Santiago, 1835, y de la segunda de Santiago, 1850. De este último hay dos ejemplares: uno, corregido de puño y letra de Bello; y otro, al que un copista pasó las correcciones hechas por el autor, pero con enmiendas y rectificaciones manuscritas de Bello hechas todavía sobre esta segunda copia. Tampoco esta última corrección fue definitiva, porque en algunos casos la tercera edición de la obra, Santiago, 1859, ofrece redacción distinta a la que aparece como enmendada en las notas manuscritas adicionales a los ejemplares de la edición de 1850. Hay que admitir, por tanto, otra revisión del texto, quizás en las pruebas, intermedia entre la corrección manuscrita y la edición de 1859. Todas estas diferencias, cuando son de alguna entidad, aparecen en notas a la presente edición. Así hemos procedido sistemáticamente, excepto en algunos pocos casos, muy evidentes, en que hemos interpolado en el texto de Bello, las correcciones manuscritas que no habían sido recogidas en la tercera edición, haciendo en nota la debida advertencia. La preocupación de Bello en cuanto a la correcta impresión de este texto puede verse por ejemplo, en la nota puesta al margen del ejemplar de la edición de 1850, cuando en la transcripción de un verso del Poema del Cid, el impositor había puesto *La mujer ondrada* por *Ya mujer ondrada*, Bello dice: "La primera de estas dos letras no es *l* sino I (Y) mayúscula: hago esta advertencia al cajista".


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.

Facsímil de la portada de la primera edición, Bogotá, 1882, de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana,* con las notas y apéndices de Miguel Antonio Caro.

Advertencia Editorial

Creemos que del minucioso cotejo de las tres ediciones de la *Ortología* cuidadas por Bello junto con el de los ejemplares con las notas manuscritas del autor, se desprenden observaciones de interés para el exacto conocimiento de la obra.

* * *

La COMISIÓN EDITORA ha juzgado conveniente publicar en esta edición las notas y apéndices redactados por el insigne humanista colombiano Miguel Antonio Caro para la edición de Bogotá, 1882, hecha sobre la segunda edición de Santiago, 1850. De la publicación preparada por Caro hay otra edición de Bogotá, 1911, que sin seguir por completo la tercera edición de Bello (Santiago, 1859), ya la ha tenido a la vista en algunos puntos. Caro escribió una "Advertencia", fechada en agosto de 1882 para la edición de dicho año, "Advertencia" que se reimprimió idénticamente en la de 1911, en la cual dice:

> "Ya por aquel tiempo [1850, fecha de la 2ª edición de Santiago] llegó a 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 o casi nada que innovar, y considerando que este trabajo se hallaba desempeñado de un modo satisfactorio en la obra del señor 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 señor Bello.* Y en efecto, a nombre de la Academia, el Secretario D. Eusebio María del Valle, con fecha 27 de junio de 1852, pidió a BELLO el competente beneplácito para hacer la impresión en los términos que la comisión había propuesto.[1] "No se llevó a 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)[2] con la doctrina prosódica de BELLO.
>
> "De la tercera edición de Santiago, no conocida en Bogotá, sólo sabemos, por el señor 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 reimpreso dos veces esta obra en Bogotá,

[1] Amunátegui, *Vida Bello*, Santiago, 1882, pág. 426 (NOTA DE CARO).
[2] V. Apéndice VI[2] núms. 12, 13, 16. (NOTA DE CARO).

primero en 1862 y después en 1872, siguiendo la edición 2ª de Santiago, a la que, por no haberse deparado ocasión de traer a la vista la 3ª, ha sido forzoso acomodar también el texto de la presente, revisado, por lo demás, con mayor esmero y diligencia, e ilustrado con notas.

"Éstas y las adiciones se han colocado en los lugares convenientes para que el lector pueda aprovecharse de ellas, pero puestas siempre entre corchetes o paréntesis cuadrados [ ], a 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 a lo últimamente preceptuado por la Real Academia Española; siendo de notar que ya BELLO, aunque no fuese por sistema, se anticipó a 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 [1].

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

"Se ha restituido a Góngora un verso, malamente y de memoria achacado por BELLO a Fernando de Herrera; y en todas las citas de la *Canción a 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 a Fabio*, atribuida como la *Canción* al autor de las *Silvas a las flores*, se ha referido en las transcripciones que de ella ocurren, al capitán Fernández Andrada, de acuerdo con las conclusiones del señor D. Adolfo de Castro, bien fundadas a juicio de críticos competentes [2].

1 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* (O. C. II, p. XXV). Había también notado BELLO lo defectuoso del antiguo sistema ortográfico en casos de concurrencia de vocales. Vid. Apéndice IV, al fin. (NOTA DE CARO).

2 Castro, *La Epístola moral a Fabio no es de Rioja*. Cádiz: 1875, 80 p. MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España*, p. 247. (NOTA DE CARO). Se sigue atribuyendo al Capitán Andrés Fernández de Andrada, pero no hay seguridad absoluta. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

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

"En ellas se hallarán a 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^2 se fija la noción prosódica de sílaba, y se enuncian las consecuencias que de ese concepto manan.

"El V^2 explana la exacta y discreta doctrina de BELLO sobre acentuación etimológica.

"En el VI^2 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, $VIII^2$, *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 a uno de los dos se hizo referencia en el texto [1]. Para adquirir pleno conocimiento de las teorías de BELLO, se ha creído que sería necesario estudiar, 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 aún no haya logrado ver el opúsculo de Maury, ni la impugnación,[2] 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*".

Damos nosotros las notas y apéndices de Caro trasladados sistemáticamente al texto de Bello correspondiente a la tercera edición (Santiago, 1859) que, como ya hemos dicho, no siempre tuvo en cuenta la publicación de Caro, de Bogotá, 1911.

[1] Nota a las pp. 142 y 151. (NOTA DE CARO). El Apéndice $VIII^2$ se publica en la presente edición. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

[2] Va publicado como artículo V del presente volumen (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

OTROS ESCRITOS SOBRE PROSODIA Y VERSIFICACIÓN

Completan este primer volumen de escritos filológicos de Bello, una serie de artículos sobre temas de prosodia y métrica, publicados algunos por Bello durante su vida, y otros aparecidos póstumamente en la primera edición de Santiago de Chile, cuidada por los Amunátegui [1]. Estos escritos nos indican la constante preocupación de Bello por esta materia, desde los días de Londres, y parecen formar parte de un plan no realizado de un gran estudio sobre prosodia y métrica castellanas. Además, el modo como Bello fue elaborando sus investigaciones y el no haberlas publicado en vida, explica que a menudo repita los temas tratados, y aun a veces reproduzca expresiones y pasajes enteros (especialmente en el artículo VIII, *sobre el origen de las varias especies de versos usados en la poesía moderna,* respecto al art. X, *Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna;* el artículo III, *Uso antiguo de la rima asonante . . .,* respecto al artículo V, *La rima,* etc.). Pero hemos creído de nuestro deber dar la redacción completa llegada hasta nosotros. Sólo introducimos alguna rectificación respecto a la edición de Chile, cuando hemos podido hacer el cotejo con el original manuscrito.

Reservamos para el segundo volumen de escritos filológicos, el estudio y edición del *Poema del Cid,* y los demás escritos relacionados con la literatura medioeval castellana y europea.

LA COMISIÓN EDITORA

Caracas, marzo de 1954.

[1] Véase O. C. VIII, pp. v-vi.

ESTUDIOS FILOLOGICOS

I

I

PRINCIPIOS
DE LA
ORTOLOGIA Y METRICA
DE LA
LENGUA CASTELLANA

PRÓLOGO

DE LA EDICIÓN DE 1835

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* a 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 prosperidad [1]; estudio indispensable a aquellas personas que por el lugar que ocupan en la sociedad, no podrían, sin degradarse, descubrir en su lenguaje resabios de vulgaridad o ignorancia; estudio, cuya omisión desluce 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 a cultivar la poesía, o a 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 [2], y que tanto contribuyen a mejorar y pulir las costumbres.

1 La 1ª y la 2ª edición decían "felicidad" por "prosperidad". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

2 "Física y moral" lo agregó Bello para la 2ª edición. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Un arte tan esencial ha estado hasta ahora encomendado exclusivamente a 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 a formar el literato, el orador, el poeta, el hombre público, y el hombre de educación.

Deseoso de facilitar su estudio presento a 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 o propongo uno nuevo, no por eso repruebo los otros. El profesor o maestro que adoptare mi texto para sus lecciones ortológicas, tiene a su arbitrio hacer en él las modificaciones que guste, y acomodarlo a 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 hacen 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 *Sintaxis* y *Ortografía*) se fundan en el origen de las palabras, y no pueden aplicarse a la práctica sin el conocimiento de otros idiomas, que no deben suponerse en los alumnos; pero no por eso es lícito omitirlas en una obra cuyo objeto es investigar [1] los principios y fundamentos de la buena pronunciación, y no sólo aquellos que se dejan percibir a los observadores menos instruidos, sino aun los que por su naturaleza sólo pueden servir de guía a los eruditos, y a 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 a 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 a resolver por sí mismos.

A la *Ortología,* que comprende, como parte integrante, la doctrina de los acentos y de las cantidades, llamadas comúnmente *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 o 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 a 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 cla-

[1] La 1ª edición decía "dar a conocer" por "investigar". (COMISIÓN EDITORA, CARACAS).

ramente a su favor el testimonio del oído, y que, si no me engaño, aventaja mucho a 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 o de disputa, que, interpolados en el texto, suspenderían inoportunamente la exposición didáctica destinada a 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 a 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 desacierto fuere mío, se hará un servicio a 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 a la liberalidad con que el gobierno de Chile se ha servido suscribirse a esta obra. ¡Ojalá que su utilidad respondiese [1] a las intenciones de un patrono tan celoso por el adelantamiento de las letras, y a mis ardientes deseos de ver generalizado entre los americanos el cultivo de nuestra bella lengua, que es hoy el patrimonio común de tantas naciones!

ADVERTENCIA A LA EDICIÓN DE 1850

Santiago, 1º de marzo de 1850.

En esta segunda edición, se han hecho correcciones importantes destinadas a elucidar algunas partes de la primera,

[1] En la 1ª edición "correspondiese". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

que me parecieron requerirlo, y a 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.

ADVERTENCIA A LA EDICIÓN DE 1859

Santiago, 1º de marzo de 1859.

Fuera de no pocas correcciones puramente verbales y ortográficas, se encontrarán en esta tercera edición nuevos y más apropiados ejemplos; un orden más lógico en la exposición de ciertas materias; la teoría de una especie de ritmo popular a que no sé se haya prestado atención hasta ahora; y algunas otras innovaciones de menor importancia, pero que no alteran en ningún punto esencial las ideas emitidas en la edición primitiva.

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 o tiempos. A las dos últimas suele darse colectivamente el nombre de *Prosodia.*

* A esta parte se da en otras lenguas el nombre de *Ortoepía.* (NOTA DE BELLO).

PRIMERA PARTE

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES

§ I

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES EN GENERAL

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

Por el contrario, es sonido compuesto el que consta de dos o más partes sucesivas, ya se represente con una sola letra o con más. 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 a la letra *x* en la palabra *examen,* pues en él se perciben distintamente dos partes sucesivas, que pudiéramos representar escribiendo *ecsamen,* o según otros, *egsamen.*

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

Debe notarse que los términos *vocal* y *consonante* signi-

fican no solamente las dos especies de sonidos elementales de que se componen todas las palabras, sino las letras o caracteres que los representan en la escritura. Yo procuraré siempre distinguir estas dos acepciones.

§ II

DE LAS VOCALES

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

La tercera vocal es a veces representada con el carácter *y,* verbi gracia 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 verbi gracia *carei, voi, aire, peine, Europa i América* [1].

La quinta vocal es siempre representada por la letra *u.* Pero este carácter es a veces enteramente ocioso, porque ni representa el sonido vocal de que lo hemos hecho signo, ni

[1] [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; Mayans 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" a 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 a 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 *oí* (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, pág. 50). Éste 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 e inequívoca de la *y,* y las tildes que se ponen sobre las vocales sueltas *á, é, ó, ú* aíslan y destacan estas partículas en lo manuscrito, comunicando a 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 u ociosos].

otro sonido alguno. Así sucede siempre (según la ortografía corriente) después de la *q*, verbi gracia en las dicciones *quema, quita;* y después de la *g*, cuando no señalamos la *u* con los dos puntos llamados *crema*. El oficio de este signo es avisar que debe pronunciarse la *u;* porque en esta situación particular, es decir, después de la *g* y antes de la *e* o la *i*, si falta la crema, es muda la *u*, y sólo sirve para que se dé a la *g* el mismo sonido que antes de las otras vocales, como en *guerra, guinda;* al paso que puesta la crema, es preciso pronunciar la *u*, como en *agüero, argüir*.

Representamos los sonidos vocales no sólo por los signos simples *a, e, i, o, u*, sino por los compuestos *ha, he hi, ho, hu*, cuando en ellos la letra *h* no significa nada por sí sola, como sucede en las dicciones *haya, heno, hijo, hombre, humo*. Esta *h* no indica accidente alguno que pueda hacerse sentir al oído, y no acostumbra escribirse ahora, sino porque se escribía siglos hace, cuando indicaba una verdadera modificación de la voz.

Divídanse 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, aproximarse algo a las débiles *. Este vario carácter de las vocales, que desde luego se da a conocer al oído, produce efectos notabilísimos en prosodia, como después veremos. Por ahora me limito a indicarlo.

§ III

DE LAS CONSONANTES

Los sonidos elementales consonantes, o como solemos llamarlos ordinariamente, las *consonantes*, que también se llaman *sonidos articulados, o articulaciones*, son veintiuno en

* Fastum et ingenitam hispanorum gravitatem horum inesse sermoni facile quis deprehendet, si crebram repetitionem literae *A*, vocalium longe magnificentissimae, spectet... sed et crebra finalis clausula in O vel OS grande quid sonat. Isaac Vossius. *De poematum cantu et viribus rhythmi.* (NOTA DE BELLO).

nuestra lengua; es a saber, los representados por las letras o 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, céfiro, 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, huevo,* 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* [1].

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 a pronunciar correctamente el castellano. Voy a tratar de cada una de estas consonantes en particular.

B, V. Aún no está decidido si los dos signos *b* y *v* re-

[1] De la 2ª edición de la *Ortología* (1850), Bello suprimió aquí los párrafos siguientes: "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 combinación de ambas letras. Tal es también el *h* en las dicciones *hombre, humo, hermosura, ahogar, ahuyentar,* y muchísimas otras.

Se puede dudar si el *h* que precede o sigue a una vocal en ciertas interjecciones, como *ha, ah, he, oh,* representa o 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". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

presentan hoy en castellano dos sonidos diferentes o uno solo. Me inclino a creer que la mayor parte pronuncian *b* y *v*, pero sin regla ni discernimiento, y sustituyendo antojadizamente un sonido a otro [1]; 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*, etc.

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

Si *b* y *v* significan sonidos distintos, es preciso advertir que la diferencia es ligera: la *b* no se parece tanto a la *p*, ni la *v* a la *f*, como en italiano, francés e inglés; y acercándose mucho una a otra, casi llegan a 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 a lo que yo me inclino, ¿a qué nos atendremos para colocar atinadamente los dos sonidos respectivos? La incertidumbre ocurre sólo 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

1 [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 o 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* o *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 u 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.*, pág. 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 a hacerla también en la lengua propia].

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* [1], *núbil,* derivados de los vocablos latinos *habilis, mobilis, nubilis; marabilla,* procedente de *mirabilia* [2]; *estabilidad, falibilidad,* voces nacidas de *estable, falible.* 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* a 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, pensativo, cautividad, motivar.*

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 *Avila, abogado, bermejo, bulto, buitre;* derivados de *Abula, advocatus, vermiculus* *, *vultus, vultur;* pues no debe alegarse

[1] [La Academia escribe *móvil.* En latín es *mobilis.* Hay diferencia entre el sufijo *ilis* que se añade inmediatamente a la raíz verbal (*agilis, fragilis, facilis, docilis*), y el sufijo *bilis,* que se junta no a la raíz pura, sino a la raíz mediante la vocal característica de la conjugación (*mira-bilis, ama-bilis, dele-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 a la de *ágil, fácil,* etc., y entre uno y otro derivado se ha introducido la diferencia de significación que indica el Diccionario de la Academia].

[2] [Es evidente que las reglas que da aquí el autor no sólo son ortológicas, sino ortográficas: a la etimología ha de acomodarse la pronunciación, y ésta así fijada es la que ha de representarse en la escritura. Así lo reconoce *infra,* número 6º. En cuanto a la *b* y la *v* se muestra el autor rigurosamente etimologista, mientras que con respecto a la *h* y en otros puntos se inclina a la fonografía con sobrada laxitud. En la voz *maravilla,* en las que cita el autor en el número 6º (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"].

* Se llamó *vermiculus, vermello, vermejo,* el insecto que da el tinte rojo llamado *grana quermes;* de aquí el adjetivo *vermejo, vermeja.* (NOTA DE BELLO).

aquí el uso contra la etimología, ya que todos confiesan que en la pronunciación de los más o se confunden o 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, *Ábila, avogado, vermejo, vulto, vuitre;* lo que por otra parte guarda analogía con *abulense* (el natural de Ábila), que se escribe con *b* y *vulturino* (lo semejante al vuitre o propio de él), que se escribe con *v*.

Cuando es incierta o poco manifiesta la etimología, lo mejor es atenernos al uso de la Real Academia Española, como representativo del que prevalece entre la gente educada.

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, pronunciasen la *b* como *v*, incurrirían también en la falta de dar a 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*, seguida de consonante, como en *abstracto, obstruir*, pronunciando *astracto, ostruir*. Deben evitarse estas innovaciones, mientras no estén sancionadas por la común pronunciación de la gente instruida, como lo están efectivamente en *oscuro*. En ésta, y acaso en alguna otra palabra, creo que no se podría sonar hoy día la *b*, sin caer en la nota de afectación y recalcamiento [1]. La Real Academia suprime hoy generalmente la *b* de *subs*, cuando sigue consonante, como en *suscribir, sustraer*.

C. En ciertos nombres verbales, se omite indebidamente el sonido *c*, pronunciando verbi gracia *transación*, en vez de

[1] Bello terminaba este párrafo en la 2ª edición de la *Ortología* (1850) de la siguiente manera: "¿Pero no ha ido tal vez demasiado lejos, 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". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

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*, etc. Habría sólo que exceptuar *objeción* (de *objectio*) y 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, succesión, succeso, succesor*, sino *suceder, sucesión*, etc.

C, G, M, P, T. 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; verbi gracia: *Cneo, Gnomónico, Mnemósine, pseudoprofeta, tmesis, Ptolomeo, czar* [1], *czarina*. Como, aunque dura, no es imposible la pronunciación de estas articulaciones iniciales, sorda a lo menos, cada cual podrá retener la primera de ellas o no, según se lo dicte su oído o 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*; 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 a su valor compuesto, unos lo hacen siempre equivalente al de la combinación *cs*, pronunciando *examen*, como si se escribiera *ecsamen*; otros al de la combinación *gs* (*egsamen*); 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 caste-*

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

llana, don Mariano José Sicilia, que establece las reglas siguientes:

1ª La *x* entre dos letras vocales tiene el sonido de *cs;* verbi gracia en *axioma, examen.*

2ª La *x* antes de consonante o *h* tiene el valor de *gs;* verbi gracia en *expiar, exhibir.*

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

Si se me permitiera elegir entre esas diferentes opiniones, me decidiría ciertamente por la de aquellos que dan a 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.

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, o cuando en la escritura se le sigue *h,* como en *espedir, eshalar, eshumar, esamen,* en vez de *expedir, exhalar, exhumar, examen.* La sustitución de la *s* a la *x,* antes de vocal o *h,* es intolerable. Cuando sigue consonante, no se ofende tanto el oído; pero me parece preferible pronunciar, y por consiguiente escribir, *expectoración, expectativa, expedir,* etc.; porque esta práctica tiene a 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* o *x,* como *espectación* (de *spectare*) y *expectación* (de *expectare*); *texto, contexto,* sustantivos, y *testo, contesto,* verbos; *sestil,* sesteadero, y *sextil,* voz astronómica, o el nombre antiguo del mes de agosto; *sesma,* la sexta parte, y *sexma,* moneda antigua; *esplique,* sustantivo, y *explique,* verbo; *esclusa,* sustantivo, y *exclusa,* participio; *estática,* sustantivo, y *extática,* adjetivo; *espiar,* servir de espía, y *expiar,* purgar una culpa.

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* o *escelente, excitar* o *escitar.* Los que prefieren *espectativa, espido, esplico, espelo, estorsión,* preferirán también *escedo, escéntrico, escelso, escelente, escepción, escito.* Los que crean con el señor Sicilia que no debe sustituirse la *s* a la *x* original antes de consonante, sino sólo en las voces en que generalmente lo hagan así las personas cultas, quizá preferirán la antigua pronunciación y ortografía *excedo, excéntrico,* etc. Me inclino a la opinión de Sicilia, autorizada hoy por la Real Academia.

C, Z. No hay hábito más universalmente arraigado en los americanos y más difícil de corregir, que el de dar a 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, pozo* y *poso, riza* y *risa, roza* y *rosa,* etc.

En el mismo inconveniente, caen los que dan a 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 a la *s*, y a la *z*, o a 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 o 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

* En el siglo XVII, se permitía la supresión de la *d* en el plural del imperativo: *andá, mirá,* por *andad, mirad.* (NOTA DE BELLO).

a la *d* final, aunque propio de algunos pueblos de Castilla, no ha sido ni aun mencionado siquiera en la *Ortografía* de la Real Academia Española; lo que me induce a mirarlo como un provincialismo que no debe imitarse [1]. El señor Sicilia es de opinión diferente. La *d* final, según él, debe pronunciarse con un ligerísimo susurro de *z*. Éste es un punto en que se echa de 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 menos necesario retener la *d*, que los latinos la suprimían, diciendo *ascribere, astringere*.

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

La *h* en ciertas interjecciones representa una especie de articulación tenuísima, algo parecida a 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 a la vocal que precede, como en *ah! eh! oh!* y otras a la vocal que sigue, como en *ha! he! hi!* *

La *h* [2] 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 el confundirlo

[1] [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*].

* Tan tenue es esta articulación que no impide la sinalefa; *¡ah ingrato!* se pronuncia en tres sílabas. Por eso no he creído necesario contarla en el número de las verdaderas consonantes. (NOTA DE BELLO).

[2] En 1ª y 2ª ediciones Bello escribió "el h". En la 3ª edición la hizo femenina alguna vez. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

con el de la *g*, pronunciando *güevo, 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 *ue,* como vemos en *huevo, huelo, huérfano, huesudo.* Pero hay muchos nombres propios americanos en que la combinación *hu* viene seguida de otras vocales; verbigracia *Huánuco, Tehuantepec, Coahuila;* bien que en algunos de ellos se escribe y se pronuncia indiferentemente *h* o *g*. No hay caso alguno en que la combinación *hu* (articulándose la *h* de un modo semejante a la *g*) no venga seguida de vocal [1].

El señor Sicilia da al *h* otro sonido más, que, según dice, precede siempre a la combinación *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 a 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 sólo representa el *h* o *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 al *h* derivada de la *f* latina el sonido de *j*, pronunciando *jembra, jierro* *. Mas hay casos en que no parece 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 al *h* (como en *adhesión,*

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

* Sabido es que la *j*, en muchas dicciones castellanas antiguas, antes de desaparecer del todo, se convirtió en una especie de aspiración bastante fuerte para impedir la sinalefa. De esto se ven bastantes ejemplos en fray Luis de León:

Con la hermosa Caba en la ribera.
¿A dónde hallará seguro amparo?, etc.

Pero en el mismo escritor leemos:

Se viste de hermosura y luz no usada;

Lo que prueba que, aún en su tiempo, comenzaba a suprimirse la aspiración. (Nota de Bello).

alheña, inhumano); ora dando a 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* (verbigracia 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 a entender, escribiendo, pongo por ejemplo, *cahova, 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 a que suene de diverso modo la *x* seguida de *h* que seguida de vocal, yo no he podido encontrar una sola persona que lo perciba; y he consultado a castellanos instruidos. Fuera, pues, de la multiplicidad de indicaciones, que es un embarazo en todo signo, sucede que, en cuanto a usar la *h* muda, no atendemos tanto a los accidentes que acabo de enunciar, como a la etimología de las palabras, consultando, no lo que son, sino lo que fueron. Ponemos *h* en *adhiero,* porque la tuvo *adhoereo,* y no la ponemos en *león,* ni en *saúco,* 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 del *h* muda, en todos casos, removería de la escritura castellana dificultades inútiles [1].

[1] [La supuesta mudez de la *h* etimológica no es absoluta. Conserva cierto valor: 1º En boca del vulgo, cuya inclinación a 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 o andaluces" (Academia, *Gram.,* pág. 358); 2º En las composiciones métricas de los mejores poetas del siglo de oro, que evidente-

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, verbigracia, de la misma manera *hierro, yerro.*

Sucede también 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 pronunciación, y por consiguiente la escritura, conviene adoptar la práctica de la Real Academia, y consultar su *Diccionario* [1].

J. Hay ciertos nombres acerca de cuya terminación en el singular no estaban acordes las opiniones, escribiendo unos *x* y otros *j,* verbigracia *relox, reloj; carcax, carcaj;* lo que producía bastante variedad en la pronunciación de estas palabras, pronunciándose, verbigracia, *relocs, relogs, relos, relox, reloj, reló.* Entre estos diferentes finales, el de la *j* es el más conforme a la analogía, supuesto que solo de él ha po-

mente la aspiraban, y al escribirlas debe conservarse, y al leerlas imitarse por medio del hiato:

"Con la / *h*ermosa Caba en la ribera". (León)
"Templo de claridad y / *h*ermosura". (El mismo)
"La lumbre singular de esta / *h*azaña". (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 (*Fames*). 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 semimuda o muda, tiene valor clásico y valor popular, y por lo tanto no debe desterrarse de la escritura].

* La práctica viciosa de pronunciar la *y* (consonante) como *i* (vocal) ha llegado hasta el punto de alterar el texto de escritores tan correctos como Iriarte y Moratín, haciendo una mala aplicación de la regla gramatical que prohibe emplear la conjunción *y* antes de dicciones que principian con esta letra; y poniendo en las reimpresiones de sus obras *e yo, e ya,* donde aquéllos habían escrito *i yo, i ya.* (NOTA DE BELLO).

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

dido nacer el plural *relojes, carcajes.* Por esto, y porque está a su favor el uso de los mejores hablistas, 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 [1].

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

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

Por el contrario, antes de todas las otras articulaciones, exceptuando la *n,* no pronunciamos ni escribimos *m,* sino *n;* y así las palabras latinas en que aparece la duplicación *mm,* o pierden la primera *m,* como en *comunidad* (*communitas*), o 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,* o la *p,* como en *circunferencia* (de *circumsfero*), *circunspecto* (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

[1] [En anteriores ediciones de su *Ortografía* (8ª, 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., pág. 327). Yo preferiría conservar la *x* "inclinando siempre la pronunciación a la suavidad de la *cs*" (Academia, 1815), o más bien de la *gs.* Hoy la Academia escribe con variedad: *boj, carcaj, reloj, troj* (*Gram.,* pág. 23), *balaj, herraj, reloj; carcax, almofrex, almoradux* (pág. 342), *reloj, carcax* (pág. 365); y siempre con *x* los nombres propios *Almarax, Almorox, Alsodux,* etc. Se halla en buenos escritores la forma moderna *relój*].

escribe *m* o *n* según el origen de la palabra (*solemnis, hymnus, conniventia*) *.

N. Ésta es la única articulación que puede duplicarse en castellano (*ennoblecer, innato*). Muchos, so color de suavizar el habla, pronuncian y escriben *inato, novar, conivencia.* Esta práctica arguye vulgaridad o 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, verbigracia en *connexión, innocente, annales.* Debemos, pues, seguir en esto el buen uso, de que el *Diccionario* de la Real Academia es el expositor más calificado. [1]

Por hábitos vulgares, o por el prurito de suavizar el habla, suprimen algunos la *n* en las combinaciones *ins, ons, uns,* seguidas de consonante, diciendo, verbigracia, *istrumento, mostruo, costruir, circustancia.* Por lo que toca a 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. [2]

P. Es vario el uso en los participios y verbales que salen de los compuestos del verbo castellano *escribir* o del latino *scribere,* suprimiéndose a veces la *p* del origen, y a veces reteniéndose. Creo que el buen uso propende a que se suprima este sonido en los participios castellanos, como *descrito, prescrito, proscrito, suscrito;* y que está decididamente a favor de la *p* en los nombres que no son al mismo tiempo participios de verbos de nuestra lengua, como *conscripto, res-*

* Se dice *innoble* e *ignoble,* y la Academia parece preferir *innoble.* Esta *g* en lugar de *n* en las partículas compositivas *in* y *con,* nos ha venido de la lengua latina, donde se decía *gnatus, gnosco,* y suprimida la *n* de la partícula para suavizar la dicción *cognatus, ignosco, cognosco.* Habría, pues, igual razón para pronunciar *innorancia, innominia, connación y connado, connombre, connomento, connominar, connoscible,* y *connoscitiva,* que para pronunciar *innoble.* La etimología y la analogía me parecen estar de acuerdo para la preferencia de *ignoble.* (NOTA DE BELLO).

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

2 [La Academia hoy escribe *tras* preposición, y *trans,* partícula componente (*Gram.,* p. 203); pero "el uso —añade— autoriza que en casi todas las palabras de que la última forma parte se diga indistintamente *trans* o *tras*"].

cripto, conscripción, prescripción, proscripción, suscripción, ascripticio, rescriptorio, etc.

S. Ninguna dicción castellana principia por *s* seguida de consonante. Los que escriben *scena* [1], 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, verbigracia *Stratford, Spencer, Stanhope.* *

T. Es vicio harto común pronunciar esta letra como *d* en *Atlas, Atlante, Atlántico,* silabeando, por consiguiente, así: *Ad-las, Ad-lan-te,* etc. El *tla* de estas dicciones debe sonar exactamente como el de *Tlatelulco, Tlascalteca* [2].

Las observaciones precedentes sólo convienen a los sonidos de que se componen las palabras que son castellanas o se han naturalizado en la lengua; y miramos como naturalizadas todas las que nos vienen del latín o el griego; en las

[1] [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 a la *s* líquida; y de lo más difícil a los que le hablan desde la cuna es el habituarse a pronunciarla en latín y en otras lenguas. Comunísimo es entre nosotros pegarle una *e* para convertirla en articulación inversa, diciendo verbigracia *estudeo, espiritus,* 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 don Juan de Iriarte, cometiese esta falta en su misma *Gramática Latina,* pronunciando *escribo, escripsi, esterno*?

Nupsi, nuptum pide *nubo;*
scripsi, scriptum, scribo.
Formar quiere *stravi, stratum,*
diverso de ambos, *sterno.* (NOTA DE BELLO).

[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. Testifícalo el insigne humanista y erudito Menéndez Pelayo así en sus versos latinos goliardescos como en este pasaje de su *Epístola a Horacio*:

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

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

cuales, por regla general, convertimos la *ch* en *c* o *qu*, la *ph* en *f*, la *th* en *t*, la *s* líquida en *es*, y 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* (*Athenae*), *Siria* (*Syria*), *Estilicón* (*Stilicho*), *Tibulo* (*Tibullus*), *Capadocia* (*Cappadocia*), *misa* (*missa*), *aticismo* (*atticismus*). La *k* de los griegos es siempre *c*, *Corinto* (*Korinthos*), *Cécrope* (*Kekrops*), *acéfalo* (*akephalos*). El diptongo *ae*, *ai*, y el diptongo *oe*, *oi*, se vuelven *e*: *César* (*Caesar*), Fedra (*Phoedra*, *Phaidra*), *edema* (*oedema*; *oidema*); etc. La *u* del diptongo *eu* antes de vocal, se vuelve *v*: *Evangelio* (*Evangelium*). Los diptongos griegos *ei*, *yi* se hacen *i*: *Pisistrato* (*Peisistratos*), *harpía* (*harpya*). *

Los nombres propios, los apellidos, los títulos de poder o dignidad, que sacamos del hebreo, del árabe, de idiomas extranjeros modernos, deben conservar, en cuanto sea posible, la ortografía nativa, o la adoptada para ellos en las lenguas europeas que tienen alfabetos semejantes al nuestro. Se escribe, pues, *Melchisedech*, *Walí* (jefe militar o 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 a los nombres que han experimentado una completa asimilación castellana, como *José*, *Jerusalén*, *Mahoma*, *Clodoveo* (*Clovis*), *Ludovico Pío* (*Louis le Débonnaire*), *Londres*, *Hamburgo*, *Varsovia*, *El Cairo*, *Aquisgrán* (*Aix-la-Chapelle*).

* Para mí es muy dudosa la conveniencia de esta práctica en los nombres propios, por dos razones que no carecen de importancia. Primeramente, hay casos en que, siguiendo las reglas del texto, se alteraría de tal manera el nombre propio, que sería difícil reconocerlo; por ejemplo, *Phthia*, patria de Aquiles, convertida en *Ftia* o *Tia*. En segundo lugar, dos personajes distintos y de diversos nombres, se harían homónimos y correrían peligro de confundirse, como *Tethys*, la más alta de las divinidades marinas, hija del cielo y de la tierra, y *Thetis*, nieta de la precedente, esposa de Peleo y madre de Aquiles; ambas en castellano *Tetis*, (NOTA DE BELLO).

Pero lo que compete en esta materia a 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 a su origen. Así se pronuncia generalmente *Rusó* (*Rousseau*), *Volter* (*Voltaire*), *Sulí* (*Sully*), *Huélinton* (*Wellington*); aunque es preciso convenir en que el más o menos 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 o como se le antoje, se hace necesario retener la ortografía nativa, como en *Rabelais, Goethe, Pellico,* o 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 o chinesco nos lo dan los ingleses de un modo, los franceses de otro. [1] En casos tales, cada uno tiene la libertad de elegir la escritura que mejor le parezca. Ni se prohiben ligeras alteraciones de signos que sin desfigurar los nombres los acomoden algún tanto a nuestro peculiar alfabeto. Así al *ou* de la lengua francesa solemos sustituir nuestra *u,* que suena lo mismo [2]. Pero no se acostumbra alterar

[1] En el ejemplar de la 2ª edición (1850), de uso personal de Bello había modificado la continuación de este párrafo en la forma siguiente: "Cada cual tiene, por consiguiente, la libertad de preferir el que le parezca mejor. Pero fuera de estos casos no se permite alterar ni aun levemente...". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

[2] [Y *debemos,* en mi concepto, sustituirlo, cuando tomamos una voz extranjera por mediación del francés. Si en francés se escribe *simoun, ou* tiene por

ni aun levemente los apellidos de personas, como los de Dante *Alighieri,* Guillermo *Shakespeare,* Tomás *Corneille, Bourdaloue, Schiller, Wieland, Cesaiotti.* [1].

Determinada una vez la ortografía, cada cual adaptará los sonidos a ella del mejor modo que pueda o sepa. De lo que principalmente debe huirse 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 a 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 a que no se supiese de quién hablaba, incurriría tal vez en la nota de afectada singularidad [2].

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".
(*Núñez de Arce*)].

1 [La única alteración ortográfica que en apellidos extranjeros (lo mismo que en los nombres de otras lenguas traídos a la nuestra) ha introducido la Academia en la última edición de su *Gramática,* consiste en pintarles tilde a algunos, cuando la pidan las reglas de nuestra ortografía, y en conformidad con la acentuación de su origen: *Schlégel, Winckelmann.* Pero no dice qué ha de hacerse con letras o 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* o *Fenelón* conservando o suprimiendo (y esto parece más lógico) la tilde que en francés es fónica y no tónica.

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

2 ["Esa es la libertad: la que he previsto
Entre los raptos de mi ardiente edad;
La que en la tierra de *Franklin* 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 a que pertenecen, deben considerarse sujetos a la prosodia del idioma en que se introducen. Así los ingleses dicen *Napóleon,* como Quintana dice *Neutón*:

'Lanzado
Veloz el genio de *Newtón* tras ellos'...

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

El uso de la letra *k* y *w* está en el día exclusivamente apropiado a vocablos extranjeros, contándose entre ellos los de algunos reyes godos, como *Wamba* y *Witiza.* *

§ IV

DE LAS SÍLABAS **

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

Esta unidad, aunque no de una duración exactamente invariable, lo es sin embargo, lo bastante para fijar el valor

no se dice *Néuton* ni *Neutón* sino *Niutn.* Debe, pues, decirse sobre todo en verso, *Franklin*"... (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 a *Franklin* sino a *Bacon,* nombre éste, tanto o 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, etcétera. En una poesía del atildado D. José Joaquín de Mora, se lee:

"Falta un *Byrón* a 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 Ariosto, ni a *Miltón* ni al Tasso".

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

* Véase el Apéndice I. (NOTA DE BELLO).

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

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 o con las consonantes que la preceden o 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 sílabas por sí solos, como la *a* de *amor.*

Todas estas combinaciones, aunque no se pronuncian en tiempos exactamente iguales, se acercan con todo a la razón de igualdad en sus cantidades o duraciones; por manera que constando *a* de un solo elemento, y siendo *cons* una de las sílabas más complejas que tiene el habla castellana, sin embargo *a* y *cons* distan menos de la razón de igualdad que de la razón de 1 a 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 o 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 o duraciones de *a, por* y *tras.*

Supongamos, por el contrario, que *a* y *tras* estuviesen por lo tocante a su cantidad o duración en la razón de 1

a 2. Es evidente que en tal caso serían *isócronas* e *isorrítmicas* (esto es, iguales en el tiempo y en el ritmo o cadencia [1]) 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 o 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, certísimo que ni el oído del vulgo ni el de los literatos reconocería la equivalencia rítmica [2] de las dos líneas precedentes, la suposición es inadmisible.

Cuando vienen dos o tres vocales juntas, pueden formar una o más sílabas. *Oía,* por ejemplo, consta de tres sílabas, y *buey* 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 o miembros naturales de que se compone. Siempre que se dude si dos vocales concurrentes pertenecen a una sola o a diversas sílabas, interpóngase una consonante; si el tiempo necesario para pronunciarlas no crece de un modo sensible, pertenecen a diversas sílabas; en el caso contrario, a una sola. Por ejemplo, las dicciones *fío, caova, azahar,* bien pronunciadas, consumen sensiblemente los mismos tiempos que *fino, paloma, acabar.* Luego la *i* y la *o* de *fío* pertenecen a sílabas distintas; y lo mismo sucede con la *a* y la *o* de *caova* 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, mu-*

[1] En las correcciones manuscritas de Bello a la 2ª edición de la *Ortología* (1850) de su uso personal decía: "iguales en el tiempo y semejantes en el ritmo o cadencia". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

[2] En su ejemplar personal de la 2ª edición de la *Ortología* (1850), Bello tachó la palabra "rítmica". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

* *Concurrentes* las llamo, porque sólo media una *h* muda. (NOTA DE BELLO).

derte, 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 a una sola sílaba, y lo mismo sucede con la combinación *ué* 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 a *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 dicción las tres unidades de tiempo *guiado, llevado.*

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

Veía ya la mañana.
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 a 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.*

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

§ V

DE LA AGREGACIÓN DE LAS CONSONANTES A LAS VOCALES

Las articulaciones pueden ser o *simples* o *compuestas.* Aquéllas 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 en 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 *transformación, gracia, pluma,* tenemos las articulaciones compuestas *tr, ns, gr, pl.*

Además, las articulaciones o son directas o inversas. *Di-*

rectas o *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* o *finales,* las que por el contrario se apoyan en una vocal precedente, como las simples *n, r,* en *intervalo,* y las compuestas *ns* y *cs* o *gs* en *constituir, expido, fénix.*

Hay consonantes que sirven particularmente para las articulaciones simples directas, porque apetecen 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 o iniciales las consonantes *ch, h, ll, ñ, rr, v, y,* y pueden también considerarse como de la misma clase la *f* y la *j,* porque rarísima vez articulan inversamente. La *f* se halla en fin de sílaba en unos pocos nombres de origen griego, como *Dafne, afta, oftalmía, oftálmico,* o tomados del hebreo, como *Jefté, Josef* (bien que este último se escribe ya y se pronuncia casi universalmente *José*); o 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 *reloj, carcaj.*

Hay una consonante que termina y jamás principia dicción, y es la *r.* Luego situada la *r* entre dos vocales, debemos agregarla a la vocal precedente silabeando, verbi gracia, *coral, var-ón.* Si silabeásemos *co-ral, va-rón,* la separada enunciación de las segundas sílabas *ral, ron,* se nos haría dura y difícil, como puede percibirlo cualquiera. Por consiguiente, la *r* es por su naturaleza una consonante *final* o *inversa* [1].

Otras consonantes hay que llamaremos *comunes,* porque se prestan indiferentemente a las articulaciones directas o

[1] [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 e inicial de sílaba].

inversas. A esta clase pertenecen las consonantes *b, c, d, g, l, m, n, p, s, t, z* y la aspiración sorda del *h,* como se ve en las primeras sílabas de las dicciones siguientes: *baño* y *abjurar, cama* y *activo, dátil* y *adviento, gozar* e *ignorancia, lava* y *alba, mano* y *cambio, nacido* y *antiguo, palo* y *apto, sano* y *asno, tema* y *atmósfera, zelo* y *vizconde.* La *m* no termina ninguna dicción castellana; pero como puede pronunciarse fácilmente en articulación inversa, se halla bastantes veces a fin de sílaba, como en *imbuir, componer, solemne,* etcétera.

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* o *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, brazo, clarín, crónica, dragón, flaco, fresno, gloria, milagro, pluma, príncipe, atlante* [1], *contrato.* Por manera que se verifican todas las combinaciones posibles de licuante y líquida, excepto la combinación, *dl,* y según algunos, *tl.* La primera 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.

En cuanto a la segunda, es cierto que la encontramos en pocas dicciones, como *atlas, atlante, atleta* y sus derivados. Si se han de pronunciar estas dicciones, como lo hacen muchos, *adlante, adleta,* tendremos dos articulaciones simples, la primera inversa *ad,* y la segunda directa, *la* o *le.* Pero yo no veo ni la necesidad de dar a la *t* un sonido que no es suyo y que introduciría una notable irregularidad en nuestro alfabeto, ni la dificultad de pronunciar la combinación *tl,*

[1] [V. P. 29, nota 2].

como en *Tlatelulco,* conservando a cada letra su valor genuino.

Hay otras articulaciones compuestas directas que son poquísimo conformes al genio de la lengua castellana, y de que sólo ocurren ejemplos en uno que otro nombre sacado del griego, como *Mnemósine, Ptolomeo, tmesis, pseudo profeta.* En *czar, czarina,* que son también palabras naturalizadas en nuestra lengua, apenas puede pronunciarse la *c*.[1]; 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 introducen poco a poco en el alfabeto de una lengua hasta plagarlo de vicios incurables.

Pasemos a las articulaciones compuestas inversas. De éstas hay tres verdaderamente castellanas, la de *cs* o *gs* representada por la *x* como en *expedir, exhalar, fénix;* la de *bs,* como en *abstracto, obstrucción;* y la de *ns,* como en *conscripto, instrucción.* Son raras la de *rs,* que ocurre en *perspicaz, superstición,* y la de *st,* de que tenemos ejemplo en *istmo, postliminio,* y en que la *t* es durísima a la pronunciación y al oído, y pudiera muy bien suprimirse. Lo mismo decimos de la *d* en *ads,* que la Academia retiene en *adscribir* y sus derivados. 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 a las vocales, único punto que resta para completar la materia del silabeo. Helas aquí.

1. Toda consonante inicial que se halle 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, gue-rra, le-va, po-yo.*

[1] [V. p. 20, nota 1].

2. La consonante final *r*, colocada entre dos vocales, se articula con la vocal precedente: *cor-al, ri-ber-a mar-o-ma* [1].

3. Toda consonante común, colocada entre dos vocales, se agrega a la vocal siguiente, siempre que la estructura [2] o 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 a 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 a la vocal que precede. Silabearemos, pues, así: *bien-es-tar, 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-í-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-na-ble, des-or-e-ja-do, tras-a-bue-lo, tras-o-ir.*

Pero esta excepción no se extiende a las palabras que no son verdaderamente compuestas, o no lo son de las precitadas partículas, como *a-bad, a-ba-rran-ca-do, ó-bo-lo, o-be-lis-co, o-bis-po, a-do-ce-na-do, e-na-no, de-se-ca-do;* ni a 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 [3] es tan corta la diferencia (si en realidad hay al-

1 [V. p. 38, nota 1].

2 En su ejemplar personal de la 2ª edición de la *Ortología* (1850), Bello tachó "estructura o". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

3 Bello modificó este párrafo con las correcciones manuscritas en su ejemplar personal de la 2ª edición (1850), de la siguiente forma: "Además es tan corta para el oído la diferencia (si en realidad hay alguna) entre *ad-aptar* y *a-daptar, en-ajenar* y *e-najenar,* lo mejor sería...". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

guna) 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 a mil dudas, y no puede servir de guía sino a muy pocos de los que hablan la lengua. A lo menos, convendría limitar la excepción a 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-arcar, in-ofensivo, desarmado, tras-abuelo, tras-oir.* Limitada así esta excepción, quedará reducida a 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.*

Ésta es otra excepción a que creo no debiera darse lugar, así [1] porque la escritura no debe dirigir a la pronunciación, sino la pronunciación a la escritura, como porque es casi de todo punto, o más bien absolutamente, imperceptible la diferencia entre *an-e-lar,* y *a-ne-lar, al-e-ña* y *a-le-ña;* 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. Quitaríamos, pues, a nuestra escritura un embarazo inútil, suprimiendo esta *h muda* (como la Academia lo hace en *subasta*), y silabeando *a-ne-lar, a-le-ña,* etcétera. Mientras subsista en la escritura la *h* muda de *humano, hebra, hilo,* etc., es natural que la conservemos en *inhumano, en-hebrar, des-hilar,* etc., que son compuestos de formación castellana; mas en ellos el agregarse la *n* o *s* a 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.

[1] Bello había escrito en la 2ª edición (1850): "...así porque la escritura no debe dirigir a la pronunciación, sino la pronunciación a la escritura, como porque es casi...". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

4. En todos los casos en que las dos consonantes no son una licuante y una líquida, colocadas en este mismo orden, o 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 *cn, gn, mn, pn, ps, pt, tm,* las cuales no son articulaciones compuestas directas sino cuando no hay vocal anterior; por lo que silabearemos *ic-nografía, anag-norisis, am-nis-tía, Trip-tólemo, perip-tero, Calip-so,* etc. 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, perís-tilo.*

5. 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-samen* o *eg-samen,* no *ecs-amen* o *egs-amen,* y mucho menos *e-csamen* o *e-gsamen.* Pero siendo inseparables en la escritura los dos elementos componentes, se hace preciso representar toda la combinación como directa o como inversa, cuando realmente el primero de los elementos es inverso y el segundo directo. El uso es agregar la letra *x* a la letra vocal siguiente (*a-xioma, e-xamen*). 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-xamen,* no tiene el menor viso de fundamento en el habla [1].

[1] [Para que una letra, simple o 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, iu*). Lo más regular es dividir *ane-xo, ortodo-xo,* tanto más que en muchos casos la *x* se ha convertido o 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*].

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

6. Si las dos consonantes son una licuante 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-cano, a-gra-cia-do, co-pla*, etc.

Las palabras que principian por las partículas compositivas *ab, ob, sub,* seguidas de *l,* pueden ocasionar dudas. He aquí la regla que me parece más racional y al mismo tiempo más conforme a 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, o-blata, o-blea, o-blicuo, su-blime.* Mas en el caso contrario, es decir, cuando el miembro que sigue a 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 *su-blevar,* y lo mismo se verifica en los derivados *o-bligador, su-blevación,* etc.

En las palabras que principian por *ab, ob, sub,* seguidas de la letra *r,* la duda no es si debemos separar la líquida de la licuante, sino si debemos pronunciar *r* o *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 4ª: la *b* se agrega a la vocal antecedente y la *r* (equivalente a la *rr*) forma una articulación simple directa.

Pero ¿cómo sabremos si se debe pronunciar *r* o *rr*? La regla es pronunciar *rr,* siempre que *ab, ob, sub,* son conocidamente partículas compositivas; y por consiguiente silabearemos (dando a la *r* el valor de *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,* etc. [1].

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

7. 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, obs-trucción, cons-tante, ex-citar, pers-pectiva, pers-picaz, supers-tición.*

8. 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, cons-cripción* [2].

[1] [La Academia, *Gram.*, 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, reir* y la *r* precedida de *l, n, s, malrotar, honra, Israel*].

[2] En la corrección manuscrita de Bello en su ejemplar personal de la 2ª edición (1850), le añadía la siguiente nota: "Véase el Apéndice II". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

SEGUNDA PARTE

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 fuerte y alargando un tanto el espacio de tiempo en que se pronuncia. En *aurora,* 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 [1]. Así es fácil observar que se oyen más distintamen-

1 [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 a la prosodia como a la música.

En el sonido hay que considerar la *intensidad,* la *cantidad* y la *entonación.* El acento no depende ni de la *cantidad* o *duración,* ni del *tono* o grado de elevación de la voz, sino de la *intensidad* o 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 *cuantidad*), ya elevándola o bajándola (esto es, variando la *entonación*). Una sílaba *inacentuada* o débil, puede al mismo tiempo ser aguda (musicalmente) o ser *larga,* y una sílaba *acentuada* o fuerte, puede al mismo tiempo ser *grave* o ser *breve.*

Coll y Vehí pone ejemplos de palabras acompañadas de notación musical, para mostrar que, cuando las *sílabas acentuadas* corresponden a las *notas fuertes* y las *inacentuadas* a las *débiles,* hay correspondencia entre el lenguaje, o 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

te 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 o esfuerzos particulares que hacemos en ella.

Las vocales acentuadas se llaman *agudas,* y las inacentuadas *graves.*

La palabra *acento* se toma a 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, y 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, pelícano.* Pero no es costumbre señalar siempre el acento; sino sólo cuando se aparta de las analogías o reglas generales de la lengua. Señálase, por ejemplo, en las dicciones *cárcel, alelí,* porque en castellano carga más a 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, pelícano* porque lo más común es que las dicciones castellanas se acentúen sobre la última o la penúltima sílaba, y estas dos palabras se acentúan sobre la ante-

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 hiere 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 o 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 o verbo.

Regla general: el acento de las voces esdrújulas o proparoxítonas, y el de las agudas u oxítonas, es en castellano más fuerte que el de las llanas o paroxítonas].

penúltima. Yo escribiré el acento siempre que se me ofrezca dirigir la atención a él.

Las dicciones que tienen el acento sobre una vocal de la última sílaba, se llaman AGUDAS u OXÍTONAS, como *fe, corazón, maravedí, manguey, traspié*. Las que lo tienen sobre una vocal de la penúltima sílaba, se llaman GRAVES, LLANAS, PAROXÍTONAS, BARÍTONAS, como *silla, cárcel, sierpe, feudo*. Y las que lo tienen sobre una vocal de la antepenúltima, ESDRÚJULAS o PROPAROXÍTONAS, verbigracia *lágrima, cáustico, ciénaga*. Todas las dicciones castellanas acentuadas son agudas, graves o esdrújulas, menos las compuestas que constan de pronombres enclíticos, las cuales pueden tener el acento hasta sobre la cuarta o quinta sílaba, contadas desde el fin de la dicción; como *arrepentiríamonos, castíguesemele*. 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 a 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 a una o más de las dicciones de ellas, haciéndose las otras a proporción más débiles y oscuras. Y a esta variedad en la fuerza de los acentos, se junta a menudo una modulación especial, una manera de canto.

En esta entonación o modulación de las sentencias, influyen dos cosas, la costumbre del país (y bajo este respecto el acento se llama *nacional* o *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 o 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 impropiamente, 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 a 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 a 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 o modulan cuando hablan. *Il ne faut pas chanter,* no hay que cantar, dice un francés a un extranjero que comienza a leer o declamar en francés. Pero propiamente debiera decirle: es menester que Ud. deje el modo de cantar de su nación y tome el nuestro.

Acerca del acento nacional o 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 o vulgarismo.

El acento enfático me parece también dificultosísimo de reducir a reglas precisas. Las circunstancias que lo determinan son infinitamente varias, como que dependen de relaciones delicadas entre las ideas, y de lo más o 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 a 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 a las claras en la recitación de los oradores e

histriones; los cuales no hacen otra cosa que emplear con oportunidad y discernimiento los tonos apasionados que nos enseña a todos la naturaleza, y que son entendidos a 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 relaciones 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, o la agudeza de un chiste gracioso? No consiste, a mi parecer, en otra cosa que en ciertas ligeras e indefinibles modificaciones de la voz, que realzan lo importante, amortiguan lo accesorio, y dan a 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 a la frase; pero nunca hacen agudo lo que prosódicamente es grave, ni grave lo que prosódicamente es agudo.

§ II

DE LAS DICCIONES QUE TIENEN MÁS DE UN ACENTO, Y DE AQUÉLLAS EN QUE EL ACENTO ES DÉBIL O NULO

En algunas dicciones, además del acento verdadero, se percibe una apoyatura o esfuerzo débil, que se llama acento *secundario*. Así sucede en las dicciones compuestas de dos nombres, como *carirredondo, barbilampiño, lánguidamente, casatienda;* o de nombre y verbo, como *pisacorto, destripaterrones;* o en las esdrújulas o sobresdrújulas que constan de pronombres enclíticos, verbigracia *mirábame, dímelo, remitiríamostela.*

En las dicciones compuestas de dos nombres o de verbo y nombre, como *pisacorto, boquirrubio, pasamanos, traga-*

luz, 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 o ritmo del verso. El primero (a no ser en los adverbios terminados en *mente*) tiene apenas el grado de fuerza que es menester para distinguirle 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 o 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 a los poetas se permite alguna vez hacerlo a beneficio del metro, verbigracia:

Juntándolós con un cordón los ato.
(*Garcilaso*).

Conságralé tu abominable vida.
(*Quintana*). [1]

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 hé estado tanto en pié,
el corazon desfallece,
¡ay Dios!—Ea, que parece
que os desmayáis—Ay!—*Tenlé*.
(*Tirso*).

[1] [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, adhiere al verbo el caso pronominal pospuesto; así es que la Academia Española (*Ortografía*, 1779, p. 113) reconoce como voces perfectamente esdrújulas a *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 o posponer a voluntad el pronombre, tiene por este medio facultad de usar enfáticamente

No todas las dicciones castellanas tienen acento.

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

voces esdrújulas, llanas o agudas, según convenga: *rendímosle, le acariciamos, acercóse, se hundió.*

Por lo demás, el ejemplo de Garcilaso no prueba nada: 1º 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 a 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 2º 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 a 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 a 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, o bien concesiones a 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 *úna* 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. (NOTA DE BELLO).

[Esta acentuación usada en Castilla es vestigio vicioso de una época en que no se había fijado la prosodia, y en que solían acentuarse las partículas (como se ve

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, o 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, verbigracia, *désde, cóntra, péro, sinó* *.

en los ejemplos copiados del mismo Garcilaso), práctica desterrada 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:

"A la mujer de *nuéstro* don Gregorio
Por lo menos hará su media hora
A 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 u otras palabras: así en *Saldré, si no llueve,* podemos alejar el *si* del *no,* interponiendo, por ejemplo, *acaso, de aquí a 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 proviniendo 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 no.* (NOTA DE BELLO).

[El autor dice que *sino* tiene un acento débil; en el texto aparece señalado en la *ó* (*sinó*). 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:

"Virtud no le faltó, *sino* fortuna".
"De la naciente libertad no sólo
Fue 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].

Los adverbios monosílabos que se construyen con una palabra o frase siguiente calificando su significación, tienen también un acento débil, a 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, o se pospone a 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 a 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.* [1]

Aun se ve el humo aquí, se ve la llama.
Aun se oyen llantos hoy...
(*Rodrigo Caro*).

1 [Ésta es la distinción que en el interior de Colombia hace naturalmente todo el mundo al pronunciar la palabra *aun*: monosílabo si precede a 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 afijo 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 a verbo" (o a la palabra que modifique, cualquiera que ésta sea) "no se acentúa, *porque en este caso forman diptongo las dos vocales;* pero se acentuará cuando vaya después del verbo" (o palabra que modifique) "porque entonces se pronuncia como voz aguda disílaba: ¿AUN no ha venido? No ha venido AÚN"].

. . 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 de la sentencia que se representa como un antecedente o premisa raciocinativa; como en estos ejemplos:

Pues os llama a la lid la Patria amada,
corred a defenderla . . .
Corred a defender la Patria amada,
pues en peligro está . . .

Pero si se coloca en medio de la proposición que significa la consecuencia o deducción raciocinativa (en cuyo [1] caso suelen muchos ponerlo entre comas), tiene un acento suficientemente lleno y fuerte, verbigracia:

Llama sus hijos a la lid la Patria,
Volemos, *pues*, a 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 o menos debilidad o completa evanecencia del acento es el enlace íntimo de la dicción con la palabra o frase que sigue; y que siempre que se verifica este enlace, se amortigua más o menos el acento. Manifestémoslo con un ejemplo. En este verso:

Tu culto *al verdadero* Dios agrada,

[1] [He 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 a luz su *Ortología* en 1835, y su *Gramática* se publicó en 1847].

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:

> Sólo *al Dios verdadero* rinde culto
> 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 múndo tan bárbara, que no ténga algúna notícia de Diós, y que no le hónre con algúna manéra de hónra, y que no espére algún beneficio de su providéncia? Paréce que la mísma naturaléza humána, aunqué no siémpre conóce el verdadéro Diós, conóce que tiéne necesidád de Diós, y aunqué no conózca la cáusa de su flaquéza, conóce su flaquéza y por éso naturálménte búsca a Diós pára remédio de élla".

Este ejemplo manifiesta que en el razonamiento castellano el número de las palabras inacentuadas es casi tan grande como el de las otras. Mas aún entre las palabras acentuadas no todas lo son igualmente. En el interrogativo *qué, háy, algún, algúna, mísma, naturaléza, verdadéro,* el acento se debilita un poco por el enlace íntimo de éstas con las siguientes palabras: el de *aunqué* es también algo débil,[1] y el de la preposición *pára* se hace casi imperceptible, por la misma razón.

[1] [*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].

§ 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, cámpos; márgen, márgenes; tahalí, tahalíes.* Exceptúase *régimen,* que hace el plural, poco usado, *regímenes,* y *carácter,* cuyo plural es *caractéres.* [1] 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,* etc.

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 a la terminación sino a la raíz, es a saber, todas las personas de singular y la tercera de plural de los presentes indicativo y subjuntivo, y la segunda de singular del imperativo, son graves, cualquiera que sea la acentuación de la palabra de que se deriven. Acentúase, pues, *yo lagrímo, yo estimúlo, yo equivóco, yo critíco,* aunque sean esdrújulos los primitivos *lágrima, estímulo, equívoco, crítico.* Exceptúanse los monosílabos, porque el acento agudo no puede menos de herir la única sílaba de que constan; como *doy, das, soy, es, son, voy, vas, ve, ven,* etc., con sus respectivos compuestos *revé, prevén,* etc. De

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

las formas verbales enumeradas que no sean monosílabas o compuestas de monosílabas 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 les 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* o *plúgo* de *placer, yógue* y *yógo*, de *yacer.* *

IV. Es harto común entre los americanos decir *hayamos, hayais; vayamos, vayais; séamos, séais;* y no faltan algunos que acentúan del mismo modo otros presentes de subjuntivo, diciendo, *téngamos, téngais; óigamos, óigais,* etc. 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

* Este verbo se conjugaba *yago, yaces,* etc.; *yacía, yacías,* etc.; *yógue, yoguiste, yógo, yoguimos, yoguisteis, yoguieron; yazré, yazrás,* etc; *yazría, yazrías,* etc.; *yaz tú, yaced vosotros, yaga, yagas,* etc.; *yoguiera, yoguieras,* etc. *yoguiese, yoguieses,* etc.; *yoguiere, yoguieres,* etc. Por no haberse conocido la antigua conjugación de *yacer,* se han atribuido algunas de sus formas al verbo, también anticuado, *yogar,* y a un verbo *yoguer* o *yoguir* que jamás ha existido. (NOTA DE BELLO).

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

uniformemente en favor de la regla: *seámos, seáis, tengámos, tengáis;* etc.

V. Cuando la terminación *er* o *ir* del infinitivo es precedida de vocal, hay varias formas y derivados verbales que los americanos acostumbran acentuar de un modo anómalo y bárbaro. Dícese, por ejemplo, yo *cáia,* yo*cái,* nosotros *léimos,* vosotros *habéis óido,* etc. He aquí una lista de las formas y derivados verbales en que se comete esta falta, escritos como 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	*caér*	*oír.*
Indicativo presente	*caémos*	*oímos.*
	caéis	*oís.*
Pretérito imperfecto [1]	*caía*	*oía.*
	caías	*oías.*
	caía	*oía.*
	caíamos	*oíamos.*
	caíais	*oíais.*
	caían	*oían.*
Pretérito perfecto	*caí*	*oí.*
	caíste	*oíste.*
	caímos	*oímos.*
	caísteis	*oísteis.*
Imperativo	*caéd*	*oíd.*
Participio	*caído*	*oído.*
Sustantivo	*caída*	*oídas.*
Adjetivo	*creíble*	*oíble.*

VI. La acentuación de la primera persona de singular del presente de indicativo, determina la de muchas otras

[1] [Obsérvese que Bello se desentiende aquí de su nomenclatura de los tiempos del verbo, y sigue la generalmente conocida]. La formula por primera vez en *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana,* en 1841. La primera edición de la *Ortología* es de 1835. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

formas verbales, es a saber, la de todas aquéllas 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 vácio,* decimos también con el acento en esa *a, tú vácias, él vácia, ellos vácian, vácia tú, yo vácie, tú vácies, él vácie, ellos vácien.*

Pero ¿por qué se dice con esta variedad de acentuación *yo amplío, yo vácio*? La duda no puede ocurrir sino en los verbos cuyo infinitivo termina en *iar* o 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. He aquí, sin embargo, tres analogías fáciles de percibir.

1ª Los verbos compuestos siguen la acentuación del simple. 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 descrío, 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 reconcilío,* significando "yo oigo una breve confesión en el

* La *raíz* de un verbo es el infinitivo despojado de su terminación característica, *ar, er, ir.* En *ampliar,* la raíz es *ampli;* en *vaciar, vaci.* (NOTA DE BELLO).

** Muchos acentúan malamente *desáhucio,* a pesar del simple ahúcio, y el primitivo *húcia* [del latín *fiducia;* de ahí *fiucia, fucia, hucia;* v. Cuervo, *Ap.,* § 285]:

> O dígalo Rosimunda;
> pues viendo que mi rencor
> su esperanza desahúcia,
> ya en otros medios me escribe:
> toma aquesa carta suya.
>
> (*Calderón*). (NOTA DE BELLO).

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 enrío, yo ahúcio, yo acarício, yo acópio, yo desquício, yo enjuício, yo aprécio, yo abrévio, yo ensúcio, yo expío, yo enfrío, yo arrécio, yo entúrbio,* en los cuales entran respectivamente los sustantivos *vía, río, lío, húcia* (palabra anticuada que significa "confianza"), *carícia, cópia, quício, juício, précio,* y los adjetivos *bréve, 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 demasío, yo ódio, yo fastídio, yo desperdício, yo siléncio, yo preságio, yo concílio, yo calúmnio, yo angústio, yo ánsio, yo ofício, yo privilégio, yo ajustício, yo estúdio, yo lídio, yo remédio, yo benefício, yo injúrio, yo ágrio, yo vício, yo médio, yo envídio, yo me refúgio, yo albrício, yo vendímio, yo elógio, yo encómio, yo tápio, yo me ingénio, yo escárpio, yo colúmpio, yo rábio, yo agrávio.* Y a 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 varío, yo vácio.* En *expatriar, cariar, vidriar, paliar, chirriar, escoriar, historiar, auxiliar, foliar,* parece incierto el uso. Sicilia dice que se pronuncia *yo expatrío, carío, vidrío, chirrío, palío,* sin embargo de la diferente posición del acento en los sustantivos *pátria, cárie, vídrio, pálio, chírrio;* que, por lo contrario, se pronuncia *yo fólio* conservando la acentuación del sustantivo *fólio;* que se pronuncia *yo escorío, yo historío,* en el indicativo, y *yo escórie, yo histórie,* en el

subjuntivo; y en fin, que se pronuncia *yo auxílio* (yo presto ayuda), y *yo auxilío* (yo ayudo a bien morir). El diccionario de la Real Academia autoriza la acentuación *yo chírrio*. En cuanto a *escoriar* e *historiar*, es caprichosa y sin ejemplo en la lengua la diferencia que se quiere establecer entre el indicativo y el subjuntivo; y creo preferible acentuar la *i* en ambos modos y en el singular del imperativo. Escritores eminentes pronuncian *yo pálio*.

> ¿Quién de tan grande ingenuidad blasona,
> que no disculpe o *pálie* sus delitos?
>
> (*El duque de Rivas*).

Quedan algunos verbos que no comprenden ninguna de las tres analogías precedentes. He aquí la acentuación de los que se me ofrecen ahora a la memoria: *yo descarrío, yo filío, yo rúmio, yo sácio*. En *extasiarse*, verbo recientemente introducido, no se puede decir que hay uso constante, y me parece más suave *extásio* que *extasío*. [1]

VII. Los verbos cuyo infinitivo es en *uar* presentan la misma variedad de acentuación en las formas que se acen-

[1] [Sobre la materia que trata el autor en los anteriores párrafos trae interesantes pormenores Cuervo, *Apuntaciones Críticas*, § 269 y siguientes. De allí voy a extractar, prescindiendo de comprobantes, algunas observaciones como adición o rectificación a 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* (cuatrisílabos); 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, aunar, rehuir, reunir, prohibir, sahumar* o *zahumar*. Salvá disuelve siempre el diptongo en *reunir*.

Es vario el uso en *yo embáuco* y *yo embaúco, yo ánsio* y *yo ansío;* Moratín y Bretón dicen *él se extasía; él rúmia* (latín *ruminat*), 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 a los que en contrario aduce Cuervo:

> "Sólo una cosa por amor te pido,
> Y es que esta voz que Cristo dio a 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 *afilie* descreída secta"].

túan sobre una sílaba radical, pues decimos *yo continúo, yo avalúo, yo conceptúo, yo evácuo, yo fráguo.* Pero aquí la regla es sencilla y obvia. Si el infinitivo termina en *cuar* o *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 a la inflexión, sino a la raíz. Se acentúa, pues: *yo espoléo, yo zarandéo, yo cabecéo,* aunque derivados de *espuela, zaranda, cabeza;* y se dice que *el sol purpuréa las nubes* o que *las nubes purpuréan* [1], y que *el cura oléa al enfermo,* no obstante la diversa acentuación del adjetivo *purpúreo,* y del sustantivo *óleo.* De *espontáneo* sale *espontanearse,* y Bretón de los Herreros ha dicho muy bien:

Clama: Señor, pequé; me espontanéo.

No creo que deba imitarse la práctica de los que contra una ley tan conocida y constante conjugan *yo alíneo, yo delíneo,* en vez *yo alinéo, yo delinéo* [2].

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

2 [Los cauces *alinéa* tortuosos.
(*Melchor de Palau*).

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. de *creer,* subj. de *crear*), *desee él,* asimilándolas a las primeras personas de pretérito: *yo creé* (de crear); *yo deseé.*

Aquéllas son llanas, y deben llevar el acento en la primera de las dos *ee* finales: *él crée* (*crée* 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
O por los montes fértiles camine".
(*Alonso de Acevedo*).

"Y porque si lo *crées,* no lo creas"...
(*Lupercio de Argensola*).
Te puncen y te sajen,
Te tundan, te *golpéen,* te martillen,

IX. En los compuestos castellanos que no constan de enclíticos, el acento dominante es el del último de los elementos que entran en ellos; verbigracia *pelicáno* (el que tiene cano el pelo), *boquirrúbio, vaivén, traspié.*

X. 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: *vílménte, dóctaménte, pésimaménte* [1].

Te piquen, te acribillen...
Te estrujen, 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 *franquée,*
Cual deparólo Alcides al labriego", etc.
(*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 a Reinaldos *cree* seguro".
(*El mismo*).

"*Cree* ver las huellas de sus pies andando".
(*Campoamor*).

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

"Y que la muerte que *crées*
En tanto que no la VÉES,
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 deseé,* porque esta acentuación va contra el uso tradicional y confunde como homófonas formas verbales que tienen diversos oficios].

1 [Así este verso de Bello:

"Quieres que yo *míseramente* muera",

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

"Quieres que yo, *míser agente,* 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

§ 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 o más consonantes o la doble consonante *x* separan las dos vocales últimas, la dicción es necesariamente aguda o grave: verbigracia *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, la dicción es necesariamente aguda o grave: *remacho, vasallo, garapiña, navarro, ensayo, batallón, agarrar,* etc. *.

II. La dicción es asimismo grave o aguda, siempre que en la última o penúltima sílaba hay diptongo: verbi gracia *justicia, ajusticiar, justiciero.*

si recobrase su primitivo valor sustantivo, cuando ocurren varios adverbios seguidos: "El bienestar o malestar doméstico influye más o menos *directa,* pero siempre *eficazmente,* en los actos de la vida pública". En siglos anteriores no se escrupulizaba partir dichos adverbios de verso a verso:

> "Y mientras miserable-
> Mente se están los otros abrasando".
>
> (*León*)].

* La causa de que tengan estas consonantes el valor de dobles es en casi todas ellas manifiesta, pues o 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*); o provienen de consonante latina de valor doble, como en *mayor* (*major*); o llevan envuelta la vocal *i* o *e,* como en *facha* (*facies*), *vitualla* (*victualia*), *España* (*Hispania*), *baño* (*balneum*), *castaña* (*castanea*), *rayo* (*radius*). La *rr* tuvo siempre valor de doble en la lengua latina y 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* a principio de dicción: *Roma, rhythmos.* (NOTA DE BELLO).

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

III. Todo triptongo es acentuado, y el acento cae siempre sobre su segunda vocal: *cambiáis, fragüéis* [1]. De aquí se sigue que no hay dicción castellana en que se encuentre más de un triptongo.

Esto, sin embargo, parece más un hecho accidental de la lengua, el cual puede variar a 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 o repugnante a nuestros hábitos la prolación de vocablos en que hayan triptongos inacentuados. Y aun se puede afirmar que existen tales vocablos castellanos; pues lo son verdaderamente los nombres propios de lugares o de regiones en que la lengua nativa es la castellana, y los apelativos de las tribus o razas que moran en ellos, y todos los derivados de unos y otros. El triptongo *guai* 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 a 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 a manifestar algunas tendencias o propensiones generales de la lengua, que son dignas de notarse, sin embargo de estar sujetas a gran número de excepciones.

[1] En las correcciones manuscritas de Bello en su ejemplar personal de la 2ª edición (1850), aparece tachado "fragüéis" y sustituido por "averigüéis". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

IV. Si la dicción termina en una sola vocal, el acento carga más comúnmente 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 *lágrima, lóbrego, pájaro, llévasele, traeríamostelo.* De las agudas, la mayor parte son formas verbales que por la analogía de su conjugación piden el acento en la vocal postrera, verbi gracia *temerá, temeré, temí;* y de las esdrújulas y sobresdrújulas, la mayor parte constan de enclíticos, cuya añadidura a 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 a menudo sobre la primera, como *saráo, febéo, canóa.* 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 a 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* [1], 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, aquélla trae por lo regular el acento, como en *taráy, léy convóy.* Solemos empero acentuar la vocal débil en nombres hebreos, verbi gracia *Jehú*; bien que se

[1] [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 *Pasifáe,* 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 *lóe, róe,* hizo decir a Bretón de los Herreros:

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

dice indiferentemente *Sinaí, Sináy, Sínay* [1]. 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, verbi gracia *raí, reí, 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 a poner el acento sobre la vocal postrera, como *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 a menudo sobre la sílaba precedente, cuando la analogía de las inflexiones verbales no se opone a ello; como en *justícia, egrégio, árduo.* Lo estorba la analogía de la conjugación, ya en los tiempos cuya primera persona de singular debe tener la terminación *ía*: *temía, partía, amaría, hacía;* ya en los pretéritos de indicativo, cuya tercera persona de 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 o sobre la primera de dichas vocales, como en *Túi, cucúi,* (insecto volador luminoso), o sobre la segunda, como en *benjuí, menjuí, Ruí.* La mayor parte de estas últimas son formas verbales, en que la analogía de inflexión lo requiere así, como *fuí, construí.*

X. Si la dicción termina en consonante precedida de una sola vocal, el acento cae más a menudo sobre esta vocal, como en *gabán, merced, jardín, amor, juventud.* Pero las excepciones de nombres graves son numerosas, verbi gracia *apóstol, árbol, azúcar, Bétis, cáliz, cárcel, cónsul, cráter,*

[1] [Hay otra forma usada en verso, que es *Sína* o *Siná*. V. Cuervo, *Apuntaciones,* § 138].

crísis, fácil, hábil, márgen, mármol, mástil, metamorfósis, tésis, trébol, útil. Pertenecen a esta excepción los patronímicos, como *Márquez, Pérez,* y muchos nombres propios sacados de la lengua griega, como *Anacársis, Aristídes, Ulíses.* Pero el mayor número de vocablos graves que no siguen la regla, se conforman en esta parte a la analogía de inflexión o composición, como los plurales de nombres, verbi gracia *casas, corazones, grandes, blancos;* muchísimas formas verbales, verbi gracia *temes, tememos, temen, temías, temían, temimos, temieron, temeremos, temerías, temerían, temas, temamos, teman, temieses, temiesen, temieras, temieran, temieres, temieren,* y otro gran número de formas y derivados verbales que constan de enclíticos, verbi gracia *danos, atendedles, respetadlos, afligirlas,* etc. [1].

XI. Hay también bastantes vocablos esdrújulos y sobresdrújulos que hacen excepción a esta regla; pero sacados los vocablos en que la ley de inflexión o de composición pide acento esdrújulo o sobresdrújulo, como *apóstoles, árboles, dátiles, amábamos, amáramos, llévales, cómpralos, dándosenos,* y varios sustantivos de origen griego, propios y

[1] [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, o 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 o menos extensos; cuando una regla tiene muchas excepciones, pueden hallarse tal vez 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 varía, según que las reglas son más o 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 a personas de verbos y a 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,* etc.].

apelativos, verbi gracia *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 a menudo sobre la postrera vocal, como sucede en *azahár, baúl, Caín, deán, Faón, Jaén, león, maíz, miél, nuéz, país, Sebastián, soéz.* No siguen esta regla los patronímicos, todos los cuales (exceptuando *Ruiz*) se acentúan sobre la penúltima vocal, como *Díaz, Páez, Peláez,* y muchos nombres plurales y formas verbales en que la analogía de inflexión o la ley de composición pide que se coloque el acento, ya sobre la penúltima vocal, como en *borceguíes, canóas, lóes, ráen, ríen, amáis, amaréis,* ya sobre la vocal antepenúltima como en *delícias, nectáreos, cámbias, cámbies, cantábais, cantaríais, cantáseis, cantárais, cantáreis.*

XIII. Resta considerar un caso en que es necesario fijar la verdadera acentuación, por la tendencia que tenemos a alterarla, particularmente los americanos. Lo que voy a decir se refiere a gran número de vocablos graves que traen inmediatamente antes de la última sílaba dos vocales, seguidas o no de articulación inversa [1]. 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: *aire, auto, caigo, cauto, claustro, feudo, flauta, peine, reino, traigas, vaina,* etc.; y de aquí es que el número de los vocablos en que sucede lo contrario, va siendo cada día menor en castellano. Los antiguos decían *reína, vaína, veínte, treínta* (como nacidos que eran de *regina, vagina, viginti, triginta*); y nosotros decimos *réina, váina, véinte, tréinta;* y obedeciendo a esta propensión, aun personas no vulgares pronuncian hoy *Atáulfo, baláustre, sáuco,* en vez de *Ataúl-*

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

fo, balaústre, saúco. Pero quedan todavía muchas palabras en que el buen uso no permite hacerlo, como son, además de las tres precedentes *aína, baraúnda, Calaínos, cabrahígo, Caístro, Creúsa, desvaído, Laínez, mohíno, paraíso, tahúlla, traílla, vahído, zaína, zahúrda.* Muchas de las otras excepciones pueden reducirse a estas clases:

1ª Formas verbales y derivados en que la analogía de inflexión o la ley de composición requiere que se acentúe la débil, como *alcalaíno, bilbaíno, vizcaíno, hebraízo, judaízo, hebraísmo, judaísmo, ateísmo, egoísmo, correíta, paseíto, caído, creíste, creíble, oíla, reíme.*

2ª Plurales de nombres que retienen el acento del singular, como *baúles, países.*

3ª Formas y derivados de verbos compuestos, en los cuales por punto general el acento no debe caer sobre la partícula prepositiva. Por consiguiente, decimos *yo me ahíto* (del adjetivo anticuado *híto*, 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* [1].

4ª Formas verbales en que el acento carga sobre la raíz y es determinado por el del nombre de que se componen, como *embaúlo,* de baúl, *despaíso,* de país *.

§ 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 o composición, ni por el uso

[1] En la 2ª edición (1850) esta regla terminaba con el siguiente párrafo: "Imitan esta acentuación otros verbos en que no hay composición o es oscura, como *aúllo, maúllo, rehúso,* y no sé si algún otro". No aparece tachado en el ejemplar de uso personal de Bello. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

* Véase el apéndice IV. (NOTA DE BELLO).

constante de la gente instruída, es útil atender al origen, esto es, al acento que tienen las palabras en la lengua de donde las hemos tomado *.

En las que nos han venido del latín se sigue, aunque con no pocas excepciones, la acentuación de este idioma: *lágrima* (*lácrima*), *jóven* (*júvenis*), *aváro* (*avárus*), *navío* (*navígium*), *túmulo* (*túmulus*) [1]. Pero conviene observar que, cuando el nombre latino varía de acento de un caso a otro, el nombre castellano, así como imita al ablativo de singular de la lengua madre en la estructura [2], también le imita en la prosodia: *sermón* (*sermóne*), *ciudad* (*civitate*), *merced* (*mercéde*), *color* (*colóre*), *ibero* (*ibéro*). Algunas veces, con todo, se retiene la forma y el acento del nominativo: *Júpiter, Juno, carácter, régimen* (*régimen*) [3].

Debe, pues, seguirse la acentuación latina, siempre que el buen uso no esté claramente decidido en contra. Por ejemplo, unos pronuncian *intérvalo,* otros *interválo;* 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 a 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 a su estudio.

* Este § 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 o corrijan muchas de ellas. (NOTA DE BELLO).

[1] Bello en la 1ª y 2ª edición daba el ejemplo de *envalde* (*inválide*), pero lo suprimió en la 3ª edición, de 1859. Caro en 1882, al editar la *Ortología* por la 2ª edición, anotó como insegura la etimología de *envalde* que Bello había ya suprimido. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

[2] [Sobre el acusativo latino, singular o plural, más bien que sobre el ablativo, formó sus nombres la lengua castellana, lo mismo que otras romances: *ciudad* (*civitatem*), *sermón* (*sermonem*), etc. 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, etc., la *s*, signo de plural, es la *s* del acusativo plural en latín, que en la Edad Media se hizo extensiva a los nombres neutros: *ciudades* (*civitates*), *muros* (*muros*), *obras* (*operas*, lat. vulg.)].

[3] [Véase mi adición al Apéndice V].

En los nombres propios de personajes romanos, se peca a veces gravemente contra la regla anterior. Muchos pronuncian *Tíbulo* [1], *Lúculo, Népote,* debiendo hacer graves estas voces (*Tibúllus, Lucúllus, Nepos, Nepótis*). Debe decirse *Catúlo* grave, cuando se habla del poeta; y *Cátulo* esdrújulo, cuando se designa algún individuo de la gente *Lutacia,* como el célebre vencedor de los cimbros.

Si el uso es decididamente contrario al origen, debemos atenernos al uso; como en *acédo* (*ácidus*), *rúbrica* (*rubrica*) *albedrío* (*arbítrium*), *trébol* (*trifólium*), *tiniéblas* (*ténebrae*), *atmósfera* (*atmosphoera*), *púdico* (*pudícus*), *celébro* (*cérebrum*), *imbécil* (*imbecíllus* o *imbecíllis*), *Proserpína* (*Prosérpina*), *Pegáso* (*Pégasus*), *Cerbéro* (*Cérberus*), *Aníbal* (*Hánnibal*), *Asdrúbal* (*Ásdrubal*), *Isídro* (*Isidórus*) [2], etc.

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;

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

"Irán, así, *Tibulo,* al postrimero"...

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

2 [La acentuación *púdico, Aníbal,* es moderna; antes se decía *pudíco, Anibál*:

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

"Si muriera *Anibál,* cuando en Hesperia
La fortuna a sus armas obediente
Para glorioso fin le dio materia"...
(*Bartolomé Argensola*).

En *acédo, trébol, tiniéblas, celébro, Lucía, Isídro,* el cambio de acento es sólo aparente. Véase mi adición al Apéndice V].

Y otra vez:

El ánimo es *preságo* de su daño.

Yo ví el cometa y las lumbres
de mi desdicha *preságas,*
cuando aquel sueño introdujo
miedo al cuerpo, horror al alma.

(Calderón, *La Cisma de Inglaterra*).

Aún hay menos razón para acentuar la antepenúltima de *epigrama,* que muchos acentúan mejor en la penúltima, como lo hicieron los latinos, y se hace universalmente en las dicciones cognadas *anagráma, diagráma* y *prográma.*

Y no sólo el honor del *epigráma,*
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 *epigrámas.*

(*Mora*).

Ni por respetable que sea la autoridad de don José Gómez Hermosilla, la seguiría yo en el esdrújulo *Mitrídates,* contra el uso de los latinos, que hace grave este nombre propio. Dicen hoy *celtíbero,* las comparativamente pocas personas que se hallan en el caso de emplear esta palabra [1]; ¿no sería mejor *celtibéro,* imitando la acentuación latina (*céltiber, celtibéri*), y la del simple castellano *ibéro?* Creo también que en el sustantivo *prócer* está bien colocado el acento sobre la *o;* pero no en el adjetivo *procero, procera,* que en latín es constantemente grave [2].

1 ["Y el agreste *Celtíbero* indomable".

(*Olmedo*).]

2 [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 *prócera* se mide".

Pero Bello nos da el precepto y el ejemplo:

"Para sus hijos la *procera* palma"].

Veo que hoy se escribe *a cercen,* suponiendo que se pronuncia *a cercén;* pero debe pronunciarse *a cércen,* como se ve por los ejemplos siguientes, que pudieran multiplicarse:

> Antes llevando *a cércen* la alta cresta,
> (*Valbuena,* canto XXIV de su *Bernardo*).

> . . . Ensalmo sé yo
> con que un hombre en Salamanca,
> a quien cortaron *a cércen*
> un brazo con una espalda,
> volviéndosela a pegar,
> en menos de una semana
> quedó tan sano y tan bueno
> como primero. . .
> (*Alarcón* en *La Verdad Sospechosa*).

Es bien sabido que *a cercen* es la expresión latina *ad círcinum.*

Ha sucedido a veces alterarse el uso general por etimologías dudosas o falsas. Pronunciábase no ha mucho tiempo *pabílo,* 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 (página 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

* En el *Amor Médico* de Tirso de Molina, acto segundo, escena 3, entre los dos criados Tello y Delgado, se lee:

> *Delg.* Tello!
> *Tello.* Oh Delgado, y no hilo!
> ¿Acá también?
>
> *Delg.* ¿Qué hay de nuevo?
> *Tello.* En Portugal todo es sebo,
> hasta quedarse en *pabilo.*

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

> . . . **Hilo a hilo**
> me voy —Chitón.—No hablo nada.
> Labrando voy cera hilada,
> pero fáltala el *pabílo.*
> (NOTA DE BELLO).

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 *pabílo* [1].

Cuando el uso es general y decididamente contrario al origen, debemos, como hemos dicho, atenernos al uso; pero no hay razón para calificar de tal el que recae sobre vocablos que apenas pertenecen a la lengua común, o sobre voces técnicas, que sólo se oyen en la boca de un corto número de personas, cuya opinión puede ser inapelable en el arte o 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,* reteniendo el acento del simple *pío;* pero en verso es permitido pronunciar *ímpio,* según la acentuación latina.

> Este despedazado anfiteatro
> *ímpio* honor de los dioses...
> (*Rodrigo Caro*).
>
> ...Las contiendas
> en que al genio del mal *ímpias* ofrendas
> las naciones tributan...
> (*Mora*).

Por la misma razón es lícito en verso hacer graves, según la práctica menos autorizada, los esdrújulos *océano* *, *período* [2].

[1] [Lo mismo acentuamos hoy día en Colombia].

* Lo que no se tolera en prosa ni en verso es pronunciar *occeáno* u *occéano* con dos *cc.* (NOTA DE BELLO).

[2] [Y, una vez mudado el lugar del acento, ya no han hallado los poetas inconveniente en pronunciar *pe-rió-do,* tres sílabas, aunque no sin cierto sabor de vulgaridad. Así D. Ángel 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*).]

De los dorados límites de Oriente
que ciñe el rico en perlas *Oceáno,*
(*Espronceda*) [1].

. . . Ni sabios oradores
daban en *periódos* contrahechos
la señal de bochinches destructores.
(*Mora*).

Hay también alguna libertad en verso para dejar la acentuación normal en los nombres propios nuevos o de poco uso. Sin ella hubiera sido poco menos que imposible a Hermosilla traducir la reseña de los ejércitos en el libro segundo de la *Ilíada.*

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

En las voces derivadas del griego, lo más común es acentuarlas a la manera de la lengua latina, que ha sido frecuentemente el conducto por donde han pasado al castellano. Los griegos, por ejemplo, pronunciaban *Socrátes, Demosténes*: 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, ide, ida,* cuyo nominativo griego es en *as* o en *is,* como *década, mónade, tríade, nómade, dríada, náyade, crisálida, pirámide;* de los propios y patronímicos cuyo nominativo es en *ades,* como *Alcibíades, Carnéades, Milciades, Pílades;* de los compuestos terminados en *céfalo,* como *acéfalo, bucéfalo, cinocéfalo;* en *crates,* como *Sócrates, Hipócrates;* en *crono, crona,* como *isócrono, síncrono;* en *doto, dota,* como *Heródoto, antídoto, anécdota;* en *fago, faga,* como *antropófago, esófago;* en *filo, fila* (de *phílein,* amar), como *Pánfilo, Teófilo;* en *fisis,* como *apófisis, sínfisis;* en *foro, fora,*

[1] [Verso calcado sobre este otro de Góngora:
"El rico de rüinas Oceano"].

como *Telésforo, fósforo, canéfora;* en *gamo, gama,* como *bígamo, polígamo, criptógama, fanerógama;* en *gono, gona,* como *tetrágono, polígono;* en *grafo, grafa, grafe,* como *geógrafo, tipógrafo, historiógrafo, epígrafe;* en *genes,* 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, ecónomo;* en *odo,* como *método, sínodo, período;* en *ónimo, ónima,* como *Jerónimo, anónimo, pseudónimo;* en *ope* (de *ops,* voz), como *Calíope, Mérope;* en *pode,* como *trípode, hexápode;* en *poli* o *polis,* como *Trípoli, metrópoli, Heliópolis;* y en *ptero, ptera,* como *díptero, coleóptero, himenóptero;* en *stasis,* como *hipóstasis, antiperístasis;* en *stenes,* como *Demóstenes, Calístenes;* en *teles,* como *Aristóteles, Praxíteles* [1]; 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 *Isidoro, Teodoro, Musidora;* en *filo, fila* (de *phyllon,* hoja), como *difilo, trifilo;* en *glotis, gloto, glota,* como *epiglotis, poliglota;* en *medes,* como *Diomedes* *.

Los nombres propios y patronímicos en *ida, ides,* son a veces esdrújulos y a veces graves, siguiendo en uno y otro caso la acentuación latina. Por ejemplo, son graves *Aris-*

[1] [*Praxitéles,* 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 *Ilíada.*

Las máquinas de *Arquimédes*
no son encarecimiento.

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

(NOTA DE BELLO).

tídes[1], *Atrída, Heraclída;* y esdrújulos *Focílides, Eurípides, Meónides.*

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

1. Los sustantivos en *ma,* si son en griego sustantivos neutros derivados de verbos, llevan constantemente el acento sobre la penúltima, como *anagráma, sistéma, diadéma, epifonéma.* Excepción a 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 los correspondientes latinos cae 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 *aï,* como *aquéo, focéo, sabéo, febéo, propiléo, mausoléo;* mas en conformidad también con el uso latino, llevan acentuada la vocal precedente a la terminación, cuando en ésta era breve la *e,* como *apolíneo, hectóreo.*

Dícese *epicuréo* y *epicúreo,* y por tanto parece que debiéramos 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 acen-

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

"En ese monumento
Que a tu glorioso *Arístides* eleva
La virtud filial de reina pía".

(*Baralt*).]

túan sobre la antepenúltima vocal los compuestos terminados en *cracia*, como *aristocrácia, democrácia, hiereocrácia, oclocrácia;* en *demia*, como *epidémia, académia;* en *fagia, gamia, onimia, pedia, urgia*, como *antropofágia, monogámia, poligámia, sinonímia, homonímia, Ciropédia, enciclopédia, litúrgia, metalúrgia.*

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

7. En cuanto a 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 en el día lo más común es acentuar la *i* de la terminación, como en *mineralogía, ideología, zoología, ornitología, ictiología, entomología*, etc. Si se adoptase la regla de acentuar siempre la *i*, las excepciones autorizadas por un uso constante serían rarísimas.

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: *isonómia, autonómia.*

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 a 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 *estratégia, dispépsia, disentéria*, y por el contrario, *apoplegía, letanía, pirexía*, etc.



Diploma de Académico Honorario extendido a favor de Andrés Bello por la Real Academia Española, fechado en Madrid a 23 de noviembre de 1851. (El original se conserva en la Secretaría General de la Universidad de Chile).

10. Los nombres propios en *on* son agudos, cualquiera que haya sido su acentuación griega o 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 a las reglas de la prosodia latina, como en *acólito, misántropo, filántropo, héroe, ágata, Heléna, Ifigénia, Edípo, Sardanápalo* *.

Las observaciones precedentes relativas a 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 o la novedad de la voz. Si ésta se halla comprendida en alguna de las terminaciones en que se han establecido por la práctica general reglas ciertas, deberemos acentuarla conforme a 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 com-

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

No les dio merienda ansí
el bruto *Sardanapalo*
al gran turco y al sofí.
(*Romancero General*).

["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].

Muy largas faldas son éstas:
el rey de bastos! No es malo.—
Será el rey Sardanapalo,
pues que lleva un palo a cuestas.
(*Tirso*).

(NOTA DE BELLO).

En la traducción del poema de Byron *Sardanapalo* respetó Bello la acentuación grave de la palabra. En muchas reproducciones del texto se habían estropeado los versos con la acentuación esdrújula *Sardanápalo.* (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

puestos análogos, *democrácia, aristocrácia,* haremos aguda la sílaba *cra.*

Y si la voz no pertenece a 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 *crata,* 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 libertad para preferir el uso menos autorizado y análogo; pero estas licencias no deben nunca pasar de la poesía a la prosa *.

Hemos hablado hasta aquí de los orígenes latino y griego. Por lo tocante a 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 o francés en *sopráno, violoncélo, esdrújulo, coquéta, randevú, fricasé.* Mas no sucede lo mismo en las voces tomadas de otros idiomas, verbi gracia el inglés; en las cuales unas veces es posible conservar, y conservamos en efecto, la acentuación nativa, como en *milór, lá-*

*Hay cierta propensión a esdrujulizar los nombres que con poca o ninguna alteración nos han venido de las lenguas antiguas y especialmente de la griega. De aquí los esdrújulos *Arístides, Mitrídates, Éufrates, parásito, cíclope, paralelógramo, bibiópoles,* que teniendo larga la penúltima en el idioma de su origen, debieran, según la etimología latina, acentuarse en ella. La práctica contraria parece argüir que estamos en el día menos familiarizados con la literatura de la lengua madre que en tiempo de los Argensolas, y que en esta parte nos llevan ventaja los italianos, ingleses y alemanes. En cuanto a los franceses, todos saben que el organismo de su lengua apenas permite influjo alguno a la acentuación etimológica. Nadie con mejor suceso que la Real Academia Española pudiera dirigir o corregir el uso, reducido en las palabras de que hablamos, a una esfera limitada de personas, puesto que rara vez se oyen en el habla común. Así lo ha hecho algunas veces este sabio cuerpo, aunque tan circunspecto en sus decisiones. *Paralelógramo,* esdrújulo en la sexta edición de su *Diccionario,* aparece como grave en la de 1852. (NOTA DE BELLO).

di, júri; y otras veces, porque no lo es, o sin embargo de serlo, preferimos dar a la voz el acento que nos parece convenir mejor a su terminación según la índole del castellano, como en *fasionáble* (*fáshionable*), *Cantorbéri* (*Cánterbury*), *Newtón* (*Néwton*), *Bacón* (*Bácon*), *Wolséo* (*Wólsey*) *

* Véase el Apéndice V. (NOTA DE BELLO).

TERCERA PARTE

DE LA CANTIDAD

§ I

DE LA CANTIDAD EN GENERAL

Llámase *cantidad* de una sílaba su duración o 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, verbi gracia, uno o dos centésimos de segundo; cosa de todo punto inaveriguable. 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 o 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 aquélla de cinco elementos y ésta 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 o cantidades

en todas las sílabas castellanas se acercan más a la razón de igualdad que a la de 1 a 2, como creo haberlo probado suficientemente en otra parte [1]; y de aquí es que lo más o 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 a conocer después.

Sin embargo, 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 a la cantidad media 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 a los espacios métricos, lo que dará cierta dureza al verso; y que, por el contrario, si hay demasiado número de breves, el verso no parecerá tan nutrido y cabal como sería conveniente para que el oído quedase contento. Cuando las largas se mezclan con las breves, lo que sobra de las unas se compensa con lo que falta a las otras, y cada verso o miembro de verso parece regular y exacto; pero cuando predominan excesivamente las unas o las otras, es difícil esta compensación; y una diferencia, apenas perceptible por sí sola, produce, a fuerza de multiplicarse, un exceso o falta de duración que puede perjudicar al ritmo *.

Mas esto sucede solamente cuando es excesivo el número de las breves o de las largas. Dentro de ciertos límites, tie-

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

* 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 éste 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. (NOTA DE BELLO).

ne el versificador bastante libertad para emplear las unas o las otras, y para hacer de este modo más o menos grave o ligero, fuerte o suave el verso, según lo pida el concepto o sentimiento que se propone expresar.

Cíñese a esto solo la importancia de las sílabas breves y largas en el metro castellano. En cuanto acentuadas o 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, aún 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 éstas, y colocamos el acento en el lugar debido, es imposible que no demos a cada dicción y a cada sílaba los espacios o 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 a saber, cuando entre dos o más vocales no media ningún sonido articulado. En tales casos, es necesario saber si las vocales concurrentes forman una, dos o 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 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 a las cantidades, es éste: determinar, cuando concurren dos o más vocales, si forman una o más sílabas. Las reglas que voy a ex-

poner ahora son relativas a los casos en que las vocales concurrentes pertenecen a una sola dicción *.

§ II

DE LAS CANTIDADES EN LA CONCURRENCIA DE VOCALES PERTENECIENTES A UNA MISMA DICCIÓN

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

El acento puede estar situado de tres modos con respecto a las vocales concurrentes: o en una de ellas, o en una sílaba precedente o siguiente. Supongamos que el acento carga sobre una de dichas vocales.

1. Si concurren dos vocales llenas y el acento cae sobre cualquiera de ellas, no forman naturalmente diptongo; por lo que son disílabas estas dicciones, *Paez, Jaen, nao, tea, leal, feo, leon, loa, roen*; y trisílabas éstas, *azahar, caova, 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 *Leon*, rey de los bosques poderoso;

y Espronceda en el segundo de estos versos de cuatro sílabas:

Y no hay playa,
sea cualquiera,
ni bandera...

donde *leon* y *sea* figuran como monosílabos [1]. Es menos du-

* Véase el Apéndice VI. (NOTA DE BELLO).

1 [La tendencia a contraer los diptongos *cá, eó,* es moderna. En poetas del siglo de oro no se hallarán ejemplos tales como éstos:

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

ra esta contracción (llamada *sinéresis*) cuando la vocal inacentuada es la *é*, que es la menos llena de las llenas *.

2. 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 aun por licencia poética pueden las vocales

"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 diptongan en la pronunciación, y antes se diptongaban en verso, a estilo italiano, las vocales concurrentes *ía, íe,* etc., a fin de verbo.

"Libre de esclavitud no sea ninguno".
(*Quintana*).
"Ni cuál *sea* de la dama el paradero".
(*Bello*).

Las vocales concurrentes *áe, áo* se hallan diptongadas en los mejores versificadores. Véase Apéndice VI[2].

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

. . . . . Mis miradas
ahora mismo están fijas en la escena.
Al placer que *ahora* gozo, no resisto.
Los torrentes de fango que *ahora* bebo.
Ahora verás si yo sé urdir la trama.
(*Mora*).
(NOTA DE BELLO).

["Así la osada juventud de España
Contra el moro obstinado *ahora* defiende
Las conquistas debidas a 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 a contraerse, repartiéndose el acento. Ya vimos que esto sucede con *aun.* Lo propio se verifica con *ahí*:

"*Ahí* tienes a 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 inadmisible.

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 O A-HÍ *viene? Viene* A-HÍ-AHORA O A-HORA *es tiempo*:

"*Ahora* es tiempo, Euterpe, que cantemos". . .
Es tiempo A-HORA—AUN *llueve? Llueve* A-ÚN].

concurrentes pronunciarse de modo que formen dos sílabas *.

La separación de vocales que normalmente deben pronunciarse en la unidad de tiempo, sonando distintas sílabas, se llama *diéresis,* y suele señalarse en la escritura con dos puntos, a que se da el mismo nombre, colocados sobre una de las vocales disueltas: *glorïoso, süave.* La sinéresis no tiene signo alguno [1].

3. 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 o sinéresis de estas vocales concurrentes, que forman entonces un diptongo impropio bastante duro **.

* 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,
sátiras de los linajes,
Zóïlos 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*)

El poeta quiso imitar la modulación latina de *Zóïlus.* (NOTA DE BELLO).

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

** Como en este verso de Meléndez:

Cáido del cielo al lodo que le afea. (NOTA DE BELLO).

[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 a 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 a la castellana *raíz.* Ello es que muchos dicen *máiz,* sin que a ello tengamos razones etimológicas que oponer, y así hallamos usada esta palabra por un esmerado versificador cubano].

4. 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, fíe, río;* en los trisílabos *ganzúa, valúa;* en el tetrasílabo *desvirtúo;* y en el pentasílabo *lloraríamos.* La sinéresis es menos rara en esta combinación que en la precedente, porque no es tan ingrata al oído *.

5. 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 no. *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 a los sonidos compuestos *ié, ué,* estas combinaciones forman diptongos absolutamente indisolubles, como sucede en *diente, fuente, huerto, muerte, viento,* nacidos de los vocablos latinos *dente, fonte, horto, morte, vento,* y en *pienso, quiero, ruego,* inflexiones de los verbos *pensar, querer, rogar.*

B. La analogía de la conjugación determina la cantidad legítima de las formas verbales. Por ejemplo, *fío* y *cambio* son disílabos. Luego *fiamos* y *cambiamos* son trisílabos, porque la primera persona de plural del presente o pretérito

* Que *había* de ver con largo acabamiento.
(*Garcilaso*).
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 o nada al oído; y tal vez sería de desear que imitásemos a 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. (NOTA DE BELLO).

perfecto de indicativo añade una sílaba a la primera de singular del presente: *temo, tememos, temimos.* De lo cual se sigue que la combinación *iá* forma naturalmente dos sílabas en *fiamos,* y diptongo en *cambiamos.* Por razones análogas, las combinaciones *ié, ió,* son disílabas en *fié, fió,* y diptongos en *cambié, limpió,* y las combinaciones *uá, ué,* disílabas en *valuamos, valuemos,* forman diptongos en *fraguamos, fragüemos.*

De la misma manera, para saber si la terminación *ió* de la tercera persona del perfecto de indicativo en los verbos de la segunda y tercera conjugación es o no disílaba, puede recurrirse a 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 *ió* forma diptongo. Por el contrario, siendo *reí* disílabo como *río,* y *desleí* trisílabo como *deslío,* disílabo será *rió* y trisílabo *deslió;* de que se sigue que, en estas terceras personas de los verbos *reír* y *desleír,* la combinación *ió* debe pronunciarse como disílaba.

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

C. La combinación *ié* forma diptongo indisoluble en las terminaciones *ieron, iese, ieses, iese, iésemos, ieseis, 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; verbi gracia *murieron, muriese, murie-*

ses, etc.; *muriera, murieras,* etc.; *muriere, murieres,* etc.; 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,* etc., no pertenece verdaderamente a la terminación, sino a 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 *riió, 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 a *riese, riesen,* etc.

D. En todos los sustantivos abstractos terminados en *ción, gión, sión, tión, xión,* derivados de verbos castellanos o 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 a los primitivos *navío, brío,* como *librero* a *libro, gotoso* a *gota;* y por tanto, las combinaciones *ié, ió* son disílabas en aquellas dicciones; pero *glorieta* es trisílabo, y *ambicioso* tetrasílabo, porque deben añadir una sílaba a 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 a 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 a veces disuelto en los adjetivos derivados que terminan en *ioso* y *uoso,* como *gracioso, glorio-*

so, majestuoso, etc., 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* *.

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

6. Si concurren dos vocales débiles y está acentuada la primera, las dos vocales concurrentes forman diptongo in-

* El árbol de victoria
que ciñe estrechamente
tu *gloríosa* frente.
(*Garcilaso*).

Voluptüoso orea la espesura.
(*Mora*).

... Magnífico paisaje
dispuso, que termina en *grandíosa*
perspectiva...
(*El mismo*).

El *majestüoso* río
sus claras ondas enluta.
(*Espronceda*).

Sus partos prodigiosos,
su fecunda invención muestran en vano;
informes, *monstrüosos*
a la razón insultan...
(*Martínez de la Rosa*). (NOTA DE BELLO).

** Así en nueva región su mente vaga,
y en ella lo *embrïaga*
sabor de incierto goce...
(*Mora*).

Ajusta al *morrïón,* plumero ufano.
(*El mismo*).

Ciñe el crestado *morrïón,* y vuela.
(*El mismo*).

De Gibraltar al Pirene,
de *Guadïana* a Valencia.
(*El mismo*).

Cuyo cimiento riega *Guadiana.*
(*El mismo*)

Y quiere libertarse de un encuentro
funesto a su virtud. El que *viola*

disoluble, como en *Tuy, muy* *. Acaso debe pertenecer a la misma regla *vúitre* [1], que muchos pronuncian con el acento en la *i;* y no hay duda que antiguamente pertenecían a ella el verbo *cuido,* el sustantivo *cuita,* y el nombre y verbo *descuido,* en todos los cuales se acentuaba la *u;* como se ve por la asonancia en no pocos pasajes:

Siguiendo voy una estrella
que desde lejos descubro,
más clara y resplandeciente
que cuantas vió Palinuro.
Yo no sé adónde me guía,
y así navego confuso,
el alma a mirarla atenta,
cuidadosa y con *descúido.*
(*Cervantes*).

Una cortesana vieja
a una muchacha de Burgos,
mal adestrada en el arte,
la riñe ciertos *descúidos.*
(*Romancero General*).

de la hospitalidad el noble centro,
¿no es un perverso?...
(*El mismo*).

Del *filïal* afecto que lo encanta.
(*El mismo*).

Sorprende la acertada *manïobra.*
(*El mismo*).

No nos parece igualmente aceptable la diéresis en este verso:

Detrás viene en cadenas el *dïablo.*

Tal vez se nota en este insigne versificador y poeta una excesiva propensión a la diéresis. (NOTA DE BELLO).

[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 *flúido* (que no debe confundirse con el participio *fluído* naturalmente trisílabo) en este verso de don José Joaquín de Mora:

En jaspe inmóbil *flúidos* sutiles.
(NOTA DE BELLO).

[La Academia, *Gram.*, 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 a un mismo tiempo que la *i* va diptongada y que el acento cae en la vocal precedente, parece regular que se escriba *Túi,* a diferencia de *muy* y de *fuí*].

[1] [Esta es la acentuación etimológica: *vúlturem*].

Aún 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*? *

7. Si concurren dos vocales débiles, y es acentuada la segunda, hay variedad en el uso. Unas veces las vocales concurrentes forman diptongo indisoluble, como en *fuí, cuíta, cuído, descuído* (que por su pronunciación moderna pertenecen a esta regla), y otras veces forma diptongo disoluble, o, si se quiere, dos sílabas, que admiten fácilmente la sinéresis, como en *ruin, ruina, ruido, viuda*. La analogía de la conjugación determina a menudo la cantidad natural y legítima de estas combinaciones en las formas verbales. Por ejemplo, se dice *huyo,* disílabo, y *arguyo,* trisílabo; debe-

* Don Alberto Lista pronunciaba de la misma manera, pues dice expresamente que *descúido* es asonante de *mudo*: (tomo II, página 43, de sus *Ensayos,* recopilados por don José Joaquín de Mora).

Perteneció también a esta regla *viuda,* que se pronunciaba *víuda,* asonante en *ia*:

. . . . . Que te abra
los ojos Santa Lucía.
Mas don Luis sale aquí,
con una enlutada o *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 a tu casa.
Apenas en ella pisan
mis venturas, etc.
(*El mismo*).

Crióme el cuerdo recato
de una madre medio rica,
que lloraba, aunque casada,
soledades como *víuda.*
(*El mismo*).

(Nota de Bello).

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

mos, pues, decir *huí,* disílabo; *huimos, huía, huída,* trisílabos; *argüí, argüír,* trisílabos; *argüía, argüimos, argüído,* tetrasílabos; *argüíamos,* pentasílabo, etc. Pero en casos de esta especie se permite la sinéresis a los poetas *. Cuando se duplica una vocal como en *piísimo, duúnviro,* la combinación forma dos sílabas, y apenas admite la sinéresis.

Pasemos a las combinaciones de dos vocales a que precede el acento.

8. Si las dos vocales concurrentes de que tratamos son llenas, forman naturalmente dos sílabas, como en *Dánao, cesáreo, héroe, plázcaos, temiéndoos.*

Como los poetas hacen casi siempre diptongos las combinaciones inacentuadas de que tratamos ** (particular-

* Me disuena con todo *huís, hui,* etc., pronunciados en una sílaba. Lo que no puede tolerarse es la diferencia de cantidades de una misma dicción en un mismo verso, como en éste de Valbuena, versificador bastante duro a veces:

Hüid, dice, señor; *huid,* que conviene.
(NOTA DE BELLO).

** Así a todos los *Dánaos* suplicaba.
(*Hermosilla*).

No pretendas saber (que es imposible)
cuál fin el cielo a ti y a mí destina,
Leucóneo, ni los números caldeos
consultes...
(*Moratín*).

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

Ese que duerme 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 a 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. (NOTA DE BELLO).

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

La primera es la pronunciación. Si se consulta el oído, creo que se percibirá que en las vocales finales de *Dánao, virgínea, 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 cuando terminan en dos vocales llenas tampoco se puede acentuar en ellas la primera vocal, aunque ésta se halle acentuada en la palabra de que inmediatamente se derivan [1]: dícese *amarillas espigas* y *las espigas amarilléan, el purpúreo celaje* y *los celajes purpuréan.* ¿No es natural mirar estos dos hechos como uno mismo, y explicar el segundo diciendo que no es posible pronunciar *purpúrean,* porque semejante dicción sería naturalmente esdrújula, y las formas verbales en que se acentúa la raíz no consienten esdrújulos? [2]

[1] [Véase atrás, Parte Segunda, § III, núms. II y VIII].

[2] Damos el texto del N° 8 según las correcciones manuscritas de Bello en su ejemplar de uso personal de la 2ª edición (1850), que quizás no fueron bien interpretadas en la impresión de la 3ª (1859). "Como los poetas hacen casi siempre diptongos las combinaciones inacentuadas de que tratamos (particularmente cuando la penúltima vocal precede al enclítico *os,* como en *plázcaos, témeos, dígoos*), pudieran algunos creer que sería mejor invertir la regla, considerando las tales combinaciones como diptongos naturales que a veces admiten la diéresis por licencia poética. Pero me parece más natural mirarlas como disílabas por las razones que voy a exponer.

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

"En segundo lugar prescindiendo del caso de la regla, es una regla sin excepción, que las formas verbales en que el acento carga sobre la raíz (es a saber, las tres personas de singular y la tercera de plural de los presentes de indicativo y subjuntivo, y el singular del imperativo) no son nunca esdrújulas, cualquiera que sea su derivación. Así lo sentamos en el § 3 de la Parte Segunda, y podemos verlo otra vez en *asimílo, acredíto, acumúlo,* derivados de *símil, crédito* y *cúmulo.* Por otra parte, cuando la raíz termina en vocal llena (como se verifica en *alinear, colorear,* cuya raíz termina en *e*), las formas verbales en que el acento

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

9. Si de dos vocales concurrentes a que precede el acento, la primera es llena y la segunda débil, las vocales concurrentes forman diptongo, como en *amábais, temiérais, temiéseis, partiéreis.* Este diptongo es fácilmente disoluble, y aun creo que a veces habrá fundamento para mirar como natural la pronunciación disilábica; verbigracia en el nombre propio *Sínai* (colocando el acento en la primera *i*) **.

10. Si de dos vocales concurrentes a que precede el acento, la primera es débil y la segunda llena, forman diptongo indisoluble como en *injúria, cámbie, límpio, árduas, frágüen, contínuos.* Con todo eso, si es *u* la primera de las dos vocales, como en *estátua, ingénua, contínuo,* se puede disolver sin mucha violencia el diptongo [1].

cae sobre la raíz, tampoco son jamás esdrújulos cualquiera que sea su derivación, y así decimos *alinéo, coloréo,* derivados de *línea* y *colór.* Dícese *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?". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

* 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 e italianos, que en el final de los versos esdrújulos admiten vocablos que terminan en vocales llenas inacentuadas (como *Bóreas, Dánae*), porque también lo hacen con las combinaciones *ia, ie, io, ua, ue, uo,* si carecen de acento (*gloria, mutuo*); 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. (Advierto que la edición de Rengifo a que me refiero es la del año 1759). (NOTA DE BELLO).

[Véase mi Apéndice sobre vocales concurrentes].

** Las terminaciones verbales inacentuadas *ais, eis,* eran, no hace mucho, *ades, edes* (*amábades, temiésedes, partiéredes*); suprimida la *d,* las vocales concurrentes parecen como recordar todavía la antigua prosodia y vuelven de buen grado a ella. (NOTA DE BELLO).

