

La poesía de Musso. Teoría y práctica

ISABEL PARAÍSO ALMANSA
Universidad de Valladolid

“El lenguaje poético es muy distinto del prosaico, pues este habla al entendimiento y aquel al corazón, y aunque algunas veces en la prosa se habla también al corazón, con todo no puede servirse de la locución que usa la poesía, pues esta (como dice Plinio) tiene un lenguaje que se aparta mucho del natural y que es propio para hablar entre dioses.”

“No hay obligación en un poeta de sujetarse precisamente a las estrofas ya inventadas. Con la misma libertad que sus antecesores, puede inventar nuevos géneros de ellas, y aun llevando algunos versos sueltos, lo que, lejos de dañar a la armonía, entiendo que antes bien le dará nuevo realce.”

(José Musso y Valiente)

1. INTRODUCCIÓN

Entre los muchos saberes e intereses de José Musso y Valiente (1785-1838) –Historia, Literatura, Botánica, Arte, etc.–, y con una vida política intensa, la creación poética y la reflexión métrica no son el primero de sus centros de interés. Con todo, en este Congreso que la ciudad de Lorca, su villa natal, le consagra, y donde se va a estudiar su compleja personalidad desde múltiples puntos de vista, creemos que vale la pena examinar ambas actividades. Aunque no demasiado frecuentadas, tienen un valor intrínseco y además se extienden a todo lo largo de su vida. El dar cuenta de estas actividades ayudará a contemplar su figura de humanista ilustrado.

Podemos hacerlo hoy gracias al trabajo de los Profesores Manuel Martínez Arnaldos y José Luis Molina Martínez, autores que han estudiado la magna obra de Musso¹. Y gracias también a la reciente edición de las *Obras* de Musso, en 3 volúmenes, a cargo de D. José Luis Molina².

PARTE I: SU CREACIÓN POÉTICA

1. ACTITUD RACIONAL ANTE LA POESÍA

Como buen neoclásico, horacianamente, Musso creó más en el trabajo que en la inspiración³. Cuando un tema le preocupa o impresiona, lo plasma en versos, y lo hace con su mayor energía y eficacia lingüística. Terminado el poema, lo retoca una y otra vez, y si el resultado no le satisface por completo, escribe una segunda versión.

Esto le sucede sobre todo cuando el tema pertenece al registro más elevado: al de lo “sublime”. Así las dos versiones del poema “A los españoles, en sus discordias civiles”; e igualmente las dos versiones del que dedica a su rey: “A la buena memoria del señor don Fernando VII”. La poesía cívica, que tanta tradición había tenido en el Siglo de Oro (recordemos los nombres de Herrera, Góngora y Quevedo, entre otros) continúa en el XVIII (Quintana, Lista, etc.) y también en la primera mitad del XIX, atizada por las convulsiones de la vida política española⁴.

Goethe afirmaba que toda poesía es “de circunstancias”. En Musso esto es particularmente visible: su espíritu va reaccionando ante diversos estímulos: la esperanza patriótica que le inspira Fernando VII; la felicidad de volver a la casona de su infancia; el femenino gesto de su esposa, ocultando su rostro con la mantilla al divisarle; el placer de escuchar a una cantante de ópera; etc.

En cuanto a la calidad de la obra poética de Musso, baste decir que ha merecido el ser recogida por Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmart, en el tercer volumen de *Poetas líricos del siglo XVIII*⁵.

1 Manuel Martínez Arnaldos y José Luis Molina Martínez: *La transición socio-literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el Diario (1827-1838) de José Musso Valiente*. Madrid, Nostrum, 2002.

2 José Luis Molina Martínez: *Obras*, 3 vols. Ayuntamiento de Murcia y Universidad de Murcia, 2004. Nos interesa en particular el volumen II, que contiene los trabajos literarios de Musso.

3 Cfr. Joaquín Arce: *La poesía del Siglo Ilustrado*. Madrid, Alhambra, 1980; José Checa, Juan Antonio Ríos e Irene Vallejo: *La poesía del siglo XVIII*. Madrid-Gijón, Júcar, 1992; José Checa Beltrán: *Razones del buen gusto (Poética española del Neoclasicismo)*. Madrid, C.S.I.C., 1998.

4 Más adelante en el siglo XIX volveremos a encontrar poesía cívica, p. ej. en Gaspar Núñez de Arce.

5 Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 67. Cito por la edición de 1953, págs. 733-736. Tras una condensada “Noticia biográfica”, Leopoldo Augusto de Cueto realiza una selección

2. FORMAS POÉTICAS EMPLEADAS. TEMAS Y TONOS

Los 16 poemas que integran la obra poética de Musso –según la reciente edición de José Luis Molina– se agrupan en pocas categorías, 6: Las estrofas aliradas, la silva, el soneto, el romancillo, la canción de estancias y la serie.

