



SG-13

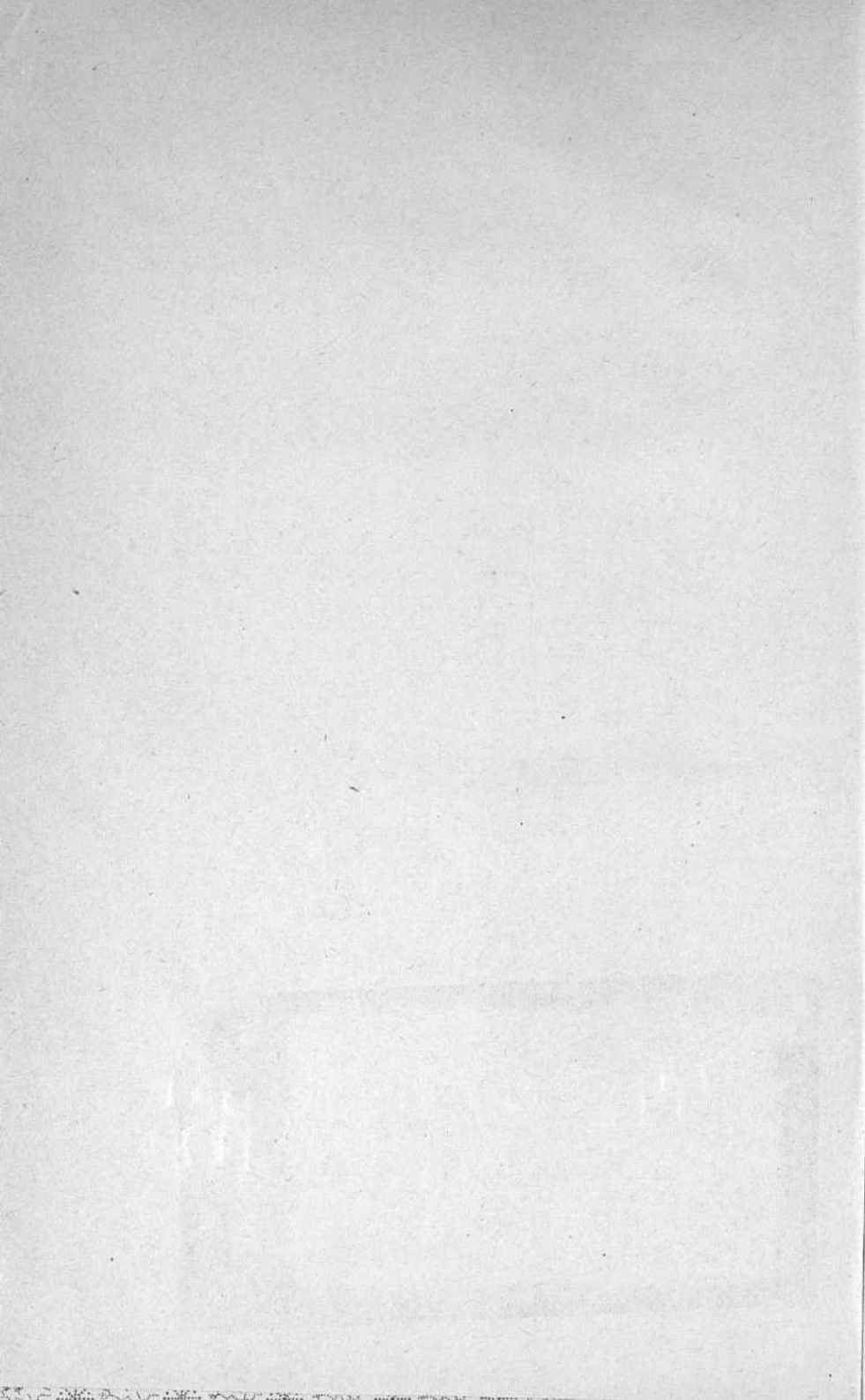
1-2

B.P. de Soria



61044382

D-1 1177



44302

D-1
1177

Est. 49

tab. 2

no 79

Reg - 6 Dicbre 1900.

Re 981.

BIBLIOTECA
DEL
INSTITUTO PROVINCIAL

CURSO DE LITERATURA GENERAL. SORIA

PARTE PRIMERA.

LA POESÍA Y LA PALABRA.

POR

D. F. de Paula Canalejas,

DOCTOR EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
CATEDRÁTICO QUE FUÉ DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID,
CATEDRÁTICO DE LITERATURA EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL Y
ABOGADO DEL ILUSTRE COLEGIO DE MADRID.



MADRID, 1868:

Imprenta de LA REFORMA, á cargo de D. Benigno Carranza,
calle del Ave-María, núm. 17.

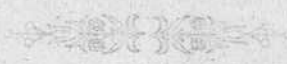
CURSO DE LITERATURA GENERAL

PARTE PRIMERA

LA POESÍA Y LA PALABRA

D. R. de España González

Esta obra es propiedad de su autor,
el que se reserva el derecho que la
Ley le concede.



MADRID, 1888

Imprenta de LA RENOVACIÓN, a cargo de D. Ramón Garrido,
Calle de la Cruz, número 11.

Á MI PADRE

D. JOSÉ MARÍA CANALEJAS.

En la tristeza de una angustiosa enfermedad, este libro que comencé por tus consejos, me ha consolado. Justo es que te lo dedique. Si viviera mi Madre, escribiría también su querido nombre junto al tuyo. Por ella y por ti recíbelo, como testimonio del profundo amor de tu hijo

F. DE PAULA.

ADVERTENCIA.

He procurado escribir un libro, que sirva para la enseñanza en la cátedra de Literatura General en la Universidad de Madrid, que hace años desempeño. Cátedra numerosa, los discípulos, faltos de libros de texto, me exigían programas, extractos, indicaciones de la doctrina profesada. Cediendo á estas exigencias he escrito, aprovechando las forzadas vacaciones que me impuso una tenaz dolencia, este Curso, que no es ni un libro de Estética, porque este libro existe y muy estimable, gracias á las tareas de mi maestro el Dr. Nuñez Arenas; ni un Tratado de Retórica y Poética, porque los discípulos que acuden á mi cátedra conocen ya la Retórica y Poética, y han estudiado además elementos de Literatura General en el último año de la segunda enseñanza.

Era necesario un libro que sirviera como de preparación al estudio de las lenguas y de las Literaturas; que presentára filosófica é históricamente las leyes generales del Arte ó de la Poesía, manifestando á la vez el enlace y relaciones de la historia y literatura de los pueblos. Era preciso que sin tocar en las alturas metafísicas de los Estéticos, que últimamente han estudiado la historia de la Poesía, no se descuidaran las indicaciones necesarias para comprender la esencia del Arte, el carácter de sus géneros y su poderosa influencia en el espíritu humano. Era indispensable que sin perderse en los pormenores de los tratados especiales, no se olvidase cuanto emplea el Arte para aumentar sus medios expresivos, y por último, la didáctica del libro me imponía un método de constante análisis y recomposición, para estudiar en sus elementos y en su conjunto todas las manifestaciones artísticas ó poéticas.

No sé si lo he conseguido. He hecho cuanto estaba en mi mano, para que el libro fuese didáctico; he sacrificado á este fin toda pretension de originalidad, asi como he sacrificado á la claridad todas las condiciones de estilo y de lenguaje. He creído siempre que el profesor no debe demostrar otra cosa que su aptitud y su deseo para enseñar: si es elocuente, original, profundo y consumado escritor, fué de la cátedra y en obras libres y dirigidas al público puede lucir esas cualidades; en la cátedra y en el libro didáctico, el fin se sobrepone á toda otra condicion.

En gracia del intento y de la novedad de un tratado filosófico-histórico, espero indulgencia, dispuesto como estoy, á corregir y enmendar cuanto se me demuestre como equivocado ó fué de propósito.

Por lo demás, el libro contiene el resultado de los últimos estudios filológicos y literarios en la Europa culta. Me he permitido algunas citas de autores modernos, más como indicacion bibliográfica para los profesores, que como apoyo de doctrina y juicios. He dividido en párrafos los capítulos, porque, en mi juicio, basta cada párrafo para una explicacion, con las ampliaciones é ilustraciones que les sugiera á los profesores su celo y su instruccion.

Y hechas estas advertencias, solo me resta repetir, que estoy pronto á abandonar la empresa, si este ensayo, á juicio de personas doctas, no merece continuarse: si, por el contrario, se cree que el estudio de las Letras, tan descuidado en nuestra patria, puede aprovecharse de estas humildes tareas, daré luego á la estampa la parte segunda que abraza la *Poesía y sus géneros*.

Madrid 24 de Octubre de 1867.

EL AUTOR.

ÍNDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE LIBRO.

| | Páginas. |
|--|----------|
| CAPÍTULO I.—INTRODUCCION GENERAL..... | 9 |
| 1. Índole de este estudio.—Su descripcion..... | Id. |
| 2. Comprension y extension del estudio de la Literatura.—Análisis de una obra artistica.—Fondo y forma.—¿Qué es la Literatura por su fondo?—Su explicacion.—¿Qué es la Literatura por su forma?—Necesidad de unir ambos conceptos..... | 14 |
| 3. La Literatura como bello-arte.—Enumeracion del contenido de la Literatura.—Ejemplos.—Relaciones entre sus elementos constitutivos.—Su unidad orgánica..... | 22 |
| 4. Divisiones de la Literatura.—Division por su esencia.—POESÍA.—ORATORIA.—DIDÁCTICA.—Formas intermedias.—La Novela.—La Historia.—Sus múltiples relaciones..... | 32 |
| CAPÍTULO II.—INTRODUCCION GENERAL.—(Continuacion)... | 43 |
| 5. Divisiones de la Literatura.—Divisiones fundadas en el carácter de la actividad del artista.— <i>Productiva y Crítica</i> .—Exposicion de sus diferencias.— <i>Espontánea y Reflexiva</i> .—Fundamentos de esta division..... | Id. |
| 6. Divisiones fundadas en la vida social é histórica de la Humanidad.— <i>Erudita y Popular</i> .—Importancia de esta division.—Su influencia, principalmente en las Literaturas modernas.— <i>Oriental ó simbólica, Clásica y Cristiana</i> .—Caractères de cada una de estas edades del arte.— <i>Touraniense.—Indo-Europeas y Semíticas</i> .—Influencia de la lengua en el carácter de las Literaturas.—Diferencias entre las lenguas Indo-Europeas y Semíticas..... | 54 |
| CAPÍTULO I.—LA POESÍA Y SUS CARACTERES..... | 71 |
| 7. Acepciones de la palabra Poesía.—Acepciones en el uso vulgar.—Explicaciones científicas.—Definiciones retóricas y estéticas.—Fondo comun en estas acepciones.—La Poesía es el Arte universal: es el Arte.—Indicaciones de esta doctrina en algunos críticos modernos..... | Id. |
| 8. Explicacion de lo que debe entenderse por Arte.—Elementos que constituyen el Arte ó la Poesía.—Análisis y reconstitucion de estos elementos en la obra artistica ó poética.—La <i>forma</i> artistica: sus caractères.—Definicion de la Poesía.—Explicacion de cada uno de los miembros de esta definicion..... | 78 |
| 9. Caractères de la Poesía como Arte.—Sus diferencias | |

| | | |
|-----|--|-----|
| | con las Bellas Artes particulares.—Diferencias entre la Poesía y la Música.—Dependencia de las bellas artes particulares, de la Poesía.—Excelencia y principalidad de la Poesía..... | 90 |
| 10. | Leyes del Arte ó de la Poesía.—Imitacion de la naturaleza.—Refutacion de esta doctrina.—El Ideal en el Arte.—Refutacion del realismo en el Arte.—Verdadero fin de la Poesía.—Su grandeza moral, como oposicion á realidad sensible, y por lo tanto, como restablecimiento en el espíritu del Ideal..... | 97 |
| 11. | Elementos expresivos, naturales y artificiales en la Poesía.—El lenguaje natural.—La fisonomía, el gesto, la actitud.—La danza ó el baile, ¿es una bella arte?—Caractéres generales de la palabra.—Su universal aptitud para la Poesía..... | 103 |
| 12. | ¿Es la Poesía patrimonio exclusivo de alguna edad del hombre ó de la especie humana?—Preocupaciones sobre este particular..... | 109 |
| | CAPÍTULO II.—LA VOZ HUMANA Y SUS CARACTÉRES..... | 113 |
| 13. | Exposicion.—Análisis de la palabra.—Su carácter físico: el sonido producido por la voz.—Distincion entre el ruido y el sonido.—La voz en el hombre.—Importancia de la voz.—Sus caractéres generales.—Empleo de la voz, en el canto y en la elocucion..... | 114 |
| 14. | Definicion de la voz.—Definiciones que se han dado.—Explicacion de Mr. Fournier.—¿Cómo se produce la voz humana? Aparato vocal—Partes de que consta.—Analogía entre el aparato respiratorio y los instrumentos artificiales.—El aparato vocal produce la voz como los instrumentos de lengüeta.—Admirables condiciones del aparato vocal..... | 118 |
| 15. | Diferencias de la voz humana en el mismo individuo.—Registros de pecho, medio y de falsete.—Diferencias segun la edad.—Diferencias segun el sexo.—Bajo, baritono, tenor, contralto, tiple ó soprano.—La Foniocopia.—Belleza de la voz..... | 124 |
| 16. | <i>Elementos simples y complexos de la voz.</i> —Extension, intensidad, timbre.—La gamma de los sonidos.—Explicacion de Biot, confirmada por Helmholtz, del timbre de la voz.—Carácter espiritual del timbre de la voz.—Articulacion de los sonidos.—Las letras, elementos de la voz.—Clasificacion de las letras vocales: su origen y su importancia.—Caractéres bellos que imprimen á la palabra.—Las consonantes.—Insuficiencia de las bases que generalmente se aceptan para la division de las letras.—Clasificacion de Heyse de las consonantes de las lenguas Aryanas y combinacion de sus vocales y consonantes.—La silaba como forma fonética de la raiz.—Cronometria silábica..... | 129 |
| 17. | Elementos complexos de la palabra.—El ritmo, su ex- | |