[Ha retrocedido el acento en formas verbales como *amábais, amabátis; amaras,* de *amarátis,* y en cuanto el acento muda de lugar, la tendencia de la lengua es a conservar el diptongo, como se ve en *réina* de *re-ína* (*regina*), *vió* de *ví-o,* (*vido*)].

1 [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 a la prolación o declamación *soluta oratione,* y es tan caprichosa como la de cualquier otro diptongo inacentuado].

No hay vocablos castellanos en que venga después del acento una combinación de dos vocales débiles. Síguese, pues, considerar las combinaciones de dos vocales que preceden al acento.

11. Si las vocales concurrentes que preceden al acento, son ambas llenas, forman naturalmente dos sílabas; como en *Saavedra, aerostático, Faetón, Laodamia, lealtad, leeríamos, Leovigildo, Boadicea, roedor, cooptar.* Pero la sinéresis es aquí permitida, particularmente si entra en la combinación la vocal *e* [1].

12. Si de dos vocales concurrentes que preceden al acento, la primera 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 a 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, aunque poco agradable al oído.

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

13. Si de las dos vocales concurrentes que preceden al acento, la primera 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 *cambiamiento, endiosado,* tetrasílabos, derivados de *cambiar,* disílabo, y de *Dios,* monosílabo. En los demás casos, la combinación forma naturalmente diptongo; y en todos, si no lo forma, es permitida la sinéresis.

[1] [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].

14. Si las dos vocales que preceden al acento son ambas débiles, forman naturalmente diptongo, como en *ciudad, cuidado.* Iriarte hizo de cinco sílabas la dicción *diüréticos* 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 a 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 a su derivado *viudez.*

> . . . Juana de Castro,
> a quien temprana *viüdez* contrista.
> (*Mora*).

Pasemos a las combinaciones de tres vocales.

15. Si el acento está en la primera de tres vocales concurrentes, la combinación se resuelve en dos: la primera de éstas es una combinación de dos vocales, la primera acentuada y la segunda inacentuada, y la cantidad se determina por las reglas primera, segunda, cuarta y sexta, al paso que la segunda combinación es de dos vocales que siguen al acento, y su cantidad se determina por las reglas octava, novena y décima.

Por ejemplo. En esta dicción *lóaos,* concibo dos combinaciones: *óa,* que forma dos sílabas por la regla primera; y *ao,* que forma también dos sílabas por la regla octava. 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 cuarta, y *ai,* que forma diptongo por la regla novena. Luego las tres vocales forman dos sílabas *ir-í-ais.*

16. Si el acento carga sobre la segunda de tres vocales concurrentes, 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 vo-

cal. Apliquemos, pues, a estas combinaciones parciales las reglas primera, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima, y no será difícil determinar la cantidad.

Por ejemplo. En esta dicción *fiáos,* la combinación *iá* es disílaba por la regla quinta *B,* y la combinación *áo* es disílaba por la regla primera. La dicción, por consiguiente, es trisílaba: *fi-á-os.*

En esta dicción *veáis,* la combinación *eá* es disílaba por la regla primera, y la combinación *ái* es diptongo por la regla segunda. La dicción se divide, por consiguiente, en dos sílabas: *ve-áis.*

En esta dicción *cambiáos,* la combinación *iá* es diptongo por la regla quinta *B,* y la combinación *áo* es disílaba por la regla primera. Luego la dicción se divide en tres sílabas: *cam-biá-os.*

En esta dicción *cambiéis,* la combinación *ié* forma diptongo por la regla quinta *B,* y la combinación *éi* forma diptongo por la regla segunda. Luego la dicción se resuelve en dos sílabas *cam-biéis;* y la combinación *iéi* forma triptongo. Lo mismo sucede en *cambiáis, fragüéis.* En *buéy,* la primera combinación *ué* forma diptongo por la regla quinta *F,* y la segunda *éi* lo forma por la regla segunda: las tres vocales forman, por consiguiente, triptongo.

17. En fin, si el acento carga sobre la tercera de tres vocales concurrentes, resultan dos combinaciones parciales; la primera, de dos vocales a que sigue el acento; y la segunda, de dos vocales con el acento en la segunda vocal. Aplicaremos, pues, a la primera de estas combinaciones las reglas once, doce, trece y catorce, y a la segunda las reglas primera, tercera, quinta y séptima.

Por ejemplo. En la dicción *rehuí,* la combinación *eu* forma dos sílabas por la excepción a la regla doce, y la combinación *uí* forma también dos sílabas por la regla séptima. La dicción, pues, se resuelve naturalmente en tres sílabas *re-hu-í.*

Las reglas precedentes de resolución se aplican con igual

facilidad a las demás combinaciones de vocales acentuadas o inacentuadas.

Por ejemplo. En *decaíais* concurren cuatro vocales, y por tanto se verifican tres combinaciones sucesivas *aí, ía, ai.* La primera es disílaba por la regla tercera, la segunda, disílaba por la regla cuarta, y la tercera, diptongo por la regla novena. *Decaíais* es por consiguiente tetrasílabo: *de-ca-í-ais* *.

§ III

ENUMERACIÓN DE LOS DIPTONGOS Y TRIPTONGOS CASTELLANOS

Los diptongos y triptongos castellanos son propios o impropios. Los primeros existen natural y legítimamente; los segundos se deben sólo al influjo de la sinéresis o de la sinalefa. Por ejemplo, *éi* es diptongo propio, supuesto que lo tenemos en las dicciones *léy, réino, teméis,* naturalmente pronunciadas; pero es impropio el diptongo *ao* de la dicción *ahogar,* que naturalmente consta de tres sílabas y contraída por la sinéresis se reduce a 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 en vocal.

* Cerraremos esta materia recordando la tendencia continua de nuestra lengua (y aun acaso de todas las lenguas) a la sinéresis; 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 o 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; Tirso y Calderón, 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 a 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 a 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. (NOTA DE BELLO).

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

ACENTUADOS

ái: caigo, taray.
áu: pauta.
éi: peine, veréis.
éu: feudo.
ói: oigo, voy.
iá: piano.
ié: viento, pie.
ió: diosa, vió.
iú: viuda.
uá: cuatro.
ué: vuelo, pues.
uó: cuota, apaciguó.
úi: Tuy [1].
uí: cuido, fuí.

De los diptongos acentuados *óu* [2], *íu*, aunque no tienen nada de contrario a la índole de la lengua castellana, no conozco ejemplos en dicciones que verdaderamente pertenezcan a ella *.

INACENTUADOS

ai: cairel, amabais.
au: aurora.

[1] [*Cocuy, Espeluy* y *muy*, son tal vez los únicos ejemplos que pueden presentarse del diptongo *úi* con acento en la *u*. V. p. 94, nota *].

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

* Se notó arriba la acentuación de *viuda* (*víuda*) en algunos versos de Tirso de Molina. Esta dicción se usa hoy generalmente como disílaba, aunque en verso es a menudo de tres sílabas, pero siempre con el acento en la *u*. (NOTA DE BELLO).

ei: peinado, temiereis.
eu: feudal.
oi: oigamos.
ia: justicia, cambiamiento.
ie: superficie, bienandanza.
io: arbitrio, endiosado.
iu: enviudar.
ua: cuaterno, fragua.
ue: cuestión, tenue.
ui: cuidado.
uo: continuo, cuociente.

Del diptongo inacentuado *ou*, no conozco ejemplo en dicción alguna verdaderamente castellana.

Triptongos no puede haber otros que los comprendidos en la lista siguiente:

ACENTUADOS

iái: limpiáis.
iéi: vaciéis.
ióí: (no conozco ejemplo).
iáu: (no conozco ejemplo).
iéu: (no conozco ejemplo).
ióu: (no conozco ejemplo).
uái: [*guay*] *aguáis.*
uéi: [*buey*] *fragüéis.*
uói: (no conozco ejemplo).
uáu: (no conozco ejemplo).
uéu: (no conozco ejemplo).
uóu: (no conozco ejemplo).

INACENTUADOS

Sólo existen (que yo sepa) el triptongo *uai* en dicciones de origen americano, como *guaiquerí*, *guaireño*, y el triptongo *iau* en los nombres propios *Miaulina* y *Miauregato*, formados por Cervantes y Samaniego.

Los diptongos y triptongos impropios, que resultan sólo de la sinéresis o la sinalefa, comprenden casi todas las otras combinaciones posibles de sonidos vocales. Tenemos por medio de la sinalefa, según vamos a ver, hasta combinaciones de cuatro y cinco vocales en una sola sílaba.

§ IV

DE LA CANTIDAD EN LA CONCURRENCIA DE VOCALES QUE PERTENECEN A DISTINTAS DICCIONES

Determinemos ahora la cantidad de las vocales concurrentes que pertenecen a dicciones distintas.

Cuando concurren dos dicciones de las cuales una termina y otra principia en vocal, la sílaba final de la primera dicción y la inicial de la segunda suelen juntarse formando una sola. En estas expresiones *hombre ilustre, soberbio edificio, brei* forma una sola sílaba, y *bioe* forma otra; de modo que la primera expresión 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 a un infeliz la compasión se niega,

donde *siaun* es una sola sílaba. Esta confusión de dos o más sílabas que pertenecen a 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 o más sílabas que pasan a formar una sola, suenan claros, distintos y sin alteración alguna los elementos de que consta *; y la segunda, que por medio de la sinalefa pueden formar una sola sílaba,

* Sin embargo, cuando en la sinalefa se duplica o triplica una misma vocal como en *casa ajena, iba a América*, no se hacen oir dos o tres sonidos distintos, sino uno solo prolongado, según luego veremos. (NOTA DE BELLO).

o pronunciarse en la unidad de tiempo, vocales que si pertenecieran a una sola dicción se pronunciarían en dos o 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 a 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 en vocal.

Ante todo haremos algunas observaciones generales sobre la sinalefa:

1. No se cuenta para nada con la *h* muda. Se miran, por consiguiente, como vocales concurrentes e inmediatas aquellas entre las cuales interviene sólo 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 a 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! . . .
> (*Don Nicolás de Moratín*).

> 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 del *h*. (Se advierte que en la designación de las sílabas confundidas por la sinalefa o separadas por el hiato, se prescinde, para mayor brevedad, de las consonantes que contribuyan a formarlas).

2. 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. Ésta 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 o ninguna. Ejemplos: *comercio y agricultura; io* forma una sílaba, *ia* otra. *Sevilla u 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, ii.* En todos estos casos el sonido de la *i* se acerca algún tanto al de la *y* *.

* 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 *doy y* consagro a Itálica famosa.

["Les *do* y consagro, Itálica famosa", es el verso auténtico de Rodrigo Caro cual se lee en la *Canción* antes atribuida a 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, estó* 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 remedan, en Tirso y Calderón, y en Valdivieso (*Romance*), y se admitían a 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 *eii* de un escritor moderno cuya versificación es casi siempre intachable.

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

Ni la *eui* 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, reinfazones, luirás,* contra lo que se observa constantemente en castellano,

Ortología

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 *tirarle, y en* profundo
silencio quedó el *campo, y Héctor* dijo:
(*El mismo*).

que es hacer sentir todas las vocales concurrentes, aunque se profieran en la unidad de tiempo. La práctica está indudablemente a favor de la separación disilábica:

Mas fácil es robar al que en las juntas
ose contradecirte, *rey impío*
que a tu pueblo devoras...
(*Hermosilla*).

Nos dio el ser a los tres: *ay infelice!*
(*El mismo*).

Del bien tras la apariencia nos perdemos
gran número de vates: *soy oscuro,*
si breve intento ser...
(*Martínez 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 don J. Antonio Puigblanch; pero no tengo a la mano más que el siguiente de Masdeu en un soneto de su *Arte Poética*:

De sólo verla se *congoja y afrenta.*

Repugna absolutamente a nuestra lengua esta sinalefa *aia.* (NOTA DE BELLO).

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

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

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

3. Cuando la vocal interpuesta es la conjunción *o*, tampoco tiene cabida la sinalefa: la *o* se junta a la vocal que le sigue de un modo semejante a como lo haría la *u*:

El orbe escucha *atónito o atento*
(*Lupercio de Argensola*).

Pero no será bien que sufra y calle
cierto tributo, *censo o alcabala.*
(*El mismo*).

Lo que veo y lo que escucho
yo lo *juzgo, o estoy* loco,
para las verdades poco,
y para de burlas mucho.
(*Lope de Vega*).

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

Dispútase si forma a los poetas
la *natura o el* arte...
(*Martínez de la Rosa*).

Sería sumamente dura una sinalefa como la siguiente de Masdeu:

No vive el hombre sin que *tema o espere.* [1]

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

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

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

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

"En *tierra o en* árbol hoja algún bullicio
No hace..." (*Epist. a Montano*).
"Dichosísimo aquel que estar le toca
Contigo en *bosque, o en monte, o en* valle umbroso..."

No sé si a pronunciación asturiana, o a que haya experimentado alguna modi-

4. La *e* conjunción produce generalmente el efecto de separar las vocales contiguas:

Agora con razón estoy dudando,
pues he de retratarme, dónde o cómo
me pueda yo estar *viendo e imitando*:
(*Lupercio de Argensola*).

En sus naves *ocioso e irritado.*
(*Hermosilla*).

Así Palas *hablaba e imprudente*
Pándaro la creyó...
(*El mismo*).

Pues a la guerra santa
fueron un tiempo *Francia e Inglaterra.*
(*Lope de Vega*).

Pero no es del todo inadmisible la sinalefa:

Así Palas *hablaba e inadvertido*...
Fueron un tiempo *Francia e Inglaterra.* [1]

La conjunción *e*, cuando separa las vocales precedente y siguiente, lo hace de diverso modo que la conjunción *o*. Ésta,

ficación en el oído, debe atribuirse que el señor Campoamor, en sus últimas producciones poéticas, no escrupulice emplear combinaciones tan impronunciables como éstas:

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

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

"Y callase las causas de interese
No sé si *justo o injusto*..." (*Aldana*).
"¿Era *cuerpo o ilusión* lo que veía?" (*Campoamor*).
"El *sueño o insomnio* los fantasmas velan". (*El mismo*)].

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

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

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

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

"Y en densa *nube e inverso* movimiento..."
(*Eneid.* XII, lii)]

remedando a la *u*, se junta a la vocal que sigue, y la sirve como de consonante: *risueña/o enojada*. Aquélla, al contrario, se agrega a la vocal que precede, como si entre la conjunción y la vocal que sigue mediase una consonante: *ocioso e/irritado* [1].

5. La inmediación de dos vocales semejantes, que daría bastante aspereza al hiato, no perjudica a 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 a la pronunciación, y nada ingratas al oído. La inmediación de tres vocales semejantes desagrada; pero no siempre es posible evitarla:

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

> No su *palanca a Arquímedes* le diera,
> cual este agente, desquiciar el mundo.
> (*Maury*).

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

6. Es tal la propensión de nuestra lengua a la sinalefa, que no la embaraza la circunstancia de requerir el sentido una pausa entre la vocal en que termina una dicción y la vocal siguiente:

> . . . Hacia el pecho con la diestra
> trajo el torcido *nervio*. Y cuando tuvo
> el arco poderoso bien tirante,
> la flecha disparó . . .
> (*Hermosilla*).

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

—"La espada
Levanta ya / e intrépido acomete".

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

—"La espada
Ya levanta / e intrépido acomete?"]

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.
(*Moratín*).

Dadme una *seña*.—*Esta* mano.—
¡Ay, Aurora *hermosa*!—*Adiós*.
(*Tirso de Molina*).

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

¡Qué *desengaño!*... ¡Y qué tarde
viene!...
(*Moratín*).

La pausa indicada por los puntos suspensivos no impide que las vocales *o, i,* se reduzcan a 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 lucri 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 mío!...
(*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 u oye recitar trasporta 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? (Nota de Bello).

Permitidas estas observaciones generales, pasamos a considerar la influencia del acento en la sinalefa.

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

1. Concurriendo dos o más vocales inacentuadas, es necesaria la sinalefa. (Se supone que no se interponga una débil inacentuada o alguna de las conjunciones *o*, *e*).

oe: Prisiones son *do el* ambicioso muere.
(*Fernández Andrada*).

ie, eo: Y *el* que no las *limare o* las rompiere.
(*El mismo*).

oae: El muro de Nagón *abierto a España.*
(*Moratín*).

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 vi 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*,

eoa, oe: cual *férreo anillo, el* pomo...
(*Mora*).

(En *héroe inmortal* y en *férreo anillo* se junta a 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*).

oaeu, ei: Del *Nilo a Eufrátes* fértil, *e Istro* frío.
(*Herrera*).

ioau, ie: El *odio a un* tiempo *y el amor* unirse.
(*Quintana*).
ioau: Del Quinto Carlos el *palacio augusto.*
(*Martínez de la Rosa*) [1].

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

ioaeu: Del helado *Danubio a Eufrátes* fértil.
. . . Se sujeta
oe, ioaeu, aa: *tímido el indio a Europa armipotente.*

Las muestras precedentes manifiestan que es naturalísimo a la sinalefa producir diptongos y triptongos impropios; y aun el juntar a veces cuatro y hasta cinco vocales en la unidad de tiempo, cosa que en una sola dicción no se ve jamás *.

Amalgámase en la sinalefa la sílaba final de una dicción con la inicial de otra; y a 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 *a*, y en este de Calderón el verbo auxiliar *he* [2]:

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

1 En el ejemplar de la 2ª edición (1850) de uso personal de Bello, aparece al margen la siguiente nota: "En *ímpia audacia* hay sinalefa de cuatro vocales, como en *Nilo a Eufrátes,* y en *Palacio augusto;* y es tal la vocalidad del castellano que el oído queda contento". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

* ¿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 o 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 a una sílaba, cuando concurre la *e* final con la *a* inicial, como en *rumore accensus amaro;* lo mismo en otras varias combinaciones. (NOTA DE BELLO).

2 [Y la interjección *oh,* aunque con poca fluidez, en "*¡Oh impasible! ¡Oh imparcial!* ¡Oh denodado!" (Arboleda)].

extremos en las combinaciones monosilábicas; verbigracia *ie, ai, iai, ioi, eu, ioa, aeu, iaau, ioau, ioei, oaeu, ioaeu* *.

2. Concurriendo dos, tres o más vocales pertenecientes a diversas dicciones, y siendo acentuada aquella en que termina la primera dicción, tiene cabida naturalmente la sinalefa, como en *pasó a Roma* (*óa*), *vió al papa* (*ióa*), *ve a Italia* (*éai*), *fue a España* (*uéae*), *sometió a Europa* (*ióaeu*).

Muerte traigo, o mi furia
se *extinguirá en* la muerte.
(*Mora*).

Mustafá, a quien inflama
yá el furor, combatido
por su rabia funesta
no atina a dar respuesta.
(*El mismo*).

Mas qué favor, qué gloria, *qué esperanza.*
(*Martínez 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*).

* 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, lejos 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 a menudo hiatos que los poetas de los siglos posteriores rechazaron:

Siquiera / en presón o / en lecho yagamos,
todos somos romeos, que camino / andamos.
Poséme / a la sombra de / un árbol fermoso:
pastor que / a su grey daba buena pastura.
(Nota de Bello).

Permaneció hasta el punto en que su lumbre
templase el sol...
(*El duque de Rivas*).

(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 a echarle* en el cuello el talabarte.
(*El duque de Rivas*).
Y *va a 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 a un* jayán soberbio.
Volvió a Eurídice el mísero los ojos.

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

...Olvidado del terrible
fallo volvió / a Eurídice los ojos.

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

Las alas desplegó, / y el raudo vuelo
dirige a la alta esfera.
¿La vi? / ¿O es engañosa fantasía?

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

...La espada
levanta ya, / e intrépido acomete.

3. Si el acento está en la última dicción, es varia y a 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 a 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 a 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 a 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 a | ir, hablábanse a | hurto de sus padres, estaba destinada para | él, contra | ellos nadie chista, hasta | eso se nos ha rehusado.*

Las conjunciones *e, o,* se asemejan en esto a las preposiciones: *piedad e | ira, uno de los dos o | ambos.*

Con todo, la circunstancia de ser *e* la vocal precedente suaviza la sinalefa, como en *grande hombre,* que comúnmente hace una frase trisílaba. La semejanza de las vocales contribuye también a 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 a menudo *dél, della, dellos,* etc., 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 o del verso. El concurso de ambas circunstancias haría particularmente inaceptable la sinalefa.

Aun 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 disimularían 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 a la de *láurna, láira, láoja;* lo que sólo en un pasaje oscuro de la construcción gramatical o rítmica puede pasar sin que el oído reclame.

Veamos cuál es, en los varios casos del número 3, la práctica de los buenos versificadores:

Porque / hombres de sus prendas,
pocas veces o 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 / éstos muerdas y a los otros ladres
(*Lupercio de Argensola*).

Y *a / otros* que se precian de leales
con vanos favorcillos entretengas.
(*El mismo*).

Tal de *lo / alto* tempestad deshecha.
(*Maury*).

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 a 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 a la sinalefa aun a 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 calzas 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 a voces a la *ninfa / Eco.*
Diosa de juventud, *púdica / Hebe.*

En este último me parece que contribuye también a 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 o 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 . . .
(*El mismo*).

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 a Egipto, Nilo desatado inundan,
y a la *tierra, hondo* océano circundan.
(*El mismo*).

Balbuciente *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.
(*Martínez de la Rosa*).

De Sancha mi sobrina, *la hija* vuestra
(*Mora*).

En el estudio del querido esposo
que a 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 a la sinalefa la precedencia de la vocal *e;* pero en los otros es necesaria la posición para hacer pasar sinalefas como *la oda, la hija, a ella* y *fiero hijo.*

E. A veces el concepto o pasión que se expresa, se aviene mejor con la sinalefa; y a 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 rüina.

El hiato es aquí hasta necesario para la expresión del concepto.

Y de un *esfuerzo / último* se lanza.
(*Maury*).

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 [1]
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 a / uno.*
(*Garcilaso*).

[1] [Verso idéntico en su estructura a otro también de Garcilaso y de su Égloga primera, examinado ya en la página 52].

Los hiatos expresan felizmente la prolija operación de contar los cabellos [1].

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 a veces en un mismo sentido y a veces en sentidos contrarios. Hay pocas cosas en que brille más una prosodia correcta, ya se aplique a la versificación, ya al lenguaje ordinario. Pero bien se deja conocer que en una materia sujeta a consideraciones tan minuciosas, o por mejor decir, a sensaciones tan finas y delicadas, aun la práctica de los más cuidadosos hablistas y versificadores no puede ser siempre uniforme.

4. Cuando concurren dos acentos es mucho más agradable el hiato, verbi gracia:

¡Oh *yá / isla* católica potente!
(*Góngora*).

Sólo en los parajes oscuros de la cláusula o del metro, esto es, cuando el segundo acento no coincide con el fin de la

[1] ["Y del recién nacido alegremente
Cercan todas la cuna
Y sonriendo, la asustada frente
Le besan *una a / una*". (*Bello*).

"¿Perdonarás a mi enemiga estrella
Si disipadas fueron *una a / una*
Las que mecieron tu mullida cuna
Esperanzas de alegre porvenir?..." (*El mismo*).

"Y cien silbadoras flechas
Vienen a herirla *una a / una*,
Que en tu corazón inerme
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 a / hilo*
Llore de la fortuna los desaires". (*Selgas*)].

cláusula o con un acento rítmico necesario, es tolerable la sinalefa; como en estos versos:

> *¿Qué áspera* condición de fiero pecho?
> (*Herrera*).
>
> *Ya andan* a la sazón esos parajes
> escuderos de bien y alegres pajes.
> (*Maury*).
>
> *Será alma* sin amor ni sentimiento.
> (*Quintana*).

Tales son las principales circunstancias que determinan la sinalefa o 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 José Joaquín de Mora y don Juan María Maury no escrupulizan admitir a 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 el 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 a un hábil versificador la lentitud del hiato, como la celeridad de la sinalefa, para la énfasis y la armonía imitativa. (NOTA DE BELLO).

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 a veces.

Analicemos, por ejemplo, el metro en que están compuestos los siguientes versos de Lope de Vega [1]:

Pobre barquilla mía,
vuelve, vuelve la proa,
que presumir de nave
fortunas ocasiona.

¿A dónde vas perdida?
¿A dónde, di, 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.

[1] [Los versos son de Lope (*Barquilla* primera); pero el orden en que están dispuestos, mediante supresiones y cambios de lugar, es de Bello].

Arte métrica

Igual en los peligros,
mayor en las congojas,
pequeña en las defensas,
irritas a las ondas.

Advierte que te llevan
a dar entre las rocas
de la soberbia envidia,
naufragio de las honras.

Cuando por las riberas
andabas costa a 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 a muchas ha perdido
la dicha de las otras. Etc.

1. A cada séptima sílaba ocurre una *pausa,* esto es, una separación natural de dicciones. Por consiguiente, la séptima 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 *o,* y la última vocal siempre es *a.* Esta semejanza de los sonidos finales se llama, en general, *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 [1].

4. Además, los versos precedentes se hallan divididos en *estrofas* o 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, o por lo menos distan más de la razón de 1 a 2 que de la razón de igualdad, y lo poquísimo que sobra a las unas respecto de la unidad de tiempo se compensa fácilmente con lo que falta a 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.

[1] En el ejemplar de la 2ª edición (1850), de uso personal de Bello, este párrafo aparece corregido, con notas marginales en la siguiente forma:

"La rima puede ser de dos modos: *consonante,* que abraza los sonidos vocales y los articulados, como entre *orgánica* y *botánica, rosa* y *reposa, arrebol* y *sol, ya* y *está; y asonante,* que se limita a la semejanza de una o dos vocales, como entre *mar, paz, está; proa, engolfas, tornan.* La rima en los versos anteriores es asonante".

Además, en hoja aparte, este mismo párrafo aparece redactado de puño y letra de Bello en la siguiente forma:

"La rima puede ser de dos modos: *consonante,* que abraza a todos los sonidos graves y articulados desde la vocal acentuada inclusive hasta el fin de las dicciones, como entre *botánica* y *orgánica,* que consuenan en *ánica, rosa* y *reposa,* que consuenan en *osa, arrebol* y *sol* que consuenan en *ol, ya* y *está,* que consuenan en *a;* y *asonante,* que se limita a los sonidos vocales y consiste en la semejanza de la vocal acentuada y de una vocal de la última sílaba, como entre *cálido, vástago* y *átomo,* dicciones que se asemejan en acentuar todas ellas la vocal *a* y en tener todas ellas en la última sílaba la vocal *o;* entre *valle, margen* y *cauces,* que asuenan en la vocal acentuada *a,* y en la vocal *e* de la última sílaba; y entre *dolor, corazón, voz* y *yo,* que asuenan en *o,* vocal acentuada y vocal de la última o única sílaba". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

§ II

DE LAS PAUSAS

Fácil es observar que hablando naturalmente solemos gastar más o menos tiempo en el tránsito de una palabra a otra. Nótese, por ejemplo, la marcha de la pronunciación en este pasaje de fray 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 instable, como esta vida es; pues no hay en ella felicidad tan segura, que no esté sujeta a infinitas maneras de accidentes y desastres nunca pensados, que a cada hora nos saltean".

Aquí tenemos *pausas* de diversas duraciones: la que señalamos con el punto final después de *faltar,* y las pausas menores que ésta, de las cuales hay muchos grados, hasta parar en la que no se distingue del casi imperceptible tránsito de una sílaba a otra en una sola dicción, como entre *la* y *virtud.* Así después 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 de las estrofas de Lope de Vega arriba copiadas que la pausa entre *ocasiona* y *a dónde* (versos 4 y 5) es naturalmente mayor que la pausa entre *proa* y *que* (versos 2 y 3), y entre *engolfas* y *que* (versos 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* (versos 1 y 2); entre *nave* y *fortunas* (versos 3

y 4), entre *perdida* y *a dónde* (versos 5 y 6), entre *cuerdos* y *con esperanzas* (versos 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 a 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 o duración de las pausas métricas coincida con la que damos naturalmente a 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, o, si un período ocupa dos o más estrofas, la coincidencia de los finales de éstas con los finales de los grandes miembros o 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 o 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 hermosa 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 clima alza importuno
> votos miles y mil; gracias, ninguno.

De los dos grandes períodos en que se divide el pasaje, ocupan 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,
> indigno, un godo al árabe consiente?
> Llorad, doncellas de Sïón, cautivo
> vuestro pudor del babilonio altivo.
>
> (*El mismo*).

Agrada también mucho al oído la coincidencia de los finales de las cláusulas en que se divide un período 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, etc.
>
> (*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. La estructura del pensamiento es representada por la del metro.

Pero la pausa media es de menos rigorosa observancia, y admite mucha más variedad en su distribución. Ya se deja entender que no sólo es inevitable sino conveniente y aun

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, aún más grave, de violentar la expresión, haciéndola redundante en un miembro, incompleta u oscura en otro *.

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 Eólo* 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*
> *Eólo* con soberbios navegantes
> que su furor desprecian.
>
> ¿Viste de la *empinada*
> *cumbre* sacar a 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 a 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;*

* En esta parte los más primorosos artistas que yo conozco son Mora y Maury; pero no sé si me atreva a decir que en el segundo se siente a veces el esfuerzo, y se hace alguna violencia a la expresión, hasta oscurecer el sentido y maltratar la lengua. (NOTA DE BELLO).

o 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 [1].

Cuanto más familiar es el estilo de la composición, menos se escrupuliza colocar una pausa menor en medio de una cláusula gramatical, y nada ocurre más a 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 apenas sensible, son poco a propósito para terminar el verso: colocadas en esta situación, la pausa con que debe señalarse el tránsito de un verso a 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 bien, Clara hermosa, *que*
ha de pesarte algún día
que me parezca tan bien.
(*Calderón*).

[1] [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:

"Sacude el polvo el árbol del camino
Al soplo de la tarde, y en *el suelto*
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 a *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 *embinada / cumbre*).

..."preces
Que las retornen a su ser primero
Y purguen las reliquias de *el grosero*
Vaso, que las contuvo, terrenal"].

Esta práctica es un remedo de aquellos ligeros embarazos y suspensiones que ocurren a 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 o evanecencia 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 a decir y me detengo 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.
> (*Moratín*).

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 a la medida cabal; y si por el contrario la dicción en vez de grave es esdrújula, lo que sobra a 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, o 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, o 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 mísera
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 a los de cuatro sílabas *tetrasílabos;* a los de cinco, *pentasílabos;* a los de seis, *hexasílabos;* a los de siete, *heptasílabos;* a los de ocho, *octosílabos;* a los de nueve, *eneasílabos;* a los de diez, *decasílabos;* a los de once, *endecasílabos;* a 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 o no 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 o esdrújulos; o 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.

Así en la oda *A los Colegiales de San Clemente de Bolonia,* la estrofa empleada por don Leandro Fernández de Moratín se compone de siete versos; el primero, segundo, cuarto, quinto y sexto, heptasílabos graves, el tercero y séptimo, endecasílabos agudos:

¿Por qué con falsa risa
me preguntáis, amigos,
el número de lustros que cumplí;
y en la duda indecisa
citáis para testigos
los que huyeron aprisa
crespos cabellos que en mi frente vi?

La estrofa en que el mismo autor compuso la oda a la memoria de don José Antonio Conde, consta de seis heptasílabos todos graves, excepto el quinto, que es siempre esdrújulo:

¿Te vas, mi dulce amigo,
la luz huyendo al día?
¡Te vas, y no conmigo!
¡Y de la tumba fría
en el estrecho límite
mudo tu cuerpo está!

Todas las estrofas de una y otra composición presentan la misma serie de finales graves y agudos o esdrújulos, como de versos y rimas.

Hay sin embargo ciertos metros y ciertos géneros de composición en que se concede al poeta mezclar a su arbitrio los versos graves, agudos y esdrújulos, y particularmente las dos primeras especies. Ni ha sido uniforme en esta parte la práctica de los poetas castellanos en diferentes épocas, como después veremos *.

Se permite, además, emplear alguna vez como graves, a fin de verso, las dicciones que terminan en diptongo acentuado o triptongo, si el acento no está sobre la última vocal; como *grey, voy, amáis, fragüéis*:

Si estuviera despacio escribiría,
como hizo Horacio Flaco a los Pisones;
a los aficionados a poesía
dedicara mis útiles lecciones;
con lógica sagaz demostraría
lo que va de naciones a naciones;
probara lo que va de ayer a *hoy;*
pero no tengo tiempo como *soy.*

(*Mora*) [1].

* Don Nicolás de Moratín y sus contemporáneos no usaban mezclar los finales esdrújulos con los graves arbitrariamente; licencia que se ha frecuentado mucho de poco tiempo acá. (NOTA DE BELLO).

[1] [Este ejemplo no sirve de comprobante a la observación precedente porque en el estilo joco-serio han solido los poetas modernos, por donaire, introducir en versos largos, y aun 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

Esta licencia se concede de mejor grado cuando el tono de la composición es familiar y festivo *; bien que entonces hasta las dicciones que tienen el acento sobre la postrera vocal, se sustituyen impunemente al final grave:

¿Y qué diré del escritor *venal*
que a cualquier opinión su pluma arrienda?
Para memorialista de *portal*,
fáltale sólo el rótulo y la tienda.
¡Oh Apolo! no es tu numen *celestial*,
aunque por hijo tuyo se nos venda,
quien inspira a ese cínico Proteo,
que al mismo Lucifer dirá: *Laus Deo.*
(*Bretón de los Herreros*).

Las dicciones que terminan en dos vocales llenas inacentuadas seguidas o no de consonante son, según lo dicho antes, naturalmente esdrújulas, sin embargo de que nuestros poetas, con la mira de hacer más lleno y sustancioso el verso, las usan mucho más a menudo como graves, haciendo de las dos vocales un diptongo impropio. Pudiera, pues, el poeta emplearlas a fin de verso como graves o como esdrújulas

octosílabo y de ahí para abajo). De tales rimas en poemas humorísticos o 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,* a sabiendas de estar empleando rimas agudas.

Una oda sáfica de Reinoso a Lista (*Obras de Reinoso,* I, pág. 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]. Esta nota de Caro fue redactada sobre la 2ª edición de la *Ortología* (1850). La reprodujo luego con el texto de la 3ª edición (1859), sin advertir que Bello, al preparar esta última, había ya aclarado el punto, pues a continuación del ejemplo transcrito, escribió: "Esta licencia se concede de mejor grado cuando el tono de la composición es familiar y festivo". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

* Los italianos son en esto más libres que nosotros; y Tasso mismo, que en su magnífica octava jamás termina el verso en vocal aguda, no se desdeña de interpolar en ellas rimas en *ái, éi, ói, úi.* (NOTA DE BELLO).

según el metro en que se propusiese escribir. *Purpúreo* es grave en esta copla de don Nicolás de Moratín:

Allí la blanca rosa,
allí el clavel *purpúreo*
y el lirio azul formaban
paraíso segundo.

Y no pecaría contra la prosodia el que componiendo en esdrújulos dijese:

Lleva en sus alas Céfiro
esencias aromáticas,
ya de clavel *purpúreo,*
ya de azucena cándida. *

§ III

DEL RITMO Y DE LOS ACENTOS

La distribución regular de los acentos da a 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.

* Los italianos llevan en esto la libertad hasta el punto de disolver diptongos propios para formar dicciones esdrújulas; así Monti, en una composición en que alternan los versos esdrújulos con los graves, ha dicho:

Taccio la fe, la publica
utilitá, gli onori,
dover, giustizia e *patria;*
prezzo d'infami ardori.

Véase Apéndice VII. (NOTA DE BELLO).

[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 Moratín no sirve sino para confirmar aquella observación.

Moratín empleó *purpúreo* como voz llana, no usando de licencia, sino siguiendo la regla].

De cualquier modo que se forme esta simetría o 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 a 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 o estrofa de Iriarte:

De sus hijos 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 la novena sílaba, por cuyo medio se divide en partes iguales trisílabas:

De sus hí | jos la tór | pe avutár | da
el pesá | do volár | conocí | a:
deseá | ba sacár | una crí | a
más ligé | ra aunque fué | se bastár | da.

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 tam-

bién llamarlas *pies,* que era el nombre que daban los griegos y latinos a 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 pies, la sextina de seis, etc.

Todas las cláusulas rítmicas que se usan en la versificación castellana son disílabas o trisílabas [1].

Las cláusulas rítmicas disílabas o están acentuadas sobre la primera sílaba, y entonces el ritmo se llama *trocaico,* como en este verso octosílabo:

Dime, pues, pastor garrido;
Díme | pués pas | tór ga | rrído;

o están acentuadas sobre la segunda sílaba, y se llama *yámbico* el ritmo, como en este verso heptasílabo:

¿A dónde vas perdida?
¿A dón | de vás | perdí | da?

De la misma manera las cláusulas rítmicas trisílabas pueden estar acentuadas sobre la primera, segunda o tercera sílaba. Si sobre la primera, el ritmo se llama *dactílico;* si so-

[1] En el ejemplar de la 2ª edición (1850), de uso personal de Bello, figura una hoja suelta de puño y letra del autor en la que empezó a escribir otra explicación de las cláusulas rítmicas:

"Las cláusulas rítmicas son de cinco especies; dos disílabas y tres trisílabas.

"Las cláusulas disílabas, o tienen el acento sobre la sílaba primera, como en las dicciones *casa, patria, río, bosques, matas;* o sobre la segunda como en las dicciones *pastor, amar, rindió y salí.* Indicando las sílabas acentuadas por la letra *a,* y las inacentuadas por la *b,* podemos representar la primera especie de cláusula rítmica por la fórmula *ab,* y la segunda por la fórmula *ba.* Este verso:

Claras ondas, prado ameno

constaría pues de cuatro cláusulas rítmicas

Cláras / óndas / prádo a / méno

las dos sílabas inacentuadas *do, a* pueden [dar] la sinalefa [de una] sola sílaba inacentuada. Este otro verso

Da el jardín fragantes flores

consta asimismo de cuatro cláusulas *ab*:

Dá el jar / dín fra / gántes / flóres".

(Comisión editora. Caracas).

bre la segunda, *anfibráquico;* si sobre la tercera, *anapéstico.* Dactílico es el siguiente verso endecasílabo de Moratín:

Suban al cerco de Olimpo luciente.
Súban al | cérco de O | límpo lu | ciénte.

El siguiente dodecasílabo de Juan de Mena es anfibráquico:

Con crines tendidos arder los cometas.
Con crínes | tendídos | ardér los | cométas.

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 a 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 éstos no era acentual el ritmo, como lo es en el nuestro [1]. Pero si se prescinde de esta diferencia fundamental, no dejará de hallarse bastante analogía, por lo que hace a la estructura, entre las cláusulas rítmicas de los antiguos y las nuestras. Daban ellos a las suyas, fuera de otros títulos que no son aplicables a la versificación castellana, los de yambos, troqueos, dáctilos, anfíbracos y anapestos, según la varia combinación de largas y breves en las cláusulas; y nosotros, atendiendo a la posición del acento, podemos dar a 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 concurran con el principio y el fin de las dicciones; pues ya hemos visto que el verso,

De sus hijos la torpe avutarda,

[1] [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[2]].

consta de los tres anapestos *de sus hí-jos la tór-pe avutár-da.* El último acento del verso pertenece siempre y esencialmente a la última cláusula rítmica, que en los versos trocaicos, anfibráquicos y dactílicos puede estar incompleta. Por ejemplo:

Yá los | cámpos | órna a | bril.
Derráma | su páli | da lúz.
Hínche los | áires ce | léste armo | nía.
Se óye a lo | léjos tre | méndo fra | gór.

El primer verso es trocaico, pero falta en la cuarta cláusula la sílaba inacentuada, y de grave que debería ser, se vuelve agudo. En el segundo, que es anfibráquico, falta para completar la tercera cláusula una sílaba inacentuada; y el verso, en vez de grave, es agudo, como el anterior. El tercer verso es dactílico, pero el cuarto dáctilo está incompleto, porque le falta la tercera sílaba; y el verso, en vez de esdrújulo, es grave. Finalmente, en el cuarto verso, que también es dactílico, faltan al último dáctilo las dos sílabas inacentuadas; y el verso, en lugar de esdrújulo, es agudo.

Por el contrario, en el yámbico y en el anapéstico pueden sobrar una o dos sílabas inacentuadas; en el trocaico y anfibráquico, una:

A dón | de vás | perdí | da.
Suspí | ra el blán | do cé | firo.
Sacudién | do las sél | vas el á | brego
Tiénde el | mánto | nóche | lóbre | ga.
El nído | desiérto | de míse | ra tórto | la.

Cada uno de nuestros cinco ritmos tiene un carácter o expresión peculiar; como lo notará sin duda todo aquel a quien la naturaleza haya dotado de un oído sensible a 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 dactílico se mueve como a 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.

Y sin embargo, en una sílaba más o menos al principio del verso puede consistir toda la diferencia entre el yámbico y el trocaico, entre el dactílico y el anfibráquico, entre el anfibráquico y el anapéstico:

Sobér | bia al már | te arró | jas.
Cuán so | bérbia al | már te a | rrójas.
Nído de | siérto de | mísera | tórtola.
El nído | desiérto | de míse | ra tórto | la.
En el ní | do desiér | to de mí | sera tór | tola.

Pero los versos no se conforman siempre a los tipos rítmicos de que acabo de dar ejemplos. Dificultosísimo hubiera sido continuar en una composición algo larga la alternativa precisa de acentuadas e inacentuadas que constituye 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 a 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 o *antirrítmicos,* esto es, colocados en los parajes del verso que no piden acento. Por ejemplo:

Saliendo del colmenar
dijo al cuclillo 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.*



Diploma de Miembro correspondiente Extranjero extendido en favor de Andrés Bello por la Real Academia Española, fechado en Madrid a 10 de marzo de 1861. (El original se conserva en la Secretaría General de la Universidad de Chile).

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 uno 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 a espacios iguales de tiempo.

Hay especies de verso en que no 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 a 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 a menudo a ella para dar suavidad a 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, examínense 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 mía,

consta de ciento veintiocho versos; los veintinueve son perfectamente rítmicos, es decir, tienen acentuadas todas las sílabas pares:

A dónde vás perdída,
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 a doce los que no tienen más acento rítmico que el necesario de la sexta:

> Vuelve, vuelve la próa;
> Verdad es que en la pátria.

Exceptuando 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.

Podemos, pues, dividir los acentos del verso en rítmicos y accidentales o antirrítmicos; 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.

Rigurosamente 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 a 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 luego es evidente que no satisfarán a las condiciones del ritmo las sílabas inacentuadas que se coloquen 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 *mo*vimientos.

En el primero, debe estar acentuada la sexta sílaba, y el posesivo *mi*, que la ocupa, no tiene acento; en el segundo, se exige o que lo tenga la sexta sílaba *que en*, o que lo tenga (además de la cuarta *cié*) 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 en 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 demostrativos *este, ese, aquel,* cuando preceden inmediatamente a un nombre, formando frase sustantiva con él; los artículos indefinidos; los adverbios monosílabos que inmediatamente preceden a la palabra o frase, que modifican, verbi gracia "*bien* alojado", "*mal* vestido", "*más* tarde", "*muy* temprano", "*tan* a deshoras", etc. [1]. Por la observa-

[1] [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, o del suficiente para marcar el ritmo:

1º Los artículos definidos y los posesivos *mi, tu, su, nuestro, vuestro;*

2º Los relativos *que* y *cuyo*;

3º Las preposiciones: *bajo, contra, de, entre, para, sobre,* etc.; y

4º Las conjunciones: *o, y, pero,* etc., y los adverbios relativos que algunos gramáticos llaman también conjunciones: *donde, como, cuando,* etc.

Falta, pues, la debida fuerza acentual a los versos siguientes:

..."y anhele
Sólo adorarte *como* los eternos
Espíritus te adoran..." (*Moratín*).

..."y vive
Tranquilo, en tanto *que* la numerosa
Turba", etc. (*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 *tan*. Pero los adverbios modificativos *bien, mal, más,* etc. no son proclíticos, tienen acento suficiente, sobre todo cuando está realzado 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*)].

ción atenta, empleada en la lectura y recitación de los versos, podrá cualquiera llenar esta enumeración, probablemente incompleta [1].

Si los acentos en determinados parajes son condiciones indispensables del ritmo, y esencialmente lo forman, los accidentales o antirrítmicos 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 a los 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 heptasílabo,

Mis ruegos, cruél, óye,

produciría la acentuación natural de *cruél,* 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 al ritmo, hace llena y sonora la cláusula.

[1] Este párrafo está tachado en el ejemplar de la 2ª edición (1850) de uso personal de Bello. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

§ III. Del ritmo y de los acentos

El ritmo a 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 o acentos debilitados por la posición recobran toda su fuerza, si el acento dominante es de los necesarios para el ritmo [1]. 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 *benígno omnipoténte império,* son todos necesarios y todos figuran suficientemente en el ritmo; lo que no sucede en [2]

Hiende las espumosas olas y huye,

donde, aunque el acento de *ólas* es rítmico, no es de los necesarios; y menos todavía en

Bullía la süave aura en la selva,

donde el acento de *áura* no es necesario, ni rítmico [3].

[1] En el ejemplar de la 2ª edición (1850) Bello había modificado esta última frase en nota corregida al margen: "si todos los acentos de ella son necesarios para el rítmo". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

[2] En el ejemplar de la 2ª edición (1850) Bello había corregido esta última frase en nota marginal: "Los dos acentos de *ólas espumósas* y los tres de *benígno omnipoténte império,* son todos necesarios; lo que no sucede en". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

[3] Bello dejó manuscrita una nota en su ejemplar de uso personal de la 2ª edición (1850). Como se refiere al problema del acento ritmico en la frase sustantiva, la colocamos en este punto.

"Varias veces hemos notado que cuando dos o más nombres forman una frase sustantiva, domina el último acento sobre los otros y los atenúa. Un acento oscurecido y atenuado de esta manera, no satisface el ritmo; y los buenos versificadores no lo admiten, sino muy raras veces. Nótase este defecto en

Los timbres del *honor patrio* deslustra

donde el ritmo exige un acento lleno de *honor,* que de suyo lo tiene, pero lo pierde aquí por su conexión con *patrio,* en tales términos que para llenar la exigencia del ritmo, es necesario hacer violencia a la prosodia natural de la frase. Sin embargo, el acento atenuado se hace perfectamente ritmico, cuando el acento dominante lo es, v. gr.

Hiende las ólas espumósas y huye
(*Meléndez*).

A tu benígno omnipoténte império
(*El mismo*).

Los acentos de *olas, benigno, omnipotente,* llenan perfectamente las condiciones ritmicas, porque los acentos dominantes de *espumosas* e *imperio* están en parejas". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

No ignoro que en las obras de los más expertos versificadores se encuentran versos semejantes a 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* [1]
> 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.

[1] [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. 56 nota 1.

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
> a disgusto de todos; pero yo so-
> lamente por la pobre Nicolasa
> lo siento, porque dicen que es celoso...
> así un poeta jocoso fingiendo
> una carta de mujer.

De la travesura de partir palabras en servicio de una asonancia difícil, véase ejemplo en Calderón, *Céfalo y Procris,* jorn. II, citado por Cuervo, *Apunt.,* p. 57.

En poesía seria no correrán con aprobación pasajes como éste:

> "¡Qué de ilusiones formidables! *¡Qué de*
> Hidras de frente mil! ¡Qué de quimeras!"
> (*Oña*)].

§ IV

DE LA CESURA[1]

En muchas especies de versos largos es necesaria una pequeña pausa o descanso natural en un paraje determinado del verso; esta pausa se llama propiamente *cesura,* y divide el verso en dos porciones. Si éstas 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 a los dos miembros en que la cesura parte el verso, sean iguales o desiguales.

No debe confundirse la cesura con la pausa propiamente dicha, porque si tuviese todos los caracteres de ésta, 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 a 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 a ciento
> y los pinos altísimos atierra;
> y de tanto destrozo aún 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 séptimo y octavo, sin embargo de concurrir dos vocales. Lo contrario sucede en la cesura. Las leyes del metro piden una después de *embrave-*

[1] [Es origen de confusión la variedad y vaguedad que se nota en el uso del término *cesura.* Véase el Apéndice VIII [2]].

cido, 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, aún 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 en vano,

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 a 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 o suplir las que faltan. Por ejemplo: *Inés* y *Flérida* podrían, sin quebrantar la medida, sustituirse a *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* o *Flérida* en lugar de Filis, el verso constará en el primer caso de sólo diez sílabas, y en el segundo, de doce; en aquél tendrá una sílaba de menos, y en éste de más, para la medida legítima, sin que sea dado a la cesura suplir o embeber lo que falta o sobra.

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 o esdrú-

jula. 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 o grave, pero no esdrújulo:

¡Oh de ambición | y de miseria ejemplo!
(*Olmedo*).

Entre el rebaño | mal segura pace.
(*El mismo*).

Pero estos accidentes de la cesura pertenecen a 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 a cierta medida hay uno o más versos. Nadie dirá que la unidad del verso dependa de que por un capricho del poeta o 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 o reposos que la medida exija, hay pausa o cesura; donde hay verdadera *pausa*, es decir, donde todo hiato es permitido, y no se consiente jamás sinalefa, y es indiferente para el ritmo que el final sea grave, agudo o esdrújulo, se pasa de un verso a 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 verso. Las enumeraremos, principiando por las de ritmo trocaico.

El verso *trocaico* más largo que se conoce en nuestra

lengua es el octosílabo. Bajo su forma típica tiene cuatro acentos; en la 1ª, 3ª, 5ª y 7ª sílaba:

Bráma, búfa, escárba, huéle.

Pero uno solo de estos acentos rítmicos es necesario, el de la 4ª cláusula o 7ª sílaba.

1 Ya tu familia gozosa
2 se prepara, amado padre,
3 a 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, etc.

(*Heredia*).

En el cuarto, sexto y octavo verso, no hay más acento rítmico que el necesario de la 7ª sílaba; en el primero hay además un acento rítmico sobre la 1ª; en el tercero, sobre la 5ª; en el segundo, sobre la 3ª y 5ª; en el quinto y séptimo, sobre la 1ª y 3ª; en el noveno, que es perfectamente rítmico, sobre la 1ª, 3ª y 5ª.

Para que los trocaicos octosílabos sean musicales y cantables, deben tener acentuada la 3ª, como la tienen el segundo, quinto, séptimo y noveno de los anteriores *.

* En castellano, se tiene poco cuidado de ajustar los octosílabos a 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, a la acentuación de la séptima sílaba; muy a propósito, sin duda, para el drama, y para el estilo llano de *romance*, en que se asocia con el asonante; pero poco adaptable a los tonos altos de la lira, y mucho menos a la grande epopeya. (NOTA DE BELLO).

[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 a la Virgen de Fuen-

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 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 embeléso,
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 copa
13 del árbol menéa
14 y bramándo está, etc.

es trocaico el ritmo de los versos 1, 2, 7, 8, acentuados en la primera y en la quinta; el de los versos 3, 4, 5, 9, 14, acentuados en la tercera y la quinta; y el verso 6, en que todas las sílabas impares están acentuadas; pero en el verso 10 pasa el poeta al ritmo anfibráquico, que se sostiene en los versos 11, 12 y 13, apoyándose en la segunda y la quinta. Se puede citar como ejemplo de una composición entera

cisla, la de Bello a Nuestra Señora de las Mercedes (himnos todos éstos), y varias poesías líricas de J. E. Caro; por ejemplo las que principian:

"Lejos ¡ay! del sacro techo
Que mecer mi cuna vio,
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..."].

en hexasílabos puramente trocaicos el himno latino a la Virgen Santísima:

Ave maris stella,
Dei mater alma, etc. *

El *trocaico tetrasílabo* tiene bajo su forma típica dos acentos rítmicos sobre la 1ª y 3ª; pero de éstos sólo el segundo es necesario:

A una mona
muy taimada
dijo un día
cierta urraca:
Si vinieras
a mi estancia,
¡qué de cosas
te enseñara!
(*Iriarte*).

Son perfectamente rítmicos los versos tercero, cuarto y séptimo; 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.

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.

Los esfuerzos del mismo poeta para darnos versos disílabos (que si pudieran existir, serían necesariamente trocaicos) fueron mucho menos felices. Prescindo de que, tomando

* 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. (NOTA DE BELLO).

la palabra *ritmo* en su significación específica rigurosa, no puede haber propiamente ritmo, ni por consiguiente verso, donde no haya dos o más cláusulas iguales o semejantes, es decir, cuatro sílabas a lo menos. Pero ampliemos por un momento el significado de la palabra, y hagamos consistir el ritmo en la especie de cláusula de que consta el verso, aunque tenga una sola, como éstos de Espronceda:

Fúnebre
llanto
de amor
óyese
en tanto.

Fúnebre y *óyese* son versos disílabos a causa del final esdrújulo. *Llanto* es manifiestamente un verso disílabo. Pero *de amor* es un verso trisílabo a causa del final agudo; y *en tanto* es manifiestamente un verso trisílabo, a no ser que se imagine sinalefa entre el *óyese* del cuarto verso y el *en* del quinto; lo cual reduciría estos dos versos a uno solo, pentasílabo. Es, por tanto, imposible percibir en estas cinco líneas medida ni cadencia uniformes.

Otra vez acometió Espronceda los disílabos, pero sin alcanzar a formar con ellos una oración completa:

Breve
leve
son.

Pudiera moderarse la dificultad mezclando los disílabos con otros versos trocaicos de mayor extensión:

En la fuente
trasparente
brilla
la primera luz dorada
de la aurora nacarada;
y en las flores que la orilla
entapizan ciento a ciento,
aura leve
blando aliento
bebe.

Pero ni aun así se mueve el verso con soltura, y parece como que cojea y se detiene para tomar resuello.

Pasemos a los *yámbicos.*

El más largo de todos es el *alejandrino a la francesa,* que consta de trece sílabas y debe tener una cesura después de la tercera cláusula, siendo siempre agudo o 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 sólo se tocaba | algún solemne día.
Con el más recio son, | con pausado compás,
cuatro golpes o tres | solía dar no más.
Por esto y ser mayor | de la ordinaria marca,
celebrada fue 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,* o simplemente *endecasílabo,* hablaremos por separado.

* Este tránsito del yambo al anapesto ocurre también a menudo en el alejandrino de los franceses, que ha sido el modelo del nuestro:

Et par dróit | de conquéte | et par dróit | de naissánce.
(*Voltaire*).
(NOTA DE BELLO).

El *yámbico eneasílabo,* tomado también de los franceses, tiene un solo acento necesario, el de la 8ª sílaba:

Tú, manguito, en invierno sirves,
en verano vas a un rincón.
(*Iriarte*). [1]

Pero cuando se destina al canto tiene dos acentos necesarios, el de la 4ª y el de la 8ª sílaba:

¡Alarma, alárma, ciudadános!
ya suena el párche y el clarín.

El tipo yámbico de este verso es perfecto en

No dé jamás mi dúlce pátria
la nóble frénte al yúgo víl.

Algunos de los pocos que han usado el alejandrino y el eneasílabo a 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,* o los versos graves con los agudos, como en la fábula de *El Abanico, el Manguito y el Quitasol.*

El *yámbico heptasílabo,* llamado *anacreóntico,* tiene un solo acento necesario, el de la sexta sílaba:

1 Quiero cantar de Cadmo,
2 quiero cantar de Atrida;
3 mas ¡ay! que de amor solo,
4 sólo canta mi lira.
5 Renuevo el instrumento,
6 las cuerdas mudo aprisa;
7 pero si yo de Alcides,
8 ellas de amor suspiran.
(*Villegas*).

[1] [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:

"¡Oh, padre Adán! ¡Qué error tan triste
Cometió en ti la vanidad
Cuando a la dicha preferiste
De la ciencia la vanidad!"

De otras clases de eneasílabos se hablará adelante].

Para que pueda cantarse este verso, debe tener a lo menos dos acentos rítmicos, sobre la cuarta y la sexta, como en el primero, segundo, séptimo y octavo de los anteriores, o 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, o más bien, no es adaptable a la misma modulación musical que los otros.

El heptasílabo propende naturalmente al ritmo yámbico que los buenos versificadores prefieren manifiestamente 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.

El *alejandrino* de los antiguos poetas castellanos no era un verso simple, sino compuesto de dos versos heptasílabos de ritmo yámbico:

Volvía la cabeza | e estábalos catando.
Vio puertas abiertas | ë uzos sin cannados,
alcándaras vacías | sin pieles e sin mantos, etc.
(*Poema del Cid*).

En el nomne de Dios | que fizo toda cosa,
e de don Jesu Cristo | fijo de la Gloriosa.
(*Berceo*).

En efecto, la separación entre los *hemistiquios* o 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 o esdrújulo:

Mucho cantó *mejor* | el varón Isaía.
Estrella de los *mares*, | guïona deseada.
El fruto de los *árbores* | era dulz e sabrido.

Los modernos han querido dar unidad a 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 a 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:

Aún ebrios de la última risueña bacanal.
Triunfante, cual las águilas de su blasón, volvía.

Don Fernando de Velarde se acerca más a 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 acento necesario 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 sólo 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.

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 acento necesario que el de la cuarta:

1 El que inocente
2 la vida pasa,
3 no necesita
4 morisca lanza,
5 fusco, ni corvos
6 arcos, ni aljaba
7 llena de flechas
8 envenenadas.
(*Moratín*).

El quinto, sexto y séptimo son dactílicos; y podemos agregarle 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.

Versos *dactílicos.* Tenemos entre las fábulas de Iriarte una en endecasílabos de ritmo dactílico:

Ciérta criáda la cása barría
con una escóba muy puérca y muy viéja, etc.

Puede faltar el acento de la primera cláusula; los otros tres son absolutamente necesarios [1].

[1] [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 a excluirla, como desde un principio la había repudiado el oído castellano].

§ V. *De las diferentes especies de versos*

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 séptima, verbi gracia

¡Muéstra tu lúz, Dios etérno!
¡Vuélve la páz a los hómbres!

Hay tonadas españolas que piden octosílabos dactílicos y a que no puede adaptarse el ritmo trocaico sin violentar la prosodia.

El trocaico octosílabo, reducido al solo acento de la séptima, degenera a menudo en dactílico:

¿. . . Ciudadanos
quiéres? Eléva las álmas.
(*Meléndez*).

Tódo a una vóz os procláma.
(*El mismo*).

Tódo os adóra en siléncio.
(*El mismo*).

Aun sin el acento de la primera cláusula, el verso puede conservar todavía una cadencia dactílica bien señalada:

Para nosótros vivámos
en soledád y sosiégo.
(*Meléndez*).

¿Dónde el candór castelláno,
la parsimónia, la llána
fé, que entre tódos los puéblos
al españól señalában?
(*El mismo*) [1].

[1] [Tan raro es que en los romances esta forma dactílica se repita en dos o tres líneas seguidas, que sorprende como novedad o variedad agradable en los que voy a señalar de cursiva:

"*Para nosotros no hace*
Su melancólico ruido
El torrente del desierto;
Para nosotros, altivos
No alza sus ramos la palma;

Se ha notado también arriba que el verso de cinco sílabas, según el uso de nuestros poetas, vacila entre el yámbico y el dactílico.

Hay un pentasílabo puramente dactílico, que es el que se llama *adónico;* pero está sujeto a leyes especiales, que se darán a conocer después.

Algunos han mirado como una nueva especie de verso el de la oda de Moratín *A don Gaspar de Jovellanos.* Yo lo tengo por un verso doble [1], compuesto de dos pentasílabos bien separados:

Íd en las álas | del ráudo céfiro,
humíldes vérsos, | de las florídas
végas que diáfano | fecúnda el Árlas,
a dónde lénto | mi pátrio río
vé los alcázares | de Mántua excélsa.

El poeta evita el hiato y eso parece dar cierta unidad a cada parte pentasílaba. Pero también se abstiene de la sina-

Para nosotros el brillo
No es de la cándida luna,
Que sus cabellos divinos
Tiende por cima del bosque;
Nunca podremos, amigo,
Arrimar a nuestra choza
El bastón del peregrino..."
(*F. J. Caro*)].

[1] [Por ser en este verso doble, Gallego pudo burlarse graciosamente de este metro considerado por su autor como ensayo para demostrar que podían ponerse nuevas cuerdas a la lira castellana.

Gallego tomó por base la fábula de Iriarte:

"Vio en una huerta
dos lagartijas
cierto curioso
naturalista..."

quitó la asonancia introduciendo un esdrújulo:

"Vio en una huerta
varios cernícalos..."

y dio, en consecuencia, para enrostrársela a 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,

lefa; 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 [1].

Aún hay más motivo para mirar como verso doble el del *Diálogo pastoril*, traducido de Pablo Rolli:

¿Quiéres decírme, | zagál garrído,
si en éste válle, | naciéndo el sól,
víste a la hermósa | Doríla mía,
que fatigádo | buscándo voy?

Nótese el hiato en éste:

También con élla | íba un pastór.

Juntando de la misma manera dos pentasílabos y frecuentando el final esdrújulo en ambos, imitó muy bien don Juan Gualberto González el asclepiadeo latino:

Mecénas ínclito, | de antíguos réyes
clára prosápia, | óh mi refúgio,
mi dúlce glória, | háy quien se agráda
del pólvo olímpico, | y si evitándola
cercó la méta | su ruéda férvida,
hásta los númenes | dueños del múndo
ufáno elévase | con noble pálma.

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"].

[1] En el ejemplar de la 2ª edición (1850) de uso personal de Bello, aparece este párrafo redactado, en letra del autor, de la siguiente manera:
"El poeta evita el hiato entre los dos pentasílabos, y esto parece dar cierta especie de unidad a cada par. Pero también se abstiene allí de la sinalefa, y faltando ésta, la equivalencia del acento esdrújulo al grave en el final del primer pentasílabo de cada par es un signo inequívoco de pausa, esto es, de que cada pentasílabo constituye un verso distinto". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Esta traducción me parece bien superior a la del moderno Burgos que la inserta [1].

Versos *anfibráquicos*. Los más cortos de todos serían los trisílabos de Espronceda, si hubiesen de mirarse como versos distintos:

Suspíra
la líra
que hirió
en blándo
concénto
del viénto
la vóz

Pero militan contra los versos trisílabos razones especiales que nos persuaden a negar su existencia. La unidad del verso no depende de escribirse en una línea separada, ni en la colocación de las rimas, que pueden ponerse no sólo en los finales, sino en el medio del verso, como después veremos. Depende de haber entre verso y verso una pausa tal, que sea allí permitido el hiato, inadmisible la sinalefa, e indiferente para el ritmo el acento final agudo, grave o esdrújulo. A la verdad, podría haber un ritmo sensible en la sucesión de líneas trisílabas, pero que no pertenecerá a cada línea de por sí, sino a la serie continua de ellas; por ejemplo:

Los vientos
azotan
la selva
frondosa.

Así es que sustituyendo esta otra cuarteta:

El viento
azota
la selva
hojosa,

parece forzado y desagrada al oído el hiato entre la primera línea y la segunda, como entre la tercera y la cuarta; lo que

[1] Este párrafo lo transcribimos de las correcciones manuscritas de Bello en el ejemplar de la 2ª edición (1850), de uso personal. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

hace ya presumir que cada par de líneas forma en realidad un solo verso pentasílabo. Por el contrario, la sinalefa en los mismos parajes sería fácilmente aceptable; mas entonces cada par de líneas formaría un solo verso anfibráquico:

El viento
azotaba
la peña
escarpada.

Hay más todavía. En estas cuatro líneas:

Batiendo
las playas
el noto
bramaba,

no hay nada que el oído repudie; y lo mismo debería suceder, en la suposición de que cada una fuese un verso, poniendo, en lugar de *el noto, el ábrego;* una vez que en final de verso lo mismo vale para el ritmo una dicción que otra. Pero es seguro que nadie toleraría:

Batiendo
las playas
el ábrego
bramaba;

y que para aceptar *el ábrego* en la tercera línea sería preciso quitar una sílaba a la cuarta:

El ábrego
brama;

o poner una sinalefa entre las dos:

Furioso
las playas
el ábrego
asalta.

Otra cosa debe notarse, y es que sin embargo de ser natural el hiato entre el primero y el segundo par de hexasílabos,

no es disonante de cuando en cuando la sinalefa en el mismo paraje, anteponiendo a la tercera línea una sílaba inacentuada:

Furioso
la playa
el invierno
azotaba,

como si conspirasen los trisílabos a producir el dodecasílabo de que ahora vamos a tratar.

Versos *anfibráquicos dodecasílabos.* Tuvieron antiguamente grande uso los llamados de *arte mayor*:

El cónde y | los súyos | tomáron | la tiérra
que estába en | tre el água | y el bórde | del muro.
(*Juan de Mena*).

Que lláre, | que ría, | que gríte, | que cálle,
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^a, 5^a, 8^a y 11^a, como los anteriores. Falta con todo alguna vez el acento rítmico de la primera cláusula:

Lo *que a* mios homes | por cuita les callo.
(*Libro de las Querellas*).

o de la tercera:

El mucho llorado | de *la* triste madre.
(*Juan de Mena*) [1].

La cesura no impide que el primer hemistiquio termine en aguda, compensándose esta falta en el segundo, que consta entonces de siete sílabas:

[1] [Estos ejemplos se refieren a nuestro actual modo de acentuar; no son concluyentes para mostrar la falta de ritmo, porque ya se ha visto, p. 51 (nota 1), que los poetas anteclásicos solían acentuar los proclíticos].

Que quiere subir | 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 en dicción esdrújula, compensando este exceso el segundo hemistiquio, que sólo consta entonces de cinco sílabas:

Ni sale la fúlica | de la marina.
Igneo lo viéramos | o 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 fue el darse a veces a la cesura el carácter de pausa:

Ya pues, si se debe | en este gran lago
guiarse la flota...
Magnífico conde, | y ¿cómo me dejas?
Mataras a mí, | dejaras a 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*).

* El *h* de *hallar* y de otras muchas palabras se pronunciaba en lo antiguo con un sonido de *f* o de *j* que no daba lugar a la sinalefa. (NOTA DE BELLO).

Bien se | mostraba | ser madre en | el duelo.
Mientras | morían | y mientras | mataban.
(*Juan de Mena*).

En el verso siguiente de este último poeta, se cometen a un mismo tiempo ambas licencias:

Con peligrósa y vána fatíga.

Falta la primera sílaba del verso, y no hay sinalefa entre los dos hemistiquios, rematando el uno y principiando el otro por vocal.

Los modernos que han hecho uso de este verso han tenido mucha razón en abstenerse de una práctica tan licenciosa como la que acabamos de exponer. Pero me parece que don Tomás de Iriarte, remedando en su fábula de *El retrato de golilla* (donosísima por otra parte) las coplas de arte mayor de los antiguos, no fue bastante fiel al ritmo anfibráquico, que tan manifiesto es en ellas:

Ora pués, si a 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 púro a cósta de la claridád;
y no hálla 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 a esto que, no dando lugar a la sinalefa en la cesura, y, admitiendo, allí, el hiato:

De frase extranjera | el mal pegadizo,
Cambiadme 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
el mal pegadizo

hoy a nuestro idioma
gravemente aqueja;
pero habrá quien piense
que no habla castizo,
si por lo anticuado
lo usado no deja.

Harto más atención prestó al ritmo don Leandro Moratín en su *Canto al Príncipe de la Paz*. Domina en todo él la cadencia anfibráquica:

Catád que mis fíjos demándan de mí
de sér aducídos en sáncta equidád.
A nón acuitállos las miéntes parád;
en álgos abónden e pán otrosí.
E cuánto mis tiérras (que tál non creí)
mesnádas de allénde osáren corrér,
facéd a los míos punár e 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 | a su lado yocunda;

y aunque es verdad que alguna vez da cabida al hiato en el mismo paraje:

Mesnadas de allende | osaren correr,
Allí rudo vulgo | e sandio declina;
E parte al agudo | estímulo pronta,

ésta es una licencia que se tomaron mucho más a menudo los antiguos.

Tenemos un ritmo anfibráquico más regular y perfecto que en el verso de arte mayor de los antiguos, en el *Canto a Bolívar* de don José Fernández Madrid:

Amígos, el cánto de guérra entonád,
espléndido triúnfo prométe la fáma;

y en el *Canto de los Padres del Limbo* de Moratín:

¡O cuánto padéce de afánes cercáda,
mercéd al engáño de fiéro enemígo,
en lárgo castígo 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.

Anfibráquico eneasílabo. A esta especie pertenecen aquellos de Espronceda en su *Estudiante de Salamanca*:

Y luégo el estrépito créce,
confúso y cambiádo en un són,
que rónco en las bóvedas hóndas
tronándo furióso zumbó.

Anfibráquico hexasílabo. Tiene dos acentos necesarios: el de la 2ª y el de la 5ª sílaba:

¿Qué nuncio divino
desciende veloz,
moviendo las plumas
de vario color?
Ropajes sutiles
adorno le son,
y en ellos duplica
sus luces el sol.
(*Moratín*).

Pero en composiciones de carácter menos elevado y que no se destinan al canto, falta a veces el acento de la primera cláusula:

Anarda la bella
tenía un amigo
con quien consultaba
todos sus caprichos;
colores de moda
más o menos vivos,
plumas, sombreretes,
lunares y rizos,
jamás en su adorno
fueron admitidos,
si él no la decía:
Gracioso, bonito.
(*Samaniego*).

El primero, segundo, tercero, quinto, octavo, noveno, y duodécimo de estos versos son anfibráquicos perfectos, y en el resto de la fábula es aún más dominante el anfíbraco:

Traidoras la roban
(ni acierto a decirlo)
las negras viruelas
sus gracias y hechizos.
Llegóse al espejo;
éste era su amigo;
y como se jacta
de fiel y sencillo,
lisa y llanamente
la verdad le dijo.

Entre estos diez versos, sólo hay dos, el noveno y el décimo, en que falta el acento de la segunda sílaba.

En los versos hexasílabos que no se sujetan a leyes rigurosas, el ritmo es a veces oscuro, y parece pasar de los anfíbracos a 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 a 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.

Versos *anapésticos*. El más usado es el de doce sílabas bajo la forma típica de tres acentos necesarios. En la fábula de *El Sapo y el Mochuelo* de don Tomás de Iriarte, alternan los anapésticos de diez sílabas con los anfibráquicos libres de seis:

Escondido en el tronco de un árbol
estaba un mochuelo,
y pasando no lejos un sapo
le vio medio cuerpo.
¡Ah de arriba, señor solitario!
(dijo el tal escuerzo),
saque usted la cabeza, y veamos
si es bonito o feo.

No presumo de mozo gallardo
(respondió el de adentro)
y aun por eso a salir a lo claro
apenas me atrevo.
Pero usted que de día su garbo
nos viene luciendo,
¿no estuviera mejor agachado
en otro agujero?

El verso de siete sílabas pudiera adaptarse fácilmente al ritmo anapéstico:

Yo también soy cautivo;
también yó, si tuviéra
tu piquíto agradáble,
te diría mis pénas.
(*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 extensión de este verso nobilísimo, en que se oyeron los sublimes acentos de Dante, Milton, Camoens, Herrera y Rioja; en que traveseó la fantasía del Ariosto y dio a 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 a casi todos los caracteres del ingenio, y con ligeras diferencias ha sido naturalizado en todos los idiomas cultos de Europa y América [1].

[1] En las correcciones manuscritas de Bello en su ejemplar personal de la 2ª edición (1850), se corrigió así este párrafo:

"Trataremos con alguna más extensión de este verso nobilísimo, que manejado por los grandes poetas se presta con admirable flexibilidad a la sátira y al epigrama como a la epopeya, a la oda como al drama; y con ligeras diferencias ha sido naturalizado en todos los idiomas cultos de Europa y América". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

§ VI. *Del verso yámbico endecasílabo*

El *yámbico endecasílabo,* llamado también *verso heroico,* porque suele emplearse en las obras de carácter más elevado [1], y especialmente en la epopeya heroica, 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 o esdrújulos; y generalmente, cuando se deja la forma grave por alguna de las dos, es necesario que aparezca en ello designio, o que por este medio se dé a los versos cierta fuerza o donaire. El endecasílabo agudo de la fábula de *El cazador y el hurón* de don Tomás de Iriarte, es una forma métrica constante a 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* [2].

El ritmo del endecasílabo heroico es yámbico; y aunque es raro encontrarle bajo su forma típica,

Cayó, y el són treméndo al bósque atruéna,

no puede el poeta dispensarse de poner en él uno o 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, o la 4ª, 8ª y 10ª. Tiene, pues, el endecasílabo (que así se llama también absolutamente) dos formas o estructuras generales; *primera*:

Campos de soledád, mustio colládo.
(*Rodrigo Caro*).

y *segunda*:

Sube cual áura de oloróso inciénso.
(*Mora*).

[1] Bello corrigió de puño y letra en su ejemplar de uso personal de la 2ª edición (1850), la frase: "las obras de carácter más elevado" por "celebrar los grandes hechos". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

[2] Bello corrigió el final de este párrafo en las enmiendas manuscritas al ejemplar personal de la 2ª edición (1850): "...composición, como lo hizo don Leandro de Moratín en la oda, antes citada, *A los colegiales de San Clemente de Bolonia*". Y suprimió la cita. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Y cada cual de ellas comprende varias modificaciones subalternas:

1 Arbitro de la páz y de la guérra.
(*Olmedo*) [1].

2 Otro nombre conquísta con sus héchos.
(*El mismo*).

3 ¿Son ésos los garzónes delicádos?
(*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 esplendoróso.
(*El mismo*).

7 Y yá de acometér la vóz espéran.
(*El mismo*).

8 Salgo al améno válle, súbo al mónte.
(*Jovellanos*).

9 Si acáso el hádo infiél vencér le niéga.
(*Olmedo*).

10 Un día púro, alégre, libre quiéro.
(*Fray Luis de León*).

Estos versos pertenecen todos a la primera estructura del endecasílabo, en que deben acentuarse forzosamente la 6ª y la 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; 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.

[1] [Quevedo había escrito este verso antes que Olmedo].

§ VI. Del verso yámbico endecasílabo

La segunda estructura del endecasílabo es menos varia, pues además de los acentos necesarios sobre la 4ª, 8ª y 10ª, a que están reducidos estos versos de Moratín:

Madre piadósa que el laménto humáno
calma, y el brázo vengadór suspénde,

sólo recibe otros acentos rítmicos sobre la segunda o la sexta, o sobre ambas a un tiempo, como en este verso de Rioja [1]:

Prisiónes són do el ambicioso muére.

y en los dos últimos de este terceto de Francisco de la Torre:

Y si el amor de Tirsi por el mío
quieres dejár, | escóge tú de aquélla
manáda mía | un tóro blánco y párdo.

En este último están acentuadas todas las sílabas pares, como en el siguiente de Herrera:

El sácro múro, honór de Hespéria y fáma.

En los últimos tres ejemplos pudiera parecer arbitrario el referirlos a la segunda estructura más bien que a la primera, siendo así que por lo tocante a la acentuación presentan los caracteres esenciales de ambas. Pero la segunda estructura tiene, como veremos luego, un corte o cesura que la distingue.

Si con el vario juego de los acentos rítmicos juntamos ahora el de los accidentales o antirrítmicos, de que se valen a menudo los buenos poetas para dar variedad y armonía imitativa a 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 a señalar las sílabas en que se oyen unos y otros acentos:

Basta para escarmiénto y desengáño.
(*Martínez de la Rosa*).

[1] [Fernández Andrada].

Ya vacíla, señóres, la constáncia.
(*El mismo*).

La pátria y el honór, últimos réstos.
(*El mismo*).

A la atónita Grécia narró un día.
(*El mismo*).

Ni aun éste último bién me concediéron.
(*El mismo*).

Dúlces guérras de amór y dúlces páces.
(*Góngora*).

Ráya, dorádo sól, órna y colóra.
(*El mismo*).

Bréve consuélo de un dolór tan lárgo
(*Francisco de la Torre*).

Llegár al fín de ésta mortál contiénda.
(*Herrera*).

Déja el volár, déja el volár ligéro.
(*Rioja*).

En la segunda de las formas generales del endecasílabo son de más importancia que en la primera las cesuras o 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 o tetrasílabo agudo:

Madre piadosa | que el lamento humano.
Prisiones son | do el ambicioso muere.
A nueva gloria | y resplandor 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 [1].

[1] [Un verso largo que puede dividirse en dos hemistiquios perfectamente iguales, pierde el carácter que debe distinguirle, y se convierte en un verso compuesto, o sea, en dos versos cortos puestos en una sola línea. A esta clase pertenece el alejan-

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 agradable el corte que la divide en dos hemistiquios, el primero de cinco y el tercero de seis sílabas:

Verdes riberas, | bosque solitario [1];

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 a descubierto el acento antirrítmico que la precede, quiero decir, el de las sílabas 3ª o 5ª. Así es que, si desaparece o muda de lugar

drino 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 a 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, a 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..."]

[1] [Hay circunstancias que quitan a este corte lo que de desapacible nota en él

la cesura, no serán desagradables los versos, sin embargo de que conserven la misma distribución de acentos:

Mira mármoles y arcos destrozados.
(*Rodrigo Caro*).

Desprecia el varón sabio a 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 algún modo para que pueda tolerarse la cadencia; lo cual se logra o por medio de una conexión gramatical estrechísima, que debilite el acento de la sílaba impar, como en el verso de Quevedo, o por medio de una cesura bien señalada, que realce el acento de la sílaba par, verbi gracia:

Hórrido *fragór se óye;* | el bosque suena.

nuestro autor, y aun pueden devolver a versos semejantes el nervio y gracia que en otros casos suelen faltarles. Tales circunstancias son:

1ª Que el 2º hemistiquio principie por un esdrújulo (bien que este recurso es a las veces insuficiente):

"He aquí la noche / plácida y serena".
(*Bello*).

2ª Que una sinalefa en la quinta sílaba, ligue dicciones de ambos hemistiquios, de donde éstos 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 forajidos
De más *renombre.* / *Un* zorro veterano..."
(*Bello*).

"Al recordar su trato el pecho siente
Bullir de *gozo.* / *Elvira* no se altera..."
(*El mismo*).

3ª Que una sinalefa en la sexta sílaba, introduzca el 2º hemistiquio:

"Gravina, Escaño, / *y Alava,* 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 *feliz, 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 a 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 dígase,

Adiós, montañas; adiós, patria; huyendo
voy de vosotras . . .

la cesura después de *patria* realzará el acento necesario de la octava sílaba, y quedará satisfecho el oído [1].

Desechados los que hemos notado como inadmisibles, es todavía grande la variedad de cortes de que es capaz la pri-

[1] [¡Quién sabe! Bello por una disposición o hábito particular del oído, era demasiado indulgente con el choque de acentos en las sílabas 7^a y 8^a: (*-diós, pá-*)
Disculpaba el celebérrimo verso de Iriarte:

"Las maravillas de *aquél árte* canto"

(*Revista de Santiago*, t. 2^o, p. 252), y él mismo escribió:

"Va la razón al *triunfál cárro* atada".
(*Silva a la Zona Tórrida*).

Veintiocho versos de igual factura he hallado en la traducción que hizo el mismo Bello del *Orlando enamorado,* todos ellos, según mi oído, durísimos].

mera estructura del endecasílabo. Son frecuentísimos los que siguen:

La codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar; | la ira a las espadas.
(*Fernández Andrada*).

Dejémosla pasar, | como a la fiera
corriente del gran Betis [1], | cuando airado.
(*El mismo*).

Los siguientes tienen algo de extraño, sea por el acento antirrítmico que les precede, sea por la desigualdad de los miembros en que dividen el verso. Pero usados con economía y oportunidad sorprenden y agradan a 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 temeroso.
(*Herrera*).

Casi no tienes ni una sombra vana
de nuestra antigua Itálica, | y ¿esperas?
(*Fernández Andrada*).

. . Vuelve, Tirsi,
a la seguridad del puerto; | mira
que se te cierra el cielo.
(*Francisco de la Torre*).

Oh tú, | que con dudosos pasos mides.
(*Quevedo*).

¡Ay! | yace de lagartos vil morada.
(*Rodrigo 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 ob-

[1] [Aquí no desagrada el choque de acentos].

servaciones, donde separados de sus lugares los ejemplos, no es posible percibir la *oportunidad,* en que consiste a veces su principal mérito.

§ VII

DE LOS VERSOS SÁFICO Y ADÓNICO

Tenemos especies de versos 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 sustituidas a éstas las largas variasen la medida o 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:

1º Un acento sobre la primera sílaba;
2º Que las sílabas segunda y tercera sean breves;
3º Que sean también breves la sexta, séptima y novena sílabas;
4º Que el primer hemistiquio termine en dicción grave;
5º 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 vecíno de la vérde sélva.
(*Villegas*).

Además de los acentos indispensables de las sílabas *ci, ver, sel,* tenemos otro en *dúl;* 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,

donde 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 la cesura, y donde 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 a las condiciones del endecasílabo heroico; pero no todo endecasílabo heroico, aunque sea de la segunda estructura, llena los requisitos del sáfico. Así:

Prisiónes són do el ambicióso muére,

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 a condiciones especiales.

El *adónico* es un pentasílabo dactílico, en que se requie-

ren precisamente los dos acentos rítmicos de la primera y la cuarta, y se exige además que sean sílabas breves la segunda y tercera:

Céfiro blando.
Dile que muero.
Témo sus iras.

No parecerían, pues, bastante 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 oir 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 sáfico parece, a primera vista, un verso doble compuesto de un verso de cinco sílabas y otro de seis [1]. Pero no siendo permitido el hiato entre la 5ª y la 6ª sílaba, y tolerándose allí alguna vez la sinalefa, no veo el fundamento de esa suposición.

El adónico es en realidad un sáfico trunco; es el primer hemistiquio del sáfico, sometido a leyes rigorosas. Asócianse 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,
céfiro blando.

[1] En las correcciones manuscritas de Bello en su ejemplar personal de la 2ª edición (1850), había escrito: "verso de cinco sílabas y otro de siete". (Comisión Editora. Caracas).

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; etc.

Leyendo esta composición se verá claramente la tendencia del sáfico a los cuatro acentos de la primera, cuarta, octava y décima; y la necesidad de los tres últimos, a 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, séptima y novena (sobre todo las tres últimas), son accidentes dominantes, aunque no perpetuos. Los adónicos son suavísimos, con la sola excepción de [1]

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, a 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.

[1] Este párrafo lo enmendó Bello con las correcciones manuscritas al ejemplar de uso personal de la 2ª edición (1850), en la siguiente forma: "El primer hemistiquio, grave; la exclusión de la sinalefa en la cesura; y la celeridad de las sílabas segunda y tercera, sexta, séptima y novena (sobre todo las tres últimas), son en esta oda accidentes dominantes, aunque alguna vez se echan de menos. Los adónicos son suavísimos, con la sola excepción de...". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Al que en los sáficos y adónicos no quiere sujetarse a leyes tan rigorosas como las que dejo expuestas, le es permitido sin duda relajárselas; y le importará muy poco que se le nieguen esos títulos a sus versos, con tal que satisfaga en ellos a los requisitos indispensables de todo metro.

§ VIII

DE LAS RIMAS CONSONANTE Y ASONANTE

La *rima* es la semejanza de terminación entre dos o más dicciones.

La rima *consonante*, o como se dice de ordinario, la *consonancia* o el *consonante*, consiste en la perfecta semejanza de todos los sonidos finales desde la vocal acentuada inclusive; de que se deduce: 1º que puede ser esdrújula y aun sobresdrújula, 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*; 2º que puede estar reducida a un solo sonido, como en el último ejemplo; y 3º 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* con *v*, como en *acaba* y *esclava*, *recibo* y *cautivo*. Sin embargo, cuando la consonancia es imposible o difícil, se disimula alguna ligera y poco perceptible diferencia. Lope de Vega rimó a *veinte* con palabras terminadas en *ente*, y don Luis de Ulloa a *mármol* con *árbol* [1].

[1] [El rimar *s* y *z*, *ll* y *y*, como se atrevieron a hacerlo Carvajal y Martínez de la Rosa, acomodándose a 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 fue "distracción ocasio-

Una palabra no puede ser consonante de sí misma.

De aquí nace que sin embargo de permitirse que una palabra compuesta consuene con uno de sus elementos, como *menosprecio* con *precio,* y que dos palabras compuestas rimen una con otra mediante un elemento común, verbi gracia *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, o 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 *primera* 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 diferentes significados son palabras distintas, y de consiguiente puede rimar

nada 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 rima de Villegas (repetida modernamente por un traductor de cuyo nombre no quiero acordarme):

"Jure de darme por Neptuno y *Doris,*
Fin a mis gustos, gusto a mis *amores*".

Semejante a la anterior es la rima *mares* y *Paris.*

Rengifo discute la legitimidad de rimas esdrújulas como éstas, de que cita ejemplos. *Avila* y *águila, zánganos* y *carámbanos, fáciles* y *frágiles, frívolos* e *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].

una con otra, verbi gracia *ama,* sustantivo, con *ama,* verbo. Pero no se consideran significados diversos los traslaticios o 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 a la traslación o 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 o 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.

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 insacïable
> del peligroso mando,
> tendido yo a la sombra esté cantando.
>
> (*Fray Luis de León*).

Los artículos definidos y aun las preposiciones monosílabas, forman como voces compuestas con las dicciones a que preceden, y no es lícito separarlos de éstas a fin de verso ni colocar en ellos la rima. No se tolerarían, pues, rimas parecidas a éstas:

> Maticen los campos, el
> albo jazmín y el clavel.
> Quéjase en vano de
> la quebrantada fe.

Bien que aun éstas y otras semejantes se dispensan mucho en la poesía familiar y jocosa. Es frecuente asimismo en las comedias del siglo XVII rimar a *esto* con *desto, por esto,* etc., como si la preposición fuese una partícula conjuntiva que convirtiese una palabra en otra distinta; hoy no se tolerarían las rimas *punto, a punto, en punto,* y otras semejantes, que en el siglo XVII eran permitidas.

La rima consonante puede extenderse a tres o 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 a una sola rima. A veces y con más halago del oído, toma dos, y las alterna o repite a su arbitrio en gran número de versos:

Hoy lunes, fiesta pascual,
en obsequio al nombre real,
se iluminará el corral
con esperma de sartén;
habrá gente hasta el portal,
empujón, grita y vaivén;
y en un drama colegial,
que tradujo no sé quién,
una niña de retén,
en papel sentimental,
se las tendrá ten con ten
a la dama inmemorial
de *El Desdén con el desdén.*
Lo que es pompa teatral
ésa sí no tendrá igual;
la escena hacia Palestina,
como quien vuelve la esquina
del paraiso terrenal [1];
decoración celestial
con nube negra y mohína;
viento, trueno y culebrina;
voz del cielo, y no divina,
sino un poco catarral; etc.

(*Arriaza*).

[1] [*Pa-rái-so* en vez de *pa-rai-so,* aunque usada aquí por Arriaza, y antes por Lope, Tirso de Molina y Valbuena (Cuervo, *Apuntaciones*) no pasa hoy entre gente de buena educación].

§ VIII. De las rimas consonante y asonante

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. 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*, con *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*;
mas si la mano *toca* la *fingida*
figura *apetecida*, ve el *deseo*
ser un grosero *anjeo*, en que, *afeitado*,
ni cría yerba el *prado*, ni la *fuente*
prosigue su *corriente*, ni ve ni *habla*
la imagen que la *tabla representa*, etc.

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' piú 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 é già presso al *giorno*; ond'io son *desto*.
Un atto dolce *onesto* é gentil *cosa*;
ed in donna *amorosa* ancor m'*aggrada*
che'n vista *vada* altera e *disdegnosa*,
non superba e *ritrosa*.
Amor regge suo imperio senza *spada*; etc.

La rima *asonante*, o, como también se dice, el *asonante*, la *asonancia*, la *semirrima*, se limita a las solas vocales desde la acentuada inclusive; y aun no a todas, pues en las dicciones esdrújulas y sobresdrújulas no se hace caso de la sí-

laba o 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, párvulo, enviándotelos;* como también *cae, margen, aire, cambies, amareis, mástiles, avisáronte, apláqueseles;* y asimismo *ve, fiel, grey, fue, agraciéis* [1].

Así de una en otra peña
llegó trepando a la altura
hasta tocar del alcázar
las viejas murallas húmedas;

(*Zorrilla*).

asonancia del grave *altura* con el esdrújulo *húmedas;* en que la penúltima sílaba *me* no es de ninguna importancia.

Suspende, Nise, la voz,
no por la primera causa,
sino por otra que a más
extremos que la pasada
obliga...

(*Calderón*).

asonancia de *causa* con *pasada;* desatendiéndose la *u* inacentuada del diptongo *au.*

Bien te acuerdas que el de Orsino
con mil amantes finezas
a tratar mi casamiento
vino a Milán; bien te acuerdas
que el tiempo, Estela, que estuvo
en Milán todo fue fiestas;

(*El mismo*).

[1] En las correcciones de Bello a su ejemplar personal de la 2ª edición (1850), aparecen tachados los ejemplos finales de la rima asonante en *e* y se lee: "asimismo *río, contiguo*". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

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 pudiera.
Si me queréis despachar.—
¿La pobre doña Vicenta
cómo está?—¿Cómo ha de estar?
Traspasada. Si quisierais
despacharme...—Sí, al momento
iré, si me dais licencia;
(*Moratín*).

asonancia de *quisierais* y *licencia* con *pudiera, Vicenta*. Las dos *i i* inacentuadas de la terminación *ierais* no se toman en cuenta.

Síguese de lo dicho: 1º 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
aquel cajón singular
hábilmente preparado,
que, mitad cuna y mitad
barco, condujo en su seno
al desdichado rapaz.
Y vense sobre la mesa,
derramadas a la par
monedas y alhajas de oro
de valor muy especial,
joyas y exquisitas prendas,

que atestiguándole están
que al infante las destina
quien quisiera darle más.
(*Zorrilla*).

2º Que las dicciones agudas sólo pueden asonar entre sí, y no con las graves, esdrújulas o sobresdrújulas *.

3º 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, púsoselo.*

* No fue así en otro tiempo. Las dicciones graves que hoy asonarían en *ae, ee, ie, oe, ue,* se consideraban como agudas, y sólo 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 Mio Cid el Campeador.
Sin las peonadas e 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 Criador vos salve?
—La mujer ondrada, non hayades pesar.
Riqueza es que nos acrece marabillosa e grande.
Por casar son vuestras fijas; adúcenvos 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,* etc. Cuando se imprimieron los romances viejos, se pronunciaba ya claramente la *e,* y se empleaban 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 a mi parecer, de agregar una *e* a dicciones que no la tenían, y aun a dicciones que jamás han podido tenerla:

Darles heis sobrado sueldo
del que les soledes *dare;*
dobles armas y caballos,
que bien 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 *dare,* como los antiguos códices de que se trasladaron la *Gesta de Mío Cid,* las poesías de Berceo, el *Fuero Juzgo,* las *Partidas,* y otras muchas obras, lo prueban irrefragablemente, hay a 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 *hane,* y por consiguiente *daráen, conoceráen,* no *daráne, conoceráne,* como se ve en el mismo romance. Y ¿con qué razón etimológica se puede autorizar *Roldane* (*Rotolandus*), *Beltrane* (*Beltrandus*), *Montalbane* (*Mons Albanus*); o *mase* que nacido de *magis* habría degenerado más naturalmente en *máes;* o *vane* (*vadunt*) y otras lindezas semejantes de que están atestados los romances viejos impresos? (Nota de Bello).

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, o 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 apenas se hace 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,* a 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 *matices, 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 a saber, en *áa, áe, áo, éa, ée, éo, ía, íe, ío, óa, óe, óo, 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,* o 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 mayor placer las terminaciones que sin ser del todo extrañas se alejan de las comunes y triviales, o 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, etc. La en *u* es la más difícil de las agudas y de

todas las asonancias, y se adapta decididamente a 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 a los prosaicos y triviales esdrújulos que podemos formar a 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 tuvo a menos de admitir como esdrújulos, no sólo 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 en 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 o asonante, se abstendrá de apelar a menudo a ciertas terminaciones inagotables, como la de los participios en *ado, ido,* gerundios en *ando, endo,* imperfectos en *aba, ía, ara, era, ase, ese,* futuros en *á án, ere,* verbos plurales en *amos, emos, imos,* adverbios en *mente,* infinitivos en *ar, er, ir,* derivados verbales en *or, ión* y palabras compuestas de enclíticos. Procurará también evitar todo lo posible que la asonancia degenere en consonancia (cosa a que se prestó muy poca atención en las primeras edades de la lengua, y en que Lope de Vega se mostró sobre todo cuidadosísimo); que asuenen o 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 o a tan corto trecho, que no pueda menos de percibirse.

Por punto general, toda semejanza de sonidos que sobre para la rima, en vez de aprovechar, perjudica (no hablo, por supuesto, de las repeticiones gramaticales o retóricas). Así no sólo el asonante que pasa a consonante perfecto produce desagrado, sino que la consonancia misma gusta menos cuando se extiende a más sonidos elementales que los indispensables: *mina,* por ejemplo, consonaría menos agradablemente con *camina* y *examina* que con *espina* y *peregrina.* Oféndenos la semejanza de la vocal final en las dicciones que no deben rimar; por ejemplo, en este verso:

Sentada ansiosa turba a mesa opípara.

Y no contribuye poco a la dulzura y armonía la variedad de las vocales acentuadas; si no en todas las dicciones, a lo menos en los parajes prominentes del verso. Como en éstos de Quevedo:

Sus huésos pólvo, y su memória olvído . . .
Y yácen póco péso en úrnas frías . . .
Cuándo del ánsar de óro las parléras
álas, y los proféticos graznídos . . .
¿Añadirá a su vída su tesóro
un áño, un més, un día, una hóra, un púnto?

Excusado es decir que sobre estas consideraciones secundarias materiales, deben en todos casos preponderar las cualidades esenciales de la dicción poética.

Nada hay que dé más valor a la rima que la circunstancia de marcar con ella las ideas principales y dominantes, que por lo común adhieren a las raíces de las palabras y no a 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 a 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 a la siguiente!:

Tal vez con suerte en la templada esfera
donde a vagar sin ambición me entrego,
algun 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.

No se piense que sea en esto menos delicada la asonancia. Léase, por ejemplo, el bellísimo romance de Lope:

A mis soledades voy
de mis soledades vengo,

y se verá que apenas hay un asonante que no contribuya a dar expresión y color al pensamiento, y en que se admitan aquellas inflexiones verbales a que recurren tan a menudo los versificadores mediocres que, generalmente hablando, enervan el verso. Si se desea ver un contraste con el romance de Lope, ábrase por cualquiera parte el *Romancero* de Lorenzo de Sepúlveda.

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 Sa-*

po 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, mediante el mismo artificio, 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 a los castellanos, prueban que la unidad de asonante a que se acostumbra sujetar centenares y hasta millares de versos, no tiene a su favor la autoridad de un uso uniforme, ni se funda en el placer del oído, a cuya decisión debe todo subordinarse en esta materia. Antes, si no me engaño, nada martiriza más al oído que el fastidioso retintín de una asonancia perdurable. La práctica de variarla en las diferentes escenas de un mismo acto de una tragedia o 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, o 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 a unas mismas dicciones. 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* del duque de Rivas hay cantos bastante largos sujetos a 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 pies en polvoró-
> por vivir a lo discré-.
>
> (*Cervantes*).

Llámase verso *suelto* el que carece de consonancia y asonancia. Las composiciones en verso suelto pueden traer de cuando en cuando consonantes, sobre todo al fin de las grandes secciones en que se divide el asunto, 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 a la Deidad con atrevidos
> votos no canse, ni otra suerte envidie. [1]
> Todos, desde la choza mal cubierta
> de rudos troncos, al robusto alcázar
> de los tiranos, donde suena el bronce,
> infelices se llaman. ¡Ay! y acaso
> todos lo son...
>
> (*Moratín*).

Es necesaria esta suavidad del 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 *Aminta*:

> Siendo yo zagalejo,
> tanto que apenas con la tierna mano
> podía alcanzar de las primeras ramas

[1] ["Ni *otra suerte envidie*" me parece que expresa una idea contraria a la mente del escritor. "Y *otra suerte* NO *envidie*" fue lo que quiso decir. Ni en construcciones semejantes equivale a O (observación exacta que no recuerdo haber visto en otra Gramática 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].

en los pequeños árboles el fruto,
tuve pura amistad con una ninfa
la más amable y bella
que al viento dio jamás sus hebras de oro.

Obsérvase lo mismo en las óperas y otras composiciones cantables; en que, además, se interpolan consonancias, y es de regla que todo recitado termine en consonantes. No teniendo a la mano ninguna muestra de autor español, permítaseme traducir la siguiente de la lengua italiana, en que este género de poesía abunda tanto, como en la nuestra escasea. Este es, poco más o menos (sin la inimitable concisión y energía del original, por supuesto) el último recitado del *Atilio Regolo* de Metastasio:

¡Adiós, romanos! De vosotros digna
sea esta despedida extrema. Gracias
al cielo doy, que os dejo,
y que os dejo romanos. Sin mancilla
conservad ese nombre, y de la tierra
los árbitros seréis, y el mundo entero
se hará romano. ¡Oh patrios
dioses del Lacio, y tutelares diosas
de la estirpe de Eneas! A vosotros
fío este pueblo de héroes; al amparo
vuestro, libres prosperen y seguros
este suelo, estos techos, estos muros.
Haced que siempre en ellos
la constancia, la fe, la gloria alberguen,
la justicia, el valor. Y si amenaza
al capitolio un día
el influjo fatal de estrella impía,
oh dioses, heme aquí: Régulo sea
vuestra víctima sola; su ira el cielo
toda descargue en mí; y en tanto Roma,
terror de los tiranos,
fuerte, grande... ¡Ah lloráis!—¡Adiós, romanos! *

* Véase el Apéndice IX. (Nota de Bello).

§ IX

DE LAS ESTROFAS

El agregado de todos los accidentes métricos que el poeta debe reproducir en cada dos o más versos, además de aquellos que determinan la medida y cadencia de cada verso, constituye la *copla, estancia* o *estrofa.*

Contribuyen a formar la estrofa: 1º la combinación de diferentes especies de versos; 2º la distribución de las rimas, y de los finales ya graves, ya agudos, ya esdrújulos; y 3º las pausas mayores o medias.

La estrofa siguiente resulta de la combinación de dos especies de versos, 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.

¡Ay, que te pierdes! Vuelve, Tirsis, vuelve:
¡tierra! ¡tierra! que brama tu navío
hecho prisión y cueva sonorosa
de los hinchados vientos.

(*Francisco de la Torre*).

Es permitido sustituir alguna vez el final esdrújulo al grave; como se ve en la estrofa siguiente de la misma oda:

El frío Bóreas y el ardiente Noto,
apoderados de la mar insana,
anegaron ahora en este piélago
una dichosa nave.

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 a 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 a 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.

He aquí otra combinación que no me parece necesario analizar:

¡Oh vosotros, del mundo habitadores!
contemplad mi tormento.
¿Igualarse podrán ¡ah! qué dolores
al dolor que yo siento?
Yo desterrado de la patria mía,
de una patria que adoro,
perdida miro su primer valía,
y sus desgracias lloro.
(*Espronceda*).

La siguiente estrofa resulta sólo de la colocación de las rimas; los versos pueden ser graves o agudos; libertad que se concede al poeta en todas las estrofas de versos cortos, sobre todo si son octosílabos: [1]

En Madrid, patria de todos,
pues en su mundo pequeño

[1] En el ejemplar de la 2ª edición (1850) de uso personal de Bello este párrafo estaba tachado y sustituido por "La más sencilla y libre de todas las estrofas es la siguiente:" (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

son hijos de igual cariño
naturales y extranjeros,
noble naciste; si *bien*
al antiguo odio sujeto
con que al repartir sus bienes
se miran de mal aspecto
naturaleza y fortuna;
con que he dicho que te dieron
la sangre sin el *caudal;*
y aunque es lo mejor, no veo
que jamás le llegue el día
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 concurrencia 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 dïeta flemagoga, etc.
(*Tirso de Molina*).

Vuecelencia 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 vísperas
de medicina.—¡Animosa
resolución! etc.
(*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 a cuento.

Este metro octosílabo es de grande uso en el diálogo cómico. Bretón de los Herreros lo ha manejado diestramente. [1]

[1] En el ejemplar de la 2ª edición (1850) de uso personal de Bello, corrigió "diestramente" por "felicísimamente". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

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, etc.

(*Martínez 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 o 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 a 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; etc.

Se llama *romance* heroico el de yámbicos 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 a su cenit 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; etc.

(*El duque de Rivas*)

Dase el nombre de *anacreóntica* al romance heptasílabo, en que se cantan asuntos ligeros. Meléndez es un modelo de este género, a que ha dado un tinte de sensibilidad y ternura.

Romancillos o 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
a sus mensajeros,
como el áspid libio
al sabio hechicero; etc.

(*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 o media, que ocurre al fin de cada cuatro.

Introdúcense a veces de trecho en trecho en los romances versos de otras medidas que forman una especie de tema llamado *estribillo*, y que suele ocurrir a intervalos isócronos, verbi gracia:

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:

Alarma, capitanes,
suenen clarines, trompas y atabales

Dejad los dulces regalos
y el blando lecho dejadle;
socorred a vuestra patria,
y librad a vuestros padres.

No se os haga cuesta arriba
dejar el amor süave,
porque en los honrados pechos
en tales tiempos no cabe.

Alarma, capitanes,
suenen clarines, trompas y atabales, etc.

(*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 yámbicos, el uno heptasílabo y el otro endecasílabo. Concurren, pues, tres especies de accidentes métricos a 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. Obsérvase lo mismo en el romance de Altisidora a don Quijote, cuyo estribillo es:

Crüel Vireno, fugitivo Eneas,
Barrabás te acompañe, allá te avengas.

Y dudo que se halle una sola excepción a esta regla en los romanceros, o en los romances líricos que se introducen de cuando en cuando en las comedias. *

Cuando de una estrofa a la siguiente varía la asonancia, el estribillo que la separa suele constar de versos aconsonantados.

La división de los romances en coplillas de cuatro versos me parece que no sube del siglo décimosexto. En los *romances viejos,* la estrofa es simplemente de dos versos, y señalada sólo por la asonancia, ocurriendo las pausas mayores a trechos indeterminados; verbi gracia:

A cazar va don Rodrigo,
y aun don Rodrigo de Lara.
Con la gran calor que face,
arrimado se ha a una haya,
maldiciendo a Mudarrillo,
fijo de la renegada,
que si a 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 a ti, escudero,
buena sea tu llegada.
—Dígasme tú, el caballero,
¿cómo era la tu gracia?
—A mí me dicen Rodrigo,
y aun don Rodrigo de Lara,
cuñado 'e Gonzalo Gustios,
hermano de doña Sancha.

* Pudiera citarse como una excepción el que en el *Romancero General* principia:

Después que te andas, Marica,
de señoras en señores,

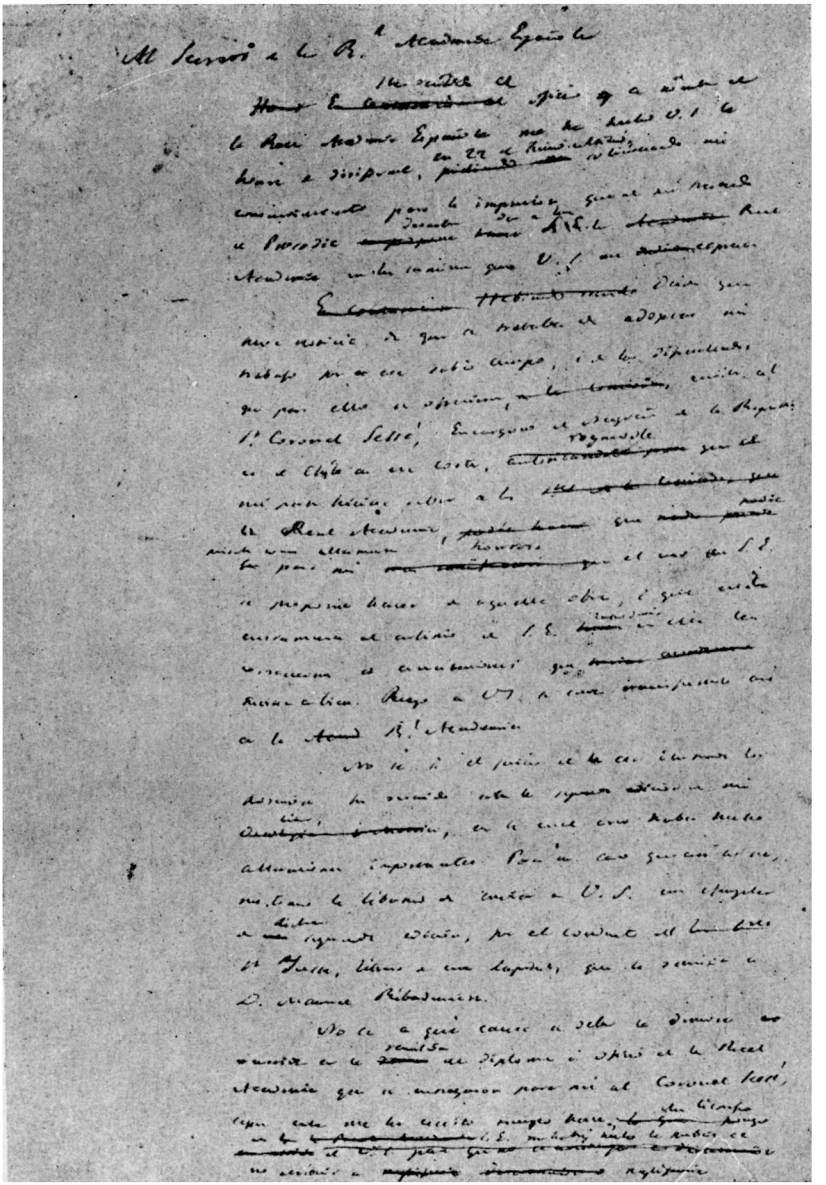
y tiene por estribillo:

Miedo me pones, niña Bivero,
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.

(Nota de Bello).



Facsímil del borrador original de Bello, dirigido al secretario de la Real Academia Española, por el que autorizaba la edición de su *Prosodia*, como texto adoptado por dicha Corporación.

Como Ud. Ticfaus no se ha dado cuenta de la siguiente duda en el Reglamento sobre la expedición de varios [illegible] nuevos en la materia a despecho de los [illegible] el Rito de [illegible]

[illegible] el cumplimiento [illegible] a mis comandantes [illegible] con [illegible] a mis [illegible]

Dios guarde a Ud. Santiago 13 de Octubre de 1852.

Por sobrinos me los hube
los siete infantes de Lara.
Espero aquí a Mudarrillo,
fijo de la renegada;
si delante lo tuviese,
yo le sacaría el alma.
—Si a ti dicen don Rodrigo
y aun don Rodrigo de Lara,
a mí Mudarra González,
fijo de la renegada,
de Gonzalo Gustios fijo,
cuñado de doña Sancha.
Por hermanos me los hube
los siete infantes de Lara.
—Tú los vendiste, traidor,
en el val de Arabïana.
Mas, si Dios a mí me ayude,
aquí dejarás el alma.
—Espérame, don Gonzalo,
iré a tomar las mis armas.
—El espera que tú diste
a los infantes de Lara.
Aquí morirás, traidor,
enemigo 'e doña Sancha.

(*Romancero antiguo*).

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 a otro. Por eso vemos a 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 o latina. Diose después este nombre a las composiciones, tanto en verso como en prosa, que se escribían en lengua vulgar. Luego se aplicó particularmente a las *gestas* o largos poemas, de ordinario asonantados, en que se celebraban los hechos de algún personaje histórico: tal es el que se llama *Poema del Cid,* que su autor llamó *Gesta.* Sucesiva-

mente se denominaron *romances* los fragmentos cortos de estas composiciones largas, en las cuales se narraba algún suceso particular de la historia del héroe. Y, en fin, hacia el siglo XVII empezaron los romances a tomar un carácter más a menudo lírico que narrativo; y entonces fue cuando se les acostumbró dividir en las estrofas de cuatro versos de que he dado ejemplos. El romance heroico fue el que apareció más tarde.

Si las coplas son de cuatro versos heptasílabos en que se cantan asuntos serios, a 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 a 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 o media entre las dos coplillas es necesaria. Debe asonar el cuarto verso con el segundo, y el séptimo 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 a ninguno quieren
hacer desaire,
en casa de uno y otro
van a hospedarse.

§ IX. *De las estrofas*

De ambas mansiones,
cada huésped la suya
a gusto escoge; etc.
(*Iriarte*).

En las precedentes estrofas reina el asonante; bien que las endechas admiten indiferentemente una u otra especie de rima.

Una antigua estrofa, de que hoy se hace uso, es la que se compone de seis versos, el 1º, 2º, 4º y 5º trocaicos octosílabos, el 3º y 6º tetrasílabos; aconsonantados el primero con el cuarto, el segundo con el quinto, y el tercero con el sexto:

Los estados y riqueza
que nos dejan a deshora
¿quién lo duda?
no les pidamos firmeza,
porque son de una señora
que se muda.

Porque digo que acompañen,
y lleguen hasta la huesa
con su dueño;
por eso no nos engañen,
que se va la vida a priesa,
como un sueño. [1]

El poeta, como se ve, no cuida mucho del acento en la tercera de los octosílabos. Otra falta más grave comete a menudo, que es dar cinco sílabas a 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. [1]

[1] De las coplas a la muerte de su padre, de Jorge Manrique. (Comisión Editora. Caracas).

Es preciso ir a 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 lungi dal vero
il pensiero
in formár si bello il fiume:
or che in ríva a lui mi seggio,
i ben veggio
il suo vólto e il suo costume.

(*Testi*).

Estílanse en las composiciones que se destinan al canto estrofas varias de octosílabos o de versos menores, divididas en dos partes, terminadas una y otra en dicciones agudas, que riman forzosamente entre sí:

No véngas, dúlce sómbra
de mi adorádo duéño,
a hermoseár mi suéño
para volár con él.
Mi lábio ¡ay Diós! te nómbra;
pero despiérto, y págo
caro el fugáz halágo..
con un dolór crüél.

(*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 a 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 dio al olvido
naciones generosas,
la edad que vuela *rápida*
memorias te dictó;

Desde que el cielo airado
llevó a Jerez su saña,
y al suelo, derribado,
cayó el poder de España,
subiendo al trono *gótico*
la prole de Ismael;

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*, don 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 o más versos que se repiten a intervalos iguales:

De las tiernas flores
que da mi vergel,

* Falta el ritmo. (NOTA DE BELLO).

cuantas vi 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
del gusto guiado
tan feliz casé,
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 vendado
la quise ofrecer.
No, luego me dije,
que es falso y crüel
y de la inocencia
premio debe ser
mi linda guirnalda
de rosa y clavel, etc.

(*Meléndez*).

Varía mucho la estructura de las letrillas, según el gusto o 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.

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 el asador reviente;
y ríase la gente, etc.
(*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, a veces menores; consonando el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero, o 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, séptimo 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 séptimo y noveno. Hay regularmente una pausa mayor o media al fin del cuarto verso en la primera estructura, o 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 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, etc.