Si nos atenemos estrictamente a la frecuencia de cada forma individual, vemos que la **silva italiana** y el **soneto** ocupan, con 3 poemas cada uno, la primera línea de sus preferencias.

La majestuosidad de la **silva** recoge los más dramáticos acentos del poeta. Sus dos versiones de “A los españoles, en sus discordias civiles”, con su hondo sufrimiento por el cainismo de España, están escritas en esta forma. Y también lo está “Mi vuelta a mi casa de campo”, donde nos ofrece lo más hondo de su espíritu, que vuelve a sentirse él mismo en el “locus amoenus” de su infancia, su “rústica mansión”.

Oigamos unos breves compases de la primera versión de “A los españoles, en sus discordias civiles”:

“¿Qué insólito furor en vuestras venas
Arde, españoles, hoy? Aún humeante
En sangre ajena y vuestra la campaña,
Ya os enardece rabia devorante
Las fieras almas de piedad ajenas.
¡Y el campo en sangre baña,
Vuelta contra vosotros vuestra saña!” (etc.)

Aunque sólo aparece dos veces, al lado de la silva podríamos mencionar, por su efecto estilístico de grandiosidad, la **canción de estancias**, que Musso emplea en las dos versiones de su poema “A la buena memoria del señor don Fernando VII”. Para cantar a su rey, el poeta invoca a la Musa y recurre al tipo poemático más solemne entre los siglos XVI y XIX: la canción de estancias⁶.

El **soneto** –con 3 apariciones también, como la silva, pero en tres poemas distintos–, muestra en Musso otro registro estilístico completamente diferente de ella o de la estancia: es un “sonecito”, un “sonetto”, como dice su etimología. Una

de poemas de cada autor. En el caso de Musso, los 6 poemas seleccionados son: la primera versión de “A los españoles en sus discordias civiles”, “El triunfo de Jesús”, los tres “Sonetos” (“Elfrida, reina de Inglaterra”, “A Letizia Cortesi, en la ópera *Zelmira*” y “A su esposa...”), así como “La cierva herida”.

6 Musso considera en “Del Arte Métrica castellana comparada con la francesa” que las estancias tienen al menos 8 versos en cada estrofa. En las dos versiones de este poema encontramos 9.

pequeña joya, destinada a tres distintas mujeres. Mi preferido es el que dedica a su esposa, María de la Concepción Fontes, “con ocasión de haberse cubierto el rostro con la mantilla al divisarlo”⁷. Un pudoroso gesto que mereció este poema, el más íntimo y apasionado del autor:

“No corras, no, con tímido recelo
Sobre la del amor lumbre divina,
Por hurtada a mis ojos, la cortina,
Con nubes escondiéndome ese cielo.

En vano la ocultó cándido velo,
Si el corazón solícito adivina
Y va a coger la rosa peregrina,
Pasando el muro con osado vuelo.

¡Deja, mi bien, que al verla se enajene
Quien a solas gozándola suspira,
Porque su ardiente sed no alivio tiene!

¡Ablanda el pecho; ve que se retira
La juventud, y helada vejez viene...
Y ya que no el amor, el tiempo expira!

Los otros dos sonetos van dedicados a su admirada cantante de ópera Letizia Cortesi, con ocasión de verla en la ópera *Zelmira*, y a un personaje femenino de leyenda: “Elfrida, reina de Inglaterra”⁸.

7 Sobre esta dama hace el siguiente comentario el Marqués de Valmart en su “Noticia biográfica” de Musso: “Cuando apenas contaba veinticinco años (...) contrajo matrimonio con la señora doña María de la Concepción Fontes y Reguera, de singular virtud y belleza.”

8 En nota al poema, Musso narra la leyenda, y el Marqués de Valmart la reproduce: Elfrida, reina de Inglaterra, fue la segunda esposa del rey Edgardo. Dotada de incomparable belleza, llegó su fama a oídos del Rey, quien envió a su favorito Ethelvoldo para que se cerciorase de si la fama era cierta, y si lo era la pidiese a su padre en su nombre. Ethelvoldo se enamoró de ella, la pidió y la obtuvo para sí. Avisado el Rey, dijo a su ministro que le permitiera visitar a su mujer. El afligido esposo reveló a Elfrida lo sucedido, suplicándola que ocultase su belleza ante los ojos del monarca. Pero Elfrida, indignada con su marido por haber perdido la ocasión de ser reina, desplegó todos sus encantos en la visita del rey. Éste se enamoró perdidamente de ella y, tras asesinar a Ethelvoldo, la desposó. El Marqués de Valmart añade que esta leyenda dramática es el tema de un poema trágico con coros de William Mason, poeta inglés del siglo XVIII.