- plicacion, su importancia y caracteres bellos de que reviste á la palabra.—Partes constitutivas del ritmo; la medida, el movimiento, la tonalidad.—Explicacion de estos conceptos.—La melodía.—Su importancia en la palabra.—La armonía.—Influencia espiritual en estos elementos compuestos.
- Belleza oral de los idiomas.—Expresion armónica de todos los elementos de la voz, así simples como compuestos, en la pronunciacion.—Leyes de la pronunciacion.—Influencia del clima.—Cambio de vocales y consonantes, causados por la pronunciacion en la historia derivada de las lenguas.—Ley de Grimm.—La pronunciacion que expresa directamente el espíritu humano domina ya como ley en los fenómenos de la voz.—Transicion al estudio de la palabra..... 147
- CAPÍTULO III.—LA PALABRA COMO EXPRESION DEL ESPÍRITU HUMANO..... 161
18. Aspectos de este estudio.—Ideas en la antigüedad sobre el origen del lenguaje.—Fundamento capital de las doctrinas modernas.—Errores de las escuelas sensualistas.—Refutacion de estos errores.—Espontaneidad del lenguaje..... 162
19. El problema del origen del lenguaje es puramente psicológico.—El lenguaje expresa el estado de conciencia y distincion, en el espíritu humano.—Opinion de Heyse y Steinthal.—Confirmaciones psicológicas y fisiológicas de la espontaneidad del lenguaje.—La fantasia causa la forma oral del lenguaje.—Consecuencias de esta ley.—Aspecto artístico.—Origen histórico del lenguaje.—Imposibilidad de fijarlo..... 167
20. Índole y naturaleza de la palabra oral.—Sus efectos en el espíritu humano.—No es signo del pensamiento, sino expresion del pensamiento.—Insuficiencia de expresion en el lenguaje.—Causas de esta insuficiencia.—Correspondencia entre los sonidos y las nociones en el lenguaje oral.—Explicacion de estos problemas.—Proyectos de lengua universal.—Concepcion de un lenguaje fundamental.—Juicio de estos trabajos.—Tendencia á la diversidad en las lenguas..... 173
21. Leyes que presiden á la formacion de las lenguas.—Las lenguas.—Su diversidad.—Su clasificacion morfológica; monosilábicas, aglutinantes, de flexion.—Clasificacion etnológica.—Definicion de la *palabra* en su sentido gramatical.—Descripcion de la palabra por Mr. Stoddart.—Explicacion de los miembros de esta definicion.—Las raíces.—Su carácter.—Formacion de las raíces.—Leyes de formacion de las palabras: por juxta-posicion, por combinacion y por derivacion en el mismo idioma.—Derivacion primaria secundaria, etc.—Fecundidad de las raíces.—Observaciones sobre esta fecundidad.—Creacion lengüística

| | | |
|--|--|-----|
| | ca posible..... | 181 |
| 22. | Derivacion etimológica de uno á otro idioma.—Leyes críticas de la derivacion etimológica.—Ejemplos.—Leyes de conservacion de los idiomas: neologismo, arcaísmo.—Los dialectos.—Cómo concurren á la conservacion y desarrollo de las lenguas..... | 190 |
| 23. | La estructura gramatical en las lenguas monosilábicas y aglutinantes.—Gramática en las lenguas de flexion.—Influencia de las formas gramaticales en la expresion del pensamiento.—Lenguas sintéticas y lenguas analíticas en las de flexion.—Construccion espontánea.—Construccion lógica.—Lenguas objetivas y subjetivas..... | 197 |
| 24. | Influencia permanente del espíritu humano en las lenguas.—Lenguas vivas y lenguas muertas.—Comparacion.—Nuevas causas de la vitalidad y desarrollo de las lenguas.—La derivacion de las acepciones.—Leyes de esta derivacion y de la translacion de sentido.—Los tropos; desarrollo tropológico de las lenguas.—Las lenguas reflejan todos los accidentes de la vida espiritual de los pueblos.—Ejemplos en la historia de la lengua latina y de las neo-latinas.... | 201 |
| CAPÍTULO IV.—LA PALABRA COMO ÓRGANO DE LA POESÍA.... | | 213 |
| 25. | Combinacion del elemento musical y del espiritual en un tercer estado del lenguaje.—Caractéres de la lengua artistica ó poética.—Necesidad del ritmo.—Idealidad del lenguaje poético.—Manifestacion de esta idealidad en el ritmo.—Creacion libre é indefinida del lenguaje artistico.—Imágenes.—Figuras.—Estilo..... | 214 |
| 26. | Efectos de la idealidad del lenguaje poético en su manifestacion sensible.—Percepcion del sonido por el hombre.—Delicadeza de esta percepcion.—Medios de distinguir los sonidos y de armonizarlos.—Inducciones de este estudio.—Universalidad del ritmo.... | 223 |
| 27. | Variedad del espíritu humano en la constitucion de la palabra ritmica.—Complejidad de las primeras manifestaciones artisticas.—Relaciones é influencias de la Música en la Poesía de las primeras edades.—Division de los ritmos simples y compuestos.—Distintos fundamentos del ritmo en las literaturas.—Juicio de esta division.—Paralelismo Hebreo.—Ali- teracion..... | 226 |
| 28. | Ritmo basado en los acentos.—Importancia del acento como elemento general en todos los ritmos.—Ley general de la ritmica en las lenguas antiguas y modernas..... | 232 |
| 29. | Ritmo basado en la cantidad.—Existencia de otros elementos en este ritmo.—Cantidad silábica.—Los piés ritmicos.—Ritmos Griegos: dactílico, yámbico, paiónico.—Constitucion del período ritmico.—La es- | |

| | | |
|-------------------------------------|--|-----|
| | trofa, la antistrofa.—Tropos rítmicos.—El exámetro.—Su origen, sus excelencias.—Ritmos Romanos.—Alteracion de la cantidad silábica.—Siglo de Oro.—Decadencia de la lengua Latina.—Aparicion de los ritmos compuestos..... | 234 |
| 30. | Ritmo compuesto basado en el acento, en el número de sílabas y en las rimas.—Sus verdaderos orígenes.—Apariciones de la rima.—Sus caracteres, su significacion.—Preocupaciones contra el ritmo compuesto.—Ensayos de ritmos cuantitativos en las lenguas modernas.—El verso suelto.—La metrificación latina en la poesía castellana.—Juicio.—Periodos rítmicos.—El endecasílabo.—Sus leyes: es el exámetro de los ritmos compuestos..... | 244 |
| 31. | Comparacion entre la métrica antigua y la moderna.—Diferencias.—Perfeccion relativa.—Preceptos comunes.—El verso, el metro.—Diferente importancia de la cesura en uno y otro sistema.—El tono.—Diferencias, según Hermosilla, entre tono y estilo.—El tono entre los antiguos.—El tono oratorio, según Ciceron y Quintiliano.—El tono en las lenguas modernas —Transicion al estudio de la palabra escrita... | 256 |
| CAPÍTULO V.—LA PALABRA ESCRITA..... | | 272 |
| 32. | Importancia de la palabra escrita.—Condiciones de que reviste á la palabra.—Influencia de la escritura en la historia humana.—Divisiones en la historia de la escritura..... | 273 |
| 33. | Primera edad.—Escrituras figurativas.—Escritura china.—Escritura de los pueblos americanos.—Escritura egipcia.—Sus tres clases: Geroglífica, Hierática y Demótica.—Leyes que se revelan en esta historia.—Tendencia á la escritura alfabética.—Escritura cuneiforme.—Es alfabética..... | 279 |
| 34. | Segunda edad.—Escritura alfabética.—Carácter de la escritura alfabética.—Reproduce todos los caracteres de la palabra oral.—Juicios inexactos de Volney y de algunos gramáticos, sobre el valor de los alfabetos.—Exposicion del alfabeto Sanscrito.—Consideraciones critico-históricas.—Alfabeto Hebreo.—Observaciones sobre los puntos vocales en las lenguas Semíticas.—Los acentos Hebreos..... | 290 |
| 35. | La escritura alfabética tiende á simplificarse.—Demostraciones.—Alfabeto Griego.—Alfabeto Latino.—Alfabeto Español.—Importancia y verdadero carácter de la Ortografía.—Juicio sobre las reformas ortográficas.—Los signos ortográficos y la puntuacion en las lenguas modernas.—Sus caracteres.—Qué representa la puntuacion.—Dificultad de su estudio.—Deducion general..... | 301 |
| 36. | Periodo escrito de las lenguas y de las literaturas.—Las lenguas se fijan por medio de la escritura.—Le- | |

| | | |
|-----|--|-----|
| | yes propias del periodo escrito.—Pureza y propiedad de los idiomas.—Autoridad de los escritores clásicos.—Conservación de los idiomas..... | 308 |
| 37. | Permanencia de la tradición literaria.—Su influencia en la historia de las literaturas.—Periodos de imitación.—Renacimientos.—Su significación en la historia general del arte.—La historia universal del arte es posible,—gracias á la palabra escrita..... | 313 |
| 38. | <i>Conclusiones generales.</i> —Transición al estudio DE LA POESÍA Y SUS GÉNEROS..... | 317 |

FÉ DE ERRATAS.

| Página. | Línea. | Dice. | Léase. |
|----------|---------|------------|-------------------|
| 13..... | 30..... | de la | <i>la</i> |
| 56..... | 15..... | con el | <i>con</i> |
| 56..... | 16..... | una | <i>á una</i> |
| 67..... | 19..... | en | <i>de</i> |
| 71..... | 7..... | de | <i>ó</i> |
| 149..... | 13..... | la | <i>que la</i> |
| 187..... | 24..... | en | <i>en la</i> |
| 215..... | 8..... | de esa | <i>á esa</i> |
| 222..... | 23..... | sirven | <i>se sirven</i> |
| 223..... | 26..... | que nos | <i>que</i> |
| 232..... | 29..... | diferente | <i>diferentes</i> |
| 236..... | 9..... | formas | <i>forma</i> |
| 236..... | 29..... | anapestos, | <i>anapestos,</i> |
| 243..... | 33..... | mismo. | <i>mismos.</i> |

TABLE

| Page | Chapter | Page |
|------|---------|------|
| 13 | 1 | 13 |
| 20 | 2 | 20 |
| 24 | 3 | 24 |
| 27 | 4 | 27 |
| 31 | 5 | 31 |
| 34 | 6 | 34 |
| 37 | 7 | 37 |
| 40 | 8 | 40 |
| 43 | 9 | 43 |
| 46 | 10 | 46 |
| 49 | 11 | 49 |
| 52 | 12 | 52 |
| 55 | 13 | 55 |
| 58 | 14 | 58 |
| 61 | 15 | 61 |
| 64 | 16 | 64 |
| 67 | 17 | 67 |
| 70 | 18 | 70 |
| 73 | 19 | 73 |
| 76 | 20 | 76 |
| 79 | 21 | 79 |
| 82 | 22 | 82 |
| 85 | 23 | 85 |
| 88 | 24 | 88 |
| 91 | 25 | 91 |
| 94 | 26 | 94 |
| 97 | 27 | 97 |
| 100 | 28 | 100 |
| 103 | 29 | 103 |
| 106 | 30 | 106 |
| 109 | 31 | 109 |
| 112 | 32 | 112 |
| 115 | 33 | 115 |
| 118 | 34 | 118 |
| 121 | 35 | 121 |
| 124 | 36 | 124 |
| 127 | 37 | 127 |
| 130 | 38 | 130 |
| 133 | 39 | 133 |
| 136 | 40 | 136 |
| 139 | 41 | 139 |
| 142 | 42 | 142 |
| 145 | 43 | 145 |
| 148 | 44 | 148 |
| 151 | 45 | 151 |
| 154 | 46 | 154 |
| 157 | 47 | 157 |
| 160 | 48 | 160 |
| 163 | 49 | 163 |
| 166 | 50 | 166 |
| 169 | 51 | 169 |
| 172 | 52 | 172 |
| 175 | 53 | 175 |
| 178 | 54 | 178 |
| 181 | 55 | 181 |
| 184 | 56 | 184 |
| 187 | 57 | 187 |
| 190 | 58 | 190 |
| 193 | 59 | 193 |
| 196 | 60 | 196 |
| 199 | 61 | 199 |
| 202 | 62 | 202 |
| 205 | 63 | 205 |
| 208 | 64 | 208 |
| 211 | 65 | 211 |
| 214 | 66 | 214 |
| 217 | 67 | 217 |
| 220 | 68 | 220 |
| 223 | 69 | 223 |
| 226 | 70 | 226 |
| 229 | 71 | 229 |
| 232 | 72 | 232 |
| 235 | 73 | 235 |
| 238 | 74 | 238 |
| 241 | 75 | 241 |
| 244 | 76 | 244 |
| 247 | 77 | 247 |
| 250 | 78 | 250 |
| 253 | 79 | 253 |
| 256 | 80 | 256 |
| 259 | 81 | 259 |
| 262 | 82 | 262 |
| 265 | 83 | 265 |
| 268 | 84 | 268 |
| 271 | 85 | 271 |
| 274 | 86 | 274 |
| 277 | 87 | 277 |
| 280 | 88 | 280 |
| 283 | 89 | 283 |
| 286 | 90 | 286 |
| 289 | 91 | 289 |
| 292 | 92 | 292 |
| 295 | 93 | 295 |
| 298 | 94 | 298 |
| 301 | 95 | 301 |
| 304 | 96 | 304 |
| 307 | 97 | 307 |
| 310 | 98 | 310 |
| 313 | 99 | 313 |
| 316 | 100 | 316 |

CAPÍTULO PRIMERO.

INTRODUCCION GENERAL.

1. Índole de este estudio.—Su descripción.
2. Comprension y extension del estudio de la Literatura.—Análisis de una obra artística.—Fondo y forma.—¿Qué es la Literatura por su fondo?—Su explicacion.—¿Qué es la Literatura por su forma?—Necesidad de unir ambos conceptos.
3. La Literatura como bello-arte.—Enumeracion del contenido de la Literatura.—Ejemplos.—Relaciones entre sus elementos constitutivos.—Su unidad orgánica.
4. Divisiones de la Literatura.—Division por su esencia.—POESÍA.—ORATORIA.—DIDÁCTICA.—Formas intermedias.—La Novela.—La Historia.—Sus mútuas relaciones.

1. Convienen los mas de los escritores, á pesar de las numerosas acepciones de la voz Literatura, en que es, la expresion del pensamiento por medio de la palabra y esta es la mas lata y general, y por lo tanto la significacion comun y mas aceptada. Sin embargo, como esta definicion, que es etimológica tan solo, no determina la diferencia que separa y distingue la Literatura de la ciencia ó del empleo comun de la palabra, que son asimismo expresiones del

pensamiento, como punto de partida de nuestro análisis, modificaremos la acepción, diciendo en este primer paso de nuestro estudio, que, «la Literatura es la manifestación artística del pensamiento humano, por medio de la palabra hablada ó escrita.»—En esta acepción, restringimos el concepto de la Literatura, con la condición *de artístico*, que le imponemos á esta manifestación del pensamiento humano; pero aun es mas extensa, que la de muchos estéticos, que circunscriben la denominación de arte á la poesía, excluyendo modos y partes muy principales de la Literatura, como son la Oratoria, la Historia y la Didáctica. Calificar de arte la Literatura ó apellidar artística la manifestación del pensamiento, es prevenir de antemano al lector, de que tratamos de la belleza y de la realización de la belleza, es decir, de aquella forma, perceptible para el espíritu y para los sentidos, en que se nos representa la belleza ideal, y gracias á la cual la contemplamos en monumentos arquitectónicos, estatuas, cuadros ó tragedias. Sea cualquiera la acepción que se acepte como base del estudio de la Literatura, se ha de dirigir el análisis, teniendo muy en la memoria el orden de ideas, que crea esta consideración de arte, que se presenta como esencial en el concepto de la Literatura.—Nacen tambien nuevas acepciones de que en el estudio de la Literatura se señalan diferentes partes, como son la teoría ó exposición general del arte literario, y la historia de este arte, á las que añaden algunos otra compuesta de ambas, con el nombre de Preceptiva, y cada una de estas partes recibe el nombre del todo, llamando Literatura á la teoría, á la preceptiva y á la historia. Pero estas divisiones, son puramente abstractas y se originan de la necesidad de descomponer lo complejo y analizarlo en sus elementos, para facilitar su examen; pero no responden en manera alguna á la realidad del estudio. En la realidad, la teoría es la causa de los hechos y los hechos la patentizan y expresan; así como la

historia, encadenando unas obras á otras, influye en los hechos, auxilia la teoría y en muchas ocasiones se sustituye á esta con la tradicion, erigiéndola en ley natural en la manifestacion de la belleza por medio de la palabra. En cuanto sea posible, sin faltar á los preceptos didácticos, expondremos la Literatura, siguiendo las leyes de su vida propia, no buscando ni puras teorías abstractas, ni meros ejemplos, sino ayudándonos de la historia, para dar cuerpo á la teoría, y de la teoría, para mostrar la razon y el significado de la historia.