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...? etc.

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 a todo el que lo advierte,
yo sí que estoy contenta con mi suerte; etc.

Pero el quinto verso puede ser heptasílabo, como el primero y tercero.

En los *tercetos,* comúnmente endecasílabos, hay pausas mayores o medias cada tres versos; el primero concierta 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 o estrofa, que es de cuatro versos, consonando el último con el antepenúltimo. La *Epístola Moral* de Rioja [1] 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 o 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 dio al prudente
que supo retirarse, la fortuna, etc.
. . . . . .

La codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar; la ira a 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;
ven y verás al alto fin que aspiro,
antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

[1] [Fernández Andrada].

* Este *corazón* que inclina la *frente* y la *rodilla* es uno de los pocos descuidos que se notan en esta obra admirable. NOTA DE BELLO a la 2ª edición de la *Ortología*, 1850. Aparece, por descuido, atribuida a Caro, en la edición de Bogotá, 1911. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Canción es, como todos saben, un nombre genérico, que abraza todas las composiciones líricas; pero se da con más propiedad este título a 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 a su canción.

El Petrarca ha dejado gran número de canciones, de mucha variedad y hermosura, igualadas a veces por los poetas castellanos, en especial Rioja y Meléndez [1]. Son dulcísimas las de *Salicio* y *Nemoroso* en la égloga primera de Garcilaso, compuestas ambas, como toda la égloga, en una misma especie de estrofa. Herrera mereció en algunas de sus canciones el epíteto de *divino* que le dieron sus contemporáneos. En ningún género de composiciones es tan abundante nuestro Parnaso.

Entre las estrofas aconsonantadas merece el primer lugar la *octava*, que es de grande uso en los poemas épicos; pero no se desdeña de aparecer en composiciones de carácter menos elevado:

> O más hermosa, pastorcilla mía,
> que entre claveles cándida azucena
> abre los ojos a la luz del día
> de granos de oro y de cristales llena:
> ¿qué fuerza, qué rigor, qué tiranía
> a tanta desventura te condena?

[1] [Es muy bella y "ejemplar excelente y único" en castellano (observa Quintana) de canción alegórica petrarquesca, la de Mira de Amescua, que principia:

"Ufano, alegre, altivo, enamorado . . ."].

Mas ¿cuándo a tantas gracias importuna
no fue madrastra la crüel fortuna?
(*Lope de Vega*).

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 o 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 yámbicos heptasílabos, de que nos ha dado bellísimas muestras don José Joaquín de Mora en algunas de sus *leyendas*.

Lo que es hoy la octava era en otro tiempo la *copla de arte mayor*, destinada a los grandes poemas y a los asuntos graves y serios. Constaba de ocho versos de ritmo anfibráquico, indiferentemente graves o agudos, concertando el primero con el cuarto, quinto y octavo, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo. Moratín la remedó con gracia:

E ved non fallezcan a tal ocasión
lorigas, paveses e todo lo al,
e mucho trotero ardido e 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 Albïón.

La estrofa lírica de fray Luis de León es una de las dignas de notarse por estar en ella algunas de las mejores odas de nuestra lengua:

El furibundo Marte
cinco luces las haces desordena

* 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 se retiene todavía el *h* muda, no veo razón para que se escriba sin ella *hardido*, derivado de *fardido*, en francés *hardi*, confundiéndolo con el participio de *arder*. Lo mismo digo del derivado *ardimiento* (*hardiesse*). (NOTA DE BELLO).

igual a cada parte;
la sexta ¡ay! te condena,
oh cara patria, a 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 a 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:

Del tósco madéro la cárga incesánte
agobia los hombros del rey de Israel;
y arrancan sus ayes, su andar vacilante,
los gritos feroces de plebe crüel.

(*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 transparente
era como las aguas de ese río,
que al gemir de las brisas del estío
precipita sus ondas en el 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 a mí!

Solo, yo solo del destino impío
maldigo y lloro la inclemente mano;
y en vano gimo, y le demando en vano
la esposa que perdí.

(*El mismo*).

§ IX. *De las estrofas*

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 es ver 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 a 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 resplandor,
cuando engañado, como yo, creíste
eterna tu ventura, que pasó?

(*Espronceda*).

El *soneto,* destinado casi exclusivamente el epigrama, es la más artificiosa de todas las estrofas conocidas en la poesía de las naciones modernas:

Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda, y por los hierros del portillo
fuésele de la jaula el pajarillo
al libre viento en que vivir solía.

Con un suspiro, a 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 o de balas
y el dueño huyes que tu pico adora?

Oyóla el pajarillo enternecido,
y a 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 1º, 4º, 5º y 8º; los versos 2º, 3º, 6º y 7º; el 9º y 12º; el 10º y 13º; el 11º y 14º; 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: a veces todos los versos impares de los cuartetos están sujetos a una rima, y todos los versos pares a otra; a veces en los tercetos consuena el 1er. verso con el 3º y 5º; y el 2º con el 4º y 6º; o bien el 1º con el 5º, el 2º con el 4º y el 3º con el 6º. Mas esto último parece contrario a 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 forman, la percepción de la simetría total no nace de la uniformidad de dos o 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 a una sola octava, décima o redondilla.

A veces suele agregarse al soneto (y lo mismo puede hacerse al fin de 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, etc.

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 a 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 nue-

vas estrofas, combinando a su arbitrio las rimas, las pausas y las varias especies de verso, de manera que formen período métrico 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 verso, 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 más 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, o 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, si no es en yámbicos endecasílabos puros, o 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 a ninguna ley en el número y orden en que se suceden las diferentes especies de versos, ni en la distribución de las rimas o de las pausas mayores. Así sucede en el género de metro que llamamos *Silva,* compuesto de yámbicos, endecasílabos y heptasílabos, unos rimados y otros no; bien que los versificadores esmerados no

se permiten verso alguno que no rime [1]. La simetría es aquí algo indeterminada y vaga, como en los ditirambos 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 Poética* 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 a la verdad de las ideas y a la precisión del lenguaje, acaso les ha parecido justo compensar esta carga imponiéndose menos trabas en la estructura del metro. Ellos podrían decir a sus predecesores lo que el poeta romano a 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 consonan-

[1] [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 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 a una simetría "indeterminada y vaga" de que sólo se adueña un oído ejercitado. Reglas precisas no pueden darse, y sí sólo hacerse algunas observaciones generales como éstas:

1ª Conviene que los versos sueltos que se interpolan tengan desinencias naturales, y no terminen en aquellas palabras nunca o difícilmente rimables, v. gr., *polvo, fácil, césped,* que hieren el oído con su rareza recordándole la falta de consonancia.

2ª No puede ponerse verso suelto en los lugares donde se hace pausa, al fin de período o 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 a 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*"].

cias 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 a la fuerza; que concilien la variedad con la exactitud rítmica; que sus cadencias y cortes se adapten a 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 más que una prosa medida) es necesario haber recibido de la naturaleza un oído fino y un alma sensible, y aleccionándolos con la atenta lectura de los buenos poetas castellanos, antiguos y modernos.

. . . Patriæ exemplaria linguæ
Nocturna versate manu, versate diurna.

APÉNDICES

I

DE LOS SONIDOS ELEMENTALES

(Parte I, § III, página 15)

Esta parte de la Ortología, que trata de los sonidos elementales de las palabras, es la más difícil de reducir a reglas precisas, por lo inconstante y caprichoso del uso, que varía continuamente no sólo de unos tiempos y pueblos a otros, sino a 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 transformación 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 [1].

[1] En la 2ª edición (1850) figura la nota que transcribimos a continuación, por el hecho de no estar tachada en el ejemplar de uso personal de Bello: "A la primera clase reduciría yo, por ejemplo, los que pronuncian *obscuro, proscripto,* etc., a la segunda los que pronuncian *esamen, istrumento, prescrición,* etc." (COMISIÓN EDITORA, CARACAS).

En medio de tantas incertidumbres y controversias, mi plan ha sido adherir a la Academia Española, no desviándome de la senda señalada por este sabio cuerpo, sino cuando razones de algún peso me obligan a ello. No estará de más dar aquí algunas explicaciones sobre esta materia.

1. La Academia ha deseado que se suprima siempre el sonido de la *b* en *subs,* 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 [1]. Yo propondría un término medio, prefiriendo la estructura simple en aquellos casos solamente en que hay uso general en su favor. Si no me engaño, la estructura simple y eufónica ha prevalecido en las voces del lenguaje familiar y doméstico; y por el contrario, subsiste la pronunciación antigua y etimológica en las palabras que pertenecen más bien al idioma abstracto o técnico, y que, por decirlo así, se han gastado y redondeado menos en la boca del vulgo. A esta especie de transacción entre los etimologistas y los eufonistas me parece ajustarse en gran parte la práctica actual de la Academia. Confieso que esta transacción tiene el inconveniente de no trazar una línea precisa que dirija con facilidad y seguridad a los que hablan y escriben. Pero no se trata de establecer una regla cómoda, sino de exponer con fidelidad un hecho. No compete al ortologista 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 afección 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 a saber, que

[1] [La Academia, con mejor acuerdo, ha cogido velas en esta parte].

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* o *v;* otros no distinguen estos dos sonidos; y el número de los que se deciden por razones buenas o malas, ya en favor de la *b,* ya de la *v,* es limitado en extremo. En este conflicto de prácticas opuestas, ¿a qué podemos atenernos? No hay más que la etimología. Es verdad que a 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 a la pronunciación, sino representarla fielmente [1].

Relativamente a la pronunciación en general, hay una cosa que notar. La pronunciación no es ni debe ser siempre una misma. Los ortologistas 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 a 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 *substituir, transformar,* etc.

[B y V. Después de escrita la nota que puse a la página 17, he vuelto a 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 dientes de arriba. Así cree Sicilia que ha de pronunciarse en castellano, y así le pronuncian los españoles cultos, de ambos mundos, que

[1] [La ortografía tiene el doble oficio de representar la pronunciación cuando ésta es uniforme y legítima, y darle leyes cuando es anárquica o viciosa, como sucede en el uso de *b* y *v, z* y *s,* etc.].

han estudiado otras lenguas y se empeñan en hacer en la propia la debida distinción entre B y V. Pero eso 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 a la W alemana bien pronunciada, como lo hacen en el antiguo reino de Hannóver, muy diferente de la V francesa, inglesa o provenzal". (Uricoechea, *Alfabeto fonético,* p. 16).

Creo con Bello (p. 17) que "la mayor parte pronuncian B y V pero sin regla ni discernimiento, y sustituyendo antojadizamente un sonido a 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 37)

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,* e *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* a 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 [1]; y celebro que haya merecido la aprobación de algunos literatos a quienes miro como autoridades respetables en todo lo concerniente a la lengua castellana hablada y escrita. La primera de ellas se funda en la dificultad 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 a 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 a la ortografía de la *r*, consiste en no escribirla sencilla con sonido fuerte sino únicamente a 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, a pesar de la autoridad de Bello

"Aunque el sonido suave de la *r* —dice acertadamente

[1] Se refiere Bello a "Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía en América", publicadas en la *Biblioteca Americana*, Londres, 1823 y en *El Repertorio Americano*, I, Londres, 1826. Véase O. *C. Caracas*, V., pp. 69 y ss. (COMISIÓN EDITORA, CARACAS).

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-llo*".

El Illmo. 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 o 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 a 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-riundo,* porque ninguna palabra principia por *r* suave, menos razón hay (ya lo observé hablando de la *x* pág. 43, nota 1) 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, o se escriba *Ir-yar-te, ar-ye-te,* etc., o repudiemos la innovación de Bello.

En fin, dígase a un niño que cuente las sílabas de *corazón, americano,* y se le oirá dividir clara y distintamente *cora-zón, a-me-ri-ca-no.* Este sencillo experimento (que yo he tenido ocasión de hacer), es decisivo.

El argumento de Bello se reduce a 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 [2]

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.

Fue descuido del autor, que sin duda debió decir: "*Todo sonido,* o combinación de sonidos . . ."

Aun así completada, la definición precedente no servirá a 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 o no lo es?

¿Qué es *unidad de tiempo?*

Oigamos a 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. g., uno o dos centésimos de segundo . . .

"A pesar de las diferencias de duración o cantidad, las sílabas castellanas se acercan más a la razón de igualdad que a la de 1 a 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 a 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 sobre de las unas, se compensa con lo que falta de las otras, y así cada verso o miembro de verso parece regular y exacto".

En suma: *la unidad de tiempo* es la *duración media* de las sílabas. De aquí se sigue:

1º Que por una parte, para averiguar si un sonido es o no sílaba, ha de saberse previamente (según Bello) si se pronuncia o 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 a un círculo vicioso; y

2º 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 a que conduce un primer errado concepto.

Aún 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 a ciertas sílabas acentuadas, a 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 o 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 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 o tres (1).

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 *bár,* 2ª (que no lo es) *baro.*

Equivocaciones semejantes resultarían a menudo, si contásemos las sílabas ateniéndonos únicamente a 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 a otra propiedad que percibe el oído y que no es la duración.

Como previniendo 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 o 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 o cuantidad en que querría apoyarse Bello.

La otra definición de sílaba, según Bello, es ésta:

"Llámanse *Sílabas* los miembros o fracciones de cada palabra, separables e indivisibles". (*Gram.,* § 18 [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, o sea, lenguas en que casi todos los vocablos no tienen más de una sílaba.

[(1) 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].

En las voces polisílabas las sílabas son, en efecto, miembros o 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 o 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-rio-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 e indivisible, como toda *unidad.* Volvemos a una petición de principio, como en la otra definición.

La cuestión está en saber por qué razón, en qué concepto, son separables e 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.,* § 29 [12]) —es preciso atender a 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 a 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 mirarlas como inseparables, y formar con ellas una sola sílaba: así sucede en *nai-pe, flau-ta, pei-ne*", etc.

Esta regla (que también aparece en la *Ortología*), aunque inútil en la práctica (1), es como antes indiqué exacta, menos en todo lo que se refiere a *consumo de tiempo* y a *cuantidad*. Es cierto que la palabra *ra-íz*, por ejemplo (en cuanto al número y cómputo de sílabas) es semejante a *ta-miz*, y que *flau-ta* (en que *au* es diptongo) difiere de la voz arbitraria *flá-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 a la subsiguiente (*mi*), y en el segundo, interponiéndose entre dos vocales que deben pronunciarse juntas, las separa, obligando al que profiere las sílabas, a mudar la disposición de los órganos vocales y a hacer dos *golpes* de voz o *expiraciones* [2], donde antes se hacía una sola.

En suma: el error de Bello consiste en involucrar el *cómputo* de sílabas con la *cuantidad o 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 a 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 a asentar falsos preceptos; la doctrina del autor sobre vocales concurrentes (que es en

[(1) 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 *páis* o *pa-ís*. El que diga *pa-ís* habrá pronunciado *bien*, y contará, *bien contadas*, dos sílabas; el que diga *páis*, habrá pronunciado *mal*, y contará, *bien contada* asimismo, una sílaba. El cómputo de sílabas se subordina a la pronunciación. Ahora pues: los experimentos que indica Bello "suponen (como él mismo lo confiesa, p. 37) que se ha pronunciado correctamente"; y dicho se está que no prestan servicio alguno en la práctica].

[(2) Término usado *ad hoc* por D. Mariano José Sicilia].

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 a un principio de que evidentemente no han manado; y de aquí nace que el que estudie este libro, puede ser que no acierte a 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 restituirle la limpieza y claridad debida, conviene, y basta, mudar la definición de sílaba, quitar a 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* (1) 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 o 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 cuantidad 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

[(1) Yo propio, en nota a la p. 110 acomodándome al lenguaje de nuestro autor, dije "unidad de tiempo" en vez de "unidad silábica"].

además de la distribución de acentos, la lentitud o 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 1ª 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:

1ª *Ortoepía,* o correcta pronunciación;
2ª *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 cuantidad relativa de las sílabas. Suelen los controversistas perder los estribos al mismo tiempo que arrollan a un adversario, así como el cazador se despeña fácilmente tras la pieza que persigue. Esto imagino que aconteció a 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 a la relación de 1 a 2. Sicilia establecía una escala cuantitativa más 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 a *alguna* medida fija; y a las relaciones de tiempo indicadas por Hermosilla y Sicilia, opuso la de igualdad. Fue más lejos, y consideró la duración como *carácter esencial* de las sílabas: error de consecuencia, en que, como se verá adelante, no incurrió Sicilia.

II². Sobre el silabeo

Lo dicho justificará las observaciones que siguen, encaminadas a fijar el concepto prosódico de SÍLABA.

Principiemos por un experimento sencillísimo. ¿De qué método nos valemos cuando queremos enseñar a un niño, o a un ignorante en *letras,* a 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* o *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 a menudo, contra la ortoepía, y contra las leyes de la acentuación culta, pero contra la métrica, jamás.

Tales descuidos o ignorancias lingüísticas, al lado de tal precisión musical, imitó bien el señor Rubí en sus coplas andaluzas:

¡Jezucristo! ¡Vaya un topo!
¡No 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 larguísima-

mente 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. g.: *¡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 o golpe de voz.* Cuando la sílaba se compone de dos o más sonidos elementales, estos sonidos se resuelven en un solo sonido, como las notas de un acorde. COLL Y VEHÍ.

—Voz griega que equivale a *complexión, comprehensión,* y fue así llamada porque denota lo que se abraza (*complectitur*), lo que se comprende en una sola *emisión de voz.* MONLAU.

—Sonido de una o más letras que se pronuncian en *una sola emisión de la voz* y el oído parece que las percibe a un tiempo (1). ACADEMIA (últimas ediciones de la Gramática).

Todas estas definiciones, en lo esencial, están conformes,

[(1) Nótese que *a un tiempo* no quiere decir, *en la unidad de tiempo,* sino de *un golpe* o *conjuntamente*].

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 a 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 a explicar, sino con sutilezas o contradicciones. Veámoslo.

1. *¿Por qué, si se interpone una consonante entre dos vocales, resultan forzosamente dos sílabas?* (*Gram.,* p. 18, *Ortología,* p. 34).

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 o más consonantes que se le adhieren en un solo aliento, o sea en una sola sílaba: *tan, sol, ven, trans* . . .

Estas consonantes, como lo dice su nombre, *consuenan* con la vocal, o con ella se *articulan* (articulaciones).

También puede salir la vocal dominante acompañada, en una sola emisión de la voz, de otra u 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;* o 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. g. en *amáis, fláuta, 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-cíto, mauritáno,* vemos que el acento agudo ha pasado a otra sílaba (*cí, tá*). Más 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* (o 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,* o débil comparado con el agudo (1).

Ordenamos en forma más clara estas ideas:

Toda vocal, propiamente dicha, tiene acento, agudo o grave.

Es más exacto dividir las sílabas en fuertes y débiles (2) que en *acentuadas* e *inacentuadas,* porque este último término envuelve cierta inexactitud.

La vocal servil, o sea la que adhiriéndose a otra, pierde todo acento, deja de ser vocal propiamente dicha, y se asimila a articulación (3).

El número de sílabas se cuenta por el de vocales propiamente dichas, o, lo que es lo mismo, por el de esfuerzos de la voz o llámense acentos (fuertes o débiles).

¿Qué sucede, pues, cuando se interpone una consonante entre dos vocales?

Que interrumpe la emisión de la voz en que pudieran

[(1) 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*)].

[(2) *Agudas y graves* son los términos usuales y los que adopta Bello. Ofrecen el inconveniente de que en música se refieren a 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* o *menos* que las fuertes].

[(3) La asonancia de una comprobación de que las vocales serviles pierden su valor de tales. *Limpio* rima con *brillo, ley* con *sed,* etc.].

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.

Las consonantes iniciales de sílaba, variando la postura de los órganos vocales, quiebran y pican la voz, cortando y repartiendo el aire sonoro. Las articulaciones iniciales de sílaba marcan el ritmo silábico, y son como los toques de lengua que da a la flauta el que la hace sonar, como las vibraciones que comunica el plectro a las cuerdas de la lira.

2. *¿Por qué dos versos isosílabos son equivalentes al oído, aunque el uno tenga muchas sílabas largas, y el otro muchas breves?* (*Ortología*, pp. 84 y 85).

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 o menos débiles o fuertes, o sea once acentos sucesivos, *graves* o *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* o *duraciones*, cuando todo se reduce a equivalencia de *esfuerzos, golpes* o *expiraciones*.

3. *¿En qué consiste la sinalefa?* (*Ortología*, p. 105).

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 a

pueblo, de época a época; y algo *convencional* o *interpretativo,* supuesto que cuando de vocal a vocal hay una pausa o descanso largo, el que recita u 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 a Europa en amor un blanco toro
(*Licenciado Viana*).

que se escande por sílabas, así:

Pren-/-*dió a Eu*-/-ro-/-pa en / a-/-mor / un / blan-/ -co / to-/-ro.

Once sílabas, siendo una de ellas, aunque dura: *dioaeu.*

Si sílaba fuese sonido o sonidos pronunciados en la *unidad de tiempo,* no se explica ni concibe cómo *dioaeu* 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) a ligar la consonante final de una palabra con la vocal inicial de la siguiente, o a repartirla duplicándola. En

Calma un momento tus soberbias ondas,

yo percibo: *soberbia sondas* o *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, o finge percibirlas, como proferidas en una sola emisión o 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 a consonante hiriendo a 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 a *reg impío*), o *re-yimpío* (1).

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

(semejante a *risueña huenojada*).

4. *¿Cómo se explica el hiato o 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 dejo muchas veces de alguna articulación oscurecida, como en *ma(g)éstro, ra(d)íz, pe(i)ór*. La tendencia andaluza a aspirar las vocales (ya fuerte, ya débilmente) se deja sentir en nuestra prosodia y métrica, en la costumbre de disolver vocales, contraria a la diptongación, frecuentísima ésta en italiano.

[(1) He aquí una razón ortológica en favor del uso de la *y* como conjunción y en diptongos y triptongos al fin de dicción. Aunque tomando aisladamente 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 o con la que la sigue].

De lo dicho se deduce la diferencia entre una vocal larga y la misma vocal repetida una o 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; *lóo, loó, lée,* son disílabos.

En castellano no hay signo para señalar en lo escrito las vocales que se pronuncian o 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 O DERIVACIÓN DE LAS PALABRAS EN EL ACENTO

(Parte II, § III, página 57)

La Ortología y la Ortografía consideran la materia de los acentos bajo dos aspectos muy diversos: toca a la primera determinar la vocal que debemos pronunciar con acento; a 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 una y enumerando las excepciones; o se propone averiguar los fundamentos de la acentuación, o 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 don Mariano

José Sicilia [1]. Pero el segundo es a mi parecer más interesante, porque pone de manifiesto la constitución acentual del idioma, y no sólo nos habilita para dirimir según ella las controversias a 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 o derivación. Si formamos un compuesto o derivado, debemos acentuarlo como los compuestos o derivados de su especie, siempre que en esto siga el acento alguna 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 provienen de no atender a 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, tanxo, cinxo,* pretéritos de los verbos *escribir, meter, tañer, ceñir?* ¿Y que pronunciar *plegaos* (presente del subjuntivo de *placer*) es tan contrario al uso de los antiguos como lo sería al de los modernos pronunciar *agradeos* y *hagaos,* 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 pie de ellas para reconstruir los verbos, se han imaginado infinitivos como *aprisar* y *resquir,* que están en los Diccionarios, aunque nadie los ha usado. A *aprisar,* además, le han añadido los lexicógrafos, de algunos años a esta parte, la acepción de *apresurar,* que nunca tuvo *apriso,* pretérito de *aprender*].

[1] Bello corrigió este párrafo en su ejemplar de uso personal de la 2ª edición (1850), en la siguiente forma: "bajo el primer punto de vista la materia ha sido casi agotada por don Mariano José Sicilia". (COMISIÓN EDITORA, CARACAS).

IV

SOBRE LA INFLUENCIA DE LA ESTRUCTURA DE LAS PALABRAS EN EL ACENTO

(Parte II, § IV, página 65)

El segundo fundamento de la acentuación es la estructura. Repugna, por ejemplo, a nuestros hábitos hacer esdrújula la dicción, cuando entre las dos últimas sílabas median dos consonantes (que no son licuante y líquida) o la doble consonante *x* o algunas de las articulaciones *ch, ll, ñ, rr, y, z*.

Las reglas I y II, que son fundamentales [1] y absolutas, nos dirigen sin percibirlo y se nos han vuelto como naturales e instintivas, perpetuándose en ellas la índole acentual de la lengua latina. Las otras desde la IV hasta la XII nos manifiestan hábitos o tendencias que están sujetas a 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 a menudo, y en que la escritura más correcta, según la ortografía que hoy está más en uso, no puede dar luz a 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 *.

1 En su ejemplar personal de la 2ª edición (1850), Bello sustituyó "fundamentales" por "generales". (COMISIÓN EDITORA, CARACAS).

* En el *Nuevo* de don Vicente Salvá se marca ya el acento de varios de estos vocablos. Lo mismo observo en la décima edición del *Diccionario de la Real Academia*. (N. DE BELLO). En el ejemplar de la 2ª edición (1850), Bello agregó a esta

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 71)

La tercera cosa a 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 a la manera de los latinos, como lo prueba la lista de terminaciones que damos a la página 77 y siguientes. Por lo tanto, cuando el uso es incierto o 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 a las reglas subalternas establecidas por el uso, cuales son las que doy en los números 1 hasta 9. En las voces que tomamos a los idiomas francés, italiano y portugués, seguimos la acentuación nacional respectiva, a menos que las vistamos a la castellana dándoles una terminación propia nuestra, en que esté fijada la pro-

nota la siguiente adición manuscrita: "La Real Academia (aunque siguiendo diferente rumbo) lo indica así mismo en la décima edición de su *Diccionario*, no sé si por la primera vez. Pero no todos los casos dudosos pueden resolverse aun con este auxilio". (COMISIÓN EDITORA, CARACAS).

[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 practico) que el nuevo y plausible sistema académico de acentuación lleva a este sencillo precepto: que cuando concurren dos vocales, se pinte el acento si la más débil es la que lo lleva, como en *oímos, saúco*].

La nota de Caro fue puesta a la 2ª edición de la *Ortología*, que terminaba en "vocablos". Bello completó su propia nota para la 3ª edición. Por eso aparece algo contradictoria la nota de Caro, quien anotaba sobre la 2ª edición. (COMISIÓN EDITORA, CARACAS).

sodia por la analogía de inflexión o la ley de composición. Y por último, en las voces tomadas de otras lenguas, atendemos a la 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 a indicar los principios, sin entrar en enumeraciones y pormenores que no caben en el cuadro estrecho a que creí necesario reducirme.

En las voces técnicas que se sacan cada día del griego y que limitadas a ciertas artes o 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 a su origen.

Se me acusará tal vez de dar demasiado valor a la etimología, siendo tan contadas las personas capaces de consultarla para arreglar a 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 a la autoridad en las dudas que no alcanzan a resolver por sí. Pero la autoridad, al fijar la prosodia de las voces nuevas o ambiguas, no obra seguramente por antojo o capricho. Lo que hace es recurrir a 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 a los idiomas clásicos lo que ha hecho que en todas las lenguas cultas se recurra a la etimología, para que sirva de pauta al que habla cuando se le presenta un caso nuevo, o 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.

[V²

ACENTO ETIMOLÓGICO

En el apéndice precedente, y en la parte del texto a 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 asimilársele, si ha de enriquecerle y no perturbarle. Las voces nuevas han de acomodarse a la índole de la lengua en que se incorporan. Cuando hay variedad de usos, o se ofrecen casos dudosos, debe seguirse el mismo criterio; atiéndase a las analogías comprobadas; y entre varias prácticas prefiérase 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 experimentando, 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 a la griega.

Hay en castellano voces griegas que conservan su acentuación primitiva (como *diócesis, ídolo*), o 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 ahí pasaron a las lenguas romances.

En griego el acento es independiente de la cuantidad.

En latín la acentuación es barítona, es decir, que las palabras polisílabas son llanas, o esdrújulas, pero nunca agudas; y está además sujeta a la cuantidad, 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 (1).

Ahora bien; al pasar al latín voces griegas cuya acentuación se desviaba de la anterior regla, los romanos las asimilaban a su prosodia por uno de dos medios: o mudaban el lugar del acento, o alteraban la cuantidad de la penúltima sílaba.

Por ejemplo la voz ἄνθρωπος es esdrújula no obstante que la penúltima sílaba es larga. Podría latinizarse de dos modos: o acentuándola como voz llana: *anthrópos,* o mu-

[(1) Los que no han estudiado latín preguntarán aquí: ¿Y cómo se conoce si una sílaba es larga o 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 (˘)].

dando 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 a Augusto vaciló la acentuación de las voces griegas latinizadas; después de Augusto siguióse ordinariamente el sistema de alterar la cuantidad respetando el acento. En el Renacimiento se restableció el antiguo sistema clásico, y por eso pasaron a los breviarios y misales con acentuación latina *Parascéve, Pentecóstes, Zelótes,* etc. (que en griego son agudos), *Telésphorus, Christóphorus, Sarcóphagus, Eleemósyna, Cáthedra,* etc. (que en griego son llanos), y *Baptísma, Theodórus, Paradísus, Nicodémus,* etc. (que en griego son esdrújulos) (1).

En suma, las reglas más acertadas en esta materia, son:

1º En las voces latinas, debe conservarse el acento original;

2º En cuanto a las voces griegas, lo mejor es pronunciarlas en la forma en que se latinizaron, o con analogía a otras latinizadas.

Tales reglas, empero como dice Bello, y yo he repetido, no han de aplicarse sino a 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, a 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

[(1) 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: *Mélodies grégoriennes d'après la tradition*].

los orígenes. Véanse algunos de los ejemplos de acentuación anómala que apunta Bello (p. 73):

Acedo. De *ácidus* viene *ácido,* que es forma literaria. La forma vulgar, y hoy poco usada, *acédo,* no procede de *ácidus,* sino de *acétus,* cuyo neutro sustantivado *acétum,* significa 'vinagre'. Y en este sentido dice el autor de las *Partidas* (tít. III, preámbulo): "Diéronle a beber fel et *acedo*".

Cerébro y *tiniéblas.* Es cierto que en latín se acentuaba ordinariamente *cérebrum, ténebræ.* Pero en estas y semejantes palabras la penúltima sílaba (vocal seguida de licuante y líquida) se consideraba indiferente; vulgarmente se abreviaba: *cérebrum, ténebræ;* al paso que los poetas solían alargarla: *cerébrum, tenébræ.* De otro modo: eran voces de doble acentuación. Así, de la forma *íntegrum* salió *íntegro* (forma castellana literaria), y *entero* (vulgar) nació de *intégrum*:

> Magnus ab *intégro* saeclorum nascitur ordo.
> (*Virgilio*).

Isidro. Esta es, observa Cuervo, una de las voces griegas que pasaron al castellano en doble forma: *Isídro* (forma abreviada, vulgar, acentuación griega: *Isídorus*), e *Isidóro* (forma íntegra, literaria; acentuación latina: *Isidórus*). Lo propio se observa en *guitarra* (gr. κιθάρα), y *cítara,* ant. *cédra,* Berceo, *Duelo,* 176 (lat. *cíthara*) (1).

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 *únodecim, quínquedecim*), presume que en latín no era desconocida la acentuación sobresdrújula en algunas voces, y a éstas pudo pertenecer *trifolium* (*trífolium*).

2ª Los vocablos recibidos del latín, castellanizados por

[(1) Cuervo, *Apuntaciones Críticas,* 3ª edición, p. 5].

el uso, y trasmitidos 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 a esdrújulos; al contrario, parece inventada para dar en rostro a 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 (1), 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.

Ni consta que el buen propósito de desafrancesar la lengua sirva a cohonestar las tropelías cometidas por los esdrujulistas. 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 a ciegas sin ley ni regla en las alteraciones que introduce, pues acá saca a relucir ciertos esdrújulos y acullá otros diferentes; y si logra acreditar sus innovaciones entre clases educadas, débelo a la ausencia de estudios clásicos.

Hasta el templo de las Musas ha ido esta afición a los esdrújulos, llevada allí por versificadores enamorados, según se ve, aun por el lado fonético, del título de *románticos.*

[(1) Ya observé, p. 51, la variedad de acentuación que puede obtenerse mediante el acertado empleo de pronombres como afijos o 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 a lo dicho en nota a la p. 51].

¡Con qué morosa e inexplicable fruición no se han deleitado algunas generaciones en los ángulos y esquinas de estrofas esdrújulas como aquéllas!:

¡Tú 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 (1), etc., etc.

¿Y qué sabemos si algunos *méndigos* no han sido reclutados para correr parejas con *míseros*? ¿Si no pocas *córolas* no han sido traídas, ya que no por los cabellos, por los *pétalos*? . . .

De tal manera que al esdrujulismo 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 a troche moche, al paso que estos otros innovadores martirizan los vocablos apartándolos de su ingénita acentuación latina.

¿Quién que haya aprendido alguna vez a pronunciar el nombre del dulce elegíaco latino, tal como él mismo lo acentuaba:

Hic iacet immiti consumptus morte Tibúllus . .

osará convertirlo en *Tíbulo*?

Cuando vemos la condescendencia con que el gran Jovellanos se allanó a 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.
. . . . . .

[(1) Germán Gutiérrez de Piñeres].

. . . . . .
¡Oh blasfemia de *Tíbulo,* oh descuido
De la Musa del Darro, profanada
Al repetirla en su sagrada lira! . . .

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 a Posidonio el autor del elogio de Carlos III.

3ª En la pugna de la pronunciación novel y viciosa con la antigua y legítima, a veces la primera acaba por dominar, y los doctos inclinan la frente ante el hecho consumado. *Aristídes* y *Sardanapálo* se dijo uniformemente en siglos anteriores: hoy esta acentuación no rige (1):

En ese monumento
Que a tu glorioso *Arístides* eleva
La piedad filïal de reina pía . . .
(*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 *Tibulo;*
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

[(1) Podría en favor de *Sardanápalo* alegarse que con acento en la sílaba *pa* suena a cosa de *palos,* como sombrero *tripico* a cosa de *tripas,* por lo cual observa Alcalá Galiano, esta voz es ridícula y no pudo introducirse en lugar del afrancesado *tricornio* (*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].

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, a 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 vocablos. Monlau en sus discursos académicos y obras filológicas, Cuervo en sus *Apuntaciones críticas,* lo mismo que nuestro Bello en el capítulo a que se refiere la presente nota, han tratado esta materia. Bretón y Hartzenbusch satirizaron a los esdrujulistas, 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 *epígrama* y *estaláctita*
Púpitre, méndigo, sútiles,
Hóstiles, córola y *áuriga.*

Se oye a muchísimos *périto*
Y alguno pronuncia *mámpara,*
Díploma, erúdito, pérfume,
Pérsiles, Tíbulo y *Sávedra*...

Los que introducen esdrújulos
Contra el origen y práctica,
Imitación de su método,
Lean la presente fábula.

V^{a}. *Acento etimológico*

Sabrán si me escuchan ústedes,
Que hubo un tal Pedrillo Zápata,
Sastre titular del cóncejo
De no sé qué villa mánchega.

Era comilón Periquito,
Y algo amigo de la gándaya;
Sin embargo, bien a ménudo
Listo su labor despáchaba.

Vivía en su pueblo un rícote,
Cicatero sobre mánera,
Que le encargó que le cósiera
Calzones, chaleco y cháqueta.

Costumbre de pueblo péqueño
Es muy general y sábida,
Que al sastre le dé la cómida
El mismo para quien trábaja.

Cose a vista del parróquiano,
Engulle, según se trátara,
Buen almuerzo y rico púchero
Cena y se acabó la fátiga.

A casa de don Ceférino
Se fue mi sastre de máñana;
Sirviéronle su desáyuno
Y seda previno y águjas.

"Ea (dijo), hasta que Isídoro
Tocando la gorda cámpana
La hora de comer no séñale
Coso sin alzar la cábeza".

Echóse a pensar el ávaro
Si en fuerza de aquellas pálabras,
Del sastre salir le púdiera
La manutención más bárata.

¿Quieres (le propuso a Périco)
La olla comerte prepárada,
Y hasta la cena seguídito
Proseguir luego la tárea?

Respondió el sastre: "Me acómoda;
Y aun si la cena me sácaran,
Me la engullera; mi apétito
No corre con hora márcada".

—Corriente! (Respondió el rícacho`
Vas a comer de una zámpada
Para el día de hoy por cómpleto,
Y coses luego sin párada.

—La mitad sobra de séguro
(Dijo el ruín para su cámisa)
Ni un avestruz que se púsiera,
Tanto en el buche se encájara.

—Vamos! (gritó): pronto, prónto!
Corta la sopa y la ensálada,
Y a 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 a lá-cama".

La salida del sastrécico
Fue una solemne tunántada;
Mas de burlas a misérables
Ni un místico se escandáliza.

(*Hartzenbusch*)].

VI

SOBRE LA CANTIDAD PROSÓDICA; EXAMEN DE LAS TEORÍAS DE HERMOSILLA Y SICILIA [1]

(Parte III, § I, página 84)

En el *Arte de Hablar* de don José Gómez Hermosilla y en las *Lecciones de Ortología y Prosodia* de don Mariano José Sicilia, se inculcan ideas muy opuestas a las mías acerca de las cantidades o duraciones relativas de las sílabas castellanas; y para satisfacción de mis lectores no puedo menos de manifestar las razones que me han obligado a separarme de la doctrina de dos literatos tan recomendables.

[1] [Recuérdese lo que dije en la pág. 238. 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].

Las principales reglas de don José Gómez Hermosilla para determinar las cantidades silábicas son éstas:

1ª Todo diptongo es largo por su naturaleza;

2ª Toda vocal que precede a dos consonantes, la primera de las cuales se articula con ella y la segunda con la vocal siguiente, es larga por su 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 a 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 señor Hermosilla, dura dos tiempos; la breve, uno. Yo no veo que esto se nos haga sensible en el mecanismo de los versos castellanos, o 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 a 2.

Contraigámonos a la regla primera. Si pronunciamos dos vocales, dice el señor Hermosilla, es preciso que gastemos dos tiempos. Hay algo de sofístico en este raciocinio. Cuando hacemos un diptongo, puede suceder muy bien que una de las dos vocales o ambas pierdan algo de su duración natural, pues la unidad de tiempo en prosodia no es el mínimo posible de la duración de un sonido. Pero sin insistir en esta consideración, es evidente que el tiempo en que se pronuncian dos vocales concurrentes consta de tres elementos: el tiempo que invertimos en la primera, el que invertimos en la se-

gunda y el que se gasta en la transición de una vocal a otra. Ahora bien, cuando formamos un diptongo, el tránsito de una vocal a otra es sensiblemente menor que cuando las dos vocales pertenecen a sílabas distintas; y ésta es una diferencia que el señor Hermosilla no ha tomado en cuenta [1]. 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 a la duración de dos sílabas breves, comprendiendo, como se debe comprender, el tiempo que se gasta en el tránsito.

En cuanto a 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 razón de 2 a 1: la sílaba larga *men* no equivale a las dos sílabas breves *mene;* y de aquí es que sustituidas las segundas a la primera en el octosílabo:

Remendaba su vestido,

lo convertirían en un verso de nueve sílabas. La *n,* según el señor 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 [2].

Lo mismo digo por lo tocante a 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,

[1] A partir de aquí hasta el final del párrafo, lo había tachado Bello en su ejemplar de uso personal de la 2ª edición (1850). (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

[2] [Lo que decide el oído es que en *remendó* hay tres sílabas o golpes de voz, y en *remenedo* cuatro. La diferencia de duración es vaga, y a nada conduce apreciarla matemáticamente].

pueden acomodarse sin la menor violencia a un período musical idéntico; la diferencia de sus duraciones, que se reduce a la diferencia de duraciones entre *de* y *dé* es por consiguiente inapreciable [1].

La cuarta regla es para mí ininteligible. *Los diptongos inacentuados se consideran como breves.* Esto quiere decir una de tres cosas: o que los diptongos inacentuados son naturalmente breves; o que siendo largos, el versificador altera su cantidad natural, haciéndolos breves en verso; o que puede figurarse en ellos otra cantidad que la que verdaderamente les da al pronunciarlos.

Lo primero es inconciliable con la doctrina del señor Hermosilla. "Las dos vocales del diptongo (dice en prueba de su primera regla) suenan distinta aunque rápidamente; luego gastamos dos tiempos en pronunciarlos". Yo no concibo que este raciocinio, valga lo que valiere, se aplique a los diptongos inacentuados con menos fuerza que a los otros. Lo segundo es falso, porque no creo que nadie diga que los diptongos inacentuados suenen de diverso modo en verso que en prosa. Lo tercero es absurdo.

Los argumentos en que funda el señor 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 [2]:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora,

consumirá cuatro tiempos, porque cada vocal necesita de cierto tiempo para pronunciarse.

[1] [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].

[2] [Rodrigo Caro].

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 sólo dos tiempos. Luego el diptongo acentuado valdrá tres, y si se le juntan una o dos *schevas*, llegará a valer cuatro o cinco. *Cláustro*, por ejemplo, gastará tanto tiempo en pronunciarse como la dicción *caláusetero*, cuya sílaba *láu*, según este cómputo de cantidades, deberá valer tres tiempos. He aquí, pues, nada menos de siete tiempos empleados en la pronunciación de una palabra disílaba. Increíble parece que se hayan escapado a un literato de tanta instrucción y talento estas tan absurdas como necesarias consecuencias de sus reglas prosódicas.

Don Mariano José Sicilia divide las sílabas en breves, más breves, largas y más largas. Denomina más breves las que no llegan a la unidad de 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 disputaríamos a 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 a decir, consultando su oído, que una sílaba dada pertenecía precisamente a la clase de las más breves, y no a la clase de las breves o de las largas? Si una sílaba ocupa justamente la unidad de tiempo, es breve; si la unidad menos un quinto, es más breve; si la unidad más un quinto, es larga. ¿Hay oído tan fino que esté seguro de no equivocarse en la apreciación de tan mínimos y fugitivos

accidentes? ¿De qué sirve un límite matemático que no está al alcance del único sentido a 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 a 2; y que distinguían también sílabas que sin alejarse de la razón indicada eran más o menos largas y más o menos breves. Esta clasificación habla al oído, y no traza líneas matemáticas que este sentido es incapaz de fijar. Un niño a quien se preguntaba si una sílaba era breve o larga, no podía titubear un momento.

No discutiremos aquí las reglas que da el señor Sicilia para determinar la duración de las sílabas [1]. Nos limitaremos a la 5ª, según la cual la sílaba acentuada es larga de las más largas y consume dos tiempos. ¿Qué fundamento hay para decir que la sílaba acentuada dura justamente dos tiempos? ¿A qué experimento se recurre para probarlo? ¿A qué demostraciones? Se apela vagamente a la práctica de los poetas (nota al pie 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, o que la práctica desmiente a la teoría, o que en nuestros versos no se hace caso de la medida del tiempo, que vale tanto como decir que no son versos.

[1] En la 2ª edición (1850) Bello enumeraba siete reglas de Mariano José Sicilia. Las suprimió para la 3ª edición (1859) y dejó sólo la glosa a la regla quinta. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Comparemos estos dos octosílabos:

Ve, aguija, vuela, huye luego;
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 a la razón de igualdad, y que ciertamente no hay entre sus duraciones la diferencia que resultaría de los cómputos del señor Sicilia. Atendiendo a los acentos, el primero, según sus reglas, consumiría trece tiempos y el segundo diez; puesto que el primero consta de ocho sílabas, de las cuales cinco son acentuadas, que equivalen a diez; al paso que de las ocho del segundo sólo dos son acentuadas, equivalentes a cuatro. No hago mérito de los diptongos y sinalefas 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, a no ser absolutamente novicio, las cuenta jamás al hacer sus versos , y al oirlos recitar tampoco nos es necesario contarlas para distinguir el que está ajustado a 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 una combinación de sílabas hace verso, o no lo hace?

No puede ser otra que sus duraciones sensibles [1]; y por tanto no podrían nunca parecer versos de una misma medida los que se hallasen bajo este respecto en la razón de 10 a 13.

[1] [*Duraciones* no; *expiraciones o 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].

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 *cambiáis,* 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 dobles, aunque no se sabe qué cantidad precisa tienen. Y a 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.

La clasificación toda adolece del defecto gravísimo de no poderse comprobar por la práctica de los poetas, que debe ser la piedra de toque de toda teoría prosódica. ¿Qué importan esas pequeñas diferencias de duración, de que ningún versificador hace uso? Ellas serían cuando más un fenómeno prosódico curioso. Pero ni de éstas, 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.*

[VI [2]

VOCALES CONCURRENTES

I

Cuando concurren dos o tres vocales en una dicción, hay casos en que se han de pronunciar en una sola sílaba (DIPTONGO o 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 o que se presente en buena sociedad, serían recibidos como pruebas de educación descuidada y como resabios de vulgaridad crasa. Tales son las sinéresis *cáimos, heróismo, léimos, páis,* con que muchos destrozan la prosodia y atormentan los oídos.

También pueden confundirse en una sílaba la vocal o vocales en que termina una dicción con la que o las que siguen, pertenecientes a otra u otras dicciones, y esta diptongación, muchas veces obligatoria en verso, se llama SINALEFA, v. g., *leo* en *le ofrezco, leaun* en *sale a un río.* Hay casos en que, al contrario, deben pronunciarse sílabas distintas, y esta separación llamada HIATO (*la-óla, la-India*), equivale a 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 (1). 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.

[(1) Tales son las combinaciones *la / hora, lo / útil, mi amado / hijo, estamos resueltos a / ir, estaba destinada para / él, etc.* citadas por Bello (p. 117), que deben proferirse con hiato aun en la conversación familiar].

VI². Vocales concurrentes

DIPTONGACIÓN Y DISOLUCIÓN DE VOCALES (1) en primer lugar, y después, SINALEFA e 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 § I, y se descartan todas las explicaciones fundadas en cuantidad o duración de las sílabas (pues la diptongación es materia que se relaciona menos con la cuantidad que con el acento); si se corrige, en fin, tal cual errado concepto, la exposición que hace nuestro autor, la más extensa (2) 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 armonizar, y ampliando y rectificando a veces, la doctrina de la Academia, de Bello y de Cuervo (3).

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. Cuasidiptongos. 17-25. Casos normales de disolución (y excepcionales de diptongación). 26. Observación final.

Regla 1ª

"La escala orgánica en la pronunciación de las cinco vocales, conforme a 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).

[1) (Sería de desear un término técnico para expresar concisamente la legítima solución de vocales en *maestro, egoísta, raíz*, etc. *Diéresis* no indica sino la disolución, lícita en verso, pero excepcional, de vocales que por regla general se diptongan].

[(2) Comprende en esta edición las pp. 84 a 124].

[(3) ACADEMIA, *Gram.*, parte III.

BELLO, *Ortol.*, parte III.

CUERVO, *Apuntaciones*, cap. II y VI].

En otros términos: son llenas o fuertes, de más a menos por su orden: *a, o, e* (1).

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, o 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 o imposible o difícil su pronunciación. Si hay diptongo, la vocal llena lleva el acento. Si el acento pasa a la débil, el diptongo se disuelve (V. regla 22 y sig.).

b) Si se combinan las voces *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, fuí, Güi, triúnfo,* o que no le haya: *huí, hiúlco, instruído.*

Por excepción llevan el acento en la primera, con diptongo, *cocuy, muy,* y sin él: *Túi* y *Espelúi* (según la Academia; Sicilia diptonga a *Tuy*), *flúido, 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, gratuíto* (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).

[(1) Bello distingue vocales llenas y débiles, pero importa distinguir también vocales más o menos llenas, porque lo que se dice de la concurrencia de llena y débil, se aplica a la de más llena y menos llena].

VI². Vocales concurrentes

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.

Regla 5ª (Ortográfica)

El acento escrito sirve para señalar las excepciones de las leyes ortológicas. Como tales leyes se consideran (1), para ese objeto, las precedentes reglas generales 3ª y 4ª, sin atender a otras especiales. Así en *Caín, país,* se pintará tilde, porque esa acentuación va contra la regla 3ª *a*), aun cuando por otra parte se acomode fielmente a 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 a la regla 4ª, aunque hay razones decisivas para considerar esas dicciones como llanas. (V. regla 16).

Regla 6ª

"Si hay diptongo en latín, hailo e indisoluble en castellano: *áura, éuro, restáuro*". (CUERVO).

Regla 7ª

"Si la vocal débil es atenuación de una consonante, la combinación es igualmente indisoluble, v. g., *deuda-debda,* forma antigua que representa el latín *débita; láude-lápidem, sáuce-salce, séis-sex,* i. e. *seces*" (CUERVO).

Regla 8ª

Si la combinación acentuada corresponde a una vocal inacentuada, en otras dicciones, dentro de un mismo grupo o familia de voces, como *ie* de *diente,* que corresponde a la

[(1) Juntamente con las que apunté en nota a la pág. 69].

e de *dental, dentición, dentífrico;* la *ue,* de *fuerte,* a 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. g., *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), *quïete* (Cervantes), *rüina* (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 *laúd, país,* basta la tilde para indicar la disolución; no así en *glorioso, oriente,* pues sin variar el acento, pueden pronunciarse estas palabras en tres o en cuatro sílabas. En estos casos, se señala la diéresis con crema: *glorïoso, orïente.* 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, rió,* donde la disolución es obligatoria.

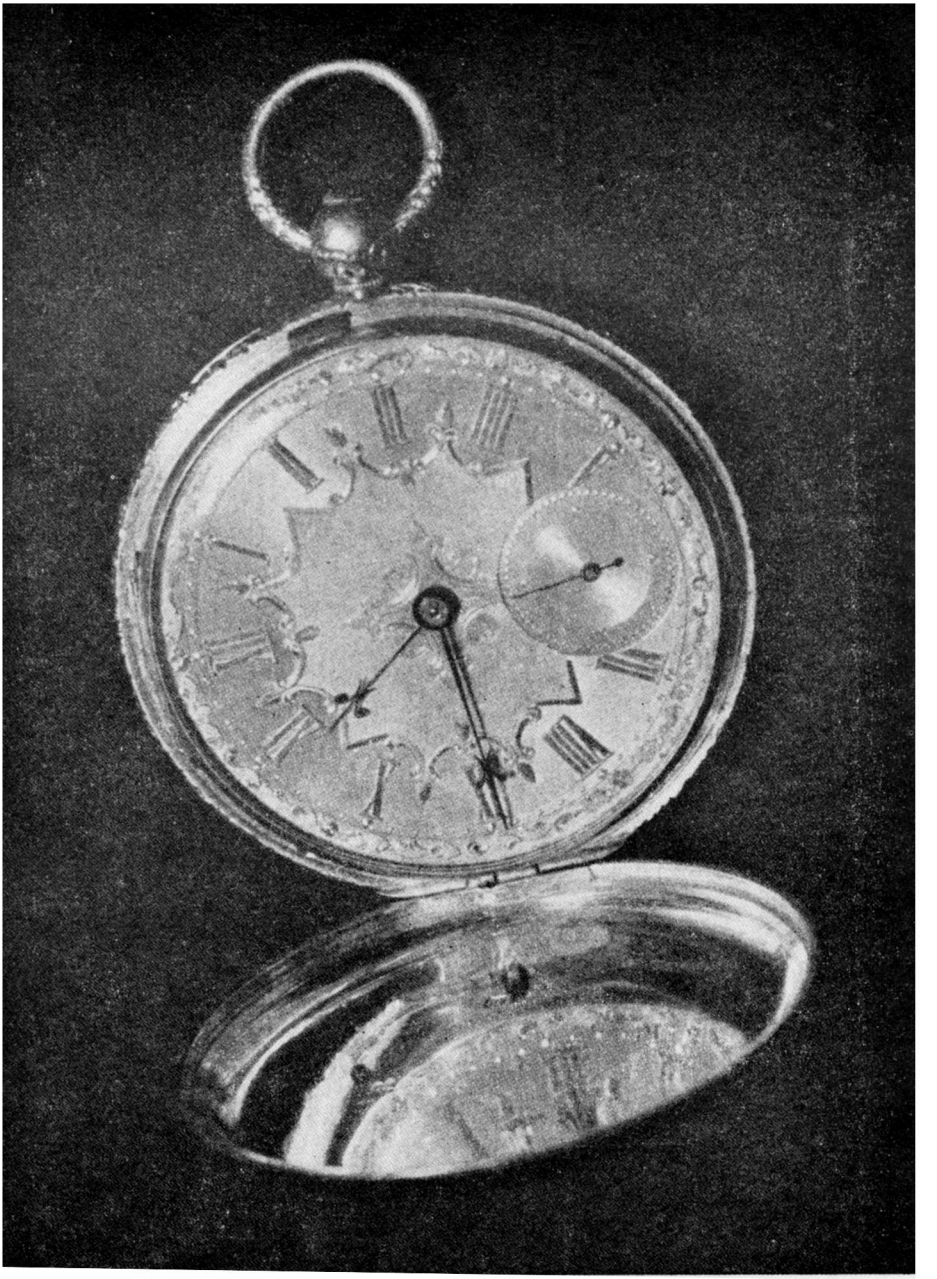
Regla 10

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, limpia, tibio,* aun cuando vienen de *limpidus* y *tepidus*". (CUERVO).

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* o *zahumar.*

OBSERVACIÓN. Propiamente, cuando retrocede la combinación, no pierde del todo el acento, sino que el acento agudo se torna grave, y de ordinario pasa a la llena: *a-íslo, áis-lamiento.* Ya he dicho que sílaba inacentuada es la que lleva el acento débil llamado grave.



Reloj inglés que perteneció a Andrés Bello, usado durante más de 50 años. Fue obsequiado a Venezuela por don Emilio Bello Codesido.

c) Hay buenos prosodistas que dicen *rëunido* (Salvá), y que de ordinario disuelven la combinación *ia, io,* aunque no lleve el acento:

Ves esa repugnante *crïatura?*

(*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-mién-to,* 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 o deja de cometer diptongo según lo pida el número y ritmo de la frase o del verso, o según pueda también exigirla la intención y énfasis de la idea". (SICILIA) (1).

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

[(1) *Ortol.* IV, p. 11. Sicilia extiende esta regla a otras combinaciones a que no puede aplicarse, sino distinguiendo de épocas, en la historia de nuestra prosodia, y con otras restricciones. (V. mis reglas, 23 y sig.)].

ai, au (1), vacilan, por esto mismo entre dos reglas contrarias, la 4ª y la 11.

Como la Academia hoy, y los ortólogos modernos, no admiten la observación de Sicilia, y contradicen su contenido (2) y como el mismo Sicilia no la funda ni define bien (3), procuraré exponer la práctica de los buenos versificadores antiguos y modernos en esta parte.

a) Dentro de frase o 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*).

> *Tráe* 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. Angel de Saavedra, Bello, Cánovas del Castillo, Menéndez Pelayo); *Narváez* (Vaca de Guzmán).

[(1) "La final *áo,* casi suena *au,* y ciertos pueblos de España la confundan. No ha mucho he oído yo decir a persona muy competente, *Borau,* hablando del escritor aragonés, siendo *Borao*". URICOECHEA, *Alfabeto fonético,* p. 14. Hay nombres propios de doble forma, como *Arnao* y *Arnau, Aráoz* y *Arauz, Sáez* y *Saiz,* etc. Recuérdese el anticuado *tray* por *trae.* (Academia, *Gram.,* p. 240)].

[(2) "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: "*Ao* diptongo: *cháos, dáos*". "*Cáe* y *ráe* son monosílabos, y las mismas vocales en *caér* y *raér* son dos sílabas". (*Diccionario,* 1726, *Proemio*)].

[(3) 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 o deja de cometerse diptongo según lo pida" etc. (pasaje citado). "La articulación directa (en *tráe*)... 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 o de verso hay diptongo: 1º En *cáos;* 2º En patronímicos como *Aráoz, montáos;* y 3º En dicciones verbales en *aos,* como *dáos, animáos*", etc. (IV, 32)].

VI². Vocales concurrentes

Ejemplos del diptongo *áo*:

Dice: ¿Cómo 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! *alzáos* 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* (Bachiller La Torre, Cánovas); *Aqueláo, consoláos* (Calderón); *mostráos* (Arguijo) (1).

Dentro de frase o verso se usan también como disílabas, pero con menos frecuencia (2), y por consiguiente debe esta pronunciación considerarse como excepcional, más bien que como normal, en las dichas combinaciones *ae, ao.*

Caen como en la siega las espigas.
(*Bello*).

Dispersaos, incautos corderillos;
Vuestra pastora amiga al fin os deja.
(*Tamayo*).

Caos, (*Don Angel de Saavedra*);
humillaos, (*Bello*).

[(1) Existe, aunque no enumerado por los prosodistas modernos, el triptongo *uao* articulado por *c* y *g*, como en *preciáos, enviciáos* (ejemplos aducidos por la Academia, *Dicc. de autor., Proem.* fin); *apaciguáos*:

Santiguáos, y prevenios
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, desvi-a-os;* y acaso también: *perpetua-os*].

[(2) En el *Orlando enamorado* de Bello, por ejemplo, predomina el número de diptongaciones].

b) En final de verso dichas combinaciones son forzosamente disílabas:

Inerme vulgo que a los golpes *cae*...
(*Bello*).
A quien vio victorioso *Niquitao.*
(*Bello*).

OBSERVACIÓN. A fin de hemistiquio, o de sección de verso, con pausa de diálogo, suelen disolverse, como a fin de verso:

—También 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 a la sílaba acentuada, deberían ser disílabas, según la regla 4ª. Mas el hecho es que de ordinario se diptongan (1), tanto más

[(1) Doctrina antigua de la Academia en su *Diccionario de autoridades.* Allí se enseña (*Proemio*) que hay diptongación en *beatitud, coadjutor, coagular, geometría, poesía,* etc. ¿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*).
Dígalo el cuello santo
De uno solo y ¡cuán grande!, *Teodomiro,*
Admiración de Córdoba y espanto. (*Rodrigo Caro*).
Allí de Elio Adrïano,
De *Teodosio* divino... (*El mismo*).
En lastimero afán *Laoconte* expira. (*Gallego*).
Que *ahondándose* se acerca al precipicio. (*Id.*).
Realizar juveniles devaneos. (*Id.*).
Consolarme con Icaro y *Faetonte*... (*Mora*).
Ríe ufana la tierra y *reanimada.* (*Meléndez*).
De un infeliz *ahogado*
Yacen en tierra los despojos yertos. (*M. Catalina*)].

naturalmente cuanto más distantes estén de la sílaba acentuada, como en *beatitud, Laomedonte.*

OBSERVACIÓN. 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 a 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 a *poesía*
Dedicara sus últimas 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*); *réina* ant. *reína,* lat. *reginam*); *tréinta* (ant. *treínta,* lat. *triginta*).

OBSERVACIÓN. — 1ª Esta regla puede considerarse más curiosa que útil, porque en casi todos los casos coincide con la 10ª (*amabais,* lat. *amabátis*) o con la 11 (*réina, véinte,* etc.). Erraron, pues, los poetas que huyendo de las malas sinéresis, se fueron al extremo opuesto, y dijeron:

¡Oh *réïna* del cielo y de la tierra!...
Negros *büítres* (1), de la envidia hijos...

2ª Se permite por analogía eufónica con voces como *dïurno,* la disolución del diptongo en *viuda* (ant. *víuda,* lat. *vídua*).

El pegujar de la infeliz *vïuda.*
(*Carvajal*).

[(1) Lat. *vúltures*].

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, o llámese larga; para la medida del verso equivale a diptongo, porque como éstos se computa por una sílaba:

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

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.*
(*Moratín*).

Tuve en verdad estímulos *vehementes.*
(*Gallego*).

Ora *vehementes* (1) truenen,
Ora apenadas lloren.
(*Meléndez*).

Que *proveedor* le ha hecho de un serrallo...
(*Bello*).

Horacio, ¿lo *creerás?* Graves doctores...
(*Menéndez*).

Exceptúanse la doble *o,* en verbos con enclítico, que forma realmente dos sílabas. Pero puede reducirse a una *o* larga.

Contándoos los amores y las vidas.
(*Garcilaso*).

[(1) Tachado injustamente por Hermosilla].

VI². Vocales concurrentes

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

Porque, *pregúntoos* yo, quién sabe tanto?
(*B. Argensola*).

Ruégoos que me dejéis en paz; escojo...
(*Bello*).

Exceptúanse además, *zaharrón* y *zahareño,* que cuentan siempre cuatro sílabas. *Vehemente, vehemencia* se hallan excepcionalmente como tetrasílabos. (*Hojeda, Burgos*) (1).

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 o 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 o capucha para las vocales largas: *Sâvedra, provêdor,* 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 a fin de dicción dejando atrás el acento, se duda si forman diptongo o no, o de otro modo, si tales dicciones son llanas o 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 nor-

[(1) En pasajes en que Burgos dio valor disilábico a 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].

ma sigue la acentuación escrita (1). Pero como la diptongación está sancionada por la práctica constante e invariable de los buenos poetas, autoridad inapelable en estas materias:

> Inclitos *héroes* a 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 (2), 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 cuantidad. 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 o menos larga o breve. Sea menor o mayor la duración, o sea que con ésta equivoquemos la menor o 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 *Leucónoe, Ondárroa* (3). ¿Y qué tiene que hacer esta vaga graduación, con la alternativa entre el valor monosilábico y el disilábico? Hay que apelar a los poetas: si la práctica de todos ellos, antiguos y modernos, líricos y cómicos,

[(1) V. núm. 5].

[(2) 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 a 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 a 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*].

[(3) 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), *Leuconoe,* 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...!]

fuere, como lo es en efecto (incluyendo a 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 a 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, o (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,* etc.; a 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 *ae, ao, oe,* en *Dánae, Dánao, héroe,* asonantes, por su orden, de *sale, árbol, verde.*

He aquí una limitación al principio sentado en el número 3.

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" (1), y no pocas veces se halla usada del mismo modo en los mejores poetas:

Cuatro mil *reales* recibí de Nerio.
(*Burgos*).

La contracción de *eá, eó,* es fácilmente pronunciable, pero en poesía es de mal gusto (v. atrás p. 87, nota), más en unas voces que

[(1) Testifícalo el delicadísimo oído de Sicilia].

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?*

Regla 18

Una vocal repetida, con acento agudo en una de las dos emisiones, forma forzosamente dos sílabas como *azahár, albahaca; lée, leér; piísimo, cohórte.*

Soltar no temas las brillantes alas
A tu imaginación y nuevos orbes
De ventura y bondad fecunda *crée.*
(*Gallego*).

Poco a poco arrimada a 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 a duras penas *crée* lo que le pasa...
(*Bello*);

pero en ningún caso como dos sílabas con el acento en la segunda [1].

Regla 19

A pesar de la tendencia de la lengua a acentuar, en combinación de vocales la más llena, hay muchas dicciones en que el buen uso acentúa la menos llena o 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 *lo, día, feo, leo, ría* y *río* (sustantivos y verbos), *pía* (adjetivo y verbo), *ríe, loa, púa, Rúa*... Exceptúan-

[(1) V. atrás p. 63, y Cuervo, *Apunt.* p. 152].

se el monosílabo *pie*, nombre, y los verbos *cáe, ráe, tráe. Pïé*, verbo, no se incluye en esta regla, porque es pretérito, como *dió, fïé*, etc.

b) Dicciones que terminan en consonante precedida de vocal más débil, como *ataúd, baúl, Cafarnaúm, Faón, Galaór, Jaén, Laín, país, Paúl, rahéz, raíz, soéz*... No se incluyen en este grupo las combinaciones *ae* y *ao* de *cáen, tráen, Páez, Peláez, cáos* (1), etc.

c) Nombres hebreos como *Adonaí, Esaú, Jehú*. Muchos de éstos quedan incluidos en el grupo anterior, como *Emaús, Joél, Rafaél, Saúl*...

d) *Ahí, aína, baraúnda, Caíco, Caístro, caoba Creúsa, Eloísa, mohíno, paraíso, Saóna, traílla, zahína* y otros (2).

La clasificación precedente es arbitraria y mecánica. El verdadero fundamento de la acentuación, en todos o casi todos los casos propuestos, es la pronunciación etimológica, protegida por el buen uso, y combatida por la tendencia vulgar a acentuar la vocal más llena y hacer servil 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 *balaústre* (Lope y Calderón citados por Cuervo) y *baláustre*:

> Cada dos pasos a 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, Laínez*, que salen de *jabalí, tisú, Laín;* en *caí, caímos, caído, caémos, caér*, donde deben sonar acentuadas la *í* y la *é* como en los mismos incrementos de verbos

[(1) No fue desconocida en castellano la acentuación *caós*, rima de *Diós* (Böhl de Faber, *Rimas*, n. 17)].

[(2) V. BELLO, p. 71; CUERVO, cap. I, II; SICILIA, tomo III].

análogos: *temí, temímos, temído, temémos, temér;* en *bilbaíno, vizcaíno,* como *aldíno, santanderíno;* en *Ataúlfo,* como *Arnulfo, Rodulfo;* en *egoísta, heroísmo,* como *cronista, histerismo,* etc., etc.

Regla 21

Dejan de formar diptongo las vocales concurrentes "cuando a la débil siguió primitivamente una consonante que se ha suprimido, como *fiar, cruel, oído, raíz, reír, roído, Túi,* de *fiDere* (1), *cruDelis, auDitus, raDix, riDere, roDere, TuDe; huír, lïar,* de *fuGere, liGare; pïar,* 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* (*rugítum*) se disuelve elegantemente en poesía. *Cruel,* monosílabo, es una contracción dura, usada rarísima vez por escritor clásico:

A 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 (2).

1ª limitación. Permítense los poetas la sinéresis de las combinaciones *ea, eo* en formas imperativas:

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

[(1) Estas voces latinas bastan para indicar la articulación suprimida, aunque no todas son las verdaderas *formas* originarias de nuestros vocablos].

[(2) Cuando el acento es grave, ya se notó arriba (núm. 16) una limitación].

*VI*ª. *Vocales concurrentes*

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 perdáis tiempo en salvarla,
(*Calderón*).

Y *atrevéos* a decir que engaño y miento!
(*García Gutiérrez*).

Mas *héos* aquí segunda maravilla.
(*Bello*).

Los antiguos poetas castellanos extendieron esta licencia a 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 a 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*).

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 o nada al oído; y tal vez sería de desear" (mayormente en poemas y leyendas) "que imitásemos a 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* (1) 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*).

Los buenos versificadores contemporáneos jamás cometen esta licencia, pero al mismo tiempo evitan colocar las terminaciones *ía, ío* en ciertos parajes del verso (6ª y 7ª sílaba del endecasílabo por ejemplo (2), donde languidecen, como se ve en

A más serenos *días* retardara...
(*Olmedo*).

Por loco te *tendrían* las bandadas...
(*Burgos*).

Suenan muy bien en otros pasajes del verso (en 4ª y 5ª 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

3ª limitación. La diptongación es obligatoria en *aún*, frecuentemente en *ahora* y permitida en *ahí*, cuando estas

[(1) Favorece a esta contracción ser la voz imperativa].

[(2) La sinalefa (según ha notado Marroquín) da a estas combinaciones la fuerza que suele faltarles:

Tú que con celo *pío y* noble saña... (*Góngora*).
Buscando *compañía en* un desierto. (M. *Catalina*)].

palabras se usan como proclíticos, esto es, cuando van antepuestas en la frase:

¡Y sus nombres *aún* viven! (1) ¡Y su frente!...
(*Quintana*).

Y me dije: ¡*Ahora* sí que amo de veras! (2)
(*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*).

Sea que vayan estas palabras pospuestas en la frase, o colocadas a fin de verso, la solución de vocales en uno y otro caso es forzosa. Así *ahora,* que puede usarse disílabo en

Ahora diosa inflexible a mi lamento...

se empleará precisamente como trisílabo (3) en

Diosa *ahora,* inflexible a mi lamento,

y en

Antes mujer enamorada, *ahora*
Diosa inflexible a mi lamento y ciega.
(*Cánovas del Castillo*).

Comprende a estas y otras palabras la misma ley que rige en materia de sinalefa. Suena bien este verso:

La oda sus alas ambiciosas tiende.
(*Arriaza*).

[(1) *Aun,* monosílabo, tiene diversos sentidos según la palabra a que se antepone.

Tiene *aun el buitre* robador su nido, (*Bello*)

significa que no sólo las aves pacíficas, sino *hasta* el buitre carnicero, tiene su nido.

Aún tiene el buitre robador su nido...

significaría que cierto buitre tiene *todavía* el nido que antes tuvo. Esto mismo podría expresarse con *aún* disílabo pospuesto al verbo: *Tiene aún*...].

[(2) 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 a menudo esa contracción", sino también de Martínez de la Rosa, de Burgos y otros muchos].

[(3) Salvo que se diga *ora* u *hora;* pero esta aféresis tiene siempre no sé qué dureza].

Y sería durísimo:

Tiende *la oda* sus alas ambiciosas;

e 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, o 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), o sea en las limitaciones a 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; aó* (en *ahora*) *aí* (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. 54, 88); pero si alguna de ellas tiene, como parece que ha de tener, mayor sonoridad que la otra, ésa será, en tales combinaciones, la débil.

III

TABLA DE LAS COMBINACIONES DE DOS VOCALES EN CASTELLANO

Según se ha visto, hay diptongos acentuados, o sea, que llevan acento agudo, como *áu* en *Tauro,* y otros inacentuados, es decir, que lo llevan grave, como *au* en *Táuromáquia.*

El acento, agudo o grave, cae generalmente sobre la vocal más llena.

Los diptongos (agudos o graves), y todas las diptongaciones, buenas y malas, pueden dividirse en cinco clases, a saber:

1ª Diptongos indisolubles, v. g., *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* (*Láïs,* Jovellanos), *oi* en *Zoilo* (*Zóïlo,* Tirso) (1), *ea* en *línea* (*línëa,* Porcel), *ui* en *buitre* (*büitre,* Bermúdez de Castro).

2ª Diptongos que pueden disolverse en verso. Sub-divididos en

a) Disoluciones simplemente lícitas en verso, como *dïablo, trïunfo;*

b) Disoluciones elegantes en verso, como *Dïana, rüina;*

3ª Combinaciones que ocasionalmente se diptongan, o se disuelven, y se disuelven siempre en final de verso, como *áe* de *cae, aó* de *ahora;*

4ª Diptongaciones lícitas, y aun frecuentes, en el que habla o declama, pero excluidas por la métrica moderna, como *-ía, -ío,* en *sería, río;*

5ª Diptongaciones excluidas por la métrica moderna

[(1) Citado por Bello (p. 89). Salvo, aunque no es probable, que Tirso pronunciase *Zoilo,* como pronunciaba Sicilia (I, 66)].

y por el uso de las personas bien educadas, como la grosera sinéresis de *ái* en *país, raíz* (1).

No puede darse una regla sola para cada combinación; pues unas mismas vocales concurrentes entran en una o en otra de las clases enumeradas, según las dicciones en que ocurran, y los pasajes de frase o 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 *éa, éo.*

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* (2)	*Saavedra* (1ª clase).
aá, (aà)	*azahar* „	„ „
áe, aè	*cáe* (a fin de verso)	*cáe* (3ª clase), *Faetonte, zaherir* (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), *ráiz* (5ª).
áo, aò	*caos* „	*cáos* (3ª clase), *Laomedonte* (2ª).
aó, aò	*Faón* „	*ahora* (3ª clase), *ahogado* (2ª *a*).
áu, aù	„ „	*cauto, cautela* (1ª clase), *baúl* (5ª).
aú, (aù)	*baúl* „	*aún* (3ª clase).

[(1) ¿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, a 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 *paráiso, ráiz,* etc. De tales prácticas diré que jamás convendrá *imitarlas;* pero que, quien estudie la historia de nuestra lengua, no debe tampoco *ignorarlas*].

[(2) 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].

VI². *Vocales concurrentes*

E

Combinaciones de dos vocales.	Muestras de voces en que estas combinaciones han de formar dos sílabas.	Muestras de diptongaciones (de diversas clases)
eá, eà	*crear* (a fin de verso)	*reales, realidad* (2ª clase), *línea* (1ª).
éa, (èa)	*presea* „	*sea* (3ª clase), *fea* (4ª).
ée, èe	*lée* „	*lée* (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* „	*etéreo* (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

iá, 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).
íe, (ìe)	*fíe*	„	*fíe* 4ª clase) (1).
íi, (ìi)	*friísimo*	„	„ „
íi, (ìi)	„	„	„ „
ió, iò	*fió*	„	*vió, diocesano* (1ª) *rió* (5ª)
ío, (ìo)	*río*	„	*rendíos* (3ª clase) (2), *río* (4ª)
iú, iù	*fiucia*	„	*porciúncula* (1ª clase), *triunfo, triunfal* (2ª).
íu, ìu	*Darníus*	„	*viuda, viudez* (3) (1ª).

[(1) Lope de Vega, citado por Sicilia].
[(2) Asimílase a los imperativos en *éos*: Cese vuestro furor, *rendíos* a Roma. (*D. Ignacio López de Ayala*)].
[(3) Acentuación etimológica anticuada].

O

Combinaciones de dos vocales	Muestras de voces en que estas combinaciones han de formar dos sílabas	Muestras de diptongaciones (de diversas clases)
oá, oà	*loar* (a fin de verso)	*coagular* (1ª), *Moabita* (2ª), *Guipúzcoa* (1ª).
óa, (òa)	*loa* „	*proa* (4ª) (1).
óe, óe	*roe* „	*roedor* (2ª).
oé, oè	*poeta* „	*héroe* (1ª), *proeza* (5ª).
ói, òi	„ „	*heroico, heroicidad* (1ª), *óido* (5ª, por *oído*).
oí, (oì)	*oí* „	*oír* (5ª clase) (2).
oó, (oò)	*cohombro* „	*lôres* (por *loores*, 5ª clase).
óo, òo	*lóo* „	*cooperativo* (1ª)
óu, (òu)	„ „	*bou* (1ª clase).
(oú) (où)	(*Boúrt*) „	„

U

uá, uà	*ruar*	„	*igual, agua* (1ª clase) *fluctuación* (2ª).
úa, (ùa)	*púa*		*exceptúanse* (4ª clase).
ué, uè	*rué*	„	*sueño, ahuecado* (1ª clase), *minué, situé* (2ª).
úe, (ùc)	*actúese*	„	*exceptúense, lúe,* (4ª clase).
uí, uì	*huí*	„	*fuí, fuimos* (1ª clase), *cuita. ruido* (2ª) *acuitado, ruidoso* (1ª).
úi, ùi	*Túi*	„	*muy* (1ª clase), *cúido* (3), *cùidado.*

[(1) *Proa*, monosílabo, se halla en Lope de Vega, citado por Sicilia, y en otros poetas antiguos. Hoy sería mala sinéresis].

[(2) Conservando el acento en la *i* se han permitido la sinéresis en *oir* D. Ángel Saavedra, Martínez de la Rosa, Burgos y otros. Usando de alguna laxitud, podría incluirse *oír* en la 3ª clase de diptongaciones].

[(3) Pronunciacin anticuada (v. atrás, p. 94). Las combinaciones *iu, ui,* admiten claramente acentuación doble, aunque en ellas no recaiga el acento agudo de la dicción. En otras combinaciones (por ej. *ai, au,* en *decaimiento, aumentativo*) es dudoso el lugar que toca al acento grave, y aun parece a 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 *viuda, cuido,* de igual manera (trocado el acento agudo en grave) debió seguramente de pronunciarse *viudedád, cuidadóso.* Hoy decimos *viúda* y consiguientemente *viùdedád, cuìdo* y *cuìdadóso.* Esta doble acentuación demuestra patentemente, en confirmación de lo dicho arriba, que toda sílaba, toda vocal propiamente dicha, lleva acento, cuando no agudo, grave].

Combinaciones de dos vocales	Muestras de voces en que estas combinaciones han de formar dos sílabas		Muestras de diptongaciones (de diversas clases)
uó, (uò)	*cruor*	„	*cuota, ingenuo* (1ª clase), *virtuoso* (2ª).
úo, (ùo)	*buho*	„	*duo* (4ª clase) (1).
(úu), ùu	„	„	*duunvirato* (1ª clase)
(uú), (uù)	„	„	„ „]

VII

SOBRE LA EQUIVALENCIA DE LOS FINALES AGUDO, GRAVE Y ESDRÚJULO EN EL VERSO

(Métrica, § II, página 130)

Don Francisco Martínez de la Rosa, que en una de las *Notas* a su *Poética* ha comparado la versificación antigua con la moderna (y a 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 a los esdrújulos. "La palabra *trémula* consume a fin de verso los mismos tiempos musicales que la palabra *fuerte*". Pero ¿por qué sólo a 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* o *tenerse*, ¿se podrá buenamente decir que se sustituyen dos breves a una larga? Es claro que no. Lo que se hace es añadir a las sílabas existentes otra sílaba; no hay sustitu-

[(1) Monosílabo en un verso de Amato Benedicto (o sea de D. A. B. Núñez) citado por Sicilia. Ejemplos de escritor tan desaliñado como fue aquel satírico y doctoral de Granada, no autorizan práctica alguna en verso, pero sí sirven para testificar un hecho].

ción alguna. Y cuando sustituyo el final agudo *tener* al grave *tenerle,* ¿sustituyo acaso una larga a dos breves? Sin duda que no; 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 o sustracción de una cantidad a otra dada, que permanece inalterable, no la aumenta o 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 a lo que sucede en los castellanos. En el final de un hexámetro, 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 a una, sino de dos tiempos a uno; pero el tiempo que de este modo sobra o falta, se embebe o suple en el reposo final del verso.

Son, pues, desiguales las duraciones de *tenérsela, tenerse,* y *tener;* gastándose en la primera un tiempo más que en la segunda, y en la segunda un tiempo más que en la tercera. No hay más que sacarlas del final o ponerlas en cualquier otro pasaje del verso para percibirlo. Si no se paliase esta desigualdad en el reposo con que termina el verso, no se toleraría; y aun por eso la interpolación de versos agudos o esdrújulos entre los graves es más bien una licencia autorizada que una práctica regular y legítima; a menos que sobreviniendo a intervalos iguales, se convierta en un accidente métrico, cuya recurrencia periódica deleite al oído [1].

Don Vicente Salvá explica de otro modo la aparente equivalencia de los finales agudo, grave y esdrújulo; pero no con mejor suceso. Según este docto filólogo, no hay verdaderamente dicciones agudas ni esdrújulas en castellano: todas son

[1] Aquí terminaba el Apéndice VII en la 2ª edición (1850). Lo demás fue añadido por Bello para la 3ª edición (1859). Este complemento no aparece en el ejemplar de la 2ª edición (1850) de uso personal de Bello. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

graves. Pronúncianse (dice) *desdén, vendrá,* como si estuviesen escritos *desdéen, vendráa.* Por el contrario (añade), en los esdrújulos pasamos tan de corrida sobre la vocal de la sílaba media, que no se la percibe (son palabras textuales); de manera que pronunciamos *línea, máxima,* casi como si estuviesen escritos *lina, maxma.* Tan inexacto es lo uno como lo otro, y sobre ello apelo a cualquiera que consulte su oído. Si pronunciásemos *desdéen,* tendríamos un endecasílabo perfecto en

Tu desdén tirano me atormenta,

puesto que *desdén* formaría una dicción trisílaba grave. Y si no se percibiese la vocal de la sílaba media de los esdrújulos, estaría perfectamente ajustada a la medida del endecasílabo esta sarta de palabras:

¡Oh! eterno padre, Júpiter óptimo, máximo;

puesto que se pronunciaría:

¡Oh! eterno padre, Júpter optmo, maxmo.

No concibo cómo hayan podido ocultarse a tan juicioso escritor las consecuencias (permítaseme decirlo) absurdas que envuelve su doctrina, y no las he señalado todas.

Sé que no han faltado versificadores de los buenos, que hayan hecho consonantes en *ismo* los superlativos en *ísimo;* pero ni el mismo Arriaza, que ha usado de esta licencia, se hubiera atrevido a rimar a *pardo* con *árido,* a *Pablo* con *pábulo,* a *divina* con *Virginia,* a *sincero* con *etéreo,* etc.

Voy a presentar una práctica métrica que podría mirarse (con harto mejor fundamento que la equivalencia de los finales agudo, grave y esdrújulo a fin de verso) como un vestigio de la compensación de una larga por dos breves, tan usual en las lenguas griega y latina. En coplas destinadas al canto, sobre todo en tonadas populares, se permutaban entre sí el dáctilo y el troqueo, el anapesto y el yambo; y esto no sólo sin desagrado, sino con deleite del oído. Tirso de Mo-

lina introduce en su *Don Gil de las calzas verdes* una escena de baile en que se cantan estos versos:

Al molino del amor
alegre la niña va
a moler sus esperanzas.
Quiera Dios que vuelva en paz.

En la rueda de los celos,
el amor muele su pan,
que desmenuzan la harina,
y la sacan candeal.

Río son sus pensamientos,
que unos vienen y otros van;
y apenas llegó a su orilla,
cuando ansí escuchó cantar:

—Borbollicos hacen las aguas,
cuando ven a mi bien pasar;
cantan, brincan, bullen y corren
entre conchas de coral;

Y los pájaros dejan sus nidos;
y en las ramas del arrayán
vuelan, cruzan, saltan y pican
toronjil, murta y azahar.—

Los bueyes de las sospechas
el río agotando van;
que donde ellas se confirman,
pocas esperanzas hay;

Y viendo que a falta de agua,
parado el molino está,
desta suerte le pregunta
la niña que empieza a amar:

—Molinico, ¿por qué no mueles?
—Porque me beben el agua los bueyes.

Vio al amor lleno de harina,
moliendo la libertad
de las almas que atormenta,
y ansí le cantó al llegar:

—Molinero sois, amor,
y sois moledor.
—Si lo soy, apartesé,
que la enharinaré.

Al leer por primera vez estos versos, no podía yo darme cuenta del placer que por su modulación acentual producían en mí. Parecíame continuado en casi todos ellos un mismo ritmo, aunque variado con exquisita suavidad y con cierta armonía imitativa; pero es fácil echar de ver el artificio rítmico.

Las tres primeras coplas están en octosílabos libres en que predomina el ritmo trocaico, que naturalmente propende a acentuar las sílabas impares y en especial la tercera:

Al molino del amor,
A moler sus esperanzas,
En la rueda de los celos,

El amor muele su pan,
Y la sacan candeal,
Río son sus pensamientos.

Las siguientes están enteramente ajustadas al tipo trocaico:

Quiera Dios que vuelva en paz,
Que unos vienen y otros van,
Cuando ansí empezó a cantar.

El baile se anima, y el canto parece tomar de improviso otro ritmo; pero lo que hace es sustituir el dáctilo al troqueo, acelerando las dos sílabas inacentuadas del primero, de manera que cantadas ocupen igual espacio de tiempo que el que ocuparía la sola sílaba inacentuada del segundo. Subsiste de esa manera el ritmo, pero con un carácter peculiar de celeridad y viveza que corresponde a las ágiles mudanzas del baile. Señalo estas cláusulas dactílicas con letra diferente:

Bordo | llicos | *hácen las* | aguas,
cuando | *vén a mi* | bien pa | sar;
cantan, | brincan, | *búllen y* | corren
entre | conchas | de co | ral.

Y los | *pájaros* | *déjan sus* | nidos;
Y en las | *rámas del* | arra | yán
vuelan, | cruzan, | *sáltan y* | pican
toronjil, | murta | y aza | har.

Falta el ritmo en *toronjil,* que para ajustarse a la tonada es preciso que se cante *tóronjil;* irregularidad que desaparecería diciendo:

Mírto, ro | mero | y aza | har.

Hácese más pausado el movimiento, y como que respiran los bailantes, en las dos coplas de trocaicos octosílabos que siguen; pero se anima de nuevo el baile, y vuelve el dáctilo a reemplazar el troqueo:

Moli | *níco ¿por* | qué no | mueles?
Pórque me | *bében el* | *água los* | bueyes.

Sigue otra copla de trocaicos octosílabos y luego otra en que alternan dos ritmos, el trocaico en el primero y tercer verso:

Moli | nero | sois a | mor,
Si lo | soy, a | parte | sé,

y el yámbico en el segundo y cuarto:

Y sois | *moledor,*
Que la en | hari | naré;

moledor, anapesto sustituido al yambo.

Vese el mismo artificio en el baile de soldados y vivanderas que introduce Calderón en *El Alcalde de Zalamea,* y en el estribillo de varios romances y letrillas; por ejemplo:

Vente | cico | *murmura* | dor,
que lo | gozas | y andas | todo,
hazme el | *són con las* | *hójas del* | olmo,
mientras | *duérme mi* | lindo a | mor,

En *El hijo de la Fortuna* de Calderón, hay un coro de sacerdotisas en versos de dos, tres o cuatro cláusulas rítmicas en que alternan el anapesto y el yambo. Señalaremos con letra diferente el segundo:

Atendéd, | moradó | res de Dél | fos,
al sá | cro pregón, | *al pú* | blico edíc | to,

que pá | ra el primér | *solstí* | cio de jú | nio
espár | cen las nin | fas de Apó | lo diví | no.
Atendéd, | que os publí | co
que aqués | te es el á | ño del grán | sacrifí | cio.

Pero ¿vemos en esto aquella compensación de una larga por dos breves característica del metro clásico? No, por cierto. A la sílaba inacentuada del yambo o del troqueo, se añade otra sílaba de la misma especie; y se acelera un poco la pronunciación de ambas para guardar la misma medida, esto es, para que las cláusulas métricas sean aproximadamente isócronas y semejantes. Tenemos un proceder análogo en la sustitución del anapesto al yambo, que era permitida en los pies impares del senario, tanto de la tragedia, como de la comedia griega. En los pies o cláusulas *pares* de la tragedia, figuraba el yambo, o en lugar de éste el tríbraco, que le era exactamente isócrono y por tanto lo compensaba rigurosamente. Pero los cómicos, sujetos a leyes menos estrictas, se arrogaron además el privilegio de añadir al yambo (aun en cláusulas *pares*) una sílaba breve convirtiéndolo en anapesto. Entre esta práctica y la que acabo de analizar no hay más diferencia que la que nace de la diversa índole del ritmo, cuantitativo en las lenguas clásicas, y acentual en la nuestra.

Ni en aquéllas ni en ésta es naturalmente permutable el troqueo por el dáctilo, ni el yambo por el anapesto; pero la música y aun la simple recitación puede paliar fácilmente la diferencia, y aun aprovecharse de ella para dar más ligereza y movilidad al ritmo.

En la versificación inglesa, eminentemente acentual, se usa frecuentemente este proceder de adición, esencialmente diverso del de compensación. Véanse los bellísimos anapésticos con que lord Byron principia su *Bride of Abydos*:

Know ye | *the land* | where the cy | press and myr | tle
Are em | blems of deeds | that are done | in their clime | , etc.

No se confunda el proceder rítmico de que acabo de hablar con las frecuentes irregularidades de los versos cortos en nuestros poetas de los siglos XVI y XVII, que no deben, a mi juicio, imitarse. Ni se lleve a mal haberme extendido tanto sobre una materia que en un tratado de métrica no deja de tener importancia, y que hasta ahora, a lo que entiendo, no ha merecido la menor atención a nuestros literatos.

VIII

SOBRE LOS PIES: DIFERENCIA FUNDAMENTAL ENTRE EL RITMO DE LA POESÍA GRIEGA Y LATINA Y EL DE LA POESÍA MODERNA

(Métrica, § III, página 139)

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, o de acentuadas e inacentuadas, como en la métrica de los españoles, italianos, portugueses, ingleses, etc.

En el *Arte de Hablar*, se construyen los pies castellanos, atendiendo a un tiempo al acento y a 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	pirriquio	espondeo	yambo	espondeo	
he de	*cantar,*	*sus que-*	*jas y*	*mitan*	*do,*
troqueo	espondeo	espondeo	pirriquio	yambo	
cuyas	*ove*	*jas al*	*cantar*	*sabro*	*so*
troqueo	yambo	yambo	espondeo	yambo	

¿Qué simetría de pies, o qué medida de tiempo señalada por medio de ellos, percibimos aquí? ¿A qué ley está sujeta su colocación? Y si a ninguna, ¿qué provecho se saca de introducir semejante nomenclatura en nuestra métrica?

VIII. Sobre los pies: Diferencia fundamental, etc.

Yo construyo los pies, atendiendo sólo al acento; de que se sigue que no admito más de dos pies disílabos, el coreo o troqueo y el yambo. Cuando digo que el ritmo del endecasílabo es yámbico, y que de sus cinco pies el tercero y quinto, o bien el segundo, cuarto y quinto, son necesariamente yambos, expreso casi todo lo que es necesario para dar a conocer las leyes métricas a 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 a conocer, en una palabra, su naturaleza, su esencia íntima.

El señor 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 e inconcuso, que nuestros versos están divididos en pies de dos sílabas; con alguna *cesura* (o sílaba de más) al fin, si el número de las sílabas del verso es impar". De este principio general, verdadero e 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, o de dáctilo y coreo? "La prueba, dice, es demostrativa. En éste de Villegas:

Céfiro 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 *céfiro* no sea dáctilo? Y conceder que *céfiro* sea dáctilo, ¿no es conceder lo que se va a 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,* o decir *coreo, yambo* y *cesura breve,* pues al cabo estas dos expresiones significan una mis-

ma 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,

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 a otro, y suple lo que falta a lo breve, o absorbe lo que sobra a 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 del ritmo castellano, el acento. Todas las variedades que admite el ritmo simple, se reducen a cinco: o viene el acento rítmico sobre las sílabas pares, o sobre las impares, o de tres en tres sílabas comenzando por la primera, por la segunda, o por la tercera. Por consiguiente, tenemos dos pies disílabos, el troqueo y el yambo, y tres pies trisílabos, el dáctilo, el anfíbraco y el anapesto. Ni podemos tener más, ni podemos tener otros que éstos; a menos que admitamos pies de cuatro o 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 inne-

* Téngase presente que en el lenguaje de Hermosilla la palabra *cesura* no significa *corte*, sino sílaba de más, o que no entra en el cómputo de los pies. No quiero disputar la propiedad de esta acepción. *Troqueo* y *coreo* son palabras sinónimas. (NOTA DE BELLO). [Es técnica en la métrica de las lenguas clásicas].

gable 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 este 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 o duración. Y esta diferencia entre las sílabas no fue un refinamiento introducido por los poetas o 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 fue necesario desde el principio tomarla en cuenta; como que el ritmo métrico no es otra cosa que el habla misma acomodada a ciertas medidas en que conserva sus acentos, pausas y cantidades naturales. Así se hizo en efecto aun en los siglos que precedieron a Homero, mucho antes de 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 o rigorosa o aproximadamente igual. Si el ritmo era simple, cada verso constaba de cláusulas que también eran rigorosa o aproximadamente iguales. Si (como en el sáfico) era complexo el ritmo y desiguales las cláusulas, a

lo menos la estructura de cada verso debía repetirse uniformemente en los otros.

El hexámetro, por ejemplo, debía constar de seis cláusulas, cada una de cuatro tiempos. Por consiguiente esta línea:

Infandum jubes, regina, renovare dolorem,

no formaba un hexámetro; 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 *gina-reno,* que son contrarias a la ley del hexámetro. 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, verbi gracia, del modo siguiente:

Infan | dum, re | gina, ju | bes reno | vare do | lorem,

o de este otro:

Renova | re jubes | infan | dum, re | gina, do | lorem.

Mas aunque esta segunda línea cumplía con la condición del *número* o 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 o dáctilos. La línea, pues,

Renovare jubes infandum, regina, dolorem,

no satisface a 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 dáctilos o 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 hexámetro ni en otro verso alguno se requería para el número o medida del tiempo que en ciertos parajes hubiese precisamente breves o 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 o con uno solo prolongado [1]. Aquéllos daban ligereza y suavidad a 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. Debió, pues, buscarse otro accidente perceptible al oído, que tuviese el mismo oficio. Este accidente fue en castellano el acento.

La apoyatura que distingue la sílaba aguda de la grave

[1] [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 *cuantidad*].

no es de tanta importancia en nuestra métrica, sino porque colocada de trecho en trecho da a cada especie de verso un aire y marcha característica, a la manera que lo hace el compás o *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.

[VIII [2]

DEL RITMO ACENTUAL EN LA VERSIFICACIÓN LATINA (1)

Estudiando la versificación de cualquier poeta clásico; examinando, por ejemplo las veinte y dos especies distintas de versos líricos que usó Horacio, con sus leyes complicadas, sus variadas combinaciones, sus licencias, sus remedos

(1) Este capítulo de Caro no fue publicado en la edición comentada de los *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana* de Bello, impreso en 1882. Al explicar en la *Advertencia* las adiciones puestas a la obra de Bello manifestó Miguel Antonio Caro: "Escritos otros dos y extensos apéndices, uno, VIII[2], *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 a uno de los dos se hizo referencia en el texto. (Véanse notas a Métrica, §§ III y IV). Para adquirir pleno conocimiento de las teorías de Bello se ha creído que sería necesario estudiar, además de lo consignado por él en esta obra, lo que expuso en una memoria especial, impugnando cierta teoría de don Juan María Maury sobre el sistema métrico de la poesía clásica". Aplazó su publicación para "algunos 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*".

De los dos apéndices anunciados sólo conocemos hoy el correspondiente al VIII[2], gracias a que los familiares de Caro lo habían conservado entre sus manuscritos y borradores y fue publicado en el *Boletín del Instituto Caro y Cuervo,* VI, 3. La redacción del Boletín describe el manuscrito en la siguiente forma: "Está compuesto de diez y siete cuartillas, más algunos folios sueltos de notas y acotaciones, todo ello con carácter de borrador inconcluso y un tanto descuidado. No obstante hemos creído necesario darlo a la estampa, tal como fue hallado, pues constituye sin duda un juicioso ensayo donde se revela una vez más la maestría y erudición con que nuestro gran humanista sabía tratar tales asuntos. Su composición ha de ser inmediatamente anterior a 1882, y es por tanto obra de madurez. El título del manuscrito está ligeramente modificado con relación al anunciado en la edición de Bello".

Lástima que no se haya localizado el apéndice X. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

de giros griegos, adquiriremos la convicción de que el arte métrica de los griegos y latinos, como cualquier otro mecanismo sancionado de versificación, como todo sistema musical de determinada época o pueblo, se funda en principios absolutos, modificados en su aplicación, por la preponderancia de alguna ley natural y también por ciertas reglas arbitrarias y ocasionalmente acreditadas. Mas nunca lo convencional suplanta y anula del todo las leyes de naturaleza.

La esencia del metro es, siempre, el ritmo, o sea el ordenado movimiento de sonidos orales.

El ritmo se marca por la simétrica distribución de ciertos accidentes del sonido. Hay ritmo si a determinadas distancias se eleva o baja la voz (entonación), como en el canto; si en pasajes precisos se esfuerza la voz (acento), como en la versificación moderna, etc. Hay diversas especies de ritmo, que unas a otras pueden auxiliarse.

El accidente fónico de que más cuenta parece hacerse en la versificación griega y latina es la cuantidad de las sílabas, esto es, la extensión relativa con que se emite el aliento al proferir cada sílaba.

Había sílabas *breves* o de rápida pronunciación, y otras *largas*, a manera de notas sostenidas, y por el tiempo que se gastaba en pronunciarlas, estaban las segundas con respecto a las primeras, que daban el tipo, en la proporción aproximada de 1 a 2.

Seguramente los griegos y romanos al hablar, gozábanse en pronunciar con prolongado aliento las sílabas largas, y velozmente las breves, de un modo aproximado a lo que se practica en el canto gregoriano, y en los recitados de la ópera, aunque no extremando lo largo y breve, sino atemperando lo uno a lo otro, en la proporción de 1 a 2, y dentro de los límites naturales del aliento sonoro.

La cuantidad era, en suma, elemento fundamental de la versificación. Con la cuantidad se marcaba principalmente el ritmo. Un pie era una combinación de dos o tres sílabas

breves o largas, o mezcladas en determinado orden. Había, por lo tanto, variedad de pies. Un pie repetido varias veces formaba una serie perfectamente rítmica. Por ejemplo, varios yambos (breve y larga) seguidos, formaban un verso yámbico. Pero, en beneficio de la variedad de las cadencias, se inventaron series compuestas de pies desiguales, bien que guardando siempre cierto orden fijo. Permitíase también, en algunos versos (siempre en beneficio de la variedad), poner en ciertos lugares en vez del pie adoptado, otro distinto. De aquí resultaba oscurecerse el ritmo, como lo declara Cicerón hablando de ciertas licencias de éstas (1), por las cuales el oyente no percibía a veces que hubiese "número ni verso".

Si el verso era fundamentalmente una ordenación sistemática de breves y largas, errará empero quien piense, como muchos han pensado, que era eso, y nada más, y que el ritmo métrico era privativamente de duraciones.

Obsérvese, ante todo, que las sílabas que formaban cualquier verso eran al propio tiempo partes componentes de palabras. Cada palabra (fuera de algunos monosílabos y de los proclíticos) tenía un acento dominante, elemento fónico de la elocución, y por lo mismo no despreciable, puesto que podía reforzar el ritmo o perturbarle. Ahora, si fuese cierto que al poeta era lícito emplear en el verso palabras de cualesquiera estructuras, monosílabas lo mismo que polisílabas, sin más regla que el orden de sílabas breves y largas del metro respectivo, resultaría que los versos de una misma medida podrían variar al infinito en cuanto al número y orden de los acentos, es decir, que el ritmo acentual era completamente desconocido.

Mas esto, como veremos luego, no sucedía así.

Otro elemento de que no puede prescindir el metro, es la pausa de tiempo en la recitación o lectura de versos. Es de suponer que para señalar y percibir el ritmo determinado

[(1) Como la colocación de espondeos en todos los pasajes del anapéstico].

por la cuantidad de las sílabas era preciso hacer pausas, menores o mayores, correspondientes al orden o marcha de los pies. Así los gramáticos solían medir los versos trocaicos y yámbicos por dipodias (διποδίαις), o series de dos pies (troqueos: – ⏑ – ⏑, o yambos: ⏑ – ⏑ –); y así se explica la interpolación que se permitían hacer los poetas, de pies espondeos en los sitios (1) impares del verso yámbico y en los pares del trocaico: de esta suerte si el ritmo no era constante en la serie de los pies, restablecíase en la serie de las dipodias. Lo propio puede decirse de cada verso o línea, considerado como pie máximo o unidad métrica: al fin de cada verso ha de haber cierta pausa, de tiempo (aunque no de entonación), y otra mayor, en las composiciones *sistemáticas*, después de cada estrofa: dado que la estrofa es la forma más amplia en que se desenvuelve el metro, el período más largo de los destinados a marcar el ritmo.

Paralela y conjuntamente con las sílabas largas o breves, con los pies, las dipodias, el verso, la estrofa, con sus correspondientes pausas, menores o mayores, marchan las voces, las frases, lo períodos sintácticos, con sus acentos débiles y fuertes, y también con sus pausas naturales, ya de tiempo, ya de entonación, ora familiares, ora solemnes.

Hay un orden silábico, métrico, y un orden sintáctico, ideológico, que andan conjuntamente y se compenetran, pues constan de unos mismos elementos materiales. Y puede acontecer que marchen de concierto o sin él; que los pies y las palabras coincidan en sus dimensiones y en sus pausas, según ley, o que no guarden entre sí relación alguna.

Yo creo que no hay poesía de pueblo alguno, en que de un modo u otro, no consuene el orden métrico con el ideo-

[(1) Los versos que no eran *monoschematistos*, esto es, aquellos cuya medida no estaba sujeta a determinados pies, antes que de pies propiamente dichos, constaban de *sitios* o *parajes* (*sedes* dicen los gramáticos), es decir, de *capacidades*, de espacios vacíos, que podían recibir ya un pie, ya otro diferente, a voluntad del poeta. Así el espondeo v. gr., se dice que en el primer sitio admite promiscuamente un pie anapéstico, espondeo o dáctilo. Ahora bien, tales secciones de verso que antes que pies, eran espacios ocupables, no concibo que estuviesen unos de otros separados de otro modo que por cierta pausa].

lógico; sólo que la fijación de estas relaciones, mal definidas, y de suyo difícilmente analizables, se deja al instinto del poeta; ni son tampoco unas mismas en la métrica de todas las lenguas.

Tomemos como unidad del orden métrico el *pie*, y como base el ritmo ideológico, la *frase acentual.*

En la poesía griega y latina, el acento pertenecía al ritmo ideológico, más bien que al orden métrico, porque el pie, unidad del metro, era meramente cuantitativo (1).

Entiendo por *frase acentual* cada una de las partes de la oración que llevan acento fuerte, sola o acompañada de adjuntos átonos, o débilmente acentuados, proclíticos y enclíticos, que se le adhieren.

Llevan, por lo regular, acento suficientemente fuerte para campear con independencia en la oración, el verbo, el sustantivo, los adverbios absolutos (como *allí, siempre, jamás*) y la interjección cuando va suelta.

El adjetivo unas veces se usa como proclítico: "el *buen* hombre", y otras, mayormente si es predicado, con independencia acentual: "la noche estaba *oscura*".

Las partículas (preposiciones, y las interjecciones ligadas) y los relativos (pronominales y adverbiales), como voces átonas que son, o insuficientemente acentuadas, figuran como partes serviles de la frase acentual.

Hay palabras, mayormente monosílabas, que ordinariamente tienen acento fuerte y ocasionalmente se adhieren a otra que por más enfática las absorbe.

[(1) En la poesía moderna el pie métrico es *acentual,* pero no es lo mismo que la *frase acentual.* Por ejemplo este verso de Iriarte:

De sus hijos la torpe avutarda,

tiene tres pies acentuales (— — —′) y una cesura, así:

De sus hí/jos la tor/pe avutar/da
— — —′/— — —′/— — —′/—

y tres frases acentuales que coinciden con los pies, sin identificarse con ellos:

de sus hijos / la torpe / avutarda

En la poesía moderna el acento es por lo visto elemento métrico al mismo tiempo que ideológico].

Un trozo de verso puede medirse por pies, y por frases acentuales. En el siguiente ejemplo las rayas verticales separan los pies y las frases acentuales van alternadas, en tipo redondo, y en cursiva:

Tu quoque | littori- | bus *no-* | *stris,* Ae- | nia | *Nutrix,*
Aeter- | nam *mori-* | *ens fa-* | mam, *Ca-* | *ieta,* de- | disti
Et nunc | servat *ho-* | *nos* se- | dem *tuus,* | ossaque | *nomen*
Hesperi | a *in ma-* | *gna,* si | qua est *ea* | *gloria,* | signat.
[Verg., 7, I-4]

Redúcese la cuestión a saber cómo se concertaba el orden de los pies con el ideológico de las frases acentuales.

La primera forma que ocurre es la coincidencia de los pies y las frases acentuales. Tal era la ley del anapesto: tanto más elegante se consideraban los versos de esta clase, cuanto mejor coincidían en ellos los pies con las partes de la oración

Et vaga | *ponti* | molitis | *unda*...
Solvite | *tantis* | animum | *monstris*...
Frater | *durae* | languide | *mortis*...

De aquí resultaba tener los buenos anapestos cuatro frases acentuales, y por lo mismo cuatro acentos.

En otros versos, el heroico mayormente, esta coincidencia de pies y frases era vitanda. En el hexámetro el orden de los pies (salvo los dos finales) había de adelantarse a las frases acentuales en una sílaba, que siendo final de palabra, y habiendo de separarse de allí para iniciar otro pie, se llamaba *cesura* (1). Así mientras el anapesto excluye las cesuras, el hexámetro las exige, con tal rigor, que no pasa por tal una línea que de las cesuras necesarias carezca, aunque por otra parte conste de todos los pies integrantes del verso heroico, como se ve en

Romae | *moenia* | diruit | *impiger* | Hannibal | *armis.*

[(1) *Cesura* también llaman los gramáticos a las secciones acentuales del verso. Para evitar confusión, éstas deben denominarse más bien cortes].

El hexámetro había de tener o la primera y tercera, o la segunda de las tres cesuras, que aparecen marcadas de cursiva en el verso siguiente, y si reunía las tres, tanto mejor:

Siceli- *des* Mu-*sae,* pau*llo* maiora canamus.

Los versificadores esmerados, como Virgilio y Ovidio, colocaban en los dos últimos sitios (*sedibus*) del hexámetro dos cláusulas acentuales (v. gr. *maiora canamus* en el verso copiado). Si estas dos cláusulas sumaban una sílaba más que los dos pies correspondientes, resultaba que esta sílaba sobrante (*ma-* en el ejemplo propuesto) y aquella (*-lo*) que representaba el exceso de las tres cláusulas anteriores sobre los cuatro primeros pies del hexámetro, formaban juntas un pie (... *lō mă* ...). Ya por este medio, ya por la interpolación acá o allá, de monosílabos, o bisílabos, átonos o débilmente acentuados, que se adherían a otra palabra formando con ella una sola frase acentual, Virgilio y Ovidio combinaban sistemáticamente los seis pies del hexámetro con cinco cláusulas acentuales; véase, por ejemplo, el principio de la citada Égloga IV de Virgilio:

Sicelides *Musae,* paullo *maiora canamus;*
Nom omnis *arbusta* iuvant *humilesque* myricae
Si canimus *silvas,* silvae sint *consule* dignae.
Ultima *Cumaei* venit iam *carminis* aetas.
Magnus *ab integro* saeclorum *nascitur* ordo.
Iam redit *et Virgo,* redeunt *Saturnia* regna;
Iam nova *progenies* caelo *demittitur* alto...

Hay hexámetros, ya con cuatro, ya con seis o siete cláusulas acentuales, en vez de cinco; pero estos casos admiten fácil explicación, bien como ocasionales *disonancias,* bien reuniéndose dos frases acentuales en una mayor (como dos pies en una dipodia), atenuando el acento de aquella que a la otra se adhiere, y resultando así reducidas a cinco frases de acento dominante, las seis o siete de acentuación varia.

Tenemos, que en versos como el anapesto y el hexámetro, había un ritmo acentual, una ordenada distribución de

acentos; sólo que éstos se refieren, en esos metros, a las frases, más que a las sílabas. En el hexámetro por ejemplo, hay cinco acentos, uno para cada una de las cinco frases acentuales de este metro; pero si se cuentan las sílabas en serie seguida, el lugar en que ha de caer cada acento, aunque no es enteramente libre, tampoco es fijo, sino para los dos últimos pies, que constan de cinco sílabas (verso adonio) y llevan acento en la 1ª y 4ª.

Los tres acentos correspondientes a los cuatro primeros pies se distribuyen con alguna, aunque no absoluta libertad. Porque así como del orden en que han de colocarse las sílabas breves y largas resulta que hay palabras que de hecho no caben en el verso, del propio modo, a virtud de las cesuras, o sea del modo como los pies empalman con las palabras, hay unas combinaciones acentuales que caben y otras que no caben, dentro del hexámetro, y las primeras cuyas variedades agrupa y almacena la memoria sensitiva, se refieren a un tipo genérico, que constituye el ritmo acentual propio de un verso dado. Tan cierto es que este ritmo acentual se deja sentir, que no percibiendo nosotros hoy, sino imperfectamente, a veces de ningún modo, la diferencia de breves y largas, siendo casi insensibles al ritmo de duraciones o cuantidades silábicas, con todo, leyendo hexámetros bien hechos (como los de Virgilio y Ovidio), llegamos a acostumbrarnos de tal modo a esas combinaciones acentuales, a ese ritmo de acento, que, al paso que no notaríamos una falta contra la cuantidad, si hay un línea que por ausencia de cesuras o por otro defecto, careciese de la debida distribución de acentos, nos disonaría al punto.

En los casos propuestos el ritmo acentual es ideológico, pues las ideas importantes que encierra cada verso se cuentan por el número de las frases acentuales que lo componen; mas no rigurosamente silábico, pues el acento v. gr., de la primera cláusula del hexámetro recae unas veces sobre la primera sílaba,

Tý́tire, | tu patulae...
Rústicus...

y otras sobre la segunda:

Silvéstrem | tenui
Libértas...

Es un ritmo acentual libre, vago, que puede llamarse *imperfecto,* mas no por esto menos perceptible ni menos grato al oído. El ritmo, también hasta cierto punto libre, de nuestro endecasílabo, es mucho más noble y gallardo que la cadencia perfecta y monótona del decasílabo a la italiana, y de otros versos análogos de nuestra métrica.

Mas la cadencia perfecta, el ritmo acentual rigurosamente silábico, fue también conocido en la poesía latina.

A la libertad del ritmo acentual en versos como los mencionados contribuye en primer lugar la circunstancia de que en ciertos parajes del metro puede el poeta introducir promiscuamente pies de dimensiones desiguales. Así cada uno de los cuatro primeros pies del hexámetro es ya dáctilo (tres sílabas) ya espondeo (dos); del propio modo el anapéstico admite pies bisílabos y trisílabos. De aquí resulta que versos de una misma especie pueden no ser isosilábicos: un exámetro puede tener desde 13 sílabas (espondaico) hasta 17 (dactílico); y un anapéstico desde 8 (espondaico) hasta 12 (anapéstico puro).

Variando así de un verso a otro el número de sílabas, tiene que variar más o menos la colocación de los acentos.

Hay especies de versos (*monoschematistos*), formados de pies ciertos e invariables, y que pueden por lo tanto, contarse por sílabas; y en éstos las cadencias acentuales son más y más precisas.

Tal es el dímetro compuesto de un dáctilo y un espondeo, que forma la última parte del exámetro, y otras veces campea como verso de pie quebrado (*epodos*) llamado ado-

nio (1), ya en combinación con sáficos en la estrofa de este nombre (Horacio), ya en combinación con anapésticos (Séneca).

Consiste principalmente el ritmo ideológico, cual yo le concibo, en que las ideas se destaquen una en pos de otra expresadas distintamente en voces o cláusulas de dimensiones proporcionadas. En cada verso ha de haber determinado número de frases acentuales; en prosa los períodos son más o menos largos; pero el principio que rige el número oratorio, y el ritmo ideológico de los versos, es uno mismo, y ya lo definió Cicerón cuando dijo: que el razonamiento escrito debe correr en cláusulas sucesivas distintas quizás unas de otras, no precisamente por signos ortográficos, ni por el reposo que exige de cuando en cuando la respiración, sino por las pausas que resultan de la hábil ordenación de las palabras y sentencias (2).

Quintiliano *Inst.*, IX, 4 distingue *pie* o *metro* (*pes*, gr. μέτρον) de *número* o *ritmo* (*numerus*, gr. ρυθμός). Constituye el ritmo, según Quintiliano, la suma de tiempos que se consume en la prolación de una serie de sílabas; así el dáctilo (una larga y dos breves) y el anapesto (dos breves y una larga) son un mismo ritmo dactílico. *Pie* y *metro* suponen además cierto orden de sílabas aquél, y éste de pies; así el dáctilo y el espondeo son dos pies diferentes, y queda destrozado un verso, si dejándose los mismos pies, se altera el orden en que han de ir dispuestos.