La factura de los tres sonetos es clásica: dos cuartetos y dos tercetos. Las disposición de éstos en un caso ("A Letizia Cortesi") adopta la forma de 3 rimas (ABC-ABC), y en los otros dos casos, de 2 rimas (ABA-BAB).

Si no atendemos a las formas poemáticas individualmente, sino por familias, el grupo más relevante es el de las **formas aliradas**. Consta de 5 textos, todos ellos con estructura diferente: 2 tipos de cuartetos-lira, 1 cuarteto heterométrico, 1 quinteto-lira, y 1 sexteto-lira. Además de por su frecuencia, este grupo destaca por su originalidad.

Musso, amante de la tradición literaria, mantiene el esquema garcilasiano en el quinteto-lira ("Oda a Letizia Cortesi, cantora en las óperas italianas"), y el esquema de Fray Luis de León (11-7-11-7, con rima alterna) en el cuarteto-lira de "El triunfo de Jesús". Pero en el cuarteto-lira de "En mí probó su saña rigurosa", que tiene un esquema de 11-11-11-7 sílabas, Musso deja sueltos los dos primeros versos y rima consonantemente el 3º y 4º. Esta disposición de rimas hoy nos resulta sorprendente, aunque Musso menciona liras con dos versos sueltos⁹.

En el sexteto-lira de "A mi hermano", frente a las habituales combinaciones de endecasílabos y heptasílabos en diversas combinaciones¹⁰, Musso presenta un esquema alternante de metros (7-11-7-11-7-11).

Con todo, la forma alirada más original es el cuarteto heterométrico de "La cierva herida", donde con rima alterna se van sucediendo versos de 9 y de 6 sílabas¹¹. Veamos una sola estrofa:

¡Y al salir, quedándose helada,
voz y aliento pierde!
Se derriba al fin desangrada
en la alfombra verde."

9 Al tratar de las liras de 4 versos en "Del Arte Métrica castellana comparada con la francesa", Musso señala: "Las liras conciertan siempre en consonante, aunque en las de 4 versos se suelen dejar también 2 sueltos." (Imaginamos que los dos versos sueltos a que se refiere sean los dos impares, no el 1º y 2º, como él hace).

10 Las más frecuentes son: aBaBCC, aBabcC y aBABCC.

11 Musso ejemplificará con cuatro versos de este poema su teoría de las "cadencias esenciales" en "Del Arte Métrica castellana comparada con la francesa". Para él, estos versos son eufónicos entre sí porque -traducimos nosotros- llevan todos acento en las sílabas 3ª y 5ª, y además esos acentos van seguidos de sílaba átona ("cadencia perfecta").

Sorprende esta forma experimental¹² de cuarteto en un poeta que, en la mayoría de sus composiciones, gusta de seguir el canon métrico establecido. La novedad de este poema y las modificaciones que acabamos de ver en otras formas aliradas nos muestran a un Musso preocupado por ensanchar el espectro métrico, ya rico, de la poesía española. Algo que nos probará en el plano de la teoría con su estudio “Del Arte Métrica castellana comparada con la francesa”.

Como cuarto grupo en frecuencia (tras la silva, el soneto y las formas aliradas), encontramos la familia del **romancillo**, con 2 composiciones: el romancillo heptasílabo en cuartetos “Otro tiempo mi lira”, y el romancillo hexasílabo humorístico “Sobre el *Qu’il mourut* de Corneille”¹³. Estos textos son los únicos poemas con rima asonante que nos ofrece Musso.

Oigamos unos pocos compases del romancillo heptasílabo, anacreóntica por su forma y por su tema:

“Otro tiempo mi lira
 Sonaba dulcemente
 Coronadas de mirto
 Por Cupido las sienes.
 Fortuna sonreía
 La faz mostrando alegre;
 Ni discordia ni guerras
 Bastaron a vencerme.” (etc.)

12 Su “doctrina” –según sus propias palabras– de las cadencias permitirá que “otros ingenios mejores que el mío (...) trabajen por enriquecer, variar y perfeccionar la versificación castellana.”

13 “*Qu’il mourut*” es la respuesta que el anciano Horacio da, en la tragedia *Horace* de Corneille (acto III, escena 6°). “Que hubiera muerto, o acaso logrado el socorro de una bella desesperación” es la frase completa que da Horacio a la pregunta de qué hubiera querido él que hiciera su hijo, en lugar de huir, cuando se enfrentaba en lucha desigual –tras morir sus dos hermanos– a los tres guerreros de Alba, los Curiacios. (Según la historia, los tres hermanos de Roma, los Horacios, reinando Tulio Hostilio, se enfrentaron con sus parientes de Alba, los tres Curiacios, para dirimir con las armas cuál de las dos ciudades tendría la supremacía en el Lacio. En el primer choque murieron dos Horacios, y el tercero fingió huir. Después mató a uno de los Curiacios, consiguiendo el triunfo para Roma. Al entrar en Roma, el Horacio vencedor mató a su hermana, casada con un Curiacio. Condenado a muerte, fue absuelto por el pueblo, que le aclamó como héroe). La singularidad de este poema de Musso estriba en el tratamiento humorístico de la frase sublime y famosísima de Corneille. Presenta a la joven esposa del tercer hijo Horacio –el que huyó– en diálogo con su suegro, aportando razones de vida frente a la actitud monolítica del padre, que sólo repite tercamente “Morir”.