Facilita esta manera de exposicion la índole de lo que nos proponemos estudiar. Estudiamos al hombre disponiendo y sirviéndose de facultades universales, de modo, que la comprobacion de cuantas observaciones nos sugiera el asunto, se encuentra en nosotros mismos, recogiendo cuidadosamente el testimonio de nuestra conciencia y de nuestra reflexion.—Estudiamos el empleo que hace el hombre de una facultad inherente al espíritu humano, de una facultad que espontáneamente se produce en nosotros, sin que necesitemos aquel reflexivo estudio, aquella educacion, hija del hábito y de la práctica, aquel conocimiento de procedimientos mecánicos, sujetos á leyes físicas, que retardan el estudio de la escultura, de la arquitectura, de la pintura ó de la música, que se sirven de medios materiales, que es preciso ennoblecer, desbastar, preparar ó pulir antes de que sean útiles en manos del estatuario, del pintor ó del arquitecto.—Así, estudiando la facultad y el medio que emplea esta facultad para producirse, nuestro campo de observacion es siempre el hombre, y el hombre, considerado en sus cualidades y en sus aptitudes propias, dadas en su organizacion, existiendo por el solo hecho de existir el sér que las contiene y al cual adornan, á diferencia de todas las educaciones de sentido y de inteligencia y aun manuales, que exigen las demás artes.

El estudio de la razon, del entendimiento, de la voluntad, de las facultades y aptitudes determinadas, que nacen de estos divinos dones con que le distinguió Dios de todo lo creado, basta para que nuestro estudio sea completo y abrace cuanto deba reconocer y admirar, que nada mas que una série de admiraciones, es el estudio del hombre, porque nada mas que una série de portentos y maravillas, es lo que el pensador encuentra en la contemplacion reflexiva y ordenada de la vida espiritual del ser, hecho á imágen y semejanza de Dios.

¶ Pero al decir hombre, no significamos un hombre, sino la especie, porque el hombre no es un átomo que vaga por el espacio á impulso de los vientos, como no es un sér, hijo del acaso, y que el acaso aniquilará; es un individuo del género humano, y como individuo y parte integrante del género humano, está sometido á la ley de Dios.—De estas nuevas propiedades de su sér, hijas de su sujecion á esas leyes, hemos de cuidar igualmente y con igual interés, que de sus aptitudes individuales.—La tradicion literaria nos manifestará cómo el género humano ha educado y educa aquellas facultades naturales de su espíritu y cómo preside á esta educacion la ley divina, y nos hará así evidente la educacion del individuo, para que sea mas y mas eficaz su voluntad de corresponder á los beneficios y bondades del Altísimo. Así advertiremos, cómo por medio de la tradicion, que se conserva en la memoria de las generaciones, las facultades del espíritu individual se agrandan, y recogiendo la herencia de los que le precedieron en el tiempo, continúa su obra enseñado por sus tareas, y advertido por sus errores. La historia del género humano se une con la biografía del individuo: la vida artistica de la especie, de la raza y de la nacion, se encuentra en las inspiraciones individuales del poeta, y es por lo tanto necesario no descuidar este doble aspecto de la obra literaria.

Si para completar este estudio, despues de admirar el conjunto de concepciones y de sentimientos, que las distintas razas y pueblos literarios han realizado para servir á la expresion oral del pensamiento; si despues de reconocer la riqueza de medios espirituales que espontáneamente ha desarrollado el género humano, para decir lo que adoraba y cómo sentia y adoraba, nos fijamos, en los efectos de esta inmensa creacion artistica, con que enriquece su memoria y depura sus afectos y levanta sus aspiraciones y deseos, consiguiendo que esté presente, y vivo, en la actualidad, en el dia que pasa, el espíritu de edades que fueron, representado por la mas fiel y mas influyente de las manifestaciones del hombre, que es la artistica, reconoceremos, cuánto sirve este estudio á la educacion humana y cuán necesario es para que goce el alma las nobles emociones que brotan de su esencia espiritual.

Usamos ya en estas consideraciones la palabra *artístico* y discurremos sobre la grandeza del Arte hablando de la Literatura, para advertir que la Literatura es arte ó es de carácter artístico, aunque se comprende que no es el conocimiento de la idea de la belleza lo que nos proponemos; porque este estudio, esencialmente filosófico, corresponde á la ciencia llamada por algunos Calología, y mas comunmente *Estética*, ni es tampoco la exposicion ordenada de las diferentes obras de arte, creadas por el hombre, sirviéndose de la palabra hablada ó escrita, que es el asunto de la Historia literaria. Nuestro propósito es mas modesto: trátase únicamente de exponer los medios espirituales de que se ha servido el hombre para manifestar la belleza, empleando de la palabra hablada ó escrita: de presentar bajo el título de *Literatura general*, el conjunto de medios y formas de manifestacion, que el hombre ha creado y de que se sirve, para realizar de una manera perceptible la belleza que ha concebido, medios y formas creados espontáneamente y que al través de los siglos se

han engrandecido y perfeccionado y cuyo estudio procura el conocimiento de los variados y múltiples recursos de que dispone el Arte y que están al alcance del artista, para que á su vez exprese en forma sensible la nueva concepcion de la belleza, que haya iluminado su fantasía.

No expondremos la inspiracion, no referiremos el contenido de estas formas espirituales, que á manera de amplios y flexibles moldes dan cuerpo y vida á la inspiracion del artista; así como tampoco nos detendrá el estudio de la excelsa propiedad de concebir y amar la belleza; sino el acto de esta facultad, su obra, su actividad al expresar ó manifestar lo que ha concebido y lo que ama. Estudiando estas formas espirituales del arte espiritual por excelencia, si acertamos á exponerlas, tales como se han producido y como se producen en la historia literaria, segun las leyes propias del que las crea, y las del fin á que las consagra, dicho se está, que sin enumerarlas ni decir las á manera de artículos de un código, aparecerán, las reglas naturales de la Literatura, aquellas prescripciones nacidas de las maneras esenciales de ser y de existir de los géneros literarios y á las cuales no puede faltar el poeta, si es que quiere que sea artística y por lo tanto, bella su produccion.

- 2. Si aceptando las explicaciones dadas, elegimos para nuestro análisis, cualquiera produccion del espíritu humano, de las que pueden apellidarse literarias, tal como el *Quijote*, de Miguel de Cervantes, al hojear sus primeros capítulos advertiremos, que el autor nos cuenta la historia de un hidalgo, cuyas aventuras van sucesivamente revelándonos cómo pensaba y cómo sentia aquel hidalgo. Aquel hidalgo es un personaje que no ha existido, es una existencia ideal imaginada por el artista, es una *forma*, que ha creado Cervantes para expresar su pensamiento, para hacer sensible la concepcion ideal, que

queria expresar. Creando aquella existencia, con sujecion á las facultades propias y aptitudes esenciales del espíritu, tuvo ya la *forma* general de su inspiracion; y para expresarla por completo, desarrolló aquella forma general, segun las leyes de la existencia humana, en la sucesion de hechos y aventuras diversas en que empeña y coloca á su fantástico personaje, en las cuales, dice lo que piensa y obra segun piensa, y de estas palabras y de esta sucesion de hechos en que se manifiesta cómo piensa, cómo siente y cómo quiere D. Quijote, deducimos que está loco, y que ha perdido el juicio por leer libros de caballerías. Llegados á esta conclusion final, al través de los regocijos y de los enternecimientos que nos han causado las aventuras de D. Quijote, si nos detenemos á reflexionar, qué significa aquella *forma* de la existencia de D. Quijote, desde luego y con toda claridad penetramos en su fondo, en su interior y vemos, que Cervantes quiso manifestar que era nociva la lectura de los libros de caballerías.

Solo con esta sencilla observacion se advierte, que el artista imagina esa *forma*, de que se sirve, para expresar su pensamiento, dándole á esa *forma*, creada ó imaginada, un valor propio é independiente, que expresamos llamándola obra artística; observamos asimismo, que aquella invencion la hace el artista acomodándose á las leyes naturales, imaginando un hombre como es posible encontrarlo en la naturaleza, y pensando y obrando como obra y piensa el humano; pero con sujecion al carácter que el artista le supone y con arreglo á las circunstancias en que lo coloca: observamos que esta facultad de inventar é imaginar le sirve para fingir accidentes, que concurriran á revelar el carácter de D. Quijote, é inducimos que podia haber imaginado otra *forma*, porque en vista de la creada, concebimos la posibilidad de crear otras, como sucede en los incidentes y episodios; y por último, vemos que sirviéndose de la palabra, el artista nos ha hecho co-

nocer la fisonomía espiritual y física, los pensamientos y los actos de D. Quijote y de Sancho Panza.

Si asistimos á una representacion teatral, á la de *La vida es sueño*, vemos iguales formas combinadas en otro modo distinto: vemos que Segismundo, hijo de Basilio, trasportado de una prision á un palacio y vuelto á la prision, llega á dudar de la realidad de la vida y de si duerme ó vela; que el poeta emplea aquellos caractéres, aquellos acontecimientos para expresar por su medio, un pensamiento moral profundo, y que caractéres, fábula, diálogos y monólogos son formas, creaciones, simples ó compuestas, que el artista combina para dar forma sensible á su pensamiento, al pensamiento moral de la vanidad del mundo y de sus pompas.—Distinguimos en el *Quijote* como en *La vida es sueño*, fondo y forma, y advertimos desde luego, que en esta última reside principalmente lo artístico, lo literario.

Basados en esta observacion preguntan los mas de los estéticos, ¿qué es la Literatura por su fondo?—¿Qué es la Literatura por su forma?

Qué debemos entender por forma en materias artísticas, ya lo hemos indicado en el ejemplo propuesto. Es forma el fingimiento de un personaje, de varios personajes, como son Segismundo, Rosaura, Clotaldo, en *La vida es sueño*; es forma aquella sucesion de escenas y actos que remedan la del tiempo y la de los acontecimientos; es forma aquel dialogar de los personajes y aquellos monólogos en que se dan cuenta de lo que piensan ó proyectan; es forma aquel lenguaje rico en imágenes, epítetos y comparaciones, en que se expresan los personajes; es forma la variedad de versos que emplea el poeta, los metros con que aumenta el efecto musical de su obra; de manera, que la forma comprende desde la figuracion dramática de la accion y de los caractéres, hasta la métrica combinacion de los versos aconsonantados.

El fondo, en este ejemplo, es el pensamiento moral y religioso de la vanidad del mundo y de sus pompas. de la necesidad de sujetar los actos de la vida á esta consideracion de lo fugaz y transitorio de la existencia mundana, pensamiento que se desprende y origina de los dogmas religiosos y de los principios morales de Calderon de la Barca y de la sociedad Española.

Estos ejemplos explican el verdadero sentido que damos en este estudio á las palabras *fondo* y *forma*. El fondo es el pensamiento, la concepcion general del espíritu, la creencia religiosa, moral ó histórica, la fé en Dios, el amor á lo divino, ó á lo humano, que ha sentido y siente el hombre; la *forma* es el conjunto de poemas, dramas, tragedias, novelas, odas, himnos, versos, etc., que el hombre ha empleado y emplea para expresar ó decir toda la belleza que ha visto en su pensamiento, contemplando á Dios, á la naturaleza ó á su propio espíritu.

¿Qué es la Literatura por su fondo? repetimos ahora, entendiendo ya lo que se nos pregunta. La Literatura por su fondo es, el estado de creencias y de sentimientos en que se encuentra el hombre ó en que se ha encontrado la especie humana en el trascurso de su existencia. No es su estado intelectual, su mera cultura filosófica ó científica, ni lo que sabe ó lo que piensa sobre Dios y el mundo, y las relaciones de Dios y de lo creado; es además de esto, su estado moral, de sentimiento en amar, desconocer ú olvidar lo que cree y lo que sabe, y su estado de ánimo para cumplir ó para desobedecer, para sacrificarse ó para renegar de lo que sabe, de lo que cree y de lo que ama. No es solo el estado moral, ni solo el filosófico, ni el de ánimo ó voluntad, es el estado total y completo que resulta de su situacion bajo todos estos aspectos, y en esto se diferencia de la Moral, de la Ciencia, de la Religion, que conside-

ran solo en uno de esos estados parciales, la existencia del individuo y de la especie. La Literatura no se ocupa directamente del valor de aquellas ideas, y de aquellas creencias, ni de los métodos ó caminos que podemos seguir para tener certeza y confianza en ellas, lo cual es el asunto de la religion y de la ciencia; los acepta por el mero hecho de existir en la conciencia humana, y los considera siempre, con relacion al estado general de espíritu, que causan en el individuo, en la raza ó en el género humano. La Literatura no se ocupa de su expresion ordenada, reflexiva, metódica de estas concepciones y de estas creencias, lo que tambien es del dominio científico ó religioso; se ocupa de la expresion espontánea, del estado total del espíritu, creado por todas estas ideas, creencias y sentimientos, influyendo á la vez, y segun su naturaleza é índole, en la existencia del hombre, en el modo que permiten sus instituciones, sus leyes, sus tradiciones históricas y el poder político ó moral á que llega la raza ó el pueblo á que inmediatamente pertenecemos. Los demás estudios consideran, ó lo que puede saberse, en sí, ó cómo lo sabe el hombre; lo que debe amarse y por qué debe ser amado; la Literatura se ocupa de lo que sabe y de lo que ama, sin curarse de la índole y naturaleza de lo sabido y de lo amado. La ciencia y la religion se ocupan de lo creído ó sabido en su cumplimiento por el hombre, ó en su exposicion metódica y consiguiente adelanto científico; la Literatura se ocupa de su expresion total y combinada en el estado de espíritu que crean y de la expresion *total* de este estado, que hace el hombre, no reflexiva, sino espontáneamente.

Se comprenderá, en vista de estas consideraciones, por qué se dice, y se dice con verdad, que la Literatura es el reflejo de una civilizacion, la expresion de la vida espiritual de un pueblo, la fiel depositaria de sus creencias, y

de sus aspiraciones, la que descubre el alma misma de las civilizaciones y de los siglos pasados, etc., y tantas otras frases parecidas á estas, con que se encomia la importancia del estudio literario, y su necesidad, para completar con sus lecciones el estudio de la historia y de la ciencia. Como que manifiesta el efecto en la existencia individual y colectiva de la ciencia, de la religion y de la historia, y lo manifiesta irreflexiva, espontáneamente, es la Literatura un espejo fiel, que retrata con exactitud y verdad el ánimo, la existencia interior y espiritual de las edades pasadas.