Cicerón observa (3) que el coreo (larga y breve) es igual al yambo (breve y larga) en tiempos e intervalos (*tem-*

[(1) En este caso los gramáticos consideran a este dímetro como *dactilico catalecto*, esto es, falto de la última sílaba:

— ◡ ◡ — — ◡

La última indiferente, como la final de todo verso].

[(2) "Interspirationis (al. interspirationes) enim, non defatigationis nostrae, neque librariorum notis, sed verborum et sententiarum modo interpunctas clausulas in orationibus [veteres illi] esse voluerunt idque princeps Isocrates instituisse fertur", etc. *De Orat.*, III, 44. "Oratio non aut spiritu pronuntiantis, aut interductu librarii sed numero coacta debet institui", *Orat.*, 68].

[(3) *Orat.*, LVII].

poribus et intervallis par iambo) ; pero que al fin de período no cae bien el coreo porque la terminación en sílaba larga es más grata al oído.

Veamos ahora este dímetro no como parte final del hexámetro, sino como verso aislado. Su ritmo acentual es el mismo:

Túnditur | únda...
Spéctat | et áudit...
(*Catulo*).

En veintiséis odas que escribió Horacio en estrofas sáficas los adonios se acomodan a este tipo acentual, con raras excepciones.

1) Te duce Caesar
2) Fabriciumque
1) Cum lare fundus
1) Cum tibi plausus
Mercuriusque
1) Cum bove pagus
1) Ter pede terram
1) Sub pede palmam
1) In mea vota
4) Est hederae vis
2) Bellerophontem
2) Seu Genitalis
1) Et Jovis aurae
1) Et decus omne

2. Sáfico menor o endecasílabo

Troqueo, espondeo, dáctilo, y dos troqueos. Es curioso ver cómo este verso tomó en latín la cadencia acentual, que (según parece) sirvió de tipo al verso heroico de las lenguas romances y otras modernas.

En griego el segundo pie podía ser troqueo, en vez de espondeo. Hállase en Catulo aunque rara vez esta sustitución:

Pauca nūntĭate meae puellae.

En griego no había cesura obligatoria: Catulo suele usarla ya en la quinta sílaba (larga):

Sive in extremos | penetrabit Indos

ya en la sexta (breve):

Pauca nuntiate | meae puellae...
Nec meum respectet | ut ante amorem...

Viene luego Horacio, excluye en absoluto el troqueo del segundo lugar del verso, usa rara vez la cesura en la sexta, y frecuentísimamente en la quinta. Esta doble condición, de ser espondeo el segundo pie, y final de dicción la quinta sílaba, de costumbre horaciana, conviértese luego, bajo la pluma de Séneca (1), en rigurosa ley métrica, que en lo acentual significa: dos acentos forzosos, uno en la 4ª sílaba, y otro en la 6ª o en la 8ª (2). Así que bajo el aspecto acentual el sáfico de Horacio y Séneca presenta dos tipos promiscuamente usados: 1º acento en la 4ª y 8ª y 2º acento en la 4ª y 6ª.

1 Pone me pígris ubi núlla campis
1 Arbor aestíva recreátur aura;
2 Quod latus múndi nébulae malusque
Iúpiter úrget;

[(1) Séneca inicia algunas veces el sáfico con pies ilegítimos. Mas de ordinario, aun en esos casos, se observa que el tipo acentual subsiste, siempre que se pronuncien diptongadas ciertas vocales concurrentes, como se pronuncian en italiano y en español dicciones correspondientes o análogas; por ejemplo:

An ferax varii lapides Carystos...
Troia qua iaceat regione monstrans...
Troad.

Cuncta divitias metuitque casus...
Thyest.

Te caput Tyria cohibere mitra...
Oedip.

Sidus arcadium geminumve plaustrum...
Agamem.].

[(2) Fuera del primero y último del verso: aquél en la primera sílaba (algunas veces en la segunda), éste en la décima].

2 Pone sub cúrru nímium propinqui
2 Solis in térra dómibus negata:
2 Dulce ridéntem Lálagen amabo |,
Dúlce loquéntem
(Horat., *Carm.*, I, 22).

2 Quisquis audácis tétigit carinae
1 Nobiles rémos, nemorísque sacri
1 Pelion dénsa spoliávit umbra:
2 Quisquis intrávit scópulos vagantes,
2 Et tot eménsus pélagi labores,
1 Barbara fúnem religávit ora,
1 Raptor extérni reditúrus auri;
1 Exitu díro temeráta ponti
Iúra piávit.
(Senec., *Med.*, III, *Coro*).

Esta doble forma acentual del sáfico latino existe en el endecasílabo heroico castellano, con esta diferencia: que cuando hay acento en la 6ª sílaba no es necesario en castellano el acento en la 4ª que en latín resulta forzosamente de la combinación del espondeo y la cesura. Además son admisibles en castellano otros acentos secundarios no rítmicos (1).

Es curioso fenómeno que el endecasílabo con acento en la 4ª y 7ª, forma acentual que no cabe en el sáfico latino, fue admitida en italiano y no en español, como una de las combinaciones silábicas del verso heroico; tal es aquel de Dante:

Per me si vá nell' ettérno dolore (2)

3. ARQUILOQUIO MENOR.

— ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —

Pulvis et umbra sumus.

[(1) Tal es el acento en la tercera y en la séptima (combinado con el de la sexta)].

[(2) Esta combinación es frecuentísima en alcaicos endecasílabos de Horacio, y allí encuentra su tipo:
Cur me querelis exanimas tuis?].

Puede ser principio de hexámetro (pentemímeris dactílica); y en este caso su acentuación gira con alguna libertad. Constituye forzosamente, después de una cesura, el segundo hemistiquio del pentámetro, y de esta suerte empleado, la colocación de los acentos ha obedecido a influencias diversas de época y estilo.

Catulo (sin faltar a la medida), usó en el pentámetro siguiendo el ejemplo de antiguos poetas, de combinaciones duras, ya por la ingrata ocurrencia de sinalefas y elipsis, ya por la mal consultada estructura de las dicciones, de que resultaban variedades acentuales que los elegíacos del siglo de Augusto repudiaron severamente; por ej.:

Quam modo qui me unum atque unicum amicum habuit...
Divum ad fallendos numine abusum homines...

El tipo acentual latino del segundo hemistiquio del pentámetro elegíaco, aparece perfectamente determinado en Ovidio y en Tibulo. Tiene tres acentos: en la 1ª, 4ª y 6ª, ley que se combina con la estructura de las palabras:

a) Combinación de tres palabras, dos bisílabas y una trisílaba, así:

péctore régnat Ámor,
cárpite póma mánu,

o así:

Márte movénte lýram.

Estas dos combinaciones constituyen la forma típica.

b) Combinación de una dicción pentasílaba y otra disílaba, de que resulta debilitado el acento de la 1ª sílaba:

súbripuísse pedem...

c) Tres disílabos precedidos de un monosílabo, de que resultan dos acentos seguidos, en la 1ª y 2ª, fuerte aquél y débil éste:

nón túa túrba súmus;
mórs fúit íste súae...

o fuerte el segundo y débil el primero, lo cual altera un tanto la acentuación usual:

quod, probat una, probant...
si modo vivit, habet.

El monosílabo *est* podía incorporarse a la última sílaba como en el exámetro:

Sácra rogánda vía' st.

Alteraban la forma acentual indicada, dicciones finales trisílabas y tetrasílabas (acento en la 5ª sílaba), que no se hallan en Ovidio, rarísima vez en Tibulo, y no pocas en Propercio, el cual, imitador del griego más que aquellos otros dos elegíacos, introducía estas disonancias, estudiadamente y como haciendo gala ya de variedad, ya de armonía imitativa, como se ve desde el principio de sus poesías:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
Contactum nullis *ánte cupidínibus.*
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
Et caput impositis *préssit ámor pédibus*].

IX

SOBRE LA TEORÍA DEL METRO

(Métrica, § VIII, página 187)

Aquí me propongo discutir de propósito la teoría métrica del señor 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 ni aun con los más libres y prosaicos que jamás se usaron en griego o latín; de manera que lejos de asimilarse la versificación 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 señor Hermosilla) consiste en distribuir las composiciones en ciertos grupos de sílabas sujetos a medidas determinadas". Supongo que por *medidas determinadas* debemos entender *medidas isócronas* o espacios de tiempo iguales, porque más abajo se dice: "Todos los versos se cantaban, y aunque algunos no están ya destinados a cantarse, han conservado sin embargo la misma estructura que cuando se cantaban. Ahora bien, si cada verso era cantado, es decir, pronunciado en un período determinado de tiempos musicales, es de toda necesidad que en su pronunciación tónica no se gastasen más ni menos tiempos que los que abrazaba el período musical a 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 puede ser), la medida regular de los versos de cada especie consiste sin duda en amoldarse justamente a ciertos espacios de tiempo 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 señor Hermosilla los abandona cuando llega el caso de adaptarlos a la versificación castellana. Lo que a mi ver le ha inducido a 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 a ello el diverso mecanismo de las dos [1] lenguas.

Los griegos y latinos, según el señor Hermosilla, tenían

[1] Bello tacha la palabra "dos" en las correcciones manuscritas en su ejemplar personal de la 2ª edición (1850). (COMISIÓN EDITORA. CARACAS].

cuatro clases de versos. En la primera el número de las sílabas y de los tiempos era constante. Pertenecían a ella el senario yámbico puro, los sáficos, adónicos y alcaicos [1].

Lo esencial, a mi parecer, en esta clase era la igualdad *rigorosa* de los tiempos y la uniformidad *absoluta* de los movimientos. No sólo 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 en esta especie de verso; mas no como circunstancia que de suyo importase, sino como consecuencia forzosa de la uniformidad absoluta de los movimientos o determinación de los pies.

En la segunda clase, dice el señor Hermosilla, el número de los tiempos era constante, mas no el de las sílabas. Así sucedía, por ejemplo, en el hexámetro.

En esta clase se pide al poeta, como en la primera, la igualdad *rigorosa* de tiempo; pero no se exige la estricta uniformidad de movimientos que en el sáfico, el alcaico, etc. El hexámetro consume constantemente veinticuatro tiempos, pero admite en casi todas las cláusulas espondeos o dáctilos, que son pies isócronos, aunque de diferente número de sílabas, excluyendo los demás pies, aun el anapesto y el prosceleusmático, que son también isócronos con el espondeo y el dáctilo. De esta libertad en la elección de los pies, aunque reducida a límites estrechos, resultaba necesariamente que las sílabas fuesen unas veces más y otras menos.

[1] Bello tacha "y alcaicos" y lo sustituye por "etc." en las correcciones manuscritas en su ejemplar personal de la 2ª edición (1850). Lo tachó asimismo dos párrafos más abajo. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS].

* Esto se aplica principalmente al sáfico de Horacio. (NOTA DE BELLO).

En la tercera clase, según el señor 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, a 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 a la necesidad de no mezclar jamás el yambo con otro pie que el espondeo. El yámbico mismo de los líricos, que es sin duda el que ha tenido presente el señor Hermosilla, no sólo admite el tríbraco, sino el anapesto y el dáctilo: aquél como equivalente al yambo, y éstos al espondeo; y si bien Horacio (probablemente para dar fuerza y majestad al verso) emplea más a menudo los pies disílabos, de cuando en cuando entrevera los otros; véase, por ejemplo, su célebre oda *Beatus ille* [1]. No hay, pues, diferencia métrica entre el yámbico de los líricos y el de los trágicos, que el señor Hermosilla ha reducido a la cuarta clase.

* *Pares* dice el original; sin duda es errata de imprenta. (NOTA DE BELLO).

1 En las correcciones manuscritas de Bello en su ejemplar personal de la 2ª edición (1850), aparece la siguiente nota que no fue incluida en la 3ª edición (1859):

"Por ejemplo (señalamos con diferente letra los pies trisílabos):

lives jace*re modo* sub antiqua ilice

(tríbraco en el tercer pie)

Pavidumque leporem et adversam laqueo gravem...

(anapestos en el primer y quinto pies; tríbraco en el segundo)

Ita in*ter epu*las ut juvat partes over...

(tríbraco en el tercer pie)

Sic ubi locutus fœnerator Alfius

(dáctilo en el primer pie).

"Hállanse todos estos y algunos más en la *Oda Beatus ille* y resulta que el yámbico de los líricos no estaba sujeto a un número constante de sílabas y podía variar desde 12 hasta 15. Si se pretende que Hermosilla no falte al senario yámbico de los líricos sino de otra especie de metro, señálese". (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

En ésta 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 hexámetro, 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 o *dipodios,* cada una de ellas podía constar de seis o siete unidades de tiempo. Pero el de los cómicos era todavía más libre, pues admitiendo en todos los pies (menos el último) yambos o espondeos o los respectivos isócronos, variaba desde seis hasta ocho unidades en cada dipodio. 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 sílabas, sino sólo al de los tiempos y al carácter de los movimientos, aunque con más o menos rigor; que el isosilabismo, cuando lo había, resultaba, sin que directamente se le buscase, de las leyes severas a que se sujetaba a veces el poeta en el aire o movimiento métrico; y que la medida del tiempo fue 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 señor Hermosilla su inadmisible 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 a ver el íntimo enlace que tienen con el asunto de esta nota.

El señor Hermosilla reduce los versos castellanos a 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 a nuestros ver-

sos, 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 donde quiera, contentándose con que hubiese dos o 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 o tres sílabas dichas, que tampoco pueden ser largas por su estructura o 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 a los de Garcilaso, Lope de Vega y demás poetas castellanos. Tomemos por ejemplo el endecasílabo. En este verso castellano, según dice expresamente el señor Hermosilla, los tiempos varían *desde* trece o catorce *hasta* veintiuno; de manera que la diferencia de la mínima a la máxima duración es de ocho tiempos en trece, o de siete en catorce, es decir, *de una mitad* a lo menos. Esto es quitar al endecasílabo hasta la sombra del isocronismo. En el senario cómico de los latinos, que se acercaba tanto a la prosa, los tiempos variaban solamente desde diez y ocho hasta veintitrés, y la diferencia de la mínima a 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 aún hay más que notar en el cómputo de tiempos del señor Hermosilla. Los cómicos latinos volvían a menudo a las formas regulares y típicas: cuanto más se acercaban a ellas, tanto más armonioso era el verso. A los poetas castellanos, según el señor Hermosilla, no les es lícito hacerlo así. Están condenados a un número fijo de sílabas; las cuentan, no las pesan; inmolan el oído a 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 sujetándolas a las reglas que queramos. Pudiéramos, 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 a combinar de un modo u otro, no cualesquiera accidentes, sino aquellos tan sólo que el oído puede recibir instantáneamente, mientras recitamos, y que le vayan señalando, por decirlo así, los compases del metro. Como el número de las sílabas no es una cosa que el oído percibe directamente, no puede ser por sí mismo un accidente métrico. El cómputo de las síla-

* Sed qui pedestres fabulas socco premunt,
ut quæ loquuntur sumpta de vita putes,
vitiant iambon tractibus spondaicis
et in secundo ét cæteris æque locis;
fidemque fictis dum procurant fabulis,
in metra peccant arte, non inscitia,
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 a sus metros, para que no fuesen prosa? (NOTA DE BELLO).

bas (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 a la medida del tiempo. ¿Contará las sílabas el que tal vez ni aun las letras conoce? ¿Cuenta las sílabas el improvisador? ¿Las cuentan otros versificadores que los principiantes? ¿Las contamos cuando oyendo recitar los versos de otros, percibimos al instante si están o no ajustados a la medida? No por cierto; todo lo que hacemos es percibir y comparar duraciones.

Siendo pues tal 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, es evidente que el 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; a la manera que el principiante que tañe o canta, se sirve de los movimientos del pie o la mano para medir los tiempos musicales, y no se atiene 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 a determinarlo. Lo seguro es que las largas están a las breves en una relación mucho más cercana a la igualdad que a la de 2 a 1.

Considerando, pues, nuestras breves y largas y el artificio de nuestros versos, como lo hace el señor Hermosilla, no sólo no hay semejanza alguna entre la versificación castellana y la antigua, sino que sería necesario negar a 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 a 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 éstos 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 a su número. En latín y griego se exigía cierta alternativa más o menos determinada de breves y largas con el objeto de dar a cada especie de verso cierto aire y marcha característica. En castellano donde la diferencia de lo breve a 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 a 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 recita 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 era el ritmo en los versos de Lope de Vega y Quintana, como fue en los de Homero y Virgilio. No hay más diferencia sino que los eslabones del ritmo castellano son poco más o menos iguales, y los del ritmo antiguo poco más o menos sencillos y dobles.

Vemos a nuestros prosodistas ocupados en dar reglas para determinar lo breve y lo largo, con el objeto o de explicar el sistema métrico de los castellanos o de perfeccionarlo. La discrepancia entre ellos es ya una prueba de que sus preceptos no van acordes con las percepciones del sentido a 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 a 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, a la manera que lo hace el compás o *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 a lo grave y agudo, no fueron acaso indiferentes a la especie de armonía que nace de la acentuación. En Virgilio, y aún 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 fue naciendo poco a 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 a los acentos y se transformaron los metros clásicos en los metros de las lenguas romances.

II

QUÉ DIFERENCIA HAY ENTRE LAS LENGUAS GRIEGA Y LATINA POR UNA PARTE,

Y LAS LENGUAS ROMANCES POR OTRA EN CUANTO A LOS ACENTOS Y CUANTIDADES DE LAS SÍLABAS; Y QUÉ PLAN DEBA ABRAZAR UN TRATADO DE PROSODIA PARA LA LENGUA CASTELLANA *

* Este escrito de Bello se publicó por primera vez en la *Biblioteca Americana*, II, Londres, 1823, pp. 24-40. Se incluyó después en *O. C.* V, pp. 433-449. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

La prosodia, en su más lata acepción, es aquella parte de la gramática, que fija el sonido de todas las letras, sílabas y dicciones de que consta el lenguaje. Atendiendo a la etimología de la voz, parece que debiera reducirse a la doctrina de los *acentos*. Los gramáticos, sin embargo, comprenden también en ella la de las cuantidades silábicas, y modernamente se ha dado el nombre de ortoepía a la que señala el verdadero valor o pronunciación de las letras; asunto de grande importancia en aquellas lenguas que, como la inglesa y la francesa, tienen mucho menor número de letras que de sonidos elementales, y que por tanto se han visto en la necesidad de dar a una misma letra diferentes valores.

Considerando, pues, la ortoepía como distinta de la prosodia, y ciñéndonos en este discurso a la segunda, observaremos que entre ella, y el sistema de versificación adoptado en la lengua, debe haber una íntima correspondencia. Toda versificación está sujeta a ritmos, y como todo ritmo se funda en la medida del tiempo, es de suma importancia conocer las cuantidades silábicas, o en otros términos, el tiempo que debe darse a cada sílaba en una pronunciación correcta, y en la declamación del verso.

Tomamos aquí la palabra *ritmo* en diferentísimo sentido del que le da exclusivamente (no sabemos con qué fundamento) la Academia Española, que la hace sinónima de rima. *Ritmo* en general es la división del tiempo en partes iguales, por medio de sonidos semejantes, o de pausas que las terminan y señalan.

Tomemos para ilustrar esta definición un razonamiento reducido a ritmo:

«Soledad que aflige tanto,
¿qué pecho habrá que la sufra?
Libertad preciosa y cara,
¡mal haya quien no te busca!
Por una parte paredes,
por otra rejas tan juntas,
que ni el sol por ellas entra,
ni las penetra la luna.
En los balcones, candados;
en las puertas, llaves duras;
de pesares todo el año,
de placer hora ninguna.»

Las palabras de este breve razonamiento forman tres ritmos diferentes, pero combinados de manera que, lejos de dividir la atención, se auxilian y refuerzan recíprocamente. El primero consiste en el tono agudo que ocurre en la séptima sílaba de cada línea; el segundo, en la pausa que se verifica después de la octava sílaba de cada línea, obligando a terminar con esta sílaba la dicción; y el tercero, en la repetición constante de la vocal *u* en la séptima sílaba, y de la vocal *a* en la sílaba final de todas las líneas pares. Como las sílabas son en castellano de una duración poco más o menos igual, el tono agudo, la pausa, y las vocales dichas ocurren a intervalos de tiempo sensiblemente iguales, y constituyen así otros tantos ritmos.

El placer que causa en nosotros el ritmo se asemeja al que nace de la contemplación de la simetría. Pudiéramos decir que el ritmo es la simetría del tiempo, que se compone de elementos sucesivos, como la simetría que percibimos en el espacio consta de partes cuya existencia es simultánea.

Esta simetría sucesiva puede aplicarse a cada una de las varias especies de elementos que componen el habla, o a varias combinaciones de ellas; resultando de aquí otros tantos géneros de ritmos. En el habla castellana, por ejemplo, tenemos vocales, articulaciones, sílabas, acentos graves, acen-

tos agudos, pausas. Si hablando combinamos de tal manera las palabras, que de trecho en trecho se repita constantemente un mismo sonido vocal o articulado, una misma sílaba, un acento, una pausa, o si la repetición de dos o más de estos elementos forma series iguales y semejantes, veremos nacer diferentes maneras de ritmo, más o menos agradables al oído y al entendimiento, según sea más o menos obvia, y juntamente más o menos artificiosa y varia la comensuración que se perciba en ellas; y como el verso no es otra cosa que el razonamiento reducido a ritmo, nacerán así otros tantos géneros de verso.

En los idiomas cuyas dicciones se componen de sílabas de una misma o casi una misma duración, como el nuestro y el italiano, la duración ordinaria de la sílaba es la unidad de tiempo con que medimos las varias cláusulas y períodos del ritmo. Pero en algunos de los idiomas antiguos había sílabas largas y breves, las primeras de doble duración o cuantidad que las segundas, y la duración ordinaria de estas últimas suministraba la unidad de medida. Era, pues, de la mayor importancia en aquellos idiomas el número y orden respectivo de las sílabas largas y breves, de que debía resultar un sistema de versificación tan diferente del nuestro, que no es extraño haya dado motivo a dudas y equivocaciones. Autores hay que se han empeñado en reducir a un mismo sistema la versificación antigua y la moderna, asegurando que las largas y breves de los griegos y latinos era lo mismo que hoy entendemos por acentuadas e inacentuadas, o hablando con más propiedad, por agudas y graves. Pero esta opinión no puede conciliarse con la diferencia que a cada paso se hace entre lo grave y lo breve, lo agudo y lo largo, en los escritos de los más antiguos filósofos y gramáticos.

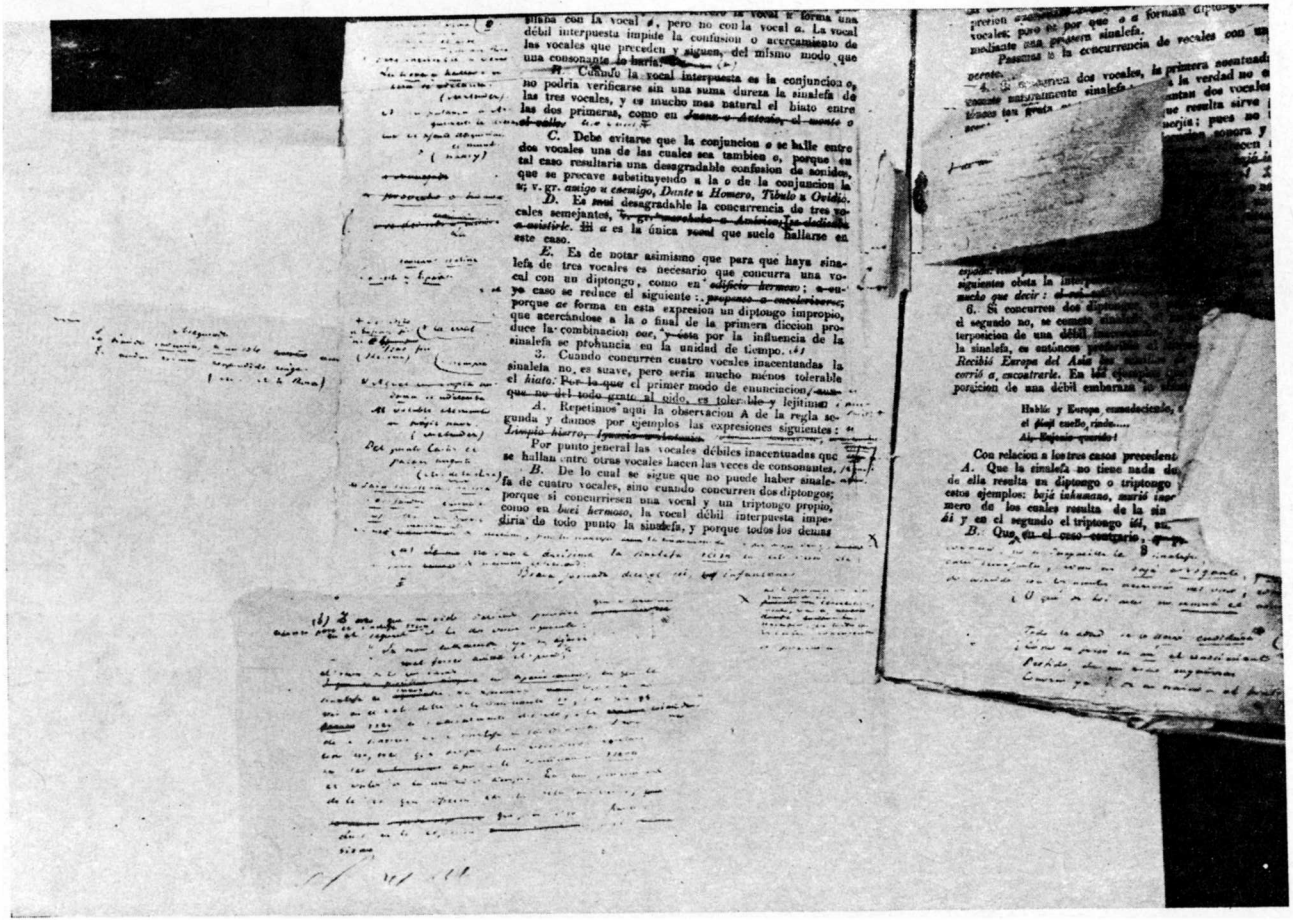
Platón, hablando del ritmo y la armonía, dice que el primero resulta de lo tardo y veloz, y la segunda de lo agudo y grave.* Cualesquiera sentidos que este filósofo diese a las

* Convivium. (NOTA DE BELLO).

voces *ritmo* y *armonía,* no se puede dudar que a lo menos distinguía la una del otro, y por consiguiente lo agudo y grave de lo veloz y tardo, términos que claramente se refieren a la duración o cuantidad silábica. Aristóteles dice que los sonidos elementales de las palabras difieren unos de otros por los parajes y disposiciones de los órganos con que se profieren, por el ser o no aspirados, por el ser largos o breves, y además, por el ser agudos o graves.* No podía darse a entender con más claridad que estas dos últimas denominaciones se referían a distintas modificaciones de sonido que las precedentes. "Omnium longitudinum et brevitatum in sonis", dice Cicerón, "sicuti acutarum graviumque vocum judicium, ipsa natura in auribus nostris collocavit". ** Si no suponemos que Cicerón comparó una cosa con ella misma, es necesario entender, que *longitudines et brevitates in sonis* significa una cosa, y *acutæ gravesque voces,* otra. Quintiliano, asimismo, enumerando los varios vicios en que se podía incurrir pronunciando las palabras latinas, menciona primeramente el de las diéresis y sinalefas impropias; en segundo lugar, el alargamiento de las vocales breves o abreviación de las largas; en tercero, el de aspirar o no indebidamente las sílabas; y en fin, el de hacer las vocales graves, agudas, y las agudas, graves. *** El mismo Quintiliano dice que no era jamás aguda en latín la última sílaba de los vocablos que tenían más de una, y a renglón seguido habla de la última sílaba de *volucres* como larga. **** Ábranse todos los filósofos y gramáticos antiguos, y se verá que, sin esta distinción fundamental, cuanto escribieron sobre su lengua y versificación es un caos.

Al mismo tiempo es indudable que lo que llamaban largo y breve los antiguos (hablamos de los griegos y romanos), era cosa distinta de lo que hoy llamamos agudo y grave. En

* De Poética, capítulo XX. (NOTA DE BELLO).
** De Oratore, III. (NOTA DE BELLO).
*** Institutio Oratoria, I, 5. (NOTA DE BELLO).
**** Ibidem. (NOTA DE BELLO).



Facsímil de una página de la primera edición de los *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana,* Santiago 1835, con las correcciones manuscritas de Bello para la segunda edición de la obra. (Se conserva el ejemplar corregido en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Chile).

aquellas lenguas había muchas dicciones (y dicciones importantes, como verbos y nombres) que no tenían sílaba alguna larga; por ejemplo, los nominativos *via, tabula, memora;* los verbos, *canimus, docuimus, meminerit,* etc. Al contrario, muchas dicciones constaban de dos, tres o cuatro sílabas largas, como los ablativos *musis, romanis, fortunatis.* Pero en las lenguas romances ¿cuál es el verbo, cuál es el sustantivo que sólo conste de sílabas graves, o que se componga de dos, tres o cuatro sílabas agudas? Lo que nosotros llamamos agudo y grave, es lo mismo que llamaban así los antiguos. "Natura, quasi modularetur hominum orationem", dice Cicerón, "in omni verbo posuit acutam vocem, neque una plus".*

Pero si la cuantidad no era el acento, ¿qué era? "Que la larga es de dos tiempos, y la breve de uno", dice Quintiliano,** "hasta los niños lo saben". Así que, la primera sílaba de *salutis* se pronunciaba poco más o menos como la de nuestra voz *salud;* pero la de *sanabis* debía de pronunciarse con poca diferencia como las dos primeras de *Saavedra.* Cada vocal se podía, pues, pronunciar de dos modos, el uno de los cuales requería doble duración que el otro; y esta duración era lo que se llamaba cuantidad de las vocales, y lo que las repartía, como a las sílabas, en las dos mencionadas clases de largas y breves. Estos diferentes valores de una misma vocal, independientes de la situación en que se encontrase, y del acento que pudiese afectarla, es una cosa sobre que están contestes todos los gramáticos antiguos, y que además aparece en todas las composiciones métricas de aquellas lenguas. Y de estos diferentes valores provenía la práctica de los antiguos romanos, que, según el testimonio del mismo Quintiliano,*** hasta la edad de Accio, y aún algo después, acostumbraban duplicar en lo escrito las vocales largas; lo cual ciertamente no se hubiera hecho en unos tiempos tan

* De Oratore. (NOTA DE BELLO).
** Institutio Oratoria, IX, 4. (NOTA DE BELLO).
*** Institutio Oratoria, I, 7. (NOTA DE BELLO).

rudos, si no hubiese guiado a ello la pronunciación nativa.

El jesuita Quadrio dice * que este sistema de largas y breves, distintas de las agudas y graves, es contrario a la naturaleza, descabellado, incomprensible; y afirma que todo ello no fue más que una invención de los pedantes griegos, porque en los principios ni la Grecia ni el Lacio conocían estas imaginarias cuantidades. Las razones que alega se reducen en sustancia a que no sucede así en italiano y en otros idiomas modernos. Por este mismo medio, se pudiera argüir contra las trasposiciones de la sintaxis griega y latina. ¿Qué hay de absurdo ni de incomprensible en la varia duración de las vocales? ¿A qué órgano de nuestra máquina, o a qué ley de nuestra naturaleza repugna la pronunciación de *Saavedra* y *leeríamos,* en que el acento no está sobre las dobles *aa, ee?* De manera que aun es falso decir que en nuestros idiomas modernos no se verifique a las veces lo mismo, o casi lo mismo, que al padre Quadrio parecía ser de todo punto imposible en los de la Grecia y el Lacio.

Es verdad que estos últimos hacían diferencia entre una vocal larga y la duplicación de una vocal breve, entre la *i* de *dico,* por ejemplo, y las dos *ies* de *adiit.* Pero esta diferencia no estaba en el tiempo, sino en que la vocal larga se formaba con un solo aliento prolongado, y las dos breves con dos alientos distintos, cada uno igual en duración a la mitad de la vocal larga. Indícalo así en primer lugar la ortografía. Y sabemos además por el testimonio de Terenciano Mauro que dos sílabas breves podían formar pie y una larga no, porque todo pie debía constar de dos movimientos o impulsos distintos:

> Una longa non valebit edere ex se pedem,
> ictibus quia fit duobus, non gemello tempore.
> Brevis utrinque sit licebit. Bis feriri convenit.

Pero si nuestras dobles se parecen a las largas o a las dobles de los antiguos, o en otros términos, si las pronuncia-

* *Storia e Ragione d'ogni poesia,* tomo I, páginas 581 y siguientes. (NOTA DE BELLO).

mos con uno o con dos alientos distintos, es una cuestión sobre la cual es muy posible que varíen las opiniones, o porque la diferencia es casi imperceptible, o porque no todos pronuncian de una misma manera. Lo que creo que nadie negará es que nuestras dobles (ya esté sobre ellas el acento, o no) suenan tanto más suavemente, cuanto más continuo es el sonido con que las proferimos.

El señor Scoppa, literato siciliano que ha escrito en francés sobre los principios de la versificación, y que, arrastrado por la autoridad de Quadrio, del padre Juvenal Sacchi, y de otros escritores, se empeña en identificar nuestras agudas con las largas de los antiguos, dice (tomo I, página 81), que es una propiedad del acento medir exactamente la cuantidad de tiempo de cada sílaba. "Así", añade, "se ha reconocido que cada acento agudo vale la duración de dos tiempos, y cada acento grave la de un tiempo". Pero este principio daría por tierra con todo el ritmo de la versificación moderna. Nosotros contamos las sílabas, y aunque es verdad que pedimos en ciertos parajes sílabas agudas, también lo es que dejamos entera libertad para que en otros se coloquen agudas o graves, según acomode al poeta. En nuestro verso de ocho sílabas, por ejemplo, no se exige más que un acento agudo, que es el de la séptima, y en las otras seis se pueden mezclar las agudas y graves como se quiera, pudiendo no haber ninguna de las primeras, o una, dos, y aun tres; de manera que estas líneas:

De mi desesperación...
Entráron los sarracénos...
Levánta la vóz el vúlgo...
Bráma, búfa, escárba, huéle...

pertenecen a un mismo ritmo, y forman versos de una misma especie. Lo mismo se puede aplicar al endecasílabo español e italiano, que, fuera de sus acentos necesarios, puede tener o no tener algunos otros, sin quebrantamiento del ritmo, ni ofensa del oído. Pero, si nuestras agudas valiesen do-

ble tiempo que las graves, la práctica de exigir un mismo número de sílabas en cada especie de verso, sin determinar el acento de cada una, sería tan absurda y tan incapaz de producir verdadero ritmo, como si en los compases de una aria o de una sonata se contasen las notas sin hacer caso alguno de sus valores.

Cítase en favor de dicho principio la composición musical, que hace las vocales agudas dobles de las otras. Pero muchas veces las deja iguales, o da a la aguda el valor de tres, cuatro o más graves. No sólo en el canto, en el habla apasionada alargamos frecuentemente las vocales agudas de las dicciones que se pronuncian con énfasis; pero no se deben confundir las modificaciones que da a las palabras la expresión de los afectos, con aquellas cualidades de los sonidos, que son constantes e inseparables de ellos.

Cicerón, hablando del pie llamado *cuarto peón,* que constaba de tres breves y una larga, como los vocablos *domuerant, sonipedes,* dice que era igual, no por el número de las sílabas, sino por la medida del oído, *cuyo juicio era más severo y cierto,* al pie *crético,* que constaba de una larga, una breve, y otra larga. El oído, pues, era el que determinaba la duración o cuantidad de las vocales y de las sílabas. Tan lejos estaba de haberse debido este sistema a convenciones de literatos fundadas en algún principio de analogía, que antes bien asegura el mismo Cicerón, y lo sabe todo el que esté medianamente versado en la prosodia latina, que el arreglo de largas y breves era muchas veces caprichoso e irregular. "Consúltese la razón", dice después de haber citado algunas anomalías de esta especie, "y las condenará. Apélese al oído, y les dará su aprobación. Pregúntesele por qué, y sólo responderá que se paga de ellas. Pues a este placer del oído es necesario que se atempere y acomode el razonamiento".* En las reflexiones de aquel ilustre orador y filósofo sobre el modo de construir agradablemente los períodos,

* De Oratore, III. (NOTA DE BELLO).

apenas menciona agudas o graves, y cuantas observaciones hace, cuantos consejos da, recaen sobre las combinaciones de largas y breves. ¿Es verosímil que un hombre como Cicerón, hablando de la elocuencia romana de su tiempo, que era enteramente popular, hiciese tanto alto sobre accidentes, que se escapasen a los oídos del vulgo? Bien claro manifiesta el mismo Cicerón que no se trataba de cosas que no estuviesen al alcance de los más rudos, cuando por vía de ilustración añade: "Todo el teatro manifiesta a voces su desaprobación, si en el verso se abrevia o se alarga una sílaba; y no porque la muchedumbre sepa de pies, ni entienda lo de los varios ritmos, ni alcance cómo o en qué es vicioso aquello mismo que le parece tal, sino porque la naturaleza misma ha colocado en nuestro oído la determinación de lo largo y lo breve, como la de lo agudo y lo grave. El oído, o por mejor decir, el alma, según el informe de este sentido, contiene en sí una especie de medida natural de todas las voces, y así juzga de los excesos en lo largo y lo breve, y exige que todo sea cabal y exacto". Quintiliano dice aún más terminantemente que no era posible hablar sino con las sílabas largas y breves de que se formaban los pies, y cuenta, como dijimos arriba, entre los vicios de la pronunciación el hacer largo lo breve, y breve lo largo. Seguramente los gramáticos no hubieran comprendido este vicio entre las especies de barbarismo, si no hubiera sido propio de los bárbaros o extranjeros, y contrario a la costumbre general de los que habían nacido romanos.

Pero la autoridad de los filósofos y gramáticos acaso no sería suficiente para apoyar la doctrina de las cuantidades, si no la confirmase en todas sus partes la práctica de los poetas. Cuando no hubiese quedado ni una letra de todo lo que los griegos y romanos escribieron sobre su lengua y poesía, el examen de sus obras métricas hubiera conducido a los críticos al descubrimiento de las largas y breves, y de todas las menudencias de su prosodia y versificación; exceptuando los

acentos, que no hubieran podido rastrearse con este solo auxilio; prueba clara de lo poco que tenían que ver con su sistema rítmico. Si esta práctica de los poetas no estaba fundada en la naturaleza, quiero decir, en la común pronunciación, el artificio de las cuantidades no merecería compararse ni aun con el de los acrósticos, laberintos, y otras invenciones bárbaras; y si no tenía otro origen que convenios y especulaciones vanas de gramáticos, sería menester que estos convenios y especulaciones se hubiesen verificado en la más remota antigüedad de la Grecia, esto es, en tiempos que no se cuidaban de sutilezas gramaticales, y conocían apenas las letras. Por otra parte, la docilidad con que se supone que tantos pueblos y siglos adoptaron las quimeras y antojos de aquellos gramáticos fundadores de las cuantidades, hubiera sido un fenómeno bien peregrino.

Parece, pues, indubitable: 1º que lo agudo y grave era distinto de lo largo y breve; 2º que lo agudo y grave era lo mismo que nosotros conocemos con estas denominaciones; 3º que lo largo y breve de las vocales era claramente perceptible al oído, y natural aun a la pronunciación del ínfimo vulgo en los buenos tiempos de Grecia y Roma, dándose a la breve la mitad de la duración de la larga. Se cree, con todo, en orden a la segunda de estas proposiciones, que la distancia entre las voces grave y aguda era mayor en las lenguas antiguas que en las modernas. Un pasaje de Dionisio de Halicarnaso insinúa que de la grave a la aguda había en griego tres tonos y un semitono de intervalo; si esto fuese cierto, deberíamos considerar el habla de aquella nación como más semejante al recitado de melodrama, que a la nuestra. Pero no está claro, como observa justamente Mr. Mitford en su excelente tratado sobre la armonía del lenguaje, si el crítico griego habla del intervalo ordinario entre los tonos de una sola dicción, o del mayor intervalo entre los tonos de una larga sentencia o razonamiento.

Otra diferencia entre la acentuación de los antiguos y la

nuestra es la que parece indicarse por el uso del circunflejo. El acento agudo afectaba, ya una vocal breve, ya la primera parte de una vocal larga, ya la segunda. Si se acentuaba, pues, una vocal larga, sucedía unas veces que la primera mitad de ella era aguda y la segunda grave, y otras sucedía lo contrario. En el primer caso, se solía señalarla con el acento circunflejo, que es el agudo y el grave unidos por el ápice, de manera que *â* era lo mismo que *áà* o *áa*. Pero en el segundo caso bastaba señalarla con el acento agudo, que por el hecho de venir solo ya se sabía que cargaba sobre el fin, y no sobre el principio; de modo que *â* era lo mismo que *àá* o *aá*. Esto, sin embargo, si no era absolutamente lo mismo, era semejantísimo a lo que sucede con nuestras vocales dobles; y así la primera vocal de μῆνις se entonaba como las dos de *léè*, y la primera de μὴνιος como las dos de *lèér*. Y en cuanto a los diptongos que se señalaban con el circunflejo, creo que se entonaban como aquellos nuestros cuya primera vocal es aguda, como en las dicciones *áire, péine, áura, féùdo, múy*.

Volviendo a las largas y breves, observaremos que, para la avaluación de la cantidad silábica, era necesario atender a la cantidad y número de las vocales, y al número, y calidad de las articulaciones, o letras consonantes. Una articulación inicial o colocada entre dos vocales no influía sensiblemente sobre la duración de las sílabas; y así en *meditaris avena*, la cuantidad de cada sílaba se medía exactamente por la de la vocal que en ella se encontraba. Una articulación que no era seguida de vocal, formaba con la vocal precedente una sílaba larga, aunque esta vocal fuese de suyo breve. En *indoctus*, por ejemplo, la *i* se pronunciaba en un solo tiempo; y con todo eso, la sílaba se reputaba larga, a causa de la detención que ocasionaba el sonido de la *n*. La líquida y la consonante que la precedía se consideraban como una sola articulación en el habla común, pero los poetas podían considerarla como una o dos según les acomodaba, y así *lacri-*

mis, cuya primera vocal era breve, podía formar, a su arbitrio, ya un anapesto, ya un crético. En fin, si entre dos distintas sílabas no mediaba articulación alguna, podía el poeta acercarlas de modo, que una parte de la duración natural de la primera se desvaneciese, pasando de larga a breve. Esto por lo que toca a las articulaciones.

Si la sílaba constaba de una vocal breve, se reputaba también tal, salvo el efecto de las articulaciones que mediasen entre esta vocal y la siguiente; pero si constaba de vocal larga o diptongo, se reputaba necesariamente larga, salvo la licencia de abreviarla que se dejaba al poeta en el caso de seguirse inmediatamente otra vocal. Sólo había un diptongo que no era de necesidad largo, conviene a saber, aquél en que la primera vocal era la *u,* llamada en este caso líquida, como en *aqua, querela, quis, quotus.* Esta *u* era una verdadera vocal, y por consiguiente formaba con la vocal inmediata un verdadero diptongo, y, lo que es más notable, un diptongo en que sólo esta segunda vocal influía sobre la cantidad de la sílaba, y así *aqua* nominativo formaba un pirriquio, y *aqua* ablativo un yambo. El nombre que dan los gramáticos a esta *u* contiene la explicación de esta singularidad. La *u* de *aqua* ocupa en la pronunciación el mismo espacio, y por tanto debe producir el mismo efecto sobre la cuantidad de la sílaba, que la *r* de *sacra.*

Colígese de aquí que no todas las sílabas largas eran de duración igual. Las que lo eran por la posición, y no por la naturaleza de la vocal, como la primera de *indoctus* o de *dictito,* eran de las menos largas de todas, y los poetas cómicos latinos las abreviaban a menudo. Como los sonidos articulados no parecen susceptibles de más o menos duración, es probable que nosotros demos el mismo tiempo a la *n* de *indocto,* que daban los latinos a la de *indoctus;* y ya que esta pequeñísima añadidura de tiempo era suficiente para que la vocal breve se acercase más al tiempo doble que al simple (a lo menos en la prolación distinta y sonora de la lectura y de

la declamación heroica), y entre nosotros no lo es para que consideremos el tiempo de la sílaba, así aumentada, como doble; es claro que la vocal breve de los antiguos era de menor duración que nuestra vocal ordinaria, pues la adición de una misma cantidad casi duplicaba la primera, y no hace una diferencia considerable en la segunda.

El diptongo de vocales breves se pronunciaba en el mismo tiempo que la sílaba compuesta de una vocal breve y una articulación subjuntiva. Sabido es que tales diptongos no igualaban la duración de una vocal larga, ni de dos vocales breves que constituyesen sílabas distintas. Dícelo así expresamente Corintio en su tratado sobre los dialectos griegos: la α que sea larga por naturaleza es de mayor duración que el diptongo αι: τὸ α τὸ φῦσει μααξὸν μεῖζον ἐστι τῆς αι διφθόγτ8. Cuando a una vocal breve se añadía otra vocal que formaba diptongo con ella, el aumento de tiempo era comparable al que habría resultado de añadir a la misma vocal una articulación; y aun estas vocales subjuntivas no eran frecuentemente otra cosa que articulaciones convertidas en vocales para hacer más fluidas y sonoras las dicciones. En el dialecto eólico (según la observación del mismo Corintio), se proferían muchas veces como articulaciones las vocales subjuntivas de los otros dialectos; y lo mismo sucedía en la lengua latina, que se formó en gran parte del dialecto eólico, profiriéndose, por ejemplo, *ans* y *ens* donde la mayor parte de los griegos proferían *ais* y *eis*. Así también nuestra lengua ha mudado no pocas articulaciones latinas en vocales subjuntivas, pronunciando, verbi gracia, *caudal* por *cabdal* de *capitale, deuda* por *debda* de *debita, cautivo* por *captivo, auto* por *acto.*

Los griegos carecían de triptongos. Los latinos solamente podían tenerlos cuando la primera vocal era la *u* llamada líquida, como en *quæro.* Nosotros y los italianos los tenemos en que la primera vocal es *i* o *u,* como *cambiáis, buéi.* En los triptongos, es necesario que la vocal dominante se halle en

medio; y de las dos vocales serviles la primera hace las veces de una líquida, y la segunda las de una articulación final. Así la segunda sílaba de *cambiáis* se compone de elementos que en sus oficios y cuantidades se pueden comparar con los elementos de la palabra *trans.*

Pero en todos nuestros diptongos y triptongos las vocales serviles (precedan o no a las dominantes) se pronuncian en mucho menor tiempo que las vocales ordinarias que no contribuyen a formar diptongo; y ocupan en la pronunciación el mismo espacio de tiempo que se emplearía en igual número de articulaciones. Por consiguiente, una vocal servil que, añadida a la vocal breve de las antiguas casi la duplicaba, añadida a la vocal de las lenguas modernas no produce una diferencia considerable de tiempo; que es lo mismo que hemos observado respecto de las articulaciones.

El diptongo compuesto de vocales breves no era, pues, tan largo como una sola vocal larga; ésta era respectivamente algo más breve que la vocal larga seguida de articulación, o acompañada de vocal servil; y la sílaba más larga de todas era aquella que terminaba en articulación precedida de diptongo impropio, esto es, de diptongo en que la vocal dominante era larga. Pero todas estas diferencias de sílabas se reducían a las dos referidas especies de largas y breves, y no se tenía cuenta, para lo que era el ritmo, con las pequeñas faltas o excesos que hemos notado, y que probablemente desaparecían en la declamación o el canto; así como nosotros prescindimos en nuestra versificación de las pequeñas desigualdades ocasionadas por el número mayor o menor de elementos, y consideramos todas las sílabas como de un mismo valor.

En suma, las principales diferencias entre el latín y el castellano, por lo que toca a la medida del tiempo, son éstas:

I. En latín, cada vocal tenía dos valores o cuantidades; en castellano (prescindiendo de las vocales dobles, cuyo número es cortísimo, y de las vocales serviles, que por sí solas

no pueden formar sílabas), la cuantidad de todas las vocales es en todas circunstancias una misma.

II. De los dos valores de las vocales nacían dos especies diferentes de sílabas en latín; en castellano todas las sílabas son de una misma epecie.

III. En latín, las vocales breves lo eran tanto, que la añadidura de una vocal servil o de una articulación subjuntiva casi doblaba su valor; no sucede así en castellano.

El sistema del griego era semejante al del latín; y el castellano sólo se diferencia de las otras lenguas modernas de Europa en ser sus vocales las más fijas e invariables de todas; pero ninguna, a lo que entiendo, reconoce sílabas cuyos valores estén en la razón de 1 a 2; a lo menos ninguno de los ritmos que en ellas se estilan están fundados, como el griego y latino, sobre la compensación de una larga por dos breves.

Se ha pretendido que las largas y breves de los ingleses eran como las de las lenguas griega y latina.* Pero en este caso sería inexplicable el ritmo de muchos versos, como éste:

As a light q*uiv*er's *lid* is *o*p'd and cl*os*'d,

en que a las breves *quiv, lid* se da el mismo valor que a las largas *ope, close.*

Es verdad que a veces dos sílabas inacentuadas se cuentan por una, como en este verso:

Propos'd who first the vent*urous* deed should try,

pero aquí no hay verdadera compensación, porque *urous* no está en lugar de una sílaba larga, sino de una sílaba cualquiera; y así pudiera sustituirse *mighty* a *venturous,* sin quebrantar el ritmo:

Proposed who first the mighty deed should try.

Lo que se hace, si no me engaño, es apresurar la sílaba superflua *ur,* de manera que haga una diferencia o sobra de

* Mitford's *Harmony of Language,* sect. III. (NOTA DE BELLO).

poco momento. Este proceder se puede comparar con la sustitución del anapesto al yambo, licencia de los poetas griegos en los pies pares del senario de la comedia; no con la sustitución del tríbraco al yambo, que era rigurosamente rítmica.

Nos hemos detenido en probar y aclarar (en cuanto hemos alcanzado) un punto que a muchos parecerá suficientemente probado y claro; porque hemos hallado bastante ambigüedad en los escritores castellanos que han tratado en estos últimos tiempos sobre acentos y cuantidades de propósito, o por incidencia. La Academia Española en su *Diccionario* dice que la sílaba breve se diferencia de la larga en que aquélla gasta un tiempo, y ésta dos *; y al mismo tiempo declara que en nuestra lengua y otras vulgares se llama acento la pronunciación larga de las sílabas, y que sólo señalamos el acento agudo, poniéndole sobre las sílabas largas, porque las breves no se acentúan.** En esta doctrina, encontramos el inconveniente de alterar la significación antigua y recibida de las palabras, haciendo lo largo y breve sinónimo de lo agudo y grave; y el error de suponer que nuestras sílabas acentuadas sean de doble duración que las otras, error que, como observamos arriba, hablando de la doctrina del señor Scoppa, no dejaría ni aun sombra de ritmo en la versificación de las lenguas modernas.

El ritmo de la versificación castellana (y lo mismo podemos aplicar a todas las lenguas modernas de Europa) no reconoce otra medida que el número de las sílabas, y sus diferentes períodos y cláusulas se señalan, o con pausas, o con acentos, o con la repetición de unos mismos sonidos a intervalos determinados, como en el ejemplo que pusimos al principio de este discurso. Las repeticiones de sonidos y las pausas que la pronunciación ordinaria exige entre ellos, son accidentes demasiado claros y perceptibles para que se les

* Véase *Cantidad*. (NOTA DE BELLO).
** Véase *Acento*, cuarta edición. (NOTA DE BELLO).

dé lugar en la prosodia. Resta, pues, la doctrina relativa a los acentos y a la computación de las sílabas, como sujeto en que debe ocuparse esta parte de la gramática. De aquí se sigue que la prosodia castellana se divide naturalmente en dos secciones. A la primera toca dar las reglas generales relativas a la colocación del acento agudo en los vocablos, derivándolas ya de su estructura material, ya de sus funciones y de las relaciones que los vocablos tienen entre sí como signos de las ideas. A la segunda corresponde salvar las dificultades que presenta la computación de las sílabas cuando concurren dos o más vocales en una misma dicción; determinando en qué casos deben pronunciarse como vocales separadas, como diptongos o como triptongos.

Es de notar: 1º que la pronunciación familiar no siempre va acorde con la declamación oratoria y poética; 2º que los poetas se toman a veces la libertad de hacer una sílaba lo que debe naturalmente pronunciarse en dos, y al revés; 3º que como la pronunciación va alterándose insensiblemente, la práctica del siglo XVI o XVII no se uniforma en todo con el mejor uso del día. Por consiguiente, al exponer los principios y reglas de esta segunda parte de la prosodia, sería necesario señalar las diferencias que suele haber entre la elocución familiar y la oratoria y poética, las licencias que pueden permitirse los poetas; y en fin, las alteraciones que parecen haberse introducido últimamente, y que cada día se van arraigando más y más, y ganando terreno.

Éste es el plan que nos parece debiera seguirse en un tratado de prosodia. Es sensible que nadie se haya todavía dedicado a componer uno; a lo menos no tenemos noticia de que se haya emprendido semejante trabajo. La prosodia de una lengua es un estudio de esencial importancia, no sólo porque sin él no es posible percibir bastantemente el ritmo de la versificación, que nada desfigura tanto como el juntar en las combinaciones de las vocales lo que debe separarse, o al contrario; sino porque bajo este respecto se introducen

de día en día en la pronunciación familiar vicios que al fin se hacen incorregibles, y tienden a corromper la lengua, y a destruir su uniformidad en las varias provincias y estados que la hablan. En un número siguiente, procuraremos fijar los principios de esta segunda parte de la prosodia relativa a la computación de las sílabas, que nos parece la más necesaria de las dos.

III

USO ANTIGUO DE LA RIMA ASONANTE

EN LA POESÍA LATINA DE LA MEDIA EDAD Y EN LA FRANCESA; Y OBSERVACIONES SOBRE SU USO MODERNO *

* Este estudio de Bello fue publicado por primera vez en el *Repertorio Americano*, II, Londres, enero de 1827, pp. 21-33. Se publicó luego en O. C. VI, pp. 227-238. El trabajo de Bello fue prácticamente transcrito, sin citar la procedencia, por Eugenio de Ochoa en el Prólogo a *Tesoro de los Romanceros y cancioneros españoles*, edición de París, 1838, pp. xxiii-xxix. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Entre las particularidades de la poesía española, que menos fácilmente se dejan percibir y apreciar de los extranjeros, y cuyos primores se escapan aun a muchos de aquellos que mamaron el habla castellana con la leche, debe contarse el asonante, especie de rima que junta dos cosas al parecer opuestas, pues aventajando en delicadeza al consonante o rima completa, hoy común a todas las naciones de Europa, es al mismo tiempo tan popular, que en ella se componen regularmente los cantares con que se divierte y regocija la ínfima plebe. Ni está reducida a los límites de la Península; el asonante pasó el Atlántico junto con la lengua de Cortés y Pizarro; se naturalizó en los establecimientos españoles del nuevo mundo, y forma hoy una de las cuerdas de la lira americana. El asonante entra en el ritmo del yaraví colombiano y peruano, como en el del romance y la seguidilla española. El gaucho de las pampas australes y el llanero de las orillas del Apure y del Casanare, asonantan sus coplas de la misma manera que el majo andaluz y el zagal extremeño o manchego.

Esta especie de artificio métrico es hoy propiedad exclusiva de la versificación española. Pero ¿lo ha sido siempre? ¿Nació el asonante en el idioma de Castilla? ¿O tuvieron los trovadores y copleros de aquella nación predecesores y maestros en ésta como en otras cosas pertenecientes al arte rítmica?

La primera de estas opiniones se halla hoy recibida universalmente. Bien lejos de dudarse que el asonante es fruto

indígena de la Península, pasa por inconcuso que apenas se le ha conocido o manejado fuera de ella; porque, exceptuando ciertas imitaciones italianas que no suben a una época muy remota, ¿quién oyó hablar jamás de otras poesías asonantadas que las que han sido compuestas por españoles?

No han faltado, con todo eso, en estos últimos tiempos, eruditos que derivasen de los árabes, si no el asonante mismo, a lo menos la estructura monorrímica que le acompaña (quiero decir, la práctica de sujetar muchas líneas consecutivas a una sola rima); pero sobre fundamentos a mi parecer harto débiles. Los árabes, dicen, suelen dar una sola desinencia a todos los versos de una composición; otro tanto han hecho los españoles en sus romances; y si ahora nos parece que en éstos riman las líneas alternativamente, eso se debe a que dividimos en dos líneas la medida que antes ocupaba una sola; en una palabra, lo que hoy llamamos *versos,* antes eran sólo hemistiquios. He aquí, pues, añaden, una semejanza palpable entre el romance castellano y aquella clase de composiciones arábigas.

Pero la verdad es que la versificación monorrímica (asonantada o no) es en Europa mucho más antigua de lo que se piensa, y no sólo precedió al nacimiento de la lengua castellana, sino a la irrupción de los muslimes. Las primeras composiciones en que la rima aparece sujeta a reglas constantes, y no buscada accidentalmente para engalanar el verso, son monorrímicas. Tal es la última de las *Instrucciones* de Conmodiano, poeta vulgar del siglo III, y el salmo de San Agustín contra los donatistas compuesto en el IV. La cantinela latina con que el pueblo francés celebró las victorias de Clotario II contra los sajones, parece haber sido también monorrímica, pues todos los versos que de ella se conservan tienen una terminación uniforme. Puede verse en la colección de Bouquet un fragmento de esta cantinela, citada por casi todos los que han tratado de los orígenes de la poesía

francesa, y entre otros, por M. de Roquefort.* Monorrímica es asimismo (con la excepción de un solo dístico) la otra cantinela compuesta el año de 924 para la guarnición de Módena, cuando amenazaban a esta ciudad los húngaros, y copiada de Muratori por Sismondi.** Pero lo más digno de notar es que todas estas composiciones, o fueron escritas por poetas indoctos, o destinadas al uso de la plebe, y por aquí se ve cuán común ha sido este modo de emplear la rima entre las naciones de Europa desde los primeros siglos de la era cristiana.

Por otra parte, el asonante no se usó al principio en monorrimos. Las composiciones asonantadas más antiguas son latinas, y en ellas (a lo menos en todas las que yo he visto) los asonantes son siempre pareados, ora rimando un verso con el inmediato, ora los dos hemistiquios de cada verso entre sí. A la primera clase pertenece el *Ritmo* de San Columbano, fundador del monasterio de Bovio, que se halla en la IV de las *Epístolas Hibérnicas* recogidas por Jacobo Userio. Pues que este santo floreció a fines del siglo VI, no se puede dar menos antigüedad al asonante. Pero lo más común fue rimar así los hemistiquios. Fácil me sería dar muestras de varios opúsculos arreglados a este artificio, y compuestos en los siglos posteriores al de San Columbano hasta el XIII; mas para no turbar el reposo de autores que yacen tiempo ha olvidados en la oscuridad de las bibliotecas, me ceñiré a mencionar uno solo, que basta por muchos. Hablo de Donizón, monje benedictino de Canosa, que floreció a principios del siglo XII, y cuya *Vida de la condesa Matilde* es bastante conocida y citada de cuantos han explorado la historia civil y eclesiástica de la edad media. Esta vida, que es larguísima, está escrita en hexámetros, que todos (a excepción solamente de uno o dos pasajes de otra pluma, trascritos por el autor) presentan esta asonancia de los dos he-

* *De l'Etat de la poésie française dans les XII^e^ et XIII^e^ siècles*, pág. 362. (NOTA DE BELLO).

** *Littérature du Midi de l'Europe*, Chap. I. (NOTA DE BELLO).

mistiquios de cada verso entre sí, como se echa de ver en la siguiente muestra:

«Auxilio Petri jam carmina plurima feci.
Paule, doce mentem nostram nunc plura referre,
Quæ doceant pœnas mentes tolerare serenas.
Pascere pastor oves Domini paschalis amore
Assidue curans, comitissam maxime, supra
Sæpe recordatam, Christi memorabat ad aram:
Ad quam dilectam studuit transmittere quendam
Præ cunctis Romæ clericis laudabiliorem,
Scilicet ornatum Bernardum presbyteratu,
Ac monachum plane, simul abbatem quoque santæ
Umbrosæ vallis: factis plenissima sanguis
Quem reverenter amans Mathildis eum quasi papam
Caute suscepit, parens sibi mente fideli,» etc.

Esta muestra de asonantes latinos en una obra tan antigua y de tan incontestable autenticidad, me parece decisiva en la materia. Leibnitz y Muratori dieron sendas ediciones de la *Vida de Matilde*, en las colecciones que respectivamente sacaron a luz de los historiadores de Brunswick y de Italia. Pero es de admirar que, estando tan patente el artificio rítmico adoptado por Donizón, ni uno ni otro lo echasen de ver, de donde procede que en las nuevas lecciones que proponen para aclarar ciertos pasajes oscuros, quebrantan a veces la ley de asonancia a que constantemente se sujetó el poeta.

Pasando ahora de los versificadores latinos de la edad media a los *troveres* (así llamo, siguiendo el ejemplo de M. de Sismondi y otros eruditos, a los poetas franceses de la lengua de *oui*, para diferenciarlos de los *trovadores* de la lengua de *oc*, que versificaron en un gusto y estilo muy diferentes); pasando, pues, a los troveres, encontramos muy usada la asonancia en las gestas o narraciones épicas de guerras, viajes y caballerías, a que, desde los reyes merovingios, fue muy dada aquella nación. El método que siguen es asonantar todos los versos, tomando un asonante y conserván-

dole algún tiempo, luego otro, y así sucesivamente, de que resulta dividido el poema en varias estancias o estrofas monorrímicas, que no tienen número fijo de versos. En una palabra, el artificio rítmico de aquellas obras es el mismo que el del antiguo poema castellano del *Cid,* obra que, en cuanto al plan, carácter y aun lenguaje, es en realidad un fidelísimo traslado de las gestas francesas,* a las cuales quedó inferior en la regularidad del ritmo y en lo poético de las descripciones, pero las aventajó en otras dotes.

Mucho habría que decir sobre la influencia que tuvieron los troveres en la primera época de la poesía castellana, como los trovadores en la segunda. Ni es de maravillar que así fuese, a vista de las relaciones que mediaron entre los dos pueblos, y de su frecuente e íntima comunicación. Prescindiendo de los enlaces de las dos familias reinantes; prescindiendo del gran número de eclesiásticos franceses que ocuparon las sillas metropolitanas y episcopales y poblaron los monasterios de la Península, sobre todo después de la reforma de Cluny; ¿quién ignora la multitud de señores y caballeros de aquella nación que venían a militar contra los sarracenos en los ejércitos cristianos de España, ora llevados del espíritu de fanatismo característico de aquella edad, ora codiciosos de los despojos de un pueblo, cuya riqueza y cultura eran frecuentemente celebradas en los cantos de estos mismos troveres, ora con el objeto de formar establecimientos para sí y sus mesnaderos? En la comitiva de un señor no faltaba jamás un juglar, cuyo oficio era divertirle cantando canciones de gesta, y lo que llamaban los franceses *fabliaux,* que eran cuentos jocosos en verso, o los que llamaban *lais,* que eran cuentos amorosos y caballerescos en estilo serio, y de los cuales se conservan todavía algunos de gran mérito. De aquí vino el nombre de juglar, que se dio

* Por eso su autor le dio este nombre:
"Aquí s'compieza la *jesta* de mio Cid el de Bivar". (NOTA DE BELLO).

después a los bufones de los príncipes y grandes señores. En la edad de que hablamos se decían en español *joglares,* en francés *jongléors* y *menestrels,* en inglés *minstrels,* y en la baja latinidad *joculatores* y *ministelli,* aquellos músicos ambulantes de feria en feria, de castillo en castillo, y de romería en romería, cantando aventuras de guerra y de amores al son de la rota y de la vihuela. Sus cantinelas eran el principal pasatiempo del pueblo, y suplían la falta de espectáculos, de que entonces no se conocían otros que los torneos y justas, y los misterios o autos que se representaban de cuando en cuando en las iglesias. Eran principalmente célebres las de los franceses, y se tradujeron a todas las lenguas de Europa. Roldán, Reinaldos, Galvano, Oliveros, Guido de Borgoña, Fierabrás, Tristán, la reina Jinebra, la bella Iseo, el marqués de Mantua, Partinoples, y otros muchos de los personajes que figuran en los romances viejos y libros de caballerías castellanos, habían dado ya asunto a las composiciones de los troveres. Tomándose de ellas la materia, no era mucho que se imitasen también las formas métricas, y sobre todo la rima asonante, que en Francia, por los siglos XII y XIII, estaba casi enteramente apropiada a los poemas caballerescos.

Arriba cité la *cantinela* de Clotario II. Dábase este nombre en latín a lo que llamaban en francés *chançon de geste,* y en castellano *cantar,* que era una narrativa versificada. Dábase el mismo nombre a cada una de las grandes secciones de un largo poema, que se llamaron después *cantos.** Parece por la cantinela o gesta de Clotario, que ya por el tiempo en que se compuso se acostumbraba emplear en tales obras la rima continuada; y era natural que se prefiriese para ello la asonancia, que es la que se presta mejor a semejante estructura, por la superior facilidad que ofrece al poeta. Si nació el asonante en los dialectos del pueblo, o si se le oyó por la primera vez en el latín de los claustros, no es fácil

* En este sentido le hallamos usado por el autor del *Cid*:
"Las coplas deste *cantar* aquí se van acabando". (NOTA DE BELLO).

decidirlo; pero me inclino a lo primero. Los versificadores monásticos me parecen no haber hecho otra cosa que ingerir las formas rítmicas con que se deleitaban los oídos vulgares, en las medidas y cadencias de la versificación clásica.

¡Asonantes en francés! exclamarán sin duda aquellos que, en un momento de irreflexión imaginen se trata del francés de nuestros días, que, constando de una multitud de sonidos vocales diferentes, pero cercanos unos a otros, y situados, por decirlo así, en una escala de gradaciones casi imperceptibles, no admite esta manera de ritmo. Pero que la lengua francesa no ha sido siempre como la que hoy se habla, es una verdad de primera evidencia, pues habiendo nacido de la latina, es necesario que, para llegar a su estado actual, haya atravesado muchos siglos de alteración y bastardeo. Antes que *fragilis* y *gracilis*, por ejemplo, se convirtiesen en *frêle* y *grêle*, era menester que pasasen por las formas intermedias *fraïle* y *graïle*, pronunciadas como consonantes de nuestra voz *baile*. *Alter* no se transformó de un golpe en *autre* (*otr*): hubo un tiempo en que los franceses profirieron este diptongo *au* de la misma manera que lo hacen los castellanos en las voces *auto* y *lauro*. En suma, la antigua pronunciación francesa no pudo menos de asemejarse mucho a la italiana y castellana, disolviéndose todos los diptongos y profiriéndose las sílabas *en*, *in* con los sonidos que conservan en las demás lenguas derivadas de la latina. Esto es cabalmente lo que vemos en las poesías francesas asonantadas, que todas son anteriores al siglo XIV; y lo vemos tanto más, cuanto más se acercan a los orígenes de aquella lengua. Por eso, alterada la pronunciación, cesó el uso del asonante, y aún se hizo necesario retocar muchos de los antiguos poemas asonantados, reduciéndolos a la rima completa, de donde procede la multitud de variantes que encontramos en ellos, según la edad de los códices.

Enfadoso sería dar un catálogo de los poemas caballe-

rescos que se conservan todavía íntegros, o en fragmentos de bastante extensión para que pueda juzgarse de su artificio métrico, y en que aparece claramente la asonancia, sometida a las mismas reglas con que la usan al presente los castellanos. Baste dar una sola muestra, pero concluyente; y la sacaré de un poema antiquísimo, compuesto (según lo manifiestan el lenguaje y carácter) en los primeros tiempos de la lengua francesa. Refiérese en él un viaje fabuloso de Carlomagno, acompañado de los doce pares, a Jerusalén y Constantinopla. Existe manuscrito en el Museo Británico,* y el primero que lo dio a conocer fue M. de la Rue,** aunque lo que dice de su versificación me hace creer que no percibió el mecanismo del asonante; inadvertencia en que han incurrido respecto de otras obras los demás críticos franceses que se han dedicado a ilustrar las antigüedades poéticas de su lengua y que sin duda ha dado motivo a la diferencia entre la pronunciación antigua y la moderna. M. de la Rue, anticuario justamente estimado, a quien se deben muchas y exquisitas noticias sobre los orígenes del idioma y literatura francesa halla grande afinidad entre el lenguaje de esta composición y el de las leyes mandadas redactar por Guillermo el Conquistador, y el salterio traducido de orden de este príncipe. He aquí dos pasajes que yo he copiado del manuscrito que se conserva en el Museo Británico:

«Saillent li escuier, curent de tute p*a*rt.
Ils vunt as ostels comreer lur chev*a*us.
Le reis Hugon li forz Carlemain apel*a*t,
lui et les duzce pairs; si s'trait a une p*a*rt.
Le rei tint par la main; en sa cambre les men*a*t
voltive, peinte a flurs, e a perres de crist*a*l.
Une escarbuncle i luist, et clair reflambe*a*t,
confite en un estache del tens le rei Goli*a*s.

* Biblioth. Reg. 16 E. VIII. (Nota de Bello).

** *Rapport sur les travaux de l'Académie de Caen,* citado por M. de Roquefort, *De la Poésie Française,* chap. III,. (Nota de Bello).

Duzce lits i a bons de cuivre et de metal,
oreillers de velus et lincons de cendal;
le trezimes en mi et taillez a cumpas», etc.*
«Par ma foi, dist li reis, Carles ad feit folie,
quand il gaba de moi par si grande legerie.
Herberjai-les her-sair en mes cambres perrines.
Si ne sunt aampli li gab si cum il les distrent,
trancherai-leur les testes od m'espée furbie.
Il mandet de ses humes en avant de cent mile,
il lur a cumandet que aient vestu brunies.
Il entrent al palais: entur lui s'asistrent.
Carles vint de muster, quand la messe fu dite,
il et li duzce pairs, les feres cumpainies.
Devant vait le emperere, car il est li plus riches
et portet en sa main un ramiset de olive". etc. **

Es bien perceptible la semejanza entre estos versos y los del poema del *Cid;* y por unos y otros se echa de ver que al principio se acostumbró asonantar todas las líneas, no solamente las pares, como se usa hoy en castellano. Aun cuando se componía en versos cortos, era continuo, no alternado, el asonante; de que es buena prueba el *lai* de *Aucassin e*

* El poeta describe en estos versos el hospedaje que hizo Hugon, supuesto emperador de Constantinopla, a Carlomagno. He aquí una traducción literal:

"Salen los escuderos, corren por toda parte.
Van a las hosterías a cuidar de sus caballos.
El rey Hugón el Fuerte a Carlomagno llamó
a él y a los doce pares; trájolos aparte.
Al rey tomó de la mano; a su cámara los llevó
embovedada, pintada de flores, y de piedras cristalinas.
En ella lució un carbunclo, y claro resplandeció,
engastado en una clava del tiempo del rey Goliat.
Allí hay doce buenos lechos de cobre y de metal,
Almohadas de velludo y sábanas de cendal;
el decimotercio en medio, y labrado a compás", etc.

** "Por mi fe, dijo el rey, Carlos ha hecho follonía,
cuando burló de mí con tan grande ligereza.
Hospedélos ayer-noche en mis cámaras de pedrería.
Si no son cumplidas las burlas, como las dijeron,
cortaréles las cabezas con mi espada acicalada.
Hace llamar de sus hombres más de cien mil.
Hales mandado que vistan arneses bruñidos.
Ellos entran al palacio: en torno se sentaron.
Carlos vino del monasterio acabada la misa,
él y los doce pares, las fieras compañías.
Delante va el emperador, porque él es el más poderoso;
y lleva en sus manos un ramillo de oliva", etc. (NOTA DE BELLO)

Nicolette, compuesto en el siglo XII, y publicado en la colección de *fabliaux* de Barbazán, edición de 1808, única que merece leerse de esta poesía, monstruosamente alterada por los que, insensibles a las leyes métricas en que está escrita, han querido reducirla a la rima ordinaria.

Pero basta ya de revolver estas empolvadas antiguallas. Concluiré con dos o tres observaciones sobre la índole del asonante y sobre su uso moderno.

Esta rima, en sentir de algunos, tiene el defecto de ser demasiado fácil, y sólo adecuada para el diálogo dramático, y para el estilo sencillo y casi familiar de los romances. Pero por fácil que fuese, nunca podría serlo tanto como el verso suelto. No convendré, sin embargo, en que el asonante, perfeccionado por los poetas castellanos del siglo XVII, no exija grande habilidad en el poeta. Disminuyen mucho la facilidad de las rimas la necesidad de repetir una misma muchas veces, la práctica moderna de evitar el consonante o rima completa, que en algunas terminaciones es frecuentísima, y la mayor correspondencia que debe haber entre las pausas de la versificación asonante y las del sentido. Además, hay asonantes sobre manera difíciles, y que sólo un versificador capaz de aprovechar diestramente todos los recursos que ofrece el lenguaje, pudiera continuar largo tiempo.

De las tres especies de rima, que han estado en uso en las lenguas de Europa, la aliterativa,* la consonante y la asonante, la primera me parece que debe ser la menos agradable, según la observación justísima de Cicerón: *notatur maxime similitudo in conquiescendo.* De las otras dos, la consonante es preferible para las rimas pareadas, cruzadas, o

* La aliteración consiste en la repetición de una misma consonante inicial en dos o más dicciones cercanas, como se ve en estos versos de Ennio:

Nemo me lacrimis decoret, neque *f*unera *f*letu
Faxit. Cur? *v*olito *v*ivus per ora *v*irum.

Ennio y Plauto gustaron mucho de este sonsonete, perfeccionado después, y sometido a leyes constantes por los poetas de las naciones septentrionales, particularmente Dinamarca, Noruega e Islandia. (NOTA DE BELLO).

de cualquier otro modo mezcladas; pero la asonante es, no sólo la más a propósito, sino la única que puede oirse con gusto en largas estancias o en composiciones enteras *monorrímicas*. El consonante es igualmente perceptible y agradable en todas las lenguas; pero así como la aliteración se aviene mejor con los dialectos germánicos, en que dominan las articulaciones, así el asonante es más acomodado para las lenguas, que, como el castellano, abundan de vocales llenas y sonoras.

Una ventaja, si no me engaño, lleva el asonante a las demás especies de rima, y es que, sin caer en el inconveniente del fastidio y monotonía, produce el efecto de dar a la composición cierto color particular, según las vocales de que consta; lo que quizás proviene de que cada vocal tiene cierto carácter que le es propio, demasiado débil para percibirse desde luego, pero que con la repetición toma cuerpo y se hace sensible. Yo no sé si me engaño; pero me parece que ciertos asonantes convienen mejor que otros a ciertos afectos; y si hay algo verdadero en los caracteres que los gramáticos han asignado a las vocales, y que deben sobresalir particularmente en castellano por lo lleno y distinto de los sonidos de esta lengua,* no puede menos de ser así. Sin embargo, es factible que este o aquel sonido hable de un modo particular al espíritu de un individuo en virtud de asociaciones casuales y por consiguiente erróneas. Lo que sí creo ciertísimo es que, cuanto más difíciles los asonantes, otro tanto son más agradables en sí, prescindiendo de la conexión que puedan tener con las ideas o afectos; ya sea que el placer producido en nosotros por cualquier especie de metro o de ritmo guarde proporción con la dificultad vencida; o que el oído se pague más de aquellos finales que le son menos familiares, sin serle del todo peregrinos; o sea finalmente

* "Fastum et ingenitam hispanorum gravitatem, horum inesse sermoni facile quis deprehendet, si crebram repetitionem litterae A vocalium longe magnificentissimae, spectet ... sed et crebra finalis clausula in *o* vel *os* grande quid sonat." (Is. Voss. *De poematum cantu et viribus rhythmi.*) (NOTA DE BELLO).

que la repetición de estos mismos finales corrija y temple la superabundancia de otros en la lengua.

Me atreveré a aventurar otra observación, sometiéndola, como todas, al juicio de los inteligentes; y es que los poetas castellanos modernos no han aprovechado cuanto pudieran estos diferentes colores y caracteres de la asonancia para dar a sus obras el sainete de la variedad, y que en el uso de ella se han impuesto leyes demasiado severas. Que se guarde un mismo asonante en los romances líricos, letrillas y otras breves composiciones, está fundado en razón; pero ¿por qué se ha de hacer lo mismo en todo un canto de un poema épico, o en todo un acto de un drama, aunque conste de mil o más versos? Lejos de complacerse en ello el oído, es para él un verdadero tormento ese perdurable martilleo de una misma asonancia, en que no se percibe siquiera el mérito de la dificultad, pues la hay mucho mayor en una artificiosa sucesión de asonantes varios, que en mantener eternamente uno mismo apelando a ciertas terminaciones inagotables, de que jamás se atreven a salir los observadores de esta monótona uniformidad. Ya que se quiso añadir al drama otra unidad más, sujetándolo a la del metro, no prescrita ni usada por los antiguos, pudo habérsele dejado siquiera la variedad de rimas que tanto deleita en las comedias de Lope de Vega y Calderón. ¿Qué razón hay para que no se pase de un asonante a otro, en los lances imprevistos, en las súbitas mutaciones de personas, afectos y estilos? Esta cuarta unidad ha contribuido mucho a la languidez, pobreza y falta de armonía, que con poquísimas excepciones caracterizan al teatro español moderno.

IV

DEL RITMO LATINO-BÁRBARO *

* Este escrito de Bello fue publicado póstumamente por Miguel Luis Amunátegui, en O. C., tomo VIII, pp. 19-29. Hemos podido cotejar dicha edición con el manuscrito de Bello, con lo que se ha restituido alguna lectura a su redacción original. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Harto sabidas son las causas que corrompieron el idioma latino. Su perniciosa influencia comenzó a sentirse inmediatamente después que los ilustres ingenios del siglo de Augusto elevaron aquel idioma al más alto punto de perfección; y se manifestó desde luego viciando las cuantidades, esto es igualando la duración de las vocales. Los *metros* latinos vinieron entonces a ser lo que todavía parecen al oído de aquellos que no están familiarizados con la prosodia latina, esto es, unos períodos de duración incierta y de cadencias poco determinadas, en que las graves y las agudas se suceden a veces con una oscura apariencia de regularidad y simetría. Su composición continuó sin embargo ajustándose a las reglas antiguas, pero solamente en las escuelas, o por los que solicitaban la aprobación de los inteligentes. En los cantares de la plebe, o en las obras de los que sólo aspiraban a contentar oídos vulgares, no se hizo más que imitar rudamente los versos de Virgilio, Horacio y Terencio, despojados de aquel *ritmo* fundamental que consistía en la compensación de las largas con las breves, y que era el alma del antiguo *metro*.

La mayor parte de estas composiciones informes perecieron, y las pocas que lograron sobrevivir a tantos siglos de barbarie y desolación, no nos hacen mirar la pérdida de las otras como sensible. De las más antiguas que se conservan son las *Instrucciones* de Conmodiano, escritas a imita-

ción del hexámetro,* y el salmo de San Agustín contra los donatistas, en trocaicos octonarios, sin observancia de cuantidades.**

No pudiendo ya compensarse una larga con dos breves, porque no había ni breves ni largas, el número de las sílabas vino a ser la única medida del tiempo. Redújose cada *metro* a número determinado de sílabas, para que la cesura o pausa final ocurriese a intervalos iguales; y se conservaron como esenciales a la nueva versificación aquellas cesuras intermedias y aquellos acentos, que solían ocurrir en ciertos parajes de la antigua. Por ejemplo, en los autores de la buena edad el senario yámbico terminaba frecuentemente en esdrújulo: pues en los senarios yámbicos de la media latinidad vino a ser aquel acento de la antepenúltima una regla invariable. Por un motivo semejante, el yámbico tetrámetro cataléctico de la media latinidad se sujetó, no sólo a la cesura que le dividía en dos partes, la primera de ocho y la segunda de siete sílabas, mas también a dos acentos que hacían terminar el primer miembro en dicción esdrújula, y el se-

* *Instructiones adversus Gentium Deos.* He aquí las primeras líneas:

Praefatio nostra viam erranti demostrat,
respectumque bonum, cum venerit saeculi meta,
aeternum fieri, quod discredunt inscia corda.
Ego similiter erravi tempore multo,
fana prosequendo parentibus insciis ipsis.
Abstuli me tandem inde legendo de lege.
Testificor Dominum, doleo. Proh civica turba!
inscia quod perdit pergens deos quaerere vanos, etc.

Sobre la edad de Conmodiano, que se cree haber vivido en Italia, y aun en Roma, están discordes los eruditos. La opinión más común le coloca en el siglo IV de la era cristiana. Sebastiano Pauli, en su *Disertación sobre la poesía de los Santos Padres,* le hace subir al II. Lo más probable es que floreció en el III. Véase Fabricio, *Bibliotheca latina mediae et infimae aetatis.*

** San Agustín destinó esta obra para el vulgo, como él mismo lo dice: "Volens etiam causam donatistarum ad ipsius humillimi vulgi, et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire, psalmum qui eis cantaretur... feci". (*Retractatio,* I, 20.) He aquí algunos versos:

Modum si excessit Macarius, conscriptum in christiana lege
vel legem regis referebat, ut pugnaret pro unitate,
non dico istum nihil peccasse, sed vestros pejores esse.
Quis enim praecepit illis per Africam sic saevire?
Non Christus, non imperator probatur hoc permisisse,
fustes et ignes privatos, et insaniam sine lege. (NOTA DE BELLO).

gundo en llana o grave, esto es, acentuada sobre la penúltima. En resolución nació un nuevo RITMO, que retuvo en gran parte las cesuras y acentos del *metro* antiguo, distribuyéndolos a intervalos cuya única medida era el número de las sílabas.

La constante regularidad de los acentos fue el distintivo de aquel nuevo sistema RÍTMICO, a lo menos desde que llegó a tomar un carácter fijo; pues al principio no parece que se hizo mucho caso de los tonos. En efecto, se conservan algunas poesías de este género, en que todo el artificio se reduce (prescindiendo de la rima) a la colocación de las cesuras a intervalos iguales, medidos por el número de sílabas, sin la menor consideración con el acento. Así está compuesto (por no citar muchos otros ejemplos) el ritmo de San Columbano, fundador del monasterio Boviense, sobre la vanidad de la vida mortal; y gran parte de los versos insertos en las epístolas de San Bonifacio Moguntino.*

Aquellos versos de nuevo cuño, que era en los que se deleitaba el vulgo, se llamaron RÍTMICOS, para distinguirlos del *metro*, esto es, de aquellos versos que todavía se componían en las escuelas y por los hombres de letras, con rigurosa observancia de las cuantidades, conservando cada sílaba el mismo valor que le habían dado los poetas del siglo de oro. Pero no debe confundirse el RITMO de la media edad con el *ritmo* de Platón y Terenciano Mauro. Los antiguos llamaron versos *rítmicos* aquellos en que, desatendidas las leyes del metro, que prescribían determinados pies, se guardaban solamente las del *ritmo*, que se contentaba con cláusulas, en

* Mundus iste decréscit, | et quotidie tránsit:
nemo vivens manébit, | nullus vivus remánsit.
Totum humanum génus | ortu utitur pári,
et de simili vita | fíne cadit æquáli.
Deferentibus vítam | mors incerta súbripit;
omnes superbos vágos | mœror mortis córripit...
Lubricum quod lábitur | conantur collígere,
et hoc quod se sedúcit | minus timent crédere, etc.

Así empieza el ritmo de San Columbano. (*Veterum Epistolarum Hibernicarum Sylloge*, a Jacopo Usserio). (NOTA DE BELLO).

que los tiempos se ajustasen a ciertas medidas y proporciones, considerando siempre una larga como equivalente a dos breves. Por ejemplo, las leyes del *metro* llamado hexámetro heroico pedían necesariamente espondeos y dáctilos. Pero el *ritmo* de aquella edad no exigía tanto rigor, y se contentaba con cualesquiera pies de igual duración a los expresados, dando lugar a los anapestos y prosceleusmáticos. Por consiguiente, este *ritmo* procedía sobre el principio de la compensación de largas y breves. Pero el RITMO latino-bárbaro procedía sobre el principio de que todas las sílabas eran iguales, y luego que llegó a la perfección que era propia de su naturaleza, redujo todas las especies de verso, y todos los miembros homólogos de cada especie, a determinado número de sílabas; sin lo cual es claro que no hubiera podido haber comensuración de tiempos.

En todas las lenguas y en todas las edades ha habido una poesía vulgar y plebeya, más licenciosa en su práctica que la culta y noble, ejercitada por los literatos. La poesía vulgar o menos perfecta de los buenos tiempos de la lengua latina se llamó *rítmica,* porque sólo se ajustaba a la medida de tiempos, que se llamó antonomásticamente *ritmo;* y la poesía vulgar de los siglos bárbaros se llamó RÍTMICA, porque la antigua poesía vulgar se había llamado así, y porque ella también se ajustaba a cierta medida de tiempos, que el oído indicaba; violando, por consiguiente, las reglas de la prosodia escrita, que habían dejado de conformarse con el idioma viviente. Bajo otros respectos, había tanta diferencia entre uno y otro ritmo, como hubo entre la pronunciación latina de la corte de Augusto, y la de los monasterios del siglo X.

Sin embargo, el marqués Maffei,* el caballero Muratori **, y otros críticos eminentísimos, confundiendo el uno

* *Dissertazione sopra i versi ritmici,* al fin de su *Storia Diplomática.* (NOTA DE BELLO).

** *Antiquitates italicæ, Dissertatio VI.* (NOTA DE BELLO).

con el otro, imaginaron que aquellos versos ajustados a número fijo de sílabas, y uniformemente acentuados que estuvieron en boga desde el siglo IV, se habían estilado desde la más alta antigüedad, y que en ellos se compusieron siempre los cantares plebeyos y rústicos de los romanos. Cita Maffei, en prueba de ello, los versos saliares del tiempo de Numa y los versos saturnios. No ignoro la dificultad de reducir las reliquias que de ellos nos han quedado a metros regulares, y a un *ritmo* fundado sobre la compensación de largas y breves; pero el mismo erudito veronés se hizo cargo de la corrupción del texto; y aunque no se le hiciera, quedaría siempre por vencer la no menos grave dificultad de reducirlos al ritmo de las edades posteriores, el cual, por el número constante de sílabas y por la regularidad de los acentos, tenía un carácter decidido, que no es fácil equivocar con otro, ni se puede dejar de percibir donde existe; y que ciertamente no aparece en aquellas antiguallas romanas. Los versos de la comedia latina, alegados al mismo propósito,* tampoco le favorecen. El desenfado y licencia del verso cómico se parecen mucho menos que la exactitud rigurosa del trágico al número fijo de sílabas y uniforme cadencia de la poesía latino-bárbara; y no podía satisfacer al oído en sistema alguno que no estuviese fundado sobre la compensación de largas y breves. Y en cuanto a los versos cantados por la soldadesca en los triunfos, los que trae Suetonio se sujetan a las leyes del trocaico tetrámetro cataléctico.**

También se han buscado en el griego ejemplos de poesía no sujeta a la observancia de cuantidades; y se cree haberlos encontrado en los ditirambos, y en las odas que corren bajo el nombre de Anacreonte. Los ditirambos se componían de varios *ritmos*, y en el orden que éstos guardaban se sabe que

* *Exposé de la classe d'histoire et de littérature ancienne*, juillet, 1815. (NOTA DE BELLO).

** Los versos *Galliam Cæsar subegit*, etc. son tan regulares como cualesquiera trocaicos de Eurípides. Los otros que trae Suetonio siguen las leyes del trocaico de la comedia latina. (NOTA DE BELLO).

se dejaba mucho a la discreción del poeta, como que era una especie de composición, en que con el abandono e irregularidad se solicitaba expresar la agitación del alma; pero discurrir por eso que aquellos versos tenían algo de común con el RITMO de que habla Beda, es confundir cosas diferentísimas. En fin, el doctísimo Godofredo Hermann * ha manifestado satisfactoriamente que las grandes licencias que se creía encontrar en los versos de Anacreonte provenían o de las erradas lecciones de los códices, o de la no menos errónea doctrina que había confundido una especie de verso con otra, o de haberse prohijado al lírico griego composiciones modernas, escritas después que, degenerada también la lengua de Homero y de Demóstenes, se introdujeron en ella los versos llamados *políticos*, esto es, vulgares; en que, a semejanza de la poesía latina de la media edad, se abandonaron las cuantidades.

La denominación de rítmicos dada a ciertos versos por contraposición a la de métricos, envolvió en todos tiempos la idea de imperfección y de vulgaridad. El *metro* fue en todos tiempos el tipo o modelo a que se referían cuando se les calificaba de imperfectos. Y de aquí ha procedido el error de los que imaginaron que los *versus inconditi* en que se deleitaba el rudo vulgo en una época, eran los mismos que regalaban sus oídos en otra. Mas, para desimpresionarnos de este error, basta hacernos cargo de que la compensación de una larga por dos breves era tan necesaria en una lengua que tenía largas y breves, como hubiera sido absurda e imposible en la poesía vulgar de otra lengua, que daba igual duración a todas las sílabas.

La variedad de acepciones de la voz ritmo (que creció en latín, cuando se extendió este nombre a la rima) hace preciso que se tenga algún cuidado en su uso. Ritmo, en su acepción más general y antigua, es cualquier división regular y simétrica del tiempo. Los griegos llamaron particu-

* *Elementa doctrinæ metricæ*, II, 39. Edición de Glasgow (NOTA DE BELLO).

larmente *ritmo* la que resultaba de la sucesión de sílabas largas y breves, produciendo cláusulas de determinada duración; y en el mismo sentido usaron esta voz los romanos hasta la edad de Terenciano Mauro. Pero, en los siglos medios, se llamó RITMO la medida del tiempo que resultaba del número de sílabas y colocación de los acentos, y posteriormente se dijo así también la rima. Sería de desear que tuviésemos una palabra distinta para designar cada una de las tres primeras acepciones, como tenemos para la cuarta; y he procurado remediar esta falta, representándolas de diferente modo en la escritura. En lo restante de este capítulo, no hablaré de otro ritmo que del acentual o latino-bárbaro.

Parece natural creer que cada uno de los *metros* antiguos diese origen a una especie particular de RITMO. El hexámetro y el pentámetro, no obstante su celebridad en los tiempos felices del latín, no siguieron en el mismo favor, durante la decadencia de esta lengua. Hexámetros RÍTMICOS se encuentran pocos; pentámetros, poquísimos.* Tampoco creo que fuese muy popular el yámbico tetrámetro cataléctico. Pero el senario yámbico se usó muchísimo reducido a doce sílabas, con una cesura entre la quinta y la sexta, y acentos en la cuarta y décima; la cual había sido una de sus más comunes formas antes de corromperse el latín. A esta especie de ritmo, pertenecen los versos a la muerte de Carlo Magno, que trae Muratori;** los que cantó la guarnición de Módena en 924, cuando aquella ciudad se defendía con-

* Muratori cita algunos, *Antiquitates italicæ*, *Dissertatio* XL.

** *Scriptorum Rerum Italicarum*, Tomo II, P. II.

A solis ortu usque ad occidua
littora maris planctus pulsat pectora:
hei mihi misero!

Ultramarina agmina tristitia
tetigit ingens cum mœrore nimio:
hei mihi misero!

Franci, romani, atque cuncti creduli
luctu punguntur et magna molestia:
hei mihi misero! etc.

Obsérvese que en estos versos no se comete jamás la sinalefa. (NOTA DE BELLO).

tra los húngaros; * los de San Paulino, patriarca de Áquila, a la muerte del duque Erico en 799; ** los que se compusieron a la del abad Hugón, hijo de Carlo Magno; *** etc.

Otra especie de verso yámbico, que los poetas RÍTMICOS manejaron mucho, fue el dímetro. Los himnos más antiguos de la iglesia se compusieron de ordinario en este verso; pero con sujeción a las leyes *métricas*, esto es, a la observancia de cuantidades. Posteriormente se abandonaron éstas, y se le dio en recompensa el número fijo de ocho sílabas con el postrer acento en la antepenúltima, que había sido su más ordinaria forma.

Los RITMOS trocaicos no se usaron menos que los yámbicos. Del octonario tenemos una muestra en el salmo antes citado de San Agustín contra los donatistas. Pero de todos ellos el que estuvo en más favor, según la multitud de composiciones que en él han sobrevivido, fue el tetrámetro cataléctico, dividido constantemente en dos miembros, el primero de ocho sílabas, llano, y el segundo de siete, esdrújulo. En esta especie de RITMO escribieron San Isidoro, **** Eginardo, ***** San Pedro Damián, ****** autor de la *Des-*

* Muratori, *Antiquiates italicæ, Dissertatio XL, ad calcem.* (NOTA DE BELLO).

** Lebeuf *Dissertatio* I, 426. (NOTA DE BELLO).

*** Lebeuf, *Recueil de divers écrits*, I, 349.

A estos últimos se interpone en cada cuarta línea un adónico, de la misma suerte que se hacía en los sáficos, verbi gracia:

Nam rex Pipinus lacrimasse dicitur,
cum te vidisset ullis absque vestibus,
nudum jacere turpiter in medio
pulvere campi.

En efecto, el verso sáfico y el senario yámbico, aunque métricamente diversísimos, eran casi una misma cosa para los poetas RÍTMICOS, que sólo atendían a cesuras y acentos. La única diferencia estaba en la terminación, siendo la del yámbico esdrújula, y llana o grave la del sáfico; pero, en una versificación acentual, son de poca importancia las sílabas que vienen después de la última aguda. (NOTA DE BELLO).

**** El himno *Audi, Christe, tristem fletum, amarumque canticum.* (Leyser, *Historia poetarum et poematum medii avi*, sæc. VIII). (NOTA DE BELLO).

***** La pasión de los santos mártires Marcelino y Pedro. (Leyser, IX). (NOTA DE BELLO).

****** El himno, *Ad perennis vitæ fontem mens sitivit arida*, atribuido erróneamente a San Agustín por Jorge Fabricio (Colección de poesías cristianas), y por Crescimbeni (*Comentarii* I, capítulo 9). Encuéntrase en el tratado de las *Meditaciones*,

cripción de Verona, publicada por el padre Mabillón,* el de las alabanzas de Milán, que trae Muratori; ** y otros innumerables. Aun en aquellos versos cuyo corrompidísimo lenguaje manifiesta haber sido compuestos por hombres iliteratos para el uso del ínfimo vulgo, se empleaba a menudo este RITMO, como lo acreditan los que cantó el ejército del emperador Luis II, cuando éste se hallaba cautivo en poder de Adelgiso, duque de Benevento ***.

Los griegos tuvieron también grande afición a esta especie de trocaicos RÍTMICOS que llamaron por antonomasia *políticos;* pues esta denominación en su verdadero sentido era tan general como la de RÍTMICOS. Pero lo más digno de notarse es, que, mediante el diverso, y en algunos puntos opuesto sistema de la acentuación griega y de la latina, los RITMOS que compusieron los griegos a imitación de la forma *métrica* más ordinaria de sus trocaicos tetrámetros catalécticos, vinieron a parecerse en todo y por todo a los yámbicos de quince sílabas de la media latinidad; es decir, que se dividían en dos miembros, el primero de ocho sílabas terminado en voz esdrújula, y el segundo de siete, en llana. ****

que ciertamente no es del santo doctor, y hay fuertes razones para sospechar que se escribió en el siglo XII. Véase el apéndice al tomo VI de la edición de sus obras por los benedictinos de San Mauro. (NOTA DE BELLO).

* Véase la disertación sobre los versos RÍTMICOS, al fin de la *Historia Diplomática* del marqués Maffei. (NOTA DE BELLO).

** Muratori, *Scriptores rerum italicarum.* t. II, p. II. (NOTA DE BELLO).

*** Muratori, *Antiquitates italicæ, Dissertatio XL, ad calcem.* (NOTA DE BELLO).

**** Por ejemplo:

Ἡμεις δὲ το ἐπίτανμα τὸ σὸν, ὦ Στεφηφόρε,
'αποπλερῶσαι θέλοντες, ὡσ δοῦλοι τοῦ σοῦ κράτους,
πολιτικοῖς ἐφράσαμεν, ὡς δυνατὸν, εν στίχοις,
τὴν τῶν ἀσμάτων δύναμιν, εξήγησιν, καὶ γνῶσιν.

(Psello, *Paráfrasis del cántico de los cánticos*).

Pero conviene observar que en toda la versificación RÍTMICA de los griegos, la terminación aguda se consideró como equivalente a la esdrújula, y así los versos que siguen (con que principia el *Libro histórico* de Tzétzes) son de la misma especie que los anteriores:

'Ακριβεστάτως ἐκμαθειν φίλτατε κεχρημένος
Μιᾶς ἐμῆς ἐπιστολῆς σύμπασαν ἱστορίαν, etc.

Digo la *terminación aguda,* comprendiendo bajo este título la que se señalaba con los acentos grave o circunflejo: la primera, porque, según la opinión común de los

A los RITMOS trocaicos me parece que debe referirse otra especie de verso muy socorrida en los siglos medios, el cual constaba de dos miembros, el primero de siete sílabas, esdrújulo, y el segundo de seis, llano, y se usaba ordinariamente en coplas de cuatro versos de una sola rima. *

Pero sería inexcusable detener más al lector en menudencias tan áridas y relativas a una versificación que sólo merece conocerse por haber dado origen a la que ahora se estila en casi toda Europa. Concluiré observando que los versos RÍTMICOS nacidos entre la plebe, y largo tiempo desdeñados de los literatos, fueron poco a poco ganando terreno,

eruditos, aun en los buenos tiempos no se diferenciaba de la aguda, señalada con el acento de este nombre, sino en ser menos fuerte a causa de que los griegos debilitaban el tono de todas las voces oxítonas, que no terminaban sentencia; y la segunda, porque la distinción entre lo agudo y lo circunflejo supone la varia duración o cuantidad de las vocales, y desapareció necesariamente con ella.

Se ha disputado mucho si los versos políticos (hablo siempre de los que se llamaron más particularmente así), nacieron del *metro* yámbico o del trocaico. La autoridad de Eustacio es decisiva: καὶ δηλουσι τουτο φανερῶς οἱ δημοτικοὶ στὶχοι, οἱ τὸ παλαιὸν μὲν τροχαικῶς ποδιζομένοι, κατὰ καὶ Αἰσχυλος ἐν Πέρσαις δηλοῖ, ἄρτι δὲ πολιτικοὶ ονομαζόμενοι. (It. A. p. 11).

En efecto, las cesuras y acentos esenciales de los versos políticos son en todo y por todo los mismos que se observan en estos trocaicos de los *Persas* de Esquilo:

Ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη,
Μῆτερ ἡ Ξέρξου γεραιὰ, χᾶιρε, Δαρείου γόναι.

Los poetas latinos de la media edad cultivaron esta misma especie de ritmo, pero derivada del yámbico tetrámetro cataléctico, llamado comúnmente hiponacteo: al cual solían darse en latín los mismos acentos y cesuras que a los versos políticos en griego, verbi gracia:

Dixitque sese illi ánnulum, dum luctat, detraxisse.
(*Terencio*).

Inepte thalle, móllior cuniculi capíllo,
vel anseris medúllula, vel imula oricilla...
Idemque thalle, túrbida rapacior procella, etc.
(*Catulo*).

De esta manera, dos metros diferentísimos, y aun contrarios en su naturaleza, produjeron una misma especie de ritmo, mediante igual contrariedad entre la acentuación de los griegos y la de los latinos. (NOTA DE BELLO).

* Como aquellos de Gualtero Mapes, arcediano de Oxford, en alabanza del vino:

Mihi est propositum in taberna mori,
vinum sit appositum morientis ori,
ut dicant, cum venerint, angelorum chori:
Deus sit propitius huic peccatori. (NOTA DE BELLO).

al mismo paso que el latín iba caminando a su último estado de corrupción, y que, descuidadas las letras, se hacía cada vez más dificultoso y raro el conocimiento de la antigua prosodia. Los literatos mismos empezaron entonces a cultivarlos, y de la degenerada jerigonza del pueblo pasaron al latín de las escuelas y monasterios. Así que una gran parte de las composiciones RÍTMICAS que se conservan tuvieron por autores a los hombres de más instrucción e ingenio que florecieron en aquellas edades tenebrosas.

V

TEORÍA DEL RITMO Y METRO DE LOS ANTIGUOS SEGÚN DON JUAN MARÍA MAURY *

* Fue publicación póstuma, pues se imprimió por primera vez en los *Anales de la Universidad de Chile*, tomo XXVIII, Santiago, 1866, pp. 181-192. Se incluyó después en O. C. V, pp. 487-502. Hemos compulsado para la presente edición el manuscrito de Bello, lo que nos ha permitido restituir algunas lecturas al original. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Si bastase un extenso conocimiento de la literatura moderna, una no grande versación en los clásicos latinos, y un sentimiento delicadísimo de los efectos del ritmo en las lenguas romances, para explicar el *sistema métrico* de la poesía griega y romana, nadie hubiera podido acometer la empresa que hemos indicado en este epígrafe con mejor éxito que don Juan María Maury, autor de *L'Espagne poétique* y de la epopeya de *Esvero y Almedora;* notabilísima la primera por el diestro manejo de dos versificaciones, la castellana y la francesa, y sembradas ambas de pasajes brillantes de imaginación y armonía. Pero me parece que el señor Maury presumió demasiado de sus fuerzas, si, como dice la *Revista de Madrid,** pensó echar a rodar la doctrina adoptada por siglos en las aulas europeas, atribuyéndola a rancias preocupaciones de pedagogos que no entendían lo que enseñaban, y carecían, no sólo de filosofía, sino de sentido común; como si los profesores de latinidad hubiesen inventado una doctrina nueva, y no la consignada había muchos siglos en los escritos de los filósofos y gramáticos. Hubiera sido de desear que don Juan María Maury se hubiese tomado el trabajo de explicarnos la multitud de pasajes relativos a la materia, que se encuentran en Cicerón y Quintiliano, y que se hallan en abierta oposición con sus asertos.

* Me refiero exclusivamente a dos artículos de la *Revista de Madrid* (octubre y diciembre de 1841) en que se da noticia y se trasladan algunos trozos de una *disertación de don Juan María Maury* sobre el ritmo y metro de los antiguos. No he tenido la fortuna de leerla y entiendo que permanece inédita. (NOTA DE BELLO).

Uno de los principios fundamentales que este caballero asienta es que "todas las versificaciones posibles son regidas por el acento". Pero si es así, y si en los metros griegos y latinos tiene tanto imperio el acento, no se comprende cómo es que los antiguos, contrayéndose a tratar de esta materia no lo nombran siquiera, y sólo mencionan como base y medida de la metrificación la cuantidad, esto es, lo breve o lo largo de las sílabas. ¿Confundían ellos, como algunos españoles contemporáneos, las sílabas largas y breves con las agudas y grave que ordinariamente llamamos acentuadas e inacentuadas. No queremos acumular citas que los inteligentes podrían mirar como un vanidoso alarde de trivial y manoseada erudición. Me valdré solamente de las más obvias. Platón,* hablando del ritmo y del acento, dice que lo primero resulta de lo tardo y lo veloz, y lo segundo de lo agudo y lo grave. Con que lo tardo y lo veloz, es decir la duración o cuantidad de una sílaba, se diferencia de lo agudo y lo grave, es decir del acento. Según Aristóteles,** los sonidos elementales de las palabras difieren unos de otros por los movimientos de los órganos con que se pronuncian, por ser o no aspirados, por ser largos o breves, y *además* por ser agudos o graves: no podía significarse con mayor claridad la distinción entre lo agudo y grave por una parte, lo largo y breve por otra. Cicerón dice: *** *Omnium longitudinum et brevitatum in sonis sicut acutarum graviumque vocum judicium ipsa natura in auribus nostris collocavit.* A no ser que Cicerón haya querido comparar una cosa consigo misma, es necesario entender que *longitudines et brevitates in sonis* son una cosa; *acutæ gravesque voces*, otra. Quintiliano, asimismo,**** enumerando los varios vicios en que podía incurrirse pronunciando el latín, señala entre otros el de alargar las vocales breves y abreviar las largas, y el de hacer

* *Convivium.* (NOTA DE BELLO).
** *Poética*, capítulo XX. (NOTA DE BELLO).
*** *De Oratore*, III. (NOTA DE BELLO).
**** *Institutio Oratoria* I, 5. (NOTA DE BELLO).

agudo lo grave y grave lo agudo: sin esta distinción fundamental, todo lo que los antiguos dejaron escrito sobre su lengua y versificación es un caos. Maury no va tan lejos como los escritores contemporáneos a que aludimos; pero reconociendo esa distinción, subordina completamente la cuantidad al acento. ¿Cómo es pues que los antiguos al tratar del ritmo y del metro, se fijan en la cuantidad y no consideran para nada el acento? Aun en prosa, de tan superior importancia era la cuantidad, que Cicerón, hablando de la estructura material de los períodos, insiste grandemente en la colocación de ciertos *pies* (combinaciones determinadas de largas y breves) en ciertos pasajes del período oratorio, y nada nos dice de sílabas agudas o graves.

Sabido es que los latinos tomaron de los griegos su exámetro heroico. Ahora bien, la acentuación del exámetro griego es absolutamente diversa de la del exámetro latino. En la composición de los pies, y en la compensación de una sílaba larga por dos breves, ambos exámetros convienen; pero en las cadencias, en la distribución de los acentos, no se descubre semejanza. Así Virgilio no termina jamás sus exámetros por una dicción esdrújula (a no ser que, como en

> Inseritur vero ex feto nucis arbutus horrida;
> et steriles platani malos gessere valentes,

la última sílaba del esdrújulo en que termina un verso forme sinalefa con la primera sílaba del verso siguiente); al paso que nada es más común que las terminaciones esdrújulas en los exámetros griegos.

Acaso se nos argüirá que en el raciocinio precedente damos por ciertas las reglas de la acentuación antigua, expuestas o señaladas por los gramáticos, y contra las cuales reclama el señor Maury. Pero él mismo las admite siempre que cuadran con su teoría. Yo no hago más que discurrir sobre los mismos datos.

Pero hay una cosa en que su teoría está en pugna con la

práctica establecida. Según ésta, fundada en la expresa doctrina de Quintiliano, ninguna dicción latina recibe acento agudo sobre la última sílaba, al paso que, según la aserción de Maury, no existe impedimento alguno para hacer agudos los vocablos latinos. Cuenta por nada la autoridad positiva de Quintiliano, a quien acaso miraba como un preceptor ignorante y preocupado. Pero en favor de su sistema aduce un argumento que nos parece muy poco meditado. He aquí sus palabras: "Hablando en castellano decimos *amór;* pero leyendo latín pronunciamos *ámor.* Señores, ¿por qué? ¿De qué modo les parece a ustedes que aprenderían esta voz nuestras abuelas conquistadas? ¿Sería en los libros, o por el oído? Paréceme que si de alguna palabra latina podemos presumir que seguimos la pronunciación tradicional, de ésta es".

El señor Maury no reflexionó que la palabra de que se trata tuvo diferentes formas en latín: *ámor, amóris, amórem, amóre, amóres, amórum, amóribus;* y que en la gran mayoría de los casos en que nuestras *abuelas conquistadas* tenían que hacer uso de esa palabra y conservaban el modo de pronunciar de los conquistadores, no podían menos de acentuarla muchas veces sobre la *ó,* y mucho menos frecuentemente sobre la *á.* ¿Qué debió, pues, suceder cuando, olvidada la declinación latina de todas las referidas formas, no quedaron más que dos, una para el número singular y otra para el número plural? ¿Qué acento era natural que diesen a estas formas? Sin duda el de la *ó,* que había sido, fuera de toda comparación, el de más frecuente ocurrencia. Esto mismo se observa en la gran mayoría de los nombres castellanos en que se transformaron los nombres latinos; de manera que por el mismo argumento de Maury se justifican las reglas de acentuación de los pobres catedráticos de latinidad, a quienes él mira con tanto desdén, y que en realidad nada más han hecho que seguir fielmente la doctrina de los antiguos filósofos y gramáticos.

Mas, antes de pasar adelante, expongamos aquel otro

principio fundamental, que es el alma de todo el sistema de Maury: "La versificación clásica se resuelve acentuando la primera sílaba de cada pie; y sólo así se resuelve". Según esto, recitando aquellos versos de Virgilio:

> Frigida vix coelo noctis decesserat umbra.
> Cum ros in tenera pecori gratissimus herba,

los acentuaríamos de este modo:

> Frígida vix coeló noctís decésserat úmbra.
> Cúm ros ín tenerá pecorí gratíssimus hérba.

Aquí ciertamente no es mucha la disparidad entre los dos sistemas; pero, adoptando la teoría de Maury, tenemos que pronunciar todavía *coeló, noctís,* contra la práctica ordinaria, que es la de todas las naciones en que se cultiva el latín, excepto la Francia, en cuyo idioma el acento está sujeto a leyes especiales.

Hay multitud de casos en que los dos sistemas presentarían diferencias más notables que las anteriormente indicadas. Los ejemplos abundan, no sólo en Horacio, que se propuso emplear en sus sátiras una versificación aparentemente descuidada, sino en las poesías de tono más elevado, como las épicas, didácticas y elegíacas. Para hacer más fácilmente perceptible la discrepancia, la absoluta repugnancia entre los dos sistemas, escribiremos cada verso, primero con la acentuación ordinaria y en seguida con la del señor Maury. De contado tendremos que limitarnos a unas pocas muestras:

> Ille, látus níveum móllí, fúltus hiacíntho,
> Ille, latús niveúm mollí fultús hiacíntho.
> Ne, saturáre fímo píngui púdeat sola, neve
> effétos cínerem immúmdum jactáre per ágros.
> Ne saturáre fimó pinguí pudeát sola, neve
> effetós cinerém immumdum jactáre per agros.

Los versos anteriores son de Virgilio; y en éste, como en los demás escritores latinos, el acento de la penúltima sílaba del exámetro es regularmente agudo, pero también lo es a

veces el de la última, terminando el exámetro en una dicción monosílaba, con el objeto de dar importancia y énfasis a cierta idea; como puede verse en las siguientes terminaciones de exámetro, acentuadas según la doctrina corriente:

Intempésta sílet nóx.
(Virgilio).

Rúit imbríferum vér.
(Virgilio).

Quum rápidus sól.
(Virgilio).

Exíguus mús.
(Virgilio).

Canor íncrepat et vóx.
(Virgilio).

¿Quién no percibe, en la recitación de estos versos, según la hemos pintado, la expresión sublime de *nóx,* de *vér,* de *sól,* debida a la oportunidad de la acentuación? Hasta para encarecer la pequeñez es acomodado este giro, como en el *exiguus mús* que hace recordar el *ridiculus mus* de Horacio. Compárese con esta recitación la de Maury, que nos da *silét nox, imbriferúm ver, rapidús sol, exiguús mus,* dejando sin acento y sin énfasis los sustantivos más importantes de cada frase, y convirtiéndolos en meros enclíticos. Y obsérvese que estos versos son todos de Virgilio, y se encuentran en la mejor y más pulida de sus obras, las *Geórgicas,* a cuyo primer libro hemos querido limitarnos para no cansar al lector. Si recorriésemos todos los otros libros de este admirable poema, y todas las otras obras de Virgilio, y las de todos los escritores del siglo de oro de la poesía romana, presentaríamos una larga lista de ejemplos semejantes a los anteriores. Imposible parece que el autor de *Esvero* y *Almedora* fuese sordo al encanto que la gran variedad de cadencias presta al exámetro latino, pronunciado según las reglas de la escuela clásica.