Próxima estilísticamente a la anacreóntica, se encuentra la única **serie** de Musso: "A un arroyo". Es pentasílaba, con rimas consonantes de libre distribución. Podríamos considerarla, siguiendo su propia teoría métrica, como una variante pentasílaba de la "cantilena"¹⁴. La brevedad de los metros y la libre distribución de las rimas resultan particularmente adecuadas para cantar al juguetón y bucólico arroyuelo:

“¿Do fugitivo
vas murmurante?
¿El verde suelo
huyes esquivo?
Quizá arrogante
te ensoberbeces” (etc.)

Con estas elecciones métricas, Musso se muestra hombre de su tiempo. Una buena parte de esos 6 tipos poemáticos están consagrados por la tradición renacentista-barroca (soneto, silva, canción de estancias, y formas aliradas). Como los poetas del XVIII, no usa el romance octosílabo, y sí la anacreóntica heptasílaba. Pero, al mismo tiempo, Musso muestra una veta de originalidad y de experimentación: en la graciosa serie pentasílaba, y sobre todo en algunas de las formas aliradas, especialmente en el cuarteto heterométrico de enneasílabos y hexasílabos.

En cuanto a la adecuación entre formas poemáticas y tonos, Musso se muestra como un hombre culto, de amplias lecturas, que siempre acierta a enlazar forma y contenido. Sabe recorrer todo el espectro métrico-temático, desde la solemnidad máxima hasta la burla, pasando por la delicadeza amorosa y por la ligereza alada.

PARTE II: TEORÍA POÉTICA Y MÉTRICA

Dos son, básicamente, los escritos donde José Musso Valiente recoge sus reflexiones metapoéticas:

1º: "Del Arte Métrica castellana comparada con la francesa".

2º: "Adiciones al breve tratado del Arte Métrica Española".

A estos dos textos cabría añadir las "Reglas para la composición de los hexámetros castellanos".

14 De la cantilena trata, a continuación de la anacreóntica, en las "Adiciones al breve tratado del Arte Métrica Española". El ejemplo que aporta, de Villegas, es una serie heptasílaba con rimas de libre distribución. Antes había tratado también de la cantilena en "Del Arte Métrica castellana comparada con la francesa". Aquí afirma que la anacreóntica y la cantilena "poco o nada se diferencian".

1. "DEL ARTE MÉTRICA CASTELLANA COMPARADA CON LA FRANCESA"¹⁵

Es un texto temprano de Musso, de su primera madurez, pues aparece fechado el 10 de agosto de 1818. En él reflexiona sobre la musicalidad y armonía de ambas lenguas para la poesía¹⁶, y llega a la conclusión de que es superior la española.

Partiendo de la distinción entre sílabas átonas y tónicas (que él denomina, respectivamente, "con acento grave" y "con acento agudo"¹⁷), constata la superioridad de la lengua española sobre la francesa para el verso, ya que en español hay variedad de tipos de palabra ("agudas", "comunes" y "esdrújulas"), mientras en francés sólo existen palabras agudas y terminadas en -e muda (lo que constituye poca variación). Además, para Musso la "cadencia perfecta" es la de las palabras llanas ("comunes"), seguidas de las palabras esdrújulas; las palabras agudas, en cambio, tienen "cadencia imperfecta". Precisamente ésta es la categoría de las palabras francesas.

También incrementan la musicalidad de la lengua española los diptongos y triptongos, mientras la lengua francesa no tiene estos últimos, y los diptongos los tiene en número mucho menor que la española.

Certeramente constata la no existencia ni en francés ni en español de un sistema métrico cuantitativo silábico —el característico del griego y latín—. La función diferenciadora entre las sílabas del verso en español y francés la cumple el acento. (Esta posición es importante, porque en los otros dos trabajos teóricos de Musso, del final de su vida, se retractará de esta idea, pasando a creer en la existencia de sílabas largas y breves en español).

Frente a la prosa elaborada —dice nuestro autor—, que se distribuye en períodos, miembros e incisos, la poesía cuenta con el *metro*. En poesía, las diferencias entre el esquema sintáctico de un poema y el esquema métrico —diríamos con palabras actuales—, se deben saldar a favor del esquema métrico, si queremos realizar una buena lectura de los versos.

15 En el volumen I de las *Obras* de José Musso, pág. 48, aparece citado este trabajo como "Clave métrica castellana comparada con la francesa".