La Literatura por su *forma*, es la expresion de ese estado espiritual por medios sensibles, sirviéndose para este fin, de todas las facultades del hombre, de todas las propiedades y aptitudes del espíritu humano, y realizando la expresion espontánea y totalmente *en* la palabra y *con* el auxilio de la palabra. La Literatura por su *fondo*, es la potencia, el estado potencial; por su *forma* es el acto, es la actividad. Por su fondo es la materia capaz y apta de expresarse y ser expresada; por su *forma* es la actualidad de esa materia, determinada sensible y por lo tanto perceptiblemente. No es posible separar realmente estos dos conceptos, porque el fondo de la literatura es un estado *activo* y no es posible concebirlo como un estado pasivo interior del espíritu, sin otra manifestacion que el éxtasis místico, ó el contento y regocijo de la callada contemplacion del sugeto; porque este estado anímico interior no tiene carácter literario, por carecer de la actividad que imprime en él la inspiracion de la belleza.

Pero esta consideracion de la Literatura, tanto en su *forma* como en su *fondo*, está sujeta á una condicion que con insistencia hemos consignado al decir, que en su fondo es el estado *total* de la existencia espiritual humana, que en su forma es la expresion *total* de ese estado, realizada por el auxilio armónico de *todas* las aptitudes, fa-

cultades y propiedades del hombre, sirviéndose de la palabra, y estas palabras *total ó general*, *auxilio armónico*, que empleamos así al hablar de la Literatura por su fondo, como de la Literatura por su *forma*, aluden á una condicion primera y esencial para nuestro estudio, que rige así en uno como en otro aspecto de la Literatura.

Si el estado del espíritu á que nos referimos es un estado general del espíritu, así de su voluntad como de su sentimiento é inteligencia, en el mútuo y recíproco influjo de todas estas facultades, es evidente, que este estado no lo ha podido causar sino un algo, que sea inteligible y á la vez exalte al sentimiento y lo conmueva, arrastrando la voluntad. Este movimiento simultáneo, y en grado igual en todas las facultades, que produce un estado general en el espíritu en que todas se confunden y unen estrechamente, lo causa la belleza, que la inteligencia vé, y que una vez vista, conmueve y enamora al sentimiento, atrayendo imperiosamente á la voluntad. La concepcion de la belleza crea esa unidad en las manifestaciones del espíritu humano, y esa unidad, expresándose con una actividad espontánea, produce forma literaria, que por ser así causada y por originarse de este modo es *bella*. Bello es, por lo tanto, el fondo, bella ha de ser la *forma*, y á este concepto de belleza es al que aludíamos, designándolo, no por su esencia, sino por sus efectos, cuando hablamos de la totalidad armónica del espíritu y de la expresion armónica de la totalidad del espíritu, gracias al auxilio de todas sus fuerzas expresivas.

Esta condicion suprema, principalísima, de expresar la belleza y de expresarla en forma propia, no solo no destruye la espontaneidad del espíritu en la creacion de la *forma bella*, sino que la forma es espontánea, cuando es una verdad la concepcion de la belleza; de suerte, que bien puede asegurarse que la belleza se expresa espon-

táneamente por ser este modo del espíritu su modo propio de expresion. Al causar la unidad armónica de las facultades humanas, al levantar y mover cada una de ellas al grado de intensidad necesario, para que se armonicen en un estado superior espiritual, que comprenda el espíritu todo; la belleza fecunda y capacita al espíritu humano, para la creacion artística, ó lo que es lo mismo, para la expresion total del espíritu humano, penetrado y ennoblecido por la belleza.

En el estudio metafísico y psicológico de la belleza se alcanza el por qué y la causa de estos fenómenos: nos basta en este término del nuestro, consignar el hecho, para que se advierta fácilmente en qué se distingue la Literatura, ya por su fondo, ya por su forma, del estado ordinario y parcial del espíritu y de la expresion parcial y determinada ó de la mera realidad, que todos cumplimos, en el curso vulgar de nuestra existencia.

La Literatura por su fondo es el estado bello del espíritu humano; por su forma es la expresion de la belleza concebida, y de aquel estado bello del espíritu; y si bien el hombre puede concebir otras ideas, y amarlas, no serán objeto de la Literatura, sino en cuanto se subordinen y sometan á esta ley de la belleza, esencial y principalísima en este estudio.

Así el contenido completo del estudio que abordamos, es el espíritu humano; expresando por medio de creaciones, de formas que imagina, la belleza que ha concebido y amado, sirviéndose solo de la palabra para hacer sensible esta expresion. Este concepto lo descomponemos en lo que llamamos fondo y forma, por mas que en la realidad no exista esa separacion, y por su fondo la Literatura se nos presenta como el estado bello de todo el espíritu humano, y en su forma cómo la manifestacion de ese estado y de la belleza que lo causa, por medio de creacio-

nes espontáneas de la fantasía humana, sirviéndose de la palabra.

3. Esta consideracion de la belleza y de ser la Literatura manifestacion de la belleza, ha ocasionado, como ya indicábamos, nuevas acepciones de la Literatura. Si existe, como dicen los mas de los Estéticos modernos, un poderoso medio de realizar en forma sensible la belleza, sirviéndose de diversas aptitudes y propiedades del espíritu humano y aun de la naturaleza, medio que llaman Arte, y este medio contiene modos diversos de manifestar la belleza, ya esculpiendo, ya pintando, ya componiendo musicalmente; la Literatura es un arte bello, es uno de esos medios de manifestacion de que se sirve el Arte, y tiene la Literatura el mismo fin y el mismo objeto, que las demás artes parciales, y solo se distingue y diferencia de ellas, por la materia que emplea, que no es el mármol, ni el color, ni el sonido, sino la palabra articulada. Partiendo de esta consideracion, han definido la Literatura como una de las bellas artes, diciendo, es la manifestacion de la belleza por medio de la palabra, sin otro objeto, sin otro fin que el de realizar la belleza, concebida por el espíritu humano; pero aun cuando se acepte por los mas de los escritores modernos la doctrina de que la Literatura es una bella arte particular, igual á la pintura y á la escultura, no puede desconocerse, que las demás artes, por el material que emplean, restringen el campo de su actividad, sin poder aspirar á la manifestacion de otra belleza, que á la de aquella que puede expresarse por las formas geométricas, de que se sirven las artes del espacio, en tanto que la Literatura, expresando por medio de la palabra, lo dúctil y flexible del instrumento la permite recorrer una escala de objetos mucho mas vasta y extensa. La palabra, no solo dice lo que el hombre vé y oye, sino lo que piensa, lo que siente y lo que quiere y la

razon y la causa y el modo de lo que piensa, siente y quiere.

Esta mayor extension de la Literatura, considerada como bello-arte, es causa de que se comprendan lógicamente en ella manifestaciones que, aun siendo artísticas, tienden á satisfacer otros fines de la vida, que el puro artístico, como son el intelectual y el social. La palabra sirve para la ciencia, para enseñar á los demás, como para comunicarnos, en la vida social y aconsejar ó disuadir á nuestros semejantes, y estos fines, como directos é inmediatos en sí, no se subordinan al pensamiento artístico, que es propio de las bellas artes; antes al contrario, se enseñorean de él y lo enderezan á conseguir los otros fines sociales ó didácticos de que antes hablábamos. Pero como, á pesar de esta diferencia capital de finalidad, hay en estas manifestaciones caracteres artísticos, difíciles de desconocer, tanto en su concepcion como en su desarrollo, deben comprenderse en la denominacion general de Literatura, extendiendo el género de lo definido para que queden comprendidos. Estos modos singulares de la Literatura se distinguirán de los propiamente artísticos, en que por sí, no constituirán bello-arte, sino que siendo ciencia ó fin social esencialmente, revisten la *forma* artística en su concepcion y en su desarrollo, con aquellas variaciones y diferencias que se originen naturalmente de su esencia.

Aconsejados por estas consideraciones, comprendemos en la Literatura, la Oratoria y la Didáctica, que no son esencialmente artísticas, pero que lo son en su modo de existir, en su desarrollo, y por tanto en su forma, y sin mas detenernos en el análisis de lo que es la Didáctica, que expone la ciencia, y la Oratoria que expone el ideal de la conducta y del obrar de los hombres, advertimos desde luego la belleza moral é intelectual, que las penetra y las dispone é informa de la manera que el

Arte exige para declararlas asunto é inspiracion legítima del artista. Estudiando sus efectos en el individuo, reconociendo la emociion y el sentimiento que la voz del orador nos causa, y la que nos produce el canto del poeta didáctico, reconocemos por los efectos, que estamos en presencia de la idea de lo bello; y la historia, por último, declarándonos las relaciones de la Didáctica y de la Oratoria con la poesia, expresion genuina y purísima del arte, concluye por hacernos evidente, y nos obliga á reconocer como demostrado, que la Oratoria y la Didáctica de hecho y de derecho constituyen parte integrante de la literatura.

Pero en todas estas concepciones de la Literatura, hemos procedido separando y distinguiendo lo que llamábamos fondo de la Literatura de lo que designábamos con la frase forma de la literatura y las definiciones á que aludiamos en los párrafos anteriores, se fijan en uno ó en otro de estos dos conceptos, para encontrar el género y la diferencia de lo que se intenta definir. Decir que la Literatura es la manifestacion del pensamiento humano por medio de la palabra, equivale á confundir la Literatura con la ciencia, y hasta con la comunicacion general que entre sí establecen los hombres; porque tanto esta como aquella se expresa, se manifiesta ó se cumple por medio de la palabra. Decir que la Literatura es el pensamiento humano expresado por medio de la palabra, equivale á considerar solo el fondo de la literatura; y el fondo de la literatura en su mayor generalidad, en una indeterminacion que la confunde con todas las manifestaciones del espíritu humano, en cualquiera de sus modos, y bajo cualquiera condicion. Definir la Literatura, diciendo que es una de las bellas artes que manifiestan la belleza por medio de la palabra, es dar á entender que el espíritu humano no es mas que un medio mecánico, que refleja la belleza

sirviéndose de la palabra, como el espejo refleja la luz. Decir que la Literatura es la manifestacion de la emocion estética, subjetiva é individual de nuestras pasiones, es dar á creer, que la belleza no es mas, que este estado psicológico y puramente individual del artista. Pensar que la Literatura no es mas, que la bella expresion del pensamiento y de los sentimientos humanos, es restringir la acepcion de la literatura, limitándola á un puro decorado y pulimento de las ideas y de las pasiones humanas; y juzgar, por último, que la Literatura es la coleccion de preceptos, que se deduce del estudio de los grandes poetas y escritores, ó es el conocimiento de lo que el espíritu humano ha creado de bello en el trascurso de los tiempos, por medio de la palabra, equivale á señalar un efecto de la literatura ó á fijarse únicamente en su historia. Todos estos conceptos y las definiciones que de ellos se originan, son parciales y no nos permiten conocer el fundamental y completo de la Literatura.

Por lo dicho ya, sabemos que los elementos que la componen, son la belleza, el espíritu humano que la contempla, el estado general que causa esta contemplacion de la belleza en el hombre, la expresion de este estado y la palabra humana que sirve de instrumento para esta expresion. Y á estos elementos constitutivos de la Literatura, que nacen del estudio individual del hombre, hay que añadir los que nacen de la existencia de la especie, del género humano. Así como la belleza es asequible á todas las inteligencias y todos pueden educarse moral é intelectualmente para conocerla y amarla, gozando purísimos deleites en este conocimiento y en este amor, y así como en el individuo advertimos el estado psicológico y la exaltacion de su fantasía, que se convier-
te en genio, estudiando las maneras y los modos con que expresa su inspiracion, así sucede en la vida del géne-

ro humano en la que existen esas inspiraciones, esos estados del espíritu en todo un pueblo, en una raza, y esos modos y esas maneras de expresion, son tambien generales y comunes á una nacionalidad ó á una edad histórica. De la misma suerte, que la memoria de la inspiracion pasada en el individuo sirve para que la nueva sea mas compleja, mas profunda y mas rica, la memoria de las inspiraciones, que brillaron en los pueblos antiguos y de las formas empleadas para expresarlas, perpetuándose estos recuerdos de siglo en siglo por medio de la tradicion, llegan á constituir una belleza histórica, que unida á la divina y á la puramente natural ó del mundo exterior fecundan y crean en los púeblos estados estéticos, excitan nuevas facultades y aumentan el número de formas y de maneras de que el hombre puede disponer, hasta el punto de que llega á asimilárselas, constituyendo como facultades en él para la expresion de la belleza. Así se explica que haya realmente un arte Dantesco, Calderoniano porque la inspiracion del Dante y de Calderon llega á crear formas y modos generales para expresar la belleza que, andando los tiempos, influyen hasta el punto de arraigarse en el espíritu de una raza ó un pueblo, de suerte, que es difícil concebir otro género de belleza, y mucho mas difícil concebir formas distintas para expresarla. Y lo que sucede con los poetas sucede con los grandes hechos, con los grandes sentimientos históricos que contribuyen á poner en realce y á hacer vibrar aptitudes y sentimientos, antes ignorados, y cuya accion era desconocida.