Pero, volviendo a la falta de dicciones agudas de la lengua latina, pronunciada según los preceptos de los antiguos gramáticos y las tradiciones de la escuela clásica, observaremos en primer lugar que la falta de dicciones agudas no se extiende a los monosílabos, muchos de los cuales requieren de toda necesidad un acento agudo, como *nox, ver, sol, mus, ars, pars, vos, dos, fax, lis, mos, pax, ros, tu, vis,* y una infinidad de otros; y en segundo lugar, que aunque no hubiese una sola dicción aguda, no faltarían por eso sílabas agudas para los menesteres de la versificación, cualquiera que fuese. El endecasílabo castellano, por ejemplo, pide un acento agudo en la sexta y la décima sílabas, o en la cuarta, octava y décima; y no hay dificultad para dárselo por medio de una dicción grave o esdrújula, como en estos versos de la *Circe* de Lope de Vega:

> Cayó como la blánca flor de alhéña.
> Volvióse luego en líquido rocío.
> Mano de un mónstruo vengativo y fuérte.

Véase en los versos siguientes, que pueden contarse entre los más fluidos y armoniosos, la multitud de *sílabas* agudas que puede proporcionarse el poeta sin valerse de ninguna *dicción* aguda:

> El álba apénas cándida despiérta.
> Abriéndo flóres por el válle umbróso.

Esta supuesta repugnancia a la acentuación sobre la última sílaba (pregunta Maury), "¿de dónde la sacó la lengua latina? ¿a quién la trasmitió? Ninguna de sus hijas la tiene; y su madre lo mismo dijo y dice *potamós* que *ánthropos*". Permítaseme preguntar de la misma manera: ¿de dónde viene la repugnancia de la lengua francesa a los esdrújulos, cuando ni su madre la tuvo y ni ninguna de sus hermanas la tiene? Tal vez pudiera explicarse uno y otro fenómeno, si esto valiese la pena para el asunto de que se trata. Entre las varias afecciones y tendencias de las lenguas, según los di-

ferentes climas, costumbres y revoluciones que han influido poderosamente en ellas, se han visto y se ven discrepancias de mayor bulto que las precedentes, sea que se atienda a los sonidos de que se componen las palabras o a las ideas que expresan; y muchas de estas discrepancias sería difícil o acaso imposible explicarlas. Maury imagina que todos los idiomas han sido vaciados en un mismo molde, y nada es más contrario a la naturaleza del lenguaje y a lo que nos revela su análisis.

No nos detendremos ahora a desentrañar las ideas sobre lo que llama ritmo, acerca de lo cual habría mucho que decir, y a que nos proponemos dirigir la atención de nuestros lectores en otra ocasión.

Maury exige que cada pie del exámetro latino principie por una sílaba acentuada, es decir aguda, sin echar de ver la consecuencia que de esta especie de ritmo, resulta, y es que una misma palabra debe variar de acento según la situación en que se halla. Para demostrarlo, bastará comparar las siguientes terminaciones de exámetro, acentuadas según el sistema de Maury. Por ejemplo, *facti* llevaría el acento sobre la primera sílaba en

Dux fémina fácti,
(Virgilio).

y sobre la segunda en

Factí de nómine Byrsam.
(Virgilio).

Venit (pretérito) llevaría el acento sobre la primera en

Lavínia vénit,
(Virgilio).

y sobre la segunda en

Venít jam cárminis aetas.
(Virgilio).

Lumen llevaría el acento sobre la primera en

Coelí spirábile lúmen,
(Virgilio).

y sobre la segunda en

Lumén terebrámus acúto.
(Virgilio).

Noctes llevaría el acento sobre la primera en

Sine sidere nóctes,
(Virgilio).

y acentuaría la segunda en

Noctés non déficit húmor.
(Virgilio).

El poeta, pues, pronunciaba *fácti* o *factí, vénit* o *venít, lúmen* o *lumén, nóctes* o *noctés,* y esto perpetuamente y con la más completa libertad, trasladando el acento de una sílaba a otra para formar lo que Maury apellida ritmo. Podría, pues, colocar el acento agudo en cualquier sílaba que le viniese a cuento. Es como si en castellano se pudiese decir indiferentemente:

Cuyas ovejas al cantár sabroso,

o bien

Cuyas ovejas al sabroso cántar;

El viento que en los árboles murmura,
El viento que murmura en los arbóles.

Y he aquí cómo, por esquivar una dificultad, caemos en otra infinitamente más grave; y por asimilar el ritmo antiguo al moderno, se atribuye a los poetas griegos y romanos lo que no puede tener nada análogo en nuestra versificación, ni en la de pueblo alguno.

Y lo bueno es que esta variedad en la acentuación de una misma palabra debe ocurrir, si se adopta la teoría de Maury, hasta dentro de una misma sentencia:

Crudelís matér magis án puer ímprobus ille?
Improbus ille puér, *crudélis* tú quoque *máter;*
(Virgilio).

y hasta en un mismo verso

Innocuós *ambós,* cultores núminis *ámbos.*
(Ovidio).
Nescís, temerária, *néscis.*
(Ovidio).

Nec *prosúnt* dominó quæ *prósunt* ómnibus ártes,
(Ovidio).

como si dijéramos en castellano,

Mueve las álas, las alás ligeras,
céfiro blando, bullidor cefíro.

¿Puede imaginarse una práctica más repugnante al oído, o por mejor decir, más absurda? Una de dos: o las palabras no tenían acentuación alguna fija, y era dado a los poetas acentuarlas como se les antojase, o bien teniendo acentos determinados en el habla común, era dado a los poetas dislocarlos a su arbitrio. En una y otra hipótesis es menester decir que en el verso griego y latino se desatendía de todo punto lo que según Maury forma la esencia del ritmo, que consiste en (1) los acentos naturales de las palabras. Y de este modo el empeño de identificar dos sistemas rítmicos diferentes, viene a parar en hacerlos contrarios e inconciliables. Se rechaza la idea de un ritmo que no esté fundado, como el nuestro, sobre la distribución de los acentos, y se abraza, como racional y filosófica, la idea de un ritmo fundado en la total subversión del acento.

Otra consecuencia del sistema de Maury es la necesidad de dejar sin acento agudo muchas palabras que precisamente deben tenerlo. Por ejemplo, en estas terminaciones de exámetros:

Trahit húmida lína,
Pater ípse coléndi,
Labor ómnia víncit,

(1) En el original se leía: "...la esencia del metro, que es la conservación de los acentos...". Ignoramos a qué obedece la corrección del texto publicado en los *Anales de la Universidad de Chile.* (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

quedan sin acento agudo y sin énfasis palabras tan importantes como el verbo *trahit,* el sustantivo *Pater* (el padre de los dioses, Júpiter) y el sustantivo abstracto *labor,* que figura como sujeto de una grave sentencia.

Pero lo más singular de todo es que el señor Maury haya citado en apoyo de su sistema la autoridad de San Agustín, que precisamente lo echa por tierra. Copiaremos las palabras de Maury, según las leemos en la *Revista de Madrid* de octubre de 1841.

"Ofrécenos la versificación latina un ejemplo bastante curioso en la prueba que se *cuenta* hizo con un *amigo* suyo el ingenioso doctor San Agustín. Alteremos, como lo hizo el santo, el verso virgiliano:

Arma virumque cano Trojae qui primus ab oris,

escribiendo *primis* en lugar de *primus*:

Arma virumque cano Trojae qui *primis* ab oris.

Se faltará a la medida, y con todo eso, quedará satisfecho el oído: el verso tendrá sin grave inconveniente una cuarta parte de tiempo más de lo que requiere la regularidad establecida: diferencia imperceptible, y que tampoco debía ser de mucho momento para los mismos latinos, y así lo demuestra el haberse contentado el amigo del santo humanista con el verso alterado (según la *anécdota* lo relata) sin chocarle nada la alteración meramente métrica. Mas cuando oyó pronunciar aquel mismo verso acentuando *primis* en *mís,* entonces exclamó: *Nunc vero me offensum;* como que esto era ya descomponer el ritmo".

Esa famosa prueba de San Agustín ha sido una piedra de tropiezo para varios escritores que, como el señor Maury, han querido apartarse de la doctrina de los gramáticos acerca de la versificación clásica: uno de ellos fue el abate napolitano Scoppa, que, a principios de este siglo, dio a luz un

difusísimo tratado sobre *los verdaderos principios de la versificación,* lleno de contradicciones y errores.

Ese famoso experimento no es materia de anécdotas ni de tradiciones, como supone Maury, sino doctrina expresa y auténtica del mismo santo doctor. El pasaje se encuentra al principio del libro segundo del tratado *De Musica,* escrito en forma de diálogo, no entre San Agustín y un amigo, sino entre un maestro y su discípulo; y traducido fielmente (interpolando las observaciones que sugiere) es como sigue *:

"*Maestro.* Pregunto ahora si el sonido de los versos ha deleitado alguna vez tu oído.

"*Discípulo.* Muchísimas veces; casi nunca he oído recitar verso alguno que no me causase placer.

"*Maestro.* Y si alguno en el verso que ha producido una impresión agradable en tu oído alarga o abrevia (*producat* vel *corripiat*) donde la razón del mismo verso no lo pide, ¿sentirás igual deleite?

"*Discípulo.* Antes no puedo oirlo sin desagrado.

"*Maestro.* No es posible, pues, dudar que en el sonido con que te deleitas, es cierta medida de números lo que causa el deleite, perturbada la cual no puede producir ese placer en tu oído.

"*Discípulo.* Claro está.

"*Maestro.* Dime, pues, ahora, por lo que toca al sonido del verso, ¿qué diferencia encuentras en que yo diga:

"*Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris,* o *primis ab oris?*

"*Discípulo.* A mí, a la verdad, por lo que toca a la medida, me suena lo mismo."

Ahora bien, dice Scoppa, la última de *primus* es breve y la última de *primis* larga; luego lo largo y lo breve no importan nada para el oído en la medida del verso. Maury no

* Nuestros lectores pueden consultar para su satisfacción la tercera edición veneciana (1807) conforme en todo con la de los monjes benedictinos de la congregación de San Mauro, que es bien conocida en Santiago. El pasaje a que aludimos comienza por las palabras: Illud nunc quæro. (NOTA DE BELLO).

va tan lejos: aunque reconoce que *primis* (como es la verdad) se pronunciaba en una cuarta parte más de tiempo que *primus,* cree con todo que esta diferencia no era de mucho momento para los latinos, y que por eso al amigo del santo no le disonó la sustitución de *primis* a *primus.* Pero Scoppa y Maury erraron en la interpretación de este hecho; y es San Agustín quien va a demostrarlo.

"Pues eso" (el no haber notado el discípulo diferencia en la medida del verso) "ha provenido de mi pronunciación", dice el maestro (mea pronuntiatione factum est); "en ella he cometido lo que los gramáticos llaman *barbarismo,* porque *primus* consta de larga y breve, y en *primis* ambas sílabas deben pronunciarse largas; pero yo *abrevié* la segunda de ellas, y por eso no ha extrañado nada tu oído. Repetiré, pues, el mismo verso en que cometí *barbarismo,* y la sílaba que antes abrevié, para que no se ofendiesen tus oídos, la alargaré ahora, como los gramáticos lo exigen; y tú me dirás si la medida del verso produce en tus sentidos el mismo halago que antes". El maestro pronuncia largas las dos sílabas de *primis* en el verso citado, y el discípulo exclama:

"Ahora no puedo negar que encuentro no sé qué desagradable deformidad en el sonido: (*nescio qua soni deformitate me offensum*).

"*Maestro.* Y no sin razón; pues, aunque no se haya cometido barbarismo, se ha incurrido en un vicio que la gramática y la música deben condenar a la vez; la gramática, porque, donde era necesaria una sílaba breve, se ha puesto una larga y la música porque, donde se requería vocal breve (no importa cuál), se ha colocado una que debe por precisión alargarse, y no se ha empleado aquel justo tiempo que la medida del verso pedía".

Es imposible negar que el santo obispo de Hipona se refiere en ambos experimentos al oído, y así lo expresa, no una, sino repetidas veces en este breve pasaje. Si se hubiera

variado el acento, diciendo *primís*, en lugar de *prímus*, ¿cómo hubiera podido decir el discípulo que ambas formas de la palabra le sonaban lo mismo (*idem sonat*)? Tampoco ha variado la cuantidad silábica; pero ¿por qué? porque el santo, para el objeto que se propone en el primer experimento, ha incurrido a sabiendas en un vicio, abreviando la sílaba *mis* (corripui), de que resultaba que *primus* y *primis* se hicieran equivalentes, constando uno y otro vocablo de larga y breve, y que el discípulo, consultando su oído, no encontrase diferencia (*idem sonat*). Explicada la causa de esta identidad, pasa al segundo experimento, alargando el *mis* y dándole por consiguiente una cuarta parte más de tiempo que el que la gramática y la música prescribían. En efecto, el quinto pie del exámetro pide, por lo regular, un dáctilo, que consta de una sílaba larga y dos breves, y siendo *ab* una sílaba breve, se sigue forzosamente que *primus ab* proporciona con toda precisión el dáctilo requerido; al paso que en *primis ab* tendríamos dos sílabas largas, equivalentes a cuatro breves, y además otra breve, combinación que no podía menos de disonar al discípulo, que no encontraba en ella la medida de tiempo que su oído instintivamente aguardaba. (*Omnium longitudinum et brevitatum in sonis judicium, ipsa natura in auribus nostris collocavit*). Esto es claro como la luz.

"Estas largas y breves de la lengua latina, que nos han dado tanto tormento", dice Maury, "asunto que hemos creído el principal, y aun el único de la versificación clásica, venimos a parar en que no era más que un elemento secundario, un accesorio sin entidad propia, o bien un delicado medio de percepción. Y ya hubiéramos podido no atribuirle aquel carácter absoluto con reflexionar algo más en las licencias, que permitiéndole emplear, ya larga por breve, ya breve por larga, se le concedían en esta parte al versificador latino". Esto último pudiera hacernos sospechar que no atormentasen mucho al señor Maury las largas y breves de la

lengua latina. Más familiarizado con ellas, hubiera visto que esas licencias estaban limitadas a muy poca cosa, y sometidas ellas mismas a reglas. Si era tan arbitrario, tan poco fijo, tan licencioso el uso de los poetas en esa parte ¿de dónde viene que hubiese tantas palabras que por la constitución de sus largas y breves no podían tener cabida en el exámetro latino? ¿por qué no se encuentran en él *plenitudo, solitudo, imperator, veritas* y otros muchos vocablos, siendo tan importantes las ideas que por ellos se expresan y tan apropiados aun para la más alta poesía? ¿Quién hubiera imaginado *a priori* que *veritas* no se halle una sola vez, aun en poemas filosóficos y didácticos, escritos en puros exámetros, como los seis libros de Lucrecio, las sátiras y epístolas de Horacio, etc.? Mas no hay necesidad de referirnos a vocablos particulares, pues, por regla general, no admite el exámetro (ni tampoco el pentámetro) dicciones en que haya una breve entre dos largas; a menos de recurrir al arbitrio desesperado de partir la dicción, haciendo que la sílaba breve coincida con el final del verso (donde cualquier sílaba podía ser indiferentemente larga o breve) y pasando el resto de la dicción al principio del verso siguiente: *soli-tudo, veri-tatem*: práctica, sin embargo, rarísima y que pasaba por irregular e inelegante (1).

Quisiéramos que el señor Maury nos hubiese explicado los versos con que principia la epístola de Ovidio a Tuticano (*Ex Ponto,* IV, 12). El nombre de Tuticano era cabalmente una de esas dicciones que el exámetro y el pentámetro excluyen a la par, porque *ti* es breve, *tu* y *ca* largas; y en las epístolas de Ovidio alternan constantemente el exámetro y el pentámetro. ¿Qué hará, pues, el poeta para dar a conocer la persona a quien escribe? Los medios ingeniosos de que se vale confirman lo que dejo dicho. "Mis libros", dice en sustancia a su amigo, "no pueden dar lugar a tu nombre

(1) En el original manuscrito se lee: "... que pasa por inelegante." (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

por las sílabas de que éste se compone, pues me sería vergonzoso partirlo entre dos versos, y tampoco podría abreviar la sílaba *tu,* ni alargar la sílaba media *ti,* ni abreviar la tercera *ca,* sin hacerme ridículo"; y termina este pasaje diciendo:

> His ego si vitiis ausim corrumpere nomen,
> ridear, et merito pectus habere neger.

¿Son inteligibles las dificultades que encuentra Ovidio para colocar en sus versos el nombre de Tuticano, dificultades que llama insuperables, (*est nulla via*), si fuese lícito al versificador latino, como supone Maury, alargar lo breve, y abreviar lo largo?

Lo que hemos dicho relativamente al exámetro, se aplica a las demás especies de versos que este caballero se propuso sujetar a su desgraciado sistema acentual. El acento tuvo sin duda cierta influencia en la versificación latina, pero no la que supone Maury. Los gramáticos mismos la dieron a conocer indirectamente por medio de lo que llamaban *cesuras,* que tenían por objeto indicar las cadencias más agradables que podían hacerse oir en los versos, y particularmente en el hexámetro, estableciendo en él ciertas divisiones en que tenía mucha parte el sentido de la oración.

VI

DEL RITMO Y EL METRO DE LOS ANTIGUOS *

* Miguel Luis Amunátegui publicó póstumamente este trabajo de Bello en O. C. VIII, pp. 1 - 17. Para la presente edición hemos cotejado el texto con los originales manuscritos del autor. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Una lengua que consta de sílabas largas y breves, cuyas cuantidades se acercan a la razón de 2 a 1, puede sacar del orden y proporción en que estas varias sílabas se suceden diferentes especies de ritmo, desconocidos en las lenguas modernas. Por ejemplo, sucédanse las sílabas en tal orden y proporción, que vayan formando pequeñas cláusulas de cuatro tiempos, divididas en dos partecillas o incisos iguales:

For-mo | sam-reso | na-re do | ces-Ama | ryl-lida | .

Este artificio no podía menos de agradar al oído familiarizado con la pronunciación y valor legítimo de las sílabas; pues el placer que causa todo ritmo no proviene de otra cosa que de la percepción de cierta regularidad simétrica. Lo mismo sucedería, si en vez de la razón de igualdad entre las partecillas o incisos, se guardase constantemente la razón de 1 a 2; verbi gracia:

Li-cet | su-per | bus-am | bu-les | pe-cu | ni-a | ;

At-il | la-brevi | bus-im | pli-ca | ta-vi | pe-ris | ;

o la de 3 a 2; verbi gracia:

Φημὶ-δὲ βρο | τοισι-πολὺ | πλεῖστα-παρέ | χειν ἐ-γώ | ;

o cualquiera otra. En todas estas frases hay verdadero ritmo, o comensuración de tiempos; y aquella brevísima pausa que solemos hacer entre una sílaba y otra, o si se quiere, el tránsito de sílaba a sílaba, es la acción o movimiento que señala y demarca los intervalos de tiempo, y determina el ritmo.

Pero, en una lengua cuyas sílabas sean todas de igual cuantidad, no hay combinación alguna de palabras en que

no se puedan concebir cuantos ritmos se quieran, señalados por pausas silábicas. Así esta línea:

Ya caminaba fugitivo Eneas,

se puede reducir o al ritmo 2/2,

Ya-ca | mi-na | ba-fu | gi-ti | vo E-ne | as;

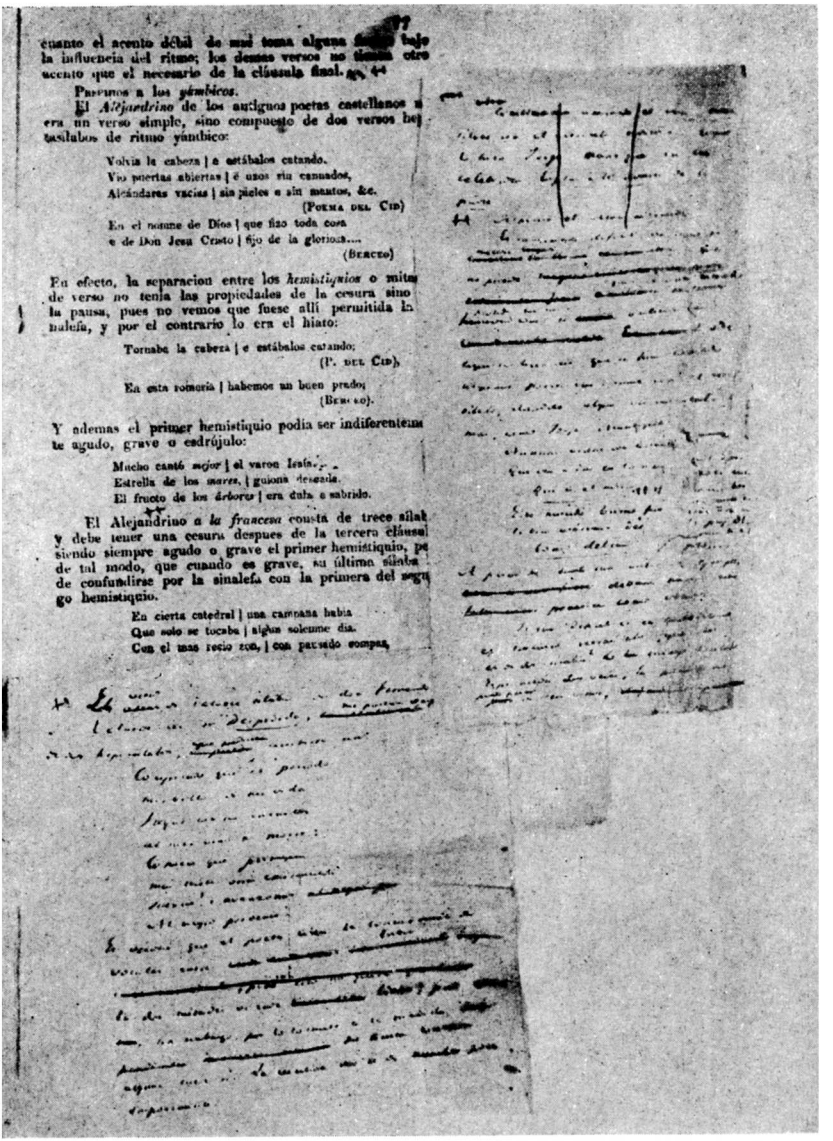
o al ritmo $^1/_2$,

Ya-cami | na-ba fu | gi-tivo E | ne-as;

o a cualquier otro imaginable; de que se sigue que en realidad no tiene ritmo alguno señalado por pausas silábicas; pues lo que se acomoda a toda especie de medidas, claro está que no puede ofrecer movimientos ni proporciones determinadas.

Este género de ritmo en que las pausas silábicas ocurrían a intervalos determinados y comensurables, era el fundamento de toda la versificación antigua, y lo que se llamaba RITMO por excelencia. En efecto, además de las pausas referidas, los griegos y romanos empleaban otros accidentes de las palabras para otras medidas de tiempo, que, combinándose con la primera hacían más compleja y artificiosa la estructura del verso; pero estas otras medidas constituían lo que llamaban METRO. Ritmo, en el significado general que le hemos dado hasta ahora, abraza todos los medios posibles de reducir el razonamiento a períodos y cláusulas comensurables; y por consiguiente, con igual propiedad puede aplicarse al *ritmo* que al *metro* de la antigua poética, o por mejor decir, los comprende a ambos. Pero no era esta acepción general la que le daban los gramáticos y filósofos de la Grecia y el Lacio. Lo que llamaban éstos *ritmo* en sus versos, era una parte sola del ritmo con que estaban construidos; y en el mismo significado parcial, voy a tomar esta voz desde ahora.

En el pasaje antes citado de Platón, se percibe a las claras que el *ritmo* no tenía nada que ver con el acento, sino con aquel otro accidente de las palabras que las hacía veloces o tardas: ὁ ῥυθμὸς ἐκ τοῦ ταχέος καὶ βραδέος... γέγονε. Es de notar que Platón no se sirvió aquí de las voces comunes bre-



cuanto el acento débil de una toma alguna fuerza bajo la influencia del ritmo; los demas versos no tienen otro acento que el necesario de la cláusula final. pg. 44

Preferimos a los *yámbicos*.

El *Alejandrino* de los antiguos poetas castellanos no era un verso simple, sino compuesto de dos versos hexasílabos de ritmo yámbico:

Volvia la cabeza | e estábalos catando.
Vio puertas abiertas | é uzos sin cannados,
Alcándaras vacias | sin pieles e sin mantos, &c.
(Poema del Cid)

En el nombre de Dios | que fizo toda cosa
e de Don Jesu Cristo | fijo de la gloriosa....
(Berceo)

En efecto, la separacion entre los *hemistiquios* o mitades de verso no tenia las propiedades de la cesura sino la pausa, pues no vemos que fuese allí permitida la hialefa, y por el contrario lo era el hiato:

Tornaba la cabeza | e estábalos catando;
(P. del Cid).

En esta romería | habemos un buen prado;
(Berceo).

Y ademas el primer hemistiquio podia ser indiferentemente agudo, grave o esdrújulo:

Mucho casté *mejor* | el varon Iesús.
Estrella de los *mares*, | guiona deseada.
El fructo de los *árboros* | era dulz e sabrido.

El Alejandrino *a la francesa* consta de trece sílabas y debe tener una cesura despues de la tercera cláusula siendo siempre agudo o grave el primer hemistiquio, pero de tal modo, que cuando es grave, su última sílaba no pueda confundirse por la sinalefa con la primera del segundo hemistiquio.

En cierta catedral | una campana habia
Que solo se tocaba | algun solemne dia.
Con el mas recio son, | con pausado compas,

Facsímil de una página de la primera edición de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana,* Santiago 1835, con las correcciones manuscritas de Bello, para la segunda edición de la obra. (Se conserva el ejemplar corregido en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Chile).

ve y larga βραχέος καὶ μακροῦ; y la razón es obvia. Era indiferente al *ritmo* que todas las cláusulas se formasen de sílabas breves, o que en ciertos parajes se sustituyese a dos de éstas una larga. Pero le era indispensable que cada cláusula constase precisamente de cierto número de tiempos, y que los dos incisos de cada cláusula tuviesen entre sí una razón determinada. Importábale la velocidad o tardanza de toda la cláusula, esto es, el número de tiempos que comprendía, y le importaba asimismo la velocidad respectiva del primer inciso al segundo; pero mientras tales dimensiones fuesen constantes, no se cuidaba de que esta o aquella sílaba particular fuese larga o breve. El *ritmo* computaba solamente los tiempos, y salva la razón de éstos, dejaba en plena libertad al poeta para mezclar a su arbitrio las sílabas de una especie con las de otra.

Consideremos una cláusula *rítmica,* por ejemplo, la que consta de cuatro tiempos divididos en dos incisos iguales. Podemos formar una cláusula de esta especie con un pie espondeo, dáctilo, anapesto, o prosceleusmático. Por consiguiente, una cláusula *rítmica* es como una fórmula abstracta, que contiene y envuelve, si se permite decirlo así, varios pies. En la cláusula 2/2, se comprenden los pies que acabo de nombrar; en la cláusula 1/2, se comprenden el yambo y el tríbraco; en la cláusula 2/1 el troqueo y el tríbraco; en la cláusula 1/3 el anfíbraco, el anapesto y el prosceleusmático; etc. Había, pues, tanta diferencia entre las cláusulas *rítmicas* y los pies (aunque algunos autores han confundido lo uno con lo otro), como la que hay entre lo determinado y lo indeterminado, entre el género y la especie.

Las leyes del *ritmo* dejaban, por su indeterminación, cierta libertad que el rigor y severidad del *metro* rehusaban frecuentemente al poeta. Las leyes particulares que daban al *ritmo* cierto aire y forma determinada y que convertían cada una de sus especies en innumerables especies de *metro,* se reducían a dos clases, determinación de cesuras, y deter-

minación de pies. El *ritmo* era de suyo indefinido: las leyes *métricas* era lo que le ajustaba a períodos de un número fijo de cláusulas; y para señalar los distintos períodos, como también los distintos miembros de cada período, se hizo uso de otra pausa mayor que la de entre sílaba y sílaba, es a saber, de la pausa entre dicción y dicción, llamada *cesura,* y reforzada frecuentemente por aquellas otras pausas que el sentido requiere. El verso anapéstico dímetro, por ejemplo, era un período de cuatro cláusulas 2/2, en que, además de la cesura final que le cerraba, debía realzarse con cesuras intermedias el fin de las cláusulas, o por lo menos la mitad del período. Pero las cesuras intermedias no siempre, ni aun las más veces, dividían el período o verso en partes iguales: por el contrario, en casi todas las especies de *metro* la estructura más agradable era la que cortaba el período en miembros de desiguales dimensiones. Finalmente, así como se exigían ciertas cesuras, se evitaban cuidadosamente otras *.

La determinación de pies constituía la otra diferencia entre el *ritmo* y el *metro.* Por ejemplo, el hexámetro heroico era un período de seis cláusulas 2/2, pero que no daba lugar ni al anapesto, ni al prosceleusmático, y en la sexta cláusula ni aun al dáctilo.**

Para hacer evidente la diferencia entre el *ritmo* y el *metro* de los autores griegos y latinos, analicemos por menor el hexámetro heroico. Las leyes *rítmicas* pedían solamente una serie de cláusulas 2/2. Las leyes *métricas* prescribían, en

* Rhythmis libera spatia, metris finita sunt. Quintiliano, *Institutio Oratoria,* XI, 4. (Nota de Bello).

** Rhythmi spatio temporum constant, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis... Rhythmus aut par est, ut dactylus... aut sescuplex, ut pæon.... aut duplex, ut iambus.... Sunt hi et metrici pedes; sed hoc interest, quod rhythmo indifferens est, dactylusne ille priores habeat breves an sequentes; in versu pro dactylo poni non potest anapæstus aut spondæus, nec pæon eadem ratione a brevibus incipiet ac desinet. Ib.

Arístides Quintiliano define al ritmo, σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων. Hablando de los metros, dice que ἐκ τῶν ποδῶν συνίστανται, y define al metro en general, σύστημα ποδῶν ἐξ ἀνομοίων συλλαβῶν συγκειμενῶν, ἐπὶ μῆκος σύμμετρον. *De música* I. (Nota de Bello).

primer lugar, una cesura al fin de cada sexta cláusula, mediante lo cual resultaba reducido el *ritmo* a períodos de determinada extensión. En segundo lugar, pedían que de los cuatro pies que formaban cláusulas 2/2, sólo se admitiesen el espondeo y el dáctilo; en otros términos, pedían que todos los primeros incisos (que sin faltar al ritmo podían formarse con una sílaba larga o con dos breves) se formasen constantemente con una larga; mediante lo cual debían tener todos ellos, no sólo una misma duración, sino un mismo aire y movimiento. En tercer lugar, exigían que la última cláusula fuese siempre espondeo. Y en cuarto lugar, que de las varias estructuras que podían dar al período las cesuras intermedias, se prefirieran las que le cortasen en dos o tres miembros desiguales, según se ve en estos versos:

14 10
Oderunt peccare boni | virtutis amore.
10 14
Ut jugulent hominem | surgunt de nocte latrones.
11 13
Labitur et labetur | in omne volubilis ævum.
6 8 10
Ingentes; | vallemque boves, | amnemque tenebant.
8 6 10
Impulit in latus, | ac venti, | velut agmine facto.

Pues si el poeta violaba alguna de estas leyes, introduciendo, por ejemplo, anapestos o prosceleusmáticos, el *metro* degeneraba en mero *ritmo;* por lo cual en estos versos:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Capitibu' nutantes pinus, rectosque cupressos,

⏑ ⏑ –
Melanurum, turdum, merulamque, umbramque marinam,

infringió Enio la severidad del *metro,* y se arrogó una licencia *rítmica.* Lo mismo sucedía, si se colocaba un dáctilo en el sexto lugar, como expresamente lo dice Terenciano:

> Hoc sat erit monuisse, locis quod quinque frequenter
> jugem videmus inveniri dactylum.

> Sed non et sextum pes hic sibi vindicat unquam,
> nisi quando *rhythmum*, non *metrum* componimus.
>
> Namque *metrum* certique pedes, numerique coercent,
> dimensa *rhythmum* continent lex temporum.

Cualquiera percibirá que tanto las leyes *rítmicas* como las *métricas* tenían por objeto asimilar las cláusulas a los períodos; y aunque es verdad que las varias estructuras del hexámetro heroico, en cuanto dependientes del número y tamaño de los miembros en que le distribuían las cesuras, no se sucedían en series uniformes; sin embargo, refiriéndose cada estructura a cierto modelo que existía de antemano en la mente de los lectores u oyentes ejercitados, debía producir el placer que en todos casos resulta de la regularidad de dimensiones.

Sabido es también que, aunque una sílaba larga y dos breves fuesen una misma cosa para la medida del tiempo, no lo eran en cuanto al aire, movimiento y expresión que daban al verso. Las sílabas breves se precipitaban; las largas parecían moverse con sosegada lentitud. Aquéllas convenían mejor a los modos de ser de nuestra alma en que las ideas se agolpan y se suceden unas a otras rápidamente; estas otras al contrario decían más bien con la serenidad del espíritu, con los asuntos solemnes o melancólicos. Debía, pues, la constante recurrencia de sílabas largas en los primeros incisos de las cláusulas dar al verso una marcha constantemente grave y majestuosa; y al mismo tiempo quedaba al arbitrio del poeta formar los segundos incisos con largas o breves para producir aquella variedad de aires y movimientos, que, sin perjuicio del carácter general de esta especie de metro, se conformasen con la variedad de asuntos; a cuyo efecto contribuían en gran manera las diferentes proporciones de los miembros, y la colocación, a veces natural y esperada, a veces extraña, y aun irregular de las cesuras.

Períodos había también que se componían de varias especies de *ritmo*. El verso sáfico, por ejemplo, constaba de

cinco cláusulas, de las cuales (según la manera de Horacio) la primera, cuarta y quinta eran troqueos; la segunda, espondeo; la tercera, dáctilo; y por consiguiente, el *ritmo* era unas veces de la especie 2/1, y otras veces de la especie 2/2.

En fin, había períodos en que no sólo variaba el *ritmo* con arreglo a leyes fijas, mas aun se dejaba en algunas cláusulas al arbitrio del poeta el escoger entre ciertos *ritmos,* de lo cual tenemos ejemplo en el senario yámbico de la tragedia, que en las cláusulas pares exigía el *ritmo* 1/2, y en las impares el mismo *ritmo* o el 2/2; consintiendo aún mayor libertad el de la comedia.

Conocíamos, pues, tres clases de períodos. En los primeros (que se adaptaron a la epopeya, el poema didascálico y la elegía), el *ritmo* era uno mismo en todas las cláusulas. En los segundos (que, por más apropiados para expresar el tumulto de las pasiones, se adjudicaron principalmente a la poesía lírica), variaba el *ritmo,* pero con arreglo a leyes fijas, que determinaban sus mutaciones y el orden preciso en que debían verificarse; lo cual era necesario para adaptarlos a la música. Y los terceros (que por acercarse más al habla común se creyeron los más a propósito para el drama), permitían cierta variedad irregular de *ritmos,* en que se dejaba más que en los otros géneros de *metro* a la elección o conveniencia del poeta.

Pero, además de estos pequeños períodos, llamados *versos,* había otros mayores, llamados *sistemas* o *estrofas,* en que entraban gran número de aquéllos. Los sistemas pueden reducirse a las mismas tres clases que los versos. El dístico elegíaco, por ejemplo, es un sistema en que el *ritmo* es invariablemente 2/2. El tetrástico sáfico es un sistema compuesto de tres versos sáficos, en que el *ritmo* pasa de 2/1 a 2/2 y de 2/2 a 2/1 en parajes determinados, y de un verso adónico, que consta de dos cláusulas 2/2. Finalmente, entre las odas de Horacio tenemos sistemas compuestos enteramente

de yámbicos, y alternativamente de seis, y de cuatro cláusulas, las pares 1/2, y las impares 2/2 ó 1/2.

Cuanta mayor libertad se dé al poeta en la formación del *metro*, tanto más ha de acercarse el verso a la prosa. Si tenemos, pues, presente que los cómicos latinos usaban de mucha variedad de *metros*, que frecuentemente los mezclaban de un modo irregular, que en muchas de las cláusulas podían escoger entre los ritmos 2/2 y 1/2, que no prestaban una atención escrupulosa a las cesuras, y que aun usurparon no pocas veces la licencia de usar como breves las sílabas que sólo eran largas por la situación, y no por la naturaleza de la vocal, no extrañaremos que Horacio, juez severísimo, y admirador apasionado de los griegos, censurase tanta laxitud como contraria a la precisión y armonía *métrica*, ni que a Cicerón le pareciesen los yámbicos de la comedia latina desmayados. Pero el mismo Cicerón apunta el motivo que tuvieron los poetas para adoptar aquella manera de versificación en la comedia, *propter similitudinem sermonis;* y aún más claramente el delicadísimo gramático Terenciano Mauro:

> Sed qui pedestres fabulas socco premunt,
> ut quae loquuntur sumpta de vita putes
> vitiant iambon tractibus spondaicis,
> fidemque fictis dum procurant fabulis,
> in *metra* peccant arte, non inscitia.

La causa de que las estrofas líricas pareciesen prosa, como lo testifican Cicerón y Dionisio de Halicarnaso, era diferente. En los períodos *monorrítmicos* (verbi gracia, el hexámetro heroico), la semejanza de las cláusulas entre sí era bastante para distinguir el verso de la prosa, aunque se profiriese uno solo; pero si el período constaba de muchos *ritmos* que no formasen una serie simétrica (verbi gracia, el sáfico), era menester oír muchos períodos para que pudiese encontrarse aquel orden, aquella simetría, de que dimana el placer de toda versificación. Semejantes períodos, para el que no se había familiarizado con ellos de antemano,

y que, por tanto, no podía referirlos a un modelo intelectual, considerados cada uno de por sí, no se diferenciaban de la prosa. Apliquemos esto por vía de ilustración al ritmo acentual de los modernos. En el verso octosílabo de los líricos italianos:

Méco viéni, e ascólta il gráto
susurrár del ventícéllo,

cada línea de por sí tiene una simetría que no se puede escapar al oído menos ejercitado; al paso que en el verso octosílabo de los dramáticos españoles:

En el teatro del múndo
todos son representántes,

no hay más simetría que la que resulta de ocurrir el acento en cada séptima sílaba; y por consiguiente, cada línea de por sí no se distingue de la prosa; de manera que el ritmo se halla solamente comparando una línea con otra, o lo que viene a ser lo mismo, con un modelo que de antemano exista en el alma. En este caso, pues, no es la semejanza de las cláusulas lo que produce placer, sino la semejanza de los períodos.

Demos ahora un paso más, y consideremos una estrofa que no sea en sí misma simétrica. El placer resultará entonces de la semejanza, no de los períodos, sino de los sistemas enteros. Pero cuanto más larga y compleja sea la cadena de *ritmos* y de movimientos que se compara, tanto será más difícil percibir la comensuración. Así la semejanza de las cláusulas era obvia, y no podía menos de halagar el oído más torpe; la de los períodos no lo era tanto; la de las estrofas cortas como las que Horacio adoptó en sus odas, lo era menos; y la de las estrofas largas, como las de Píndaro y las de los coros del drama griego, menos todavía. ¿Deberá, pues, parecer extraño que Cicerón y Dionisio no pudiesen sin mucha dificultad percibir semejanzas que consistían en la repetición de series larguísimas, compuestas de elementos sumamente varios? Pero los contemporáneos de Píndaro y Eu-

rípides, que encontraban en las obras de aquellos poetas combinaciones *métricas* con que estaban familiarizados, percibían orden y hermosura donde el oído de los griegos de edades posteriores, y con mucha más razón el de los romanos, hallaba solamente un caos de *ritmos* y movimientos diversos, sin gracia y sin designio alguno.

En los ditirambos debía de suceder en parte lo mismo. Los ditirambos no formaban estrofas o sistemas regulares; pero probablemente se componían de períodos y de pequeños sistemas que eran familiares a los griegos, y que su oído reconocía inmediatamente en la declamación o en el canto.

Creo que basta lo dicho para formar idea de la versificación griega y latina. Algunos pretenden que era el acento, así en el *ritmo*, como en el *metro* antiguo, lo que señalaba las cláusulas, a la manera que lo hace en nuestra poesía moderna. Pero es difícil conciliar esta opinión con la doctrina de los antiguos o con su práctica. Cuando en sus obras se trata de versificación, de *ritmos* o de *metros*, nunca se hace mención de acentos, sino de cuantidades. Los retóricos que, como Aristóteles y Cicerón, escribieron sobre el *ritmo* oratorio, no hablan jamás de dicciones barítonas u oxítonas, como hubiera sido natural si el *ritmo* hubiese tenido que ver con la entonación; sino de yambos, troqueos, dáctilos, peones, y demás variedades de pies. Lo único en que parece aludirse al acento, es la división de las cláusulas *rítmicas* en *arsis* y *tesis*, esto es, *elevación* y *depresión;* que unos quieren se entendiese simplemente del pie o la mano para compasear las cláusulas; y otros opinan, apoyándose en la autoridad de Prisciano y Marciano Capella, que se entendía también de la voz, señalándose con aquellos movimientos externos los espacios de tiempo entre las inflexiones de ella. Pero ¿en qué sentido se ha de tomar esta elevación y depresión de la voz? ¿Diremos que el acento agudo de las palabras debía coincidir con el arsis de las cláusulas *rítmicas?* La práctica de los griegos y romanos lo contradice. En los hexá-

metros de Homero, por ejemplo, el arsis último carece muchísimas veces de acento. En los de Virgilio y demás poetas latinos, concurre de ordinario el acento con la última arsis; pero en el hexámetro latino es frecuentísima la cesura llamada pentemímeris, que divide en dos partes iguales la tercera cláusula, cerrando un miembro con el arsis, y dando principio al otro con la tesis; y como en aquella lengua no se acentuaba la última sílaba, y los miembros del período métrico no solían terminar en monosílabos, la consecuencia forzosa de semejante estructura debía ser que el acento se hallase casi siempre en la tesis de la segunda cláusula; verbi gracia:

Ar-ma vi | rum-que cá | no,
Ty-tire, | tu-pátu | lae,
Vul-nus a | lit-vé | nis.

Los dos parajes principales del hexámetro eran los finales de los dos miembros en que le dividía la cesura. Allí era donde importaba, más que en ninguna otra parte, contentar el oído. Allí, pues, menos que en ninguna otra parte, se hubiera dejado de proporcionar al arsis una sílaba aguda, si este acento le hubiera sido esencial, o si la concurrencia de ambas hubiera sido particularmente agradable.

Estas dificultades sólo pueden salvarse recurriendo con Vossio a la suposición verdaderamente triste y desesperada de que las palabras no se entonaban en el verso conforme a sus acentos naturales, sino según lo pedía el metro, elevándolas constantemente en una mitad de la cláusula y deprimiéndolas en otra. Pretende, pues, Vossio que el hexámetro se entonaba así:

Tytire, tu patulae recubáns sub tegmine fagi,

Y el pentámetro así:

Labitur éx oculís nunc quoque gutta meís;

y el senario yámbico de este modo:

Suís et ipsa Roma víribús ruít.

Pretende, en una palabra, que la estructura del metro tenía por objeto poner en perpetua contradicción los tonos del verso con los del habla; que la habilidad del poeta consistía en construir las palabras de modo que al declamarlas o cantarlas fuese necesario dislocar sus acentos; y que el placer causado por la versificación se cifraba en hacer una guerra perpetua a los hábitos de los lectores y oyentes. Porque, si así no era, ¿a qué fin evitar con tanto empeño en el pentámetro elegíaco el terminarle con voz monosílaba que no fuese enclítica, cuando cabalmente una voz monosílaba que no fuese enclítica era lo que se necesitaba para que concurriese el acento con el arsis? ¿Qué cosa más desatinada y absurda puede imaginarse en ningún sistema de versificación, que procurar a toda costa dividir el hexámetro heroico en la mitad de la tercera cláusula, cuando esta estructura debía forzosamente separar el arsis y el acento, en cuyo consorcio se supone que estaba vinculada la armonía? Que los poetas no pudiesen siempre unirlos, aunque lo procurasen, lo miraríamos como una prueba, o de su poca destreza, o de lo incómodo de aquel artificio; pero no está en esto la dificultad, sino en que los poetas procuraban frecuentemente separarlos. Conque es menester decir que el mérito del verso griego y latino consistía cabalmente en lo contrario de lo que forma la belleza del nuestro, que es la conservación de los acentos naturales de las palabras; y de este modo el empeño de acercar dos sistemas rítmicos diferentes viene a parar en hacerlos contrarios e irreconciliables. No se puede sufrir la idea de un *ritmo* que no esté fundado, como el nuestro, sobre los acentos y se admite como racional y filosófica la idea de un *ritmo* fundado en la total subversión de los acentos.

Más vale atropellar, como hacen otros, por la autoridad de Quintiliano y de los gramáticos, y sentar desde luego por principio que, en materia de acentos no supieron éstos lo que se dijeron. Bien es verdad que los que condenan los acen-

tos de la escuela y de los libros sin más motivo que el no poder ajustarlos con su sistema, deberían indicarnos otras reglas de acentuación, aunque fuese por vía de hipótesis. Veríase entonces, que la perpetua coincidencia del arsis con la sílaba aguda no sólo repugna a la doctrina recibida de acentuación, sino también a cualquier otra, en que los acentos sean fijos, como los de las lenguas modernas; pues, admitida semejante suposición, unas mismas sílabas de unas mismas palabras deben ser agudas en un verso y graves en otro, según coincidan con el arsis o con la tesis.

No sé que ninguno de los escritores antiguos haya dicho que el arsis trastornase el acento natural de las palabras, pasándole de unas sílabas a otras; ni que en el vasto catálogo de escolios y comentarios de poetas que nos han quedado, se dé noticia de un solo acento agudo que se deba a la mera influencia del arsis. Quintiliano y otros gramáticos, que nos informan de la mutación del acento en las palabras, a consecuencia de la agregación de enclíticos, que era común a la prosa con el verso, y de los alargamientos de sílabas breves, que se permitían en ciertas circunstancias al poeta, no hubieran dejado de hacer particular mención de la que el arsis producía, según se dice, tan frecuentemente en toda especie de ritmo y de metro. Existe (1) un pasaje de Quintiliano, en que refiere que algunos de sus contemporáneos acentuaban la sílaba final de ciertas palabras para distinguirlas de otras en el sonido; y el ejemplo de que se vale es notabilísimo. Dice que en estos versos de Virgilio:

> . . . . . quae circum littora, circum
> piscosos scopulos . . . . . .

hacían aguda la última de *circum;* lo cual manifiesta que ni ellos ni Quintiliano consideraban el tono de la sílaba anterior como necesariamente afectado por el arsis, pues una

(1) En el original se lee: "En el discurso anterior traje un pasaje . . ." (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

palabra no podía tener dos acentos. Mario Victorino, después de decir que el arsis y la tesis significaban ciertos movimientos del pie, añade: *Item arsis est elatio temporis, soni, vocis; thesis depositio et quædam contractio syllabarum.* Lo que de aquí parece colegirse es que el arsis obraba tanto en el tiempo o cuantidad de las sílabas, como en la voz o acento; y pues no vemos que alterase la naturaleza de las sílabas bajo el primer aspecto, convirtiéndolas de breves en largas (prescindo de casos rarísimos que no entraban en el proceder ordinario del arte), tampoco se ha de creer que alterase sus cualidades tónicas.

No se puede dudar que el arsis de los antiguos era semejante a aquel impulso o movimiento que en la música moderna señala el compás, y que no exige de necesidad que la nota herida sea más larga o más aguda que las inmediatas, consistiendo más propiamente, si no me equivoco, en reforzar o arreciar los sonidos, que en extender los tiempos o elevar los tonos. El arsis cargaba sobre aquellos parajes del verso en que, o perpetuamente, como en los primeros incisos del hexámetro heroico, o más frecuentemente, como en los segundos del verso yámbico, entraban sílabas largas. Pero el movimiento *métrico* no alargaba las sílabas; porque era obligación del poeta combinar las palabras de manera que su prolación natural se conformase con aquel movimiento. Síguese de aquí que si la conexión del arsis con el acento hubiera sido tan íntima como la que tenía con la cuantidad, el poeta hubiera puesto igual cuidado en construir las palabras de tal manera que sus tonos naturales formasen las modulaciones que el metro exigía. Con arreglo a este principio se habrían distribuido las cesuras; y las formas favoritas del hexámetro hubieran sido:

> Poeni pervortentes omnia circumcursant,
> Sparsis hastis longis campus splendet et horret;

las cuales no eran más difíciles que las otras. Y pues vemos que ésta es cabalmente la estructura que los poetas ponían

más empeño en evitar, y que otro tanto sucedía en casi todas las demás especies de versos; lo más que puede concederse al arsis en favor de Prisciano, Capella y Mario Victorino (que no son autoridades de primer orden) es que por un efecto del impulso que se daba a la sílaba, se levantase un poco el tono, haciéndose lo agudo más agudo y lo grave menos grave; pero no tanto que saltase la voz todo el intervalo que separaba lo grave de lo agudo.

Si en algunos *metros* latinos, como el hexámetro heroico, el pentámetro elegíaco, el senario yámbico, el sáfico, el glicónico y otros, se nota una cierta distribución regular de acentos, debe tenerse presente, lo primero, que éstos se encuentran tan frecuentemente en la tesis como en el arsis; y lo segundo, que en la lengua latina eran un efecto necesario de la regularidad de las cesuras.* Los griegos diferían casi siempre de los latinos en los acentos, y sin embargo se conformaban a menudo con ellos en las cesuras; con que éstas eran de la esencia del metro, no los acentos.

Como en nuestra pronunciación latina y griega no se conserva la diferencia de largas y breves, que era natural aun a la del ínfimo vulgo de Roma y de Atenas; como el *ritmo* consistía en la medida de los tiempos que se gastaban en pronunciarlas; y como las leyes del *metro* no hacían otra cosa que imprimir cierto carácter y movimiento al *ritmo*, que era su fundamento y la materia que informaban, claro está que sólo podemos percibir oscura y débilmente la belleza y armonía de la versificación antigua. En latín la división del período *métrico* en ciertos miembros por medio de las cesuras acarrea, como hemos observado, cierta espe-

* Consideremos el efecto de las cesuras en una de las más comunes formas del yámbico trímetro, que los romanos llamaban senario; es a saber:

⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Licet supérbus ámbules pecúnia.

Dadas estas cesuras y pies, el acento latino caía necesariamente sobre los lugares que he señalado; pero en griego, con los mismos datos, admitía muchísimas variaciones; que, si no me engaño en el cálculo subían a cincuenta y cuatro, prescindiendo de las diferencias de tono, indicadas por las señales / , \ , ^ ; y considerando el tono \ como verdaderamente grave, subían a ciento cuarenta y cuatro. (NOTA DE BELLO).

cie de uniformidad en la acentuación, que no deja de agradar al oído, pero que, en todos los versos que no tienen número fijo de sílabas, se acerca más a la medida informe y ruda de nuestro poema del *Cid,* que a la regularidad exacta a que estamos acostumbrados en la versificación moderna. Contraigámonos al hexámetro heroico. El acento de la sexta arsis, que para los latinos caía constantemente en un mismo paraje del verso, para nosotros que damos a todas las sílabas una duración sensiblemente igual, viene unas veces más temprano y otras más tarde, según el número de espondeos que hay en él. Lo mismo se aplica a los acentos que suelen ocurrir en otros parajes. En suma, lo que para los latinos era exactamente comensurable, sin dejar por eso de ser vario; para nosotros no puede tener regularidad alguna, sino cuando a fuerza de lectura, nos hemos formado un gran número de modelos o tipos, a que referimos las diversísimas formas de que es susceptible cada *metro;* en las cuales no puede hallar nuestro oído aquella uniformidad de *ritmo,* que nacía de la compensación de largas y breves. En estos versos:

> Formosam resonare doces Amaryllida silvas,
> Constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit,
> Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho,

que formaban una misma especie de período *métrico,* y lo que es más, se componían de cláusulas *rítmicas* de una misma especie, el que no haya estudiado la prosodia y versificación antigua apenas hallará la más ligera semejanza; y si con el tiempo llega a hacerse agradable esta incomensurable variedad de cadencias, es porque el lector se acostumbra a cada una de ellas, y adquiere la facultad de reconocerlas, según se le presentan; de la misma suerte que reconocería cada diferente especie de verso en una composición mezclada de muchos, que le fuesen de antemano familiares.

Hablo aquí meramente del placer del oído; y no pretendo disputar el grado superior de deleite que experimen-

tan los que están bastantemente familiarizados con la prosodia griega y latina para percibir instantáneamente si las cuantidades que entran en un período *métrico* son todas legítimas o no. Para los que poseen esta ventaja cada sílaba tiene su carácter, y el verlas figurar conforme a él en combinaciones artificiosas, no puede menos de causarles placer, tanto porque el entendimiento contempla en ello regularidad y orden, como porque se halla en estado de avaluar la dificultad vencida. Pero este placer es puramente intelectual. Sé también que el conocimiento de las cuantidades redunda en beneficio del oído, haciendo que al leer el verso retardemos o apresuremos las sílabas para compensar en algún modo el peso con el número. Pero este mismo partido que sacamos de las cuantidades, y lo que gana con él, aun en nuestra imperfecta pronunciación, la armonía de los versos antiguos, es una prueba experimental de la doctrina común de los gramáticos, y del engaño que padecen los que quieren reducir el *ritmo* griego y latino a la regularidad de los acentos.

Pasando de los versos latinos a los griegos, aquellas vislumbres de armonía que nacen de la acentuación nos abandonan, y quedamos enteramente a oscuras. Entre dos hexámetros acentuados a la griega no hay a menudo mayor semejanza por lo que respecta a los tonos, que entre un senario y un hexámetro latinos. En estos dos hexámetros:

'Ηύτε πῦρ ἀΐδηλον ἐπιφλέγει ἄσπετον ὕλην,
'Ω'ς ἄρα φωνήσα ἵμασεν καλλίτριχας ἵππους,

las cadencias de Homero se asemejan a las de Virgilio; pero en estos otros:

'Ω'ς ἄρα φωνήσαντε, καθ' ἵππων ἀΐξαντε,
Χεῖρας τ' ἀλλήλων λαβέτην, καὶ πιστώσαντο,

la acentuación es parecida a la del senario latino. Para evitar este inconveniente, se sigue en muchas escuelas la prác-

tica de entonar el verso griego a la latina, que es en realidad engañarse, y querer suplir con una armonía extranjera al idioma de los griegos la que el transcurso de los tiempos ha hecho desaparecer de sus obras. Si nos acostumbrásemos a la que resulta de la regularidad de las cesuras, y de la compensación de largas y breves, acaso no sería necesaria semejante ilusión.

VII

VERSIFICACIÓN DE LOS ROMANCES *

* Nota de Bello, publicada póstumamente por Miguel Luis Amunátegui en la *Introducción* a O. C. VIII, pp. vi-viii. Advierte Amunátegui que imprime el manuscrito tal como lo encontró, y como nota suelta. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Descendiendo del *Poema del Cid* a las otras composiciones asonantadas que en nuestra lengua se usaron, nos hallamos, después de un largo intervalo, con nuestros romances viejos, cuya versificación ofrece a primera vista una novedad; y es que solamente las líneas pares asuenan. Pero cualquiera conocerá que esta diferencia no consiste más que en el modo de escribir los versos; porque divididos cada uno de los del *Cid* en dos, tendremos versos cortos alternadamente asonantes:

Apriesa cantan los gallos
e quieren quebrar albores,
cuando llegó a San Pero
el buen Campeador.
El abad don Sancho,
cristiano del Criador,
rezaba los matines
a vuelta de los albores.
Hi estaba doña Jimena
con cinco dueñas de pro, etc.

Y por el contrario, reuniendo cada dos versos de dichos romances en uno, resultará una serie de versos largos que sólo se diferenciarán de los del *Cid* en la mayor regularidad del ritmo:

No lloredes vos, condesa; de mi partida no hayais pesar.
No quedais en tierra ajena, sino en vuestra a vuestro mandar.
que, ántes que de aquí me parta, todo yo os lo quiero dar.
Podeis vender cualquier villa, i empeñar cualquier ciudad;
como principal heredera que nada os puedan quitar.
Quedareis encomendada a Olivéros i a Roldan,
al emperador i a los doce que a una mesa comen pan, etc.

Nuestros romances viejos pueden repartirse en dos clases: los unos narrativos, como la mayor parte de los que comprende el *Cancionero de Amberes* de 1555; y los otros líricos, cuales son casi todos los que se hallan en el *Cancionero General.* Acerca de los segundos, sólo observaré que solían escribirse en consonantes, y que eran de ordinario composiciones cortas, en que se guardaba una sola rima desde el primer verso hasta el último. Pero los otros deben mirarse como fragmentos de composiciones largas, de gestas o poemas históricos y caballerescos, cuya mayor parte ha perecido en la general ruina y dilapidación de nuestras antiguas riquezas poéticas. Efectivamente, aunque presentados como obras inconexas en los romanceros, se buscan y llaman evidentemente unos a otros, desenvolviendo un mismo hilo de historia, de manera que sucede muchas veces acabar un romance anunciando que alguno de los personajes va a decir algo, y empezar el siguiente, sin más introducción, con las palabras mismas que el tal personaje se supone haber proferido. Éstos, pues, que ahora se llaman romances distintos, eran estancias de un solo romance o gesta; y de aquí tomaron el nombre. Por eso, cuanto más antiguos son (juzgando de la edad en que se compusieron por el lenguaje), tanto más se asemeja su versificación a la del *Cid,* ya en lo irregular del ritmo, ya en las leyes de la asonancia.

VIII

SOBRE EL ORIGEN DE LAS VARIAS ESPECIES DE VERSO USADAS EN LA POESÍA MODERNA *

* Miguel Luis Amunátegui localizó este trabajo entre los papeles de Bello y lo publicó póstumamente en O. C. VIII, pp. 149-168. Tiene grandes semejanzas con el intitulado *Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna,* incluido en este volumen. Difieren en la última parte, precisamente por tratar el primero la versificación del Poema del Cid. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Harto sabidas son las causas que corrompieron el idioma latino. Su perniciosa influencia comenzó a sentirse inmediatamente después que los ilustres ingenios del siglo de Augusto elevaron aquella lengua al más alto punto de cultura; y se manifestó desde luego viciando las *cuantidades* de las sílabas, esto es, igualando unos a otros en duración los sonidos vocales. Los *metros* latinos vinieron entonces a ser lo que todavía parecen al oído de aquellos que no están familiarizados con la prosodia latina, esto es, unos períodos que no pueden reducirse a tiempos ni cadencias determinadas, pero en que las graves y agudas se suceden a veces con una oscura apariencia de regularidad y simetría. Su composición continuó sin embargo ajustándose a las reglas antiguas, pero solamente en las escuelas, o por los que solicitaban la aprobación de los inteligentes. En los cantares de la plebe, o en las obras de los que sólo aspiraban a contentar oídos vulgares, no se hizo más que imitar rudamente los versos de Virgilio y Horacio, despojados, por la corrupción del habla, de aquel *ritmo* fundamental, en que una sílaba larga era compensada por dos breves.

No pudiendo ya haber tal compensación en la lengua latina porque no había sílabas breves ni largas, o cuyos valores se acercasen sensiblemente a la razón de 1 a 2, el número de las sílabas vino a ser la única medida del tiempo, al modo que, si se escribiese toda una aria o sonata con notas de igual duración, el tiempo se mediría por el número solo de las notas. Redújose, pues, cada especie de verso a determi-

nado número de sílabas, para que la cesura o pausa final ocurriese a intervalos iguales; y se conservaron, como esenciales a la nueva versificación, aquellas cesuras intermedias y aquellos acentos, que solían ocurrir en ciertos parajes de la antigua. Por ejemplo, en los autores de la buena edad, el senario yámbico terminaba frecuentemente en esdrújulo, como los siguientes de Horacio:

Supplex et oro regna per Prosérpinæ,
per et Dianæ non movenda númina.

Pues en los senarios yámbicos de la media latinidad vino a ser aquel acento de la antepenúltima una regla invariable; y a ella se sujetaron, por no citar otros muchos ejemplos, los versos a la muerte de Carlomagno que trae Muratori (*Antiquitates italicæ,* dissertatio XL); los que cantó la guarnición de Módena, cuando aquella ciudad estaba en armas contra los húngaros, (Muratori, ibidem); los de San Paulino, patriarca de Aquilea, a la muerte del duque Erico (Lebeuf, Dissert. I, 426); y los que se compusieron a la del abad Hugón, hijo de Carlomagno (Lebeuf, *Recueil de divers écrits,* I, 349). He aquí, por vía de muestra, algunos de los versos del cántico de Módena:

O tu qui servas armis ista mœnia,
Nos adoramus celsa Christi númina:
illi canora demus nostra júbila.

Así también el trocaico tetrámetro cataléctico de la media latinidad, imitando una estructura frecuente de aquel verso en los buenos tiempos, se sujetó no sólo a una cesura que le cortaba en dos partes de ocho y siete sílabas, mas también a dos acentos que hacían terminar el primer miembro en dicción grave y el segundo en esdrújula; de manera que el metro en que cantaron los romanos al dictador César:

Ecce Cæsar nunc triúmphat qui subegit Gálliam,
Nicomedes non triúmphat qui subégit Cæsarem

dio el modelo de la especie de verso en que cantaron los monjes de la media edad:

> Ad perennis vitæ fontem mens sitivit arida,
> claustra carnis præsto frangi clausa quærit anima.

En suma, nació un nuevo sistema de versificación que retuvo en gran parte las cesuras y acentos del metro antiguo, distribuyéndolos a intervalos de tiempo, cuya única medida era el número de sílabas.

Aquellos versos de nuevo cuño, en que se deleitaba el vulgo, se llamaron *rítmicos* para distinguirlos de los *métricos*, esto es, de aquellos versos que todavía se componían en las escuelas y por los literatos, con rigurosa observancia de las cuantidades, conservando a cada sílaba el mismo valor que le habían dado los poetas del siglo de oro. Pero no debemos confundir (como lo han hecho el marqués Maffei, Muratori y otros críticos eminentísimos) el ritmo de los poetas latino-bárbaros, con el ritmo de que hablan los filósofos y gramáticos de la Grecia y el Lacio desde Platón hasta Terenciano Mauro. Los antiguos griegos y romanos llamaron versos rítmicos aquellos en que, desatendidas las leyes del metro, que prescribían determinados pies y movimientos, se guardaban solamente las de un *ritmo* fundamental, que se contentaba con cláusulas ajustadas a ciertas medidas y proporciones, considerando siempre una larga como equivalente a dos breves. Pero el ritmo latino-bárbaro procedía sobre el principio de que todas las sílabas eran iguales, y redujo por consecuencia diferentes versos y las partes de cada verso, a números fijos de sílabas; sin lo cual es claro que ya no hubiera podido haber comensuración de tiempos. Había, pues, tanta diferencia entre uno y otro ritmo, como hubo entre la pronunciación latina de la corte de Augusto, y la de los monasterios del siglo X.

Es natural que cada uno de los versos antiguos diese origen a una especie particular de ritmo. El hexámetro y el

pentámetro, tan célebres en los siglos felices del latín, no siguieron en el mismo favor durante la decadencia de esta lengua. Hexámetros rítmicos se encuentran pocos; pentámetros, poquísimos. Pero el senario yámbico se usó mucho, reducido a doce sílabas, con cesura entre la quinta y la sexta, y acentos en la cuarta y décima; la cual había sido una de sus más comunes formas antes de corromperse el latín:

Supplex et óro | regna per Prosérpinæ.
(*Horacio*).

Illi canóta | olmus nostra júbila.
(*Cántico de Módena*).

Luctu pungúntur | et magna moléstia.
(*Ritmo a la muerte de Carlomagno*).

Nam rex Pipínus | lacrimasse dícitur.
(*Ritmo a la muerte de Hugón*).

Otra especie de senario yámbico que los poetas rítmicos manejaron mucho, fue el dímetro. Los himnos más antiguos de la iglesia se compusieron de ordinario en este verso, con sujeción a las leyes métricas, esto es, a la observancia de cuantidades. Posteriormente se abandonaron éstas; y se le dio el número fijo de ocho sílabas con el postrer acento en la antepenúltima, que había sido su más ordinaria forma:

Jubet cupressos fúnebres
flammis aduri cólchicis.
(*Horacio*).

Arbor decora et fúlgida,
ornata regis púrpura,
electo digno stípite
tam sancta membra tángere.
(*Himno de Venancio Fortunato*).

Neque guttæ gracíliter
manabant, sed mináciter:
turbo terram terétibus
grassabatur turbínibus.
(*Ritmo del obispo Aldhelmo*).

Los ritmos trocaicos no se usaron menos que los yámbicos. Del octonario, tenemos una muestra en el salmo de San Agustín contra los donatistas. Pero, de todos ellos, el que tuvo más aceptación, según la multitud de composiciones que han sobrevivido en él, fué el tetrámetro cataléctico, reducido a la estructura que poco ha dijimos, a imitación de la forma métrica más agradable. En este ritmo, compusieron Isidoro de Sevilla, Eginardo, Pedro Damián, el autor de la *Descripción de Verona*, publicada por el padre Mabillón, el de las alabanzas de Milán que trae Muratori, y otros innumerables.

Los griegos tuvieron también grande afición a esta especie de trocaicos rítmicos, que llamaron por antonomasia *políticos*, esto es, vulgares; denominación que en su sentido propio era tan general, como la de rítmicos, que se usó en el occidente. Pero lo más digno de notarse es que, por la diversidad, y en algunos puntos contrariedad, de las dos acentuaciones griega y latina, el ritmo que compusieron los griegos a imitación de la forma métrica más grata de dicho trocaico vino a parecerse de todo en todo al ritmo que en la media latinidad se imitó del antiguo yámbico tetrámetro cataléctico; es decir, que uno y otro se dividió en dos miembros, el primero de ocho sílabas, esdrújulo, y el segundo de siete, grave:

Ὦ βαθυζώνων ἄνασσα | Περσίδων ὑπερτάτη.
(*Esquilo*).

O bazudsónon ánasa | persídon hupertáte.

Πολιτικοῖς ἐφράσαμεν, | ὡς δυνατὸν, ἐν στίχοις.
Politicóis efrásamen, | hos dunatón, en stíjois.
(Miguel Pselo, *Paráfrasis del cántico de los cánticos*).

Vel anseris medúllula, vel | imula oricílla.
(*Catulo*).

Dixitque sese illi ánnulum, | dum luctat, detraxísse.
(*Terencio*).

Petrum inventum rétibus, | ut fortia confúndat,
de maris vocat flúctibus; | hic suas res pessúmdat.
(*Ritmo en honor del apóstol San Pedro*).

De esta manera, dos metros diferentísimos, y aun contrarios en su naturaleza, produjeron un mismo ritmo, mediante igual contrariedad en los sistemas de acentuación de las lenguas griega y romana.

Versos asclepiadeos de la estructura del de Horacio:

Mæcenas atavis edite regibus,

fueron muy usados en la media edad, ya arreglados a cuantidades, ya meramente al ritmo acentual. Cultiváronse, en fin, varias otras especies de ritmo, pero que, habiendo contribuido poco a nuestra moderna versificación, tengo por más conveniente dejarlas en silencio por no apurar la paciencia de los lectores con menudencias tan desapacibles.

Estos versos rítmicos, nacidos entre la plebe, y largo tiempo desdeñados de los literatos, fueron poco a poco ganando terreno, al mismo paso que el latín iba caminando a su último grado de corrupción, y que, descuidadas las letras, se hacía cada vez más dificultoso y raro el conocimiento de la antigua prosodia. Los literatos mismos comenzaron a cultivarlos. Una gran parte de las composiciones rítmicas que se conservan, tuvieron por autores a los hombres de más instrucción e ingenio que florecieron en aquellas edades tenebrosas. Finalmente, los varios dialectos en que se perdió el latín, recibieron aquellos ritmos de la lengua madre, y ellos forman aún las principales especies de versos, conocidos en castellano, italiano, francés, etc. Pero antes de tratar de estos versos en particular, convendrá hacer una o dos observaciones que son generales.

Según la práctica introducida por las naciones modernas, las sílabas que siguen al último acento agudo, son indiferentes para el ritmo, y pueden existir o faltar. Esto es propio de la cesura final, o pausa, que divide un verso de otro;

pero los antiguos trovadores lo extendieron a la cesura intermedia en las especies de versos que la exigían. Ahora sólo la cesura final excluye la sinalefa; antes la cesura intermedia la excluía también, de modo que la vocal en que terminaba la primera parte del verso no se elidía con la vocal en que comenzaba la segunda parte.

Otra cosa debe tenerse presente para medir y leer nuestros antiguos versos, y es que la sinalefa no era jamás necesaria, siendo arbitrario al poeta pronunciar o no en una sílaba las vocales concurrentes. Esto es lo que en nuestros oídos perjudica más a la poesía de los trovadores y romanceros, y hace parecer sus versos desaliñados, o faltos de número, como que en los nuestros se deja en esta parte muy poco a la elección del poeta. Yo estoy muy lejos de mirar las obras de Berceo, y mucho menos el *Cid,* como modelos de versificación; pero, no quisiera se confundiese lo que proviene de hábitos casuales con lo que nace de la naturaleza misma de las cosas. En el cometer o no la sinalefa, hay más de arbitrario de lo que se piensa comúnmente. Los españoles e italianos cometen la sinalefa casi siempre que hay concurso de vocales, y llegan a amalgamar hasta cuatro de estos sonidos en una sola sílaba, pronunciando, por ejemplo, "sa*bia Eu*ropa" en cuatro sílabas, prolación que es a nuestros oídos la más suave y natural de estas voces así colocadas. Pero un inglés juzga de un modo enteramente contrario; no comete la sinalefa sino en casos rarísimos, y prefiere el hiato a la rápida prolación de nuestras vocales. Y los franceses ¿qué dicen a esto? Que tan ásperos y desagradables les parecen los hiatos de los ingleses, como las sinalefas de los italianos; y por tanto, evitan unos y otras en su versificación moderna, permitiendo sólo la elisión de las vocales mudas. Pero en realidad ninguno de estos sistemas es más racional o natural que los otros; todos ellos tienen su origen en la costumbre, que por casualidad ha adquirido una nación, o tal vez, sólo los literatos de ella.

En efecto, ¿qué fundamento hay para que nos desagrade el hiato de las vocales *a, e,* en este verso:

Va ëntre mirtos serpeando el río,

y no en éste:

Caën de un monte a un valle entre pizarras?

¿Hay por ventura alguna diferencia en los sonidos de estas vocales de un verso al otro? ¿La pausa que solemos hacer entre dicción y dicción, no favorecería más a la diéresis en el primero que en el segundo? Supongamos, pues, un estado de la versificación en que el pueblo y los poetas no hayan aún contraído hábito alguno a favor o en contra de la sinalefa, que es el caso en que debe encontrarse una poesía naciente: lo más natural será entonces esta arbitrariedad que reprendemos en los padres de nuestra poesía, y que sin embargo no nos ofende en Homero.

Varios metros antiguos, o, a lo menos, los más populares y favoritos, se convirtieron con la corrupción de la lengua latina en otros tantos ritmos; y de éstos procedieron, como vamos a verlo ahora, las varias especies de verso, que se usan en casi todos los idiomas de Europa. Pero, antes de particularizarlas, será bien que hagamos una observación, que las comprende a todas; conviene a saber, que la cesura final, mediante la cual queda separado un verso de otro, hace indiferentes a la medida cualesquiera sílabas graves que vengan después del último acento; por manera que si el verso consta de diez sílabas, y tiene el último acento en la décima, podrá también constar de once o doce, con tal que el último acento no varíe de sitio: en otros términos, el final agudo, grave o esdrújulo no hace diferencia en el verso, siempre que los acentos esenciales se hallen en unos mismos lugares. El verso esdrújulo debe, pues, tener una sílaba más que el grave, y éste otra sílaba más que el agudo de la mis-

ma especie *. Y de aquí se sigue que estas graves finales no deben contarse en el número de sílabas esenciales al verso.

Nosotros, sin embargo, cuando designamos las varias especies, llamándolas octosílabo, decasílabo, etc., contamos todas las sílabas del verso grave, acaso por ser esta forma la más común en nuestra lengua; al revés de lo que hacen los franceses e ingleses, por predominar en uno y otro idioma las dicciones agudas. Aunque nuestras denominaciones ciertamente son impropias, debe respetarse el uso general de los escritores castellanos, que las ha sancionado; pero, como en este discurso tendré que comparar los versos de distintas naciones, juzgué conveniente referirlos a un mismo tipo, que, según la naturaleza de las cosas y la práctica más común de Europa, me pareció debía ser el verso agudo. Entiendo, pues, por *heptasílabo* el que decimos de *ocho sílabas*, por *decasílabo* el que decimos de *once*, y así de los demás.

De todas las especies de verso que se usaron en el latín de la media edad, la que tuvo más boga, principalmente en la poesía eclesiástica, fue el dímetro yámbico, ora ajustado a la observancia de las cuantidades, ora desembarazado de ellas; y su forma ordinaria fue la de un hexasílabo esdrújulo:

Arbor decora et fúlgida,
ornata regis púrpura.

Nació de ella el verso hexasílabo, que sólo se diferencia de este dímetro yámbico, en no serle necesarias las sílabas graves finales. Esta especie de verso es antiquísima en la poesía moderna. Usáronla en castellano el Arcipreste de Hita y el judío rabí Don Santo; en el romance francés, Everardo, abad de Kirkham, que floreció en la primera mitad del siglo XII, y tradujo los dísticos de Catón; y Felipe de Than, que floreció por los principios del mismo siglo; en inglés,

* Estos tres versos, por ejemplo, son de una misma especie:

Morado lirio y azucena cándida...
La amena selva y cristalino río...
El verde cáliz de la blanca flor... (NOTA DE BELLO).

Tomás de Erceldón, que escribió en el siglo XIII las aventuras y amores de Tristán e Iseo; y el autor desconocido de la gesta o romance del rey Horn. Mr. Ellis (*Specimens,* capítulo II) dice que se escribieron en esta especie de versos otras muchas obras inglesas, y que se le llamó por excelencia el *minstrel metre,* o metro de los juglares.

El mismo yámbico dímetro dio origen a otra especie de verso de grande uso en la poesía francesa e inglesa; porque, si se pasa de la sexta a la octava sílaba el último acento de aquel metro:

Arbor decora et fulgidá,
ornata regis purpurá,

tendremos exactamente el verso octosílabo francés:

Si criemes Dieu, tu l'ameras
et serviras et honorras
et terre auras à grant plenté;
jamais ne seras esgaré.

La causa de esta traslación del acento se halla en la modulación que se daba, y todavía se da, en los cánticos de la iglesia a los himnos compuestos en aquellas especies de metro. Como esta modulación carga sobre todas las sílabas pares,

Arbór decóra et fúlgidá,

los juglares franceses (que imitaban el canto gregoriano en sus tonadas), no pudieron aplicarla a su lengua, sino sobre el verso octosílabo.

El senario yámbico tomó, además de la que acabo de mencionar, otra forma, en los versos de los franceses, dividiéndose en dos partes, la primera de seis sílabas terminadas en aguda, o de siete en grave, y la segunda de cinco sílabas terminadas en grave, o de cuatro en aguda:

Tel conte d'Audigiér, | qui en set póu.
A cel cop perça l'êle | d'un papeillon.
Ne vaut noient char d'óme, | s'el n'est faée.
(*Roman d'Audigier, Colección de Barbazan*).

Los franceses no acostumbraban mezclar estas dos estructuras del endecasílabo, y reservaron para los asuntos burlescos la segunda, de que acaso se derivaron nuestras seguidillas; porque:

Con el viento murmúran,
madre, las hójas,
y al sonido me duérmo
bajo su sómbra,

es ello por ello el mismo ritmo que

Molt fu dame Rainberge | joiam et lie,
quant Audigier comménce | chevalerie.

En la primera época de nuestra poesía, el verso endecasílabo se sujetó a las mismas reglas que entre los franceses, como manifestaré cuando pase a tratar de la versificación del *Cid*. Los franceses le perfeccionaron después, como el alejandrino, haciendo necesaria la sinalefa entre los hemistiquios, cuando el primero terminaba en grave. Pero los italianos le conservaron en todos tiempos la unidad latina, no admitiendo sílabas graves, superfluas entre los hemistiquios. La misma práctica introdujeron Chaucer en Inglaterra, y el marqués de Santillana en Castilla.

Todas las especies de verso de que hasta ahora he tratado, nacieron de varias especies de yámbicos. Nuestro verso de arte mayor se originó del asclepiadeo, que se usó bastante en la poesía eclesiástica, y sobre todo en la de la iglesia española. No son pocos los himnos que en el breviario mozárabe pertenecen a este género de metro; como el de la fiesta de las santas Inés y Emerenciana, el que Álvaro de Córdoba compuso en honor de San Eulogio, el que en honor de San Tirso compuso Cixilano, arzobispo de Toledo, que algunos atribuyen a San Isidoro, el de la fiesta de San Torcuato y compañeros obispos, el de santa Rufina mártir, el de las velaciones, y otros.

En efecto, comparando el verso de arte mayor con el

asclepiadeo, no puede dudarse que el uno es hijo del otro; el movimiento es exactamente el mismo:

Aquel que en la bárca paréce sentádo,
vestido en engáño de las bravas óndas,
en aguas crüéles muy más que no hóndas
con mucha gran gente en la már anegádo, etc.
(*Juan de Mena, Laberinto*).

Hunc, si mobílium túrba quirítium,
certat tergéminis tóllere honóribus;
illum, si próprio cóndidit hórreo
quidquid de líbycis vérritur áreis, etc.
(*Horacio*).

Y la semejanza parecerá completa, si atrasamos la cesura una sílaba, para suplir los esdrújulos, de que el castellano escasea:

Hunc, si mobíli | um túrba quiríti |
um, certat tergémi | nis tóllere honóri |
bus; illum, si própri | o cóndidit hórre |
o quidquid de líby | cis vérritur áre | . . .

Los ingleses tienen, desde los primeros tiempos de su poesía, versos de la misma cadencia, y probablemente del mismo origen. Pero los italianos los usaron poco; y yo no tengo noticia de otros en esta lengua y medida, que los del epitafio a Bruneto Latino:

Pé falli dé folli, che son troppo felli,
che fanno le fiche con fioca favella.
(Crescimbeni, *Comentarios,* lib. 1, cap. 7).

Examinemos ahora la versificación del *Cid*. Este poema está escrito en alejandrinos, endecasílabos, y versos cortos, mezclados sin regla alguna fija; pero el poeta se permitió la mayor libertad en su composición, no sujetándose a número determinado de sílabas, de modo que frecuentemente apenas se percibe una apariencia oscura de ritmo. Es de creer, sin embargo, que la irregularidad y rudeza que se

encuentran en sus versos, deben atribuirse en mucha parte al descuido y barbarie de los copistas, que estropearon desapiadadamente la obra.

Los hemistiquios del alejandrino del *Cid* constan a menudo de seis, siete, ocho o nueve sílabas; y con todo ocurren en él tan gran número de versos de esta especie, perfectos y regulares, que no admite duda haberse querido sujetar el autor, aunque con poco esmero, a las reglas con que lo usaron los franceses, y poco después Gonzalo de Berceo:

Tornaba la cabeza e estábalos catando.
Vío puertas abiertas e üzos sin cannados.
Ya folgaba Mio Cid con todas sus compañas.
A aquel rei de Sevilla el mandado llegaba,
que presa ës Valencia, que non ge la ëmparan . . .
Arrancólos Mio Cid, el de la luenga barba . . .
Aquel rei de Marruécos con tres colpes escapa.

Muchos versos se reducen a la medida exacta del alejandrino. mediante la apócope de la vocal *e*, que era frecuentísima en lo antiguo:

Decidme, caballeros, ¿cómo vos plac' de far?
Las haces de los moros ya s' mueven adelant.
Que s' le non espidiese o no l' besas' la mano.

Pero el poeta ciertamente no reparaba en una sílaba más o menos.

Hállase también gran número de endecasílabos a la manera francesa, conviene a saber, divididos en dos partes, la una de cuatro sílabas en aguda, o cinco en grave, y la otra de seis sílabas en aguda, o siete en grave:

Ojos bellidos | catan a todas partes:
miran Valencia, | como yaz' la cibdad . . .
Miran la huerta; | espesa es e grant.
Alzan las manos | por a Dios rogar.
Vínolos ver | con treinta mil de ärmas.
Dijo Mio Cid | de la su boca atanto.
Oídme, escuellas | e toda la mi cort.

Mas, para convencerse de que el poeta conoció y se propuso imitar esta especie de ritmo, no se necesita más que ir al verso 746, y en el centenar que sigue se verá que más de la tercera parte se ajustan exactamente a las dimensiones indicadas.

Cuanto a las proporciones en que se combinan el alejandrino con el endecasílabo y ambos con el verso corto, bastará notar que en general domina el primero; que en algunos pocos pasajes, como el que acabo de citar, figura casi exclusivamente el endecasílabo; y que en todo el poema es poco considerable el número de versos cortos. Y si consideramos que, así como falta en muchos versos el segundo hemistiquio, por incuria de los copistas, no sería de extrañar, que, por la misma causa, faltara en otros tantos el primero, acaso nos inclinaremos a pensar que, en el texto primitivo, no entraron otras medidas que las del alejandrino y endecasílabo, y que los que ahora parecen versos cortos, no son más que fragmentos del uno o del otro.

El *Poema del Cid* está escrito en estancias monorrimas asonantadas, como las del *Viaje de Carlomagno a Constantinopla,* las de *Guarinos de Lorena, Buéves de Commarchis,* y otros varios de los más antiguos romances franceses; y parece que dichas estancias se llamaban en nuestro romance coplas:

> Las *coplas* de este cantar aquí s'van acabando.

Pero también en esta parte se permitió el poeta castellano más libertad que los franceses a quienes imitaba; pues a veces interrumpe el asonante general de una estancia, interpolando otro asonante particular ya en dos versos contiguos, ya en los dos hemistiquios de un mismo verso:

> El campeador adelinó a su posada.
> Así como llegó a la puerta, fallóla bien cerrada,
> por miedo del rey Alfonso, que así lo habia pasado,
> que si non la quebrantase, que non ge la abriese ome nado.
> Los de Mio Cid a altas voces llaman.
> Los de dentro non les querien tornar palabra, etc.

El Criador vos vala, Cid campeador leal!
Vo meter la vuestra seña en aquella mayor haz.
Los que el debdo avedes, veremos como la acorredes.
Dijo el campeador: Non sea por caridad.
Respuso Pero Bermuez: Non rastará por al, etc.

A Minaya Álvar Fáñez bien l'anda el caballo;
d'aquestos moros mató treinta e cuatro.
Espada tajador, sangriento trae el brazo,
por el cobdo ayuso la sangre destellando.
Dice Minaya: Agora so pagado,
que a Castiella irán buenos mandados;
que Mio Cid Ruiz Díaz lid campal ha vencida.
Tantos moros yacen muertos que pocos vivos ha dejados;
ca en alcanz sin dubda les fueron dando, etc.

No creo que el poeta introdujese jamás versos sueltos, pues algunos en que parece haberlo hecho tengo para mí que están viciados por los copistas; y la mayor parte se reducen a las reglas del romance, restituyendo la antigua pronunciación de ciertos vocablos.

Sólo en una cosa es cuidadosísimo nuestro poeta, como sus predecesores en el arte; es a saber, en aquella perpetua correspondencia, y por decirlo así, paralelismo que guardan las pausas de la versificación con las de la sentencia; de manera que los versos forman cláusulas enteras, o inconexas entre sí, o unidas por medio de conjunciones; y cuando la sentencia consta de dos pequeños miembros, corresponde a cada uno un hemistiquio del verso.

El siguiente pasaje es el único que he notado en que se viola esta regla; pero con cierta gracia y suavidad que no dice mal con el afecto que se quiere expresar:

Vuestra virtud me vala, Gloriosa, en mi exida,
e me ayude; ella me acorra de noch'e de dia.

A la observancia de esta regla, indispensable en composiciones que se destinaban al canto, no se sujetó menos escrupulosamente Gonzalo de Berceo, en cuyas obras sería difí-

cil encontrar una copla parecida a la siguiente del Arcipreste de Hita:

> Como dice Aristóteles, cosa es verdadera;
> el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
> por aver mantenencia; la otra cosa era,
> por aver juntamiento con fembra placentera.

Igual cuidado tuvieron los poetas franceses de no pasar de un consonante o asonante a otro, sin que el sentido hiciese una pausa completa, de modo que las estancias venían a ser como otros tantos capítulos; regla también de que se encuentran muy pocas excepciones en el *Cid*, a no ser cuando se suspende en uno o dos versos el asonante general de la estancia.

Para dar a conocer cuánto gustaban los franceses de este verso, basta decir que en él se cantaban regularmente los fabliaux o cuentos jocosos, que formaron uno de los ramos más ricos y favoritos de la poesía vulgar desde el siglo XI. Empleábasele también a menudo en los poemas históricos, hagiográficos y caballerescos; en las obras de moralidad y doctrina; en los lais, o cuentos heroicos, como los de María de Francia; en el apólogo, en la oda, en la sátira. Finalmente no hubo especie de verso que fuese de uso más universal en la lengua francesa. En la nuestra, sin embargo, apenas se encuentra vestigio de él. Los únicos octosílabos castellanos que he visto (anteriores a nuestros días) son los de la cántica que Gonzalo de Berceo, en el poema del *Duelo de la Virgen María*, hace cantar a los soldados que custodiaban el sepulcro de Cristo.

De dos yámbicos dímetros unidos, nació el verso *alejandrino*, llamado así, según se cree comúnmente, por haberse empleado, aunque no por la primera vez, en el romance de *Alejandro*, que escribieron en francés a principios del siglo XIII, *Alejandro* de Bernay, Pedro de San Cloot, Juan le Venelais, Lambert li Cors, y otros. Pero es de notar que no se miran como esenciales al verso en ninguno de los dos he-

mistiquios las sílabas graves que siguen a la última aguda, y de aquí nace que en el alejandrino sea tan vario el número de sílabas, sin que por eso deje de ser muy sensible el ritmo que resulta de sus dos acentos constantes:

De yerbas et de árbores et de toda verdura,
como diz San Jerónimo, manará sangre pura.
(Berceo).

Darlis han malas cénas et peores yantáres.
(Berceo).

Ca desque hombre se vuélve con ellas una véz,
siempre va ën arriédro e siempre pierde préz.
(Arcipreste de Hita).

De la parte del sól, vi venir una seña.
(Arcipreste de Hita).

El veer, el oír, el oler, el gustar.
(Arcipreste de Hita).

Tels y a qui vous chántent de la reónde táble.
(Roman du Chevalier au Cygne,
manuscrito, Museo Británico).

Mandez à Charlemáine, le bon roi radoté,
que le treü vous rénde de France le regné.
(Roman de Charlemaine,
manuscrito, Museo Británico).

Ventelent et ondóyent banieres et pennón.
(Ibidem).

Mais je ne vous dirái ne mençonge ne fáble.
(Roman du Chevalier au Cygne).

Richement sont servis à table les baróns.
(Roman de Charlemaine).

Algunos opinan que el alejandrino procedió del yámbico tetrámetro cataléctico, y en efecto nadie dejará de percibir la semejanza que, en cuanto al ritmo o cadencia, tienen los versos anteriores con los siguientes hiponacteos:

Dixitque sese illi ánnulum, dum luctat, detraxísse.
(Terencio).

Inepte Thalle, móllior cuniculi capíllo,
Vel anseris, medúllula, vel imula oricílla...
Idemque Thalle, túrbida rapacior procélla.
(Catulo).

Otros creen, llevados de igual semejanza, que se origina de los versos políticos de los griegos, hechos a imitación de sus antiguos trocaicos tetrámetros catalécticos. En efecto, es cosa bien curiosa, que dos metros opuestísimos en su naturaleza, el trocaico y el yámbico, mediante igual oposición entre las leyes prosódicas de las lenguas griegas y latina, llegaron a producir, cuando se perdió la diferencia de largas y breves en la pronunciación de ambas, cadencias absolutamente semejantes, como cualquiera lo echará de ver comparando estos versos con los que preceden:

Ὦ βαθυζώγων ἄνασσα | Περσίδων ὑπερτάτη.
(Esquilo, *Persas*).

Ἡμεις δὲ το ἐπίτανμα τὸ σὸν, ὦ Στεφηφόρε,
'αποπλερῶσαι θέλοντες, ὡσ δοῦλοι τοῦ σοῦ κράτους,
πολιτικοῖς ἐφράσαμεν, ὡς δυνατὸν, εν στίκοις,
τὴν τῶν ἀσμάτων δύναμιν, εξήγησιν, καὶ γνῶσιν.
(Miguel Pselo, *Paráfrasis del cántico de los cánticos*).

No es dudable que algunos escritores se propusieron imitar el uno o el otro de estos dos metros (que para el caso era lo mismo); como por ejemplo, el siciliano Ciullo de Alcamo, que escribió a fines del siglo XII:

Rosa fresca aulentíssima, ch'appari in ver l'estáte,
le donne te disíano, pulcelle e maritáte...
Tu non mi lasci vívere né sera né maitíno...
Molte sono le fémine ch'hanno dura la tésta;

y Orm u Ormin, que en el reinado de Enrique II de Inglaterra escribió en inglés una paráfrasis de los evangelios que de su nombre se llamó *Ormulum*. Y aun es creíble que el

dístico de las baladas inglesas, compuesto de un octosílabo y un hexasílabo, no es otra cosa que uno de dichos metros partido en dos por la cesura:

> Earl Douglas on a mílk white steed, most like a baron bóld,
> rode foremost of the cómpany, whose armour shone like góld.

Pero en todas estas imitaciones del hiponacteo latino o de los citados versos políticos de los griegos, el primer hemistiquio es perpetuamente de ocho sílabas; lo cual sólo se verifica de cuando en cuando en nuestros alejandrinos, y nunca en los franceses.

No creo que sea necesario refutar al erudito don Tomás Antonio Sánchez, que deriva los alejandrinos castellanos de los hexámetros y pentámetros latinos, pues por los mismos medios pudiera probarse que cuanto se ha escrito en Europa desde Cadmo acá, está en hexámetros y pentámetros.

El alejandrino tuvo grande uso en los romances o gestas de los franceses, con un artificio de rimas, que casi se apropió enteramente a este verso y al decasílabo, es a saber, terminando muchos versos de seguida en una misma rima, hasta que el poeta se cansaba y tomaba otra; resultando de esta manera dividida la obra en *estancias monorrimas,* compuestas de diez, veinte, cuarenta, y a veces doscientos o más versos, según acomodaba al poeta, todos de terminación semejante. La rima que se empleaba era unas veces consonante, como en el romance de *Alejandro,* y en los de *Carlomagno, Urgel Danés,* y el *Caballero del Cisne,* que se hallan en el códice 15, E. VI, de la Biblioteca Real del Museo Británico; y otras veces asonante, como en el *Viaje de Carlomagno a Constantinopla,* escrito en el siglo XI, en los de *Guido de Borgoña* y *Buéves de Commarchis,* que se compusieron un poco más tarde.

Empleábase también el alejandrino en estancias o coplas consonantes de un número fijo de versos; de cinco, por ejemplo, en la *Vida de Santo Tomás de Cantorbery,* escrita

a fines del siglo XII por Guernes, eclesiástico de Pont-Saint-Maxence en Picardía; y de cuatro en todos los poemas de Berceo, en nuestro *Alejandro,* y en muchas otras del Arcipreste de Hita. Posteriormente se introdujo en este verso la misma variedad de rimas que en los otros; y los franceses le perfeccionaron, estableciendo que el primer hemistiquio terminase constantemente en aguda; o si en grave, se elidiese con el principio del segundo hemistiquio, que había de comenzar entonces en vocal.

Pasemos al endecasílabo. Sabido es que procede de una de las formas que tomaba más frecuentemente el senario yámbico latino:

Phaselus íste | quem vidétes hóspites.
(Catulo).

Supplex et óro | régna per Prosérpinæ
per et Diánæ | non movénda númina,
per atque líbros | cárminum valéntium
Defixa coélo | revocáre sídera.
(Horacio).

Y ya hemos visto que nada era más común en la latinidad bárbara que los senarios rítmicos, construidos perpetuamente con cesura y cadencia.

Pero importa notar la estructura que los antiguos franceses dieron a este verso. La cesura latina venía inmediatamente después de una sílaba grave:

Phaselus is*te*, |
supplex et *óro;* |

Y como los franceses carecieron desde muy temprano de sílabas graves llenas en los finales de las dicciones, se vieron obligados a colocar esta cesura inmediatamente después del acento, enviando la sílaba grave al segundo hemistiquio:

Trois jors entiérs | *ot* grant joie menée
Karles li róis | *et* sa gent ennorée.
(Roman de Guibelin).

Y compartido así el verso, la sílaba grave que en el primer hemistiquio podía venir después del acento, se reputaba como nula para el ritmo, aunque no comenzase el segundo hemistiquio por vocal:

Torment le lóent | li preudom et ont chér.
(Girard de Vienne).

Les larmes córent | sor la barbe floríe.
(Ibidem).

Por manera que el primer hemistiquio constaba de cuatro sílabas terminadas en aguda o cinco en grave, y el segundo de seis sílabas en aguda, o siete en grave; y la sinalefa entre ambos no era más necesaria en el endecasílabo, que en el alejandrino.

Usóse mucho este verso en romances y gestas, con el mismo artificio de rimar que el alejandrino, es decir, en estancias monorrimas de número indefinido de versos, a veces consonantes, como en el *Almerico de Narbona;* y más a menudo asonantes, como en el antiguo romance de *Urgel Danés* citado por los benedictinos, autores de la *Historia literaria de Francia* (tomo VIII, página 595) y en los de *Guarinos de Lorena, y Guillermo el Desnarigado* (*Gillaume au court nez*), que menciona Sinner en su *Catálogo de la Biblioteca de Berna.*

IX

LA RIMA*

* Se publicó póstumamente este estudio en O. C. VIII, pp. 48-89, tomado de entre los papeles inéditos que dejó Bello. Hemos podido cotejarlo con el original manuscrito y se han restituido algunas lecturas. La numeración de los capítulos tenía una pequeña variación. El Capítulo II, es en los manuscritos III, § 1, y III, § 2, pero hemos respetado la numeración dada por Amunátegui, quien tuvo quizás otros elementos de juicio. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

I

SOBRE EL ORIGEN DE LA RIMA

1

Pocas cuestiones, entre las concernientes a la historia de la literatura moderna, han ejercitado tantas plumas, o dado motivo a tanta variedad de opiniones, como la del origen de nuestra rima. Lo que parece indudable, después de las muestras de antiguas rimas latinas alegadas por Muratori, Tyrwhitt y otros *, es que su uso era frecuentísimo en Europa, antes de la irrupción de los árabes. Tres de ellas merecen particular atención.

* A las que se mencionan en el texto me ha parecido añadir la lista siguiente, que comprende algunas otras de las más notables y auténticas.

1. Varias poesías, entre ellas una bajo el nombre de *Aldelmo,* insertas en las epístolas 1, 64 y 99 de las de San Bonifacio Moguntino.

2. Algunos versos del mismo Aldelmo interpolados en su tratado *De virginitate.*

3. Varios himnos y cánticos del antifonario Bencorense, que fue publicado por Muratori con otros manuscritos de la biblioteca ambrosiana, y le parecía del siglo VII, o, cuando más, del VIII.

4. Otros cuatro himnos del oficio de Nuestra Señora, que corre con las crónicas de Monte Casino por León Marsicano y Pedro Diácono, y que, según Ángelo de Nuce, abad de aquel monasterio, que escribía por 1660, contaba ya entonces más de mil años de antigüedad.

5. El ritmo de San Columbano sobre la vanidad de la vida mortal que se halla en la colección de epístolas hibérnicas por Jacobo Usserio.

6. Los himnos *O lux beata Trinitas* de San Ambrosio, *Jesu refulsit omnium* de San Hilario de Arles, *Martyris ecce dies Agathæ* de San Dámaso, y *Rex Christe factor omnium* de San Gregorio Magno. El himno *Chorus novæ Jerusalem,* que Quadrio cita como de San Ambrosio, se halla en la colección de poesías cristianas de Jorge Fabricio bajo el nombre de San Fulberto, Obispo de Chartres, y los benedictinos de San Mauro no hallaron suficiente fundamento para colocarle entre las obras del santo obispo de Milán. Probablemente es uno de tantos que se llamaron ambrosianos por haberse compuesto a imitación de los de San Ambrosio, en coplas de cuatro versos yámbicos dímetros. Tampoco se puede hacer alto sobre el himno *Ad perennis vitæ fontem* que Crescimbeni y Jorge Fabricio atribuyen a San Agustín, y otros con mejores fundamentos a San Pedro Damiano. Encuéntrase en el tratado de las *Meditaciones,* que ciertamente no es del santo doctor, y hay fuertes razones para sospechar que se escribió en el siglo XII.

Otros himnos pudieran citarse en que la rima, aunque no regular y constante,

Entre los acrósticos de Conmodiano, hay uno (el último) cuyos versos terminan constantemente en *o*. La obra toda por la rudeza del estilo y versificación debe mirarse como una muestra de la poesía vulgar del siglo III *.

El salmo de San Agustín contra los donatistas está escrito con el mismo artificio. Todos los versos (pasan de doscientos) acaban en la letra *e;* y es de advertir que este cantar se destinaba a la ínfima plebe, y a los que no tenían ninguna tintura de instrucción, como lo dice expresamente el santo. En una composición de esta especie, era natural que se adoptasen las formas de la poesía vulgar.

Un pasaje de la *Vida de San Farón,* obispo de Meaux, la cual se atribuye a Hildegario, obispo de la misma ciudad, acredita lo familiar que era la rima a los franceses desde los principios del siglo VII, pues la usaban en las cantinelas populares y rústicas. El historiador refiere que, en celebridad de la victoriosa expedición de Clotario II, rey de Francia, contra los sajones, se hizo una cantinela *al modo rústico,* la cual andaba en boca de todos, y las mujeres mismas la repetían a coros. Las coplas de esta cantinela que cita Hildegario son rimadas, y en ella parece que se observó también la unidad de rima **.

es frecuentísima, como el *Magno salutis gaudio* de San Gregorio, los dos de Venancio Fortunato que empiezan *Agnoscat omne sœculum,* el *Vexilla regis prodeunt* y el *Tibi laus perennis autor* del mismo, el *Jesu quadragenariæ* y el *Beata nobis gaudia* de San Hilario, etc.

Véase Muratori, *Antiquitates italicæ Dissertatio* XL; Tyrwhitt, *Essay on the language and versification of Chaucer;* Mr. Sharon Turner, *On the origin of rhyme, Archœologia or Miscellaneous tracts relating to antiquities,* volumen XIV; Mr. de Roquefort, *De l'état de la poésie française dans le XII et XIII siècles,* página 30 y siguientes; etc. (NOTA DE BELLO).

* Sobre la edad de Conmodiano, están discordes los eruditos. La opinión común le coloca en el siglo IV. Sebastiano Pauli en su *Disertación sobre la poesía de los Santos Padres* le hace subir al II. Lo más probable es que floreció en el III. Consúltese a Fabricio, *Biblioteca latina mediæ et infimæ aetatis.* (NOTA DE BELLO).

** Dicen así, (adoptando la lección de Mr. de Roquefort, *De l'état de la poésie française,* página 362):

> De Clotario est canere, rege francorum,
> qui ivit pugnare in gentem saxonum.
> Quam graviter provenisset missis saxonum,

Estos y otros ejemplos prueban que, antes de haber oído la Europa el primer acento arábigo, le eran ya familiares las consonancias poéticas en una lengua de que a la sazón estaban naciendo nuestros dialectos vulgares, y ya las habían consagrado, por decirlo así, los cánticos que resonaban día y noche en todas las iglesias de occidente. No hay para qué imaginarse que los españoles aprendiesen de los árabes la rima, y luego la comunicasen a las otras naciones de Europa, cuando se sabe que en todas las que hablaban latín era conocida desde los primeros siglos de la era cristiana.

Un literato francés de mucha y merecida celebridad dice que los provenzales tomaron ciertamente de los árabes su afición a la poesía acompañada de canto y de instru-

si non foret inclytus Faro de gente burgundionum!...
Quando veniunt in terram francorum,
Faro ubi erat princeps, missi saxonum,
instinctu Dei transeunt per urbem meldorum,
ne interficiantur a rege francorum.

Para entender estos versos, es necesario tener presente que Clotario había determinado dar muerte a ciertos embajadores de los sajones. San Farón, convirtiéndolos a la fe cristiana, logró apaciguar la ira del rey.

Mr. Sharon Turner piensa que estas coplas fueron traducidas del dialecto germánico de los francos, en que supone se hizo originalmente la canción; porque es probable, dice, que no se hablaba entonces un latín tan puro, y porque aquélla con que en 883 se celebró la victoria del rey Luis sobre los normandos se compuso en franco-tudesco. Pero esta suposición repugna al texto. Hildegario, o quienquiera que fuese el autor de la *Vida de San Farón,* se apoya en la rusticidad de aquellos versos para probar lo célebre que era el santo entre toda clase de gentes. Por otra parte, dudo que a nadie se haga creíble que una canción teutónica haya podido ser entendida y repetida por la generalidad del pueblo francés en tiempo alguno. El latín de aquel cantar, y aun el latín de las escuelas, era más a propósito para ello, como que se usaba todavía en el púlpito, y por largo tiempo continuó empleándose en las leyes, juicios, diplomas, escrituras y toda especie de documentos públicos. Le Beuf es de sentir que hasta el siglo VIII no dejó de entenderse generalmente en Francia el latín fácil, como el de ciertas vidas de santos, que todavía se conservan, y que se sabe se compusieron en aquella época para el uso del pueblo. (*Memorias de la Academia de las inscripciones,* XVII, 720).

En cuanto al epinicio de Luis, no están de acuerdo los críticos sobre la persona en cuya alabanza se cantó. Por 880, había dos Luises reyes de Francia; uno y otro habían sido vencedores de los normandos; uno y otro tenían dos hermanos llamados Carlomano y Carlos; de modo que las señas que da el poema convienen igualmente a los dos. Los que se inclinan al Luis de la Francia oriental, cuyos dominios eran en mucha parte germánicos, alegan, entre otros argumentos, que no era probable se cantase en tudesco donde se hablaba generalmente romance. Pero no sabemos que esta otra canción fuese popular, como la de Clotario; y consta que, en la corte de los reyes francos de occidente, se honraba su lengua y poesía paterna. (NOTA DE BELLO).

mentos, y cree probable que, pagados principalmente de la rima, que hasta entonces sólo habían oído en los cánticos severos de la iglesia, la comenzaron a usar en sus versos *. ¿Mas por ventura ha sido peculiar a los árabes la poesía cantada y acompañada de instrumentos, y no se conocía en Europa antes del siglo VIII, como en todos los otros países y en todas las otras edades del mundo? ** Por los ejemplos que acabo de citar, parece que en Europa los cantares rimados de la plebe precedieron a los eclesiásticos. Pero, aunque éstos hubiesen dado la primera idea de la rima ¿qué significaba la severidad de la iglesia para que no se imitase su estilo en tiempos y países donde todo era eclesiástico, y aun pudiera decirse monástico, educación, letras, poetas y poesías? *** Las más antiguas que se conocen en las lenguas modernas son obras de eclesiásticos, y se reducen a vidas de santos, relaciones de milagros, traducciones de algunas partes de la sagrada escritura y otros asuntos piadosos. Las modulaciones mismas de los juglares no eran más que un remedo del canto gregoriano ****.

2

Menos dificultad hallaríamos en admitir que los pueblos del norte trajesen la rima al sur de la Europa, si supiésemos que la usaban, como los árabes, antes de su comunicación con las provincias del imperio romano. Pero los documen-

* Guinguené, *Histoire littéraire d'Italie*, P. I, cap. 5, sec. 1. (NOTA DE BELLO).

** "La unión del canto con la poesía es tan antigua como la una y el otro. Los pueblos bárbaros, y aun las tribus salvajes, tienen canciones; todas las naciones cultas han tenido cantos regulares", etc. *Histoire littéraire d'Italie*, P. II, cap. 26.

"La Italia las había conocido sin duda (las canciones) bajo la dominación de los godos y los longobardos, pero no queda el menor vestigio de ellas" Ib. (NOTA DE BELLO).

*** Véanse los dos primeros capítulos de la citada *Histoire littéraire*. (NOTA DE BELLO)

**** Le Beuf, *Dissertation II*, 120; y La Borde, *Essai sur la musique*, II, 146. "Todos estos cantares (los del siglo XIII) derivados por la mayor parte de los de la iglesia, eran sin duda bastante simples", etc. *Histoire littéraire d'Italie*, P. II, cap. 26. (NOTA DE BELLO).

tos que de ello se alegan no tienen la antigüedad necesaria *.

Para probar que la rima era muy antigua entre los francos, y como natural a su lengua, se cita un pasaje de Otfrido que, a mi parecer, indica lo contrario. Hállase en la carta a Liutberto, arzobispo de Maguncia, en que le acompaña su poema evangélico; y no es otra cosa en sustancia, que un aviso relativo al modo con que se han de leer sus versos para que se perciba el artificio de la consonancia **. Pero las menudencias en que entra Otfrido como que dejan traslucir la solicitud de un autor que ensaya un género de composición inusitado. El mismo Otfrido, ponderando la barbarie y rudeza de su lengua, dice expresamente que *en ningún tiempo había sido limada por medio de composiciones escritas, ni con arte alguna.*

Otro argumento de que se valen los partidiarios de los germanos, es la derivación de esta misma palabra *rima,* que

* El epinicio cantado a Luis, rey de Francia, es de fines del siglo IX. El poema de la *Gracia* o *Paráfrasis Evangélica,* y otras obras de Otfrido, monje weisemburguense, pertenecen al mismo siglo. El fragmento del *Coloquio de Cristo con la Samaritana,* que trae Frickio en su apéndice al *Tesoro* de Schilter, se dice ser antiquísimo, sin especificarse la época de su composición; pero lo más que puede subir es al siglo VIII. La cantinela gótica, inserta por Estefanio en su comentario a la *Historia Danesa* de Sajon Gramático, se dice también que es muy antigua. En ella, se recorre la historia de los longobardos desde su salida de la Quersoneso Címbrica hasta que Carlomagno puso fin a su dominación en Italia; y de aquí se deduce que es posterior a este suceso; pero cuánto, no es posible saberlo, ni hay fundamento para conjeturar con Estefanio que sea de la edad del mismo Carlomagno. En fin, los *Nibelungen* (poema épico en que figuran los germanos y los hunos), aunque compuesto sobre otros más antiguos, debe referirse bajo su forma actual rimada al siglo XII ó XIII. De las poesías rúnicas, se hará mención particular más adelante. (NOTA DE BELLO).

** "Non quo series scriptionis hujus metrica sit subtilitate conscripta; sed schema homœoteleuton assidue quærit. Aptam enim in hac lectione, et priori decentem et consimilem quærunt verba in fine sonoritatem, et non tantum per hanc inter duas vocales, sed etiam inter alias litteras sæpissime patitur conlisionem *sinaliphæ;* et hoc nisi fiat, extensio sæpius litterarum inepte sonat dicta verborum. Quod in communi quoque nostra locutione, si solerter intendimus, nos agere nimium invenimus. Quærit enim linguæ hujus ornatus et a legentibus *sinaliphæ* lenem et conlisionem lubricam præcanere, et a dictantibus homœoteleuton, id est, consimilem verborum terminationem observare." *Otfridus ad Liutbertum.* El *homœoteleuton, assidue quærit,* que dice Otfrido de su obra, se ha citado aplicándole violentamente a la lengua; y no menos violento uso se ha hecho del *linguæ ornatus quærit homœoteleuton,* que, si se atiende al contexto, se hallará que sólo quiere decir *linguam (hactenus rudem et nulla arte expolitam) ornare debemus homœoteleuton.* (NOTA DE BELLO).

quieren venga de las antiguas lenguas teutónicas.* Yo por mí no veo qué motivo haya para separarse de la vulgar etimología que deriva a rima de ρυθμός. Sabemos que en la media latinidad se conocieron dos géneros de composiciones *poéticas*: unas *métricas,* ajustadas a las reglas de la prosodia antigua; y otras *rítmicas,* en que, desatendidas las cuantidades, sólo se procuraba sujetar los versos a un número constante de sílabas, y a lo más, imitar en ellos la acentuación y las cesuras del metro propiamente dicho. Sabemos también que tanto el metro, como el ritmo, admitía el artificio regular y seguido de las consonancias; pero ni uno ni otro lo exigía necesariamente**. Parece, pues, que, en cuanto

* *Rim* era número en el dialecto sajón, y lo mismo significaba *rime* en el francotudesco; de donde parece derivarse *irrimen,* que se halla en el dístico siguiente de la *Paráfrasis Evangélica* I, 2:

Ist ira lob ioh giuvath
thaz thiu *irrimen* ni maht.

Quiere decir (hablando de la Santísima Virgen): "es tanta su alabanza, que no puedo numerarla", esto es, "ponerla en número o verso", no precisamente, "rimarla", como pretende Mr. Turner. Haciendo todo el favor posible a estas voces teutónicas, ofrecen exactamente la misma idea que la voz griega 'ρυθμός, adoptada muy temprano por los latinos en su significado de número oratorio o poético, y tan cercana a *rima* como se puede apetecer. No hay, pues, necesidad de ir a buscar entre los sajones o entre los francos lo que nos tenemos dentro de casa. Y ¿quién quita que *irrimen* venga también de 'ρυθμός? En los escritos más antiguos sobre que se han formado los glosarios teutónicos, se encuentran voces de origen griego y latino. Basta citar, por la relación que dicen al asunto presente, las voces *metres* y *prosun,* metro y prosa, que se hallan contrapuestas en la *Paráfrasis Evangélica,* I, 1:

Ist iz *prosun* slihti
thar drenckit thih rihti,
o do *metres* kleini
the ist gouma filu reini;

que se interpreta así en el *Tesoro* de Schilter:

Sive est *prosa* simplex;
hoc refocillat te in rectum,
sive *metrum* subtile,
huic est attentio multum pura.

Otra raíz indicada por Mr. Turner es la palabra sajona *dryme,* verso, que nace de *drym o dream,* regocijo, modulación, música, órgano; y con la partícula prepositiva *ge,* consonancia, armonía. Sin embargo, en *gedrym* la idea de correspondencia o semejanza, está precisamente afecta a la partícula, como sucede en la voz *consonancia.* (Nota de Bello).