16 El problema de la armonía del verso, central en Musso, aparece también en Luzán (*Poética*, cap. XXII): "Si a un poeta se pregunta por qué es armonioso un verso de once sílabas, o por qué de dos versos, uno es más armonioso que otro, ¿satisfará por ventura a la pregunta con decir que así parece a su oído? Y si el oído de otro hombre juzga todo lo contrario, ¿cómo le convencerá? Yo mismo muchas veces he tropezado en la duda de cuál de dos versos sería mejor y más sonoro". (Cfr. *La Poética* -1737 y 1789-. Madrid, Cátedra, 1974).

17 También Ignacio de Luzán en su *Poética* emplea estos mismos nombres. Véanse las páginas 254 y 255.

Pero más allá del metro, la armonía del verso consiste en la colocación de los *acentos*: un acento mal colocado estropea el verso entero. Dentro de ellos, el más importante es el último, que permite igualar los versos llanos con los agudos y con los esdrújulos.

Sobre el fenómeno del corte de palabra en final de verso, cuya segunda parte pasa a iniciar el verso siguiente, Musso lo llama “dialisis” (hoy solemos llamarlo “tmesis”¹⁸). Usado por Horacio y por Fray Luis de León, entre otros, en francés no tiene lugar – afirma –, y en español, aunque muchos no la admiten, él sí lo aprueba. En dos casos: en el de las palabras compuestas y en el de verbos con enclítica.

Pasa luego a examinar la rima, tanto la “perfecta” como la “imperfecta”, y nuevamente aquí halla diferencia con el francés, que sólo conoce la rima perfecta o consonante. Menciona la división francesa entre rima “masculina”, propia de las palabras agudas, y rima “femenina”, en las terminadas por *e* muda. Enumera las principales reglas de la rima en ambas lenguas, destacando para el francés la obligatoria alternancia de rimas masculinas y femeninas, y para el español la obligación de no mezclar consonancia y asonancia.

Un interés especial le suscitan los *metros*. Dentro de los que él llama “heroicos”, y que podríamos interpretar como metros largos, aptos para composiciones elevadas –, deja de lado los alejandrinos y los dodecasílabos de arte mayor “porque ya nadie los usa y sólo los conocen los literatos”. Y se centra con especial fruición, por su armonía y variedad, en el **endecasílabo**. Distingue seis tipos de endecasílabos, según las pausas internas del verso y la colocación de sus acentos¹⁹. La gran armonía del endecasílabo le permite prescindir de la rima en algunas composiciones. Con rima consonante, es apto para el poema épico, la tragedia y ciertos tipos de odas. Con rima asonante, para el romance heroico, la elegía y las tragedias – afirma –.

Pasando a las *estrofas* con metro endecasílabo, observa que los *pareados* son buenos para la sátira; los *tercetos* para epístolas, e igualmente para sátiras; los

18 Cfr. Isabel Paraíso: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Síntesis, 2000, págs. 102-104.

19 Son: 1º: 7+4 sílabas (acento en 6º; p. ej. “Ni dardo, ni zagaya va seguro”).- 2º: 6+5 (acento en 6º sobre palabra aguda; ej. “Campos de soledad, mustio collado”).- 3º: 5+6 (acento en 4º; ej.: “Con la memoria de mi desventura”).- 4º: 5+2+4 (acentos en 4º y 6º; ej. “A ti del cielo esfuerzo generoso”).- 5º: 5+4+2 (acentos en 4º y 8º; ej. “Plácida ruina de la noche umbrosa”).- Y 6º: 5+2+2+2 (acentos en 4º, 6º y 8º; ej. “Cuanto más alto sube viene al suelo”). Afirma que estos últimos se llaman también “sáficos”. La teorización de Musso sobre el endecasílabo –su metro preferido–, es más completa y elaborada que sobre los demás. Con él ejemplifica su teoría de las “cadencias esenciales” (o estructura silábico-acental: palabra llana que recibe el principal acento interior del verso). De los seis tipos de endecasílabo, guardan analogía el 1º con el 2º y 4º; el 4º con el 5º; y el 3º, 4º, 5º y 6º entre sí.

cuartetos para “ciertas odas”; y las *octavas reales* para los poemas épicos. Del *soneto* dice que es “género de composición particular”.

Papel semejante al del endecasílabo en la métrica española (verso heroico), en la francesa lo desempeña el *alejandrino*. En pareados, se usa para epopeyas, dramas, sátiras y epístolas. En cuartetos, para odas. También lo usan los franceses en el soneto.

Vuelve a la métrica española y sus metros. Los divide en “*primitivos*”, de natural armonía, y “*derivados*”, que son como “quebrados” de los anteriores. Comienza con los “primitivos”. Además del endecasílabo, ya examinado, aborda el *decasílabo*, del que distingue 2 tipos: el compuesto de dos hemistiquios (que no le gusta nada, por considerarlo muy monótono²⁰), y el decasílabo simple que hoy llamamos “dactílico” o ternario. Este le parece armónico, hasta el punto de pensar que podría usarse incluso sin rima.