Todos estos elementos constituyen la Literatura, y si la definicion ha de ser por lo menos comprensiva del definido, los ha de contener. De aquí, sin duda, la dificultad extrema de definir la Literatura, y esta es la causa de que las definiciones intentadas sean tan parciales como hemos reconocido. No definiendo, porque la definicion será el

resultado general de este estudio, sino explicando, diremos, que la literatura es: «la manifestacion, de la belleza esencial ó de propiedades bellas de las ideas y de los seres, y de los estados que la belleza causa en el espíritu del hombre, expresada, por el conjunto de facultades y de propiedades naturales y adquiridas del género humano, sirviéndose de la palabra hablada ó escrita.» Queremos comprender en esta enumeracion del contenido de la literatura, la belleza en sí, en su puro carácter de belleza, las cualidades bellas de las ideas, el estado psicológico del individuo y de la especie, tanto de contemplacion de la belleza como de inspiracion por la belleza, las propiedades y las facultades humanas ingénitas, y las que desarrolla ó perfecciona la educacion y la tradicion histórica; y por último, la palabra hablada ó escrita, sirviendo de medio general de expresion de todas esas concepciones, de la manera de sentir las y del modo de comunicarlas. A primera vista, y no examinando detenidamente los elementos enumerados en la descripcion anterior, se cree que no puede existir lazo de union que ordene y armonice todos estos elementos, y sin embargo, cada uno de ellos, por su esencia misma, se enlaza interior y exteriormente y se une con los demás, ó lo presupone y declara necesario por la naturaleza de las cosas. La belleza es una idea real, que existe porque Dios existe, y tiene en Dios su fundamento y su causa, y por ser idea, es universal, absoluta, y penetra, herloseándola, toda la Creacion. Esta belleza la vé el artista; porque la belleza no es una pura creacion del hombre, no es un ente de razon ó de fantasia, sino que la consideramos como una idea, y por lo tanto real, existente en la creacion, penetrándola y herloseándola, así como penetra y herlosea el limpio espíritu del hombre. El hombre consigue verla, ya herloseando los cielos y los campos, ya las edades de la historia, y por último, los momentos activos, nobles y heróicos de la hu-

manidad. La belleza está en la noche serena, en la flor, en la gracia de las aves y los brutos, en el sexo, en el niño, en el anciano lleno de magestad y de ciencia, en la muerte de Sócrates, en el sacrificio de los lacedemonios, en la patriótica guerra de los griegos contra los medos y en la obstinada y heroica cruzada de los españoles contra los árabes. Las demás ideas y seres que accidentalmente pueden ser y son cualificados por la belleza, como le sucede á la ciencia, á la historia, á la exposicion científica, y aun las cualidades bellas de las ideas de verdad ó bondad, inspiran al hombre, lo mismo que la idea esencial de belleza en sus distintos grados de absoluta, divina ó suprema, espiritual, natural y humana ó armónica, y por lo tanto, quedan comprendidas en el estudio de la Literatura; no para conocer lo que son en sí, ni para penetrar cómo influyen en el espíritu humano, porque esto es asunto de la Estética, sino para expresar el estado que originan en el hombre que consigue la alta vision de la belleza esencial ó de las apariciones cualitativas de ella en las demás ideas ó en los demás seres, como en la verdad, en la bondad, en los campos y en los cielos, en los heróicos hechos de los pueblos y en los sublimes sacrificios del deber moral. Este estado del espíritu, que es activo y pasivo á la vez, que vé la belleza, y al verla la re-crea en su fantasía, estado en el que se reúne la mas esquisita y delicada percepcion, con la mas espontánea y arrebatada actividad, estado en que se purifican y acendran todas las propiedades, buscando en su mayor desarrollo, es decir, en mayor manifestacion de su esencia, la razon de su consorcio y felicísima union, este estado estético, inspirado, de un pueblo, de una raza ó de un individuo, constituye la Literatura en su concepto general y entero, en su forma y en su fondo. La manifestacion de ese estado del espíritu humano, supone la preexistencia de lo que se manifiesta; supone el estado del espíritu; de modo

que hay una relacion lógica de antecedente á consiguien-
te entre lo que se expresa y su expresion.—Pero uno y
otro dependen como efectos de la belleza, que penetra
en el espíritu, y de la relacion metafisica ú ontológica
entre el espíritu humano y la belleza, de suerte que hay
relacion de causalidad entre la belleza y su manifesta-
cion por medio de la palabra, causalidad modificada por
el espíritu, que si bien se impresiona y se inspira por la
belleza real, es segun su ley propia y modificada por la
palabra que asimismo determina lo corporal de la forma,
segun su propia índole y naturaleza, reuniéndose así y
determinándose mútua y recíprocamente todos los que
hemos considerado como elementos constitutivos de la Li-
teratura.

Este enlace se determina mas en el acto de realizar la
belleza, en su manifestacion, por la unidad esencial y su-
perior del espíritu que la crea. El acto creador es *uno*, y á
pesar de la variedad de los elementos que concurren á la
creacion de la obra poética, se constituyen como unidad,
tanto que si la unidad no existe, no hay creacion en la
obra artística.—Pero esta unidad no es una unidad aritmé-
tica, ó algebraica, vacía de contenido ó abstracta, es una
unidad viva, vária y armónica.—Viva, porque realiza lo
que es en su interior la belleza; vária, porque manifiesta
la nueva existencia que la belleza dá á todas las ideas y á
todos los séres que vé, y armónica, porque toda relacion
de semejanza, de causa, de enlace, de finalidad, se origina
entre los elementos de la literatura, de la Ley superior de
la belleza, que los ordena orgánicamente y como partes vi-
vas que componen un conjunto uno y orgánico.—Viva,
repetimos, porque expresa la belleza concebida por la hu-
manidad en la sucesion de las generaciones; vária, porque
contiene la creacion de las edades, y armónica, porque las
constituye formando un todo gigantesco, que es el gran
monumento levantado á la belleza por todas las edades y

que aun no basta para decir alguno que otro aspecto de la belleza infinita y absoluta, y para hacer constar alguno que otro medio de los innumerables, que aun guarda en su fecundo seno el espíritu del hombre para expresar la belleza, por la combinacion en diverso grado y bajo diversa inspiracion de sus facultades y caractéres. Viva, vária y armónica aun, en la union de las inspiraciones colectivas ó del género humano con la inspiracion libre y espontánea del individuo, y viva, vária y armónica en su relacion con la Religion y con la Ciencia, contribuyendo con estos dos divinos maestros del hombre á su educacion y á su enseñanza.

Tales son los elementos constitutivos de la Literatura y las principales relaciones de estos elementos entre sí, de cuyas relaciones dimanaban influencias múltiples y reciprocas, que causan la riqueza y la abundancia de las obras literarias.—No nos incumbe llevar mas lejos esta enumeracion por el momento, dejando á la exposicion metódica de la Literatura que intentamos, el encargo de manifestar clara y precisamente todas y cada una de sus partes integrantes.

Así, volviendo á los análisis, que nos han servido como punto de partida; Calderon de la Barca concibió la belleza del precepto moral que sirve de tema y fundamento á su obra, y aquella belleza ilumina su inteligencia y enamora su voluntad, originando la necesidad de realizarla en forma sensible que expresára la emocion que él sentia.— Se determinó en su fantasía aquella belleza moral en la forma de un suceso ó un acontecimiento cumplido por varios personajes, y la tradicion le recordó la forma dramática, en la cual se expresan acontecimientos, y aquella tradicion fecundó de nuevo la fantasía de Calderon, que á su vez engrandeció y perfeccionó la forma literaria de la poesia dramática. En este molde vació las sucesivas creaciones de afectos, de hechos y caractéres, que nacia al

contacto de la creacion principal, originando sucesos incidentales que reguláran la manifestacion de los caractéres y la representacion de los hechos.—Pero á todos estos caractéres y todos estos incidentes, los subordinó como partes integrantes de un todo, al pensamiento general bello, que queria expresar, y á su vez aprovechó lo que la tradicion y sus propias meditaciones le habian enseñado sobre las pasiones humanas y sobre los errores y grandezas de los hombres. Hizo que los personajes pensasen como habian pensado ó debian de pensar los hombres, expresando así lo bello de aquel modo de pensar; que amaran como debía amarse y que dijeran sus amores con la elocuencia y la abundancia que era entonces comun y que permitia la riqueza de la lengua castellana perfeccionada por Garcilaso, Herrera, Góngora y Lope de Vega.—Y todo este cúmulo de formas las combinó sucesiva y gradualmente; primero los caractéres, despues las pasiones, despues las peripecias dramáticas, por último, la accion con el pensamiento general, y con la belleza primera cuya forma general es todo el drama, resumido en aquel pensamiento

¡Es verdad!; pues reprimamos
 esta fiera condicion,
 esta furia, esta ambicion,
 por si alguna vez soñamos:
 y si haremos, pues estamos
 en mundo tan singular,
 que el vivir solo es soñar;
 y la experiencia me enseña
*que el hombre que vive, sueña
 lo que es, hasta despertar.*

¿Qué hay en esta obra artística? La belleza religiosa y espiritual del pensamiento, el genio de Calderon que le dá forma sensible en la dramática, el desarrollo de la dramática por los poetas anteriores, la naturaleza á la cual sujetó su creacion de personajes, y la sucesion de

los hechos, el conocimiento de las pasiones, la belleza moral del carácter y de los afectos, conocida por Calderon, la habilidad de los contrastes, el desarrollo de la lengua castellana, su riqueza, su sonoridad debida al cultivo de muchos siglos, la belleza del lenguaje figurado ó poético, la variedad de los metros, y las artes escénicas que le servian para representar tiempo y espacio, etc., etc. Estos elementos dependen los unos del genio individual, los otros de la creencia religiosa, muchos del poeta, no pocos de la tradicion literaria; pero todos se armonizan bajo la concepcion capital, es decir, bajo la forma sensible de la belleza moral concebida por el artista. ¿Cómo se han armonizado tantos y tan numerosos elementos? Se han armonizado por la unidad superior del espíritu de Calderon, que concebía todas aquellas bellezas como partes subordinadas de la belleza general, y por la facilidad de penetrarse mutuamente todas, dada su esencia espiritual y humana. Con unidad y sujeta á unidad concibió la belleza, y con unidad y sujeta á unidad se realizó aquella belleza en forma sensible por el gran artista.

Seria interminable la enumeracion, si de este análisis pasáramos á un canto épico de Homero, á una oda de Píndaro, ó á un discurso de Demóstenes; pero basta lo dicho como ejemplo para demostrar, no solo la riqueza del contenido en la Literatura, sino para destruir mil preocupaciones antiguas y modernas, acerca de la futilidad de su estudio y de lo innecesario que es su conocimiento al crítico y al artista. Como todos los actos de la vida espiritual, la creacion artística es compleja, y el mas ligero análisis descubrirá siempre en ella, la obra de la belleza, unida á la inspiracion individual, y la del individuo unida á la de la especie ó género humano.

4. Pero se alcanza que en tan rico contenido será muy

fácil la distincion de partes y la division consiguiente. En efecto; fijándonos solo en la esencia de la Literatura, distinguimos la manifestacion pura de esta esencia, de aquellas otras manifestaciones compuestas, que expresan la verdad, ó la bondad y las cualidades bellas de la verdad, y de la bondad ú otras cualidades bellas de otros séres ó ideas. Una de las manifestaciones puras es la Poesía, por ejemplo, que se distingue de la Oratoria, que es manifestacion compuesta. En la Poesía domina exclusivamente la esencia artística, y por tanto, la única finalidad que se advierte es la propia de todo arte, la de realizar belleza; en la Oratoria no existe la concepcion esencial de la belleza, no es una belleza moral ó natural lo que quiere expresar, es un propósito que se quiere inculcar en el ánimo de los que escuchan, es una conviccion ó una creencia que se quiere comunicar á los demás; pero esta conviccion, esa creencia se concibe y se expone por el orador, no en forma científica, sino que se manifiesta en forma artística, así en su concepcion como en su desarrollo. En la Poesía no se distingue la esencia del fin, realizar la belleza es la esencia del arte, y ese es el fin del arte: en la Oratoria convencer y persuadir es la esencia y es el fin; pero el modo y la forma es artística, por mas que el arte se subordine y ponga al servicio de aquel propósito político, religioso ó jurídico, que anima al orador.

Apojados en esta diferencia, que de tan marcada manera se señalaba en la Literatura, la dividen los críticos en *Poesía*, *Oratoria* y *Didáctica*, porque aparecen, en efecto, estas tres manifestaciones en el conjunto general de la Literatura. Es la *Poesía* el arte por excelencia, la pura y perfecta realizacion de la belleza por medio de la palabra; es la *Oratoria* la exposicion de un pensamiento religioso, moral ó político en forma artística imperfecta; es la *Didáctica* la exposicion de la verdad en forma artística, y solo fijándonos en estas indicaciones, de lo que es esen-

cialmente cada una de estas partes, comprendemos que se distinguen esencial y radicalmente, es decir, en aquello por qué son; porque esto es la esencia en las cosas. La Poesía es realizacion de la belleza, y ésta es por lo tanto su mas pura y genuina acepcion: como arte, se originára de aquel estado activo del espíritu que hemos dicho era el fondo de la literatura, y al manifestarse, las facultades obrarán espontáneamente, con el impulso propio y nativo de cada una de ellas, que se revela al contacto de la inspiracion: la Oratoria es la exposicion de un propósito, el consejo de un acto, la excitacion á resolverse, y á obrar, y este fondo, si puede ser y es las mas veces digno del calificativo de bello, no es la belleza misma; no produce el estado que causa la inspiracion, no es libre y espontáneo el juego de las facultades del espíritu, no es simultánea su influencia en la produccion artística, antes al contrario, este empleo de las facultades es reflexivo, ó está sometido á la reflexion, al fin de conseguir el propósito que anima al orador, que aconseja, que disuade ó que demuestra.—Esta diferencia se nota en cada una de las partes de que constan las obras poéticas y las oratorias: las dispone el poeta siguiendo la ley de su aparicion sucesiva ó simultánea en su fantasía; las ordena el orador graduándolas para que influyan segun ley lógica en el ánimo de los oyentes; las expresa el poeta sirviéndose de un lenguaje propio y artístico, para que se penetren mutuamente fondo y forma, y la armonía de la concepcion se refleje en la expresion oral, y encante á la vez al oido, al sentimiento, á la fantasía y á la razon; se atiende el orador á la lengua de su auditorio, porque no se dirige á todas las facultades, sino en cuanto cada una de ellas concurre á decidir la voluntad ó á vencer la razon, pero conservando siempre los medios del convencimiento, fin último á que se encamina.

Pero si en este límite se mueve siempre el orador, sin

embargo, al recordar á Demóstenes conteniendo con Esquines en la plaza de Atenas, á Ciceron increpando á Catilina en el Senado Romano, ó á San Ambrosio exhortando á su inmenso auditorio, aunque el fin político y el propósito de estos oradores imprima de antemano una direccion dada á las partes de su discurso, dentro de esa direccion se mueve con espontaneidad su espíritu, ya tocando al sentimiento con rasgos pintorescos, ya arras-trando al ánimo con una cadencia sostenida y ardorosamente llevada á una armonía final de palabras que encierran un pensamiento profundo ó un ardiente apóstrofe, ya razonando severa y precisamente, ya, por último, recordando glorias, merecimientos, inocencias ó culpas de otros dias, que deben imitarse ó que han de ser perdonadas.—En este campo cabe la inspiracion artística, y hasta un lenguaje poético y rítmico, como tendremos ocasion de demostrar; y esta inspiración, este modo espontáneo, este lenguaje figurado y hasta rítmico, son caracteres que obligan al crítico á clasificar la Oratoria como parte de la Literatura, aunque distinta de la Poesía por su misma esencia.

La Oratoria tiene los caracteres literarios que hemos señalado; y la Didáctica los posee asimismo, si no en el mismo grado, en grado muy estimable bajo el punto de vista artístico.—La Didáctica expone y expresa la verdad en sí y los efectos y calidades de esta verdad.—Esta exposicion se cumple bajo diversas formas; ya expone el poeta el cúmulo de observaciones que deben guiar la actividad del hombre en una profesion ó ejercicio; ya expone, formando un todo bajo leyes de composicion artística, una ley general de la vida humana ó de las leyes del mundo físico, ya en periodos primitivos formula instintiva y espontáneamente aquellas creencias y aquellas máximas, comunes á todos los pueblos y en las que se refleja el espíritu de las naciones. Como se supone, que

existen diferentes grados de reflexion en estas especies de la Didáctica, no es posible confundir la didáctica, tal como se presenta en la poesía gnómica de los pueblos orientales y griego con los refranes y adagios populares de los primeros períodos de las modernas literaturas, con los poemas de Hesiodo ó de Virgilio ó con el poema de Lucrecio. Pero en todas estas especies reconocemos, como rasgo característico del género, la exposicion científica, la exposicion de lo sabido, y produce esta exposicion calidades artísticas, tanto por el modo libre con que la ordena el poeta, por la variedad é incidentes con que la decora, como porque existiendo belleza en lo intelectual, consigue realizarla al llevar á cabo su obra.