* Así la égloga de Teodulo está en metro y rima; la *Alejandreida* de Gualtero en metro sin rima; los versos cantados por los soldados del emperador Luis II, que trae Muratori en la disertación XL de sus *Antiquitates italicae* en ritmo sin rima; y los opúsculos arriba citados de San Columbano, San Bonifacio y Aldelmo, en ritmo rimado. (Nota de Bello).

a la lengua latina, no había más razón para asociar con la voz *ritmo* que con la voz *metro* la idea de las consonancias. Pero otra cosa fue en las lenguas modernas derivadas de la latina. La poesía que se cultivó en ellas no tuvo nada que ver con la duración o cuantidad de las sílabas, sino solamente con su número y con la distribución de los acentos y cesuras; en una palabra, fue toda rítmica. Además, la semejanza de terminaciones vino a ser en ellas una compañera inseparable del verso; de modo que, en el innumerable catálogo de poesías en romance anteriores al siglo XV, rarísima se hallará que no sea rimada. Llegó, pues, a considerarse aquel artificio como una parte o requisito preciso de la versificación; y *rimar* o *hacer ritmos* significó desde entonces combinar las palabras por tal arte que a un mismo tiempo halagasen el oído con la regular colocación de los acentos y cesuras y con la semejanza de los finales; nueva acepción de la voz *rhythmus*, que adoptaron los escritores de los últimos tiempos de la latinidad *, y a la cual se apropió en romance el mismo sustantivo con terminación femenina. Y con esta misma significación ocurre muchas veces la voz *ritmo* en la carta del marqués de Santillana al condestable de Portugal, documento precioso cuya publicación deben las letras a don Tomás Antonio Sánchez.

* Véase la tercera parte de *El Laberinto*, poema didáctico de Everardo Betuniense, escritor del siglo XIII, inserto en la *Historia poetarum et poematum medii ævi*, de Leysero. Igual acepción dio a la voz *rhythmus* Antonio de Tempo, autor de una *Summa artis rhythmicæ vulgaris*, del año 1332, manuscrito de las bibliotecas Estense y Ambrosiana, citado por Muratori (*Antiquitates italicæ medii ævi*, disertación XL). Du Cange, verbo *rhythmici versus*, cita pasajes de Álvaro de Córdoba, de San Bonifacio y de otros autores en prueba del antiguo uso de *rhythmicus* en la acepción de *rimado*. Mr. Sharon Turner, en la primera de las disertaciones sobre la rima (*Archæologia or Miscellaneous tracts*, volumen XIV) trae otro de Aldelmo al mismo propósito. Pero no está claro si *rhythmicus* en estos pasajes significa *rimado* o *no sujeto a cuantidades*. Es de reparar que San Bonifacio (Epístola 65) designa la rima con esta larga perífrasis: una eademque littera, comparibus linearum transitibus aptata. Otfrido la llama *schæma homœoteleuton*. Mr. Tyrwhitt cita un pasaje curioso de un escritor del siglo XI (*De Miraculis Sancti Vulframni*, apud Dackein *Acta Sanctorum ord. Ben.* III, 379) en que las poesías francesas de Tibaldo de Vernon se dicen compuestas *ad quandam tinnuli rhythmi similitudinem*, esto es, a semejanza del *ritmo de sonsonete*. El epíteto *tinnulus* (observa el citado anticuario) prueba que la voz *rhythmus* por sí sola no significaba *rima*. (*Essay on Chaucer, language and versification*). (NOTA DE BELLO).

Pero, volviendo a la pretendida extracción germánica de la rima, no deja de ser reparable que estén desnudas de este ornamento las poesías que se conservan de los anglo-sajones. Ni en el fragmento de Cadmon, que es del siglo VII, y acaso el monumento más antiguo que se conoce de poesía septentrional, ni en el cantar sobre la victoria de Brunanburgo, compuesto en el siglo X, se echa de ver conato alguno a la rima. * Mr. Tyrwhitt, el erudito y juicioso editor de Chaucer, se inclina a creer, en vista de las muestras recogidas por Hickes, que la versificación de aquel pueblo no estaba sujeta ni a la traba de las aliteraciones o consonancias iniciales, que fue el carácter dominante de la poesía rúnica, ni menos a la de las consonancias finales, que de tiempos atrás se habían frecuentado en la poesía latina, así de la iglesia y de las escuelas, como del vulgo.

II

DE LA ALITERACIÓN

Tres especies de rima se conocieron en la media edad: la aliteración, que se ha desterrado ya de la poesía; el consonante, o rima propiamente dicha, que sigue empleándose en la versificación de todas las lenguas de Europa; y el asonante o rima vocal, que al presente sólo se usa en nuestra Península. Empezaré por la que me parece más antigua de todas, que es la aliteración; como ella no tiene nada que ver con nuestra literatura, me ceñiré a dos o tres observaciones sobre su más probable origen.

La aliteración consiste esencialmente en la semejanza de las articulaciones iniciales de los vocablos; artificio que perfeccionaron los poetas de Dinamarca e Islanda, levantándole a un grado de dificultad y complicación increíble. Pero

* Hickes, *Thesaurus linguarum veterum septentrionis*, tomo I. Ellis, *Specimens of early english poets*. (NOTA DE BELLO).

en este discurso me propongo solamente considerarla bajo su más antigua y simple forma.

Generalmente se piensa que la aliteración es de origen teutónico. Aliterado es el verso en que está escrito el fragmento de un antiquísimo poema alemán, que contenía la historia de dos guerreros Hildebrando y Hadubrando, y que se cree haber sido compuesto lo más tarde en el siglo VIII de la era cristiana. Dicho fragmento se publicó en Casel el año de 1812, y es el monumento más temprano que poseemos del uso germánico de esta especie de rima.

Pero hasta ahora, que yo sepa, no se ha reparado en el que de ella hicieron los escritores latinos de la media edad. En la epístola 69 de las de San Bonifacio Moguntino, que floreció por el siglo VIII, se introducen cuatro poemas, uno de ellos atribuido al obispo anglo-sajón Aldelmo, que murió en 709, y cuyas poesías, tanto latinas como sajónicas, fueron muy celebradas de sus contemporáneos. La versificación de este poema ofrece al mismo tiempo los dos artificios de la aliteración y de la rima, y apenas se encontrarán en él dos versos de seguida sin una doble y a veces triple y aun cuádruple consonancia inicial, como el lector percibirá en los pasajes que siguen:

Spissa statim spiramina
*d*uelli *d*ucunt agmina...
Horum *a*rchon *a*trociter
*f*amam verrens *f*erociter
*f*uribundus cum *f*lamine...
Unde *t*itanis *t*urbida
*l*abuntur *l*uminaria...
*T*remebat *t*ellus *t*urbida...
Neque guttæ graciliter
*m*anabant, sed *m*inaciter,
mundi *r*otam *r*orantibus...
*T*urbo *t*erram *t*eretibus
grassabatur *t*urbinibus, etc.

Lo mismo se echa de ver, aunque no con tanta frecuencia, en los otros poemas de esta y de las epístolas 61 y 64, de la colección de Serario. En el antifonario Benchorense

publicado por Muratori, y que este erudito cree del siglo VII, hallamos también muestras nada equívocas de que por aquella edad estaba la aliteración en mucho favor, entre los versificadores latinos menos cultos, que probablemente sólo aspirarían a agradar a la plebe con ella. Aliterado es el himno de San Congilo en dicho antifonario; y el propio artificio parece que se procuró en la inscripción que se puso en Roma a la estatua del sofista griego Proeresio:

Regina rerum Roma regi eloquentiæ.

Pudiera creerse que semejante estilo de versificar había sido introducido en Inglaterra y en el mediodía de Europa por los bárbaros que desmembraron el imperio romano, si Donato no hiciese mención de esta especie de sonsonete, como un primor o una afectación, que se percibía de cuando en cuando, aun en los versos de los mejores poetas latinos. A la verdad, los ejemplos que se citan de Virgilio y de otros escritores del siglo de Augusto parecerán casuales; pero ¿qué diremos de la frecuencia con que ocurre la aliteración en los fragmentos de Ennio? Entre muchos otros versos que, en prueba de ello, podría suministrar de lo que se conserva de sus obras, que es bien poco, trasladaré solamente los que siguen:

At *t*uba *t*erribili sonitu *t*aratantara dixit.
Veluti siquando *v*incleis *v*enatica *v*elox
apta silet canis. . .
Orator sine pace *r*edit *r*egique *r*efert *r*em.
*R*em *r*epetunt *r*egnumque petunt. . .
Quæque *f*reto *c*ava cœruleo *c*ortina receptat.
Nec sese dedit in *c*onspectum *c*orde *c*upitus.
Africa *t*erribili *t*remit horrida *t*erra *t*umultu.
O *T*ite *t*ute *t*ati, *t*ibi *t*anta, *t*yranne, *t*ulisti.
Severiter suspectionem *f*erre *f*alsam *f*utilium est.
Ut quod *f*actum est *f*utile, amici, nos *f*eramus *f*ortiter.
Lumine sic *t*remulo *t*erra et *c*ava *c*œrula *c*andent.

El mismo estudio se percibe en algunos fragmentos de Nevio; como en la inscripción que compuso para su sepulcro:

> Mortalis immortalis *f*lere si *f*oret *f*as,
> flerent divæ camenæ Nævium poetam.
> Itaque postquam est orcino *t*raditus *t*hesauro,
> obliti sut Romæ *l*oquier *l*atina *l*ingua.

Hay pues, fundamento suficiente para creer que los latinos se deleitaron en la aliteración, a lo menos desde la edad de Nevio y Ennio; y ya que no la aprendieron de los griegos, se puede conjeturar que era propia de su antigua versificación nacional. Posteriormente, habiendo prevalecido en su literatura el estilo y gusto de la Grecia, los que escribían para la gente culta, se desdeñaron de usar un aliño que tenía cierto sabor de vejez y de rusticidad; pero esto no quita que se conservase mucho tiempo en los cantares de la plebe, y que de allí la tomaran los bárbaros que invadieron el imperio.

III

DE LA RIMA PROPIAMENTE DICHA

Muratori manifestó en la disertación XL de sus *Antigüedades Itálicas,* que desde el siglo III o IV de la era cristiana empezaron a verse composiciones latinas en que la rima aparecía, no como adorno accidental, sino como ley constante; de donde se sigue que no fue introducida por los árabes, ni tampoco parece que lo fue por las tribus germánicas, pues vemos que están destituidos de este ornamento los más antiguos poemas que nos quedan de los alemanes y anglo-sajones.

Puede alegarse, con todo, que nuestro surtido de literatura teutónica y céltica es demasiado escaso para que, sobre las reliquias que poseemos de ambas, se pueda formar juicio seguro, y que no era fácil se conservasen las produccio-

nes de aquellas lenguas bárbaras, como las del idioma culto de occidente, medio universal de comunicación en una parte tan considerable de Europa. Es cierto que, aun con esta ventaja, apenas nos han quedado rimas latinas de fecha anterior al siglo VIII, sino en las composiciones que la iglesia recibió entre sus cánticos o que sirvieron para la instrucción religiosa de los fieles. Y a primera vista no parece tan verosímil que ocurriese desde luego a los latinos la idea de rimar sus versos, como que alguno de los recién convertidos celtas o germanos, acostumbrado en su lengua nativa al artificio de las consonancias, hubiese querido engalanar con ellas la versificación eclesiástica.

También se dice que la rima es antiquísima entre chinos, indios, persas y otros pueblos del Asia; y como las comunicaciones entre la Europa y el Oriente suben a la antigüedad más remota, y los habitantes de la primera son de origen asiático, se alega que, para admitir la extracción oriental de nuestra rima, no es necesario que nos la hayan enseñado los árabes.

Pero si la rima nos ha venido en alguna caravana, junto con otras drogas y especias del Oriente; si salió de la torre de Babel, o se salvó del diluvio universal en el arca, para tormento de los poetas y anticuarios posdiluvianos, ¿cuál es la causa de que los griegos, confinantes con el Asia, y en parte asiáticos, la hayan conocido tan tarde, recibiéndola, según todas las apariencias, de los franceses o de los italianos?

La verdad es que los latinos no tomaron de ningún pueblo la rima, porque ésta nació espontáneamente en su lengua. Sus primeros rudimentos estaban envueltos en las formas de la composición oratoria y poética de los griegos y de los romanos. Fomentados por el mal gusto, comenzaron a desarrollarse en las primeras edades del imperio; y acelerada por causas que todos saben la corrupción del latín, y la ruina total de las letras en occidente, crecieron y lozanearon hasta convertirse en una parte esencial de nuestro sistema rítmico.

La rima

Todos saben que, en el latín, el período oratorio era mucho más simétrico que en los idiomas modernos. Hacíase consistir esta simetría en construir dos o más cláusulas, de manera que constasen de elementos análogos colocados en un mismo orden *. Se contraponían, pues, los nombres y verbos en inflexiones análogas, y como en ninguna parte resalta más la correspondencia de las palabras y de las ideas que al fin de las cláusulas, era natural que éstas terminasen a menudo en vocablos de una misma especie, y declinados de un mismo modo, en unos mismos casos del nombre, o en unos mismos tiempos del verbo. Nacía de aquí muchas veces la rima, sin que el orador la buscase, ni aun pensase en ella. Pero vinieron los retóricos, y dando por sentado que se había hecho de estudio lo que por lo común había sido casual, y aun inevitable, imaginaron los homeoteleutos, los homeoptotos, los parisos, los isocolos, el *similiter cadens*, el *similiter desinens*, y otras inepcias y puerilidades, que, afectadas luego, plagaron todas las producciones del ingenio.

Entraba, sin embargo, en todas estas figuras, como condición indispensable y precisa, la analogía de los términos; y creo no se hallará ejemplo de ellos, alegado por los retóricos, en que las palabras correlativas sean de diversa naturaleza gramatical. Por el contrario, muchas veces falta la consonancia, y sólo se halla la analogía **. Empleaban, pues, la rima, no para halagar el oído con el sonsonete, sino para dar

* Pondré aquí, no para prueba de lo que digo, sino para darme a entender con más facilidad, un ejemplo de Cicerón:

Sic confirmo, quirites, hac lege agraria pulcra atque populari dari vobis nihil, condonari certís hominibus omnia; ostentari populo romano, agros, eripi etiam libertatem; privatorum pecunis augeri, publicas exhauriri; denique, quod est indignissimum, per tribunum plebis, quem majores praesident libertatis, custodemque esse voluerunt, reges in civitate constitui.

Dari está simétricamente opuesto a *condonari; vobis* a *certis hominibus; nihil* a *omnia; ostentari* a *eripi; agros* a *libertatem; privatorum* a *publicas; augeri* a *exhauriri;* y finalmente *augeri, exhauriri, constitui* son elementos homólogos que hacen juego entre sí por la semejanza de naturaleza y de situación. (NOTA DE BELLO).

** Verbi gracia, en este pasaje de Cicerón, que Quintiliano da por ejemplo de un triple homeoteleuto:

Vicit pudorem *libido*, timorem *audacia*, rationem *amentia*. (NOTA DE BELLO).

bulto y color a la correspondencia de las ideas, al revés de lo que sucede en nuestra versificación, donde la semejanza material de las palabras es tanto más agradable, cuanto menor es su semejanza formal.

Este principio de simetría se aplicaba también al verso; y sin que el poeta anduviese a caza de consonancias, forzosamente las producía*. Pero, además de esta causa, que era común a la prosa con el verso, había otra no menos fecunda de rimas en la composición poética, es a saber, la separación del sustantivo y del epíteto, y su colocación respectiva en la cesura y en el final del verso, y a veces en los finales de dos versos contiguos:

Volvitur et plan*i* raptim pelit aequora camp*i*.
(Lucrecio).

Dicit in aeterno*s* aspera verba deo*s*.
(Tibulo).

Flendo turgidul*i* rubent ocell*i*.
(Catulo).

Impube corpus, quale posset impi*a*
lenire thracum pector*a*.
(Horacio).

Formidolos*ae* dum latent silvis fer*ae*
dulci sopore languid*ae*.
(Horacio).

Como el sustantivo, y el epíteto pertenecían muchas veces a una misma declinación, su concordancia no podía menos de ocasionar rimas frecuentes en el estilo menos estudiado, y hasta en la conversación familiar. Así pues lo que las hacía parecer artificiales en la poesía era su distancia misma, y el estar situadas y contrapuestas en los lugares más obvios, esto es, en las pausas de la versificación. Pero que semejante estructura no tenía por objeto la rima es evidente,

* Por ejemplo:

Cœlum *nitescere*, arbores *frondescere*,
vites lætificæ pampineis *pubescere*,
rami baccarum ubertate *incurvescere*, et.

Versos de autor desconocido, citados en la primera *Tusculana*. (NOTA DE BELLO).

pues a cada paso la vemos adoptada, sin que las palabras contrapuestas rimen.

Mr. Guinguené trae a la página 495 del tomo I de su *Historia literaria de Italia* los versos siguientes de la primera oda de Horacio en prueba del frecuente uso de las consonancias en los poetas latinos del siglo de Augusto:

Evitata rotis palmaque nobilis.
Terrarum dominos evehit ad deos.
Hunc si nobilium turba quiritium.
Illud si proprio condidit horreo
quidquid de libycis verritur areis.
Stratus nunc ad aquæ lene caput sacræ.

Pero en esta misma oda se hallan los versos siguientes en que hay simple concordancia sin rima:

Mœcenas atavis edite regibus.
Certat tergiminis tollere honoribus.
Agros attalicis conditionibus.
Est qui nec veteris pocula Massici.
Nec partem solido demere de die.
Spernit nunc viridi membra sub arbuto.
Seu visa est catulis cerva fidelibus.
Seu rupit teretes marsus aper plagas.
Nympharumque leves cum satyris chori.

No parece que en la poesía clásica la consonancia del sustantivo con el adjetivo era más frecuente y estudiada cuando se contraponía así en las cesuras y finales, que en otra situación cualquiera.

La separación del sustantivo y del epíteto, aunque no necesaria para la elegancia del estilo poético, sonaba sin embargo mucho mejor en éste, que en el período oratorio. Así se ve que los poetas recurrían frecuentemente a ella, y parece como que hacían gala de aquel desvío de la construcción ordinaria, presentándola del modo más aparente para herir con viveza el oído. Podemos también resolverla en el principio de simetría, que tal vez sugirió aquel medio para establecer, dentro de una misma cláusula, cierta correspon-

dencia entre los remates de los hemistiquios o de los versos. Como quiera que sea, los mejores poetas la usaron muy moderadamente; y Ovidio fue, según creo, uno de los primeros que se excedieron en su uso; el cual, haciéndose cada día más frecuente, produjo aquella fastidiosa uniformidad de cadencia y de estructura que observamos en los versos de los primeros siglos de la era cristiana. Y como de aquí resultaban a cada paso rimas en los pasajes que más llamaban la atención, no era extraño que pareciesen estudiadas, y que sucesivamente lo fuesen; y que al cabo llegasen a ser un aliño indispensable del verso.

Pero lo que contribuyó sobre todo a introducir un nuevo modo de versificar fundado en la unión perpetua de la consonancia con el ritmo, fue la corrupción del lenguaje latino, en que, oscurecida la diferencia de largas y breves, se hizo necesario agregar o sustituir a las antiguas leyes métricas, otra especie de armonía más perceptible a los oídos del vulgo. Las consonancias, que al principio habían sido un efecto necesario de la contraposición de ideas análogas, y que, si alguna vez se buscaban, era sólo para expresar aquella analogía con más viveza, dejaron entonces de hablar al entendimiento y de tener conexión alguna con el sentido. Dióseles, pues, la plenitud necesaria para la satisfacción del oído, a quien ya únicamente se dedicaban; y pareciendo tanto más felices, cuanto eran menos fáciles de procurar, llegó por último a cifrarse el primor del arte en que las voces consonantes tuvieran entre sí la menor afinidad gramatical que fuese posible *.

* No hablo aquí de otra afinidad que la que resulta de la derivación por inflexiones semejantes. Así *venía* rima mejor con *día,* que con *sentía; blancura,* mejor con *pura,* que con *hermosura; amado,* mejor con *prado,* que con *estimado; convino,* mucho mejor con *destino,* que con *previno;* y la rima de los adverbios en *mente* es intolerable. Esto se funda en la naturaleza de las cosas, porque toda inflexión es un elemento significativo; y de consiguiente, rimar dos palabras que terminan en inflexiones de igual valor, viene a ser como rimar una palabra consigo misma. No por esto repruebo la latitud que el uso de los mejores poetas autoriza en este punto, y sin la cual no sería posible componer largos poemas, o el escritor se vería precisado a sacrificar a la felicidad de la rima bellezas de un orden superior. (NOTA DE BELLO).

Una progresión como ésta, desde efectos casuales hasta reglas constantes, y la que también se observa desde la simplicidad de los primeros rimadores hasta las varias especies y artificiosas combinaciones de rimas, que empiezan a aparecer desde el siglo VIII, forman, a mi parecer, una prueba segura de que la lengua latina no recibió, de ninguna otra, semejante modo de versificar, y de que la poesía verdaderamente rimada no es muy anterior en aquella misma lengua a los días de San Ambrosio y de San Agustín. En efecto, por lo que nos queda de estos santos doctores, no parece que el arte hubiese hecho todavía progresos; ni, hasta el siglo II o III de la era cristiana, llegaron al más alto punto los abusos en la composición oratoria y poética, que fueron como los precursores de un sistema regular de consonancias.

IV

SOBRE EL ASONANTE O RIMA VOCAL

Antes de examinar el origen y uso antiguo de esta especie de rima, se me permitirá, a beneficio de los extranjeros aficionados a nuestra literatura, exponer sucintamente las leyes a que está sujeta en nuestra lengua, y que, como voy a manifestar, son exactamente las mismas que observaron los versificadores latinos de la media edad, y los franceses. El que no la conozca perfectamente y no esté familiarizado con ella, no podrá jamás percibir las bellezas de la versificación de nuestros dramas y romances líricos. A la verdad, todos los críticos extranjeros que han tratado de nuestra poesía, la mencionan; pero sería fácil probar con sus obras mismas que los más o la conocieron imperfectamente, o ignoraron del todo su artificio.

Lo más singular es que los eruditos franceses que modernamente y con tanto acierto se han dedicado a explorar las antigüedades de su poesía nacional, no sospechasen la exis-

tencia de esta rima en las obras que manejaban; resultando de aquí el condenarse muchas veces como imperfecto y bárbaro en la versificación de aquellas obras lo que en realidad está rigorosamente ajustado a reglas.

El *consonante* o rima completa conviene, como todos saben, en la semejanza de las vocales y de las articulaciones; el *asonante* prescinde absolutamente de las articulaciones, y se limita a la semejanza de las solas vocales.

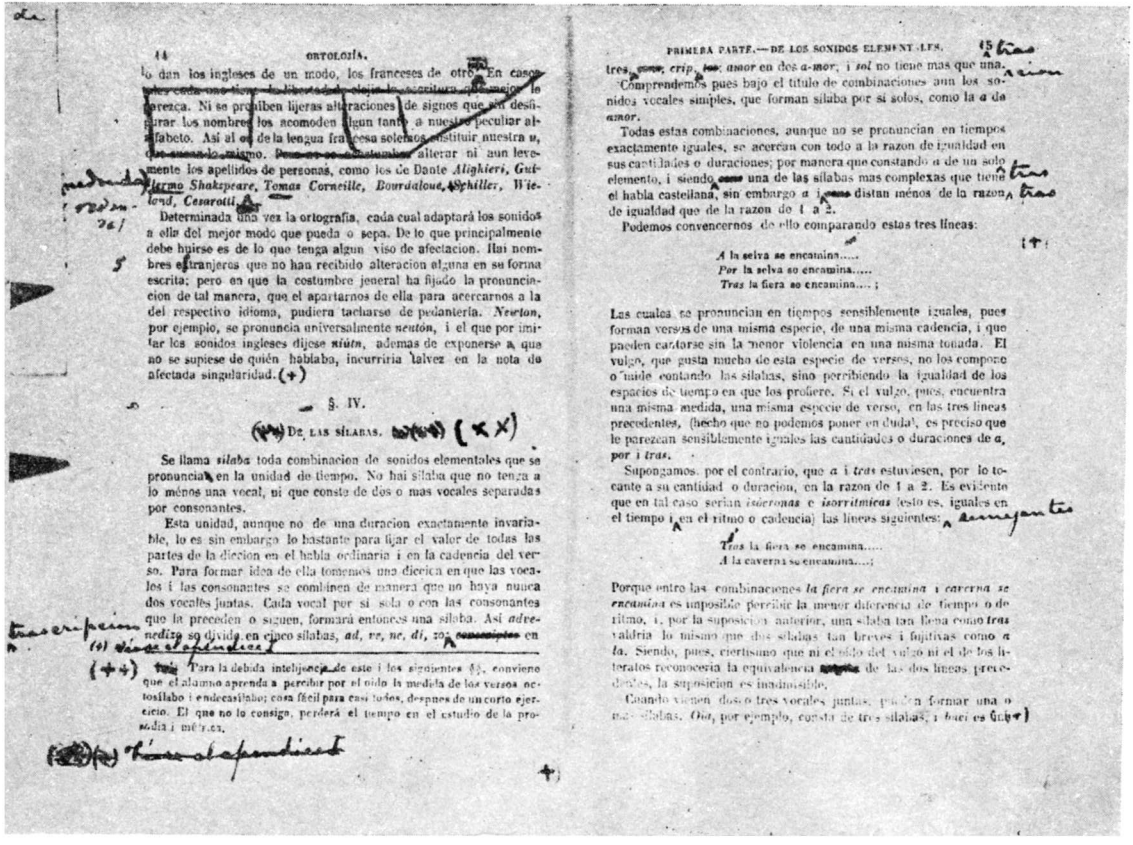
Dos especies de consonantes se conocieron en la poesía latina de la edad media: el uno monosílabo, reducido a la correspondencia de la última vocal o diptongo, y de la articulación o articulaciones siguientes, si las había; y el otro disílabo, que comprendía la vocal o vocales de la penúltima sílaba y todas las letras siguientes hasta el fin de las respectivas dicciones. El consonante monosílabo fue el más antiguo, y aparece ya como artificio regular y constante en una de las instrucciones de Conmodiano, en algunos himnos antiquísimos, atribuidos a San Ambrosio, y en el salmo de San Agustín contra los donatistas. En estos versos de Nerón, que ridiculiza Persio, hay consonancia monosílaba, probablemente casual:

> Torva mimallone*is* implerunt cornua bomb*is*
> et raptum vitul*o* caput ablatum superb*o*
> bassaris et lyncem Mænas . . .

Pero es disílaba, aunque ciertamente casual, la que se observa en los finales de estos versos de Horacio:

> Non satis est pulcra esse poemata, dulcia s*unto;*
> et quocumque volent animun auditoris ag*unto.*

Nosotros, como los italianos y los portugueses, no conocemos más que una especie de consonante, el cual debe abrazar todas las letras finales desde la vocal acentuada inclusive; *rubí*, por ejemplo, hace consonancia con *alelí*, *útil* con *fútil*, *pálido* con *cálido;* de modo que en las dicciones agudas basta la consonancia monosílaba, pero en las llanas o



14 ORTOLOJÍA.

lo dan los ingleses de un modo, los franceses de otro. En caso [illegible] cada uno tiene la libertad de elejir la escritura que mejor le parezca. Ni se prohiben lijeras alteraciones de signos que sin desfigurar los nombres los acomoden algun tanto a 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*, *Tomas Corneille*, *Bourdaloue*, *Schiller*, *Wieland*, *Cesarotti*, &c.

Determinada una vez la ortografía, cada cual adaptará los sonidos a ella del mejor modo que pueda o sepa. De lo que principalmente debe huirse es de lo que tenga algun viso de afectacion. Hai nombres estranjeros que no han recibido alteracion alguna en su forma escrita; pero en que la costumbre jeneral ha fijado la pronunciacion de tal manera, que el apartarnos de ella para acercarnos a la del respectivo idioma, pudiera tacharse de pedantería. *Newton*, por ejemplo, se pronuncia universalmente *neutón*, i el que por imitar los sonidos ingleses dijese *niúton*, ademas de exponerse a que no se supiese de quién hablaba, incurriria talvez en la nota de afectada singularidad. (+)

§. IV.

De las sílabas.

Se llama *sílaba* toda combinacion de sonidos elementales que se pronuncian en la unidad de tiempo. No hai sílaba que no tenga a lo ménos una vocal, ni que conste de dos o mas vocales separadas por consonantes.

Esta unidad, aunque no de una duracion exactamente invariable, lo es sin embargo lo bastante para fijar el valor de todas las partes de la diccion en el habla ordinaria i en la cadencia del verso. Para formar idea de ella tomemos una diccion en que las vocales i las consonantes se combinen de manera que no haya nunca dos vocales juntas. Cada vocal por sí sola o con las consonantes que la preceden o siguen, formará entonces una sílaba. Así *adrenedizo* se divide en cinco sílabas, *ad*, *re*, *ne*, *di*, *zo*.

(+) Para la debida inteljencia de este i los siguientes §§, conviene que el alumno aprenda a percibir por el oido la medida de los versos octosílabo i 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 i métrica.

PRIMERA PARTE.—DE LOS SONIDOS ELEMENTALES. 15

tres, como, *crip*, los *amor* en dos *a-mor*, i *sol* no tiene mas 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 a la razon de igualdad en sus cantidades o duraciones; por manera que constando *a* de un solo elemento, i siendo como una de las sílabas mas complexas que tiene el habla castellana, sin embargo *a* i como distan ménos de la razon de igualdad que de la razon de 1 a 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, i que pueden cantarse sin la menor violencia en una misma tonada. El vulgo, que gusta mucho de esta especie de versos, no los compone o 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 o duraciones de *a*, *por* i *tras*.

Supongamos, por el contrario, que *a* i *tras* estuviesen, por lo tocante a su cantidad o duracion, en la razon de 1 a 2. Es evidente que en tal caso serian *isócronas* e *isorrítmicas* (esto es, iguales en el tiempo i en el ritmo o cadencia) las líneas siguientes:

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

Porque entre las combinaciones *la fiera se encamina* i *caverna se encamina* es imposible percibir la menor diferencia de tiempo o de ritmo, i, por la suposicion anterior, una sílaba tan llena como *tras* valdria lo mismo que dos sílabas tan breves i fujitivas como *a la*. Siendo, pues, ciertísimo que ni el oido del vulgo ni el de los literatos reconoceria la equivalencia [illegible] de las dos líneas precedentes, la suposicion es inadmisible.

Cuando vienen dos o tres vocales juntas, pueden formar una o mas sílabas. *Oia*, por ejemplo, consta de tres sílabas, i *hacia* de dos (+)

Facsímil de una página de la segunda edición de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago 1850, con las correcciones manuscritas y dictadas por Bello, para la tercera edición de la obra. (Se conserva el ejemplar corregido en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Chile).

graves es necesaria la de dos sílabas, y la de tres en las esdrújulas. Así también en la antigua versificación francesa la extensión o número de sonidos finales que abrazaba la rima completa, dependía de la situación del acento, siendo monosílaba en las dicciones agudas, y en las graves disílaba; pero, como más adelante se hiciese demasiado débil o incierta la acentuación de aquella lengua, sus poetas sujetaron el consonante a otras reglas, que en sustancia se redujeron a darle más número de letras a proporción que eran más débiles o de más frecuente ocurrencia los sonidos finales.

La consonancia monosílaba puede cifrarse a veces en la semejanza de las solas vocales, como entre *musa* y *templa*, en *rubí* y *alelí;* pero en este caso es esencial la ausencia de toda articulación final, lo cual nunca se verifica en el asonante, que, cifrándose únicamente en la semejanza de las vocales, jamás exige ni que haya ni que deje de haber articulaciones. No está, pues, escrita en asonantes, como dice por inadvertencia un autor célebre, sino en consonantes monosílabos, aquella canción militar de los modeneses contra los húngaros, compuesta a principios del siglo X:

O tu, qui servas armis ista mœnia,
noli dormire, moneo, sed vigila.
Dum Hector vigil exstitit in Troia,
non eam cepit fraudulenta Grœcia.
Prima quiete, dormiente Troia,
laxavit Sinon fallax claustra perfida;
per funem lapsa occultata agmina
invadunt urbem et incendunt Pergama, etc.

Las reglas de la asonancia se pueden reducir a una sola, es a saber, que las dicciones se asemejen en la vocal acentuada, y en la vocal de la última sílaba, como en *blanco* y *mármol, flores* y *ponen, diáfano* y *cándido.*

Por consiguiente, en las dicciones agudas la asonancia sólo pide la semejanza de la vocal acentuada, que es al mismo tiempo la vocal de la última sílaba; así *razón* y *flor, jardín* y *turquí* asuenan legítimamente.

La aplicación de esta regla sólo puede ocasionar embarazo cuando ocurren diptongos o triptongos. En este caso, la semejanza no comprende más que las vocales dominantes, esto es, las acentuadas, si la sílaba tiene acento, o si el diptongo es final e inacentuado, las últimas. Así en la primera sílaba de *lauro,* la vocal dominante es *a;* en la primera sílaba de *peine* y *viento,* la vocal dominante es *e;* en la segunda sílaba de *gracia, a;* en la segunda de *palio, o;* y en los monosílabos *buey, dio, Tuy* lo son respectivamente *e, o, u.* Por consiguiente, *lauro* es asonante de *mármol, peine* de *verde, gracia* de *cantan, palio* de *ramos, buey* de *vergel, Tuy* de *cruz.*

Las vocales que no son dominantes, hacen en tales diptongos o triptongos el papel de articulaciones, pronunciándose en el mismo tiempo que si verdaderamente lo fueran; y en efecto estas vocales serviles provienen frecuentemente de articulaciones. Por ejemplo, en *auto* (*actus*) la *u* se ha sustituido a la *c* variando la naturaleza del sonido, mas no su duración, ni su importancia relativa; en los disílabos italianos *bianco, piano,* hace el mismo papel la *i,* que en las voces primitivas *blanco, plano* la *l;* la *i* de *reinar* y *afeitar* es la *g* y la *c* de *regnare, afectare;* y en la lengua griega los participios en ειϛ terminaron primitivamente en ενϛ, cuyo final conservaron los latinos. Así pues, la distinción que hacemos de vocales dominantes y serviles, tiene su fundamento en la importancia relativa de los sonidos, y está muy lejos de ser caprichosa, como han imaginado algunos.

Una dicción aguda es claro que no puede asonar legítimamente, sino con otra de la misma especie. Pero una dicción grave puede asonar con una esdrújula. Esto, sin embargo, se mira ya como una licencia que los mejores versificadores evitan. Otra licencia, suficientemente autorizada en español, es la de considerar la *i* como equivalente a la *e,* y la *u* a la *o* en las sílabas inacentuadas; de manera que *fácil* asuena con *grande* y *Venus* con *cielo.*

Últimamente las dicciones consonantes (siempre que lo sean desde la vocal acentuada, como en castellano, italiano y francés) son por el mismo hecho asonantes; porque la rima vocal es una parte integrante de la rima completa. Por eso, en las obras asonantadas antiguas, se halla gran número de consonantes; pero los modernos son en esta parte más delicados, y la frecuencia de las consonancias en semejantes obras se mira al presente como desaliño.

Probablemente la asonancia fue en su origen una relajación de las leyes rigorosas de la consonancia, ya fuese con el objeto de hacer menos difícil la unión de la rima con el metro, mientras continuaron en uso las reglas de la prosodia latina, que fijaban la duración de las sílabas; o ya condujese a ello la práctica, tan común en aquel tiempo, de sujetar gran número de versos consecutivos a una sola rima.

No me propongo hacer un catálogo completo de las obras en asonantes que nos quedan de la media edad. Basta a mi propósito demostrar la antigüedad de esta especie de rima, dar alguna idea de su frecuente uso y popularidad en latín y francés, y manifestar la conformidad de las reglas a que estuvo sujeta en estas lenguas y en la castellana.

I. La primera muestra, a mi parecer indubitable, de su existencia, y tal vez no la más antigua que se conserva, es la que nos ofrece la cuarta de las epístolas Hibérnicas, recogidas por Jacobo Usserio; que es la de San Columbano, fundador del monasterio Boviense, y por consiguiente se escribió a fines del siglo VI o principios del siglo VII. En este ritmo, se observan constantemente unidas la consonancia monosílaba con la asonancia; es decir que los dos finales de cada dístico presentan dos vocales semejantes, y también lo son la articulación o articulaciones finales, si las hay; verbi gracia:

Totum humanum genus ortu utitur p*ari*,
et de simili vita fine cadit æqu*ali* . . .
Quotidie decrescit vita prœsens quam *amant*,
indeficienter manet sibi pœna quam p*arant* . . .

Cogitare convenit te hæc cuncta, am*ice*,
absit tibi amare hujus formulam v*itæ*.

Sólo se echa menos este artificio en el primer dístico, que dice así:

Mundus iste transit, et quotidie decrescit:
nemo vivens manebit, nullus vivus remansit.

Pero es evidente que debe leerse:

Mundus iste decrescit, et quotidie transit,

pidiéndolo así no sólo la rima, sino la división del verso en dos hemistiquios heptasílabos, a que constantemente se sujetó el poeta, omitiendo las sinalefas.

II. En la vida de los santos padres Tasón y Tatón, escrita en prosa por Autperto, abad de San Vicente del Vulturno, que murió en 778, e inserta en el cronicón de aquel monasterio, que publicó Muratori (*Scriptores rerum italicarum*, I, p. II), se interpolan algunos pasajes en verso asonante, pero no son los versos los que se hacen asonar entre sí, sino los hemistiquios. He aquí dos de estos pasajes:

Mundus ad ima *ruit*, miseros ad Tartara d*ucit*;
mutemus v*este*s; nostras Deus instruë m*ente*s
ne sit quod fort*is* fur latro tollere poss*it*.

Hic prius abj*ectus* fit postea pastor hon*estus*,
undenis *act*is postquam Taso præficit *ann*is.
Ad finem d*urans* complevit tempora m*ulta*,
qui fuerat m*agnus* studiis, opibus quoque l*argus*.

Aquí vemos solicitada, como en los versos de San Columbano, la semejanza completa del final, además de la mera asonancia: *actis, annis;* pero no constantemente, pues vemos mera asonancia en *fortis, possit; durans, multa.*

III. En este mismo *Cronicón Vulturnense,* escrito hacia 1100, se hallan otros pasajes asonantados; como los que principian así:

Si spes et v*irtus*, mors sit honor, vivere Chr*istus*,
tibia nunc d*icat* mea luctu corda rec*isa*, etc.

IV. En las *Actas de los Santos,* día 4 de marzo, hay un poema histórico en alabanza de San Apiano, monje de San Pedro in Coelo Aureo, que floreció poco después de fundado aquel monasterio por Luitprando, rey de Lombardía; y este poema consta de versos sujetos a la misma ley de asonancia entre los hemistiquios; verbi gracia:

Assiduo v*ultu*m lacrimarum flumine *curvus*
lavit, et ex*arsit* flammas exstinguere c*arnis*, etc.

Y si alguna vez falta el asonante, es por vicio del texto, como en el verso:

Vir bonus am*ovit* et bella drac*onum*,

en que evidentemente debe leerse *draconis,* esto es, *diaboli.*

V. A San Jebeardo, arzobispo de Ravena, que falleció en 1044, se le puso el siguiente epitafio, que se conserva en una crónica anónima del siglo XIII, publicada por Bacchino, abad de Santa María de la Croma, y posteriormente por Muratori en el tomo II, parte I, de su citada colección:

Pontificis m*agni* corpus jacet hic Gebe*ardi*,
per quem sancta dom*us* crevit et iste l*ocus*.
Plurima don*avit* quæ tali lege leg*avit*,
quæ patitur J*udas* raptor ut ipse l*uat*.
Christo funde pr*eces*; lector, dic *miserere*.

VI. En el siglo XI, floreció San Pedro Damián, autor del himno:

Ad perennis vitæ fontem mens sitivit arida,

que Jorge Fabricio y Crescimbeni atribuyeron erradamente a San Agustín. Más de los cuatro quintos de los versos de que consta este himno, que es bastante largo, asuenan entre sí; y la asonancia es a menudo de tres vocales, y la acompaña la consonancia monosílaba; por ejemplo:

Ad perennis vitæ fontem mens sitivit *arida*,
claustra carnis præsto frangi clausa quærit *anima*,
gliscit, ambit, eluctatur exsul, frui p*atria*.

Dum pressuris ac ærumnis se genit obnoxiam,
quam amisit, cum deliquit, contemplatur gloriam;
præsens malum auget boni perditi memoriam, etc.

Sucede también a menudo que las dos mitades del mismo hemistiquio asuenan entre sí, como se ve en carnis, frangi; pressuris, aerumni, amisit, deliquit.

VII. Pero tal vez la muestra más curiosa de asonantes latinos es la *Vida de la Condesa Matilde*, escrita hacia los años de 1100, por Donizon, monje benedictino de Canosa. Esta obra tendrá poco más o menos la extensión de las *Geórgicas*, y exceptuando el capítulo VIII del libro primero, y algunos versos de otro autor, que se insertan en el capítulo III del libro segundo, está toda perfectamente asonantada, como se ve en el pasaje siguiente:

Auxilio Petri jam carmina plurima feci.
Paule, doce mentem nostram nunc plura referre,
quæ doceant pœnas mentes tolerare serenas.
Pascere pastor oves Domini Paschalis amore
assidue curans, comitissam maxime supra,
sæpe recordatam Christi memorabat ad aram,
ad quam dilectam studuit transmittere quendam,
præ cunctis Romæ clericis laudabiliorem,
scilicet ornatum Bernardum presbyteratu,
ac monachum plane, simul abbatem quoque sanctæ
umbrosæ vallis. Factis plenissima sanguis,
quem reverenter amans, Mathildis eum quasi papam,
caute suscepit, parens sibi mente fideli, etc.

Así está todo el poema; y no es éste el único de su especie que salió de la pluma de Donizon. Otro compuso en hexámetros y pentámetros con el título *Enarratio Genesis*, que en tiempo de Muratori se conservaba manuscrito, y por los versos que de él se citan se echa de ver que estaba ajustado a la misma estructura de rimas que el precedente.

Es bien singular que Muratori y Leibnitz, que dieron sendas ediciones de esta *Vida de Matilde*, no percibiesen la ley de asonancia a que se sujetó el autor, según lo manifiestan no pocas de las lecciones nuevas que proponen para acla-

rar ciertos pasajes oscuros. Por ejemplo, Muratori querría que se leyese *coctae,* por *certe, durus* por *dirus, amentes* por *amantes* en estos versos:

> Dixit ei: cert*e* pecudes hi si simul *ess*ent,
> noverat esse p*ius* miseris, altis quoque d*ir*us,
> audaces t*an*dem terram Mathildis am*ant*es.

Y en este otro,

> Tutos corr*um*p*is*, victores comprimis *urbis*,

Leibnitz conjetura que la verdadera lección no es *urbis,* sino *orbis.*

VIII. Otro escritor que usó mucho del asonante, bien que no con la constante regularidad del historiador de Matilde, fue Godofredo de Viterbo en su *Panteón,* especie de crónica universal sembrada de pasajes en verso, que parecen interpolarse para alivio de la memoria. El poeta no se ciñe a determinado número, especie, ni orden de rimas; pero son tan frecuentes las asonancias, que no pueden deberse al acaso.

El poema citado de Donizon bastaría para poner fuera de toda duda la existencia del asonante en la versificación latina de la media edad. La asociación de esta rima con la consonancia monosílaba, que se ve en los escritores más antiguos fue como una transición de la rima completa a la semejanza de las solas vocales, en que se cifra, como hemos dicho, el asonante, y a que se limita Donizon, siendo puramente accidentales las consonancias que se encuentran en su obra, como sucede también en nuestros romances épicos y líricos. Pero sería difícil decidir si este artificio rítmico empezó primero en el latín de las escuelas y monasterios, o en los dialectos romances del vulgo. Tampoco sabré decir si los que escribieron en latín acostumbraron usar el asonante en *estancias monorrimas,* como lo hicieron siempre los franceses, y a imitación de éstos nosotros, quiero decir, repitiendo un mismo asonante en gran número de versos consecutivos, y tomando sucesivamente otro y otros asonantes que, re-

petidos de la misma manera, formaban en un largo poema otras tantas estancias o divisiones, cada cual de una sola rima. Me inclino a que los versificadores latinos usaron también así el asonante, no sólo porque ese género de ritmo es de suyo acomodado para este efecto, sino también porque tenemos ejemplos de una misma consonancia continuada sin interpolación de otra en obras latinas de alguna extensión, como en la última de las instrucciones de Conmodiano, en el salmo de San Agustín contra los donatistas, y en la canción militar de los modeneses contra los húngaros. La misma uniformidad de final se advierte en el fragmento de la cantinela rústica con que los franceses celebraron las victorias de Clotario II sobre los sajones (Bouquet, *Recueil* III, página 505). Es de advertir que estos cantares o se compusieron por hombres iliteratos, o fueron destinados expresamente al uso de la plebe; y que la instrucción de Conmodiano es al mismo tiempo la composición latina más antigua que pueda decirse rimada. Parece, pues, que esta prolija repetición de un mismo final fué una de las primeras formas que se dieron a la rima en los cantares del pueblo, si ya no fué la primera de todas; y es natural que se introdujese luego en la versificación asonante, que es la que se presta mejor a ella.

IX. Cuando el Viterbiense escribía, esto es, por los fines del siglo XII, era ya comunísimo el asonante en la poesía vulgar de los franceses, que siempre le usaron en estancias monorrimas a veces larguísimas, y casi siempre en alejandrinos o decasílabos. En alejandrinos y estancias monorrimas, está compuesto el *Viaje de Carlomagno a Constantinopla,* que es el romance más antiguo que se conoce, pues se compuso, según lo indica el lenguaje, en el siglo XI. Existe esta curiosa antigualla en el Museo Británico (*Bibliotheca Regia* 16, E. VIII), y la dio a conocer Mr. de la Rue (*Rapport sur les travaux de l'Académie de Caen,* páginas 198-201), aunque lo que dice de su versificación es erróneo. En

los pasajes siguientes, verá el lector clarísimamente las mismas reglas de asonancia explicadas arriba, y que aún usan hoy los españoles. El asonante es monosílabo o de una sola vocal en dicciones agudas, y de dos en las graves; por ejemplo:

Saillent li escuier, curent de tute p*a*rt.
Ils vunt as ostels comreer lur chev*a*us.
Li reis Hugon li Forz Carlemain apel*a*t,
lui et les duzce pairs, si s'trait a une p*a*rt.
Le rei tint par la main; en sa cambre les men*a*t
voltive, peinte a flurs, e a perres de crist*a*l.
Une escarbuncle i luist et clair reflambe*a*t,
confite en un estache del tens le rei Goli*a*s.
Duzce lits i a bons, de cuivre et de met*a*l,
oreillers et velus et lincons de cend*a*l;
li trezimes en mi et taillez a cump*a*s, etc. *

Par ma foi, dist li reis, Carles ad feit fol*ie*,
quand il gaba de moi par si grant leger*ie*.
Herberjai-les her sair en mes cambres perr*i*nes.
Si ne sunt aampli li gab si cum il les d*i*str*e*nt,
trancherai-lur les testes od m'espée furb*ie*.
Il mandet de ses humes en avant de cent m*ile*.
Il lur ad cumandet que aient vestu brun*ies*.
Il entrent al palais; entur lui s'as*i*str*e*nt.
Carles vint de muster, quand la messe fu d*i*t*e*,
il et li duzce pairs, les feres cumpain*ie*s.
Devant vait li Emperere, car il est li plus r*i*ch*e*s
et portet en sa main un ramisel de ol*i*v*e*, etc. **

* La siguiente es traducción literal:

Salen los escuderos, corren por toda parte.
Van a las hosterías a cuidar de sus caballos.
El rey Hugón el Fuerte a Carlomagno llamó,
a él y a los doce pares; trájolos a parte;
al rey tomó de la mano; a su cámara los llevó
embovedada, pintada de flores, y de piedras de cristal.
En ella lució un carbunclo, y claro resplandeció,
engastado en una clava del tiempo del rey Goliat.
Doce lechos allí hay buenos, de cobre y de metal,
almohadas, y velludos, y sábanas de cendal;
el décimo tercio en medio y hecho a simetría, etc.

** Por mi fe, dijo el rey, Carlos ha hecho locura,
cuando se burló de mí con tan gran ligereza.
Alberguélos ayer noche en mis cámaras de pedrería.
Si no son cumplidos los escarnios, así como ellos los dijeron,

X. Otro de los romances o poemas caballerescos más antiguos que se conservan en la misma lengua, es el de Guillermo de Orange o Guillermo el Desnarigado (*Guillaume au court nez*) de que habla largamente Catel. (*Mémoire de l'histoire de Languedoc*, libro III, páginas 567 y siguientes). Éste se compuso en decasílabos asonantes, como se ve por el siguiente pedazo de una estancia en que se describe el combate de Guillermo con el gigante Isores o Isauro:

¡Dex! dit Guillaume, ¡con cist sarrazin plaide!
¿Que quis je ci, quant je ne m'y essaie?
Aler m'en vueil, ains que li soleux raie,
car ne vueil pas que Loois me sache.
Se cist iert mort, perdu erent li autre.
Dist au paien: tu es moult deputaire;
petit me prises: et je ne te pris gaires.
La hache tint, à ses deux mains la hauce.
Fiert en le comte, merveilleux cop le frappe,
amont en l'heaume, si que tot li embarre.
Sus en abat et berils et topaces,
mes de la coiffe ne pot il trancher maille, etc. *

Para pronunciar estos versos como se debe, esto es, como se cantaban en el siglo XII, y para que el oído, y no solamente la vista, perciba el artificio del ritmo, es menester

cortaréles las cabezas con mi espada acicalada.
Hizo llamar de sus hombres más de cien mil.
Él les ha ordenado que se vistan (armas) bruñidas.
Ellos entran en el palacio; en torno a él se sentaron.
Carlos vino del monasterio, cuando la misa fue dicha,
él y los doce pares, las fieras compañías.
Delante va el Emperador, porque él es el más rico,
y lleva en su mano un ramillo de olivo, etc. (NOTA DE BELLO).

* ¡Dios! dijo Guillermo, ¡cómo este sarraceno habla!
¿Qué pienso yo aquí, que no me ensayo en él?
Irme quiero, antes que el sol raye,
porque no quiero que Luis sepa de mí.
Si éste fuere muerto, destruidos serán los otros.
Dijo al pagano: tú eres un gran belitre.
En poco me precias, y yo no te aprecio en mucho.
El hacha empuñaba, con sus dos manos la levanta.
Descarga en el conde, terrible golpe le da
encima del yelmo, así, que todo lo abolla.
Abajo echa berilos y topacios,
mas de la cofia no pudo él cortar malla, etc. (NOTA DE BELLO).

sonar distintamente la *a* y la *i* en el diptongo *ai*, la *a* y la *u* en el diptongo *au*, cargando el acento sobre la primera vocal, como lo hacemos en las voces castellanas *aire*, *lauro*. No se puede dudar que ésta fuese antiguamente la pronunciación de dichos diptongos, como un medio necesario entre los sonidos primitivos latinos y los modernos franceses. Así *fragilis*, *gracilis* se convirtieron primero en *fráïle* y *gráïle*, para pasar después a *frêle* y *grêle*. Así de *alter*, *altus*, se formó primero *áütre*, *háüt*, que después sonaron *otre*, *hot*. Lo mismo se debe aplicar a los otros diptongos, siempre que la asonancia lo requiera, que en los romances más antiguos es casi siempre. Notaremos también, para no volver a este asunto de la pronunciación, que *in* sonaba en todos casos como en castellano, de modo que *divin*, *pelerin* asonaban en *y*; pero *en* siempre asonaba y consonaba en *a*; lo cual indica que esta última alteración de sonido sube a la infancia de la lengua francesa.

XI. El romance de *Guillermo de Orange* no es ciertamente posterior al siglo XII; y no le cede en antigüedad el de *Urgel Danés* (*Ogier le Danois*), citado por los benedictinos de San Mauro en el tomo VIII, página 595 de la *Historia literaria de Francia*. El principio de este romance, que también fue escrito en decasílabos asonantes, es como sigue:

Oiez, signors; que Jesu ben vos face,
li glorious, li rois esperitable.
Plaist-vos oir chanson de grant linage;
C'est d'Ogier, li duc de Danemarche. *

XII. Otra gesta escrita en endecasílabos asonantes es la de *Guarinos de Lorena* (*Garins le Loherains*) frecuentemente citada en los *Glosarios* de Du Cange y Roquefort, y de que copia algunos pasajes Sinner en sus extractos de poe-

* Oíd, señores; que Jesús bien os haga,
el glorioso, el rey espiritual.
Plégaos oír canción de gran nobleza;
ella es de Urgel, el duque de Dinamarca. (NOTA DE BELLO).

sías del siglo XIII, aunque pertenece indudablemente al anterior. Conviene advertir que los varios manuscritos de este romance, si bien semejantes en la sustancia de las cosas, difieren mucho en el lenguaje y versificación, habiéndose procurado reducirla a consonantes en los más modernos, como se puede juzgar por el principio, que en el códice de la biblioteca de Berna es como sigue:

Vielle chanson voire vueillez oir,
de grant istoire et de merveillous pris,
si com li wandre vindrent en cest pais; *

Y en el códice de Mr. Roquefort:

Vielle chanson voire plest-vos oir,
de bon istoire, vos dirai sanz mentir,
si com li vendre par merveilleus air
vindrent en France crestiens envair. **

XIII. También parece del siglo XII el *Viaje de Carlomagno a Jerusalén,* escrito en alejandrinos asonantes, y mencionado por el mismo Sinner en su catálogo de la biblioteca de Berna; donde se copian, entre otros versos de este romance, los que siguen:

Desor s'en va Basin sans nule demorance,
et a passée Luques, Lombardie et Plaisance...
A Paris est venu li dus par un dimange.
La trova Charlemaine, lou riche roi de France,
qui de ses douze pars menoit si grant morance,
par son neveu Rolland tire sa barbe blanche, etc. ***

* Vieja canción verdadera queráis oir,
de grande historia y de maravilloso precio,
de cómo los vándalos vinieron a este país. (NOTA DE BELLO).

** Vieja canción verdadera plégaos oir,
de buena historia, os diré sin mentir,
de cómo los vándalos con terrible furor
vinieron a Francia, los cristianos a invadir. (NOTA DE BELLO).

*** Encima se va Basino sin ninguna tardanza,
y ha pasado a Luca, Lombardía y Plasencia.
A París ha venido el duque por un domingo.
Allí encontró a Carlomagno, el rico rey de Francia,
que por sus doce pares hacía tan gran duelo.
Por su sobrino Roldán, mesa su barba blanca, etc. (NOTA DE BELLO).

XIV. A la misma especie de verso y rima que el precedente, y acaso también a la misma edad, pertenece el romance de *Guido de Borgoña,* manuscrito de la biblioteca harleyana del Museo Británico (Nº 527), como es fácil ver por este pasaje:

Un matin se leva Karles de Saint Den*ise*,
devant lui fist mander la riche baron*ie*,
et cil viennent tuit, ke ne l'osent desd*ire*.
Il lur a reisoné, si lur a prist à d*ire*:
seignurs, dist l'Emperere, ne lerrai ke ne vus d*ie*:
si vus tus le volez, mun quer le des*ire*,
ke cestes dames returnent a France la garn*ie*,
si menent avec elles lur nieces et lur filles, etc. *

XV. Muchas estancias del *Gerardo de Viena* y del *Buéves de Commarchis* (Códice 20, B. XIX de la *Bibliotheca Regia* del Museo Británico), son también asonantes, pero en la mayor parte se ha procurado reducir estos poemas a la rima completa, alterando, según yo pienso, el texto primitivo. Compúsose el primero en endecasílabos, y el segundo en alejandrinos, que, como he dicho, fueron las medidas a que se apropió el asonante, pues el único ejemplo que he visto de esta rima en otra especie de verso, es el cuento de *Aucassin et Nicolette,* escrito alternativamente en prosa y verso heptasílabo. Sus pasajes versificados son otras tantas estancias monorrimas; verbi gracia:

Quant or voit li quens Garins
de son enfant Aucassin,
qu'il ne porra departir
de Nicolette au cler vis,
en une prison l'a mis,

* Una mañana se levantó Carlos de San Dionisio;
a su presencia hizo llamar la rica baronía;
y ellos vienen todos, que no le osan desobedecer.
Y les ha razonado, y les empezó a decir:
Señores, dijo el Emperador, no dejaré de deciros:
si vosotros todos lo queréis, mi corazón lo desea,
que estas damas se vuelvan a Francia, la guarnecida,
y lleven consigo sus sobrinas y sus hijas, etc. (Nota de Bello).

en un celier sosterin,
qui fu fais de mabre bis.
Quant or i vint Aucassin
dolans fu, ains ne fu si.
A dementer si se prist,
si com vos porez oir:
Nicolette, flors de lis,
douce amie o le cler vis,
plus es douce que raisins....
L'autrier vi un pelerin,
nes estoit de Limosin,
malades de l'esvertin.
Si gisoit ens en un lit,
moult par estoit entrepris,
de grant mal amaladis.
Tu passas devant son lit,
si soulevas ton traïn,
et ton pelison ermin,
la cemise de blanc lin,
tant que ta gambette vis.
Garis fu li pelerins....
Douce amie, flors de lis,
biax alers, et biax venirs,
biax jouers, et biax bordirs,
biax parlers et biax delis,
dox baisers et dox sentirs,
nus ne vos poroit hair.
Por vos sui en prison mis,
en ce celier sosterin,
u je fai moult male fin.
Or m'i convenra morir. *

* Cuando, pues, ve el conde Guarinos
a su hijo Alcasín,
que no le podrá separar
de Nicoleta la de linda cara,
en una prisión le ha puesto,
en una bóveda subterránea,
que fue construida de mármol pardo.
Cuando, pues, vino a ella Alcasín,
doliente fue; jamás lo fue tanto.
A lamentar se puso,
así como podréis oir:
Nicoleta, flor de lis,
dulce amiga, la de linda cara,
más dulce eres que uva.
El otro día vi un peregrino,
natural era del Limosín.
enfermo de perlesía.
Dentro yacía en una cama,

Puede verse este cuento, escrito con mucha gracia y sencillez, en la colección de *fabliaux* de Barbazan, tomo III, edición de 1808.

Creo que bastan estos ejemplos para convencernos de la semejanza absoluta entre el asonante de los franceses y el nuestro. En efecto, la antigua poesía castellana se amoldó en éste, como en otros puntos, sobre el estilo y reglas de la francesa. Sin embargo, hay una particularidad, en que parece a primera vista que se diferenciaba la asonancia del *Cid* y de nuestros primeros romances, de la que usaron los franceses desde el siglo XI, y de la que usamos hoy día nosotros. Según nuestra práctica actual y la de los trovadores franceses, no asuenan nunca las dicciones agudas con las graves; pero nada es más común en la antigua versificación de los castellanos. *Criador,* por ejemplo, asonaba con *albores, voluntad* con *madre, cortes* con *León, Calvári* con *Golgotá.* Esto, sin embargo, sólo se verificaba cuando la última vocal de la dicción grave era la *e* o la *i,* vocales de sonido débil aun en nuestra pronunciación moderna, y que lo eran mucho más en la antigua, pues a veces no se hacía caso de ellas, ni aun para la medida del verso. Por consiguiente la *e* o la

muy mucho estaba impedido,
de grave mal postrado.
Tu pasaste ante su lecho,
alzaste un poco la falda,
y tu pelliza de armiño,
y túnica de blanco lino,
así que el pie te vi.
Curado fue el peregrino.
Dulce amiga, flor de lis,
bellas idas, bellas venidas,
bello jugar, bello triscar,
bello hablar, bello solazar,
dulces besos, y dulces alientos,
nadie pudiera aborreceros.
Por vos, estoy en prisión puesto,
en esta bóveda subterránea,
donde llego a muy mal fin.
Aquí me será fuerza morir.

En la *Historia de la literatura del mediodía de la Europa* por Sismondi, hay algunos extractos de este cuento, pero corrompidísimos por falta de conocimiento en el lenguaje antiguo francés. (NOTA DE BELLO).

i no acentuada de la última sílaba se miraba como muda, y tal vez se suprimía del todo en la pronunciación, en gracia del asonante; licencia, que también estaba en uso hasta cierto punto en el francés de aquella edad, convirtiéndose, por ejemplo, *porte* en *port*, *parólet* en *parólt*, *homme* en *hom*, para que asonaran en *o;* de manera que toda la diferencia parece consistir en que los franceses lo hacían raras veces, y entonces tenían cuidado de escribir las sílabas como debían pronunciarse.

Cuando se comenzaron a publicar nuestros romances viejos, se percibió la necesidad de escribirlos de modo que se salvase o disimulase aquella imperfección de la rima. Pero se hizo todo lo contrario de lo que debiera haberse hecho, dando una *e* inacentuada a las dicciones agudas en vez de quitársela a las graves. No hay duda que el primero de estos arbitrios debía ser más agradable al oído, y más conforme a la presente pronunciación del castellano, que no permite multiplicar las articulaciones finales de los vocablos, ni terminarlos en *ll*, *ch*, y otras letras. Pero los autores de aquellos romances no juzgaron ni sintieron como nosotros; y si se hubo de darlos a luz como fueron escritos originalmente, no debió tratarse de contentar al oído a expensas de la razón y de la verdad, creando formas nuevas de palabras, que no se oyeron en ninguna época de la lengua. Por ejemplo, ¿con qué podrá autorizarse el escribir *mase* (más), *yae* (ya), *hae* (ha), *estaráse* (estarás), y otros vocablos semejantes, de que abundan los romances impresos? Es necesario no haber saludado las antigüedades castellanas, para persuadirse que en tiempo alguno haya sido tal la pronunciación de estas palabras.

Entre nosotros, ha llegado a ser ley general de toda composición asonantada, que sólo las líneas pares asuenen; pero no fue así al principio, antes bien, todos los versos asonaban, formando ordinariamente largas estancias monorrimas, como hemos visto que era la práctica de los franceses. El ale-

jandrino y el endecasílabo, fueron también en castellano las únicas medidas en que se empleó la asonancia; pero nuestro alejandrino asonante, abandonado casi enteramente a los juglares, se hizo menos regular y exacto en el número de sílabas, que el de los franceses como se puede ver en el *Poema del Cid;* y de sus dos hemistiquios, escritos como versos distintos, nació lo que hoy llamamos *romance octosílabo,* porque al fin prevaleció la costumbre de darles ocho sílabas con el acento en la séptima, en lugar de siete con el acento en la sexta, que hubiera sido la estructura correspondiente al alejandrino exacto. En efecto, a pesar de la grande rudeza de los versos, o sea corrupción del texto primitivo, del *Poema del Cid,* hallamos en él muchos pasajes, que con sólo separar los hemistiquios, se convierten en otros tantos pedazos de verso octosílabo, no más irregular que el de los que llamamos romances viejos.

Es, pues, claro, que en este metro la asonancia alternativa sólo se debe a la división del antiguo verso largo en dos cortos, o en otros términos, a la práctica de escribir los hemistiquios como versos enteros. El de siete sílabas con asonantes en las líneas pares, como el de las *Barquillas* de Lope de Vega, debió del mismo modo su origen a la separación de los hemistiquios del alejandrino exacto de asonancia continua, como los siguientes del *Cid*:

Tornaba la cabeza,
e estábalos catando,
vio puertas abiertas
e uzos sin cannados,
alcándaras vacías,
sin pieles e sin mantos, etc.

En otra parte, he indicado el origen de que probablemente nacieron nuestras seguidillas; es a saber, del endecasílabo francés de esta estructura:

Moult fu quens Turgibús | de grant vaillánce,
quant par chevalerie | s'en vint en Fránce.
(*Fabliaux* de Barbazan, tomo II, pág. 217, edición de 1808).

Dividido cada uno de estos versos en dos, alterna el de siete sílabas con el de cinco, y la rima (sea consonante o asonante) queda en las líneas pares.

En cuanto al endecasílabo con asonancia alternativa, que llamamos romance heroico, ésta es una invención modernísima, desconocida aún en la edad de Lope de Vega y de Calderón, y contraria a los principios y práctica de los antiguos. No es menester volver a la versificación del *Poema del Cid* para probarlo. Usábase introducir este metro en los estribillos de los romances líricos, pero siempre con asonancia continua, como en los siguientes del *Romancero general:*

Todo el sagrado mar junto no basta,
cuando el fuego de amor el alma abrasa.

Tanto os cansa mi vida, tanto tarda
el verdugo cruel que la amenaza.

¿Cómo podré vivir, si me combaten
sinrazones, amor, olvido y cárcel?

En el romance *Después que te andas, Marica,* se pone este absurdo estribillo:

Miedo me pones, niña Bivero,
de que tienes de aflojar en mis amores.

Léase:

Miedo me pones, niña, vive Heródes,
que tienes de aflojar en mis amores.

Resulta de todo, que el rimar en nuestras obras asonantadas una línea sí y otra no, se debió primeramente a la división de un verso en dos; y que esta alternativa, que hasta fines del siglo XVII sólo se verificaba en los versos cortos, se extendió posteriormente a los largos. Voy a terminar este discurso, con algunas reflexiones sobre la naturaleza y usos del asonante.

Algunos condenan esta especie de rima como imperfecta y bárbara. Pero ¿qué principio hay en la naturaleza de

las cosas, que, una vez admitido el homeoteleuto o semejanza de terminación para señalar el ritmo, prescriba que esta semejanza sea más bien de un modo que de otro? Pudiera mirarse el asonante como un artificio pueril, de la misma clase que los acrósticos, laberintos y otras invenciones, en que se deleitaron edades menos cultas, cuando no fuese inmediatamente perceptible al oído; pero, aunque las relaciones que exige entre los sonidos finales no sean tan obvias como en la rima completa, lo son suficientemente para los objetos de la versificación; y lo son en tanto grado, que en los romances y seguidillas, dos géneros de composición los más favoritos del vulgo, se emplea rara vez otra rima que la asonante.

Otra tacha que suele ponerse a esta especie de rima es el ser, según se dice, demasiado fácil. Pero, por mucho que lo fuese, nunca podría serlo tanto como el verso suelto. No convendré, sin embargo, en que el asonante, perfeccionado por nuestros poetas castellanos de los siglos XVI y XVII, haya de darse como un artificio rítmico demasiado fácil, adecuado sólo para el diálogo, o para cantares del vulgo. Disminuyen mucho la facilidad de las rimas la necesidad de repetir muchas veces una misma, la práctica de evitar el consonante, que en algunas terminaciones es frecuentísimo, y la mayor correspondencia que debe haber entre las pausas de la versificación asonantada y las del sentido. Además es bien sabido que hay asonantes sumamente difíciles y en que sería de todo punto imposible componer dos o tres centenares de versos. Cuando en el asonante disílabo la vocal inacentuada es la *e,* no es muy fácil seguirle, sobre todo si la vocal acentuada es la *i* o la *u.* Las combinaciones *óa, óo, úa,* y *úo* son también difíciles de seguir; y en general todo asonante en que la vocal acentuada es la *u,* es de mucho mayor dificultad que la rima completa.

De las tres especies de rima que han estado en uso en las lenguas de Europa, la aliterativa, la asonante y la consonante, la primera me parece que debe ser la menos agradable,

según la observación justísima de Cicerón, *notatur maxime similitudo in conquiescendo.* De las otras dos, la consonante es preferible para las rimas pareadas, cruzadas, o de cualquier otro modo mezcladas; pero la asonante es, no sólo la más a propósito, sino la única que puede oirse con gusto en largas estancias, o composiciones enteras monorrímicas. El consonante es igualmente perceptible, y agradable en todas las lenguas; pero, así como la aliteración es más acomodada para los dialectos germánicos, en que dominan las articulaciones, así el asonante se halla mejor con aquellos otros idiomas, que, como el castellano, abundan de vocales llenas y sonoras.

Una ventaja, si no me engaño, lleva el asonante a las otras especies de rima, es a saber, que, sin caer en el inconveniente del fastidio y monotonía, produce el efecto de dar a la composición cierto aire y colorido particular, según la asonancia que se emplea, lo que tal vez proviene de que cada vocal tiene cierto carácter que le es propio, demasiado débil para percibirse desde luego, pero que con la repetición toma cuerpo y se hace sensible. ¿No es positivo que ciertas asonancias se adaptan mejor que otras a ciertos afectos? Sin embargo, según la impresión que dejan en mí los varios asonantes, creería que algunos de ellos se adaptan mejor que otros a ciertos afectos; por ejemplo, las vocales llenas *a, o* me parecen convenir mejor a los asuntos graves y magníficos *; la *i,* por el contrario, a lo patético y a la elegía. Sin embargo, es muy factible que este o aquel sonido hable de un modo particular al espíritu de un individuo, en virtud de asociaciones casuales, y por consiguiente erróneas.

Lo que sí creo ciertísimo es, que cuanto más difíciles los asonantes, otro tanto son más agradables en sí, prescindiendo de la conexión que puedan tener con las ideas o afectos; ya sea que el placer producido en nosotros por cualquier

*Fastum et ingenitam hispanorum gravitatem, horum quoque inesse sermoni facile quis deprehendet, si quis crebram repetitionem litteræ A, vocalium longe manificentissimæ, spectet... Sed et crebra finalis clausula in *o* vel *os* grande quid sonat. Isaac Vossius, *De poematum cantu et viribus rhythmi.* (NOTA DE BELLO).

especie de metro o de ritmo, se proporcione en parte a la dificultad vencida; o que el oído se pague más de aquellos finales que le son menos familiares sin serle del todo peregrinos; o sea finalmente que la repetición de estos mismos finales corrija y tempere la superabundancia de otros en la lengua.

Nuestros poetas modernos no han sacado quizá todo el partido que pudieran de estos diferentes colores y caracteres de la *asonancia,* para dar a sus obras el atractivo de la variedad; y que en el uso de ella me parece que se han impuesto leyes demasiado severas, y que en realidad perjudican a la armonía. Que se guarde un mismo asonante en los romances líricos, letrillas y otras breves composiciones está fundado en razón; pero no comprendo por qué motivo se haya el poeta de sujetar a uno solo en todo un canto de un poema épico, aunque conste de mil o más versos, sin que pueda alegarse en favor de esta práctica ni el placer del oído, a quien, lejos de agradar, atormenta el martilleo de una desinencia tantas veces repetida, ni el mérito de la dificultad, habiéndola sin comparación mayor con la variedad de la asonancia, que en seguir indefinidamente una sola, apelando a ciertas terminaciones inagotables, como lo hace por necesidad, dejando las menos abundantes, que son sin duda las más gratas.

Ya que se ha querido añadir a las tres unidades del drama la del metro (que no prescriben Aristóteles ni Horacio, ni es conforme a la práctica de los antiguos * dramáticos

* *"In comœdia maxime claudicamus, licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur; quæ tamen in hoc genere sunt elegantissima, et plus adhuc habitura gratiæ, si intra versus trimetros stetissent.* Quintiliano, *Institutio Oratoria* X, I. Mirificum sane magni rhetorici judicium. Optabat scilicet ut fabulæ Terentianæ, quæ in primo cujusque actu ac scena a trimetris incheantur, eodem metro ac tenore per omnes actus scenasque decucurrissent. Crederes profecto hominem nunquam scenam vidisse, nunquam comœdum partes suas agentem spectavisse. Quid voluit? Quod nec Menander, nec ullus grœcorum fecit, Terentius ut faceret? ut ira, metus, exultatio, dolor, gaudium, et quietæ res et turbatæ, eodem metro lente agerentur? Ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico spectantum aures vel delaflaret vel offenderet? Tantum abest ut eo pacto plus gratiæ habitura esset fabula ut quantumvis bene morata, quantumvis belle scripta, gratiam prorsus omnem perdidisset. Id primi artis inventores pulcre videbant; delectabant ergo varietate ipsa, diversaque ἥζη κ' πάζη diverso carmine repræsentabant. Bentley, Σχεδίασμα. (NOTA DE BELLO).

castellanos), pudiera a lo menos habérsele dejado la variedad de rimas, que tanto deleita en las comedias de Lope de Vega y Calderón. ¿Por qué no se ha de diferenciar el asonante a lo menos en las diferentes escenas? ¿Por qué no se han de realzar de este modo los lances imprevistos, las inesperadas transiciones de un afecto a otro; ya que no variando de metro, como lo hicieron todos los trágicos y cómicos, griegos y latinos, a lo menos variando la rima?

Esta nueva unidad ha contribuido a la languidez, pobreza y falta de armonía, que con pocas excepciones caracterizan al teatro español moderno. Ella da a la versificación una monotonía soporosa, obligando al poeta a renunciar a las asonancias más agradables, que son, como lo hemos observado, las más difíciles.

X

DEL RITMO ACENTUAL Y DE LAS PRINCIPALES ESPECIES DE VERSOS EN LA POESÍA MODERNA *

* Se publicó póstumamente en O. C. VIII, pp. 31-48. Hemos compulsado su texto con el manuscrito original para la presente edición. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Si hubiera de seguirse escrupulosamente la razón de los tiempos, debería tratarse aquí de la rima, que apareció en la poesía latina a la época misma que el *metro* degeneraba en el *ritmo* de los siglos medios; pero es tan íntima la conexión entre la materia de este discurso y la del anterior, que juzgué indispensable acercarlas.

Prescindiendo, pues, por ahora de la rima, la medida de los tiempos se hace en la poesía moderna, como en la de los siglos medios, por cesuras y acentos. La cesura final viene acompañada de una pausa que no permite la sinalefa entre el fin de un verso y el principio de otro; y es indiferente para el *ritmo* que esta cesura venga inmediatamente después de la última sílaba aguda, o que intervengan algunas sílabas graves, que formen con la aguda un mismo vocablo; de manera que, o considerando dichas sílabas graves como necesarias, podemos suponer que, cuando faltan, se suple por medio de la pausa final el tiempo preciso para el complemento del período rítmico; o mirándolas como superfluas, podemos imaginar que, cuando existen, se embeben en la pausa.

Pero convendrá declarar con más precisión qué es lo que se debe entender por este embebimiento de las sílabas en la cesura final. El oído exige cierto espacio de tiempo entre el último acento agudo de una línea, y el primer sonido de la siguiente; y con tal que se le dé este espacio, le es indiferente que se le llene de sílabas graves en todo u en parte, o que se le deje enteramente vacío. Bien es que aun con estas pe-

queñas diferencias se tiene algunas veces cuenta, y en el día no está bien recibido entre nosotros emplear promiscuamente los finales agudo, grave y esdrújulo, cuando se componen obras serias en verso endecasílabo; pero el uso general que los reputa por equivalentes en otros estilos y géneros de metro, y la libertad de mezclarlos a arbitrio que se permitieron, aun en las estancias heroicas los grandes maestros de la poesía moderna, nos obligan a reconocer en general, que las sílabas graves que siguen al último acento agudo, no son esenciales al ritmo. Digo *en general,* porque en realidad no hay accidente, por pequeño que sea, en la prolación de las palabras, de que no pueda hacerse uso para señalar intervalos de tiempo, y que por tanto no pueda entrar esencialmente en el ritmo. Supongamos que un poeta quisiese reducir a cierta regla constante la sucesión de los finales agudo, llano y esdrújulo. ¿No es claro que resultarían de aquí series análogas, en que a iguales intervalos de tiempo esperaría y encontraría el oído unos mismos accidentes? ¿y no nacería de la regular repetición de estos accidentes un ritmo verdadero? Esto es cabalmente lo que hacen ahora los franceses, sujetando a una alternativa perpetua las rimas aguda y llana, que llaman masculina y femenina; alternativa que exigen en toda especie de verso y de estilo, y que por consiguiente se debe mirar como una parte esencial de su sistema rítmico. Pero los límites que me he propuesto no abrazan estas modificaciones particulares del sistema común de los europeos.

Síguese de lo dicho, que mientras en el final agudo, llano o esdrújulo no se considere hacer diferencia en el verso, convirtiéndole de una especie en otra, es un error contar la última sílaba de los versos llanos en el número de las esenciales; y que por consiguiente las denominaciones de octosílabo y endecasílabo dadas por los españoles e italianos a los versos que tienen el último acento sobre la séptima y la décima, son absolutamente impropias. La causa de computarse diferente-

mente el número de sílabas esenciales a cada metro, consiste en que cada nación ha mirado el final que ocurría más a menudo en su lengua, como el único natural y propio. En español e italiano las rimas llanas son más fáciles y comunes que las agudas y esdrújulas: en inglés, al contrario, (y lo mismo sucedía en francés, antes de establecerse la alternativa de la rima femenina con la masculina, que es práctica reciente), si se abre cualquier poema, se verá que el final agudo aparece más frecuentemente que ningún otro. Era, pues, tan natural a un francés o a un inglés el considerar como superflua la última sílaba del verso grave, como a un español o italiano la del esdrújulo. De lo cual se deduce que ambas lo son igualmente.

Esta propiedad de rechazar la sinalefa, y de hacer indiferentes la presencia o ausencia de las sílabas graves después de la postrera aguda, es en el día peculiar a la cesura final, y lo que la distingue de la otra cesura, que en algunas especies de versos debe ocurrir en medio de ellos; de manera que dondequiera que se presenta una cesura con este carácter, allí es necesariamente el fin del período rítmico. Según este principio, el alejandrino de don Gonzalo de Berceo, en que la cesura media goza de todos los privilegios de la final, parece que se debe considerar como una reunión de dos distintos hexasílabos; al paso que el alejandrino más moderno de los franceses, que, si hay sílaba grave en la cesura media, exige que termine en vocal, para que se elida con el hemistiquio siguiente, que ha de comenzar asimismo en vocal, se deberá reputar por un verdadero dodecasílabo. Pero esta diferencia de cesuras no fue conocida de los fundadores de la poesía moderna. Para ellos la cesura final y la media venían acompañadas de una pausa tal, que en ambas se dejaba de cometer la sinalefa, y se miraban las graves como nulas; lo cual no parecerá extraño, si se tiene presente que no reputaban la sinalefa por necesaria, ni aun cuando concurrían vocales fuera de las cesuras; de que tenemos mul-

titud de ejemplos no sólo en los más antiguos poemas de las lenguas modernas, sino también en los versos latinos de los siglos medios. En efecto, era natural que la pronunciación del latín se acomodase a todos los hábitos que prevalecieron en el habla ordinaria *.

Esta práctica se explica naturalmente suponiendo que así como varía de una nación a otra la duración de la pausa entre los varios vocablos **, así también ha variado en las di-

* Com vos ozroiz, se je önques en di.
Como vosotros oiréis, si yo jamás de ello hablo.
(*Gerard de Vienne*).

Cil li conta ce que il sot de fi
El le contó lo que él supo de fijo.
(*Ib.*).

Era ün simple clérigo, pobre de clerecía.
(*Milagros de Nuestra Señora*).

Que despierta ël pueblo que siede adormido
(*Sacrificio de la Misa*).

Vatum poli öracula.
(*Breviario Mozárabe*).

Iste ëlectus Joannes diligendi promptior.
(*Ib.*).

A Solis ortu üsque ad occidua
littora maris, etc.
(*Rhythmus in obitum Caroli Magni,*
Muratori, *Scriptores rerum italicarum,* t. II, p. II).

Esta omisión de la sinalefa llegó a ser frecuentísima en latín, sobre todo en los versos no sujetos a la observancia de cuantidades. (NOTA DE BELLO).

** Los italianos pasan más rápidamente que los españoles de una vocal a otra, sea en uno mismo, sea en distintos vocablos; y así *reo, mio,* que en medio de un verso italiano tienen la duración de una sílaba, para los españoles valen constantemente dos. De aquí proviene el elidirse tan a menudo las vocales finales de los italianos, como en *quest' ora, pover' uom,* que en castellano casi nunca sucede; y el no parecerles a ellos duras ciertas sinalefas que en nuestra versificación difícilmente se tolerarían.

Los españoles respectivamente hacen mayor uso de la sinalefa que los ingleses; y así el hiato de estos versos:

The fairest she of all the fair of Troy,
(*Pope*).

Howl o'er the marts and sings thro' ev'ry wind,
(*Id.*).

sería desagradable en nuestra lengua.

De aquí nace un defecto harto común en la pronunciación inglesa de los españoles, que es pasar con demasiada velocidad de la vocal final de una dicción a la inicial de otra, profiriendo, verbi gracia, *very amiable,* como si sólo formase cuatro sílabas. Los ingleses, al contrario, pronunciando el castellano, se detienen demasiado entre los vocablos. El saludo ordinario *cómo está usted,* en que para nosotros no hay más de cuatro sílabas, en boca de un inglés suele tener cinco o seis.

Parece que cuanto más abundan las vocales en una lengua, tanto mayor es la

ferentes épocas de una misma lengua; y que en otro tiempo era mayor que en el día *.

En consecuencia, debía ser menos ofensivo el hiato, y la sinalefa no tan frecuente como ahora. Y como esta pausa se exagera en las cesuras métricas, y en el fin más que en el medio del verso, la cesura media de los primeros versificadores debía prolongarse un poco más que nuestra cesura media, y en la misma proporción su cesura final más que nuestra cesura final.

Otra causa que no pudo menos de contribuir a esto, fue la coincidencia perpetua de las pausas de la sentencia con las del ritmo. En nuestra versificación, el período lógico suele ir por un camino, y el período rítmico por otro distinto; lo cual, lejos de ser un defecto, se mira con razón como

volubilidad con que se pronuncia, menor de consiguiente la pausa entre dicción y dicción, más frecuente la sinalefa en el habla común, y más necesaria en el verso. (NOTA DE BELLO).

* En favor de esta suposición, se puede observar que cuando la lengua descarta una articulación que separaba dos sonidos vocales, se conserva por mucho tiempo una pausa entre las vocales contiguas. En *liar,* por ejemplo, acostumbramos todavía detenernos entre la *i* y la *a* tanto espacio como si se conservase la *g* de *ligare.* Donde hoy decimos *reina,* disílabo, decían nuestros mayores *reïna,* trisílabo, en el mismo tiempo que *regina.* Nuestro *ser* era *seer,* de *sedere,* y nuestro *siendo, seyendo* de *sedendo. Volaille* era *volaïlle* de *volatilia; chanteur, chanteör* de *cantatore,* y así en otras innumerables voces castellanas, francesas, etc. El proceder de las lenguas en las más de sus contracciones y abreviaciones ha sido ahogar primero los sonidos articulados, sin hacer novedad en el tiempo o duración de las sílabas; disminuir luego la pausa entre las vocales vecinas, reduciéndolas a diptongos; y convertir en seguida los diptongos en sonidos simples. Lo mismo que en una sola dicción, se verifica entre dos. Primero se decía *la fermosura,* díjose luego *la ërmosura* en cinco sílabas, luego *la ermosura* en cuatro; y en italiano se hubiera dado un paso más diciendo *l'ermosura.* La omisión de la sinalefa en voces que comenzaban por *h,* dio motivo a que algunos pensasen que nuestros poetas castellanos del siglo XVI aspiraban esta letra, pronunciando *jermosura, jablo, jasta,* etc.; pero si así fuese, hubieran omitido siempre la sinalefa en dichas voces, y no viéramos que un mismo escritor (fray Luis de León) la comete y la omite en una misma voz, aunque más ordinariamente lo segundo.

Si consideramos, pues, el gran número de articulaciones finales que se desvanecieron en el tránsito del latín al romance, no parecerá extraño que en tiempos tan cercanos a la lengua materna, fuese más frecuente el hiato, y menos desagradable que ahora.

Naturalísimo era pronunciar *que ïl* de *quod ille, era ün* de *erat unus, despierta ël* de *experrectat ille;* y que hecho familiar el hiato, se extendiese a los casos en que no lo autorizaba la etimología, y aun a la pronunciación del latín. Finalmente, el omitir tan a menudo la sinalefa supone de necesidad el hábito de hacer entre los vocablos una pausa mayor que la que se acostumbra en el día. (NOTA DE BELLO).

necesario para dar gracia y variedad al metro. Pero no sucedió así en la primera época de la poesía de pueblo alguno *.

Los versificadores más antiguos de las lenguas modernas construían las palabras de manera que bastaba el sentido para repartirlas en los miembros o hemistiquios del verso, y el lector menos ejercitado no podía menos de hacer, al tiempo de pronunciarlas, una pausa considerable en la cesura media, y otra mayor en la cesura final. Aunque ambas cesuras absorbían igualmente las sílabas graves y rechazaban la sinalefa, la respectiva desigualdad de su duración distinguía sensiblemente el fin de los miembros o hemistiquios, del fin de los versos enteros.

Pasando ahora de las cesuras a los acentos, la primera cuestión que se presenta es, si hay entre las modernas alguna lengua destituida de acento, o en otros términos, si hay pueblo que no acostumbre elevar la voz en una sílaba invariable y fija de cada dicción. Algunos críticos franceses sostienen que no hay acento en su lengua. A mí, sin embargo, confieso que me hacen fuerza los argumentos que en apoyo de la opinión contraria alega el señor Scoppa en sus *Principios de la versificación* **. Las leyes del acento francés parecen ser más simples y uniformes que las que gobiernan el de las otras lenguas elevando constantemente la última vocal de todas las dicciones, salvo que esta vocal sea la *e* femenina

* A buen seguro que no se hallará en todo Berceo una copla como la siguiente del Arcipreste de Hita:

> Como dice Aristóteles, cosa es verdadera,
> el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
> por haber mantenencia; la otra cosa era,
> por haber juntamiento con fembra placentera.

En todo el *Poema del Cid*, creo que no hay más de un solo ejemplo de sentencia terminada en principio de verso; que es éste:

> Vuestra virtud me vala, | Gloriosa, en mi egida, |
> e me ayude: ella me acorra | de noche e de día. |

El paralelismo, si es lícito decirlo así, del sentido con el metro, es uno de los caracteres que distinguen nuestros romances verdaderamente antiguos de las imitaciones del siglo XVI o XVII. (NOTA DE BELLO).

** Parte I, capítulo I, y siguientes. (NOTA DE BELLO).

o sorda. Semejante simplicidad comparada con lo vario de las otras lenguas, y aun de algunos dialectos de la francesa, es acaso lo que ha dado motivo a pensar que esta última carece absolutamente de tonos. Es natural que los franceses pronuncien el latín conforme a los hábitos que han contraído en el habla común; y ya que en su manera de recitarle percibimos distintamente que elevan siempre la voz en la última sílaba *, ¿no es de creer que esto provenga de que así lo hacen en su idioma nativo?

Pero cualquier opinión que se forme respecto del acento francés en el estado presente de esta lengua, no es dudable que en el francés antiguo se conservasen por mucho tiempo aquellas modulaciones que las otras lenguas de la Europa Meridional heredaron de su madre la latina. La supresión de las sílabas finales graves de los vocablos latinos, salvo las que tomaron la *e* femenina, caracterizó al romance francés desde muy temprano; y conservando sus vocablos el acento agudo en la misma sílaba que solía elevarse el latín, era menester que fuesen oxítonos; y solamente cuando la vocal de la última sílaba era la *e* femenina, barítonos. Esto, sin embargo, no pudo haber sido tan general en los primeros tiempos del francés como ahora, y debió irse estableciendo gradualmente, al mismo paso que se iban ahogando y desvaneciendo las sílabas graves finales del idioma latino; porque la conversión de un habla en otra es necesario que se haga lentamente y por grados imperceptibles.

El acento parece obedecer en todas las lenguas, y en todas las épocas de una lengua, a la ley fundamental de elevar una vocal en cada dicción, y no más de una. Con todo, así como antes observé que esta ley no era tan universal, que

* De aquí es que el asclepiadeo latino:

Mœcenás atavís edité regibús;

tiene hoy a los oídos franceses la misma cadencia y número que su alejandrino; y de aquí procede también que los hexámetros y pentámetros con que los franceses han querido recientemente imitar en su lengua la estructura de aquellos versos latinos, parezcan a nuestros oídos enteramente destituidos de ritmo. (NOTA DE BELLO).

no hubiese algunas palabras destituidas de acento agudo, así también debo observar ahora que lo de no haber más de una sílaba aguda en cada vocablo no es tan rigorosamente exacto, que no pueda muchas veces reconocer el oído en una misma dicción dos elevaciones de la voz, la una a la verdad fuerte, y la otra débil, pero ambas suficientemente perceptibles. Para que esto se verifique, es necesario que la dicción tenga tres o más sílabas, y entonces, a más del acento principal, se percibirá otro secundario, que en ningún caso está contiguo al primero; verbi gracia:

2 1 2 1 1 2 2 1
Naturaleza, fuentecilla, lágrima, barbaridad.

La mejor prueba de la existencia de este acento es la que suministra en algunas lenguas la práctica de los poetas, que comúnmente, y por un proceder ordinario del arte, emplean como equivalentes la sílaba aguda y la última sílaba de una dicción esdrújula *. Así, en efecto, lo acostumbran hacer

* Es preciso confesar que en la versificación italiana y española no se saca ningún partido de la afinidad de estas dos especies de sílabas, excepto en dos casos: el primero, cuando en los versos que deben terminar con dicción esdrújula, se emplea como tal la reunión de dos vocablos, el uno grave, y el otro monosílabo agudo, bien que el último de tal naturaleza que sin mucha violencia se pueda pronunciar como enclítico; verbi gracia:

> . . . . . Gustaste il piú odorífero
> o il piú soave giammai? Non *sentívi tu*
> come piccava?
> (Ariosto, *Cassaria,* acto III).
>
> Fanciullo in casa allevato ed *avúto l'ho*
> in luogo di figliuolo.
> (Id. *I suppositi,* acto IV);

y el segundo, cuando se emplean como agudas las dicciones esdrújulas, que terminan en pronombres enclíticos, verbi gracia:

> Tirsi, *paréceme,* que estás turbado,
> (Jáuregui, *Aminta,* acto III),
>
> Ora *consuélate,* que como quiera
> que el desdichado muera, tú le matas.
> (Id. acto IV).

Es verdad que la conducta de los poetas en uno y otro caso se mira como una especie de licencia; pero no hay licencia poética que no tenga su razón, o llámese pretexto, en la naturaleza. ¿Por qué se permite alguna vez colocar la última sílaba de *paréceme,* y no la de *parecióme,* bajo el acento métrico, sino porque en la última sílaba de las voces esdrújulas hay un acento secundario, que falta en las graves? (Nota de Bello).

los griegos en sus versos políticos*, y los ingleses**. Sin embargo de esto, cada vez que se hablare de sílabas graves en esta obra, se designarán con esta denominación todas aquellas que no se hallen bajo el acento primario.

* Verbi gracia:

Πίσκοπος του Δαμαλᾶ,
Μήτε νου μήτε μηαλὰ,
Τὰ λινὰ δεν ἤθελες,
Τὰ μεγάλα γίρεβες.
Τράβα τὸ χερόμηλα,
Κούνα τ' Αραπόπουλα.

El obispo de Damalá, descontento con los pequeños peces que se le traían, quiso ir él mismo a pescar. Apresado por un corsario de Berbería, como fuese inútil para otra especie de trabajo, se le ocupó en mecer la cuna de un niño. A esto alude el epigrama anterior.

"Obispo de Damalá, ni cordura ni seso. No quisiste lo chico, envidiaste lo grande. Da vueltas a la cigüeña; mece al hijo del árabe."

(Mitford, *Harmony of language,* Sect. XV, art. 4). (NOTA DE BELLO).

** There are four minds, which like the *élements,*
might furnish forth creation. *Italy!*
Time, which hath wrong'd thee with ten thousand rents
of thine imperial garment, shall deny
and hath denied to ev'ry other sky
spirits which soar from ruin. Thy decay
is still impregnate with *divinity,* etc.

(Lord Byron, *Childe Harold,* IV).

If from *society* we learn to live,
His *solitude* should teach us how to die.

(*Ib*).

Es una observación que se ha hecho antes de ahora por Mr. Mitford (*Harmony of language,* Sect VII), y por el siciliano Scoppa (*Principios de la versificación,* tomo III, p. 355), que en aquel célebre cántico nacional de los ingleses, *God save the king,* el verso es frecuentemente agudo en donde la música lo requiere esdrújulo; y así los italianos han adaptado mejor la letra a la música, traduciendo:

God save great George our king,
god save our noble king,
god save the king,

por:

Che il ciel propizio
salvi il magnánimo
nostro gran re.

La existencia de los dos acentos principal y secundario está reconocida por los ortoepistas ingleses, y ambos se puede decir que son de igual importancia en la versificación de este idioma; y así, cuando el verso termina en voz esdrújula, el acento secundario final es el que debe coincidir con el último acento métrico. Tan natural es esto a los ingleses, que Mr. Hobhouse, literato profundamente versado en la poesía italiana, parecía tener dificultad en concebir que el decasílabo esdrújulo se redujese al mismo ritmo que el llano o el trunco. (Véase su *Essay on the present literature of Italy,* impreso con sus *Illustrations of Childe Harold,* pág. 364). (NOTA DE BELLO).

De todas las especies de verso que se usaron en el latín de los siglos medios, la que tuvo más boga, principalmente en la poesía eclesiástica, fue el dímetro yámbico, ora ajustado a la observancia de cuantidades, ora no; y su forma ordinaria y casi pudiera decirse invariable, fue la de ocho sílabas con terminación esdrújula:

Arbor decora et fúlgida,
ornata regis púrpura.

Nació de ella el verso hexasílabo, que sólo se le diferencia en no serle necesarias las sílabas graves finales. Esta especie de verso es antiquísima en la poesía moderna. Usáronla en el romance francés, Everardo, abad de Kirkham, que floreció en la primera mitad del siglo XII *; y Felipe de Than, que escribía por los principios del mismo siglo **; en

* Este Everardo tradujo en hexasílabos los dísticos de Catón. He aquí una muestra de su versificación y estilo:

Or proiez pur le móine
ke Deeus son cuer eslóine
de mal e de pecchié,
e k'il lui doint sa gráce
ke ïl la chose fáce
sulunc la verité.
(Ahora rogad por el monje,
que Dios su corazón aleje
de mal y de pecado,
y que le dé su gracia,
para que la cosa haga
según la verdad).
(Rochefort, *Glossaire,* II, pág. 760). (NOTA DE BELLO).

** Felipe de Than fue autor de dos poemas en hexasílabos; el *Liber de creaturis,* que es un tratado de cronología, lleno de erudición; y el *Bestiario,* que es un tratado sobre los cuadrúpedos, aves y piedras preciosas, traducido del latín. He aquí un pasaje del *Bestiario*: descríbese el instinto maravilloso del erizo para coger y cargar las **uvas:**

El tens de vendenger
lores munte al palmer,
La ú la grappe veit,
la plus méure seit.
S'in abat le raisin,
mult li est mal veisin.
Puis del palmer descent,
sur les raisins s'estent.
Puis de sus se vulote,
ruunt cume pelote.
Quant est trés bien chargét,

el castellano, el Arcipreste de Hita *, y el judío *Rabí Don Santo* **; y en la lengua inglesa, el autor desconocido de la gesta o poema histórico del rey Horn ***.

El yámbico dímetro dio origen a otra especie de verso de grande uso en la poesía francesa e inglesa. En efecto, si se pasa de la sexta a la octava sílaba, el último acento de aquel metro:

Arbor decora et fulgidá
ornata regis purpurá;

tendremos exactamente el verso octosílabo francés,

les raisins embrocét,
eissi porte pulture
a ses fils par nature.
(En el tiempo de vendimiar,
entonces monta a la vid.
Allí donde el racimo ve,
el más maduro coge.
Así de allí derriba la uva,
muy mal vecino le es.
Luego de la vid desciende,
sobre las uvas se tiende,
luego encima se revuelca
redondo como pelota.
Cuando está muy bien cargado,
y las uvas prendidas,
así lleva alimento
a sus hijos por instinto).

(Rochefort, *État de la poésie française dans les XII et XIII siècles,* pág. 67). (NOTA DE BELLO).

* El Arcipreste de Hita mezcló esta medida con otras, como se puede ver en los *Gozos de Santa María,* página 268 del tomo IV de la colección de Sánchez, y en la cántica, página 277 del propio tomo. (NOTA DE BELLO).

** He aquí dos coplas de sus *Consejos y documentos al rey don Pedro*:

Por nascer en espino
la rosa, yo non siento
que pierde, ni el buen vino
por salir del sarmiento.
Non vale el azor menos
por nascer en vil nio,
nin los exiemplos buenos
por los decir judío.

(Sánchez, *Colección* I, págs. 180 y 182). (NOTA DE BELLO).

*** Ellis (*Specimens,* chapt. II) dice que además de la gesta del rey Horn, se escribieron en verso hexasílabo muchas otras obras inglesas, y que por su frecuente aplicación a los poemas históricos y caballerescos, se le llamó el *minstrel-metre,* o metro de los juglares. (NOTA DE BELLO).

Si criemes Dieu, tu l'amerás,
et serviras, et honorrás,
et terre auras a grant plenté,
jamais ne seras esgaré. *

Pero ¿qué es lo que dio motivo a la traslación del acento a la última sílaba, traslación tan repugnante al genio de la lengua latina, como opuesta al proceder común por donde los metros del Lacio y los ritmos de la media edad se convirtieron en los versos modernos? Yo encuentro la causa de semejante anomalía (que ciertamente lo es) en las modulaciones que se daban, y todavía se dan, en los cánticos de la iglesia, a los himnos compuestos en aquella especie de metro; las cuales observan exactamente una medida o compás tal, como si se acentuase cada sílaba par:

Elécta dígno stípité
tam sáncta mémbra tángeré.

Debe tenerse presente que la antigüedad de esta especie de himnos sube a los primeros siglos de la era cristiana; que las tonadas con que los juglares entonaban el verso eran al principio imitadas del canto gregoriano **; y que, a lo menos en el francés, no había modo de adaptar la del dímetro yámbico (medida cabalmente la más favorita de la poesía eclesiástica) a ninguna combinación de palabras que no formase versos octosílabos.

Para encarecer la gran popularidad de este verso, basta decir que en él se cantaban regularmente los *fabliaux*, consejas o cuentos jocosos que formaron uno de los ramos más favoritos de la poesía vulgar desde el siglo XI; y que también se le solía emplear en los romances o poemas históricos, hagiográficos o caballerescos, de los franceses y provenzales; de que se pueden citar por ejemplos la mayor parte de

* *Criemes*, temes; *honorrás*, honorarás; *plenté*, abundancia. (*Castoiement d'un père a son fils;* Barbazan, *fabliaux*, tomo IV, edición de 1808). (NOTA DE BELLO).

** Le Beuf *Dissertations*, tomo II, página 120; y La Borde, *Essai sur la Musique, II*, 146. (NOTA DE BELLO).

los que escribió Roberto Wace, poeta famoso del siglo XII; la historia de los reyes anglo-sajones por Jofre de Gaimar, la de las guerras de Troya y la de los duques de Normandía por Benoit de Saint More, ambos de la misma edad que Wace; el viaje de San Brandán al paraíso terrestre, que es de principios del propio siglo; la vida de San Josafat y la de los siete durmientes por Chardry, que floreció en el siguiente. También se escribieron a menudo en este verso la oda o canción, el apólogo (como los de María de Francia, contemporánea de Chardry), las obras de moralidad (como la traducción de los proverbios por Sansón de Nantueil), el poema didáctico (por ejemplo, el de los *Enseñamientos* de Aristóteles, o *Secreto de los secretos* de Pedro de Vernón, que, como Sansón de Nantueil, floreció en el siglo XII), y en suma todas las especies de poesía que se cultivaban por aquellos tiempos.

El verso octosílabo tuvo grandísimo uso en el idioma provenzal, y todavía le tiene en el inglés *, pero entre nosotros apenas hay vestigio de que fuese conocido. Yo a lo menos, la única muestra que he visto de él en castellano (anterior a don Tomás de Iriarte, que le imitó de la moderna poesía francesa en su fábula de *El Manguito, el Abanico y el Quitasol*) es la cántica que don Gonzalo de Berceo introduce en el *Duelo de la virgen María*, poniéndola en boca de los soldados que custodiaban el sepulcro de Cristo:

Non sabedes tanto descanto
que salgades de so ël canto...
Vuestra lengua tan palabrera
haros dado mala carrera...
Todos son homes plegadizos,
rio-aduchos, mezcladizos, etc.

* En la forma que le dieron los ingleses, acentuando las sílabas pares, le han hecho recobrar la cadencia y aire antiguo del yámbico dímetro, que el genio de la lengua francesa, y la libertad de los que versificaron en ella habían hecho en gran parte desaparecer:

The máster sáw the mádness rífe,
his glówing chéeks, his árdent éyes.
(*Dryden*). (NOTA DE BELLO).

El yámbico tetrámetro cataléctico fue también imitado en las lenguas modernas, como ya lo observó Mr. Tyrwhitt, que, en su ensayo sobre la versificación de Chaucer, refiere a dicho metro la del *Ormulum,* paráfrasis de los evangelios por un tal *Orm* u *Ormin,* que se cree haber existido hacia el reinado de Enrique II de Inglaterra. En esta obra el verso se divide constantemente, como en aquella especie de yámbicos en dos miembros, el uno de ocho sílabas, que termina en voz aguda o esdrújula, y el otro de siete que termina constantemente en voz grave *; y el propio mecanismo se puede observar en una parte de los versos del idilio o canción dialogada de Ciullo de Alcamo, poeta siciliano de fines del siglo XII, inserta en la colección de antiguas poesías italianas de León de Allacci. Cada estrofa consta de cinco versos, los tres primeros de quince sílabas, sujetos al artificio que acabo de explicar, si no es que la terminación esdrújula del primer miembro es constante; y los otros dos al parecer decasílabos, como los que después compusieron Dante y Petrarca, bien que mucho menos regulares. He aquí algunos de los de quince sílabas:

Rosa fresca aulentíssima, ch'appari in ver l'estáte,
le donne te disíano pulcelle e maritáte...
Tu non mi lasa víverè ne sera ne maitíno...
Molte sono le fémine ch'hanno dura la tésta.

* De aquí aquella medida, tan común en las antiguas baladas, aunque representada como dos versos distintos:

Earl Douglas on a núlkwhite steed
most like a baron bóld,
ro de foremost of the cómpany
whose armour shone like góld.
Every white will háve its black
and ev'ry sweet its sóur.
This foud the lady Chrístabell
in an untimely hour.

Estos versos, en efecto, no se diferencian de los del *Ormulum,* sino en que *bold, gold, sour, hour* son monosílabos agudos debiendo ser disílabos graves, lo que en el final del verso importa poco para el ritmo acentual. La disposición en las rimas en las antiguas baladas, recuerda bien claramente que cada dos versos formaban al principio uno solo. (NOTA DE BELLO).

El Allacci cita otros versos de la misma especie, sacados de otras antiguas composiciones; como éste:

Virgo beata, ajútami, ch'io non perisca a tórto,

y los cuatro de esta copla:

Fa ben quando sé gióvane, che poi invecherái,
le buon fatti e ditti óttimi ad altri insegnerái,
lo bene sempre séquita, quando tu fatto l'hái,
e di te quello dícasi, che d'altri tu dirái.

A la verdad, puede dudarse si los sicilianos quisieron imitar con tales versos los trocaicos griegos o los yámbicos latinos. Las cesuras y acentos de los unos y de los otros eran absolutamente semejantes; pero lo que hace más difícil de resolver esta cuestión es que los sicilianos tuvieron casi tanta comunicación con los griegos como con los latinos. En los otros pueblos meridionales de Europa, no puede ofrecerse la misma duda, porque en ellos fue infinitamente superior la influencia de la lengua y literatura del Lacio.

Si comparamos los anteriores hiponacteos de Ciullo de Alcamo con el antiguo alejandrino francés y español, no hallaremos otra diferencia, sino que en el alejandrino las sílabas que venían después del acento métrico de la sexta se consideraban en uno y otro miembro como indiferentes para el ritmo; pudiendo de consiguiente constar el verso entero, ya de quince sílabas, y entonces era idéntica su estructura con la del hiponacteo siciliano, verbi gracia:

De yerbas et dë árbores et de toda verdúra,
como diz Sant Jerónimo, manará sangre pura;

(Berceo, *Signos del juicio*).

Siempre laudes angélicas ante mí cantarédes;

(Ibidem).

ya de catorce, terminando ambos hemistiquios en voz grave, por ejemplo:

Mandez a Charlemáine le bon roi radoté
que le tréu vous rénde de France le regné; *
(*Roman de Charlemagne*, manuscrito, Museo Británico, *Bibliotheca Regia*, 15. E. VI).

Tels y a qui vous chántent de la reónde táble; **
(*Roman du Chevalier au Cygne*, manuscrito ib.)

Darlis han malas cenas et peores yantares,
grand fumo a los ojos, grant fedor a las nares,
vinagre a los labros, fiel a los paladares
fuego a las gargantas, torzon a los ijares;
(Berceo, *Signos del Juicio*).

o el primero en voz esdrújula y el segundo en aguda; verbi gracia:

Ca nunca hobo mácula la su virginidát;
(Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*).

ya de trece, terminando un hemistiquio en grave y otro en aguda; verbi gracia:

Ventelent et ondóyent banieres et pennón
En palais et en chámbres est si grant la clartéz,
a cil qui la regárde semble tout aluméz; ***
(*Roman de Charlemagne*, manuscrito citado).

Mais je ne vous dirái ne mensonge ne fáble;
(*Roman du Chevalier au Cygne*, manuscrito citado).

Apareciól' la mádre del rei de magestát;
(Berceo, ib.)

Ca desque se hombre vuélve con ellas una véz,
siempre va ën arriédro e siempre pierde préz;
(Poema de *Alejandro*).

De la parte del sól vi venir una séña;
(Arcipreste de Hita).

* *Radoté*, lo mismo que *radoteur*; *tréu*, tributo; *regné*, reino. (Nota de Bello).
** *Reónde* lo mismo que *ronde*. (Nota de Bello).
*** *Ventelent*, tremolan; *pennon*, pendones; *en chambres*, en las cámaras. (Nota de Bello).

ya finalmente de doce, siendo ambos hemistiquios truncos, verbi gracia:

Richement sont servís a table les barónes;
(*Roman de Charlemagne*, manuscrito citado).

el veer, el oir, el oler, el gustar.
(Berceo, id.).

Por aquí echará de ver cualquiera que el verso alejandrino (llamado así, según se cree comúnmente, por haberse empleado, aunque no por la primera vez, en la gesta o poema histórico de *Alejandro*, escrita en francés a los principios del siglo XIII por *Alejandro* de Bernay, Pedro de San Cloot, Juan le Venelais, Lambert li Cors, y otros) no es más que un hiponacteo latino, en que las sílabas que vienen después del último acento métrico de cada miembro, que es el de la sexta sílaba, no se reputan necesarias para el ritmo. Si alguno, sin embargo, quisiere considerarle como dimanado de la reunión de dos yámbicos dímetros, no le pondré embarazo. La cuestión es enteramente nominal, una vez que el hiponacteo no es más que un dístico de yámbicos dímetros, con la sola diferencia de faltar al segundo verso una sílaba, que por venir después del último acento, no se considera como necesaria en el ritmo acentual de las naciones modernas.

XI

NOTAS DE MÉTRICA HISTÓRICA, LATINA Y ROMANCE *

* Estas *notas* de Bello son indicios de lecturas e investigaciones hechas en el Museo Británico, durante su permanencia en Londres. Fueron publicadas póstumamente por Miguel Luis Amunátegui en la *Introducción* a *O. C.* V. pp. vi-xix, de copias de los apuntes manuscritos de Bello. Debemos respetar la ordenación de dichas transcripciones. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

No hay en el Museo la disertación citada de Sebastián Pauli, ni la obra de Rittershuys, ni la de Pedro Burman, ni la de Gebauer.

ESCIPION MAFFEI

Ritmo del tiempo de Pipino y disertación sobre los versos rítmicos.

Al fin de su *Historia Diplomática,* edición de Mantua, 1722, páginas 177 y siguientes.

Curioso disparatar del Quadrio sobre la cantidad de las sílabas latinas y griegas, tomo I, página 581.

Otro párrafo que manifiesta la grosera ignorancia del Quadrio en cuanto al metro de los griegos y latinos, página 634.

Idea errónea de la lengua inglesa página 639.

En el tomo II, parte 2ª, páginas 434, 435 y 436, ofrece el Quadrio materia para refutar la opinión de los que creen nuestro endecasílabo derivado del filicio o faleuco.

El endecasílabo vulgar vino a Italia de la Provenza. Crescimbeni cita en prueba de ello las rimas de Arnaldo Daniel, que murió hacia el año 1189, y de otro Arnaldo, apellidado *de Maravilla,* que floreció en 1190, y murió en 1220.

El mismo origen da Crescimbeni al verso octosílabo.

Estos versos y los otros de la poesía provenzal fueron

hechos a imitación de los griegos y latinos, dejada la cuantidad de las sílabas.

Castelvetro, citado por Crescimbeni (*Comentarios*, tomo I, capítulo 4) deriva el verso endecasílabo con acento sobre la sexta del faleuco, conmutada la cantidad en acento.

El mismo endecasílabo con acento sobre la cuarta, del sáfico.

El dodecasílabo con acento sobre la sexta del asclepiadeo, y con acento sobre la cuarta del yámbico hippotrattio.

CORPUS POETARUM LATINORUM

El himno 13 de San Ambrosio (realmente el 12, porque el que a Quadrio pareció 12 no es sino una adición al 11) está escrito todo en cuartetas como ésta, que es la primera:

Chorus novæ Hierusalem
novam meli dulcedinem
promat,

y termina en el verso *spiritui paracleto*, que es defectuoso en cuantidad, y el único que adolece de semejante vicio, a no ser que lo sea también el primero:

Chorus novæ Hierusalem;

pero ignoro las cantidades de este nombre propio.

El de San Dámaso está escrito en cuartetas como la siguiente:

Martyris ecce dies Agathæ,
virginis emicat eximiæ,
Christus eam sibi qua sociat,
et diadēma duplex decorat.

Pero la quinta es irregular:

Ethnica turba rogum *fugiens*
huius et ipsa meretur *opem*
quos fidei titulus decorat
his Venerem magis ipsa premat.

El himno es harto inelegante, aunque tiene poquísimos defectos de cantidades; acaso uno solo, el cual puede salvarse leyendo *renitens* por *renidens*:

Jam renidens quasi sponsa polo.

(Examínense las cantidades de *quasi*).

Tosta mamilla docet patulo.

(¿Qué es *patulo?*)

Pastor ovem Petrus hanc recreat.

(¿Es *Petrus* naturalmente pirriquio o troqueo?)

Todos los otros versos son buenos.

En los himnos de Aurelio Prudencio, no se encuentra vestigio ninguno de rima.

En el de Sedulio que comienza:

A solis ortus cardine,

se percibe claramente la manera de San Ambrosio, pero con menos frecuencia.

Lo mismo en los de Venancio Honorio Fortunato, que comienzan así:

Agnoscat omne sœculum
antistitem Leontium, etc.
. . . . . .
Agnoscat omne sœculum
venisse vitæ præmium, etc.
. . . . . .
Vexilla regis prodeunt, etc.
. . . . . .