El *eneasílabo* lo trata, siguiendo a Luzán (quien afirma que “se compone de un verso de cuatro y otro de cinco sílabas”). Y comenta Musso: “No carecen [estos versos] de armonía, y pudieran emplearse más de lo que se emplean”.

El *octosílabo*, el gran metro de la poesía española tradicional y popular, le resulta a Musso demasiado simple: “De tan poco artificio que, a no ser por la rima, apenas se diferenciaría de la prosa”. En cuanto a su uso, afirma que con asonante sirve para los romances, las comedias y algunas anacreónticas. Y con consonante sirve para redondillas, quintillas y décimas (que recogen la temática del epigrama).

Los “de 6 sílabas” (hoy hexasílabos) son llamados por Musso “versos de *endechas*”. Le parecen tan sencillos como los octosílabos, pero más armoniosos. Con asonante se usan en las citadas *endechas*.

Entre los de 5 sílabas, contempla sólo como verso “primitivo” el *adónico*. Detalla su acentuación y cadencia, y comenta que tiene “mucho artificio (...) a pesar de su pequeñez”. Menciona como poetas que lo usan a Villegas y Meléndez.

Por último, la práctica de Iriarte le lleva a contemplar también los versos “de 4 sílabas”. Señala que Iriarte los usó en romancillo y en pareados consonantes. Pero le parecen demasiado breves y frívolos. Comenta: “Más bien los llamaría yo pies que versos y, en mi opinión, se deben desterrar de todo escrito grave.”

Tras este examen de los versos primitivos, vienen los “derivados”, que son dos, quebrados ambos del endecasílabo: los heptasílabos, que él llama –igual que Luzán– “*sietesílabos*”, y los “de 5 sílabas” que no son adónicos. De los primeros,

20 En general, Musso no es partidario de los versos divididos en dos hemistiquios iguales, a causa de su “uniformidad”, prefiriendo la mayor variedad rítmica de los endecasílabos.

de “débil efecto”, afirma que son usados asonantemente en las anacreónticas, y con rima consonante de libre distribución en las cantilenas. Los de 5 sílabas Iriarte los usó en romancillos. La analogía entre heptasílabos y pentasílabos se manifiesta también en el hecho de que el pueblo español los alterna en las seguidillas²¹.

En francés todos los tipos de versos son primitivos, excepto los de 6 y 7 sílabas, que son hemistiquio de los alejandrinos.

Después pasa a examinar los poemas que hoy llamamos heterométricos: los que mezclan *versos de diferente medida*. La primera combinación que se le viene en mente es la de **endecasílabos con heptasílabos**. La detecta en la *silva*, bien en la de rima dispersa, bien en la de rima pareada.

Y después habla de las “*estrofas*” que reúnen endecasílabos y heptasílabos (es decir, los poemas estróficos heterométricos). Estas “estrofas” le resultan muy gratas, armoniosas y delicadas, próximas al canto. Señala cuatro tipos: la endecha real, la lira, la estancia, y la que hoy llamamos estrofa sáfico-adónica (denominada por Musso “sáficos y adónicos”). Las describe. Tratando de la lira afirma que las hay también de 4, 5, 6, e incluso 8 versos, siempre que alternen los endecasílabos y los “sietesílabos”.

Muy interesante es la conclusión de este apartado. Con las palabras que encabezan —como cita segunda— este trabajo, afirma la libertad del poeta para inventar nuevas estrofas, e incluso para insertar más versos sueltos, que añaden armonía.

Renovador se muestra también Musso cuando afirma que en las odas largas, para evitar la uniformidad de las estrofas (en el tipo de poema que hoy llamamos canción de estancias), el poeta puede variar la forma de las estrofas 3ª, 6ª, 9ª, etc. —siempre múltiplos de 3—, a la manera de los épicos griegos.

La versificación francesa, que “no es en rigor más que prosa medida”, en un solo punto vence a la española, tan rica y variada. Es en la posibilidad de usar estrofas en que todos los metros alternen indistintamente, como en los coros de *Esther* o de *Atalía*.

Y concluye nuestro autor diciendo que, si algo nuevo se hallare en esta doctrina, véase sólo “como otros tantos problemas que expongo al juicio de los sabios. En dar yo también mi parecer, creo no ofenda a nadie”.

2. “REGLAS PARA LA COMPOSICIÓN DE LOS HEXÁMETROS CASTELLANOS”

Este brevísimo escrito ocupa dos páginas y aparece en el volumen II de las *Obras* de Musso a continuación del tratado anterior. No está fechado, pero debe

21 Al hilo de los metros armónicos, Musso formula una aguda observación: los metros que más se excluyen entre sí son “los que se diferencian en una sílaba más o menos”.

de corresponder a la última etapa en la vida de Musso, pues habla de sílabas largas y breves en nuestra lengua²².