Cualquiera de los poemas didácticos que consideremos, ya espontáneos, ya reflexivos, ó de pura imitacion, á primera vista nos descubre estos caractéres. La concepcion de Lucrecio, (prescindiendo de su valor religioso y moral), de la unidad de las leyes naturales, que él juzga verdaderas, aun siendo las mismas, producen mil variados efectos, segun el medio en que obran; la exposicion de los fenómenos de la naturaleza rica en asombros y prodigios y los espectáculos de la vida de los seres, son otras tantas bellezas de que se sirve el artista para manifestar su pensamiento y que se deben, así á la inteligencia humana, que imagina aquellas leyes, como á la belleza natural que produce todos aquellos prodigios.

Cómo el poeta encadena la sucesion de su obra, no segun la lógica interna y necesaria de las cosas, sino agrupando, segun le impresionan, los grandes fenómenos, que hieren la fantasia y los ordena en gradacion artística, este modo de ser de la obra didáctica, la clasifica como obra literaria y nos obliga á comprenderla en la denominacion general de Literatura.

Tampoco debemos olvidar, al decir los límites de la didáctica, que la belleza, al mismo tiempo que es la ins-

piracion para el artista, es la ley crítica de esa inspiracion, del mismo modo que la bondad y la verdad, siendo las inspiraciones de la inteligencia y de la voluntad, son el criterio á la vez, al cual acudimos para juzgar nuestros actos y nuestros conocimientos. La Didáctica puede en este sentido derivarse de la misma idea de la belleza, dando origen á la crítica literaria, que se manifiesta, ya en libros, como la famosa epístola de Horacio ó en las innumerables artes poéticas escritas á su imitacion.

De estas indicaciones se desprende la existencia de un hecho importante que es necesario no olvidar en todo el trascurso de nuestra exposicion, á saber, que ni un acto, ni manifestacion alguna del espíritu humano es puro y exclusivo efecto de una facultad ó de una propiedad aislada de nuestra naturaleza. Los psicólogos demuestran que la voluntad influye en la razon y en el sentimiento, que en el sentimiento influyen la voluntad y la razon y en los actos intelectuales á su vez, se descubre la intervencion de la voluntad y del sentimiento; solo que cada una de estas facultades predomina en los actos que le son propios. El fundamento de esta ley es la unidad orgánica del espíritu, y sus consecuencias son tan variadas como importantes. Es una de ellas, y no la menos digna de recordarse, que en la naturaleza humana, que en sus manifestaciones no encontramos nunca soluciones de continuidad, ni vacíos en la série de sus actos. Nunca procede por saltos la naturaleza; siempre se desarrolla gradual y de un modo orgánico, por transiciones, que sucesivamente van cambiando de carácter, hasta llegar á otro diferente del primitivo. En virtud de esta ley, al enumerar las divisiones de la literatura por su esencia, antes de llegar á la Oratoria, que difiere en su esencia y expresion de la Poesía, encontramos un género intermedio, en el cual los caracteres puramente artísticos se unen con otros de índole diversa y diferente. Es este género, la Novela, cuyo carácter

es artístico, pero cuya expresion no es tan armónica con la forma como lo es en la Poesía, sirviéndose ya de la lengua en su estado ordinario y comun, sin necesitar de la idealidad del lenguaje que imperiosamente exige la Poesía. El desarrollo de este género en las modernas literaturas nace principalmente de la variedad, que le permite esta independencia de la expresion, que la convierte en medio exterior artístico para múltiples fines, ya religiosos, ya científicos ó sociales.—No es aun en su fondo la ciencia ó la accion del hombre sobre el hombre, como la Oratoria ó la Didáctica; pero nos presenta ya una independencia de la expresion, que la distingue del arte, propiamente dicho, y nos indica que esta diferencia puede señalarse mas y mas, como sucede en la Oratoria. En su lugar, al exponer el origen y variados caracteres de esta parte de la Literatura, señalaremos las causas históricas y sociales que han determinado estas condiciones de la novela en las literaturas modernas; nos basta indicar, que la independencia de la expresion y el acercarse esta expresion á la comun y general del pensamiento, refluye á su vez en la concepcion de la forma, robándola caracteres de idealidad, lo que expone este género á las bastardías aparecidas en los últimos tiempos.

Se distingue de la Oratoria la novela, en que hay creacion de formas en la novela, en tanto que en la Oratoria no existe ya esta creacion de formas sensibles, y por conservar este carácter, la novela está en mayor grado de parentesco con la Poesía que la Oratoria.

Poesía, Novela, Oratoria, son los grandes géneros que marcan el paso del arte desde su finalidad propia á una finalidad distinta, religiosa, política ó social, y que sirven para expresar la multiplicidad de afectos é intereses que conmueven y agitan la sociedad. Esta série tiene un término lógico en la Oratoria, donde aun se perciben los caracteres artísticos que hemos señalado; porque conti-

nuarla hasta llegar á la completa y absoluta independencia de la expresion, acomodándola á cualquiera propósito y tendencia del espíritu, es convertir el arte en un miserable ropaje que viste cualquier cuerpo, por deforme que sea, y cambiar la noble mision del artista en la pueril, artificiosa y afectada expresion del retórico y del orador gárrulo y vacío. No es verdadera expresion la que no realiza belleza y caractéres bellos, y no expresar pintoresca y sonoramente, sino realizar belleza y mostrar cualidades bellas, es el fin esencial del arte.

En la otra relacion, que se une á la Poesía, en la division general que hemos hecho de la Literatura, existe tambien un género intermedio. La Didáctica enseña, expone la ciencia y sus cualidades bellas y procede en esta exposicion, no segun leyes lógicas, sino á la manera de la fantasia artística. Este paso desde la belleza en sí, realizada por el arte, á la manifestacion de verdad bella, ó de los caractéres bellos de la verdad, lo señala la Historia, que es una exposicion de la vida humana, que expresa á la vez, las leyes providenciales y divinas, que la mantienen y dirigen. Es la Historia la ciencia en accion, mostrándose ella misma en la ordenada sucesion de los hechos.— Pero esta accion se cumple con unidad, con variedad y armonía y se señala y determina con el concurso singular de los individuos y con el colectivo de la raza y de la nacionalidad, que realizan en ella por sus actos, la belleza moral de sus caractéres y de sus inteligencias. Esta union de las leyes generales de la vida con la accion individual, al narrarse por medio de la palabra, revela condiciones científicas al par de condiciones artísticas. Es una Ley, la ley de la vida humana, pero expresada por la accion individual y espontánea de los hombres, siguiéndose de esta manera de ser de la Historia, que su manifestacion literaria debe forzosamente comprender ambos caractéres.

La memoria humana, revelando en el individuo la continuidad de la vida, reproduce lo pasado, y esta reproducción se hace según la concepción del individuo, con caracteres artísticos, porque aun siendo reproducción de realidad, como el espíritu la hace con libertad y ley propia, se manifiestan en ella las propiedades creadoras de la fantasía.—Si la vida de las naciones y de la humanidad, no se conservara una vez pasada y transcurrida; si se perdiera como se pierde en el tiempo, el día que fué, el año, la centuria ó la edad que pasaron, la historia no sería miembro y parte de la Literatura; pero conservándose, no solo en la memoria humana, sino en hechos é instituciones, este recuerdo, cumplido por el espíritu, la reviste de caracteres artísticos.—Nace por esta causa la Historia en la misma cuna que la Poesía y se confunde con ella, hasta que la acción de la cultura reflexiva la separa y distingue de la Poesía; así como en períodos filosóficos, corre riesgo de confundirse con la ciencia, como sucede en los tiempos modernos. Así el género histórico esencialmente es científico, pero en su forma, reinando la espontaneidad, y la variedad y la armonía entre la forma y la concepción del historiador, es arte, es parte de la Literatura. La forma en la Historia no es independiente del fondo, pero es un modo de ser del fondo; de lo que se sigue que no lo abraza completa y totalmente, sino en cuanto es bello. Se prepara y anuncia por este género intermedio de la Historia, la aparición de la Didáctica, cuyo contenido es ya completamente científico; cuya forma ya no es artística, y que solo se separa de la ciencia por seguir en la exposición, un método diverso del propio científico.

En esta serie que va desde la belleza á la verdad, desde el arte á la ciencia, encontramos estos términos: Poesía, Historia, Didáctica, así como en el cambio de finalidad del arte hemos encontrado la otra serie de Poesía, Novela y Oratoria.—En una y en otra la división se pro-

duce por diferencias en la esencia de la Literatura, y por tanto estamos autorizados para concluir este punto diciendo, que la Literatura por su esencia se divide en POESÍA, ORATORIA y DIDÁCTICA, existiendo además dos géneros intermedios que son la *Novela* y la *Historia*.

Este es el cuadro completo de la Literatura. Sus conexiones con la ciencia, aunque bajo diversos conceptos, son íntimas y estrechas.—Por la Oratoria llega á perder calidades de su esencia, y sirve á la vida general del espíritu; por la Historia toca en la verdad y casi se confunde con ella; por la Didáctica se pone al servicio de la ciencia. ¿Por qué esta relacion?—Por la sabida que existe entre la verdad y la belleza, que es tan estrecha, que muchos la confunden; y el gran Platon llegó hasta decir que era la belleza, el esplendor, la aparicion magnífica de la verdad, en tanto, que en tiempos no lejanos, invirtiendo las proposiciones, se ha dicho que solo la belleza es la verdad.

Divisiones de la literatura

Por su esencia } Poesía, Oratoria y Didáctica
 Generos intermedios
 Lógica, Historia

Oras nacen del carácter individual } Generos de actividad
 el artística, Production
 y crítica.

Oras nacen de la vida colectiva } Imitación que existe entre
 individuo y la sociedad.
 espontánea y reflexiva
 Divisiones fundadas

de la especie } en el periodo artis-
 tico en que florece el poe-
 ta: Epica, Drama y Fábula
 Simbol, Clásica, Extranjera

Oras en la gerarquía social: Erudita Popular
 Oras en los idiomas: Roma-
 nenses, Indo-Europeas
 Semíticas.

Por sus accidentes

CAPÍTULO SEGUNDO.

INTRODUCCION GENERAL.

(CONTINUACION.)

5. Divisiones de la Literatura.—Divisiones fundadas en el carácter de la actividad del artista.—*Productiva y Critica.*—Exposicion de sus diferencias.—*Espontánea y Reflexiva.*—Fundamentos de esta division.
6. Divisiones fundadas en la vida social é histórica de la Humanidad.—*Erudita y Popular.*—Importancia de esta division.—Su influencia, principalmente en las Literaturas modernas.—*Oriental ó simbólica, Clásica y Cristiana.*—Caractéres de cada una de estas edades del arte.—*Touraniense.*—*Indo-Europea y Semítica.*—Influencia de la lengua en el carácter de las Literaturas.—Diferencias entre las lenguas Indo-Europeas y Semíticas.

5. Recordando el variado contenido de la Literatura, y la multiplicidad de caractéres que presenta la vida espiritual del individuo y de la especie humana, no es de extrañar, que se hayan intentado numerosas divisiones de la Literatura, buscando diferencias bajo cualquiera de estos conceptos. Algunas de estas divisiones, nacen del

carácter individual, como son las que se basan en el género de actividad del artista, otras en la relacion que existe entre el individuo y la sociedad, como son las que descansan en la clase social á que el artista pertenece, así como existe otro grupo de divisiones, que reconoce como fuente el estudio de la vida colectiva de la especie, y su influencia en la Historia, á cuyo grupo pertenecen las divisiones fundadas en el periodo artístico, en que florece el artista ó se produce anónimamente su obra, y las que reconocen por causa la diversidad de idiomas ó de familias de lenguas habladas.

Tienen estas divisiones una importancia real en el estudio literario, como tendremos ocasion de demostrar, por ser partes del todo literario; pero en este punto de nuestra exposicion sirven además para una mayor especificacion del contenido de la Literatura. La dificultad consiste en elegir entre las varias divisiones, las que son de mas importancia por su universalidad y por su valor é influencia en el Arte. En nuestro sentir, de las divisiones que se fundan en el carácter del artista, las necesarias son dos. Es la primera, la que distingue el grado de actividad que en el hombre se desenvuelve por la inspiracion de la belleza, y se señala esta diferencia con los nombres de Literatura productiva, y Literatura crítica; y la segunda, apreciando la influencia del desarrollo histórico del hombre y las aptitudes y nuevos modos de ser que florecen en su espíritu al compás que adelanta en la vida la raza á que pertenece ó el pueblo de que es individuo, señala estas diferencias, distinguiendo entre la Literatura espontánea y la reflexiva.

Entre las divisiones que se hacen, considerando, no el individuo, sino la especie humana y la forma social que le es necesaria, las mas importantes son sin duda las que fijándose en la gerarquía social en que se produce la literatura, distinguen entre Literatura popular y Literatu-

ra erudita; la que se refiere á la edad histórica en que se manifiesta el arte, distinguiendo entre la Oriental ó Simbólica, la Clásica y la Cristiana; y por último, la que se fija en la índole de los idiomas que emplean los artistas y que se resúme en las tres denominaciones de lenguas Touranienses, Indo-Europeas y Semíticas.

Estas son, en nuestro juicio, las principales divisiones de la Literatura, y basta su enumeracion para comprender, que son reales las diferencias que las motivan, y que por lo tanto no deben juzgarse como arbitrarias y artificiosas. Fácilmente se alcanza que el que juzga una obra de arte, se diferencia del que la crea, y basta decirlo para comprender, que el artista educado é instruido ó el caballero de la Córte de Juan II de Castilla ó de Felipe IV de Austria, no puede expresar su inspiracion, de la espontánea y quizá ruda manera del juglar del siglo XII. No solo existe entre este y aquel la diferencia de una lengua tosca é informe á una culta y esquisitamente decorada, sino que el juglar, dice, segun se lo ordena la energia de su inspiracion, en tanto que el poeta cortesano, atesora laboriosos estudios y trae educada su fantasía, con la contemplacion y disfrute de las obras de otros poetas de pasados tiempos. Comparar al poeta cortesano, erudito y culto, con el popular, que quizá crea él mismo la lengua de que se sirve y no tiene otra instruccion que la del asunto de que trata, seria, á mas de injusto, un error grave, porque nos privaria del conocimiento de muy importantes datos para indagar el origen y seguir el progreso de la Literatura.

De igual manera seria injusto, y no menos expuesto á error, no distinguir las edades históricas, sujetando á un mismo fallo la inspiracion poética de los tiempos primitivos y heróicos, verdadera edad infantil del hombre, con la edad civilizada en que despues de largas luchas y lentos progresos, llegan las naciones al apogeo de su gloria

y al mas alto punto de su cultura. En la edad primitiva, el entusiasmo es mayor, la fantasía mas viva, las pasiones aun no domadas, son impetuosas y terribles, la energía y la virilidad ahogan toda otra perfeccion de la lengua y del estilo. En la edad culta las influencias de la historia pasada, el recuerdo de lo sucedido, el conocer cada dia mayor de la ciencia, el orden social y la regularidad de la existencia, despiertan poderosamente la reflexión en el espíritu, y si la inspiracion artística pierde en espontaneidad y en originalidad, gana en elevacion, en ornato y profundidad, en orden y concertada relacion de las partes.