Quinta cuarteta, por ejemplo:

Arbor decora et fulgida
ornata regis purpura,
electa digno stipite
tam sancta membra tangere.

Los versos de Sedulio y Venancio Fortunato importan para la historia de la rima, como también los de Depranio Floro, San Dámaso, etc.

Aristófanes se burla de las rimas de Píndaro.

Luciano designa las mismas con el título de inepcias isocráticas.

Isaac Vossio cree que rima se deriva de ritmo.

Condena como bárbara la rima.

Muratori (*Della perfecta poesía,* libro III, capítulo 6) cree que convendría el uso de la rima en la poesía dramática.

La rima se deriva de la poesía provenzal, que la tomó de la latina. En latín, empezó a usarse la rima desde la venida de los normandos a Italia hacia 1032 en tiempo de Guimaro, príncipe de Salerno, como se reconoce de muchísimos epitafios, inscripciones y otras semejantes memorias de aquellos tiempos, las cuales se solían escribir en los versos que de Leonio o Leontino, monje del monasterio de San Víctor de Marsella, se llamaron leoninos. No fué el inventor.

La rima parece derivarse del homeoteleuton y homeoptoton, figuras comunísimas a los oradores y poetas griegos y latinos. Bien es verdad que los versos leoninos no empezaron a usarse *senza riparmio* antes del tránsito de los normandos a Italia. Pero los rimadores latinos no supieron dar a la rima otra variación que la de rimar con la palabra puesta en el

medio del mismo verso o del siguiente, o de continuar el mismo consonante dos o más versos, o de otro semejante modo, como en el epitafio de Rugero, duque de Sicilia, hecho en 1101:

Liquens terrenas migravit dux ad amœnas
Rogerius sedes; nam cœli detinet sedes;

o en aquellos versos insertos en el tratado de *El Desprecio del mundo* de Teodulo, sacerdote italiano, que vivió por los años 480, bajo Zenón Augusto, Pauper Amabilis, etc., y en la antiquísima secuencia de los muertos *Dies irae*, y finalmente en aquellos de la no menos antigua escuela salernitana compuestos hacia el año 1100:

Ova recentia, vina rubentia, pinguia jura
cum simila pura, naturæ sint valitura.

. . . . . .

Cœna brevis, vel cœna levis, fit raro molesta;
magna nocet, medicina docet, res est manifesta.

Los provenzales variaron de mil maneras la distribución y colocación de las rimas. Los toscanos añadieron otras. Bocacio inventó la octava; Dante, el terceto; fra Guittone perfeccionó el soneto, etc.

El pequeño libro de preceptos médicos de la escuela salernitana, escrito en versos leoninos, fue compuesto a instancia de Roberto, duque de Normandía, hijo de Guillermo el Conquistador, que, volviendo de la tierra santa herido, ocurrió a aquella célebre escuela.

Gualpertino da Coderta poetizaba, según Crescimbeni, por 1230. Se halla un soneto suyo en la colección de Allacci, compuesto de catorce endecasílabos, dos cuartetos y dos tercetos, en que las rimas observan este orden: 1, 4, 5 y 8; 2, 3, 6 y 7; 9 y 14; 10 y 13; 11 y 12.

Tras éste, nombra el Quadrio a Fabruzzo di Perugia, autor de otro soneto, que se halla en la colección de Allacci. Versos endecasílabos. Rimas: 1, 3, 5 y 7; 2, 4, 6 y 8; 9 y 12; 10 y 13; 11 y 14.

Piero delle Vigne, paduano, de familia noble, doctísimo en las leyes civiles y canónicas y en toda ciencia. Vivió en la corte del emperador Federico II en calidad de consejero y secretario. Cayó de la privanza. Soneto suyo en la colección de Allacci. Endecasílabos. Rimas: 1, 3, 5 y 7; 2, 4, 6 y 8; 9 y 12; 10 y 13; 11 y 14.

Guittone d' Arezzo, a quien se atribuye la perfección del soneto, floreció, según Crescimbeni, a mediados del siglo XIII; según Quadrio, *visse ancor dopo assai.*

Quintiliano (libro I, capítulo 5), enumerando los vicios que pueden ocurrir en la pronunciación, cita principalmente el de las diéresis y sinalefas impropias, como si nosotros pronunciásemos *pie* disílabo, o *pie* monosílabo; el de alargar las vocales breves o abreviar las largas, como en

> Italiam fato profugus,
> Unius ob noxam,

y el de las aspiraciones superfluas o su falta, como en *triumphis, choronae;* y en fin, el de acentos erróneos, como si se pronunciase *Cámilla* por *Camílla.*

"Est autem in omni voce utique acuta, sed nunquam plus una, nec ultima unquam, ideoque in dissylabis prior".

El obispo español Eugenio, que murió en 657, escribió en rima su pequeño poema sobre los inventores de las letras.

> Primas hebrœas Moyses exaravit litter*as*;
> mente phœnices sagaci condiderunt attic*as*;
> quas latini scriptitamus edidit Nicostrata;

Abraham syras et idem repperit chaldaic*as*;
Isis arte non minori protulit ægyptia*s*;
Gulphila prompsit getarum quas videmus ultima*s*.

En su poema sobre la vejez, es muy frecuente la rima; y en su *Monastycha sobre las plagas de Egipto.*

Puede verse en sus versos prueba de lo poco sensibles que eran sus contemporáneos a la cantidad silábica; por ejemplo, en estos sáficos:

Nunca polus Phœbi nimio calore
æstibus flagrat, fluviosque siccat,
intonat tristis, jaculansque vibrat
fulmina dira.

Ingruit imber inimicus arvis,
flore nam suevit spoliare vites.
Spem quoque frugum populat nivosis
grando lapillis.

Bufo nunc turget; inimica silvis
vipera lædit; gelidusque serpens
scorpius ictu jugulat; paritque
stellio pestem.

Musca nunc sævit, piceaque blatta;
et culex mordax, olidusque cumex,
suetus in nocte vigilare pulex,
corpora pungit.

Isaac Casaubon, en su comentario a la sátira primera de Persio, cree que los versos de Nerón que allí se introducen, y que el poeta presenta como ejemplos de lo nimios y exquisitos que eran sus contemporáneos en lo que llama *decor et junctura numerorum,* son principalmente viciosos porque riman, y que esto es lo que Persio ha querido ridiculizar.

El pasaje es éste:

Sed numeris decor est et junctura addita crudis.
Claudere sic versum didicit *Berecynthius Attin,*
et qui cœruleum dirimebat Nerea delphin,
sic costam longo subduximus Apennino. —

Arma virum nonne hoc spumosum et cortice pingui?
Ut ramale vetus prægrandi subere coctum.
Quidnam igitur tenerum et laxa cervice legendum?
Torva mimalloneis implerunt cornua bombis
et raptum vitulo caput ablatum superbo
bassaris et lyncem Mænas flexura corymbis,
Evion ingeminat separabilis adsonat Echo.

En los versos de Nerón sobre que recae la censura de Persio, no se ve más conato a la rima que en varios pasajes de Ovidio, Tibulo, Propercio, Lucano, etc.

El principal defecto que se nota en ellos, es la hinchazón; y acaso lo que Persio condenaba no es otra cosa.

"*Claudere versum* es *facere versum.*

Neque enim concludere versus
dixeris esse satis. . . . .

Si se tratase de la rima, como quiere Casaubon, ¿a qué propósito el primer verso de la *Eneida?*

Casaubon cita los siguientes ejemplos en prueba de que los mejores escritores usaron, aunque rara vez, y como involuntariamente, la rima.

JUVENAL, X, 122.

En este verso, trae Juvenal el celebrado de Cicerón:

o fortunatam natam me consule Roman,

que propiamente nada tiene que ver con la rima, sino con la cacofonía o repetición de un mismo sonido con poco y ningún intervalo, como en

parere parabat;
Casus Cassandra canebat.

GOFREDO DE VITERBO

Scriba, sive notarius, imperatorum Conradi III, Frederici I et ejus filii Henrici VI.

Escribió una obra llamada *Pantheon* en prosa y verso.

Vese en sus versos, frecuentemente usado el asonante, verbi gracia:

> Sub Constantino, Sylvester papa *notatur*
> fertque, quater senis, minus anno, *pontificatus.*
> . . . . . .
>
> Baptizavit eum Sylvester idemque *fatemur,*
> Arrius hunc post hæc corrupit, et inde *dolemus*
> schismate namque suo commaculavit *eum.*
> . . . . . .
>
> Inter Sylvestrem Petrumque dies *numerando*
> colligo tercentos minus uno, circiter, *annos.*
> . . . . . .
>
> Clericus imperium suscepit apostata *Romæ,*
> cui Julianus erat baptismatis ordine *nomen;*
> ille scelus patriæ, pravus ubique *fovet.*
> . . . . . .

Torrens—longe.
Diebus—presul.
Leonem—dolorem—solet.
Gottorum—dolus.
Juliani—exoriari—ait.
Hispanos—malo.
Perurgent—urbem.
Papa—reputata—vacant.

Los consonantes son más frecuentes que en Donizon.

Quinto Curcio fue un escritor muy admirado en las edades románticas. Eneas Silvio refiere que Alfonso IX, rey de España, en el siglo XIII, y grande astrónomo, emprendió aliviarse de una enfadosa enfermedad, leyendo catorce veces la *Biblia* con todas las glosas; pero que, no logrando lo

que deseaba por este modo, fue curado por el consuelo que recibió en leer una sola vez a Quinto Curcio. (*Opera*, página 476).

Entre los manuscritos reales en el Museo Británico, hay una bella copia de una traducción francesa de Quinto Curcio, elegantemente iluminada, con este título:

Quinte Curse, des faiz d'Alexandre, IX livres, translaté par Vasque de Lucerne portugalois. Escript par la main de Jehan du Cherme à Lille.

Las conquistas de Alejandro fueron celebradas por un tal Simón en viejo picturiano o lemosín hacia el siglo XII.

Empieza así:

Chanson voit dis per ryme et leoin
del fil Filippe, le roy de Macédoin.

Le Roman d' Alexandre ha sido llamado el segundo de los que se han conservado en francés. Fue escrito hacia 1200, traducido del latín; pero más semejante a Simeon Seth, que a Quinto Curcio: obra de cuatro asociados en *jonglerie*, como dice Fauchet. Lambert li Cor, jurisconsulto, lo comenzó. Fue continuado por Alejandro de París, Juan le Venelais y Pedro de Saint Clost. El poema concluye con el testamento de Alejandro, en que nombra sucesores a sus provincias y reino, tradición mencionada por Diódoro Sículo y Ammiano Marcelino. (Véase Fabricius, *Bibliotheca Græca*, c. III, I, VIII, p. 205). No sabe Warton si se ha impreso jamás. Este poema no ha sido el primero en versos *alejandrinos*, aunque puede sin eso haberles dado el nombre. En este poema, hace Gadifer, de extracción árabe, mucho papel.

Gadifer fu moult preus, d'un arrabi linage.

El título de uno de los capítulos es: Cómo Alejandro fue puesto en un barril de vidrio para ver las maravillas . . etc.

En otro lugar del mismo romance, vuela a la luna tirado de cuatro grifos. El califa es mencionado frecuentemente en esta pieza, y Alejandro tiene doce pares.

Acostumbraban los antiguos copistas, cuando las estancias se componían de líneas cortas, escribirlas de seguido como prosa: modo de escribir no raro en los antiguos manuscritos de poesía francesa. De donde puede creerse que los versos alejandrinos se originaron de dos hexasílabos.

Nuestra poesía temprana era frecuentemente satírica, como la francesa y provenzal. Anselmo Faydit, trovador del siglo XI, escribió una especie de drama satírico titulado *Herejía del preyres* (de los padres) contra el concilio que condenó a los albigenses. Los legados de Su Santidad fueron mil veces satirizados. (Fauchet, *Recopilación del origen de la lengua y poesía francesa*, página 151).

En los manuscritos harleyanos (2253), hay un antiguo poema francés intitulado *Le ordre de bel Eyse*, algo parecido al *Land of Cokaine* (país de Cucaña) en versos pareados de siete u ocho sílabas.

El más antiguo romance inglés métrico que conozco, dice Warton, es el que se llama *Geste of King Horn*, evidentemente escrito después del principio de las cruzadas, mencionado por Chaucer, y probablemente conservado en su forma original sin las alteraciones de los copistas que siempre modernizaban los originales. Existe en francés antiguo (manuscritos harleyanos, 527). Así la obra inglesa es probablemente una mera traducción del francés, como los más de nuestros antiguos romances en versos pareados de seis sílabas poco más o menos. En este romance, figuran sarracenos.

Cree Crescimbeni que la canción de *Ciullo* no tiene nada que ver con la versificación de los griegos, como pensó

Colocei; y la resuelve en versos sueltos octosílabos esdrújulos y versos rimados de siete sin esdrújulos, tres de cada especie, alternando, y dos endecasílabos.

Dice que antiguamente se escribían dos versos como uno, y aun se imprimían, de que cita varios ejemplos, entre otros, los sonetos del Petrarca, que, en la edición de los Ubaldinos, fueron todos impresos de esta manera, porque así los escribió el autor.

La composición inglesa más antigua en verso blanco es una traducción del segundo y cuarto libro de la *Eneida* por Enrique Howard, conde de Surrey, que fue injustamente degollado en 1547 por supuesto delito de alta traición en tiempo de Enrique VIII.

Felice Figlinei, sanes y contemporáneo de Surrey, en su comentario sobre la *Ética* de Aristóteles, declama contra la barbarie de la rima, y traduce sin ella todos los pasajes de Homero y Eurípides que se hallan en el tratado de Aristóteles. Gonzalo Pérez, el docto secretario de Felipe de España, había traducido recientemente la *Odisea* en verso suelto español. En 1528, Abrahan Fleming tradujo las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio en alejandrinos sin rimas.

XII

NOTAS SOBRE VERSIFICACIÓN LATINA *

* Estas *notas* de Bello fueron tomadas en Londres en el curso de sus investigaciones sobre el origen de la rima latina medieval. Las publicó Amunátegui en la *Introducción* a *O. C.* VI, pp. xix-xxvii. De allí las reproducimos, dejando en algún punto el comentario de Amunátegui, entre corchetes [ ], cuando va intercalado en los textos. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

I

[EXTRACTOS DE LA *ACTA SANCTORUM* DE LOS BOLLANDISTAS. ESTA OBRA ESTÁ ORDENADA SEGÚN EL SANTORAL, POR LO QUE SE INDICA EL DÍA Y EL MES CORRESPONDIENTE].

4 de marzo

San Apiano, monje.

Créese haber vivido en el primer siglo de fundado el monasterio *Sancti Petri in coelo aureo* en Pavía, fundado por Luitprando, rey lombardo.

Ex pervetusto codice cardenalis Barberini, membranaceo, in quo plurimae vitae sanctorum continebantur, se hallan la vida del santo, un sermón en su honor y unos versos con el título de *Poema Histórico.*

Éste empieza:

Membra terit *sanctus,* ferventia verbera *passus.*
Frigora multa *tulit;* gemitus de pectore *fudit.*
Assiduo *vultum* lacrimarum flumine *cursus*
Lavit; et *exarsit* flammas extinguere *carnis.*

Algunas veces, aunque raras, falta el asonante, probablemente por errada lección, como en

Vir bonus *amovit* rabies et bella *draconum.*

El sentido pide evidentemente *draconis.*

9 de marzo.

El himno de Santa Catalina de Bolonia, llamado Rosario de la beatísima madre de Dios, está en verso sin ritmo, ni número de sílabas determinado.

Se compone de más de cinco mil seiscientos versos; y todos acaban en *is*.

18 de marzo.

Inter vetera monumenta contra schismaticos collecta una cum vita Sancti Anselmi, editi sunt a Tengnagelio libri duo carminum de vita comitissae Mathildae autore cooevo Domnizone, presbytero. Hic poeta, libro 2, capitulo 3, de obitu Sancti Anselmi ista habet:

Mensis ut *advenit* qui primus in ordine *cæpit*
Ejus in *octavo* decimoque die, *Dominator*
In cœlis *regnans* Anselmum vexit ad *æthra*.

Todos los versos que aquí se citan, que pasan de veinte, se hallan asonantados.

Este poema se refiere a los fines del siglo XI.

II

[EXTRACTOS DE LA OBRA DE LUIS ANTONIO MURATORI, *ANTIQUITATES ITALICÆ MEDII ÆVI, SIVE DISSERTATIONES DE MORIBUS ITALICI POPULI*]

Disertación Primera

Adservatur in tabulario catedralis nostrae mutinensis antiquissimus codex ante 700 annos scriptus, ubi leguntur sequentes versus (rimados):

Dum premeret patriam rabies miserabilis istam
Leudoimus sancta motinensi prœsul in aula, etc.

Disertación Sexta.

Cita la *Vida de Matilde*, poema de Donizon.

Cui *juravere*, patre tunc vivente, *fideles*
Servi, *prudentes* proceres, comites *pariterque*,

en que aparece el asonante.

Véase Fabricio lo que diga de Donizon.

Disertación Séptima.

Otra cita del mismo poema.

Marchio *Richildam* prætaxatus *comitissam*
Quæ *Giselberti* de sanguine principis *exit.*

Disertación Vigesimaquinta.

Otra cita del poema de Donizon:

Rex sibi *mastrucas* post escam maxime *pulcras*
Donavit; *florent* pariter quoque *pellisiones.*

Disertación Vigesimanovena.

Otra cita de Donizon, en que ocurren estos dos versos notables:

Gurgite de *putei* potus trahiturque l*yæi,*
Ex alio *puteo* refluebat potio *vero.*

Otra cita de Donizon: verso notable:

Tympana cum *cytharis* stivisque *sonant hic.*

Otra cita de Donizon:

Qui pergit *Pisas,* vidit illic monstra *marina.*

III

[EXTRACTOS DE LA OBRA DE LUIS ANTONIO MURATORI, *RERUM ITALICARUM SCRIPTORES PRÆCIPUI AB ANNO 500 AD ANNUM 1500*]

Vita Mathildis comitissæ a Donizone presbytero et monacho canusino ordinis Sancti Benedicti.

Donizon fue contemporáneo de Matilde, que murió en 1115; y todo el poema, menos el último capítulo, fue escrito en vida de esta princesa.

Había sido dado a luz antes de Muratori; éste lo publicó enmendado.

Al fin de un códice de este poema, escribió así el amanuense:

Finito *libro,* referatur gratia *Christo;*
Scriptori *libri* donetur gratia *Christi.*

Este poema está todo escrito en versos leoninos asonantados, menos los del capítulo 8, libro 1º.

Ocupa en la edición de Leibnitz, desde la página 345 hasta la 383 inclusive, en dos columnas; pero las notas ocupan regularmente un tercio de cada página.

Puede computarse cada columna en treinta y cinco versos, y cada página en setenta.

En el libro 2, capítulo 3, se introducen ciertos versos de Rangerio no asonantados.

Donizon escribió otro poema en hexámetros y pentámetros, intitulado: *Enarratio Genesis.*

Consta de trescientos ochenta y seis versos, leoninos y asonantados.

[Observaciones de Bello]

1ª A veces la rima es perfecta; por lo común, no lo es.

2ª El poeta hace poco caso de las consonancias, como lo manifiestan estas rimas en el prólogo: *docet, codex—libris, recidi—ducum, usus—sequi, loquelis,* etc., etc.

El prólogo tiene sólo sesenta y dos versos; entre ellos, se encuentran las rimas perfectas: *bardorum, priorum—multorum, virorum;* y no sé si alguna otra rarísima.

Muchos versos dan consonancia en la última vocal, o en la última sílaba, como *prosa, sonora—fructus, usus;* y algunos no satisfacen a la ley del asonante, verbigracia: *fidei, amœnis,* en que el poeta no atiende al acento; y alguna vez, falta enteramente, verbigracia: *terdenam, coronam,* que es el único de esta especie en el prólogo.

[Los del poema de Donizon no fueron los únicos versos latinos asonantados que Bello descubrió en los veinte y siete volúmenes en folio de los *Rerum Italicarum Scriptores.*

En el tomo 1, parte 2, encontró un cronicón de la abadía de San Vicente de Vulturno, compuesto por el monje Juan, que floreció en 1100, y que insertó en su obra las vidas de los primeros abades de ese monasterio escritas por Ambrosio Autperto, abad del mismo, que murió en 778.

En estas vidas, aparecen intercalados los siguientes versos leoninos con asonancia.]

Mundus ad ima *ruit;* miseros ad tartara *ducit;*
Mutemus *vestes,* nostras Deus instrue *mentes;*
Ne sit quod *forti* per latro tollere *possit.*

Illic prius *abjectus* fit postea pastor *honestus*
Undenis *actis* postquam Taso præfuit *annis.*
Ad finem *durans* complevit tempora *multa*
Qui fuerat *magnus* studiis, opibus quoque *largus*

Tres iter *assumunt,* nihil huc nisi corpora *ducunt.*
Est regimen, *victus,* tegmen, miseratio *Christus,*
Lex quoque sacra *Dei,* lux noctis sive *diei.*

Longo pro *centum* sociis moderare *talentum*
Flamina sacra *ferunt,* palmam bellique *tulerunt,*
Et capiunt *multos* valido de gurgite *ductos.*

Angelus *accesit,* dixitque: quis hic *requiescit?*
Exilit inde *Tato* tacito pede, pectore *grato,*
Munera cui *prœstans,* vinum, similam redit *extra.*

Sis memor ergo *tui* qui cernis fata *sepulti*
Fratri *prœlatus* pœnam Tato, fertque *reatus*
Annis post *octo* migrans, cui cesserat *ordo,*
Quem sequitur *fratrum* numerus sub peste *necatus.*

[Bello advierte que, en el escrito de Autperto, hay otros versos asonantados, pero sin que este artificio sea extensivo a todos; y que, por esto, ha dejado de copiarlos.

En el libro 3 del cronicón vulturnense, se inserta, según Bello, un pequeño poema en hexámetros y pentámetros, que empieza así:

Tibia nunc *dicat* mea luctu corda *recisa.*

Los hexámetros de este poema son doce, todos asonantados.

He aquí las rimas:

dicat	recisa
varios	alto
musæ	resolutæ
planctum	tantum
perit	peremit
bellum	flagellum
servorum	domus
fortes	hostes
tempus	senectus
sanguis	campis
finis	vivis
emathios	campos.

En el tomo 2, parte 1, Bello fijó la atención en un apéndice de escritor anónimo, donde se consigna el siguiente epitafio de San Jebeardo, arzobispo de Ravena, que falleció en 1044, y fue sepultado en el monasterio de Santa María de Pomposia.

Pontificis *magni* corpus jacet hic *Gebeardi,*
Per quem sancta *domus* crevit et iste *locus.*
Plurima *donavit* quæ tali lege *legavit*:
Quæ patitur *Judas* raptor ut ipse *luat.*
Christo funde *preces,* lector, dic *miserere.*
Obiit anno Domini MXLIV.

En el tomo 4, halló el principio de una cantilena o ritmo sobre el estado del rey Alberto, la cual viene en la *Historia Mediolanensis,* libro 2, capítulo 16, por Landulfo, historiador italiano, nacido en Milán, a principios del siglo XI, y muerto en 1085.

Te, Alberte, decet *nemus,*
Et Ottonem manet *decus*
Pro infamia *Walperti.*
Te decet alia *regni,* etc.

Bello buscó con solicitud el resto de esta composición; pero no pudo descubrirlo].*

* Damos entre corchetes [ ] el comentario de Amunátegui. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

XIII

NOTAS SOBRE BERCEO *

* Estas *notas* de Bello de sus estudios en Londres, fueron publicadas póstumamente por Miguel Luis Amunátegui en la *Introducción* a O. C. V, pp. xix-xxviii, tomadas directamente del original manuscrito. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

La hagiografía ocupó en los siglos XII y XIII gran número de poetas. Desde 1121 parece haberse compuesto el *Viaje de San Brandán al paraíso terrestre*, que existe en varias lenguas, y se ha impreso repetidas veces; pero no se nos ha trasmitido el nombre de su autor. En esta especie de composiciones, figuraron, entre otros, Roberto Wace, natural de Jersey, que versificó en francés la historia del establecimiento de la fiesta de la Concepción y la vida de San Nicolás; Garmier o Guérnes, eclesiástico de Pont Saint Maxence en Picardía, que por 1172 compuso la vida de Santo Tomás de Cantórbery, y, según él mismo asegura, la leyó más de una vez públicamente cerca del sepulcro de aquel santo; Chardry y Denys Piramus, poetas anglo-normandos, que dieron a luz, el primero una vida de San Josafat y una historia de los siete durmientes, y el segundo la vida y milagros de San Edmundo; Beranger, poeta desconocido a todos los biógrafos, que puso en coplas francesas de la misma estructura que las de nuestro Berceo el Viejo y Nuevo Testamento, la vida de la Virgen, la del Salvador y otros asuntos piadosos; el incansable Rutebeuf, autor de las vidas de Santa Isabel de Turingia, de Santa María Egipciaca, de Santa Tais de Egipto, etc., dejando de contar no pocas obras de la misma clase por la mayor parte anónimas; don Gonzalo de Berceo, contemporáneo de los reyes de Castilla, don Fernando el Santo y don Alfonso el Sabio, y autor de las vidas de Santo Domingo de Silos, de San Millán y de Santa Oria, en que siguió respectivamente las que de los

mismos santos se habían escrito en latín por Grimaldo, por San Braulio, obispo de Zaragoza, y por el monje Muño.

No fueron éstos los únicos sujetos en que se ocupó la pluma fecunda de don Gonzalo. La mejor de sus obras, tanto por la variedad que la materia permitía, como porque el autor parece haberse esmerado en ella, dándole un colorido más poético, es la de los *Milagros de Nuestra Señora*. Como Berceo no dice los originales de donde los sacó, ni su ingenioso editor don Tomás Antonio Sánchez parece haber tenido noticia de ello, no se me llevará a mal que exponga aquí detenidamente el resultado de mis investigaciones, no tan satisfactorio a la verdad como yo quisiera, pero quizá no enteramente desnudo de interés para los amantes de nuestras antigüedades.

Hay en el Museo Británico (al fin del códice 20, B, XIV de la Biblioteca Real, que es del año 1361, pero contiene obras muy anteriores a aquella fecha, entre ellas, alguna de Roberto Grosse-Teste, que había fallecido más de cien años antes) un poema francés que hasta ahora no sé que haya ocupado la atención de los eruditos, y que ciertamente por la rudeza del estilo y de la versificación lo merece poco. Refiérense en él muchos milagros obrados por la intercesión de Nuestra Señora, y parece haberse compuesto antes del año 1200 y por un versificador anglo-normando.*

Esta última correspondencia es importantísima y parece probar, o que Berceo disfrutó el poema anglo-normando, original o traducido, o lo que es más verosímil, que ambos escritores bebieron de una misma fuente, que pudo ser alguna de tantas obras latinas en que se recopilaron los milagros de la madre de Dios.

Existe en efecto, entre los manuscritos, cottonianos del Museo Británico, una obra en prosa latina incompleta y sin nombre de autor, que es la que se halla en el códice Cleo-

* Anota Arnnátegui que faltan varias hojas en el manuscrito de Bello. (Comisión Editora. Caracas).

patra, C, 10, desde el folio 100 hasta el 126 inclusive. Está en pergamino y letra al parecer del siglo XII: contiene veinte y cuatro milagros, seis de los cuales forman el primer libro, diez y siete el segundo, y con el milagro vigésimo cuarto empieza el libro tercero, que es hasta donde llega lo que de esta obra se comprende en el citado códice compuesto de partes muy heterogéneas. Cotejándola con los poemas anglo-normando y castellano, se observa desde luego tan notable, aunque no completa, semejanza en el orden con que se han colocado los varios asuntos que no es posible mirarla como fortuita.

Obsérvase también que las citas de la obra latina se han trasladado con más especificación en el poema de Berceo que en los otros dos *, lo cual es un indicio nada equívoco de que el escritor castellano se sirvió inmediatamente de aquélla.

Por ejemplo, el milagro primero, libro 1, de la obra latina, comienza de este modo: Nam cum in civitate Biturícensi, ut referre solet quidam monachus de Clusa, *Petrus nomine*, qui forte eo tempore in ipsa urbe aderat, veluti in plerisque cernitur, synagoga judæorum esset, etc.

Lo cual se traduce así en el anglo-normando:

Un aventure ke ico vus di
avint en Burges en Berri.
Ceo nus conte un ordiné
ke dunke esteit en la cité.

En francés:

A Beourges, ce truis lisant,
d'un juif verrier souduiant,
fut Nostre Dame granz merveilles.

* Resulta de una nota puesta por don Andrés Bello que un poeta francés llamado Gualtero de Coinsi, nacido en 1177 y muerto en 1236, escribió un poema titulado *Les Miracles de Notre Dame.*

Bello había formado una tabla para manifestar de una ojeada las semejanzas y las diferencias que ofrecían la obra latina y los poemas anglo-normando, castellano y francés.

Probablemente había tratado de este punto en las hojas perdidas. (EDICIÓN CHILENA. SANTIAGO).

y en castellano:

> Enna villa de Bórges, una cibdat estraña,
> cuntió en essi tiempo una buena fazaña.
> Sonada es en Francia, si faz en Alemaña,
> bien es de los miraclos semejante calaña.
>
> Un monge la escripso, home bien verdadero;
> de sant Micael era de la Clusa claustrero.
> Era en essi tiempo en Bórges ostalero.
> *Peidro era su nomne*, etc.

Pasando de la sustancia de los hechos al modo de referirlos, se nota que no sólo se conforman en las circunstancias principales, sino frecuentemente en los más menudos ápices de la narrativa, en los conceptos que la adornan, en las citas, y hasta en las mismas digresiones.

Por otra parte, aunque el estilo de Berceo dé motivo para sospechar que le era familiar el romance francés de aquellos tiempos, y aunque en las obras castellanas más antiguas, inclusa la gesta del Cid, se perciben imitaciones evidentes del estilo y modos de decir franceses, sabemos que Berceo tomó del latín los asuntos de todas sus otras composiciones.

El autor de la citada obra latina me es desconocido. Tampoco sé si ella se ha impreso. Ciertamente se escribió después de la muerte de San Hugo, abad cluniacense, acaecida en 1109, pues le cita con la expresión *beatæ memoriæ*.* Además, uno de los milagros que contiene, que es el décimo octavo de don Gonzalo, está fundado, si no me equivoco, sobre un hecho auténtico, que es la matanza de judíos, que hubo en Toledo la víspera de la Asunción de 1108.** Por consiguiente, lo más temprano que pudo haberse escrito es

* En esta cita, hay una implicación que puede salvarse suponiendo que hay errata en el tiempo del verbo, y que debe leerse *solebat*. Dice así: Neque hoc debemus silere quod beatæ memoriæ dominus Hugo, abbas cluniacensis, solet narrare. Liber II, 8. (Nota de Bello).

** Véase fray Prudencio de Sandoval, *Crónica de Don Alonso el Séptimo*, índice. (Nota de Bello).

hacia 1125 o 1130; y si es éste (como parece probabilísimo) uno de los tratados latinos que menciona en su prefación el anglo-normando, y a que atribuye cierta antigüedad, tampoco puede suponerse que se escribiese más tarde. No carece de verosimilitud que parte de estos milagros se tomasen de Juan de Garlande y de Guiberto de Nogens, que sabemos dejaron escritos algunos. Lo que puede admitirse con alguna confianza, es que la compilación cottoniana es de primera mano, esto es, no se hizo sobre otra compilación anterior de los mismos milagros; y que ya sea en su primitiva forma, ya refundida con poca alteración en rapsodias posteriores, de ella tomaron a manos llenas los versificadores romancistas.

El prólogo de la obra latina se expresa así: "Quæ (miracula) licet *quaedam* sint praecedentium patrum stylo exarata, tamen quia ita sunt in diversis codicibus disgregata, ut difficillime vel nullo modo a quibusdam queant inveniri, idcirco studium fuit disgregata congregare, quatenus facilius possint in unum volumen redacta reperiri. Deprecamur autem ut non nobis ascribatur quod diversus in nostro opere stylus reperiatur, quoniam non id egit superbia, sed potius exemplorum inopia".

Pedro Mauricio, llamado también Pedro el Venerable, abad cluniacense, escribió dos libros de milagros, entre los cuales no se contiene ninguno de los de Berceo. Un anticuario francés pretende que Gualtero de Coinsi tomó parte de los suyos de Tomás de Cautimpré, que compuso en latín algunas vidas de santos y dos libros de los milagros y ejemplos memorables de su tiempo. Pero este escritor floreció a mediados del siglo XIII, y no se encuentra en sus obras ninguno de los asuntos de Gualtero ni de Berceo.

> Del bon abbé de Clonni
> Hugo sovent avez oi,
> ke solloit bon cuntes cunter
> pur soi et altres solacer.

Un cunte cunta ke jeo ai entendu,
e je vus dirai coment ceo fu.
Un biau miracle vos voit dire
qu' à son tampoire fit escrire
Seinz Hues l'abés de Cligni.

(*Poema anglo-normando,* milagro 22).

Señores e amigos, por Dios e caridat,
oíd otro miraclo fermoso por verdat.
Sant Hugo lo escripso de Grunniego abbat, etc.

(*Berceo, Milagros de Nuestra Señora,* VIII).

Estos pasajes manifiestan que Berceo no confundió aquí a San Hugo con San Pedro Mauricio, como conjeturó don Tomás Antonio Sánchez (*Colección de Poesías Castellanas,* tomo II, página 309). No consta que San Hugo hubiera escrito milagros; consta sí que de viva voz comunicó algunos a San Pedro Damiano, San Pedro Mauricio, Hildeberto y otros. Véase *Acta Sanctorum,* 29 de abril; y Marrier, *Bibliotheca Cluniacensis,* página 498. Los primeros recopiladores no dicen que San Hugo *escribiese.* Berceo y Gualtero de Coinsi lo dicen; pero es probable que, al copiar la cita de sus predecesores, le dieron por equivocación un sentido que no tenía.*

En las obras de San Bernardo, edición de París, 1632, página 158, se halla el tratado *De lamentatione Virginis Mariæ,* de donde tomó Gonzalo de Berceo su poema *Duelos de la Virgen María,* siguiendo muy de cerca a su original.

De Lamentatione Virginis Mariæ, sermo S. Bernardi. (*Opera Sancti Bernardi,* París, 1632, página 158).

La lamentación de la Virgen María de San Bernardo empieza: "Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrimarum"; y es una deprecación del santo para que

* Dice Amunátegui que faltan hojas en el manuscrito de Bello. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

la Virgen se sirva revelarle lo que padeció durante la pasión de su hijo.

"—Dic, domina mea, dic, mater angelorum, mater misericordiæ, si in Jerusalem eras quando filius tuus captus fuit et vinctus? . . .

"—Erant enim mecum sorores meæ, et aliæ mulieres multæ, plangentes eum quasi unigenitum. Inter quas erat Maria Magdalene, quæ super omnes, excepta me, quæ tecum loquor, dolebat et plorabat."

Berceo sostiene mejor el diálogo, porque San Bernardo vuelve a hablar de la Virgen en tercera persona, luego que cesa el coloquio entre la madre y el hijo.

Lo de los moros, por supuesto, no se halla en San Bernardo. Berceo añade, quita, altera, etc.

En este sermón, no hay el nombre de San Bernardo.

The Lamentation of our Lady, que se halla en Cleopatra D, VII, página 103, es en prosa, y en sustancia es una relación de la pasión de Jesucristo, y de coloquios que pasaron entre él y su madre, hecha por la santísima Virgen, al modo que se halla en Berceo, desde la copla 15. (Pergamino).

En el 8, B, XVII, 16, no se nombra a San Bernardo. Es un poema corto, comparado con el de Berceo; pero el argumento, plan y mucha parte de las ideas son comunes.

SIGNA JUDICII *

Códice en folio y pergamino. Contiene hacia las últimas hojas un breve tratado que dice así:

"De quindecim signis quindecim dierum precedentium diem judicii. Jeronimus in annalibus hebreorum. Quindecim signa quindecim dierum.

* Dice Amunátegui que Bello para, sin duda, estudiar la composición de Berceo, *De los signos que aparescerán antes del juicio,* copió este trozo de la Biblioteca Real 13, D. 1. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

"1. Dies. Maria omnia exaltabuntur in altitudinem quindecim cubitorum super montes excelsos; orbem terræ non effluentia, sed sicut muri equora stabunt.

"2. Equora prosternentur in ima profundi ita ut vix queant humani obtutibus conspici.

"3. Maria omnia redigentur in antiquum statum qualiter ab exordio creata fuerunt.

"4. Beluæ omnes et omnia quæ moventur in aquis marinis congregabuntur et levabuntur super pelagus mole (así está) contentionis mugientes, etc.

"5. Las aves del cielo se congregarán en los campos, darán gritos de dolor, no comerán, ni beberán. (Nada de cuadrúpedos).

"6. Fulmina ignea ab ocasu solis surgent, y correrán hacia oriente.

"7. Las estrellas fijas y movibles se convertirán en cometas.

"8. Terremoto.

"9. Las piedras chocarán unas contra otras.

"10. Los vegetales llorarán sangre.

"11. Se aplanarán montes, collados y alturas.

"12. Todos los animales de la tierra vendrán a los campos rugiendo y mugiendo, y no comerán, ni beberán.

"13. Se abrirán los sepulcros.

"14. Los hombres errarán como dementes.

"15. Morirán todos los hombres para resucitar al son de la trompeta".

DELLE COSE DELL AQUILA

"El poema rústico de Boezio de Rainaldo, llamado comúnmente Bucio Ranaldo, dado a luz por Muratori al fin del tomo VI de sus *Antigüedades de Italia de la edad media*, está escrito en la forma de versos de Gonzalo de Berceo.

Bucio murió en 1363. Aquila fue su patria. *De las cosas de Aquila* es el título de su poema.

"En el tomo I, parte 1ª, *De Rerum Italicarum Scriptoribus* de Muratori está Jornandes *De Rebus Geticis*, interesante para elucidar el *Bernardo*.

"Hállase también en este tomo *Pauli Warnefridi, Diaconis Torojulencis, De Gestis Longobardorum, libri VI*. Éste es Paulo Diácono, interesante con el mismo objeto.

"La *Sancta Margarita*, poema inglés del siglo XII, a fines, está escrita en el mismo metro de Berceo".

XIV

NOTAS SOBRE BOSCÁN *

* Estas *notas* de Bello de sus estudios en Londres fueron publicadas póstumamente por Amunátegui en la *Introducción* a *O. C.* V, pp. xxix-xxx y xxx-xxxiii (Comisión Editora. Caracas).

A LA DUQUESA DE SOMA

¿A quién daré mis amorosos versos
que *pretienden* amor y virtud junto?

. . . . . por cuanto *se* carecen
de estas cosas que digo que *pretienden*
en ti las hallarán cumplidamente.
. . . . . .
Que muera y que *lós* cubra la tierra.

(Edición de Amberes sin fecha).

Esta composición está escrita en verso suelto endecasílabo.

Las cláusulas terminan verso, y rara vez los dividen en dos. En la edición de 1547, se lee *pretenden, se, pretenden.* En la edición de Amberes de 1554, se lee como en la primera.

CONVERSIÓN DE BOSCÁN

Arrastrado por el suelo
mi *juïcio* tanto *yerra.*

(Ambas de Amberes).

HERO Y LEANDRO

Porque no *hierres* contra lo que sirves,
que gran error sería si tú errases.
. . . . . .

Este verbo (*ser*) se deriva en unas formas del latino *sum,* y en otras del latino *sedeo;* de que nacieron, además

de las que hoy se usan, las anticuadas *seo* (soy), *sees* (eres), *seia* o *seie* (era), etc. Decíase en el infinitivo *seer*, y en las personas de la sexta familia *seeré, seeria, seerie*. *Ser* (de *sedere*, estar sentado) se aplicó a las cualidades esenciales y permanentes; *estar* (de *stare*, estar en pie), a las accidentales y transitorias. De aquí la diferencia entre, verbi gracia, *ser pálido* y *estar pálido, ser húmeda una casa* y *estar húmeda;* diferencia delicada, y sin embargo, de uso universal y uniforme en todos los países castellanos.

HERO Y LEANDRO

Sesto y Abido fueron dos lugares
a los cuales, enfrente uno del otro,
éste en Asia y aquél *siendo* en Europa,
un estrecho del mar los dividia.

. . . . . .

Otros *eran allí* más *sensüales*.

. . . . . .

Allí era el salir a rescebirse;
allí era el mezclarse de las almas.

. . . . . .

Agora veo, *siéndome* tú madre,
que todo lo he perdido.

. . . . . .

Muchos de Cipro y muchos de Tesalia
fueron aquí; y Frigia y las montañas
del Líbano quedarán despobladas.

. . . . . .

Movia con su gesto, y refrenaba
cuantos *eran allí*.

. . . . . .

Mas porque el templo donde ellos estaban
era lleno de gente.

. . . . . .

Si me engaño, no sé lo que *se* es esto.

. . . . . .

Sus amenazas eran *tanto* fuertes.
. . . . . .

Al triste Melamión fue *tanto* cruda
que le hizo pasar cien mil martirios.
. . . . . .

Cuando ningún embarazo topaba
sobre esfuerzo que el flaco pensamiento
de *quequiera* recibe movimiento.
. . . . . .

Como suele en el aire *la* cometa
o *algún otro señal nuevo* espantarnos
(En las tres ediciones).
. . . . . .

¿De qué se enfada?
Respondió *riendo* de *no nada.*
. . . . . .

Mira bien que será de nuevo hacella,
y que será hacella de *no nada.*
. . . . . .

Y viendo bien, que *nadie no* le vía,
no decía sino puras llanezas.
. . . . . .

Así muestra de bien clara o secreta,
si a mí y a mis sentidos queréis darnos,
no podemos *sinó* mucho alterarnos,
tan nuevo está en el bien nuestro planeta.
. . . . . .

Callo y levanto, espero y desconfío;
no tengo del vivir *sino* que siento:
ya cuanto soy parece desvarío.
. . . . . .

En mí de nada quedo satisfecho,
sino de ver que no me satisfago.
. . . . . .

No hacia *sinó* lo razonable.

. . . . . .

No curaban *sinó* de las mujeres.

. . . . . .

Tú has visto bien que la merced que te hice, no la hice *sinó* por causa tuya.

ÍNDICES

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS

Este índice, preparado con la colaboración de la señorita María Rosa Alonso, ordena los nombres de los autores citados por Bello en el volumen. También se incluye en el índice el Estudio preliminar. La numeración arábiga remite a las páginas del texto; la romana al Estudio preliminar. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

ACCIO (s. III a. c.): 337.
ACEVEDO, Alonso M. de (1550-s. XVII): 63, n. 2.
AGUSTÍN, SAN (354-430): 354, 368 y n., 374 y n., 391, 392, 393, 447 n., 448, 463, 464, 469, 472.
ALARCÓN, Pedro Antonio de (1833-1891): 274, 285, 287.
ALARCÓN: V. Ruis de Alarcón.
ALCALÁ, Galiano Antonio (1789-1865): 257.
ALCAMO, Ciulo de (s. XIII): 440, 502, 503, 519.
ALCÁZAR, Baltasar del (1530-1606): 216.
ALDANA, Francisco (1528?-1575): 108 n., 109 n., 110 n.
ALDHELMO (o ALDEMO), Obispo anglosajón (709): 426, 447 n., 452 n., 453 n.
ALDRETE, Bernardo de (1567-1645): XXVIII, XXXIV y n., 19, 14 n.
ALEMÁN, Mateo (1547-1614): XXXIV.
ALFIERI, Vittorio (1749-1803): 112 n.
ALIGHIERI, Dante (1265-1321): 162 n. 174, 318, 502, 513.
ALONSO Amado (1896-1952): XIX, XXXIII n. 18, XLV n. 25, XLVI n. 26.
ALONSO, Dámaso (1898): LXXIX, XCVI.
ALVARO DE CÓRDOBA (c. 861): 433, 453 n.
ALLACCI, León de (1586-1669): 502, 503, 513, 514.
AMBROSIO DE MILÁN, San (340-397): 447 n., 463, 464, 510, 511.
AMATO, Benedicto (D. A. B. Núñez, Satírico y Doctoral de Granada): 293 n.
AMMIANO, Marcelino (330): 518.
AMUNÁTEGUI, Gregorio Víctor (1830-1899): CXII.
AMUNÁTEGUI, Miguel Luis (1828-1888): XI n. 1, XII, XXII n. 10, XXVI n. 15, XC, XCI n. 69, CII, CVII, CIX y n. 1, CXII, 365 n., 397 n., 417 n., 421 n., 445 n., 407 n., 507 n., 521 n., 528 n., 529 n., 532 n., 536, 537 n., 541 n.
ANACREONTE (c. 590-475 n. C.): 371, 472.
ARBOLEDA, Julio (1817-1862): 114 n. 2.
ARCIPRESTE DE HITA: V. Ruiz, Juan.
AREZZO, Guittone de (1245-1294): 513, 514.
ARGENSOLA, Bartolomé (1562-1631): 73 n. 2, 74, 82 n., 275, 277, 279, 281.
ARGENSOLA, LUPERCIO (1559-1613): 63 n. 2, 82 n., 109, 110, 119.
ARGUIJO, Juan de (1567-1623): 275, 283.
ARNALDO (Arnaut), Daniel (1150-c. 1200): 509.
ARNALDO DE MARAVILLA († 1220): 509.
ARIOSTO, Ludovico (1474-1533): 162 n., 174, 496 n.
ARISTÓFANES: (445-388 a. C.): 512.
ARISTÓTELES: (384-322 a. C.): XXXIII, LXXX, 336, 382, 408, 485, 494 n., 520.

ARRIAZA, Juan Bautista de (1770-1837): 78 n., 180 n., 188 n., 190 y n. 212, 274, 284, 285, 286, 287, 295.
AUTPERTO, Ambrosio abad de S. Vicente de Vulturno († 778): 468, 527.

BACCHINO, Benedeto abad de Sta. María de la Croma (1651-1721): 469.
BACON de Verulamio, Francisco (1561-1626): XXXIV n. 19.
BACHILLER La Torre: V. La Torre, Alfonso de.
BARALT, Rafael María (1810-1860): 79 n., 224 n., 257.
BARBAZÁN, Esteban (1696-1770): 361, 432, 479, 481, 500 n.
BARÓN DE LAJOYOSA, académico español, siglo XIX: XXIII.
BATTEUX, abate Carlos (1713-1780): XXVII, LIII, LXI n. 38.
BEAUZÉE, Nicolás (1717-1789): XXXVI.
BEDA, VENERABLE (672-735): 372.
BÉDIER, José (1864-1938): XCI.
BENTLEY, Ricardo (1662-1742): 485 n.
BERANGER, poeta medieval francés: 531.
BERCEO, Gonzalo de (1198?-1274?): 115 n., 160, 194 n., 429, 435, 437, 438, 439, 442, 491, 494 n., 501, 503, 504, 505, 529, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539.
BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador (1814-1883): 32 n., 161, 220, 289.
BERNARDO, San (1091-1153): 536.
BERNAY, Alejandro (s. XIII): 438, 505, 518.
BETUNIENSE, Everardo (s. XIII): 453 n.
BLAIR, Hugo (1718-1800): XXVII, LIII y n. 33, LIV, LXXXIV.
BOCCACCIO, Juan (1313-1375): 513.
BOEZIO de Rainaldo (o Bucio Ranaldo) († 1363): 538.
BÖHL DE FABER, Juan Nicolás (1770-1836): 62 n., 73 n. 2, 108 n., 283 n. 1.
BONET, Juan Pablo (1560 - 1620): XXXIV.
BONIFACIO MOGUNTINO, San (680-754): 369, 447 n., 452 n., 453 n.
BOPP, Franz (1791-1867: LVI.
BOSCÁN, Juan (1493?-1542): 52 n., 146, 179, 541.
BOUQUET: 354, 472.
BOUSOÑO, Carlos (1923): XCVI.
BRAULIO DE ZARAGOZA, San (585-646): 532.
BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1796-1873): XXIII, 62 n., 63, 67 n., 138, 188 n., 199, 204, 216, 258.
BROCENSE, El: V. Sánchez de las Brozas, Francisco.
BUCIO RANALDO: V. Boezio de Rainaldo.
BURGOS, Francisco Javier de (1778-1848): 64 n., 76 n. 2, 166, 210, 276 n., 279 y n., 281, 286, 287 n. 2, 292 n. 2.
BURMAN, Pedro: 509.
BYRON Jorge Nöel Gordon, Lord (1788-1824): 81 n., 299, 497 n.

CADMO, héroe legendario griego que pasa por ser el introductor del alfabeto fenicio en Grecia: 441.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1680): 36, 60 n. 74, 102 n., 107 n., 112, 114, 119, 120, 134, 192, 204, 216, 223, 225, 272, 274, 275, 279, 283, 285, 298, 364, 482, 486.
CAMOENS, Luis de (1524-1580): 174.
CAMPO, Gerónimo del (1802-1861): XXIII.
CAMPOAMOR, Ramón de (1817-1901): 64 n., 110 n., 214, 216.
CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1828-1897): 273, 275, 287.
CAÑETE, Manuel (1822-1891): 277.
CAPELLA, Marciano (s. V): 408, 413.
CAPMANY, ANTONIO (1742 - 1813): XXVII, XXXVI, 32 n. 1.
CARAMUEL, Juan (1606-c. 1682): XXVII.
CARISIO, Flavio Sosipatio (s. IV): XXXV.
CARO, Francisco Javier (gaditano, s. XVIII): 164 n.
CARO, José Eusebio (1817-1853): 33 n., 155 n., 159 n., 275, 281, 286.
CARO, Miguel Antonio (1843-1909): XI n. 1, XVI, XXV, XXIX, XXX, XLII, XLIII, XLVII, XLVIII, L, LVI, LVII, LIX, LXXIV, LXXVI, LXXVII, CIII, CVII, CIX, CXI, 72 n. 1, 138 n., 217 n., 249 n., 306 n.
CARO, Rodrigo (1543-1647): CX, 54, 76, 107 n., 175, 180 y n., 182, 263 n. 2, 272, 276 n.
CARTAGENA, Alonso de (1384-1456): 158, 169.
CARVAJAL, Micael de (1480-c. 1530): 26 n., 53 n., 74 n. 2, 138 n., 187 n., 277.
CARVALLO, Luis Alfonso de (...-1630): LXXXVI y n. 64.
CASARES, Julio (1877-...) XIX.
CASAUBON, Ysaac (1559-1614): 515, 516.
CASCALES, Francisco de (1564-1642): LXVI, LXXIX.
CASTELVETRO, Luis (1505-c. 1571): 510.

CASTILLEJO, Cristóbal de (1490?-1550): 64 n.
CASTRO, Adolfo de (1823-1898): CX y n. 2, 108 n.
CATALINA, Mariano (1842-1913): 276 y n. 1, 278, 286, y n. 2, 287.
CATALINA DE BOLONIA, Santa: (1413-1463): 523.
CATEL: 474.
CATÓN (234-149 a. C.): 431, 489 n.
CATULO, Cayo Valerio (h.) (87-58? a. C.): 316, 317, 319, 376 n., 427 n., 440, 442, 460.
CAUTIMPRÉ, Tomás de: 535.
CERVANTES, Miguel de (1547-1616): 53 n., 66, 94, 104, 200, 222, 272.
CICERÓN, Marco Tulio (106-43 a. C.): XXXV, LIII, LXIX, LXXX, LXXXII, XCVI, 253, 308, 315, 336, 337, 340, 341, 362, 381, 382, 383, 406, 407, 408, 459 ns., 484, 516.
CIXILIANO, arzobispo de Toledo: (s. VIII) 433.
CLARKE, Dorothy C.: LXXIX n. 54.
CODERTA, Gualpertino da: (siglo XIII): 513.
COINSI, Gualtero: (1177-1236): 533 n., 535, 536.
COINCY, Gautier de: V. Coinci Gualtero.
COLOCCI: 520.
COLUMBANO, San, fundador del monasterio de Bovio (540-615): 355, 369, 453 n., 467, 468.
COLL y VEHI, José (1823-1876): XXX y n. 17, XLIX, LVI, LXXIX, 46-47 n., 234 n., 240, 242 n. 2.
COLLADO, Casimiro del (1822-1898): 89 n.
CONDE, José Antonio (1765-1820): 137, 213.
CONDILLAC, Esteban Bonnot de (1715-1780): LIII.
CONMODIANO, Poeta del siglo III: 354, 367, 448 y n. 464, 472.
CORINTIO, Tratadista griego: 345.
CORS, LAMBERT LI, jurisconsulto del siglo XIII; 438, 505, 518.
CORSEN: 254.
CORSER, Jorge, Impresor de Caracas: CVI.
CORREAS, Gonzalo (s. XVI-XVII): LXVI, y n. 41, LXXIX, 14 n.
COVARRUBIAS, Sebastián de (1539-1613): XXXIV.
CRESCIMBENI, Juan Mario (1663-1728): 374 n., 434, 447 n., 469, 509, 510, 513, 514, 519.
CRUZ, Ramón de la (1731-1794): 275 n. 1.
CUERVO, Rufino José (1844-1911): XIX, XXX, LVI, LVII, LXXVII y n. 51, 24 n. 1, 25 n., 26 n., 57 n., 60 n., 62 n., 68 n., 70 n., 76 n. 2, 79 n., 81 n., 88 n., 109 n., 254 y n., 258, 269, 270, 271, 272, 274 n. 2, 279, 282 n., 283 y n. 2, 306 n.
CUESTA, Juan de la: (s. XVI): XXXIV.

CHARDRY, poeta anglo-normando: 501, 531.
CHAUCER, Godofredo (1328-1400): 433, 454, 519.
CHERME, Jehan, copista medieval de Lille: 518.

DACKEIN: 453 n.
DÁMASO, San (C. 304-384): 447 n., 510, 512.
DANTE: V. ALIGHIERI, Dante.
DARÍO, Rubén (1867-1916): LXVI n. 40, C.
DEMÓSTENES: (384-322 a. C.): 372.
DEPRANIO, Floro: 512.
DESTUTT DE TRACY, Antonio Luis (1754-1836): XXXVI, XLIX, L, LIII.
DIEZ, Federico (1794-1876): LVI.
DIEZ ECHARRI, E.: LXXIX n. 54, LXXXVI n. 62, XCIII n. 73.
DIODORO, Siculo (c. 85 o. C. - c. 21 d. C.): 518.
DIONISIO de Halicarnaso (s. I a C.): 342, 406, 407.
DONATO, Elio (s. IV): 456.
DONIZÓN, Monje benedictino de Canosa (s. XII): 355, 356, 470, 471, 517, 524, 525, 526.
DOZY, Reynhart (1820-1883): XC.
DRYDEN, Juan (1631-1700): 501 n.
DU CANGE, Carlos Dufresne, señor de (1610-1688): 453 n. 475.
DUCLOS, Carlos Pinot (1704-1772): XXXVI.

ECHEVERRÍA, Esteban (1805-1851): 54 n.
ECHEVERRÍA, Hermanos, Impresores bogotanos: CVI, CVII.
EGINARDO (s. VIII): 374, 427.
ELLIS, Enrique (1777-1869): 432, 454 n., 499 n.
ENCINA, Juan del (1468-1529): LXVI, LXXXV, XC n. 68.
ENNIO (239-169): 362 n., 403, 456, 457.
ERCELDÓN, Tomás de (s. XIII): 432.
ERCILLA, Alonso de (1533-1594): 197.

ESPRONCEDA, José de (1808-1842): 76 n. 2, 87, 90 n., 93 n., 138 n., 155, 156, 166, 172, 203, 221, 286.
ESQUILO (525-456 a. C.): 376 n. 440.
ESTEFANIO: 451 n.
EUGENIO, San: (s. V): 515.
EURÍPIDES (480?-406): 371 n., 407, 408, 520.
EUSTACIO de Antioquía (s. IV): 376 n.
EVERARDO, Abad de Kirkham (s. XII): 431, 498 y n.

FABRICIO, Jorge (1516-1571): 374 n., 447 n., 469.
FABRICIO, Juan A. (1668-1736): 368 n., 448 n., 518, 525.
FAUCHET, Claudio (1530-1601): 518, 519.
FAYDITT, Anselme, trovador (s. XI): 519.
FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés (c. 1560-s.XVII): CX y n. 2, 113, 177 n., 182, 217 n.
FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1760-1828): 26 n., 29 n. 1, 62 n., 88 n., 96 n., 102 n., 112, 113, 124, 135, 136, 142, 147 n., 154 n., 162, 164, 171, 172, 175 y n. 2, 177, 193, 199, 200 y n., 203, 213, 219, 273, 274, 278, 280 n. 3.
FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (1737-1780): 106 n., 137 n., 139 y n.
FERNÁNDEZ DE SAN PEDRO, Antonio (s. XIX): XV n. 7.
FERNÁNDEZ GUERRA, Aureliano (1816-1894): CX, 107 n., 274.
FERNÁNDEZ MADRID, José (1789-1830): 171.
FIGLINEI, Felice, Comentarista de Aristóteles: 520.
FLEMING, Abraham, traductor de Virgilio (s. XVI): 520.
FORNER, Juan Pablo (1744-1811): 99 n., 278.
FORTUNATO, Venancio (530-609): 426, 448 n., 511, 512.
FRANCIA, María de (s. XII): 438, 501.
FRICKIO: 451 n.
FULBERTO, San, Obispo de Chartres (c. 952-c. 1029): 447 n.

GAIMAR, Jofre de (s. XII): 501.
GALLEGO, Juan Nicasio (1777-1853): XXIII, 54 n., 164 n., 180 n., 224 n., 243, 274, 276 n., 278, 280, 282, 286.
GARCÍA BACCA, Juan David (1901- .): XXIX.
GARCÍA DEL POZO, Gregorio: XV n. 7, 98 n.
GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1813-1884): 285, 287.
GARCÍA TASSARA, Gabriel (1817-1875): 89 n.
GARCILASO DE LA VEGA (1503-1536): 51, 52 n., 53 n., 90 n., 93 n., 108, 122 y n., 123 n., 151, 181, 189, 218, 278, 282, 285, 325.
GARLANDE, Juan de (c. 1190-c. 1245): 535.
GARMIER: V. GUERNES.
GEBAUER: 509.
GEMELLI, Agustín (1878- . . .): LXXII y n. 47.
GIL POLO, Gaspar (c. 1529-1591): 216.
GÓMEZ HERMOSILLA, José Mamerto (1771-1837): XXVII, XXXVI, LXVIII, LXX, LXXV n. 48, LXXVIII, LXXXII, XCIV, 74, 78 n., 96 n., 108 y n., 109, 110, 111, 124, 164 n., 165 n., 238, 245, 260 y n., 261, 262, 263, 264, 278 n., 293, 301, 302 n., 320, 321, 322, 323 y n., 324, 325, 326, 328.
GÓNGORA, Luis de (1561-1627): CX, 77 n., 123, 178, 215, 286 n. 2.
GONZÁLEZ, Fray Diego (1732 - 1794): 64 n.
GONZÁLEZ, Juan Gualberto, (1777-1859): LXXXIV, 165.
GONZÁLEZ CABO-RELUZ, Juan, Académico español del s. XIX: XXIII.
GONZÁLEZ DE VALDÉZ, Juan Antonio, tratadista del s. XVIII: XIV n. 5.
GOROSTIZA, Manuel Eduardo de (1789-1851): 199.
GRAMMONT, Mauricio (1866- . . .): XCVI.
GRANADA, Fray Luis de (1504-1588): LXXX, 56, 130.
GREGORIO MAGNO, San (540-604): en 447 n, 448 n.
GRIMALDO (s. XI): 532.
GROSSE-TESTE, Roberto: (1175 - 1253) 532.
GUALTERO: 451 n.
GUERNES (o GARMIER), eclesiástico de Pont Saint Maxence (s. XII): 442, 531.
GUINGUENÉ: 450 n., 461.
GUTIÉRREZ DE PIÑERES, Germán: 256 n.

HANSSEN, Federico (1857-1919): LXXIX.
HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): XXIII, 29 n. 1, 57 n., 154 n., 258, 260.
HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1884-1946): XXXI n. 17, LXXIX.
HEREDIA, José María (1803-1839): 154.

HERMANN, Godofredo (1772-1848): 372.
HERNÁNDEZ DE VELASCO, Gregorio, Traductor de la Eneida, (del s. XVII): 107 n., 109 n.
HERVÁS, José Gerardo de (fines s. XVII-1742): 274.
HERRERA, Fernando de (1534-1599): CX, 26 n., 106 n., 113, 124, 134, 174, 177, 178, 182, 218.
HICKES, Jorge (1642-1715): 454 y n.
HIGUERA, Moisés: 231.
HILARIO DE ARLÉS, San (c. 306-367): 447 n., 448 n.
HILDEBERTO, Obispo de Tours (c. 1056-1133): 536.
HILDEGARIO, Obispo de Meaux: 448, 449 n.
HIPÓCRATES (463-399 a. C.): 255.
HOBHOUSE, Enrique (1776-1854): 497 n.
HOJEDA, Fray Diego de (1570?-1615): 109 n., 274, 275, 279.
HOMERO (s. VII a. C.): 8, 115, 303, 329, 372, 409, 415, 423, 424, 430, 520.
HORACIO (65-8 a. C.): XI, LXXXII, 29 n., 135, 279 n., 306, 315, 316, 317, 318 n. 2, 322 n., 323, 367, 385, 386, 395, 405, 406, 407, 426, 428, 434, 442, 460, 461, 464, 485.
HOWARD, Enrique, Conde de Surrey, traductor de la Eneida, (c. 1517-1547): 520.
HUDGINS, fonético moderno: XLVIII.

IRIARTE, Juan de (1702-1771): LXXVIII, 27 n., 29 n.
IRIARTE, Tomás de (1750-1791): 26 n., 67 n., 100, 140, 142, 148, 156, 158, 159 y n., 162, 164 n., 170, 173, 175, 179, 181, 196, 211, 223, 224 n., 310 n., 501.
ISIDORO DE SEVILLA, San (c. 570-636): 374, 427, 433.

JÁUREGUI, Juan de (1583-1641): 108 n., 200, 223, 496 n.
JORNANDES (o JORDANES), historiador godo del s. VI: 539.
JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1744-1811): LIII, 164, 176, 200, 256, 257, 289.
JUVENAL (c. 54-c. 138): 516.

LA BORDE, Alejandro Luis José, Conde de (1774-1842): 450 n., 500 n.
LANDRY, Eugenio, fonetista moderno: XCVI.
LANDULFO "el Antiguo", de Milán: (c. 1000-c. 1085): 528.
LATINO, Bruneto (1230-1294): 434.
LA TORRE, Alfonso de (c. 1410-c. 1460): 275.
LAVERDE RUIZ, Gumersindo (1840-1890): 274.
LA VIÑAZA, Conde de: XIV n. 7, LIV n. 34.
LÁZARO CARRETER, Fernando: XXXV n. 20.
LE BEUF: V. LEBEUF.
LEBEUF, Abate Juan (1687-1760): 374 ns., 424, 449 n., 500 n.
LEIBNITZ, Godofredo Guillermo (1646-1716): 356, 470, 471, 526.
LEÓN, Fray Luis de (1527-1591): LXXX, 24 n., 26 n., 65 n., 176, 189, 219, 493 n.
LEONIO (o LEONTIO), monje de San Víctor de Marsella: 512.
LEYSERO: 374, 453 n.
LISTA, Alberto (1775-1848): LXVIII, 95, 98 n., 138 n.
LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (s. XVIII): 291.
LÓPEZ DE VELASCO, Juan, fonetista del s. XVI: XXXIV.
LÓPEZ PINCIANO, Alonso (c. 1547- d. de 1627): XXVIII, LXVI, LXVIII, LXXIX, LXXXIII, LXXXVI.
LUCANO, Marco Anneo (39-65): 516.
LUCERNA, Vasco, traductor medieval de Quinto Curcio: 518.
LUCIANO (c. 125-c. 190): 512.
LUCRECIO CARO, Tito (94 a. C.- 53 a. C.): 395, 460.
LUZÁN, IGNACIO (1702-1754): XXVII, XXXVI, LXVII y n. 43, LXXVIII, XCIII, XCIV, 88 n.

MABILLÓN, Padre Juan (1632-1707): 375, 427.
MAFFEI, Francisco Escipión, Marqués de (1675-1755): LXXXII, 370, 371, 375 n., 425.
MANRIQUE, Jorge (1440?-1478): 211 n.
MAP, Walter: V. Mapes, Guartero.
MAPES, Gualtero, poeta anglo-normando, (s. XII): 376.
MARIO, Victorino: 412, 413.
MARMONTEL, Juan Francisco (1723-1799): XXVII.
MARSAIS, du, enciclopedista: XXXVI, LIII.
MARSICANO, León: 447 n.
MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1787-1862): XXIII, XXVII, XXXVI, LXVIII, LXXXVII y n. 66, 93 n., 108 n., 109,

114, 115, 121, 177, 187 n., 205, 224 y n., 281, 287 n. 2, 292 n. 2, y 293.
MARTÍNEZ GÓMEZ GAYOSO, Benito; gramático del s. XIX: XIV n. 7.
MARRIER: 536.
MARROQUÍN, José Manuel (1827-1908): 271, 274 n. 2, 286 n. 2.
MAS, Sinibaldo de, preceptista del XIX: LXVIII.
MAS, Sinibaldo de; preceptista del XIX: LXXVIII, 108 n., 109 y n., 240.
MASON, Guillermo (1724-1797): LIII.
MAURY, Juan María (1772-1845): XV, LIV, LXIX, LXXXI n. 58, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, CXI, 111, 119, 120, 121, 122, 124, 131, 133 n., 197, 306 n., 380, 381 y n., 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396.
MAYANS y SISCAR, Gregorio (1699-1781): 14 n.
MEDINILLA, Baltasar Elio (1585-1620): 275.
MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1754-1817): 89 n., 95, 111, 113, 119, 121, 147, 149 y n. 3, 152, 163, 174, 184, 186, 200, 206, 214, 218, 276 n., 278.
MENA, Juan de (1411-1456): LXII, 142, 168, 170, 434.
MENANDRO (343-290 a. C.): 485 n.
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1856-1912): XII, XXIX, XXX n. 16, LIV, CX n. 2, 29 n., 63 n., 88 n., 257.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1869-...): XIX, XL, XLVI n. 26, LXXIX, XC, XCI, 274.
METASTASIO, Pedro (1698-1782): 201.
MIGUEL Sebastián, humanista del s. XVII: XIV, n. 7.
MILTON, Juan (1608-1674): 174.
MIRA DE AMESCUA, Antonio (1574-1644): 218 n.
MITFOR, Guillermo, tratadista inglés del s. XVIII: LXX y n. 46, 342, 347 n., 497 n.
MOGUNTINO: V. BONIFACIO, San.
MOLIÈRE, Juan B. Poquelin (1622-1673): 112 n.
MOLINA, Andomaro: 230.
MONAU, Pedro Felipe (1808-1871): 240-258.
MORA, José Joaquín de (1783-1864): 33 n., 52 n., 74 y n. 2, 76, 88 n., 93 n., 94 n., 95 n., 96 n., 100, 107 n., 113, 115, 116, 120, 121, 124, 133 n., 137, 138 n., 150 n., 175, 182, 219, 224, 276 n., 277, 287 n. 2.
MORATÍN: V. FERNÁNDEZ DE MORATÍN.
MOREL-FATIO, Alfredo (1850 - 1924): 255.
MUNÁRRIZ, José Luis, retórico del XVIII-XIX: XXVII, LIV, LXXXIV n. 60.
MUÑO, monje: 532.
MURATORI, Luis Antonio (1672-1750): LXXXII, XC, 354, 356, 370, 373 y n., 375 y ns., 424, 425, 427, 447 y n., 448 n., 452 n., 453 n., 456, 457, 468, 469, 470, 471, 512, 524.
MURILLO, Fray Diego (1555-1616): 62 n.

NANTUEIL, Sansón: 501.
NAVARRO TOMÁS, Tomás (c. 1884-...): XVI, XXXI y n. 17, XXXVIII n. 23, XLII, XLVI, LXII, n. 39, LXVI, LXXIV, LXXVII, LXXIX, XCVI.
NEBRIJA, Elio Antonio de (1441-1522): XIV n. 4, XX n. 9, XXVII, XXVIII, XXXIII y n. 18, XXXV, L, LII, LXI y n. 37, LXII, LXIII, LXVI, XC n. 68, XCII y n. 70, XCIII, XCIV, 14 n., 240.
NERÓN, Claudio César Augusto Germánico (37-68): 515, 516.
NEVIO (s. III a. C.): 457.
NOËL, Francisco José Miguel (1755-1841): 252 n.
NOGENS, Guiberto de: 535.
NUCE, Ángelo de, Abad de Montecasino: 447 n.
NÚÑEZ, Jacinto, impresor: CVI.
NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar (1834-1903): 32, 76 n. 2, 274, 277.

OCHOA, Eugenio de (1815-1872): XXIII, XC, 351 n.
OLMEDO, José Joaquín de (1780- 1847): 74 n. 1, 109, 153, 176, 224 y n., 245, 282.
OÑA, Pedro de (1570-1643): 150 n.
ORM (u ORMIN), Inglés del s. XIII: 440, 502.
OTFRIDO, monje Weisemburguense: 451 y n., 453 n.
OVIDIO NASÓN, Publio (43 a. C. - 18 d. C.): 257, 312, 313, 319, 320, 329, 390, 395, 396, 462, 516.
PACHECO, Joaquín Francisco, (1808-1865): XXIII, XXIV n. 12.
PALAU, Melchor de (1843-1910): 63 n.
PALAU DULCET, Antonio (1867-1954): CVII n. 1.
PARIS, Alejandro de. V. Bernay, Alejandro.
PARIS, Gastón (1839-1903): XCI.
PASTOR DÍAZ, Nicomedes (1811-1863): 23 n. 1.
PAULI, Sebastián: 368 n, 448 n, 509.

PAULINO DE AQUILEA, San (802): 374, 424.
PAULO DIÁCONO: 539.
PEDRO DAMIÁN (o Damiano), San (1007-1072): 374, 427, 447 n., 469, 536.
PEDRO DIÁCONO: 447 n.
PEDRO Mauricio (o el Venerable), abad cluniacense: 535, 536.
PÉREZ, Gonzalo (c. 1506-1566): 520.
PÉREZ DE CAMINO, Manuel Norberto (1783-1842): 73 n. 1.
FERSIO FLACO, Aulo (34-62): 464, 515 516.
PERUGGIA, Fabruzzo di: 514.
PETRARCA, Francisco (1304-1374): 85 n, 191, 218, 225, 502, 520.
PICCOLOMINI, Eneas Silvio, Pio II (1405-1464): 518.
PIGNOTTI, Lorenzo (1739-1812): 154 n.
PINCIANO, El: V. López Pinciano
PÍNDARO (518-446 a. C.): 407, 512.
PIRAMUS, Denys, poeta anglo-normando (s. XII): 531.
PLATÓN (427-346 a. C.): 335, 369, 382, 400, 425.
PLAUTO, Tito Maccio (c. 250-184 a. C.): 102 n., 362 n.
POPE, Alejandro (1688-1744): 492 n.
FORCELL, José Antonio (1720?): 76 n. 2, 289.
POTHIER, benedictino: 253 n.
PRISCIANO (s. V. a. C.): XXXI, XXXV, 408, 413.
PROPERCIO, Sexto Aurelio (siglo I. a. C.): 320, 516.
PRUDENCIO, Aurelio (348-410) 511.
PSELLO, Miguel (1018-c. 1078): 375 n., 427 n., 440.
PUIGBLANCH, J. Antonio (1775-1840): 108 n.

QUADRIO, Francisco Xavier (1695-1756): LXIX y n. 45, LXXXIV, 338, 339, 447, n., 509, 510, 514.
QUEVEDO, Francisco de (1580- 1645): 176 n., 180, 182, 187 n., 197, 276 n. 1.
QUICHERAT: 252 n.
QUINTANA, Manuel José (1772-1857): 32 n. 2, 51, 52 n, 55, 88 n., 89 n., 99 n., 106 n., 107 n., 114, 115, 121, 124, 136, 180 n., 188 n., 200, 218 n., 224 n., 280 n. 3, 284, 287, 329.
QUINTILIANO, Arístides: 402 n.
QUINTILIANO, Marco Fabio (35-96): XXXV, LIII, LXIX, LXXX, 315, 336, 337, 341, 381, 382, 384, 402 n. 410, 411, 459 n., 485 n., 514.
QUINTO CURCIO, V. Rufo, Quinto Curcio.

RABI Don Santo: V. Sem Tob.
RANGERIO: 526.
REINOSO, José de (1772-1841): 138 n., 275.
RENGIFO, preceptista español: XXVII, LXVI, XCII n. 70, XCIII, 75, 98 n., 188 n., 225.
REVILLA, académico español en 1852: XXIII.
REYES ORTIZ, Félix: CVIII.
RIOJA, Francisco (1583-1659): CX, 107 n., 174, 177, 178, 217, 218, 263.
RITTERESHUYS: 509.
RIVAS, Angel Saavedra, Duque de (1791-1865): XXIII, 52, 62, 76 n., 116, 199, 206, 274, 275, 292 n. 2.
RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás (1817-1890): 239.
ROCHEFORT: V. Roquefort.
ROJAS, José María de (1828): CVI.
ROLLI, Pablo Antonio (1687-1767): 165.
ROQUEFORT, Juan Bautista B. de (1777-1834): 354, 360 n., 448 ns., 475, 476, 499 n.
ROSENBLAT, *Angel* (1902): XV n. 8, XLII.
ROUSSELOT: XXXVII, XLVIII.
RUBÍ: V. Rodríguez Rubí, Tomás.
RUE, M. de la: anticuario, 360, 472.
RUFO, Juan (1547?-c. 1620): 81 n.
RUFO, Quinto Curcio (s. I.?) 517, 518
RUIZ, Benito, humanista del XVI: XXXIV.
RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita: (c. 1283-c. 1350): 431, 438, 439, 442, 494 n., 499 y n., 504.
RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1581-1639): 75.
RUTEBEUF (c. 1230-1271): 531.

SAAVEDRA, Angel: V. Rivas, duque de.
SACCHI, Juvenal: LXIX y n. 45, LXXXIV, 339.
SAINT CLOST, Pedro de: V. San Cloot.
SAJÓN GRAMÁTICO: 451 n.
SALINAS, Silvestre, impresor: CVIII.
SALVÁ, Vicente (1786-1849): XXVII, LIV, LXXVIII.
53 n., 56 n., 62 n., 67 n., 95, 164 n., 188 n., 248 n., 273, 279, 294.
SAMANIEGO, Félix María (1745-1801): 66, 87, 96 n., 104, 172, 188, 216, 282.
SAN CLOOT, Pedro de (S. XIII): 438, 505, 518.

SÁNCHEZ, Tomás Antonio (1723-1802): 441, 453, 499 n., 532, 536.
SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco (1523-1601): XXVII, XXVIII.
SÁNCHEZ MONTERO, Francisco, tratadista del s. XVIII: XIV n. 7.
SANDOVAL, Fray Prudencio de (1553-1620): 534 n.
SANTIAGO PALOMARES, Francisco Xavier de, tratadista del s. XVIII: XIV n. 7.
SANTILLANA, Marqués de (1398-1458): 433, 453.
SARAN, fonético moderno: XCVI.
SARMIENTO, Fray Martín (1695-1771): 255 n.
SAUSSURE, Fernando de (1857-1913): XVII.
SCOPPA: LXX, LXXXIV, 339, 348, 391, 392, 393, 494, 497 n.
SCHILTER, Juan: (1632-1705): 451 n., 452 n.
SEDULIO, Cayo Celio (s. V.): 511, 512.
SEGOVIA, Antonio María (1808-1874): XXV n. 13.
SELGAS, José (1822-1882): 123 n.
SEM TOB (Semtob), rabí (c. 1290-1369): 431, 499.
SÉNECA, Lucio Anneo (c. 4 d. C.-65): 315, 317 y n. 1.
SEPÚLVEDA, Lorenzo de (S. XVI): 198.
SERARIO: 455.
SERVAT, M., librero: CVII.
SETH, Simeón: 518.
SHARON Turned: 448 n., 449 n., 452 n., 453 n.
SICILIA, Mariano José: XIV y n. 7, XV n. 7, XXVII, XXXI, XXXV, XXXVI, XXXVII y n. 22, LVI n. 36, LXIII, LXIV, LXVIII, LXX, LXXIII, LXXV n. 48, LXXVIII y n. 53, 21, 22, 23, 24, 60 n., 61, 62 n., 227, 228, 229, 236 n., 238, 240, 246, 247 y n., 260 y n., 264, 265 y n. 266, 267, 270, 273, 274, y n. 3, 275 n. 1, 279, 280 n. 2, 281 n., 283 y n. 2, 285, 289 n., 290, n. 2, 291 n. 1, 292 n. 1, 293 y n.
SIEVERS, fonetista actual: XCVI.
SINNER: 443, 475, 476
SISMONDI, Juan Carlos Sismonde de (1773-1842): 354, 356, 479.
STETSON, R. H.: XLVIII y n. 27.
SUETONIO, Tranquilo Cayo (65-c. 130): 371 y n.

TAMAYO Y BAUS, Manuel (1829-1898): 275, 276, 280.
TASSO, Torcuato (1544-1595): 90 n., 138 n., 162 n., 174, 200.
TÉLLEZ, Fray Gabirel "Tirso de Molina" (1584-1648): 29 n., 51, 75 n., 81 n., 89 n., 95 n., 102 n., 103 n., 107 n., 112, 120, 190 n., 191, 204, 289 y n., 295, 296.
TEMPO, Antonio de: (fl. 1329-1338): 451 n.
TEODULO, sacerdote italiano del siglo V: 452 n., 513.
TERENCIANO, Mauro, tratadista latino: XXXV, 326 n., 338, 369, 373, 406, 425.
TERENCIO, Publio Terencio Afer (190 a. C. - c. 159 a. C.): 102 n., 112 n., 367, 376 n., 427 n., 439, 485 n.,
TESTI, Fulvio (1593-1646): 212.
THAN, Felipe de: 431, 498 y n.
TIBULO, Aulo Albio (c. 54 a. C.-19 a. C.): 319, 320, 460, 516.
TICKNOR, Jorge (1791-1871): XCI n. 69.
TIRSO DE MOLINA: V. Téllez Gabriel.
TORRE, Francisco de la (c. 1534-c. 1594): 133, 177, 178, 182, 202.
TRUBETZKOY, de la escuela fonetista de Praga: XVIII.
TYRWHITT, Tomás (1730-1786): XC, 447, 448 n., 453 n., 454, 502.
TZÉTZ: 375 n.

ULLOA, Luis de (1584-1674): 187, 188 n.
URICOECHEA, Ezequiel (1834-1880): 229, 274 n. 1.
USSERIO, Jacobo (1580-1656): 355, 369 n., 447 n., 467.

VACA DE GUZMÁN, José María (1744-1801): 274.
VALBUENA, Bernardo de (1562-1627): 75, 96 n., 190 n., 290 n. 1.
VALDIVIESO, José de (1560?-1638): 107 n.
VALERA, Juan (1828-1905): 277.
VALLE, Eusebio María del, académico español: XXII, XXIII, CIX.
VARELA, Florencio (1807-1848): 54 n.
VARRÓN, Marco Terencio (116 a. C.-27 a. C.): XXXV.
VEGA, Ventura de la (1807-1865): XXIII, XXV n. 13.
VEGA CARPIO, Lope de (1562-1635): 74 n. 2, 78 n., 102 n., 109, 110 y n., 127 y n., 130, 145, 160, 187 y n., 190 n., 196, 198, 200, 210, 219, 221, 223, 224, 275, 283, 291 n. 1, 292 n. 1, 325, 329, 364, 387, 481, 482, 486.
VELARDE, Fernando: 161.
VENEGAS, Alejo (c. 1493-1554): XXXIV.
VENELAIS, Jean le (s. XIII): 438, 505, 518.

VERNÓN, Pedro de: 501.
VERNÓN, Tibaldo; poeta medieval francés: 453 n.
VIANA, Licenciado: 244.
VIGNE, Piero delle (s. XIII): 514.
VILLAR, Juan de; preceptista del XVII: LXXXVI y n. 65.
VILLAVICIOSA, José (1589-1658): 78 n.
VILLEGAS, Esteban Manuel de (1589-1669): 51, 159, 183, 188 n., 225, 282.
VIRGILIO MARÓN, Publio (70 a. C. - 19 a. C.): XI, 254, 311, 312, 313, 329, 367, 385, 386, 388, 409, 415, 423, 456, 520.
VIRNÉS, Cristóbal de (1550-1610): 275.
VITERBO, Godofredo de, el Viterbiense: 471, 472, 516.
VOLTAIRE, Francisco M. Arouet (1694-1778): 115 n., 158 n.
VOSSIUS, Isaac (1618-1689): 15 n., 363 n., 409, 484 n., 512.
VULTURNO, Juan; monje del s. XII: 526.

WACE, Roberto (c. 1115-c. 1175): 501, 531.
WARTON, Tomás (1722-1800): 518, 519.

ZORRILLA, José de (1817-1893): 192, 193, 285.

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS

Este índice, preparado con la colaboración de la señorita María Rosa Alonso, ordena los títulos de las obras citadas en el volumen. También se incluye en el índice el Estudio preliminar. La numeración arábiga remite a las páginas del texto; la romana, al Estudio preliminar. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

A

A don Gaspar de Jovellanos, oda de Moratín: 164.

A Toledo, poema de Salvador Bermúdez de Castro: 161.

A la Esperanza, de Meléndez Valdés: 186.

A los colegiales de San Clemente de Bolonia, oda de Leandro Fernández de Moratín: 136, 175 y n. 2.

An Essay on the Harmonie of Language, de William Milford, LXX n. 46.

El Abanico, el Manguito y el Quitasol, Fábula de Iriarte, 159, 501.

Acta Sanctorum, ordinis benedictinœ, de Dackein: 453 n.

Actas de los Santos, Acta sanctorum: 469, 523, 536.

Ad perennis vitæ fontem mens sitivit arida, de S. Pedro Damián: 374, 447 n., 469.

Advertencias sobre el uso de la lengua castellana dirigidas a los padres de familia, profesores de los colegios y maestros de escuela, Artículos de Bello: XX n. 9.

Agamemnon, tragedia de Séneca: 317 n. 1.

Agnoseat omne sæculum: Himno de Venancio Fortunato: 448 n.

El Alcalde de Zalamea, de Calderón de la Barca: 298.

Aldelmo, poesía de San Bonifacio Moguntino: 447 n., 452 n.

Alejandreida, de Gualtero: 451 n.

Alfabeto fonético, de Uricoechea: 229, 274 n. 1.

Almerico de Narona, gesta francesa: 443.

El amar por señas, de Tirso de Molina: 75 n.

Aminta, del Tasso, traducción de Jáuregui: 200, 223, 496 n.

El amor médico, de Tirso de Molina: 75 n.

Anacreónticas, de Villegas: 225.

Anales de la Universidad de Chile: LXXXIII, XCI n. 69, 376 n.

Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana: de Bello, 59.

Antifonario Beuchorense (s. VII?): 456.

Antiquitates italicæ medii ævi, sive Dissertationes de moribus Italici populi, de Muratori: 370 n., 373 n., 374 n., 375 n., 424, 448, 452, 453 n., 457, 524, 538.

Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano, de Rufino José Cuervo: LXXVII, n. 49, 25 n., 26 n., 57 n., 60 n., 62 n., 68 n., 70 n., 79 n., 81 n., 190 n., 254 n., 258, 269 n., 270, 282 n.

Apuntes bibliográficos relativos a Don Andrés Bello, Artículo de Miguel Antonio Caro: CVII.

Araucano. El, Peridico de Chile: XX n. 9, XXVI, CV.

Archives néerland. de Phonétique experimentall: XLVIII n. 27.

Arte de hablar en prosa y en verso, de Gómez Hermosilla: LXX, 260, 300, 323, 325, 326.

Arte de la lengua española, de Juan de Villar: LXXXVI, n. 65.

Arte grande de la lengua castellana, de Gonzalo Correa: LXVI, n. 41.

Arte métrica: LXXX.

Arte nuevo de hacer comedias, de Lope: 200.
Arte poética, de M'asdeu: 108 n.
Arte poética, de Martínez de la Rosa: 224.
Arte poética española, de Rengifo: XCII n. 70, XCIII n. 72, 75, 98 n., 225.
Artes poéticas: XXIX, LXXVIII, LXXXI.
Atilio Regolo, de Metastasio: 201.
Aucassin e Nicolette: 361, 477.
Audi, Christe, tristem fletum, amarumque canticum, de San Isidoro de Sevilla: 374 n.
La Austriada, de Juan Rufo: 81 n.

B

Barquillas, composiciones de Lope de Vega: 127 n., 145, 481.
Bases of Phonology, de R. H. Stetson: XLVIII, n. 27.
Beatus ille, oda de Horacio: 323 y n.
Bernardo, (De Bernardo de Balbuena): 539.
Bestiario, de Felipe de Than: 498 n.
Biblia: 517.
Biblioteca Americana, Revista de Bello. Londres: XIII, XLI, 85 n. 1, 230 n., 238, 331 n.
Biblioteca histórica de la Filología castellana, de la Viñaza: XIV n. 5.
Biblioteca Cluniacensis, de Marrier: 536.
Biblioteca Græca, de Juan A. Fabricio: 518.
Biblioteca latina mediae et infimae aetatis, de Juan A. Fabricio: 368 n., 448 n.
Boletín del Instituto, Caro y Cuervo: 306 n.
Breviario mozárabe: 492 n.
The Bride of Abydos, de Byron: 299.
Bucólicas, de Virgilio: 520.
Buéves de Commarchis, (gesta francesa): 436, 441, 447.

C

La Campana y el Esquilón, fábulas de Iriarte: 159.
Canción a las ruinas de Itálica, de Rodrigo Caro: CX.
Cancionero de Amberes: 420.
Cancionero general: 420.
Cantar sobre la victoria de Brunanburgo, (poesía medieval anglosajona): 454.
Cántico de Módena: 354, 373-374, 424, 426, 465, 472.
Cantidad de las vocales acentuadas, Artículo de Navarro Tomás: LXVI n. 40.
Cantidad de vocales inacentuadas, Artículo de Navarro Tomás: LXVI n. 40.
La cantidad silábica en la frase, Artículo de S. Gili Gaya: LXVI n. 40.
La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío, Artículo de Navarro Tomás: LXVI n. 40.
Cantilena, o ritmo del rey Alberto: 528.
Cantinela a las victorias de Clotario II: 354, 358, 472.
Cantinela gótica: 451 n.
Canto a Bolívar, de José Fernández Madrid: 171.
Canto al Príncipe de la Paz, de L. Fernández de Moratín: 171.
Canto de Junín, de José Joaquín de Olmedo: 224.
Canto de las alabanzas a Milán: 375, 427.
Canto de los Padres del Limbo, de Fernández Moratín: 171.
Canto latino del ejército del emperador Luis II: 375, 452 n.
Carmen saeculare, de Horacio: 318.
Carta al autor, de Hartzenbusch (A Rufino José Cuervo, en *Apuntaciones,* publicada como apéndice al Prólogo): 57 n.
Carta al Condestable de Portugal, del M. de Santillana: 453.
Castilla, Valladolid. Revista de: LXVI, n. 40.
Castoiement d'un père a son fils, (Fabliaux Col. Barbazán, 1808): 500 n.
Cassaria, de Ariosto: 496 n.
Catálogo de la Biblioteca de Berna, de Sinner: 443, 476.
El cazador y el hurón, fábula de Iriarte: 175.
La Cisma de Inglaterra, de Calderón de la Barca: 74.
Cisne de Apolo de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificación pertenece, de Luis Alfonso de Carvallo: LXXXVI n. 64.
La Circe, de Lope de Vega: 387.
Colección de antiguas poesías italianas, de León de Allacci: 502, 513, 514.
Colección de poesías cristianas, de Jorge Fabricio: 374 n.
Coloquio de Cristo con la Samaritana, s. VIII?: 451 n.
Comentario a la Sátira primera de Persio, de Isaac Casaubon: 515.
Comentario sobre la Ética de Aristóteles, de Felice Figlinei: 520.
Compendio de las lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair, de José Luis Munárriz: LIV.

Compendio de Ortología española, de T. Navarro Tomás: XXXI.
Compendio de Ortología, Prosodia y Métrica, de Bello. (Extracto de la "Ortología y Métrica"): CVII.
Consejos y documentos al rey don Pedro, del Rabi don Santo: 499 n.
Coridon, Égloga II de Virgilio: XI.
El convivium, (El Banquete) de Platón: 335 n., 382 n.
La Cristiada, de Fray Diego de Ojeda: 109 n.
Crónica anónima del XIII, publicada por Bacchino: 469.
Crónica de Don Alonso el Séptimo, de Fray Prudencio de Sandoval: 531 n.
Crónica de Monte Casino, de León Marsicano y Pedro Diácono: 447 n.
Cronicón Vulturense, (h. 1100) compuesto por el monje Juan Vulturno: 468, 526, 527.
Cronología de la ignalación ç-z en español, Artículo de Amado Alonso: XLV, n. 25.
Curso de Humanidades Castellanas, de G. M. de Jovellanos: LIII, n. 33.

CH

Chanson de Roland: XC.
Child Harold, de Byron: 497 n.
Chorus novœ Jerusalem, Himno de San Fulberto (atribuido a San Ambrosio): 447 n.

D

De dignitate et augmentis scientiarum, (1ª parte de *Instauratio Magna* de Bacon de Verulamio): XXXIV, n. 19.
De Gestis Longo bardorum, de Paulo Diácono: 539.
De l'Etat de la poésie française dans les XIIe et XIIIe siècles, de M. de Roquefort: 354, 360, 448 ns., 499 n.
De la construction oratoire, del abate Batteux: LIII, LXI n., 38.
De lamentatione Virginis Mariæ, de San Bernardo: 536.
De las cosas de Aquila, de Bucio Ranaldo: 539.
De Música, de San Agustín: 392.
De Musica, de Arístides Quintiliano: 402 n.
De oratore, de Cicerón: 336 n., 337 n., 340 n., 382 n.
De poematum cantu et viribus rhythmi, de Isaac Vossius: 15 n. 363 n., 484 n.
De Rebus Geticis, de Jornandes: 539.
De Virginitates, de Aldelmo: 447 n.
Del origen y principio de la lengua castellana, de Bernardo Aldrete: XXXIV.
Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna, Opúsculos de Bello: LXXXIX, XCIV, CXII, 421 n.
Del ritmo latino bárbaro, Opúsculos de Bello: LXXXII.
Del ritmo y metro entre los antiguos, Opúsculos de Bello: LXXXI.
Del uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa, y observaciones sobre su uso moderno, Artículo de Bello: XIII, XC, CXII.
Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, de Juvenal Sacchi: LXIX n. 45.
Della perfecta poesia, de Muratori: 512.
Della storiae de la ragione d'ogni poesía, de Francesco Saverio Quadrio: LXIX n. 45.
Des faiz d'Alexandre, trad. al francés medieval de Quinto Curcio: 518.
Descripción de Verona, de San Pedro Damián: 374-375, 427.
El Desprecio del mundo, de Teodulo: 513.
Después que te andas, Marica, Romance: 482.
Desvergüenza, poema de Bretón de los Herreros: 258.
Diálogo de la lengua, de Juan de Valdés: 14 n.
Diálogo pastoril, de Pablo Rolli: 165.
Diálogos Literarios, de J. Coll y Vehí: XXX n. 17, 46-47 n., 234 n., 242 n. 2.
Diana enamorada, de Gil Polo: 216.
Diccionario de Autoridades: XXXIV, LVI n. 36, LXXX, XCII n. 7, 17 n., 274 n. 2, 275, 276 n., 280 n. 2.
Diccionario de la Academia. L n. 29, LVI n. 35, LXIV, LXVII, LXX, 18, 19 n., 26, 28 y n. 1, 248 n., 249 n., 258, 348.
Diccionario inglés, de Webster: 258.
Diccionario, de Oxford: LIII, n. 32.
Dies iræ, secuencia del día de difuntos: 513.
Diferencia de duración entre las consonantes españolas, Artículo de Navarro Tomás: LXVI, n. 40.
La discordia de los relojes, Fábula de Iriarte: 223.

Disertación sobre la poesía de los santos padres, de Sebastiano Pauli: **368, 448 n.**
Dissertations, de Lebeuf: 374 n., **450 n.**, 500 n.
La doble ortología castellana o correspondencia entre la pronunciación y la escritura de este idioma, de Gregorio García del Pozo: XV n. 7.
Dominación de los árabes en España, de José Antonio Conde: 213.
Don Dieguito, de Gorostiza: **199.**
Don Gil de las Calzas verdes, de Tirso de Molina: 296.
Duelo de la Virgen María, de Berceo: 438, 501, 536.

E

Égloga primera, de Garcilaso de la Vega: 218.
Égloga, de Teodulo: 452 n.
Elegía de la muerte del duque de Fernandina, de J. N. Gallego: **224 n.**
Elegías de Tíbulo, Traducidas por Pérez de Camino: 73 n. 1.
Elementa doctrinae metricae de Godofredo Hermann: 372 n.
Eléments d'Idéologie, de Destutt de Tracy: XXXVI, XLIX n. 28.
Elocution, obra de J. Mason: LIII.
Elogios de Carlos III, de Jovellanos: 257.
Enarratio Genesis, de Donizón: 470, 526.
Enclyclopedie: XIV n. 5, XXXII, XXXVI, XXXVII, LIII, LVI n. 36, LXXXI.
Eneida, de Virgilio: XI, **516, 520.**
Eneida, de Virgilio. Traducción de Gregorio Hernández de Velasco: **109 n.**
Ensayos, de Alberto Lista: 95 n., 98 n.
Enseñamientos, atribuida a Aristóteles o versión medieval del "Secreto de Secretos" de Pedro de **Vernón: 501.**
La entonación en el ritmo del verso, Artículo de S. Gili Gaya: XCIX n. 74.
Epinicio cantado a Luis de Francia en 883, (en franco-alemán): 449 n., 451 n.
Epístola a Montano, de Francisco Aldana: 109 n.
Epístola a Posidonio, de Jovellanos: 257.
Epístola moral a Fabio, atribuida a Fernández Andrada (por Bello a Rioja): CX, 217.
La Epístola moral a Fabio no es de Rioja, de Adolfo de Castro: CX n. 2.
Epístolas, de San Bonifacio Moguntino: 369, 447 n., **455.**
Epístolas Hibérnicas, recogidas por Jacobo Usserio: 355, 369, 447, 467.
Escuela de Prima Ciencia, de Francisco Sánchez Montero: XIV n. 7.
***Estar contigo*, poesía del J. E. Caro: 159 n.**
Espagne Poétique, de Juan María Maury: LIV, 381.
Essai sur la musique, de La Borde: 450 n., 500 n.
Essay on the language and versification of Chaucer, de Tyrwhitt: 448 n., 453 n.
Essay on the present literature of Italy, de Hobhouse: V. *"Illustrations of Child Harold"*.
El estudiante de Salamanca, de Espronceda: **172.**
Estudios dedicados a Menéndez Pidal: XLVI n. 26.
Esvero y Almedora, de Juan María Maury: 381, 386.
Examen de las noticias de Nebrija sobre pronunciación española, Artículo de Amado Alonso: XXXIII n. 18.
Exposé de la classe D'histoire et de la litterature acienne, de Maffei (?): 371.
Ex Ponto, de Ovidio: 395.

F

Fiesta de la Concepción, en francés medieval, por Roberto Wace: 531.
Fonología española, de Navarro Tomás: **LXII n. 39.**
Fragmento de Cadmon, de poesía anglosajona, s. VII: 454.
Fuero Juzgo: 194 n.

G

El Gato, el lagarto y el grillo, fábula de Tomás de Iriarte: 100, 196.
La Gatomaquia, de Lope de Vega: 224.
Geórgicas, de Virgilio: 386, 470, 520.
Gesta de Garins le Loherenais, (Guarinos de Lorena): 436, 443, 475.
Gesta de Girard de Vienne: 443, 477, 492 n.
Gesta de Guido de Borgoña: 441, 477.
Gesta de Guillermo de Orange, ("Guillaume au court nez" o "Guillermo el desnarigado"): 441, 443, 474, 475.
Gesta de Ogier le Danois (Ogier el danés): 441, 443, 475.
Geste of King Horn, (anónimo inglés): 432, 499 n., **519.**

Glosarios, de Du Cange y Roquefort: 475.
Gozos de Santa María, Del Arcipreste de Hita: 499 n.
Gradus ad Parnassum. de Noël: 252 n.
Gramática castellana: XIV n. 4, de Nebrija: XX n. 9, LXI n. 37, LXII, XCII n. 70, XCIII n. 71.
Gramática de Bello: XX, XXVI, XXVII, XXX, L, LV, 24 n. 1, 55 n., 58 n., 235, **241.**
Gramática de la Academia: XIII n. 4, XX, XXIII, XXV y n. 14, LVI n. 29, LXIII-LXIV, LXVII y n. 44, **LXXVII** n. 50, 14 n., 17 n., 25 n., **27 n.**, 28 n. 2, 32 n., 45 n. 1, 54, 69 n., 94 n., 103 n., 200 n., 230, 231, 269 n., 280 n. 2.
Gramática de la lengua castellana, de Benito Martínez Gómez Gayoso: XIV **n. 7.**
Gramática Latina, de Juan de Iriarte: **29.**
Grammaire générale, de Port-Royal: XXXVI.
Guerra de los Duques de Normandía, por Bonoit de Saint-More: 501.
Las guerras de Troya, por Bonoit de Saint-More: 501.

H

Harmony of Language, de Mitford: **347** n., **497 n.**
Herejía de preyres, drama satírico medieval, de Anselmo Faydittt: 519.
La Hermosa fea, de Lope de Vega: 78 n.
El hijo de la Fortuna, de Calderón de la Barca: **298.**
Himno a San Eulogio, de Alvaro de Córdoba: 433.
Himno a San Tirso, de Cixilano, arzobisto de Toledo: 433.
Himno a San Torcuato: 433.
Himno a Santa Rufina: **433.**
Himno (12) de San Ambrosio: **510.**
Himno de San Congilo (en el Antifonario Buechowense): **456.**
Himno de Venancio Fortunato: **426.**
Himnos de la fiesta de las santas Inés y Emerenciana: **433.**
Himno de las velaciones: 433.
Himnos del oficio de Nuestra Señora: 447 n.
The Hispanic Review, de Philadelphia: XLV n. 25.
Historia danesa, de Sajón Gramático: **451 n.**
Historia Diplomática, Mantua, 1722: 509.
Historia Mediolanensis, por Landulfo: 528.
Historia Literaria de Francia, de los Benedictinos: 443, 475.
Histoire litteraire d'Italie, de Mr. Guinguené: 450 ns., 461.
Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española, Artículo de Navarro Tomás: LXVI n. 40.
Historia de la literatura del mediodía de la Europa, por Sismondi: 479.
Historia de la Poesía Hispanoamericana, de Menéndez Pelayo: XXIX n. 16.
Historia de los reyes anglo-sajones, por Jofre de Gaimar: 501.
Historia poetarum et poematum medii ævi, de Leyser: 374 n., 453 n.
Horacio en España, de Menéndez Pelayo: CX.

I

Las ideas lingüísticas de España durante el siglo XVIII, de F. Lázaro Carreter: XXXV n. 20.
Ilíada, trad. de Gómez Hermosilla: 77, 78.
Illustrations of child Harold and Essay on the present literature of Italy, de Hobhouse: **497 n.**
Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía en América: 230 n.
Institutionis oratorie libri XII, de Quintiliano: LXXX n. 57, 315 y n. 2, 336 **n.**, 337 **ns.**, 382 n., 402 n., 485.
Instrucciones, de Conmodiano: 354, 367, **368 n., 464, 472.**

J

Jesu quadragenariæ, de San Hilario: **448 n.**
Jesu refulsit omnium, himno de San Hilario de Arles: 447 n.
Los juegos de Niños, poesía de J. E. Caro: **159 n.**

L

El Laberinto, de Everardo Betuniense: **453 n.**
The Lamentation of our Lady, prosa en inglés medieval sobre el llanto de la Virgen: 537.
Land of Cokaine: 519.
Lecciones elementales de Ortología y Prosodia, de Mariano José Sicilia: XXXV LXX, 20-21, 227, 260, 267, 273 n.

Lecciones sobre la Retórica, de Hugo Blair: LXXXIV n. 60.
La Lectura, de Tunja: 231.
Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, de Hugo Blair: LIII n. 33.
La Lechera, fábula de Samaniego: 216.
Leyendas españolas, de José Joaquín de Mora: 74 n. 2.
Liber de creaturis, de Felipe de Than: 498 n.
La Libertad y el Socialismo, de J. F. Caro: 33 n.
Libro de las Querellas: 168.
Libro histórico, de Tzétz: 375 n.
Littérature du Midi de l'Europe, de Sismondi: 354.

LL

La Ll y sus alteraciones en España y América, Artículo de Amado Alonso: XLVI n. 26.

M

El Maestro de leer. Conversaciones ortológicas y nuevas cartillas para la verdadera uniforme enseñanza de las primeras letras, de Francisco Xavier de Santiago Palomares: XIV-XV n. 7.
El magisterio de Bello, ensayo de Miguel Antonio Caro: CIV.
Magno salutis gaudio, himno de San Gregorio: 448 n.
Manual de pronunciación española, de Navarro Tomás: XLII, LXXVII n. 52.
Manual del librero hispano-americano, de Palau-Dulat: CVII n. 1.
Marcela o cuál de los tres, de Bretón de los Herreros: 199.
Martyris ecce dies Agathis, himno de San Dámaso: 447 n.
Medea, tragedia de Séneca: 318.
Meditaciones, atribuidas a San Pedro Damián: 374-375 n., 447.
Métodies gregoriennes d'aprés la tradition, de Pothier: 253 n.
Mémoire de l'histoire de Languedoc, de Catel: 474.
Memorias de la Academia de las inscripciones, de Le Beuf: 449 n.
Memorias para la historia de la poesía: 255 n.
Milagros de Nuestra Señora, de Gonzalo de Berceo: 492 n., 504, 505, 532, 536.
Les Miracles de Notre Dame, por Gualtero de Coinsi: 533 n.
Miraculis Sancti Vulframi, en *Acta Sanctorum ordinis benedictinœ*: 453 n.
Monastycha, sobre las plagas de Egipto del obispo Eugenio: 515.
El Moro expósito, del Duque de Rivas: 199.
La Música, de Tomás de Iriarte: 27 n. 179 n.

N

Los Nibelungen, poema épico germano: 451.
Notas de Métrica histórica latina y romance, Opúsculos de Bello: LXXXI-II.
Notas sobre versificación latina, Opúsculos de Bello: LXXXI.
Nueva Revista de Filología Hispánica, México: XXXIII, n. 18.
Nuevas normas de Prosodia y Ortografía, de la Academia Española: XLIII, LI n. 30, LIX, LXXVII n. 50.
Nuevo Diccionario, de Salvá: 248 n.

O

O lux beata Trinitas, himno de San Ambrosio: 447 n.
O navis, referent, Oda XIV, lib. I de Horacio: XI.
Obras de Echeverría, Esteban Echeverría: 54 n.
Obras, de Reinoso: 138.
Obras completas, de Miguel Antonio Caro: XXX.
Obras en verso y en prosa, de Juan Gualberto González: LXXXIV n. 61.
Obras literarias, de Martínez de la Rosa: LXXXVII n. 66.
Oda a la Virgen Nuestra Señora, de Moratín: 203.
Odisea, de Homero: 520.
Oedipus, tragedia de Séneca: 317 n. 1.
On the origin of rhyme, Archoeologia or Miscellaneous tracts relating to antiquities, de Mr. Sharon Turner: 448 n., 453 n.
Opúsculos gramaticales, de Bello: CVIII.
Orator, de Cicerón: LXXX n. 56.
Le ordre de bel Eyse, poema medieval francés: 519.
Orlando enamorado, de Boyardo, trad. de Bello: 138, 181 n., 275 n. 2.
Ormulum, paráfrasis evangélica, de Orm u Ormin: 440, 502 y n.
Orthographia y Orthologia, de Miguel Sebastián: XIV n. 7.

Ortografía, de la Real Academia Española: XXI, LXVII, 23, 27 n., 51 n., 280 n. 2.
Ortopeia universal o arte de pronunciar según los principios físicos elementales, obra de Juan Antonio González de Valdés: XIV n. 5.

P

Los padres del Limbo, de Moratín: 154.
Panteón, de Godofredo de Viterbo: 471, 517.
Paráfrasis del cántico de los cánticos, de Psello: 375 n., 427 n., 440.
Partidas, Las, de Alfonso X: 194 n., 254.
Los Persas, de Esquilo: 376 n., 440.
Philosophia antigua poética, de Alfonso López Pinciano: LXXXIII n. 59.
Poema anglo-normando de los Milagros de la Virgen: 532, 536.
Poema de Alejandro: 442, 504.
Poema de Hildebrando y Hadubrando: 455.
Poema de la gracia o Paráfrasis evangélica, de Otfrido, monje weisenburguense: 451 n., 452 n.
Poema del Cid: XC, CVIII, CX n. 1, CXII, 160, 194 n., 209, 356, 358 n., 361, 414, 419, 420, 421 n., 429, 433, 434, 435, 436, 438, 479, 481, 482, 494 n., 534.
Poema Histórico: 523.
Poesías, de Gabriel García Tassara: 89 n.
Poética, de Aristóteles: 336 n., 382 n.
Poética, de Martínez de la Rosa: LXXXVII y n. 66, 293.
La Poética, o reglas de la Poesía en general y de sus principales especies, de Ignacio de Luzán: LXVII n., 43.
Poéticas: V. *Artes poéticas*.
El Pretendiente al revés, de Tirso de Molina: 191.
Principios de Ortología y Métrica, de Bello: XIII, XIV y n. 4, XV, XIX, XXI, XXIII, XXV y ns. 513 y 14, XXVI, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIII, XLI, XLIII, LXIII, LXVIII, LXXIV, LXXVI, LXXVII y n. 51, LXXVIII n. 53, LXXIX, LXXX, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXIX, XCIV, CI, CII, CV, CVI, CVII, CVIII, CIX, 16, 19 n. 35 n. 1 y 2, 40 n., 55 n., 59 n., 72 n., 138 n., 187 n., 217 n., 235, 236, 237, 238, 241, 243, 249 n., 269, 306 n., 328.
Principios de la versificación, de Scoppa: 494, 497 n.
Prosa latina de 24 Milagros de la Virgen: 532-533.
Proverbios, traducidos por Sansón de Nantueil: 501.

Q

Qué diferencia hay entre la lengua griega y latina por una parte y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas, y qué plan debe abrazar un tratado de Prosodia para la lengua castellana, Opúsculos de Bello: LXIX.

R

Rapport sur les travaux de l'Académie de Caen, de M. de la Rue: 360, 472.
Recopilación del origen de la lengua y poesía francesa, de Fauchet: 519.
Recueil, Bouquet: 472.
Recueil de divers écrits, de Lebeuf: 374 n., 424.
Recuerdos de un anciano, de A. Alcalá Galiano: 257.
Reglas instructivas de la ortografía y ortología española, de Antonio Fernández de San Pedro: XV n. 7.
Repertorio Americano, Revista de Bello. Londres: XIII, XC, XCI, CVII, 230 n., 351 n.
El retrato de Golilla, Fábula de Iriarte: 170.
Rerum Italicarum scriptores praecipui ab anno 500 al annum 1500, de Luis Antonio Muratori: 525, 526, 539.
Revista de Filología Española, Madrid: LXVI n. 40, XCIX n. 74.
Revista de Madrid: LXXXIV, LXXXV, 381 y n., 391.
Revista de Santiago: 181 n.
Rex Christe factor omnium, himno de San Gregorio Magno: 447 n.
Rhetorica, de Aristóteles: LXXX n. 55.
La Rima, Opúsculo de Bello: XC, CXII.
Rimas, Recop. de Böhl de Faber: 62 n., 283 n. 1.
Rhytmus in obitum Caroli Magni, (Ritmos a la muerte de Carlo Magno): 373 n., 424, 426, 492 n.
Ritmo en honor del apóstol San Pedro: 428.

Ritmo de San Columbrano: 355, 369, 447 n., 452 n., 467, 468.
Ritmo del obispo Aldhelmo, Adelmo: 426, 452.
Ritmo del tiempo de Pipino: 509.
Le Roman d'Alexandre, (Romance de Alejandro): 438, 441, 505, 518.
Roman d'Audigier: 432.
Roman de Charlemaine: 439, 441, 504, 505.
Roman de Guibelin, (francés): 442.
Roman du Chevalier au Cygne: 439, 441, 504.
Romance, de José de Valdivieso: 107 n.
Romance del Conde Dirlos: 194 n.
Romancero: 206, 207, 275.
Romancero (1551), de Lorenzo de Sepúlveda: 198.
Romancero antiguo: 209.
Romancero general, (s. XVII: 1600-1604): 81 n., 94, 208, 482.
Rosario de la Beatísima Madre de Dios, Himno de Santa Catalina de Bolonia: 523.

S

Sacrificio de la Misa, de Gonzalo de Bercea: 492 n.
Salmo contra los donatistas, de San Agustín: 354, 368, 374, 448, 464, 472.
Salmos, de Carvajal: 26 n., 53 n.,
Sancta Margarita, poema inglés del siglo XII: 539.
El Sapo y el Mochuelo, fábula de Iriarte: 173, 198-199.
El sastre y el avaro, fabulilla de Hartzenbusch: 258.
Sátiras, de Horacio: 279.
Scriptorum Rerum Italicarum, de Muratori: 373, 375 n., 468, 492 n.
Secreto de Secretos, de Pedro Vernon, V. *Enseñamientos*.
El Semanario Yucateco: 230.
Signos que aparecerán antes del Juicio, de Berceo: 503, 504.
Silva a la zona tórrida, de Bello: 181.
Silvas a las flores, de Francisco de Rioja: CX.
Sobre el origen de las varias especies de versos usados en la poesía moderna, de Bello: XCIV, CXII.
Sobre la vejez, del obispo Eugenio: 515.
Specimens of early english poets, de Ellis: 432, 454 n., 499 n.
Storia Diplomática, del marqués de Maffei: 370 n. 375 n.
Storia e Ragione d'ogni poesia, de Quadrio: 338 n.
La strutturazione psicologica del linguaggio studiata mediante l'analisi elettroacustica, de A. Gemelli: LXXII n. 47.
Summa artis rhythmicae vulgaris, de Antonio de Tempo: 453 n.
I suppositi, de Ariosto: 496 n.