Es simplemente un listado de 30 “reglas” o condiciones para que un hexámetro sea tal en lengua española. Algunas de ellas son dignas de ser retenidas. Así su número de sílabas, que puede ir desde las 13 hasta las 17 (regla 1). O bien que debe terminar en pentasílabo adónico (Musso dice: en sílaba larga y breve, precedidas de larga y dos breves: reglas 3, 4 y 22).

Menos claras son algunas de las reglas referentes a los dos “hemistiquios” del hexámetro. A diferencia del hexámetro grecolatino, cuya cesura caía en interior de pie, Musso contempla sólo la cesura entre pies. La cesura divide el verso en dos partes irregulares -como en griego y latín- (reglas 5 y 11): los hemistiquios podrán ser “versos” entre 5 y 10 sílabas (regla 19). Atinadamente no admite el endecasílabo como hemistiquio, ni tampoco los hemistiquios muy breves, de 3 y 4 sílabas (reglas 15 y 18). La “contaminatio” del concepto mussiano de cesura de hexámetro con el de cesura de versificación española se muestra en el hecho de que admite en final de primer hemistiquio palabra aguda y esdrújula, en cuyo caso se computará, respectivamente, una sílaba de más u otra de menos (reglas 12 y 13).

Otras reglas son desiderativas y poco precisas. Como que deben los hemistiquios ser armoniosos, de modo similar a los versos con ese mismo número de sílabas (reglas 6 y 7). Y otras son aún más vagorosas, como que la hermosura de los hemistiquios debe ser mucho menor que la del hexámetro (regla 14); o que una buena distribución de sílabas largas y breves debe dar sonoridad al hexámetro (regla 27).

3. LAS “ADICIONES AL BREVE TRATADO DEL ARTE MÉTRICA ESPAÑOLA”

Tal vez constituyan estas breves páginas, escritas probablemente en junio de 1838, su último escrito²³, lo que prueba la persistencia de la reflexión metapoética

22 Tal vez haya podido influir en esta opinión la lectura del *Sistema musical de la lengua castellana*, de Sinibaldo de Mas (1832). Sobre esta obra escribe Musso, en el volumen II de sus *Obras*, “Observaciones sobre el folleto de D. Sinibaldo de Mas y Sanz acerca de la prosodia castellana” (págs. 258-266). Una edición actual de esta curiosísima obra de Sinibaldo de Mas, admirada también por Rubén Darío, es la de José Domínguez Caparrós (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001).

23 Como subraya J. L. Molina (Musso: *Obras*, II, pág. 80). Lo afirma sobre la base de una “Nota” puesta por el propio Musso en el escrito: “El Tratado a que estas adiciones se refieren, no es mío, pero sí las adiciones que hice de edad de 52 años y medio.” Esto permite conjeturar que las escribiría alrededor de junio de 1838. Musso falleció el 31 de julio del mismo año.

en nuestro autor. Musso aclara en la nota inicial que el breve tratado métrico al que hace referencia no es suyo.

Introducido por las hermosas palabras que he reproducido al comienzo de este trabajo, consta de 8 brevísimos capítulos.

En el I trata del **lenguaje poético**. Recogiendo en parte la teoría aristotélica, afirma que las palabras poéticas son de 5 tipos: “propias” (selectas y apropiadas), “nuevas” (neologismos), “compuestas”, “antiguas” (arcaísmos) y “trasladadas” (tropos). Además, toma nota de otras figuras retóricas y procedimientos que ennoblecen el lenguaje poético: polisíndeton, hipérbole, repetición de palabras e incluso de versos a cierta distancia, supresión de sílabas, etc.

Más originales son sus observaciones de que la supresión del artículo hermosa a veces, o el cambio de las preposiciones *de* o *con* por *en*. Además, Musso se alinea con Platón y con Herrera para adjudicar valores estilísticos a las letras: la abundancia de vocales, /L/ y /Ñ/ expresan suavidad; la abundancia de consonantes, la /R/ y las diafesis, expresan cosas desagradables; la /S/ transcribe el silbido del viento, o saetas; la /M/ y la /N/, el estruendo sordo y grave; etc.

El Capítulo II lo dedica a los **versos de 14, 13, 12, 10 y 9 sílabas**. Respecto al alejandrino, señala su antigüedad y su escaso uso tras la introducción del endecasílabo por Garcilaso. De los versos de 13, apunta que son imitados del francés y también muy poco empleados. Los versos de 12 sílabas, “o de arte mayor”, le dan pie para exponer la estructura de la copla de arte mayor. A los de 10 compuestos de 5+5 sigue teniéndoles ojeriza —como hemos visto en “Del Arte Métrica castellana comparada con la francesa”—. Dice que “tienen poca armonía”, pero añade un dato interesante: “sólo se usan en las composiciones músicas que requieren mucha ligereza”. Por último, su valoración sobre los de 9 sílabas —a diferencia de lo expresado en el otro tratado— ahora es negativa: “son poco usados por su poca armonía”. Como los de 10, se usan para composiciones musicales ligeras.