No solo de estos diferentes períodos de la fantasía humana nacen diferencias y por tanto, divisiones en la Literatura, sino que las originan asimismo las edades históricas de la humanidad. Ni en ciencias, ni en leyes y costumbres es lícito confundir nunca los hechos de los hombres que vivieron cuando florecian los Imperios Asiáticos, con los hechos que en la edad antigua cumplieron Griegos y Romanos, ni aun seria acertado, tratándose de lo moderno, juzgar con igual criterio á los hombres de la Edad media y á los de estos últimos siglos. Pues de igual suerte que en las costumbres, en las leyes y en las ciencias, en la Literatura, se distinguen y diferencian los orientales de los greco-latinos, y estos de los hombres de los siglos cristianos.

Las lenguas, por último, ocasionan nuevas divisiones en la Literatura, porque siendo diversa la estructura léxica y sintáctica de los idiomas, se imprime esta diversidad, á lo que en aquellas lenguas se expresa. Una lengua que carezca de declinacion, que sea rudimentaria en las conjugaciones, que apenas cuente con voces y modos en sus verbos, que desconozca los nexos sintáxicos, no será tan apta para expresar ciertas concepciones del espíritu, como otras espléndidamente dotadas de todas estas bellezas gramaticales, por mas que sea excelente aquella para decir la

ira, el enojo, y expresar el arrebatado del lirismo y la exaltacion del espíritu frente á frente de la Divinidad. Por estas razones, en unas lenguas será el elemento poético el preponderante, en tanto que en otras dominará el reflexivo: por estos motivos, en unas brilla la imaginacion, y en otras, el estudio racional encuentra cuantos medios son precisos para denotar sus análisis y observaciones.

No es fácil, sin recordar principios y verdades de la Estética, explicar la causa y motivo de la primera de las divisiones que queda enumerada. Pero si tenemos presente que en el espíritu humano encontramos estas dos facultades, genio y gusto; si recordamos que aun cuando una y otra son capacidades ó propiedades, que tiene el sér racional de ver y sentir la belleza, el genio la individualiza, dándole forma sensible, en tanto que el gusto no pasa de la contemplacion y queda en ella y con ella se recrea, nos bastará este recuerdo para alcanzar el por qué de la division de la Literatura, en productiva y crítica. Domina en la primera aquel grado superior y excelente de la fantasia, que permite individualizar con forma sensible á la belleza vista y sentida por el espíritu: comprende por lo tanto la série de creaciones realizadas por el espíritu humano al determinar, individualizando en formas singulares la belleza por él vista y sentida, y tiende á excitar poderosamente la fantasia humana para conseguir nuevas y más altas creaciones.—Por el contrario, domina en la segunda el sentimiento, depurado é inteligente, gracias á una contemplacion asidua y desinteresada de la belleza creada, y tiende á perfeccionar, dotándola de mayor delicadeza y penetracion, este hermoso privilegio que tiene el hombre de amar la belleza, contribuyendo de esta indirecta manera á la educacion y cultura del género humano.

Una y otra Literatura son posibles y ambas existen, no solo porque expresan capacidades inherentes al espíritu

del hombre, sino tambien porque responden á cualidades reales de la belleza, que no solo existe en todo lo creado, penetrándolo, difundiendo la hermosura en la naturaleza, en el espíritu y en el género humano, sino que es perceptible é inteligible para el espíritu del hombre, tocando por esta condicion de inteligible á su sentimiento y á su voluntad. Existente la belleza en Dios, inmanente en la naturaleza creada, inherente al espíritu humano, el genio la vé y la señala, dándole nombre y figura, y el gusto la contempla con recogimiento, sintiendo la influencia provechosa y educadora que produce en nosotros toda contemplacion de las propiedades de Dios. El genio va señalando con sus estátuas, con sus cuadros, con sus poemas, la belleza que le ha sido dado ver y sentir; el gusto se detiene en la contemplacion inteligente de estos prodigios humanos, y excitado por la correlacion y armonia que existe en las propiedades de la belleza, los estudia en sus pormenores ó los goza en cada uno de sus miembros; recompone despues el conjunto, llevando á esta composicion inteligente del todo, la suma de aplausos y goces que ha conseguido en el exámen de los pormenores. El genio, impulsado por su espontaneidad, fantasea libérrimamente, sin otra norma ni mas ley, que su ley propia, que es crear belleza; el gusto no la imagina, la busca, sí, y la descubre en Dios, en la naturaleza y en el espíritu: en el genio todo es espontaneidad, y su estado habitual es la inspiracion; en el gusto predomina la reflexion, sin que exista otra actividad que el impulso propio del espíritu á buscar la ciencia, la bondad y la belleza.

De tales diferencias se origina el que el genio no tenga fin didáctico, ni tenga valor ni méritos relativos, antes al contrario, carece de todo fin que no sea el dicho de realizar belleza, y sus obras tienen siempre valor absoluto, quedando siempre puras y radiantes, sin que las oscurezcan ni eclipsen otros artistas por eminentes que sean.

Virgilio no eclipsa á Homero, Dante no hace olvidar á Virgilio, Shakspeare no oscurece ni á Sófocles ni á Calderon, sino que Homero, Sófocles, Virgilio, Dante, Shakspeare y Calderon han sido y serán admirados por las generaciones, porque todos han realizado belleza, han dado forma á la belleza vista y amada por los pueblos y edades á que pertenecian, y como la belleza no es cosa fugitiva, ni depende del vano pensar subjetivo y arbitrario de los hombres, ni se valora segun la voluntad ó el deseo humano, sino que es real y efectivamente, por eso en todos los pueblos y edades se contemplan y admiran esas creaciones del genio humano.

No así el gusto: el genio lo ilumina y es la ocasion, no la causa, de que aparezca; el genio lo despierta, quizá activa las facultades que virtualmente existen en él y va creciendo y aumenta su perspicacia y se extiende su mirada al compás que trascurren ante su vista David, Isaias, Homero, Esquilo, Dante y Calderon. Este conocimiento, primero despierta el conocimiento reflexivo, acompañado de las funciones y operaciones lógicas que le son propias, y llega no pocas veces á un tercer grado superior en el conocer, que es el racional. Esta gradacion del gusto, engendra naturalmente fines didácticos en su existencia, y á él compete principalmente educar, para que goce de la belleza, al género humano.

No se crea, porque es absurdo pensar en diferencias absolutas, tratándose de propiedades del espíritu humano, que andan discordes y separados el gusto y el genio, y por lo tanto, las dos literaturas, productiva y critica. No: en su origen uno y otro tienen raiz en la percepcion: el genio percibe la belleza, el gusto la percibe tambien, y en su fin, el gusto, elevándose al conocimiento racional de la belleza, como que este conocimiento es vista real, puede convertirse en genio, unirse y confundirse con él, ó participar por lo menos de sus principales cualidades, hasta

el punto de dar forma artística á concepciones de belleza.

En su vida histórica tampoco marchan desunidos, ni mucho menos por caminos opuestos.—Una mayor educación y cultura estética, conseguida por el gusto, por la literatura crítica, si no causa la inspiración genial, favorece por lo menos su aparición y la prepara mas intensa, así como le abre campos y horizontes nuevos.

La espontaneidad del espíritu humano es causa de su infinita fecundidad, y fecunda al espíritu la contemplación, goce y disfrute de la belleza, así como el estudio lo prepara para la ciencia y el ejemplo, lo arrastra á actos de heroica emulación. No es el gusto, y por lo tanto, la literatura crítica, causa ni ley del genio ni de la literatura productiva, como no es el arado causa de la vegetación, pero sí es ocasión para que brote y se produzca, sí es medio para que fácilmente se nutra, florezca y llegue á sazonados frutos.

Adviértase asimismo, que no hay genio sin gusto, como no hay espíritus humanos á no ser en casos extraordinarios y morbosos, incompletos; y si recordamos que el genio siente la belleza, en lo que concuerda con el gusto, y no olvidamos que la belleza es la misma ley del gusto, de manera que lo bello es á la vez ley de apreciación y cosa apreciada, y que no hay, por lo tanto, mas ley para la belleza, que la belleza misma, ó el genio no realiza belleza, ó debe realizarla como tal belleza, revelando así, al mismo tiempo de la creación su cánón crítico, su ley apreciadora.

Cosa muy diferente es, que siendo individual, individualísima la obra del genio, se retraten en ella las cualidades personales del autor, ó se reflejen las creencias ó las exaltaciones de un siglo, y estas particularidades que dan fisonomía á su obra y acusan la diversidad de la Literatura productiva, son meros accidentes del genio, que no suponen en él ley distinta de la que necesaria-

mente le hemos asignado, á saber, la de realizar en forma singular é individual la belleza vista y sentida por el hombre.

Dividen asimismo los críticos la literatura atendiendo al período en que se manifiesta ó se desenvuelve. Fúndase esta division en una ley biológica, que comprende así al individuo como á la especie. De la misma manera que en la adolescencia y en la juventud es mas esquisita la sensibilidad, son mas impetuosas las pasiones, y la accion es mas rápida y enérgica, así la fantasía en esta edad juvenil es mas viva, mas entusiasta, mas creadora que en la edad madura y en la senectud, en las cuales influye la experiencia y se dá mas campo á la deliberacion y al juicio. De igual manera que en el individuo, en la vida de las naciones se observan períodos de juventud y de edad viril y decrepita, y por tanto, la fantasía en cada una de estas edades ofrece caractéres diferentes.

Domina en las primeras edades de un pueblo la fantasía con su carácter propio. Libre, libérrima, en su creacion, retrata el fondo todo del espíritu y figura, sin detenerse á escoger los medios mas eficaces para la representacion de todas las sensaciones que impresionan enérgicamente su alma. Dominando á las demás facultades del espíritu, desatendiéndolas, y no pocas veces olvidándolas, la fantasía, excitada por su propia actividad, invade todos los campos, y así en la Religion como en la Historia, en la Ciencia como en la vida social, estampa huellas que atestiguan por espacio de siglos su predominio en estas primeras edades de las naciones. |

Si es tan extensa, como queda dicho, la creacion poética en los períodos espontáneos ó primeros de los pueblos, no es en cambio tan profunda ni tan perfecta como en los períodos reflexivos posteriores, en los que se restablece el equilibrio entre las facultades del espíritu huma-

no, ocupa su verdadero puesto la fantasía, se sujeta á la influencia de la razon y busca en la profundidad del concepto y en la transparencia de la forma, una compensacion de la frescura, originalidad, energia y sencillez que avaloran como dotes artisticas la literatura de los periodos espontáneos.

No cabe discurrir acerca de la primacia de estos ó aquellos periodos, como no cabe semejanza ni paralelo entre la belleza de las diferentes edades humanas. Así como la infancia tiene una belleza natural distinta de la que es propia de la adolescencia ó de la edad viril; así como la ancianidad tiene tambien su belleza y no cabe discutir cuál de todas ellas es mas excelente y perfecta, porque corresponden todas á periodos naturales de la vida humana, así en la historia literaria es ocioso y estéril razonar acerca de la superioridad de una sobre otra edad.

Lo que cumple es estudiar cómo ambas edades se encadenan y se suponen mutuamente, sirviendo la una de condicion necesaria para que la otra llegue á su mayor florecimiento.

La riqueza y abundancia de la poesia espontánea en la historia de un pueblo, no solo es un precedente necesario para la existencia de un gran periodo literario, reflexivo, sino que la edad espontánea, descubriendo la índole y genialidad propia de un pueblo, manifestando el sentido estético que domina en una raza, expresando su aptitud artistica, bajo diversos y múltiples aspectos, señala de antemano las direcciones mas fecundas que puede seguir la poesia reflexiva; descubriéndole los veneros de inspiracion, que pueden explotarse en provecho de las letras y de la gloria nacional.

La Literatura en los periodos reflexivos se acaudala por lo tanto con la nativa y tradicional inspiracion de los periodos espontáneos y es aquella, causa y motivo de nuevas inspiraciones que nacen de una mayor comprension

científica, de una mayor dignidad moral y de un mayor conocimiento de las inagotables perfecciones de Dios. Así se observa que todas las facultades del espíritu del hombre, todas las fases y estados de su vida social é histórica y todos los grados de educacion moral y religiosa que ha conseguido, van abriendo nuevos campos al Arte, lo solicitan con la perspectiva de nuevas bellezas, y al llegar á la edad viril así consigue un pueblo dejar consignado en su historia artística, la belleza natural, la espiritual y humana que ha conseguido ver y sentir en el trascurso de su existencia.

Pero esta division de la literatura en espontánea y reflexiva, no se limita solo á la historia particular de un pueblo dado, como Grecia ó Roma, España é Italia, sino que aparece tambien clara y distintamente cuando se estudia la historia universal artística del género humano, y entonces no son ya períodos de la historia artística de un pueblo los que marcan la diferencia de una á otra edad, sino que son literaturas enteras las que quedan comprendidas dentro de cada una de esas edades.

La razon de este fenómeno es óbvia. La prosecucion de la historia universal no queda limitada á un pueblo, á una raza ni á un continente. Los pueblos y las razas se heredan literariamente, como se heredan y continúan los sucesores de un linage, ó los poseedores de bienes vinculados, y el provecho de estas herencias continuadas al través de los siglos, lo recibe el hombre en su cultura artística y científica. Por esta causa los críticos distinguen, así en la historia universal del arte, como en la historia nacional de las literaturas, edad espontánea y edad reflexiva, segun predomina en el carácter de cada una de estas edades la espontaneidad ó la reflexion, propias de las facultades del espíritu del hombre, sin que se atrevan á decir que no se añada un tercer miembro á esta division en lo futuro, por manifestarse algun nuevo carácter hasta hoy

desconocido en la actividad y modo de realizarse, de las facultades del espíritu humano.

6. Es la tercera division de las enunciadas la que distingue entre la Literatura popular y la Literatura erudita, refiriéndose á la clase social que las cultiva.

La importancia de esta division no puede desconocerse, considerando la marcha histórica de la Literatura, y principalmente la de los pueblos que se originaron en Europa al comenzar la Edad media. En todas las edades ha existido un diferente grado de fantasía en las diversas clases de la sociedad, porque la educacion y el cultivo de la inteligencia y el sentimiento, excitaba en unas la energía de la inspiracion, con caractéres muy distintos de como la inspiracion se alimentaba en las clases populares, de las creencias y sencillas explicaciones, con que el sentido de la muchedumbre se daba cuenta de los fenómenos de la naturaleza, de las hazañas de sus antepasados, y de las bondades de la Divinidad. Como la fantasía no es facultad privativa de ninguna clase social, ni de ningun período histórico, sino que por el contrario, existe y se manifiesta en todas las edades del hombre, y en todas las edades de la historia, en la India de la misma manera que en Grecia y Roma; así, al originarse las nuevas monarquías en los primeros siglos de la Edad media europea, se encuentra una Literatura que pertenece á la aristocracia religiosa, militar ó inteligente, y otra creada por la muchedumbre, que trasmiten por su medio, de generacion en generacion, de boca en boca, el relato de sus hazañas, la historia de sus dolores y la fórmula viva y animada de sus creencias y de su fé.