T

Teoría del ritmo y metro de los antiguos según don Juan María Maury, de Bello: XV, LXXX n. 58, LXXXIII.
Bello: XV, LXXX n. 58, LXXXIII.
Teorías métricas del siglo de oro, de E. Diez Echarri: LXXIX n. 54.
Tesoro, de Schilter: 451 n., 452 n.
Tesoro de la lengua castellana o española, de Covarrubias: XXXIV.
Tesoro de los Romanceros y cancioneros españoles, de Eugenio de Ochoa: 351 n.
Thesaurus linguarum veterum septientrionis, de Hickes: 454 n.
Thesaurus poeticus, de Quincherat: 252 n.
Thyestes, tragedia de Séneca: 317 n. 1.
Tibi laus perennis autor, de Venancio Fortunato: 448.
Troades, tragedia de Séneca: 317 n. 1.
Tusculana (1ª), de Cicerón: 460 n.

U

Una bibliografía de versificación española, de Dorothy C. Clarke: LXXIX n. 54.
Urgel Danés, V. *Gesta de Ogier le Danois*.

V

La Verdad Sospechosa, de Juan Luis de Alarcón: 75.
Los verdaderos principios de la versificación de Scoppa: 392.
La Versificación irregular en la poesía española, de Henríquez Ureña: XXXI, n. 17.
Versos a la muerte del abad Hugón, hijo de Carlo Magno: 374, 424, 426.
Versos a la muerte del duque Erico, por San Paulino de Aquilea: 374, 424.
Vexilla regis prodeunt, Himno de Venancio Fortunato. 448 n.
Viaje de Carlomagno a Constantinopla, (gesta francesa, siglo XI o XII): 436, 441, 472, 476.

Viaje de San Brandan, al paraíso terrestre: 501, 531.
Vida de don Andrés Bello, de Miguel Luis Amunátegui: XI n. 1, XX, n. 10, XXVI n. 15. CXI.
Vida de la condesa Matilde, (c. 1100), de Donizón: 355, 356, 470, 524, 525.
Vida de la Virgen, de Beranger: 531.
Vida de San Farón, atribuida a Hildegario, obispo de Meaux: 448, 449 n.
Vida de San Josafat, por Chardry: 501, 531.
Vida de San Millán, de Berceo: 531.
Vida de San Nicolás, de Roberto Wace: 531.
Vida de Santa Isabel de Turingia, de Rutebeuf: 531.
Vida de Santa María Egipciaca, de Rutebeuf: 531.
Vida de Santa Oria, de Berceo: 531.
Vida de Santa Tais de Egipto, de Rutebeuf: 531.
Vida de Santo Domingo de Silos, de Berceo: 531.
Vida de Santo Tomás de Cantorbery, s. XII de Guernes (Garmier): 441, 531.
Vida de los santos padres Tasón y Tatón, por Autperto: 468, 527.
Vida de los siete durmientes, de Chardry: 501, 531.
Vida del Salvador, de Beranger: 531.
Vida y milagros de San Edmundo, de Denys Piramus: 531.
Viejo y Nuevo Testamento, en coplas francesas, de Beranger: 531.

ÍNDICE DE MATERIAS

Este índice, preparado con la colaboración de la señorita María Rosa Alonso, ordena los temas tratados por Bello en el volumen. También se incluye en el índice el Estudio preliminar. La numeración arábiga remite a las páginas del texto; la romana, al Estudio preliminar. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

Abs + consonante: 19.

Academia Española: XIII y n. 4, XVI, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV y n. 12, XXV y n. 13, XXXV, XXXVI, XLIII, XLIX y n. 29, LI, LVI y n. 35, LVII, LVIII, LIX, LXI, LXIII, LXIV, LXVII y n. 44, LXX LXXVII y n. 52, LXXX, CIX, CX, 14 n., 17 n., 19, 22, 23, 24, 25 n., 26 y n. 2, 27 n., 28, 29 n. 2, 32 n. 1, 33 n., 42, 45 n. 2, 47 n., 51 n., 54 n., 58, 62, 67 n., 69 n., 79, 82 n., 94 n., 103 n., 200 n., 227 y n., 229, 230, 231, 240, 248, 249 n., 269 y n. 270, 271, 272 274 y n. 2, 275 n. 1, 276 n. 1, 279, 280, 284, 333, 348.

Acento. Concepto: 46; crítica 46 n., LV, LVI; acepciones: 47, 48, LVI n. 36; secundario: 50; su lugar en la palabra: 57, LX; su valor intensivo: LIV; de insistencia: LVIII; entre los griegos: LI; entre los latinos: LI; en Nebrija: LII; agudo, grave, circunflejo: II; doble 52 n., LVII; en los compuestos: 64, LVIII: en los compuestos con enclíticos: 51, 66, LIX-LX; de los verbos en -car: 60, 63, 64 n.; Casos de sinéresis: 282; de los verbos en —iar: 60, 62; de los verbos en -uar: 62, 63; de los imperfectos en -ía: 68; de los perfectos en -ió; 68; de los adverbios en -mente: 64, LIX; de dicción terminada en vocal: 67; de dicción terminada en dos vocales llenas: 67; de dicción terminada en vocal llena y débil: 67; de dicción terminada en vocal débil y llena: 68; de dicción terminada en vocal débil y llena con otras vocales: 68; de dicción terminada en vocales débiles: 68; de dicción terminada en consonante precedida de vocal: 68-69; de dicción terminada en consonante precedida de vocales: 70; rítmico: 140, 146; antirrítmico: 144, 146; etimológico: 71-83, 246-255; francés, sus leyes rítmicas: 494- 495; nacional: 48-49; provincial: 48-49; oratorio: 48; lógico: 48; patético: 48; enfático: 48-50.

Adónico: V. verso pentasílabo adónico.

Ads. Articulación compuesta inversa: 40.

Agudas: V. Palabras.

Alejandrino: V. verso yámbico alejandrino.

Aliteración: 362 y n., 454-457.

Anacreóntico: V. Verso yámbico heptasílabo.

Anacrusis o tiempo al aire: LXXXVIII.

Analogía: XIII n. 4, XXI.

Articulaciones. Simples y compuestas: 37; directas e inversas: 37-38; compuestas directas: 39-40; compuestas inversas: 40.

Arsis (en el verso grecolatino): 408, 412.

Atl. Su pronunciación: 29.

B. V. Diferencia fonética: 17, 228, 229; distinción etimológica: 17 n.; confusión

fonética y diferenciación ortográfica: XXX.
B. En verbales castellanos en -ble, procedentes de -bilis latino: 18; bs: articulación compuesta inversa: 40.
Baritonas: V. Palabras.

C. Su omisión en palabras: 19; inicial + consonante: 20.
C = *ts*: sonido africado sordo antiguo: XLV.
CS, (gs) [x]. Articulación compuesta inversa: 40.
Cadencia: 146.
Cantar (épico): 358.
Cantidad. En el sonido: 46 n.; silábica, su concepto: 84; LXV-LXXIV; de las vocales latinas: 337.
Ceceo: 22.
Cesura. Concepto: 151; su diferencia de pausa: 151-153; en el verso greco-latino: 311 y n., 396, 402; pentemímeris: 409.
Cláusulas rítmicas: 140; sus clases 141; en la poesía grecolatina: 401.
Consonantes. Concepto: 13; su número: 15; de articulación directa o inicial: 38; comunes: 38-39; líquidas: 39; licuantes: 39; mudas y semivocales: 229; clasificación de Sicilia: 229; su clasificación en los greco-latinos: XXXIII; su clasificación según el punto de articulación: XXXVI-XXXVII; su duración: LXXI.
Copla: V. *Estrofa*.
Crético: V. *Pie*.
Cuarto peón: V. *Pie*.
Cuasi diptongos: 280-281, 288.

Chançon de geste: 358.

D. Su valor intervocálico: 22; final: 22; provincialismo en su pronunciación: 23.
Dicciones: V. *Palabras*.
Diéresis: 89, 268 y n.
Diptongos. Concepto: 37, 241; sus clases: 289-293; propios: 102; impropios: 102; acentuados (su número): 103; inacentuados (su número): 103-104.
Doctrinas prosódical-renacentistas. Su ruptura en el siglo XVII: XXXIV-XXXV.

Elementos: V. Sonidos.
Eneasílabo: V. Versos yámbicos endecasílabo y anfibráquico eneasílabo.
Escuela. Fonetista de Praga: XVIII; de Port-Royal: XXXII, XXXVI, LIII.
Esdrújulas: V. Palabras.
Estancia: V. Estrofa.
Estética: XXIX.
Estribillo: 206-207, 213.
Estrofa. Concepto: 129, 202; en la métrica greco-latina: 405; de asonantes, hallazgo de Bello: XCI; Romance: 205; su acepción: 209; de trocaicos octosílabos: 205; heroico (de yambos endecasílabos): 205-206; anacreóntica (de heptasílabos) romancillo: 206; romances viejos: 208; su origen: 209, 481; endechas: 210; endecha real: 210; seguidilla: 199, 210; su posible origen: 433, 481; de seis versos (estrofa manriqueña): 211; letrillas: 213; redondilla: 215; quintilla: 215-216; décima: 216; lira: 216; tercetos: 216-217; canción, acepciones: 218; forma métrica: 218; octava: 218; copla de arte mayor; 219; soneto; 221; soneto con estrambote: 222; silva: 223; sextinas: 225; ecos: 225; glosas: 225; acrósticos: 225.
Español de España y de América: XLI.

Fabliaux: 357, 500.
Filología: XVI, XXXI.
Filosofía: XXIX.
Fonema: XVIII, XXXII, LXXII, LXXIII.
Fonética: XIV, XVII, XXXI, XXXVI, XXXVIII n. 23, LXV.
Fonética experimental: XVI, XXVIII, XLI, L, XCV.
Fonética francesa: XXXVI.
Fonología: XVIII.
Frase acentual. Concepto: 310.

G. Inicial + consonante: 20.
Gestal: 209.
Gramática: XIII, XIV, XVII, XXI, XXXV, 58, 226, 349.
Gramática histórica española: XXXIV.
Gramática Latina: LXI, 394.
γράμματα. Su acepción en griego: XXXI.
Graves: V. Palabras.
Guai. Triptongo de topónimos americanos: 66.

H. Precedida de C = CH: 23; en las interjecciones: 23; aspirada: 23; seguida de u + vocal: 23-24; muda: 24; precedida de x: 25; seguida de i = y: 26.
Hemistiquios: 151.
Heptasílabo: V. Verso yámbico heptasílabo.
Hiato. Concepto: 106, 245, 268; su preferencia a la sinalefa: 117-120, 122-124, 493 n.
Homofonía: 53, XLVI.

Ictus: 239, LIV.
Impulso: articulatorio: XLVIII; expiratorio: XLVIII.
Inacentuación. Sus grados: LVII.

J. Final de palabra: 26.
Joculatores (juglares de la baja latinidad): 357.
Joglares (juglares): 357.
Jongléors (juglares franceses): 357.

L (su silabeo). Precedida de ab, ob, sub: 44.
Lais: 357.
Letras (su acepción): XXXI.
Lingüística: XVII.
Litterae (su concepto): XXXI.
Lógica: XXIX.

Llanas: V. Palabras.

M. Precedida o seguida de consonante en voces extranjeras: 20; antes de B, P: 27; seguida de M: 27; seguida de N: 27.
Menestrels (juglares franceses): 357.
Metafísica: XXIX.
Métrica española: XXVII, XXXI n. 17, XXXVI, LXVII, LXXIV, LXXVIII, LXXXIII, XCII, CI, CV, CXII, 7, 245.
Métrica francesa: LXXXIX.
Metro. Concepto. 127, LXXX, LXXXI, LXXXII; según Quintiliano: 315; según los greco-latinos: 400; sus leyes: 402-404; su variedad: 406.
Ministelli (juglares de la baja latinidad): 357.
Minstrel metre (metro de los juglares ingleses) 432, 499 n.
Minstrels (juglares ingleses): 357.
Monorrimas. Estancias: 441.
Monosílabos. Su acentuación: 57.
Movimiento rítmico. Su papel en el grupo fónico: XCVII-XCVIII.
Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile: CVI, CVIII.

N. Su duplicación: 28; su pronunciación en el grupo *trans*: 28 n. 2; supresión: 227; ns.: articulación compuesta inversa: 40.
Nombres extranjeros. Su pronunciación: 30-32; su plural: 32 n. 1.

Obs + consonante: 19.
Orthología: XIV n. 7.
Ortocpía: XIV y n. 15; 11 n., 238, 239, 333.
Ortografía: XIII, n. 4, XXI, XXIII, LXV, 7, 230, 246, 248.
Ortographia: XIV n. 7.
Ortología: XIV n. 7, XVIII, XX, XXXI, XXXVI, XXXVII y n. 21, LXIV, LXV, 5, 6, 7, 8, 11, 20, 31, 48, 226, 230; 246.
Ortopeya: XIV n. 5.
Oxítonas: V. Palabras.

P. Seguida o precedida de consonante en voces extranjeras: 20, XLIII; en los participios y verbales de los compuestos de *escribir* > *scribere*: 28, 29.
Palabras. Agudas u oxítonas: 48; graves, llanas, paroxítonas o barítonas: 48; esdrújulas o preparoxítonas: 48, 255-260; sobresdrújulas: 48.
Paroxítonas: V. Palabras.
Pausa. Concepto: 128, LXXXVI; sus clases 130; mayor: 129, 131; media: 131; menor: 131.
Pie. Concepto: 141, 300, LXXXVIII, XCII; su valor en el verso: XCIV; greco-latino: 328; según Quintiliano: 315; cuarto peón: 340; crético: 340.
Port-Royal: V. Escuela.
Praga: V. Escuela.
Preceptiva literaria: LXXIX, XC.
Preceptiva neoclásica: XV-XVI, LXXVIII.
Preparoxítonas: V. Palabras.
Proclíticos de ritmo débil: 147 n.
Prosodia: XII, XIII, XIV y n. 4, XVII, XVIII, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXXI, XXXV, XLIII, XLIX n. 29, LXVIII, LXXIV, LXXV, CV, CIX, CXI, 7, 11, 15, 85 n., 86, 238, 242, 245, 281, 331, 349. Su acepción: 333, 349.
προσῳδία. Su acepción entre los griegos: LI.
Prosodia latina: XXVIII, LX, 367, 414, 423.
Psicología: XXIX.

R. Consonante final o inversa: 38; precedida de *ab, ob, sub*: su silabeo: 44; entre vocales: su silabeo: 230; *Rs*, su articulación compuesta inversa: 40.
RR. Su silabeo: 230.
Recurrencia. Acentual. XCVII; acústica: XCVI.
Remate (en la canción): 218.
Rima. Concepto: 128, 187, LXXXIX; su origen: 451-454; 457 y ss., 512; consonante: 129 y n., 187-191, 464 y ss.; asonante: 129 y n., 191-199, 463; me-

dias (al mezzo): 191; esdrújulas: 196; masculina: 490; femenina: 490.
Ritmo. Concepto: 139; acepciones: 139, 140, 243, 333, 372, LXXX, LXXXI, XCVI; su influencia en los acentos: 149, XCI; acentual (perfecto) 314, 243; imperfecto: 314; ideológico: 313, 315; según Quintiliano: 315; según los greco-latinos: 372, 373, 400, 401; su diferencia de metro: 402-403; sus leyes: 401-404; sus variaciones: 405; trocaico: 141; yámbico: 141: dactílico: 141; anfibráquico: 142; anapéstico: 142; de la poesía latina medieval: 369, 370, 373, 425.

S. Líquida: 29; apical castellana: XLIV; predorsal: XLIV; st: articulación compuesta inversa: 40.
Sáfico: V. Verso endecasílabo sáfico.
Schwa (sonido hebreo): 262, 264, 302.
"Sentido del idioma" en Bello: XLIII.
Seseo: 22, XX, XLIV, XLV.
Siglo de Augusto: 319, 367, 370, 423, 425, 456, 461.
Siglo de Luis XIV: XXXVI.
Sílabas. Concepto: 33; su crítica: 232-243, XLVII-L; definiciones: 240; isócronas e isorrítmicas: 35; acentuadas: 46 n., 242; inacentuadas: 46 n., 242 y n. 2; fuertes y débiles: 242; agudas y graves: 242 y n. 2; largas y breves: 85.
Silabeo. Fonético: LI; etimológico: LI.
Sinalefa: concepto: 105, 243-245, 268; sus casos: 106-117, 121-124; su omisión en voces con h inicial: 493 n.
Sinéresis: 87-88; 99 y n., 102 n.
Sintaxis: XIII n. 4, XXI, 7.
Sistemas: V. Estrofas en la métrica greco-latina.
Sobresdrújulas: V. Palabras.
Sonidos. Concepto: XXXI; articulados. V. consonantes; elementales; concepto: 13, XXXII, CV; compuestos, concepto: 13; fuertes y débiles: 46 n.; agudos y graves: 46 n.; su intensidad: 46 n.; su entonación: 46 n.
Sonidos latinos: *ch, ph, th, s inicial + consonante*. Su conversión española: 30.
Spelling, o deletreo vocálico inglés: XL.
Subs. Supresión del sonido b: 227.

T. Su pronunciación seguida de l: 29; seguida o precedida de consonante en voces extranjeras: 20.
Teoría literaria: CI.
Tesis (en el verso greco-latino): 408, 412.
Triptongos. Concepto: 37, 241; su acentuación: 66; acentuados (su número): 104; inacentuados (su número): 104.
Trovadores (poetas franceses de la lengua de OC): 356, 357.
Troveres (poetas franceses de la lengua de OUI): 356, 357.

V. En verbales castellanos en *-ivo*, procedentes de verbales latinos en *-ivus*: 18. V. B.
Verso. Concepto: 128; clasificación: 136; trocaico octosílobo: 153, 154, 163; su origen: 509; octosílabo francés, su origen: 432, 499, 500, 501; hexasílabo: 155, 498; su origen: 431; trocaico tetrasílabo: 156; disílabo: 156-157; yámbico alejandrino, a la francesa: 158; origen de su nombre: 438, 518; alejandrino antiguo: 160; yámbico endecasílabo heroico: 158, 175-183; endecasílabo sáfico: 183; endecasílabo, su origen: 442; endecasílabo italiano, su origen: 509; yámbico eneasílabo: 159; yámbico heptasílabo: 159; pentasílabo: 162; dactílico: 163; pentasílabo adónico: 164, 184-187; anfíbraco: 166; anfíbraco dodecasílabo: 168-172; anfíbraco eneasílabo: 172; anfíbraco exasílabo: 172; anapéstico: 173; monorrimo: 190; de cabo roto: 200; suelto: 200, 201, 223; su valor rítmico: C; leonino: 512, 526.
Verso heroico: V. Verso yámbico endecasílabo.
Verso libre: V. Verso suelto.
Versos de arte mayor: V. Versos anfibráquicos dodecasílabos.
Versos greco-latinos. Concepto: 405; monoschematistos: 309 n., 314; exámetros: 311, 312, 313; exámetros griego y latino, diferencias: 383; anapesto, su ley: 311; épodo: 314; coreo: 315; yambo: 315; sáfico: 404, 405; adonio: 314-316; sáfico menor o endecasílabo: 316-318; arquíloco menor: 318; senario yámbico: 373, 426; saturnios: 371; políticos: 375, 427, 497.
Versos latino-medievales. Rítmicos: 369, 425; dímetros yámbicos: 374, 426, 431, 498; ritmos trocaicos, octonario: 374, 427.
Vocales. Concepto: 13; su número: 14; precedidas de h muda: 15; llenas y débiles: 15; agudas: 47; graves: 47; servil: 242; su clasificación en los greco-

latinos: XXXIII; su diferencia de timbre: XXXVIII; abiertas y cerradas: XXXIX - XLI; su duración: LXXI; combinaciones: de a + otra vocal: 290; de e + otra vocal: 291; de i + otra vocal: 291; de o + otra vocal: 292; de u + otra vocal: 292-293.

X. Su sonido entre vocales: 21; su sonido antes de consonante o h: 21; su sonido al fin de dicción: 21; su sonido seguida de c: 22; abuso de s por x: 21.

Y, conjunción. Como vocal, semivocal, semiconsonante, consonante: XLII.
Yeísmo: 27, XX, XLIV, XLVI.

Z = *ds*. Sonido africado sonoro antiguo: XLV.

ÍNDICE DE PALABRAS TRATADAS

Este índice, preparado con la colaboración de la señorita María Rosa Alonso, recoge las palabras tratadas por Bello en el volumen. También se incluye en el índice el Estudio preliminar. La numeración arábiga remite a las páginas del texto; la romana, al Estudio preliminar. (COMISIÓN EDITORA. CARACAS).

A

A cercen, a cercén < *ad cercinum*: 75.
Abad (su silabeo): 41.
Abarrancado (su silabeo): 41.
Abdel-Kader: 31.
Abila: 19.
Abjurar (la b en la articulación): 39.
Abogado < *advocatus*: 18.
Aborígenes (su silabeo): 41.
Ablativo (su silabeo): 44.
Ablución (su silabeo): 44.
Abraso (su silabeo): 45.
Abrazo (su silabeo): 45.
Abrenuncio (su silabeo): 44.
Abrevio (su acentuación prosódica): 61.
Abrevo (su silabeo): 45.
Abrigo (su silabeo): 45.
Abril: 16, 17; su silabeo: 44-45.
Abrogación (su silabeo): 45.
Abrogar (su silabeo): 44.
Abrojo (su silabeo): 45.
Abrumo (su silabeo): 45.
Abstinencia (su silabeo): 45.
Abstracción (su silabeo): 45.
Abstracto (su pronunciación): 19, 40.
Abulense: 19.
Acabar: 25; (su silabeo): 35.
Academia: 80.
Acaricio (su acentuación prosódica): 61.
Acaríciala: 66.
Acción (su diptongo): 92.
Acédo < *ácidus*: 73 y n. 2.
Acedo < *acétus*: 254.
Acéfalo: 30, 77.
Acercóse (su acentuación): 52 n.
Acido < *ácidus*: 254.
Acólito: 81.
Acopiamos (diptongo ia): 91.
Acopio (su acentuación prosódica): 61.
Acreedor: 279 n.
Acredito: 97 n. 2.
Acritud (su silabeo): 44.
Actis (voz latina): 468.
Activo (la c en la articulación): 39.
Acuitado (su diptongo): 292.
Acumúlo (su acentuación prosódica): 97 n. 2.
Actúan: 249 n.
Actúese (sus sílabas): 292.
Adaptar (su silabeo): 41, 42.
Además: 69 n.
Adhesión: 24.
Adhiero: 24, 25.
Adición (su silabeo): 41.
Adiit (verbo latino): 338.
Admirabile > *admirable*: XXXIV n. 19.
Adocenado (su silabeo): 41.
Adonai: 283.
Adscribir: 23, 40.
Advenedizo (su silabeo): 34.
Adviento (la d en la articulación): 39.
Aéreo: 280.
Aerio: 280.
Aerostático (sus sílabas): 99.
Aerumni (voz latina): 470.
Afán (su silabeo): 40.
Afectar < *afectare*: 466.
Afilio (su acentuación prosódica): 62 n.
Aflicción: 20.

Afligir: 20.
Afligirlas: 69.
Africano (su silabeo): 44.
Afta (articulación de la f): 38.
Agamenón: 81.
Agata: 81.
Agarrar: 65.
Agraciado (su silabeo): 44.
Agrádeos: 247.
Agravio. (Articulación de la v): 38; (su acentuación prosódica): 61.
Agrio (su acentuación prosódica): 61.
Agua (su diptongo): 292.
Aguáis (su triptongo): 104.
Aguamos (diptongo ua): 91.
Agüero: 15, 16.
Ahí: 68, 88 n., 89 n., 283, 286, 288, 290.
Ahilo (su acentuación prosódica): 71.
Ahito (me). Su acentuación prosódica: 71.
Ahogado: 290.
Ahogar: 16 n., 102.
Ahora (su contracción vocálica): 88 n. 286, 287 y n. 3, 288, 289, 290.
Ahuecar (sus articulaciones): 38.
Ahucio (su acentuación prosódica): 61, 71.
Ahucho (su acentuación prosódica): 71.
Ahumado: 99.
Ahumar (su acento prosódico): 62 n.
Ahumo (su acentuación prosódica): 71.
Ahuso (su acentuación prosódica): 71.
Ahuyentar: 16 n.
Aína: 71, 283.
Airado: 99.
Airarse (su acento prosódico): 62 n.; (su diptongo): 272.
Aire: XLI; (i semivocal): XLII, 14, 16, 70, 290, 343, 475.
Airón: 290.
Aislábanse (verbo): 272.
Aislamiento: 272, 273.
Aislar (su diptongo). 272.
Aislo (verbo): 272.
Ajusticiar: 65.
Ajusticio (su acentuación prosódica): 61.
Alba (la l en la articulación): 39; (su silabeo): 36.
Albahaca (sus sílabas): 282.
Albedrío < *arbitrium*: 73.
Albores: 479.
Albricio (su acentuación prosódica): 61.
Alcalaíno: 71.
Alcibíades: 77.
Alcínoo: 67.
Alcoutim: 103 n.
Aldehuela (su silabeo): 40.
Aldíno (su acento): 284.
Alelí: 267, 464, 465.
Alfou: 103 n.
Algún (su acentuación prosódica): 56.
Alguna (su acentuación prosódica): 56.
Alheña: 25; (su silabeo): 42.
Alícuota: 66.
Alinear: 97 n. 2.
Alíneo (su acentuación prosódica): 63, 98 n.
Almarax: 27 n.
Almendral: 65.
Almofrex: 27 n.
Almoradux: 27 n.
Almorox: 27 n.
Alsodux: 27 n.
Altílocuo: 66.
Alto (voz latina): 528.
Allí: 310.
Amaba: 18.
Amábades (forma antigua de amábais): 98 n.
Amabais < *amabatis*: 277; (su diptongo): 98, 103.
Amábamos: 69.
Amáis: 70; (su diptongo): 241.
Amantes (voz latina): 471.
Amar (la r en la articulación): 38 n.
Amáramos: 69.
Amaréis: 70.
Amaría: 68.
Amarilis: 195.
Amaenís (voz latina): 526.
Ambición (trisílabo): 92.
Ambicioso (tetrasílabo): 92.
Amentes (voz latina): 471.
Americano (su silabeo): 231.
Amisit (voz latina): 470.
Amnistía (su silabeo): 43
Amor (bisílabo): 34, 68; su declinación latina: 384.
Amoroso (su acentuación prosódica): 67.
Ampliar (acentuación de sus formas): 60.
Amplío (su acentuación prosódica): 61.
Anacársis: 69.
Anagnorosis (su silabeo): 43.
Anagrama: 73, 79.
Análisis: 70, 82.
Analogía: 80.
Análogo: 78.
Anarquía: 80.
Anaxímenes: 70, 78.
Andad (andá): 22 n.
Andrómaca: 78
Anécdota: 77.
Anexo (su silabeo): 43 n.
Angustio (su acentuación prosódica): 61.
Anhelar (su silabeo): 42.

Índice de palabras tratadas

Aníbal < *Hannibal*: 73 y n. 2.
Anillo (sus articulaciones): 38.
Animaos (su diptongo): 274 n. 3.
Annis (voz latina): 468.
Anónimo: 78.
Ansío. (Su acentuación prosódica): 61; (vacilación): 62 n.
Antiaéreo (su acentuación): LVIII
Anteayer (su acentuación): LVIII.
Antídoto: 77.
Antiguo (la n en la articulación): 39.
Antilógica: 80.
Antinómia: 80.
Antiperístasis: 78.
Antítesis: 70.
Antropofagia: 80.
Antropófago: 77.
anthrópos ανθρωπος: 252, 387.
Año < *annus*: 65 n.
Apaciguáos: 275 n. 1
Apaciguó (su diptongo): 103.
Apasionado (su silabeo): 41.
Aperire > *abrir*: XXXIV n. 19.
Apófisis: 77.
Apolíneo: 79.
Apoplegía: 80.
Apóstol: 68.
Apóstoles: 69.
Aprecio (su acentuación prosódica): 61.
Aprisar: 247.
Apriso: 247
Apto (la p en la articulación): 39.
Aqua (voz latina): 344.
Aquel (su acento rítmico): 147.
Aqueláo (su diptongo): 275.
Aquéo: 79.
Aquiles: 30.
Aquisgrán (Aix-la-Chapelle): 30.
Arando (su silabeo): 231.
Aráoz (su diptongo): 273 n. 3; 274 n. 1.
Arar (su silabeo): 231
Arauz: 274 n. 1.
Arbitrio (su diptongo): 104.
Árbol: 68; (su silabeo): 43, 281.
Árboles: 69.
Ardiente: (su silabeo): 43.
Arduas (su diptongo): 98.
Arduo: 68, 196.
Área (esdrújula): 98 n.
Arena: 16.
Areópago, areopágo: 252.
Argüí (trisílabo): 96.
Argüía (tetrasílabo): 96
Argüíamos (pentasílabos): 96.
Argüído (tetrasílabos): 96.
Argüimos (tetrasílabos): 96.
Argüir: 15; (trisílabo): 96.
Arguyo (trisílabo): 95.
Árido: 295.
Ariete (su silabeo): 231.
Arístides: 69; (dislocación del acento): 78, 79 y n., 82 n., 257.
Aristodemo: 78.
Aristocracia: 80, 82.
Aristócrata: 82.
Aristóteles: 78.
Arnao, Arnau: 274 n. 1.
Arnulfo (su acento): 284.
Aroma (la r en la articulación): 38 n.
Arquimédes: 78 n.
Ars (voz latina): 387.
Arrecio (su acentuación prosódica): 61.
Arrepentiríamonos (su acentuación): 48.
Arrogante: 16, 65.
Ascripticio: 29.
Asdrúbal < *Asdrubal*: 73.
Asimílo: 97 n. 2.
Asimismo (su acentuación): LIX.
Asno (la s en la articulación): 39.
Astréa: 79.
Astricción: 23.
Astringente: 23.
Astringir: 23.
Astrología: 80.
Astronomía: 80.
Astrónomo: 78.
Ataúd: 283.
Ataulfo. (Dislocación del acento): 70-71; (acentuación): 284.
Atavío (su acentuación prosódica): 61.
Ateísmo: 71.
Atenas: 30.
Atendédles: 69.
Atlante, Adlante: 29; (sus articulaciones): 39.
Atlas, Adlas: 29; (sus articulaciones): 39.
Atleta, adleta (sus articulaciones): 39.
Atmósfera < *atmosphera*: 73; (articulación de la t): 39.
Atonía: 80.
Atrevéos (su diptongo): 291.
Atrída: 79.
Aullar (su acento prosódico): 62 n.; su diptongo: 272.
Aumentativo (su acentuación): 292 n. 3.
Aun, aún. Su acentuación: 54-55, 88 n., 89; diptongación: 286; sus sentidos: 287 n. 1, 288, 290.
Aunábamos: 272.
Aunado: 272.
Aunar (su acento prosódico): 62 n.; su diptongo: 272.
Aúno (su acentuación prosódica): 71, 272.
Aunque (su acentuación prosódica): 56.

Aura: (su silabeo): 35-36, 271, 343.
Aurea: (su diptongación): 280 n. 2.
Áureo: 271.
Aurora (su acentuación): 46; su diptongo: 103.
Auto < *acto*: 70, 345, 359, 466.
Autonómia: 80.
Autorización: 272.
Aütre (francés) < *Alter*: 359, 475.
Auxiliar (acentuación de sus formas): 61, 62.
Avío (su acentuación prosódica): 60, 61.
Avalúo (su acentuación prosódica): 63.
Avaro < *avarus*: 72.
Avila < *Abula*: 18.
Avogado: 19.
Axioma: 21; (su silabeo): 43.
Ayuno: 16.
Azahar: 25; (su silabeo): 35, 70; (trisílabo): 87, 282, 290.
Azof (articulación de la f): 38.
Azúcar: 68.
Azul: 16.

B

Bacon, Bacón: 33 n., 83.
Baile: 13; (diptongo): 37; (su silabeo): 242, 359.
Bailecito: 242.
Bajo (su acento rítmico): 147.
Baladro (su silabeo): 44.
Balaj: 27 n.
Balido: 17.
Batallón: 65.
Balaustre. (Dislocación del acento): 70-71, 283.
Baño < *balneum*: 65 n.; (la b en la articulación): 39.
Baodicea (sus sílabas): 99.
Baptisma (voz griega): 253.
Barahúnda: 71.
Barato (su silabeo): 231.
Baraúnda: 283.
Barbaridad: 496.
Bárbaro: 256, 234.
Barbilampiño (sus acentos): 50.
Bardorum (voz latina): 526.
Barómetro (su acento): 47.
Barón: 17.
Barullo (su silabeo): 231.
Barra (su silabeo): 230.
Barrer: 18 n. 2.
Basa: XLV, 22.
Basto: 17.
Basura: 18 n. 2.
Baul. (Su acentuación): XX n. 9, 70; (disílabo): 89, 235, 249 n., 283, 290.
Baúles: 71.
Baya: 17.
Baza: XLV, 22.
Beatitud (su diptongación): 276 n., 277.
Bello: 17.
Bellum (voz latina): 528.
Beneficio (su acentuación prosódica): 61; (sustantivo): 17.
Benjuí: 68.
Bermejo < *vermiculus*: 18 y n.
Bétis: 68.
Bianco (voz italiana): 466.
Bibiópoles: 82.
Bien (su acento rítmico): 147 y n.; (su diptongo): 291.
Bienandanza (su diptongo): 104.
Bienestar (su silabeo): 41; (su diptongo): 291.
Bígamo: 78.
Bilbaíno: 71; (su acento): 284.
Biricú: 67.
Blando: 301, 302.
Blanco: (su silabeo): 36, 465, 466.
Blancos: 69.
Blasón (sus articulaciones): 39.
Boato (trisílabo): 87.
Bocamanga (su acentuación): LVIII.
Boda: 18 n. 2.
Bochorno: 18 n. 2.
Boj: 27 n.
Bold (voz inglesa): 502 n.
Boquirrubio (sus acentos): LIX, 50, 64.
Borau, Borao: 274 n. 1.
Borceguí: 69 n.
Borceguíes: 70.
Bóreas: 98 n., 280 y n. 2.
Bosar: 18 n. 2.
Bossuetes: 32 n. 1.
Bou (su diptongo): 103 n. 2, 292.
Bourdaloue: 32.
Bouro: 103 n.
Boúrt (sus sílabas): 292.
Brazo: 13, 17; (sus articulaciones): 39.
Breve (su acento prosódico): 61.
Brevílocuo: 66.
Brillo: 242 n.
Brío (disílabo): 92.
Brioso (trisílabo): 92.
Bucéfalo: 77.
Buey (su silabeo): 35-37, 101; (su triptongo): 104, 345, 367, 466.
Buho (sus sílabas): 293.
Buitre < *vultur*: 18, 270, 289.
Büitres < *vultures*: 277.
Bulto < *vultus*: 18.
Bulla: 16.
Busquemoslé (desplazamiento acentual): LX.

C

Cabeceo (su acentuación prosódica): 63.
Cabeza: 63.
Cabo < *caput*: 18.
Cabrahigo: 71.
Cacofonía: 80.
Cae: 274 y n. 2, 283, 290.
Caemos: 283.
Cáen: 274, 283.
Caer (acentuación prosódica de sus tiempos): 59; (disílabo): 272 n. 2; 290.
Cafarnaúm: 283.
Café: 67, 69 n.
Caí: 283.
Caico: 283.
Caído: 71; (su silabeo): 235, 283.
Caigo: 70; (su diptongo): 103.
Caímos: 268, 283, 290.
Caín: 70, 271.
Cairel (su diptongo): 103.
Cairo, El: 30.
Caístro: 71, 283.
Calaínos: 71.
Calcis: 30.
Cálculo (cárculo): XX n. 9.
Cálido: 464.
Calímaco: 78.
Caliope: 78.
Calipso (su silabeo): 43.
Calístenes: 78.
Cáliz: 68, 195.
Calografía: 80.
Calumnio (su acentuación prosódica): 61.
Calvari: 479.
Callado: XLVI, 27.
Calló: 27.
Cama: 16; (la c en la articulación): 39.
Cambiáis (su triptongo): 37, 66; (sus sílabas): 101, 267; (su triptongo): 345-346.
Cambiamiento (tetrasílabo): 99; (sus diptongos): 104.
Cambiamos (trisílabo): 90, 91.
Cambiáos (sus sílabas): 101.
Cambiar (disílabo): 99.
Cámbias: 70.
Cámbie (su diptongo): 98.
Cambié (disílabo): 91.
Cambiéis (sus sílabas) 101.
Cámbies: 70.
Cambio (la m en la articulación): 39; (disílabo): 90.
Cambió: 69.
Camilla (voz latina): 514.
Camina: 197.
Campis (voz latina): 528.
Campo: 13; (su silabeo): 43; (su acentuación prosódica): 57; (troqueo): 142.
Campos (su acentuación prosódica): 57; (voz latina): 528.
Cándido: 465.
Canéfora: 78.
Canimus (verbo latino): 337.
Canóa: 67.
Canoas: 70; (trisílabo): 87.
Cantábais: 70.
Cantan: 466.
Cantárais: 70.
Cantáreis: 70.
Cantaríais: 70.
Cantáseis: 70.
Cantinela: 358.
Cantó: LXIII.
Cantorbéri (Cánterbury): 83.
Caoba: 283.
Caos: 274 n. 3, 275; (dislocación del acento): 283 y n. 1; 290.
Caova: (su silabeo): 35; (trisílabo): 87.
Capadocia: 30.
Carabobo: 257 n.
Carácter: 72, 57; (acentuación de su plural): 57 y n.
Carcaj - carcax: 26, 27 y n.; (carcajes, plural): 27; (articulación de la j): 38.
Cárcel (su acento): 47, 48, 68.
Carei: XLI, 14.
Careo (su silabeo): 231.
Carey: XLI, 14, 273.
Cariar (acentuación de sus formas): 61.
Caricia (su acento prosódico): 61.
Carie (su acentuación prosódica): 61.
Carirredondo (sus acentos): 50.
Carnéades: 77.
Carnis (voz latina): 470.
Caro (su silabeo): 231.
Carro: 13.
Casa: XLV, 22.
Casas: 69.
Casatienda (sus acentos): 50.
Castaña > *castanea*: 65 n.
Castiguesemele (su acentuación): 48.
Cástor: 81.
Catarro < *Katarrhoos*: 65 n.
Cátedra: 65.
Cáthedra: 253.
Catulo (dislocación del acento): 73.
Caudal < *cabdal* < *capitale*: 345.
Cautela: 290.
Cautividad: 18.
Cautivo < *captivo*: 345.
Cauto: 70, 273, 290.
Caústico (su acentuación): 48.
Cayado: XLVI, 27.

Cayó: 27.
Caza: XLV, 22.
Cécrope: 30.
Cédra (voz antigua) < *cithara*: 254.
Céfiro: 301.
Celeste: 16.
Celébro < *cerebrum*: 73 y n. 2.
Celtíbero, celtibéro: 74.
Centavo: 18.
Ceño (su silabeo): 40.
Cerbéro < *cerberus*: 73 y n.
Cerébro < *cérebrum*: 254.
Certe (voz latina): 471.
César: 30.
Cesáreo: 67; (tetrasílabo): 96.
Cesarotti: 32.
Christóphorus (voz latina, del griego): 253.
Cielo: 195, 466.
Ciénaga (su acentuación): 48.
Cíclope: 82 y n.
Cima: XLV, 12, 22.
Cinocéfalo: 77.
Cinxo (perfecto antiguo de ceñir): 247.
Ciprïano: 272.
Circuito: 270.
Circunsferencia (de circumsfero): 27.
Circunspecto > *circumspectus*: 27.
Ciropédia: 80.
Cítara: 254.
Ciudad > *civitate*: 72; **(su diptongo)**: 100.
Clarín (sus articulaciones): 39.
Claudicamos: 272.
Claustro: 70; 264.
Clister, clísteres (su acentuación prosódica): 57.
Clodoveo (Clovis): 30.
Cneo: XLIII, 20.
Coadjutor (su diptongo): 276.
Coagular (su diptongo): 276 n., 292.
Coahuila: 24.
Cobrir < *cooperire*: XXXIV n. 19.
Cocer: XLV, 22.
Coctae (voz latina): 471.
Cocuy (su diptongo): 103 n. 1, 270.
Codex (voz latina): 526.
Coetáneo (su diptongo): 280 n. 2.
Cofto (articulación de la f): 38.
Cohombro: 292.
Cohorte (sus sílabas): 282.
Coima: 273.
Colega: 255.
Coleóptero: 78.
Color < *colore*: 72, 92 n.
Colorado (colorao): 22.
Colorear: 97 n. 2.
Colorco: 98 n.
Columpio (su acentuación prosódica): 61.
Comida (su silabeo): 41.
Comparecer: 27.
Complexo (su silabeo): 45.
Componer (la m en la articulación): 39.
Cómpralos: 69.
Comprensión: 27.
Comunidad < *communitas*: 27.
Con (inacentuado): 150.
Conceptuo (su acentuación prosódica): 63.
Concilio (su acentuación prosódica): 61.
Conexión (su diptongo): 92.
Confío (su acentuación prosódica): 60.
Connaturalizar: 27.
Connivencia < *conniventia*: 27-28.
Conocedlo (sus articulaciones): 39.
Conscripción: 29; (su silabeo): 45.
Conscripto: 28; (su silabeo en plural): 34, 40.
Consoláos (su diptongo): 275.
Constante (su silabeo): 45.
Constantinopla: 31.
Constituir (sus articulaciones): 38.
Construí: 68.
Consuetudinario (su acentuación): LVII.
Cónsul: 68.
Contesto: 21.
Contexto: 21.
Continúo (su acentuación prosódica): 63.
Continuo: 98; (su diptongo): 104.
Continuos (su diptongo): 98.
Cóntra (su acentuación): 53, 147.
Contrario (su acentuación prosódica): 61.
Contrarréplica: 45 n. 1, 230.
Contrato (sus articulaciones): 39.
Convoy: 67, 273.
Cónyuge (y consonante africada): XLII.
Cooperativo: 292.
Cooptar (sus sílabas): 99.
Copia (su acento prosódico): 61.
Copla (su silabeo): 44.
Coqueta: 82.
Coral (su silabeo): 38, 41.
Corazón (su acentuación): 48, 69 n.; (su silabeo): 231; (crítica): L.
Corazones: 69.
Corcegui: 67.
Corinto: 30.
Coro: 16.
Coronam (voz latina): 526.
Cortes: 479.
Corrección: 20.
Corregir: 20; (su silabeo): 230.
Correita: 71.
Correveidile (su acentuación): LVIII.
Coser: XLV, 22.

Cosmogonía: 80.
Couso: 103 n.
Couto: 103 n.
Cráter (su acento prosódico en singular y plural): 57, 68.
Craso: 16.
Creación: 277.
Crear: 281; (sus sílabas): 291.
Crédito: 97 n. 2.
Crée (monosílabo): 282.
Creemos (trisílabo): 87.
Creer (defectos de su acentuación): 63 n., 64 n.
Creeré: 279 n.
Creí (disílabo): 89.
Creíble: 71.
Creimos: (dislocación del acento): 291.
Creíste: 71.
Creusa: 71; (dislocación del acento): 291.
Criador (trisílabo): 99, 479.
Criar (disílabo): 99.
Criatura (tetrasílabo): 99, 273; (su diptongo): 291.
Criemes (temes) voz antigua del francés: 500 n.
Crío (su acentuación prosódica): 60.
Criptógama: 78.
Crisálida: 77.
Crisis: 69.
Cristiano (su diptongo): 291.
Critico (su acentuación prosódica): 57.
Crítico (su acentuación prosódica): 57.
Crónica (sus articulaciones): 39.
Cronista (su acento): 284.
Cronología: 80.
Cruel < *crudelis*: 284.
Cruor (sus sílabas): 293.
Crúsa: 283.
Cruz: 466.
Cuaterno (su diptongo): 104.
Cuatro (su diptongo): 103.
Cucúi: 68.
Cuestión (su diptongo): 92, 104.
Cuidado (su diptongo): 100, 104, 292.
Cuidadoso (su acentuación prosódica): 292 n. 3.
Cuido (su acentuación prosódica): 94, 95; (su diptongo): 103, 270, 292 y n. 3.
Cuita (su acentuación): 94, 95, 270, 292.
Culpa: 16.
Cúmulo: 97 n. 2.
Cuociente (su diptongo): 104.
Cuota (su diptongo): 103, 293.
Czar: XLIII, 20, 40.
Czarina: XLIII, 20, 40.

Ch

Chanteur (voz francesa) < chanteör < cantatore: 493 n.
Chambres (ant. fra.): *cámaras*: 504 n.
Chaos (voz latina) (ch = k) (su diptongo): 274 n. 2.
Charco: 16.
Chirriar (acentuación de sus formas): 61, 62.
Choza: 13.

D

Dafne (articulación de la f): 38.
Dánea: 67, 98 n., 279, 281, 290.
Dánao (trisílabo): 96 y n., 97 y n., 279, 281, 290.
Dándosenos: 69.
Danos: 69.
Dante Alighieri (su pronunciación): 32.
Dáos: 274 n. 2 y 3.
Darnius (sus sílabas): 291.
Das (su acentuación prosódica): 57.
Dátil (la d en la articulación): 39.
Dátiles: 69.
De, dé: 263.
Deán: 70.
Débil: 195.
Década: 77.
Decaíais (sus sílabas): 102.
Decaimiento (su acentuación): 292 n. 3.
Décuplo: 65.
Deferir: 25.
Déficit: 70.
Deicida: 291.
Delicias: 70.
Delineo (su acento prosódico): 63.
Deliquit (voz latina): 470.
Demagogo: 78.
Demasío (me) (su acentuación prosódica): 61.
Democracia: 80, 82.
Demócrata: 82.
Demóstenes: 77, 78.
Dental: 272.
Dentición: 272.
Dentífrico: 270.
Desafío (su acento prosódico): 60.
Desahuciado: 99.
Desahuciar (su silabeo): 62 n.
Desahucio (su acento prosódico): 60; (dislocación): 60 n., 71.
Desangrado (su silabeo): 41.
Desapacible (su silabeo): LI.
Desarmado (su silabeo): 42.
Desavío (su acentuación prosódica): 60.
Descarrío (su acentuación prosódica): 62.

Descrio (me) (su acentuación prosódica): 60.
Descrito: 28.
Descuido (su acentuación): 94, 95 y n.
Désde (su acentuación): 53.
Desdén: LXIII, 295.
Desear (defectos de su acentuación): 63 n., 64 n.
Desecado (su silabeo): 41.
Deshilar (su silabeo): 42.
Desleir, deslei (trisílabos): 91.
Deslío (su acentuación prosódica): 60.
Deslieron (tetrasílabo): 92.
Deslió (trisílabo): 91, 92.
Desorejado (su silabeo): 41.
Despaíso (su acentuación prosódica): 71.
Desperdicianlos: 66.
Desperdicio (su acentuación prosódica): 61.
Después: 69 n.
Desquicio (su acentuación prosódica): 61.
Destripaterrones (su acentuación): LVIII, 50.
Desvahido: 71.
Desvarío (su acentuación prosódica): 60.
Desviáos (su triptongo): 275 n. 1.
Desvirtúo (tetrasílabo): 90.
Deuda < *debda* < *débita*: 271, 345.
Dhawalagiri: 31.
Dí (monosílabo): 91.
Día: 68; (disílabo): 90, 281.
Diaboli (voz latina): 469.
Diabolo > *diablo*: XXXIV n. 19, 289.
Diadema: 79.
Diáfano: 465.
Diagrama: 74.
Diálesis: 82.
Diálogo: 78.
Diámetro: 78.
Diana (disílabo o trisílabo): 93, 289.
Diátesis: 78.
Díaz: 70.
Dicat (verbo latino): 528.
Dico (voz latina): 338.
Dictito (voz latina): 344.
Dicho < *dictus*: 65 n.
Diente (disílabo) < *dente*: 90, 271.
Dífilo: 78.
Digamé (desplazamiento acentual): LX.
Dígoos: 97 n. 2.
Dije, dijo (su acentuación prosódica): 58.
Díjose (su acentuación): 51 n.
Dime (su vocal i): XLII.
Dímelo (sus acentos): 50, 52 n.
Dinamoeléctrico (su acentuación): LIX.
Dío (voz italiana): 288.
Dió: 68; (monosílabo): 91, 283.
Diocesano (su diptongo): 291.
Diócesis (su acento): 252.
Diógenes: 78.
Diomedes: 78 y n.
Dión: 81.
Dios < *Deus* (su acentuación prosódica): 56; (su diptongo): 86, 93; (monosílabo): 99; (origen): 277, 383 n. 1.
Diosa (su diptongo): 103.
Diploma: (dislocación del acento prosódico): 79.
Díptero: 78.
Dirección: 20.
Dirigir: 20.
Dis: 466.
Disentéria: 80.
Dispépsia: 80.
Diuréticos (pentasílabo): 100.
Diurno: 277.
Divin (voz francesa): 475.
Divina: 295.
Docet (verbo latino): 526.
Dóctamente: 64.
Docuimos (verbo latino): 337.
Domuerant (voz latina): 340.
Domus (voz latina): 528.
Dos (voz latina): 387.
Doy (su acentuación prosódica): 57.
Draconis (voz latina): 469, 523.
Dragón (sus articulaciones): 39.
Dríada: 77.
Drúida: 270.
Ducum (voz latina): 526.
Duo (su diptongo): 293.
Dupuy (su acentuación): 270.
Durans (voz latina): 468.
Durus (voz latina): 471.
Duunvirato: 293.
Duúnviro (tetrasílabo): 96.
Dux (voz latina): 21.

E

Economía: 80.
Ecónomo: 78.
Edema: 30.
Edificio: 105.
Edipo: 81
Efímero: 195.
Egoísmo: 71
Egoísta: 284
Egregio: 68.
Electromecánica (su acentuación): LVIII.
Eleemósyna (voz griega): 253.
Elogio (su acentuación): 61.
Eloísa: 283.
Emaús: 283.

Embauco (vacilación de su acento): 62 n.
Embaular (su diptongo): 99.
Embaúlo (su acentuación): 71.
Emathios (voz latina, del griego): 528.
Embestir: 17, 19.
Empíreo: 279.
Enajenación (su silabeo): 41.
Enano (su silabeo): 41.
Enarcar (su silabeo): 42.
Enarco (verbo) y *en arco*: 53.
Enciclopedia: 80.
Encomio (su acentuación prosódica): 61.
Endiosado (tetrasílabo): 99; (su diptongo): 104.
Enfrío (su acentuación prosódica): 61.
Enhebrar (su silabeo): 42.
Enjuicio (su acentuación prosódica): 61.
Ennoblecer: 28.
Enrío (su acentuación prosódica): 61.
Ensayo: 65.
Ensucio (su acentuación prosódica): 61.
Entero < *íntegrum*: 254.
Entomología: 80.
Entonces: 69 n.
Entrerrenglonar: 230.
Entronizar (su silabeo): 45.
Envestir: 17, 19.
Enviciáos (su triptongo): 275 n. 1.
Envidio (su acentuación prosódica): 61.
Enviudar (su diptongo): 104.
Epidémica: 80.
Epicúreo (dislocación del acento): 79.
Epifonéma: 79.
Epiglotis: 78.
Epígrafe: 78.
Epigrama: 74.
Epílogo: 78.
Equívoco (esdrújulo): 57.
Equivoco (su acentuación prosódica): 57.
Erección: 20.
Erigir: 20.
Errar < *errare*: 65 n.
Es (su acentuación prosódica): 57.
Esamen (pronunciación): 226 n.
Esaú: 283.
Escárpio (su acentuación prosódica): 61.
Esclusa: 21.
Escoriar: 62.
Escorie (su acentuación prosódica): 61.
Escorío (su acentuación prosódica): 61.
Escripso (pretérito antiguo): 247.
Escritura (su silabeo): 45.
Escuchaba: 18.
Esdrújulo: 82.
Ese (su acento rítmico): 147.
Esfínter (su acentuación prosódica): 57.
Esmeralda: 65.
Esófago: 77.
Espacio: 97 y n. 2.
España < *Hispania*: 65 n.
Espectación (de spectare): 21.
Espelúi: 270.
Espeluy (su diptongo): 103 n. 1.
Espiar: 21.
Espina: 197.
Espío (su acentuación prosódica): 61.
Espíritu: 195.
Esplique: 21.
Espoléo (su acentuación prosódica): 63.
Espontanearse: 63.
Espontáneo (adj.): 63.
Espuela: 63.
Espurio (su silabeo): 43.
Estabilidad: 18.
Estable: 18.
Estar < *stare* (acentuación de sus formas bisílabas): 58; (origen): 544.
Estáter (su acentuación prosódica): 57.
Estática: 21.
Estátua: 98.
Este (su acento rítmico): 147.
Estilicón: 30.
Estímulo: 57.
Estimulo (su acentuación prosódica): 57.
Estratégia: 80.
Estratocracia: 81.
Estrio (su acentuación prosódica): 61.
Estudio (su acentuación prosódica): 61.
Etérea (su diptongo): 280 n. 2, 291.
Etéreo (esdrújulo): 98 n., 295.
Etimología: 80.
Eufonía: 80.
Eufrates: 82 n.
Eurípides: 70, 79.
Euro: 271.
Evangelio: 30.
Evacuo (su acentuación prosódica): 63.
Examen: 13, 20; (valor de la x): 21; (su silabeo): 43.
Examina: 197.
Excedo: 22.
Excelente: 22.
Excéntrico: 22.
Exceptúanse (su diptongo): 292.
Exceptúense (su diptongo): 292.
Excitar: 22; (su silabeo): 45.
Exclusa (participio): 21.
Exhalar: 21, 25, 40.
Exhibir: 21.
Exhumar: 21, 25; (su deletreo): 44.
Exonerar (su silabeo): 44.
Exornar (su silabeo): 44
Expatrio (su acentuación prosódica): 61
Expectativa: 21.
Expectoración: 21.
Expedir: 21, 40.

Expiar: 21.
Expido (sus articulaciones): 38.
Expio (su acentuación prosódica): 61.
Explique: 21.
Extasio (me) (su acentuación prosódica): 62 n.
Extasis: 70.
Extática (adj.): 21

F

Fabulari > *hablar*: XXXIV n. 19.
Fácil: 69, 466.
Facti (voz latina): 388, 389.
Facha < *facies*: 65 n.
Faetón (sus sílabas): 99.
Falibilidad: 18.
Falible: 18.
Fanerógama: 78.
Faón: 70, 283, 290.
Fasionable (fáshionable) (inglesismo): 83.
Fastidio (su acentuación prosódica): 61.
Fax (voz latina): 387.
Fe (su acentuación): 48.
Fea (su diptongo): 291.
Febéo: 67, 79.
Fedra: 30.
Fénelón, Fenelón: 32 n. 1.
Fénix: 21; (sus articulaciones): 38, 40.
Feo (disílabo): 87; (su acento prosódico): 282.
Féretro: 65.
Feudal (su diptongo): 104.
Feudatorio: 99, 291.
Feudo (su acentuación): 48, 70, 273, 291, 343.
Fiamos (trisílabo): 90, 91.
Fiáos (sus sílabas): 101.
Fiar < *fidere* (su silabeo): 99, 291; (su origen): 284.
Fiaríamos (pentasílabo): 99.
Fidei (voz latina): 526.
Fíe (disílabo): 90, 291.
Fié (disílabo): 91, 283.
Fiel (su diptongo): 284.
Filántropo: 81.
Filemón: 81.
Filio (de filiar) (su acentuación prosódica): 62.
Filólogo: 78.
Filosofía: 30, 80.
Filósofo: 80.
Finis (voz latina): 528.
Fino (su silabeo): 35.
Fío (su silabeo): 35; (su acentuación prosódica): 60, 68, 90.
Fió (su silabeo): 91, 291.
Fisiología: 80.
Fiucia (su silabeo): 291.
Flaco (sus articulaciones): 39.
Flagellum (voz latina): 528.
Flauta: 70; (su diptongo): 241; (su silabeo): 236.
Flor: 465.
Flores: 195, 465.
Fluctuación (su diptongo): 292.
Flúido (sustantivo) (su acentuación prosódica): 94 n., 270.
Fluído (participio) (trisílabo): 94 n.
Focéo: 79.
Focílides: 78.
Foción: 81.
Foliar (acentuación de sus formas): 61.
Fortaleza: 272.
Fortes (voz latina): 528.
Fortis (voz latina): 468.
Fortísimo: 272.
Fortunatis (ablativo latino): 337.
Fósforo: 78.
Fragua (su diptongo): 104.
Fraguamos (trisílabo): 91.
Fragüe: 97 y n. 2.
Fragüéis: 66; (sus sílabas): 101; (su triptongo): 104.
Fragüemos (trisílabo): 91.
Frágüen (su diptongo): 98.
Fraguo (su acentuación prosódica): 63.
Frangi (voz latina): 470.
Franklin: 32 n. 2, 33.
Frêle (francés) < *fráïle* < *fragilis*: 359, 475.
Fresno (sus articulaciones): 39.
Fría (sus sílabas): 291.
Fricasé: 82.
Friísimo (sus sílabas): 291.
Frío (su acentuación): 61.
Fructuoso: 272.
Fructus (voz latina): 526.
Fué (su diptongo): 93.
Fuente < *fonte* (disílabo): 90.
Fuentecilla: 496.
Fuerte: LXXXVII n. 66, 272, 293.
Fuí: 68, 95; (su diptongo): 103, 270, 292.
Fuimos (su diptongo): 292.
Funérea, funereo: 281.
Fútil: 464.

G

Gabán: 68.
Gala: 13, 16.
Galaór: 283.
Galatea (su diptongo): 285.
Gallo < *gallus*: 65 n.

Gamo: 16.
Ganzúa (trisílabo): 90.
Garapiña: 65.
Geografía: 80.
Geógrafo: 78.
Geómetra: 78.
Geometría (su diptongo): 276 n.
Gestión (su diptongo): 92.
Gloria: 16; (sus articulaciones): 39; (disílabo): 92, 98 n., 196.
Glorio (me) (su acentuación prosódica): 60, 61.
Glorieta (trisílabo): 92.
Glorioso (trisílabo): 92-93; (diéresis): 89, 272; (su silabeo): 235.
Gnómico: XLIII.
Gnomónico: 20.
Goethe (su pronunciación): 31.
Gold (voz inglesa): 502 n.
Golgotá: 479.
Gota (bisílabo): 92.
Gotoso (trisílabo): 92.
Gouvea: 103 n.
Gozar (la g en la articulación): 39.
Gozo: 16.
Grabar: 17.
Gracia (sus articulaciones): 37-38; (trisílaba): 98 n., 196, 272, 466.
Gracioso (trisílabo): 92.
Grande: 466.
Grandes: 69.
Grandílocuo: 66.
Gratuito: 270.
Gravar: 17.
Grêle (francés) < *gráile* < *gracilis*: 359, 475.
Gritar: XXXIV n. 19.
Guaiquerí: 66; (su triptongo): 104.
Guaireño: 66; (su triptongo): 104.
Guardómela: 255 n.
Guay (su triptongo): 104.
Guerra: 15, 16; (su silabeo): 40.
Güí: 270.
Guiado (su silabeo): 36.
Guillermo Pitt (su pronunciación): 30.
Guillermo Shakespeare (su pronunciación): 32.
Guinda: 15, 16.
Guipúzcoa: 279; (su diptongo): 292.
Guitarra < κιθάρα: 254.
Gusto: 16.

H

Había (su diptongo): 291.
Hábil < *habilis*: 18, 69.
Hábito: 24.
Hacía: 68.
Hache, la: 26 n.
Hágaos: 247.
Halla: XLVI, 27.
Hambre < *fames*: 24, 26 n.
Hamburgo: 30.
Harpía: 30.
Háüt (francés) < *altus* (pronunciación hot.): 475.
Háy (su acentuación prosódica): 56.
Haya: XLVI, 15, 17.
Háyamos, háyais (su acentuación americana): 58.
Haxápode: 78.
Hebra: 42.
Hebraísmo: 71.
Hebraízo: 71.
Héctor: 81.
Hectóreo: 79.
Hedera > *iedra*: XXXIV n. 19.
Helado y el hado: 53.
Heléna: 81.
Heliópolis: 78.
Heno: 15.
Heraclida: 79.
Hercúleo: 67.
Heredero (su silabeo): 230.
Hermógenes: 78.
Heródoto: 77.
Héroe: 67; (trisílabo): 96, 97 y n.; (esdrújula): 98 n., 81, 196; (su silabeo): 231, 279, 280 n. 2, 281; (su diptongo): 292.
Heroicidad (su diptongo): 292.
Heroico (su diptongo): 292.
Heroísmo: 268, 284.
Herraj: 27 n.
Hibero > *Ebro*: XXXIV n. 19.
Hibierno < *hibernus* (invierno): 26 n. 2.
Hidrógeno: 78.
Hidropatía: 80.
Hiedra < *hedera*: 26 y n. 2.
Hielo: 26.
Hierba < *herba*: 26 y n. 2.
Hiereocrácia: 80.
Hierro: 24, 26.
Hijo: 15.
Hilo: 42.
Himenoptero: 78.
Himno < *hymnus*: 27-28.
Hipócrates: 77.
Hipóstasis: 78.
Hipótesis: 70, 78.
Histerismo (su acento): 284.
Historiar (acentuación de sus formas): 61, 62.
Historiógrafo: 78.
Hombre: 15, 16 n.

Homeopatía: 80.
Homme (francés) (hom): 480.
Homonimia: 80.
Honor (su acento rítmico): 148.
Honorrás (honrarás) (voz ant. francés): 500 n.
Honra: 45 n. 1, 230.
Hostes (voz latina): 528.
Hour (voz inglesa): 502 n.
Hoy: 273.
Huánuco: 24.
Hucia = *confianza* (voz antigua) (su acento prosódico): 61.
Huélinton (Wellington): 31.
Huelo: 24.
Huérfano: 24 y n. 1.
Huerto < *horto* (disílabo): 90.
Hueso (güeso): 16, 24.
Huesudo: 24.
Huevo (güevo): XX n. 9, 16, 24 y n. 1.
Huí (disílabo): 96, 270; (su silabeo): 292.
Huia (trisílabo): 96.
Huida (trisílabo): 96.
Huimos (trisílabo): 96.
Huir < *fugere*: 284.
Hulla: XLVI.
Humano: 42.
Humo: 15, 16 n., 24.
Huraño (sus articulaciones): 38.
Huya: XLVI.
Huyo (disílabo): 95.

I

Iba: 18.
Ibero < *iberu*: 72, 74.
Iconografía (su silabeo): 43.
Ictiología: 80.
Ideología: 80.
Ídolo (su acento): 252.
Idomeneo: 79.
Ifigénia: 81.
Ignorancia (la g en la articulación): 39.
Igual (su diptongo): 292.
Imbécil < *imbecillis*: 73.
Imbuir (la m en la articulación): 39.
Imperator (voz latina): 395.
Impersonal: 27.
Impío (dislocación del acento): 76.
Imponer: 27.
Imprimir (su silabeo): 45
Independiente (su acento segundario): 242 n. 1.
Indoctus (voz latina): 343, 344.
Ineficaz (su silabeo): LI.
Inenajenable (su silabeo): 41.
Incrme (su silabeo): 41.
Infando (su silabeo): 43.
Inflado (su silabeo): 45.
Ingenio (me) (su acentuación prosódica): 61.
Ingenua: 98.
Ingenuo (su diptongo): 293.
Inhumano: 25; (su silabeo): 42.
Injúria (su diptongo): 98.
Injurio (su acentuación prosódica): 61.
Inmune < *immunis*: 27.
Innato: 27, 28.
Innoble (ignoble): 28 n.
Inocente (su silabeo): 41.
Inofensivo (su silabeo): 42.
Íntegro < *íntégro*: 254.
Intervalo (sus articulaciones): 37-38; (dislocación del acento): 72.
Instrucción: 40.
Instruído: 270.
Instrumento (su silabeo): 45.
Inútilmente (su acentuación): LIX.
Inyectar (y consonante africada): XLII.
Io: 282.
Io (voz italiana) *yo*: 288.
Iríais (sus sílabas): 100.
Iríamos (la r en la articulación): 38 n.
Iriarte (su silabeo): 231.
Isidoro: 78.
Isidro < *Isidorus*: 73 y n. 2, 254.
Isócrono: 77.
Isonómia: 80.
Israel: 45 n. 1.
Israelita: 230.
Istmo: 40.
Instrumento (su pronunciación): 226 n.

J

Jabalí, jabalíes (su acentuación prosódica): 283.
Jaén: 70; (disílabo): 87, 283.
Jamás: LXIII, 310.
Jardín: 68, 465.
Jehú: 67, 283.
Jefté (articulación de la f): 38.
Jembra (hembra): 24.
Jerónimo: 78.
Jerusalem: 30.
Jierro (hierro): 24.
Joab: 281.
Job: 17.
Joél: 283.
José: 30.
Josef (José) (articulación de la f): 38.
Joven < *juvenis*: 69 n.; (su origen): 72.
Jóvenes: 69 n.

Juan Racine (su pronunciación): 30.
Judaísmo: 71.
Judaízo: 71.
Juez (su diptongo): 284.
Juicio (su acento prosódico): 61; (su diptongo): 284.
Juno: 72.
Júpiter: 72.
Júri: 82.
Justicia: 65, 68, (su diptongo): 104.
Justiciero: 65.
Juventud: 68.

L

Labor (voz latina): 391.
Laborare > *labrar*: XXXIV n. 19.
Lacrimis (voz latina): 343-344.
Lâdi (lady, inglés): 82-83.
Lágrima < *lacrima* (su acentuación prosódica): 48, 57, 67; (su origen): 72; (dáctilo): 142, 496.
Lagrimo (su acentuación prosódica): 57.
Laín: 283.
Laínez: 71, 283.
Lais (su silabeo): 289.
Lánguidamente (su acentuación): LIX, 50.
Laodamia (sus sílabas): 99.
Laomedonte (su diptongo): 277, 290.
Largamente: 234.
Laso: XLV, 22.
Latín: 69 n.
Laúd: 272.
Láude < *lapidem*: 271.
Lauro: 359, 466, 475.
Lava (la l en la articulación): 39.
Lavara (verbo) y *la vara*: 53.
Lazo: XLV, 22.
Le acaricíamos (su acentuación): 52 n.
Leal (disílabo): 87.
Lealtad (sus sílabas): 99.
Leche: 16.
Lee (disílabo): 246; (monosílabo): 282, 291, 343.
Leer (sus sílabas): 279, 282, 291, 343.
Leería: 291.
Leeríamos (sus sílabas): 99, 338.
Leímos: 268.
Leo: 281.
León (sus sílabas): 25, 70, 87, 282, 479.
Leones: 291.
Leonés (su diptongo): 291.
Leovigildo (sus sílabas): 99.
Letanía: 80.
Leucónoe: 280 n. 3.
Leva (su silabeo): 40.
Ley: 67; (su diptongo): 102, 242 n.
Liar < *ligare*: 284, 493.
Libero > *libre*: XXXIV n. 19.
Librero (trisílabo): 92.
Libri (voz latina): 526.
Libro (bisílabo): 92.
Lidiéis (triptongo): 241.
Lídio (su acentuación prosódica): 61.
Limitaba (su silabeo): 41.
Limpia < *limpida*: 272.
Limpiáis (su triptongo): 104.
Limpio (su diptongo): 98, 242 n.
Limpió (disílabo): 91.
Línea: 98 n., 196, 271, 279, 289; (su diptongo): 280 n. 2, 291, 295.
Lío (su acento prosódico): 61.
Lío (de liar) (su acentuación prosódica): 60.
Lirio: 280.
Lis (voz latina): 387.
Literatura (su acentuación): LVIII.
Litúrgia: 80.
Littera > *letra*: XXXIV n. 19.
Loa (disílabo): 87, 281, 292.
Lóaos (sus sílabas): 100.
Loar (sus sílabas): 292.
Lóes: 70.
Lobo < *lupum*: 17 n.
Lóbrego: 67.
Londres (su pronunciación): 30.
Loó (disílabo): 246.
Loor (bisílabo): 86, 279.
Loores: 292.
Loquelis (voz latina): 526.
Losa: XLV.
Louredo: 103 n.
Louro: 103 n.
Loza: XLV.
Luces: 195.
Lúculo (su acentuación): 73.
Lucullus (voz latina): 72, 73.
Ludovico Pío (Luis le Débonnaire) (su pronunciación): 30.
Lúgubre: 65.
Lúe (su diptongo): 292.
Lumen (voz latina): 388, 389.

Ll

Llano < *planus*: 65 n.
Llanto: 16.
Llave < *clavem*: 17 n.
Llevado (su silabeo): 36.
Llévales: 69.
Llévasele: 67.
Lloraríamos (pentasílabo): 90.
Lloro < *ploro*: 65 n., 195.

M

Macaón: 81.
Madre: 479.
Maestro: 245, 272.
Mahoma: 30.
Maíz: 70; (dislocación del acento): 89 n.
Majestuoso (tetrasílabo): 93.
Mal. (Su acento prosódico): 54; (su acento rítmico): 147 y n.
Malandanza (su silabeo): 41.
Malrotar: 45, n. 1, 230.
Malla (su silabeo): 46.
Manguey (su acentuación): 48.
Mano (la *m* en la articulación): 39.
Maravedí (su acentuación): 48.
Maravilla < *mirabilia*: 18 y n. 2.
Margen, márgenes (su acentuación prosódica): 57, 69.
Mármol: 69, 465, 466.
Maroma: (su silabeo): 41, 231.
Márquez: 69.
Más (su acento rítmico): 147 y n.
Masa: XLV.
Massillones: 32 n. 1.
Mástil: 69.
Matices: 195.
Maullar (su acento prosódico): 62 n.; (su diptongo): 272.
Maupertuis: 270.
Mauro (su silabeo): 231.
Maúro (su silabeo): 242.
Mausoléo: 79.
Máxima: 295.
Mayo (y consonante fricativa): XLII.
Mayor < *major*: 16; (su origen): 65 n.
Maza: XLV.
Medéa: 79.
Mediar (acentuación de sus formas): 61.
Melchisedech: 30.
Melomanía: 80.
Meminerit (verb. lat.): 337.
Memora (nom. latino): 337.
Mendigo (dislocación del acento): 72, 255.
Menedemo: 78.
Menjuí: 68.
Mentor: 81.
Meónides: 79.
Merced < *mercede*: 68; (su origen): 72.
Merino (su silabeo): 231.
Méroe: 67.
Mérope: 78.
Mesana (sust) y *me sana*: 53.
Metalúrgia: 80.
Metamorfósis: 69.
Método: 78.
Metrópoli: 78.
Miaulina: 66; (su triptongo): 104.
Miauregato: 66; (su triptongo): 104.
Miél: 70.
Mientras: 69 n.
Milagro: XXXIV n. 19; (sus articulaciones): 39.
Milciades: 77.
Milór: 82.
Milton, Miltón: 33 n.
Mina: 197.
Mineralogía: 80.
Minué (su diptongo): 292.
Mío: 492 n.
Miópe: 82.
Mirábame (sus acentos): 50.
Mirad (su pronunciación): 22 y n.
Miradlo (sus articulaciones): 39.
Mírame (su acentuación): 51 n.
Misa: 30.
Misal (sustantivo) y *mi sal*: 53.
Misantropía: 80.
Misántropo: 80, 81.
Míseros: 256.
Misma (su acentuación prosódica): 56.
Miso (pretérito antiguo de meter): 247.
Mitología: 80.
Mitrídates: 74, 82 n.
Mnemósine: XLIII, 20, 40.
Moab: 17.
Moabita (su diptongo): 292.
Móbil < *mobilis*: 18 y n. 1.
Mohino: 71, 283.
Moledor: 298.
Mónade: 77.
Monarquía: 80.
Monagámia: 80.
Monotonía: 80.
Montaos (su diptongo): 274 n. 3.
Mora (su silabeo): 231.
Morir (sus formas diptongadas): 91-92.
Mos (voz latina): 387.
Mostráos (su diptongo): 275.
Motivar: 18.
Mourazos: 103 n.
Mover: 18 n. 1.
Movible: 18 n. 1.
Móvil: 18 n. 1, 195.
Muchacho (su silabeo): 40.
Mucho < *multus*: 65 n.
Muerte < *morte*: (su silabeo): 35, 36; (su diptongo y origen): 90.
Multa (voz latina): 468.
Multorum (voz latina): 526.
Mus (voz latina): 387.
Musa: 465.
Musæ (voz latina): 528.
Musidora: 78.
Musis (abl. latino): 337.

Mutua (disílaba): 98 n.
Mutuo: 98 n.
Mourazos: 103 n.
Muy (su diptongo): 94, 103 n. 1; (su acento rítmico): 147, 270, 292.

N

Nacido (la n en la articulación): 39.
Naipe (su diptongo): 289; (su silabeo): 236.
Nao (disílabo): 87; (su diptongo): 275.
Napoleón (su pronunciación): 32 n. 2.
Narváez (su diptongo): 274 y n. 3.
Naturaleza (sus articulaciones): 37, 38; (su acentuación prosódica): 56, 67, 496.
Navarro: 65.
Navegación (su diptongo): 92.
Naviero (tetrasílabo): 92.
Navío < *navigium*: 72; (trisílabo): 92.
Náyade: 77.
Nectáreos: 70.
Nepote (su acentuación prosódica): 73.
Nepos, Nepotis (nombre latino): 72, 73.
Newton (su pronunciación): 32 y n. 2, 83.
Niceno (adj) y *ni ceno*: 53.
Nicodémus: 253.
Nicho: 16.
Nigromancia: 80.
Nó (su acentuación): 54.
Nobile > *noble*: XXXIV n. 19.
Noé: 67.
Nómade: 77.
Notabile > *notable*: XXXIV n. 19.
Nou: 103 n.
Nox (voz latina): 387.
Núbil < *nubilis*: 18.
Nuéz: 70.

O

Obelisco (su silabeo): 41.
Obispo < *episcopus*: 18; (su silabeo): 41.
Obituario (su silabeo): 41.
Objeción < *objetivo*: 20.
Oblada (su silabeo): 44.
Oblata (su silabeo): 44.
Oblea (su silabeo): 44.
Oblicuo (su silabeo): 44.
Obligador (su silabeo): 44.
Obligar (su silabeo): 44.
Oblongo (su silabeo): 44.
Oboé: 67 y n.
Óbolo (su silabeo): 41.
Obrepción (su silabeo): 44.
Obrepticio (su silabeo): 45.
Obrero (su silabeo): 45.
Obscuro: 226. n.
Obstinado: 17.
Obstrucción (su silabeo): 40.
Obstruir (su pronunciación): 19.
Ocaso (sust.) y *o caso*: 53.
Océano (dislocación del acento): 76, 77; (su silabeo): 235.
Oclocracia: 80.
Octavo > *Ochavo*: 18.
Oda: 287, 288.
Odio (su acentuación prosódica): 61.
Ofício (su acentuación prosódica): 61.
Oftálmico (articulación de la f): 38.
Oftalmología (articulación de la f): 38.
Oí: 292.
Oía (su silabeo): 35.
Oido < *auditus*: 284; (su diptongo): 292.
Oigamos, oigais (su acentuación americana): 58; (su diptongo): 104.
Oigo (su diptongo): 103.
Oila: 71.
Oímos (trisílabo): 89; (su acento): 249 n.
Oír (acentuación de sus formas verbales): 59; (su diptongación o sinéresis): 292 y n. 2.
Ojalá (su acentuación): 67.
Olea (su acentuación prosódica): 63.
Oleo (sust.): 63.
Olimpo (anfíbraco): 142.
Ondárroa: 280.
Ora (voz italiana): 492 n.
Orbis (voz latina): 471.
Orféo: 79.
Oriente: 272; (su diptongo): 291.
Orión (su silabeo): 231.
Oriundo (su silabeo): 231.
Ornitología: 80.
Ortodoxo (su silabeo): 43 n.
Oscuro: 19.
Otoño < *autumnus*: 65 n.
Ouido (voz gallega) = oído: 103.
Ouro (voz gallega) = oro: 103 n.
Óyeme (su acentuación): 51 n.
Oxígeno: 78.

P

Pabilo (dislocación del acento): 75, 76.
Pablo: 295.
Pábulo: 295.
Páez: 70; (disílabo): 87; (su diptongo): 273 n. 3, 283.
País (dislocación del acento): XX n. 9, 70, 236 n.; (su hiato): 245, 268, 271, 272, 283, 290.

Países: 71.
Pájaro: 67.
Pálido: 464.
Palio (su acentuación prosódica): 61, 466.
Palio (su acentuación prosódica): 61; (vacilaciones): 62.
Palo (la p en la articulación): 39.
Paloma (su silabeo): 35.
Pánfilo: 77.
Para (su acentuación prosódica): 56; (acento rítmico): 147.
Paradísus (voz latina): 253.
Paredo (su silabeo según Bello): L.
Paraíso: 71, 283, 290 n. 1.
Paralaxe: 65.
Parálisis: 82.
Paralelógramo: 82 y n.
Parascéve: 253.
Parásito (dislocación del acento): 82 y n.
Parca (su silabeo): 36.
Pardo: 295.
Paréceme, pareciόme (sus acentos): 496 n.
Parolet (francés) (*parólt*): 480.
Pars (voz latina): 387.
Partía: 68.
Partiéredes (forma antigua): 98 n.
Partiéreis (su diptongo): 98.
Partió: 68.
Partiré (su vocal i): XLII.
Pasamanos (sus acentos): LIX, 50.
Paseíto: 71.
Pasicorto (sus acentos): LIX.
Pasífae: 67 y n.
Pasión (su diptongo): 92.
Pastor (yambo): 142.
Pater (voz latina): 391.
Patria (su acentuación prosódica): 61.
Patrio (su acento rítmico): 148.
Patulo (voz latina): 511.
Paúl: 283.
Pauta (su diptongo): 103.
Pax (voz latina): 387.
Pedagogo: 78.
Pedestal (anapesto): 142.
Pegáso < *Pégasus*: 73.
Peinado: 99; (su diptongo): 104, 291.
Peine: XLI; (su i semivocal): XLII, 14; (su diptongo): 37, 70, 103; (su silabeo): 236, 273, 289, 291, 343, 466.
Peláez: 70; (su diptongo): 274 n. 3, 283.
Pelerin (francés): 475.
Pelícano (su acentuación prosódica): 47, 64.
Pellico: 31.
Pennon (ant. francés) *Pendones*: 504 n.
Pensativo: 18.
Pentecostes (dislocación del acento): 252, 253.
Peón: 281, 282.
Peor: 245, 282; (su silabeo): 291.
Peregrina: 197.
Peremit (verb. latino): 528.
Pérez: 69.
Perímetro: 78.
Período, periódo (dislocación del acento): 76, 77, 78.
Períptero (su silabeo): 43.
Perisología: 80.
Perístilo (su silabeo): 43.
Perit (verb. latino): 528.
Pero (su acentuación prosódica): 53.
Perpetuόs: 275 n. 1.
Perséo: 79.
Persona (su silabeo): 43.
Perspectiva (su silabeo): 45.
Perspicaz: 40; (su silabeo): 45.
Pésimamente: 64.
Pétalos: 256.
Pía: 281.
Piano (su diptongo): 103.
Piano (voz italiana): 466.
Piar < *pipilare*: 284.
Pie (su acentuación): 68; (su diptongo): 93, 103, 283, 514.
Pïé: 283.
Pienso (disílabo): 90.
Piísimo (tetrasílabo): 96, 282.
Pílades: 77.
Piller (voz francesa): XLVI.
Pío (su acento prosódico): 61.
Pirámide: 77.
Pirata (su silabeo): 231.
Pirexía: 80.
Pisacorto (sus acentos): 50.
Pisistrato: 30.
Planctum (voz latina): 528.
Plano: 466.
Plázcaos (trisílabo): 96, 97 y n. 2.
Plegaos: 247.
Plenitudo (voz latina): 395.
Plenté (abundancia) (voz del ant. francés): 500 n.
Plogo, plugo (pretérito antiguo de placer) (su acentuación prosódica): 58.
Pluma (sus articulaciones): 37-38, 39.
Poesía (su diptongo): 276 n., 277.
Poeta: 272 (sus sílabas): 292.
Poligámia: 80.
Polígamo: 78.
Poliglota: 78.
Polígono: 78.
Pólux: 195.
Polla: 27.

Pollo < *Pollus*: XLVI, 27; (su origen): 65 n.
Ponen: 465.
Porciúncula (su diptongo): 291.
Porte (francés) (pronúnciase port): 480.
Poseedor: 278.
Possit (voz latina): 468.
Postliminio: 40.
Poso: XLV, 22.
Potamos (voz griega): 387.
Pover (voz italiana): 492 n.
Poya: 27.
Poyo: XLVI, 27; (su silabeo): 40.
Pozo: XLV, 22.
Praxitéles (dislocación del acento): 78 y n. 1.
Preciáos (su triptongo): 275, n. 1.
Precio (su acento prosódico): 61.
Preinserto: 99.
Presagiar (acentuación de sus formas): 61.
Presago: (dislocación del acento): 73, 74.
Prescripción (pronunciación): 226 n.
Prescripción: 29.
Prescrito: 28.
Presea (sus sílabas): 291.
Pressuris (voz latina): 470.
Pretienden (pretenden): 543.
Prevé (su acentuación prosódica): 57.
Prevenímosle: 66.
Príncipe (sus articulaciones): 39.
Primis (voz latina): 392, 393, 394.
Primus (voz latina): 392, 393, 394.
Priorum (voz latina): 526.
Privilegiar (acentuación de sus formas): 61.
Proa (su diptongo): 292; (monosílabo): 292 n. 1.
Proeza (su diptongo): 292.
Prócer: 74; *Procéres*: 74 n. 2.
Procero, -a (adjetivo): 74.
Procesión (su diptongo): 92.
Profeta: 40.
Prófugo (su acentuación): LVII.
Prográma: 74.
Prohíbes (verbo): 71.
Prohibir (acentuación de sus formas): 62 n.; (su diptongo): 272.
Prohijar: 99.
Prohijas: 71.
Prometéo: 79.
Propiléo: 79.
Prorrata: 45 n. 1, 230
Prosa (voz latina): 526.
Proserpina (dislocación del acento): 73.
Proscripción: 29.
Proscripto: 226 n.
Proscrito: 28.
Proveedor: 279 n.
Psalmo: XLIII, 20.
Psalmodia: XLIII, 20.
Pseudo: 40.
Pseudónimo: 78.
Pseudoprofeta: XLIII, 20.
Ptolomeo: 20, 40.
Pua: 68; (su acento prosódico): 281; (sus sílabas): 292.
Púdico < *pudicus*: 73 y n. 2.
Pues (su acentuación prosódica): 55; (su diptongo): 103.
Purpurear (acentuación prosódica de sus formas): 63.
Purpúreo (adjetivo): 63, 97 y 98 n., 139, 196.
Purpureo, a (de purpurear): 97 y 98 n.
Putativo: 18.

Q

Que (su acento como interrogativo): 56; (conjunción): 135; (inacentuado): 150.
Quema: 15.
Quepo: 16.
Querela (voz latina): 344.
Quæro (voz latina): 345.
Quest' (voz italiana): 492 n.
Quicio: (su acento prosódico): 61.
Quiero (disílabo): 90.
Quïete: 272.
Quindecim < *quinquedecim* (voz latina): 254.
Quis (voz latina): 344.
Quise (su acentuación prosódica): 58.
Quiso (su acentuación prosódica): 16, 58.
Quita: 15.
Quitaipón (su acentuación): LVIII.
Quotus (voz latina): 344.

R

Rabelais (su pronunciación): 31.
Rabio (su acentuación prosódica): 61.
Racines: 32 n. 1.
Radoté, radoteur (voz francesa): 504 n.
Ráe (verbo) (monosílabo): 272 n. 2, 283.
Ráen: 70.
Raér (monosílabo): 272 n. 2.
Rafaél: 283.
Rahéz: 283.
Raí (verbo): 68.
Raíz < *radix*: (disílabo): 89: (su silabeo): 236, 245, 249 n., 283; (su origen): 284, 290 y n. 1.
Rallo: 27.
Ramos: 466.

Randevú: 82.
Rayar (y consonante fricativa): XLII.
Rayo < *radius*: 27; (su origen): 65 n.
Raza: 230.
Razón: 465.
Real: 281.
Reales (su diptongo): 291.
Rebosar: 18 n. 2.
Recidi (voz latina): 526.
Recio (su acento prosódico): 61.
Recisa (voz latina): 528.
Reclamo (su silabeo): 44.
Reconcilio (acentuación de sus formas y vacilaciones): 60-61.
Rechifla (su silabeo): 44.
Reemplazamiento: 291.
Reflexión (su diptongo): 92.
Reflexivo: 18.
Refugio (me) (su acentuación prosódica): 61.
Régimen (su acentuación prosódica y la del plural): 57, 70, 71.
Región (su diptongo): 92.
Regné (voz ant. francesa) *reino*: 504 n.
Rehila: 71.
Rehilar: 99.
Rehínche: 71.
Rehízo: 71.
Rehuí: (sus sílabas): 101.
Rehuir (acentuación de sus formas): 62 n., (su diptongo): 272.
Rehunde: 71.
Rehurta (se): 71.
Rehusado: 99.
Rehusar (su silabeo): 235.
Rehúye: 71.
Reí (verbo): 68, 91.
Reime: 71; (su silabeo): 235.
Réina, reína < *regina* (dislocación del acento): 70, 98 n.; (origen): 277, 493 n.
Reino: 70; (su diptongo): 102.
Reinar < *regnare*: 466.
Reir < *ridere*: 45 n. 1; (disílabo): 91; (su origen): 284.
Religión (su diptongo): 92.
Reloj (diversa pronunciación de la j): 26, 27 y n.; (plural): 27; (articulación de la j): 38.
Remacho: 65.
Remedio (su acentuación prosódica): 61.
Remedó: 262.
Remendó: 262 y n.
Remitiríamostela (sus acentos): 50.
Remo: 230.
Rendímosle (su acentuación): 52 n.
Rendíos (su diptongo): 291.
Renidens (voz latina): 511.
Renitens (voz latina): 511.
Reo: 291, 492.
Reónde (voz ant. francés) ronde: 504 n.
Rescripto: 28-29.
Rescriptorio: 29.
Resolutœ (voz latina): 528.
Respetádlos: 69.
Resquir (verbo antigua): 247.
Restáuro: 271.
Reúne (verbo): 71; (su silabeo): 291.
Rëunido: 273.
Reuniendo: 291.
Reunir (acentuación de sus formas): 62 n. (su diptongo): 272.
Revé (su acentuación prosódica): 57.
Rey: 273.
Reyes: XLII.
Rhythmos (sonido de la r): 65 n.
Ria: 281.
Ribera (su silabeo): 41.
Ríe: 281.
Ríen: 70.
Rieron (trisílabo): 92.
Río (sustantivo) (su acento prosódico): 61, 288; (plural): 288.
Río (disílabo): 90, 91, 92; (su hiato): 245, 249 n., 281, 289, 291.
Rió: 272; (su silabeo): 291.
Risa: XLV, 22.
Riu: 270.
Riyó, riyeron (arcaismo): 92.
Riza: XLV, 22.
Rodulfo (su acento): 284.
Rocío (su acentuación prosódica): 61.
Roe (sus sílabas): 292.
Roedor (sus sílabas): 99; (su diptongo): 292.
Roen (disílaba): 87.
Roí (verbo): 68.
Roído (trisílabo): 89; (su origen): 284.
Rojo (su silabeo): 40.
Roma (sonido de la r): 65 n.
Romanis (ablativo latino): 337.
Ros (voz latina): 387.
Rosa: XLV, 22, 45 n. 1.
Roure: 103 n.
Rousseau (su pronunciación): 30.
Roza: XLV, 22.
Rúa: 281.
Ruar < *rotare*: 284; (sus sílabas): 292.
Rubí: 464, 465.
Rúbrica < *rubrica*: 73.
Rué (sus sílabas): 292.
Ruego (bisílabo): 90.
Ruí: 68.
Ruido < *rugitum* (disílabo): 95; (su origen): 284; (su diptongo): 292.
Ruidoso (su diptongo): 292.
Ruin (disílabo): 95.
Ruisa (disílabo): 95, 272, 289.

Ruiz: 70, 270.
Rumio (su acentuación prosódica): 62 y n.
Rusó (Rousseau): 31.
Ruy: 270.

S

Saavedra (sus sílabas): 99, 278, 279, 290, 337, 338.
Sabelotodo (su acentuación): LIX.
Sabéo: 79.
Sabríamos (su diptongo): 291.
Sacio (su acentuación prosódica): 62.
Sacra (voz latina): 344.
Sáenz: 273 n. 3.
Sáez, Saiz: 274 n.
Sahúma (verbo): 71.
Sahumar (acentuación de sus formas): 62 n.; (su diptongo): 272.
Sale: 281.
Salió (su i semiconsonante): XLII.
Salmo: XLIII, 20.
Salmodia: XLIII, 20.
Salud: 337.
Salutis (voz latina): 337.
Sanabis (voz latina): 337.
Sanguis (voz latina): 528.
Sano (la s en la articulación): 39.
Santanderino (su acento): 284.
Saráo: 67; (su silabeo): 235.
Sarcóphagus: 253.
Sardanápalo: 81 y n.; (dislocación del acento): 257 y n.
Saóna: 283.
Sauce < *salce*: 271.
Saúco < *sambucus* (origen): 25; (dislocación del acento): 70, 71; (trisílabo): 89, 248, 249 n.
Saul (su hiato): 245, 283.
Sauz (su diptongo): 241.
Schadrinsk (su pronunciación): 31.
Schiller (su pronunciación): 32.
Schlégel (su pronunciación): 32 n. 1.
Sea (monosílabo): 87; (su hiato) 245; (su diptongación): 291.
Séamos, séais (su acentuación americana): 58; (su acentuación prosódica): 59.
Sebastián: 70.
Sed: 242 n.
Se hundió (su acentuación): 52 n.
Séis < *sex, seces*: 271.
Selva (su silabeo:): 43.
Senectus (voz latina): 528.
Sentí (disílaba): 91.
Sentídlo (sus articulaciones): 38.
Seña < *signa*: 65 n.
Seor (contracción antigua de señor): 281; (su diptongo): 291.
Sépase (su acentuación): 51 n.
Sequi (voz latina): 526.
Ser < *seer* < *sedere* (su origen): 493, n., 543; (formas antiguas: seo, sees, seía, seie, seeré, seería): 544; (su uso en Boscán): 544.
Sería (su diptongo): 289.
Serie: 97 y n. 2, 196.
Sermón < *sermone*: 72.
Servorum (voz latina): 528.
Sesma: 21.
Sestil: 21.
Seudónimo: XLIII.
Sexma: 21.
Sextil: 21.
Sicología: XLIII.
Sicotecnia: XLIII.
Siempre: 310.
Sién (su diptongo): 93.
Siendo < *seyendo* < *sedendo*: 493 n.
Sierpe (su acentuación): 48.
Siglo: XXXIV n. 19.
Silencio (su acentuación prosódica): 61.
Silla < *sella* (su acentuación): 48; (su origen): 65 n.
Sima: XLV, 22.
Símil: 97 n. 2.
Simpatía: 80.
Simún (simoun): 31-32 n.
Sinai, Sinay (dislocación de su acento): 68 y n., 98.
Sincero (dislocación de su acento prosódico): 72, 255, 295.
Síncrono: 77.
Sinfisis: 77.
Sinfonía: 80.
Sinó (su acentuación): 53.
Sino y *si no*: 53 n.
Sínodo: 78.
Sinonimia: 80.
Sintió (disílaba): 91.
Síntoma: 79.
Siquiatra: XLIII.
Sir Arthur Wellesley (su pronunciación): 30.
Siria: 30.
Sistéma: 79.
Situé (su diptongo): 292.
Soberbio: 105.
Sobre (su acentuación): 46 n.
Sobretodo (su acentuación): LVIII.
Sócrates: 70, 77.
Soéz: 70, 283.
Sol (monosílabo): 34, 241; (voz latina): 387.
Solemne < *solemnis*: 27-28; (la m en la articulación): 39.
Solitudo (voz latina): 395.
Son (su acentuación): 57.
Sonipedes (voz latina): 340.

Sonora (voz latina): 526.
Soprano: 82.
Sorprendiéronme: 66.
Soto: 13.
Sousa: 103 n.
Sour (voz inglesa): 502 n.
Soy (su i semivocal): XLII; (su acentuación prosódica): 57, 273.
Spencer (su pronunciación): 29.
Stambul (su pronunciación): 31.
Stanhope (su pronunciación): 29.
Stratford (su pronunciación): 29.
Suave (su diéresis): 89; (disílabo o trisílabo): 93.
Subasta: 42.
Subarriendo (su sílabeo): 42.
Subinspector (su silabeo): 41, 42.
Sublevación (su silabeo): 44.
Sublevar (su silabeo): 44.
Sublime (su silabeo): 44.
Sublunar (su silabeo): 44.
Subrepción (su silabeo): 44.
Subrepticio (su silabeo): 45.
Subrogante (su silabeo): 45.
Subrogar (su silabeo): 44.
Substituir (su pronunciamiento): 6, 228.
Suceder: 20.
Sucesión: 20.
Sucio (su acento prosódico): 61.
Sueño < *sommus* (su origen): 65 n.; (su diptongo): 292.
Suli (Sully): 31.
Supe (su acentuación prosódica): 58.
Superficie (su diptongo): 104.
Superstición: 40; (su silabeo): 45.
Supo (su acentuación prosódica): 58.
Suscribir: 19.
Suscripción: 29.
Suscrito: 28.
Sustraer: 19.

T

Tablado (su silabeo): 44.
Tabula (nominativo latino): 337.
Tahalí, tahalíes (su acentuación prosódica): 57.
Tahúlla: 71.
Tais: 290.
Tamiz (su silabeo): 236.
Tan (su acento rítmico): 147; (monosílabo): 241.
Tantum (voz latina): 528.
Tanxo (pretérito antiguo de tañer): 247.
Tapio (su acentuación prosódica): 61.
Taray: 67; (su diptongo): 103; (su acento): 267, 273.
Tarde, tardé: LIV.
Tauro (su diptongo): 289.
Táuromáquia (sus acentos): 289.
Tea (disílabo): 87.
Techo: 13.
Tehuantepec: 24.
Telamón: 81.
Telémaco: 78.
Telésforo: 78.
Telésphorus (voz latina, del griego): 253.
Tema (la m en la articulación): 39.
Teméis (su diptongo): 102.
Tememos (trisílabo): 91; (su acento): 284.
Témeos: 97 n. 2.
Temer (la r en la articulación): 38 n.; (acentuación de diversas formas): 69, 284.
Temerá: 67.
Temeré: 67.
Temí (su acento): 67, 284; (bisílabo): 91.
Temía: 68.
Temido (su acento): 284.
Temiéndoos (tetrasílabo): 96.
Temiérais (su diptongo): 98.
Temiereis (sus diptongos): 104.
Temiésedes (forma antigua): 98 n.
Temiéseis (su diptongo): 98.
Temimos (trisílabo): 91; (su acento): 284.
Temió: 68; (disílabo): 91.
Temístocles: 65, 70.
Temo (bisílabo): 91.
Templa: 465.
Tempus (voz latina): 528.
Tener: LXXXVII, LXXXVIII, 294.
Tenerla: LXXXVII, 293.
Tenerle: LXXXVII, LXXXVIII, 294.
Tenerse: LXXXVII, 293, 294.
Tenérsela: LXXXVII, 293, 294.
Tengamos, tengais (su acentuación americana): 58; (su acentuación correcta): 59.
Tenue (su diptongo): 104.
Teófilo: 77.
Teogonía: 80.
Teólogo: 78.
Teología: 80.
Terdenam (voz latina): 526.
Termómetro: 78.
Terribile > *terrible*: XXXIV n. 19.
Tesis: 69.
Testo (verbo): 21.
Tetis: 30 n.
Tetrágono: 78.
Tetrarquía: 80.
Texto: 21.
Theodórus (voz latina, del griego): 253.

Tibio < *tepidus*: 272.
Tibulo: 30; (su acentuación): 73 y n. 1; (dislocación del acento): 256.
Tibúllus (voz latina): 72, 73.
Ticiano (su diptongo): 291.
Tierra: 13; (su silabeo): 230.
Tilo: 280.
Tinieblas < *tenebrae*: 73 y n. 2, 254.
Tipógrafo: 78.
Tisú (su acento, su plural): 283.
Tlatelulco: 29, 40.
Tlascalteca: 29.
Tmesis: XLIII, 20, 40.
Tomás Corneille (su pronunciación): 32.
Toronjil: 298.
Trae: 274 y ns. 1 y 3, 283.
Traen: 274, 283.
Traer < *trahere*: 25.
Traeríamostelo: 67.
Tragaluz (sus acentos): LIX, 50-51.
Trabilla: 71, 283.
Trabit (del verbo latino traho): 391.
Traigas: 70.
Trans (monosílabo): 241, 346.
Transacción (su pronunciación): 19-20.
Transcribe: 264.
Transcribiese (su cantidad): 84.
Transformación (sus articulaciones): 37-38.
Transformar (su pronunciación): 6, 228.
Transigir: 20.
Trasabuelo (su silabeo): 41, 42.
Trasoir (su silabeo): 41, 42.
Trasoñar (su silabeo): 41.
Traspié (su acentuación): 48, 64.
Tray (forma antigua de trae): 274 n. 1.
Trébol < *trifolium*: 69; (su origen): 73 y n. 2, 254.
Treinta, trinta, < *triginta* (dislocación del acento y origen): 70, 277.
Trémula: LXXXVI n. 66, 293.
Trén (voz ant. francés) *tributo*: 504 n.
Triade: 77.
Tricornio: 257 n.
Trifilo: 78.
Trípode: 78.
Trípoli: 78.
Triptólemo (su silabeo): 43.
Triumphis (voz latina): 514.
Triunfo (su acento prosódico): 270; (su diéresis): 289; (su diptongo): 291.
Troj: 27 n.
Tu (voz latina): 387.
Tubo: 17.
Túi: 68, 94 n.; (su silabeo): 292. V. *Tuy*.
Túmulo > *tumulus*: 72.
Turbio (su acento prosódico): 61.
Turqúi: 462.
Tuvo: 17.
Tuy < *Tude* (su diptongo): 94, 103; (su origen): 94 n., 284, 466.

U

Ulíses: 69.
Uom' (voz italiana): 492 n.
Undecim < *únodecim* (voz latina): 254.
Urbis (voz latina): 471.
Usus (voz latina): 526.
Util: 69, 195, 464.

V

Vaciar (acentuación de sus formas): 60, 61.
Vaciéis (su triptongo): 104.
Vahído: 25, 71.
Vaina, vaina < *vagina* (dislocación del acento): 70.
Vaivén (su acentuación prosódica): 64, 99.
Valido: 17, 25.
Valúa (trisílabo): 90.
Valuamos (tetrasílabo): 91.
Valuemos (tetrasílabo): 91.
Valla: XLVI, 27.
Valle: 195.
Vamonós (desplazamiento acentual): LX.
Vanaglorio (*me*): 60; (su composición): 61.
Varío (su acentuación prosódica): 61.
Varios (voz latina): 528.
Varón: 17; (su silabeo): 38.
Varsovia: 30.
Vas (su acentuación prosódica): 57.
Vasallo: 65.
Vasto: 17.
Vaya: XLVI, 17, 27.
Váyamos, váyais (su acentuación americana): 58.
Ve (su acentuación prosódica): 57.
Veáis (sus sílabas): 101.
Vehemencia: 291; (sus sílabas): 279 y n.
Vehemente (sus sílabas): 279, 290 n. 2.
Veía (su silabeo): 36-37.
Véinte, veinte < *viginti* (dislocación del acento y origen): 70.
Vello: 17.
Ven (su acentuación prosódica): 57; (monosílabo): 241.
Vendimio (su acentuación prosódica): 61.
Vendrá: 295.
Veneficio: 17.
Vengamé (sus acentos): 52 n.
Venit (verbo latino): 388, 389.

Ventelent (antiguo francés = tremolan): 504 n.
Ventrílocuo: 66.
Venus: 195, 466.
Ver (voz latina): 387.
Verdadero (su acentuación prosódica): 56.
Verde: 195, 281, 466.
Vergel: 466.
Vermejo: 19.
Veréis (su diptongo): 103.
Veritas (voz latina): 395.
Veritatem (voz latina): 395.
Vestido (vestío): 22.
Ví (monosílabo): 91.
Vía (su acento prosódico): 61; (nominativo latino): 337.
Viaje (su i semiconsonante): XLII.
Vicio (su acento prosódico): 61.
Vidriar: 61.
Vidrio (verbo) (su acentuación prosódica): 61.
Vídrio (su acentuación prosódica): 61.
Vienes (su i semiconsonante): XLII.
Viento < *vento* (disílabo, su origen): 90; (su diptongo): 103, 466.
Vilmente: 64.
Vió < *vío* < *vido* (monosílabo): 91; (dislocación del acento y origen): 98 n.; (su diptongo): 103, 277, 291.
Violoncélo: 82.
Virgen: 69 n.
Vírgenes: 69.
Virgínea: 97 y n.
Virgíneo (su diptongo): 280 n. 2.
Virginia: 97 y n. 2; (trisílabo): 98 n., 295.
Virorum (voz latina): 526.
Virtud (vicios en la pronunciación de la d): 22.
Virtuoso (su diptongo). 293
Vis (voz latina): 387.
Vitualla < *victualia*: 65 n.
Viuda < *víuda* < *vidua* (disílabo): 95 y n. 100; (su diptongo): 103 y n.; (sus acentos): 270; (su origen): 277, 278, 291, 292 n. 2.
Viudedad (su acentuación prosódica): 292 n. 3.
Viudez (sus sílabas): 100; (su diptongo): 291.
Vivis (voz latina): 528.
Vizcaíno: 71; (su acentuación): 284.
Vizconde (la z en la articulación): 39.
Voi: XLI, 14.
Volaille (voz francesa) *valaïlles* > *volatilia*: 493 n.
Voltaire (su pronunciación): 30.
Volter (Voltaire): 31.
Volucres (voz latina): 336.
Voluntad: 479.
Vos (voz latina): 387.
Vosotros (su silabeo): 41.
Vouga: 103 n.
Voy: XLI, 14; (su acento prosódico): 57; (su diptongo): 103.
Vuelo (su diptongo): 103.
Vuitre < *vulturem*: 19; (disílabo y su origen): 94 y n.
Vulto: 19.
Vulturino: 19.

W

Wali: 30.
Wamba: 33.
Wieland (su pronunciación): 32.
Winckelmann (su pronunciación): 32 n. 1.
Witiza: 33.
Wolséo (Wolsey): 83.

Y

Ya (su acentuación prosódica): 54.
Yace: 16.
Yacer (su antigua conjugación): 58 n.
Yedra: 26.
Yelo: 26.
Yema: XLII, 16.
Yerba < *herba* (su origen): 26 y n. 2.
Yerra < *errat* (su origen): 26 n. 2.
Yerro: 26.
Yesca < *esca* (su origen): 26 n. 2.
Yogue, yogo (pretéritos antiguos de yacer) (su acentuación prosódica): 58.
Yugo: 16.

Z

Zaguán: 16.
Zahareño (sus sílabas): 279, 290 y n. 2.
Zaharrón (sus sílabas): 279.
Zaherir: 25, 290.
Zahina: 71.
Zahinda: 283.
Zahumar: 272.
Zahurda: 71.
Zar: 20 n.
Zaranda: 63.
Zarandeo (su acentuación prosódica): 63.
Zelo (la z en la articulación): 39.
Zelótes (voz griega): 253.
Céfiro: 16.
Zoilo (su diptongo y dislocación del acento): 289 y n.
Zoología: 80.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Estatuilla de Andrés Bello, obra de Lorenzo González (1932), conservada en la Academia Venezolana correspondiente de la Real Academia Española . . . . . ENTRE VI y VII

Facsímil de una página del Libro de Actas de la Real Academia Española correspondiente al 25 de junio de 1852 (Libro 22, folio 318 v.) en la que se da cuenta del dictamen elevado a la Academia por la comisión encargada de la formación de la *Prosodia*, por el que se propone solicitar permiso a Andrés Bello para reimprimir como texto de la Academia la obra publicada en Chile . . . . . ENTRE XX y XXI

Facsímil de una página del Libro de Actas de la Real Academia Española correspondiente a la sesión del 10 de marzo de 1853 (Libro 22, folio 356 r.) en la que se trata de la publicación por la Academia de la *Prosodia*, a base de la obra de Bello . . . . . ENTRE XXIV y XXV

Facsímil de la portada de la primera edición de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago, 1835 . . . . . ENTRE LXIV y LXV

Facsímil de la portada de la edición de Caracas 1844, de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* ENTRE LXXX y LXXXI

Facsímil de la portada de la primera edición, Bogotá 1882, de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, con las notas y apéndices de Miguel Antonio Caro . . ENTRE CVIII y CIX

Diploma de Académico Honorario extendido a favor de Andrés Bello por la Real Academia Española, fechado en Madrid a 23 de noviembre de 1851. (El original se conserva en la Secretaría General de la Universidad de Chile) . . . . . ENTRE 80 y 81

Diploma de Miembro correspondiente extranjero extendido en favor de Andrés Bello por la Real Academia Española, fechado en Madrid a 10 de marzo de 1861. (El original se conserva en la Secretaría General de la Universidad de Chile) . . . . . ENTRE 144 y 145

Facsímil del borrador original de Bello, dirigido al secretario de la Real Academia Española, por el que autorizaba la edición de su *Prosodia*, como texto adoptado por dicha Corporación . . . . . ENTRE 208 y 209

Reloj inglés que perteneció a Andrés Bello, usado durante más de 50 años. Fue obsequiado a Venezuela por don Emilio Bello Codesido . . . . . ENTRE 272 y 273

Facsímil de una página de la primera edición de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana,* Santiago 1835, con las correcciones manuscritas de Bello, para la segunda edición de la obra. (Se conserva el ejemplar corregido en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Chile) . . . . . ENTRE 336 y 337

Facsímil de una página de la primera edición de los *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana,* Santiago 1835, con las correcciones manuscritas de Bello, para la segunda edición de la obra. (Se conserva el ejemplar corregido en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Chile) . . . . . ENTRE 400 y 401

Facsímil de una página de la segunda edición de los *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana,* Santiago 1850, con las correcciones manuscritas y dictadas por Bello, para la tercera edición de la obra. (Se conserva el ejemplar corregido en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Chile) . . . . . ENTRE 464 y 465

ÍNDICE GENERAL

Pág.

Introducción a los Estudios ortológicos y métricos de Bello, por Samuel Gili Gaya XI
Arte y ciencia de la poesía XI
Fines didácticos XVII
Fundamentación teórica y método general XXVI
Las anotaciones de Miguel Antonio Caro XXIX
Los sonidos elementales XXXI
Definición y estructura de la sílaba XLVII
El acento LI
1) Doble acentuación y enclíticos LVII
2) Lugar del acento en la palabra LX
Cantidad silábica LXV
Vocales concurrentes LXXIV
Elementos del ritmo poético LXXVIII
Pausas LXXXVI
La Rima LXXXIX
Ritmo acentual XCI
El magisterio de Bello CII
Advertencia editorial, por la Comisión Editora CV
I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana.
Prólogo de la edición de 1835 5
Advertencia a la edición de 1850 8
Advertencia a la edición de 1859 9

ORTOLOGÍA

Primera parte. De los sonidos elementales.

§ I. De los sonidos elementales en general 13
§ II. De las vocales 14
§ III. De las consonantes 15
§ IV. De las sílabas 33
§ V. De la agregación de las consonantes a las vocales 37

Pág.

Segunda parte. De los acentos.

§ I. Del acento en general 46
§ II. De las dicciones que tienen más de un acento, y de aquéllas en que el acento es débil o nulo 50
§ III. Influencia de las inflexiones y composiciones gramaticales en la posición del acento 57
§ IV. Influencia de la estructura material de las dicciones en la posición del acento 65
§ V. Influencia del origen de las palabras en la posición del acento 71

Tercera parte. De la cantidad.

§ I. De la cantidad en general 84
§ II. De las cantidades en la concurrencia de vocales pertenecientes a una misma dicción 87
§ III. Enumeración de los diptongos y triptongos castellanos . . 102
§ IV. De la cantidad en la concurrencia de vocales que pertenecen a distintas dicciones 105

ARTE MÉTRICA

§ I. Del metro en general 127
§ II. De las pausas 130
§ III. Del ritmo de los acentos 139
§ IV. De la cesura 151
§ V. De las diferentes especies de verso 153
§ VI. Del verso yámbico endecasílabo 174
§ VII. De los versos sáfico y adónico 183
§ VIII. De las rimas consonante y asonante 187
§ IX. De las estrofas 202

APÉNDICES

I. De los sonidos elementales 226
II. Sobre el silabeo 229
[II^2. Qué sea sílaba; examen y refutación de la teoría de Bello; verdadero principio, y corolarios] 232
III. Sobre la influencia de la composición o derivación de las palabras en el acento 246
IV. Sobre la influencia de la estructura de las palabras en el acento 248
V. Sobre la influencia del origen en la acentuación de las palabras 249
[V^2. Acento etimológico] 251
VI. Sobre la cantidad prosódica; examen de las teorías de Hermosilla y Sicilia 260
[VI^2. Vocales concurrentes] 268
VII. Sobre la equivalencia de los finales agudo, grave y esdrújulo en el verso 293

Pág.

VIII. Sobre los pies: diferencia fundamental entre el ritmo de la poesía griega y latina y el de la poesía moderna 300

[VIII^2. Del ritmo acentual en la versificación latina] 306

IX. Sobre la teoría del metro 320

II. Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cuantidades de las sílabas; y qué plan deba abrazar un tratado de prosodia para la lengua castellana 331

III. Uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la media edad y en la francesa; y observaciones sobre su uso moderno 351

IV. Del ritmo latino-bárbaro 365

V. Teoría del ritmo y metro de los antiguos según don Juan María Maury 379

VI. Del ritmo y el metro de los antiguos 397

VII. Versificación de los romances 417

VIII. Sobre el origen de las varias especies de verso usadas en la poesía moderna 421

IX. La rima 445

X. Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna 487

XI. Notas de métrica histórica, latina y romance 507

XII. Notas sobre versificación latina 521

XIII. Notas sobre Berceo 529

XIV. Notas sobre Boscan 541

Índice de autores citados 549

Índice de obras citadas 559

Índice de materias 569

Índice de palabras citadas 575

Índice de ilustraciones 597

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE TOMO EN LOS TALLERES DE CROMOTIP EN LA CIUDAD DE CARACAS, EL DÍA VEINTINUEVE DE NOVIEMBRE DE 1981, AL CUMPLIRSE EL BICENTENARIO DEL NACIMIENTO DE

ANDRÉS BELLO

SE HAN IMPRESO CINCO MIL EJEMPLARES. LA EDICIÓN HA SIDO HECHA BAJO LA DIRECCIÓN DE LA COMISIÓN EDITORA DE LAS OBRAS COMPLETAS DE ANDRÉS BELLO Y LA FUNDACIÓN LA CASA DE BELLO, AMBAS CON SEDE EN CARACAS, VENEZUELA.