En el Capítulo III trata “**del verso latino imitado en español**”. Aborda con una cierta extensión la estructura del hexámetro, y de modo más breve la del pentámetro. Muy rápidamente pasa por los versos trocaicos, por los yámbicos, y por los sáfico-adónicos.

Lo más sorprendente de este capítulo es que Musso ahora, al final de su vida —como vimos también en las “Reglas para la composición de los hexámetros castellanos”— está convencido de que existen sílabas largas y breves en español (contra lo que había expresado en “Del Arte Métrica castellana comparada con la francesa”). Por lo tanto, la métrica grecolatina es reproducible en lengua castellana —opina ahora—²⁴.

24 Sinteticemos la posición de los grandes teóricos del XVIII y XIX sobre este punto. Frente a la mayor parte de tratadistas anteriores (Nebrija, Rengifo, Caramuel, etc), que consideran imposible

En el Capítulo IV aborda la estructura de la **sextina**, y ejemplifica con una de Herrera. Después copia dos sextas rimas de Iriarte, considerándolas “otra especie de sextinas” que son más fáciles.

El Capítulo V trata “**de los versos encadenados y de las canciones**”. En él explica lo que son los encadenados, y menciona que los dos versos finales del poema tienen que rimar entre sí. Después pasa a tratar de la canción, en la cual “debe brillar un pensamiento solo, rica y magníficamente expresado”. Dentro de las muchas formas métricas de la canción, menciona la lira, la octava real y la estancia. Detalla la estructura de la canción de estancias, y aporta algunas variantes.

En el Capítulo VI trata “**de los madrigales y ovillejos**”. Detalla la estructura y da ejemplos de ambos. Muy curioso es el Capítulo VII, pues trata “**de la media rima, anacreónticas y cantilenas**”. De estos tres tipos de poema, el más difundido en el siglo XVIII es sin duda la anacreóntica, romancillo heptasílabo con agrupación semántica de 4 en 4 versos, y que canta con tono ligero el amor, la amistad y los placeres cotidianos. El ejemplo aportado es la “*Monostrophe II*” de Anacreonte, traducida por Villegas. En cuanto a los otros dos tipos poemáticos, mucho más raros, Musso llama “media rima” a la serie de heptasílabos sueltos. Y “cantilena” —como ya vimos— a la serie de heptasílabos con rima consonante de libre distribución.

Y el último Capítulo, el VIII, trata “**de los versos de cinco y cuatro sílabas**”. De ambos ejemplifica con romancillos de Iriarte, respectivamente pentasílabos y tetrasílabos.

Concluye Musso las “Adiciones” negándose a hablar de los “acrósticos, equívocos y otras tonterías que han introducido los corruptores de nuestra poesía”. Son “peculiaridades” que mueven a desprecio y risa a los verdaderos aspirantes a poetas.

CONCLUSIÓN

La breve escritura poética de José Musso y Valiente se inscribe en registros temáticos muy diversos: el cívico, el religioso, el bucólico, el suavemente amoroso, el intimista e incluso el burlesco. En cuanto a las formas poéticas empleadas, se

en castellano la distinción entre sílabas largas y breves, señalando en cambio al acento como la base del ritmo en los versos, Ignacio de Luzán, en su importantísima *Poética* (1737) se plantea aplicar las distinciones cuantitativas latinas a los versos españoles, pero finalmente opta por el sistema acentual para traducir el verso clásico al verso español. Le siguen Hermosilla y Mariano José Sicilia. Será Sinibaldo de Mas quien más documentadamente establezca una teoría de sílabas largas y breves en español. Posteriormente, Andrés Bello estudia cuidadosamente el tema y concluye que la cantidad silábica no juega ningún papel en la versificación española.

adaptan perfectamente a esos registros emocionales y ofrecen una notable mezcla de tradición e innovación.

Por lo que respecta a los trabajos teóricos, muestran un constante interés de Musso por desentrañar los elusivos secretos de la armonía en la métrica española.

Terminaremos con una brevísima semblanza intelectual y humana del autor que aquí nos congrega, recordando las palabras que le dedica el Marqués de Valmart como conclusión de su "Noticia biográfica":

"Dotado de vasta instrucción, exquisito gusto e infatigable laboriosidad, buen padre y buen patricio, sobresalió Musso, no menos por la pureza de su fe, por la rectitud de sus ideas y por su vida ejemplar."