Estas dos literaturas se diferencian por el fondo y por la forma. En el fondo, las Literaturas populares son mas espontáneas, y ostentan, por tanto, mayor originalidad que las Literaturas eruditas: expresan aquellas con mayor

viveza y verdad el sentido nacional de un pueblo, el espíritu de su raza, sus costumbres, sus hábitos, sus sentimientos y sus creencias; porque encerrados dentro de la vida real de su pueblo, ignorando lo acontecido en lejanos siglos y en distantes países, se conmueven, se apasionan y se inspiran únicamente con la tradicion oral de sus mayores, con los hechos de sus contemporáneos y con las creencias religiosas de la tribu, del pueblo ó de la raza á que pertenecen.—La literatura erudita recorre campo mucho mas vasto, se inspira con los hechos y con las creencias de todas las edades y de todos los tiempos; robustece su inspiracion con el estudio de otros poetas, y manifiesta la belleza, no segun la concepcion determinada y nacional ó segun la creencia de una edad histórica, sino de la manera libre y desembarazada, que le hace conocer el estudio y meditacion de otros tiempos y de otros poetas.

En la forma, la literatura popular se diferencia de la erudita en que domina en aquella, la inspiracion colectiva, la que en una muchedumbre apasionada engendra un gran acontecimiento nacional, ó un hecho religioso; de manera que el poeta expresa solo la emocion por todos sentida, y la pasion que á todos anima. Por esta causa las literaturas populares son riquísimas en narraciones, en leyendas tradicionales, en historias poéticas, en una palabra, el poeta dice, sin que aparezca nunca su propio pensamiento individual, sino manifestando siempre la opinion y la creencia de la multitud á que pertenece.

Llámense rapsodas, bardos, juglares, trovadores ó escaldas, estos cantores del pueblo son siempre fieles intérpretes de las creencias y sentimientos de una nacion, á la vez que conservan y vivifican en ella el espíritu y la tradicion poética, fuente de grandes perfecciones para la vida individual. No es de extrañar que esta Literatura popular se diferencie de la erudita en todo lo que sea distribucion y composicion de las partes de una obra artística, en el ór-

den y método histórico, en la verdad de los hechos y de las descripciones y en el fin y la tendencia de la obra. Todas estas cualidades las suple el poeta popular acudiendo á la fantasía, bastándole que penetren sus cantos en el alma de la muchedumbre, que en las plazas públicas, en los campamentos ó en los átrios de las iglesias, escuchan sus leyendas y sus narraciones.

En la lengua, no es de extrañar que la literatura popular emplee una lengua tosca y ruda á diferencia de la literaria de que se sirven los eruditos. Con la sencillez y la energía suple en cuanto es posible las ventajas del lenguaje literario y del dialecto poético, propios de edades cultas, ni es de extrañar tampoco que desconozca las perfecciones del metro y de la rima, tales como los poetas eruditos las emplean, y que se contente con el recurrir una cadencia idéntica entre la palabra y la danza con que la acompaña, ó con cualquiera artificio musical, tal como la repetición por largo tiempo de un sonido vocal ó de un sonido agudo consonante, deleitando así el oído de los circunstantes, á la vez que estableciendo un medio rememorativo para que pueda repetirse la leyenda ó la narración.

En la prosecución histórica de la Literatura no marchan divorciadas la popular y la erudita. Sucede que al llegar á un periodo de florecimiento, la historia de una nación, los poetas eruditos, cediendo al sentimiento nacional, se inspiran en la poesía popular, recogen sus originales creaciones, conservan el sentimiento que las inspiró, las perfeccionan y las embellecen, se esmeran en el empleo de las mismas formas populares; y por estos pasos, y gracias á estos esfuerzos, las Literaturas populares se transforman en Literaturas nacionales, constituyendo por lo comun el periodo en que tal sucede, el siglo de Oro de la literatura de un pueblo. Así sucede en las literaturas de Italia, Francia y Alemania; y así sucede principalmente en la española, en cuyo siglo xvi el inmortal Lope de Vega,

inspirándose en las tradiciones y sentimientos nacionales, transformó la Literatura popular, creando el Teatro nacional, donde encontraron todas las creaciones y todos los sentimientos de nuestro pueblo.

De notar es, que, apreciando la importancia de esta division, hemos escrito que la tiene mayor en las literaturas modernas, que en las antiguas orientales y en las clásicas greco-latinas. La razon de esta diferencia consiste, en que siendo la Literatura reflejo y fidelísima expresión del estado moral y social de los pueblos, en los antiguos del Oriente y aun en Grecia y en Roma, la existencia de las castas privilegiadas en unas, y la de ciudadanos que constituian una potente oligarquía en Grecia y en Roma, privaba á las clases ínfimas de la sociedad, sumidas en la esclavitud y en el desprecio, de toda vida moral intelectual, y por lo tanto, de todo goce del espíritu. Por estas causas carecian de ideal aquellas clases sociales; y por tanto, la Literatura popular no tuvo la extension é importancia que consigue en la edad moderna.

La predicacion del Evangelio en los últimos dias de la edad Romana trajo á la vida moral é intelectual á los mismos que en las sociedades antiguas eran solo objeto de abandono y esclavitud. Reanimadas las naturales condiciones del hombre por la predicacion Evangélica, germinaron en las capas ínfimas de la sociedad sentimientos y aspiraciones que forzosamente habian de crear un ideal moral y religioso y por consecuencia, la Poesía, que se nutre con estas tendencias del espíritu humano, se extendió á la sociedad entera, siendo patrimonio de todos, y no de una casta, de una raza, ó de los ciudadanos de Atenas y Roma, como habia sucedido en la historia antigua.

Considerando la forma histórica que reviste el arte ó la Literatura en la prosecucion de la historia universal, bajo este aspecto dividen los historiadores la li-

teratura en simbólica ú oriental, clásica y romántica, ó con mayor propiedad, cristiana. Comprenden dentro del primer miembro de esta division las literaturas orientales, tanto de los antiguos Imperios Chino é Indio, como las de los Imperios del occidente del Asia, Medo, Persa y Egipcio. sin hacer observacion distinta para las Literaturas Hebrea y Árabe, y las de los pueblos afines con Hebreos y Árabes.

Comprenden bajo la denominacion de Literaturas clásicas, las de los pueblos Griego y Romano, y por último, el tercer miembro de la division abraza la de todos los pueblos, que recibieron y profesaron la fé de Cristo.

Los críticos, estudiando comparativamente la historia del arte en sus diversas edades, advirtieron fácilmente, que en cada una de ellas, se creaba y se desarrollaba una expresion particular, que dependia, no tanto de las cualidades y condiciones del artista, como del contacto y relacion en que está el arte con la Religion, con la ciencia y con la cultura de un periodo histórico.

La causa de este fenómeno consiste en que las facultades y las propiedades del hombre no viven aisladamente en el individuo, sino en constante y continua relacion unas con otras, é influyéndose mútua y recíprocamente con las de la sociedad en que vive. Y como la humanidad vive sujeta á las condiciones religiosas, científicas y morales de los tiempos en que transcurre su existencia, las creencias generales de su tiempo, el grado de cultura á que han llegado sus contemporáneos, le imponen ciertos caracteres que quedan en la historia constituyendo la fisonomía especial y propia de una raza, de un pueblo ó de un siglo.—La Literatura, al través de los tiempos, ha revestido estas formas históricas, por mas que de una manera mediata procedan de la concepcion religiosa é intelectual del siglo á que se refieren.

Tienen por lo tanto estas formas históricas grande importancia, ya consideradas en relacion con el desarrollo

del género humano, ya consideradas en sí, como manifestaciones estético-históricas, que enseñan los diversos cánones ó leyes á que ha vivido sujeto el arte humano en su sucesion histórica, desde los tiempos primitivos hasta los actuales.

El marchar íntimamente asociada la comprension de la belleza y su realizacion por el espíritu humano á las concepciones de Dios y del hombre que la humanidad ha conseguido, explica por qué en el estudio de estas formas históricas del arte, se destacan vigorosamente distintas las tres edades que comprende la division que estudiamos; la edad oriental, (exceptuando el pueblo elegido) con sus concepciones panteísticás, la edad clásica con el antropomorfismo que le es propio, ó sea con sus dioses hechos á imágen y semejanza del hombre, y la edad cristiana, poseedora de la verdad religiosa y de mas alta y completa concepcion de Dios, del mundo y sus relaciones. En la edad oriental domina el símbolo, el mas adecuado de los medios artísticos, así para dar forma á una divinidad impersonal, vaga é indeterminada, y que reviste rápida y sucesivamente las apariciones de la naturaleza inorgánica, orgánica y humana, al través de los cielos, del aire y de la tierra, como para manifestar los afectos y las pasiones del hombre, modo fugitivo de la divinidad, que es y palpita en el seno de la naturaleza. El arte en este período pugna por crear una manifestacion exterior, sensible, que corresponda á su esencia. Desconociendo el valor real y positivo de las formas del mundo real, porque solo la idea de la individualidad puede fijar el carácter de la *forma* en sentido estético, las altera y falsea con relaciones arbitrarias, é ignorando á la vez lo subsistente é inmutable del mundo moral, solo acierta á manifestarlo por semejanzas superficiales ó sutiles. El símbolo irreflexivo es el agente natural de esta concepcion artística, representando objetos sensibles que no deben verse y sentirse, tales como son

representados, sino en otro sentido mas general y extenso que no se indica en la forma sensible ó se indica de modo muy imperfecto. Este símbolo irreflexivo en las literaturas primitivas del Oriente, es causa perenne de ambigüedad y de confusion en la historia artística de la India, de Persia y de Egipto en sus primeros periodos literarios.—En el arte clásico, el pensamiento artístico, limitándose y definiéndose, así como se habian limitado y definido en formas concretas las concepciones de la divinidad y del mundo á partir del gran Homero, encuentra en el mundo real formas directas, que de un modo inmediato y práctico expresen las concepciones del poeta. Desde el momento en que se concibió como adecuada y propia para la manifestacion de la divinidad la forma humana y el artista pudo levantar estatuas á sus Dioses ó cantar su belleza, empleando para definirla los rasgos de la perfeccion de la belleza humana, se establece una ecuacion perfecta entre la concepcion artística y la forma sensible, dándose el fenómeno de que, el artista exprese y diga toda su concepcion en las manifestaciones sensibles que realiza. El Olimpo Griego y Romano, cantado por Homero y por Virgilio, expresa toda la concepcion teológica de los Griegos y la manifiesta completamente, sin que quede en la inspiracion del artista rasgo alguno que por imperfeccion ó insuficiencia de medios no pueda brillar en la estatua ó cantarse en el poema, por que se cantaba solo al hombre y siempre al hombre.

Aquel naturalismo Griego y Romano, que consiguió armonizar el fondo y la forma en la creacion artística, fué insuficiente cuando la predicacion evangélica abrió los horizontes de lo infinito y de lo absoluto al espíritu de los hombres. Al finito Griego substituyó el infinito Cristiano; á la belleza sensible, la belleza espiritual, y á la correccion y pureza de las formas corporales, la energía y la alteza de las virtudes del alma. Esta nueva concepcion religiosa

hizo necesaria una forma de expresion mas alta, mas profunda, mas amplia y mas extensa, para decirla y realizardla, levantándose el concepto de *forma* del círculo y sentido estrecho á que la redujo el arte clásico.—Se dice generalmente, que el arte Cristiano rompió la armonía entre el fondo y forma que existia en el arte clásico; pero es equivocada esta apreciacion, porque siendo la forma tan inherente al fondo, como sabemos, no cabe esa independencia y falta de relacion, que suponen algunos criticos al distinguir entre el arte clásico y el arte Cristiano. El arte Cristiano, creando un fondo nuevo, creó una forma nueva, porque es esencial la relacion entre el fondo y la forma; pero en cambio es inútil encomiar la infinita variedad de formas artísticas que responden en las literaturas cristianas á los infinitos aspectos, bajo los cuales el espíritu del hombre puedè comprender á Dios, á la naturaleza, conocerse á sí mismo y expresar la belleza, que descubre en todos estos campos, abiertos á la actividad del artista.

La espiritualidad, que domina en las artes cristianas, es causa muchas veces de que se sirvan para expresar concepciones, que tienden á lo absoluto y á lo infinito, del símbolo y de la alegoría, deseosas de aumentar la fuerza expresiva de sus creaciones, por una razon semejante á la que hizo emplear el símbolo y la alegoría á los pueblos orientales, aunque con la notable diferencia de que en el Oriente el símbolo es irreflexivo y reflexivo en el arte Cristiano por ser claro uno de sus términos.

Tales son los rasgos que principalmente caracterizan cada una de estas formas históricas del arte. Todas tienen una perfeccion relativa con su contenido; todas son bajo este aspecto excelentes; pero no puede negarse, que las Cristianas aventajan en profundidad y variedad á las otras, por mas que no puedan competir en espontaneidad con las orientales, y en descripcion, pulcritud y

perfeccion plástica con las Clásicas. Importa conocer esta division histórica, porque sin ella el estudio de las Literaturas modernas, es punto menos que imposible.—La tradicion literaria y erudita en los siglos últimos ha hecho renacer en el seno mismo del arte cristiano al clásico y al oriental enriqueciéndolo con esta influencia de una manera maravillosa. Esta influencia permanente del arte Clásico en el Cristiano y los diferentes períodos de la influencia oriental ejercida por los Judíos y por los Árabes y hoy por los estudios de las lenguas y Literaturas Índicas, ha impreso fisonomía á algunas edades literarias del arte Cristiano, y sobre todo, ha aumentado en extension y en profundidad la idea de forma, capitalísima en todo arte.—Estas influencias son tan señaladas, que no seria difícil subdividir el arte Cristiano, en simbólico, clásico y propiamente cristiano, distinguiendo estos períodos en los siglos de su historia; pero ocasionaremos, en el análisis y exposicion de los géneros, de señalar los efectos de la tradicion literaria en los tiempos modernos.

Considerando los idiomas que emplean las Literaturas, las dividen los críticos, de acuerdo con los adelantos de la filología moderna, en literaturas Mongolas, ó mejor dicho, Touranienses, Indo-Europeas y Semíticas. Se funda esta division, no solo en que la etnografía ó estudio de las razas humanas y la filología aceptan hoy la existencia de estos tres grupos de razas y de lenguas y las consiguientes clases de lenguas que á cada una de ellas corresponde, sino en que siendo los idiomas los medios empleados por el artista para dar forma sensible á la belleza concebida, y siendo para este fin mas ó menos aptos, segun sus condiciones fonéticas, lexicológicas y gramaticales, se originan en las diversas literaturas caracteres diferentes que nacen de la índole del

idioma que emplean. +Bajo este último aspecto, las literaturas y lenguas Touranienses se distinguen de las Semíticas, y estas de las Indo-Europeas. |

| Designan hoy algunos filólogos con el nombre de razas y lenguas Touranienses, del nombre primitivo de Toura (que expresa la velocidad del ginete), á los pueblos asiáticos del Norte y del Sud del Asia que desde las orillas del mar Caspio hasta la China, recorrian como pueblos nómadas aquellas comarcas, en lucha constante con las razas Aryas del antiguo continente Asiático. Las dos palabras Toura y Aryo expresan antitéticamente, aquella, las razas nómadas, y esta, las razas agrícolas ó sedentarias. Las lenguas Touranienses se dividen en dos grandes grupos, las del Norte y las del Sud. El primero, llamado generalmente Tártaro, comprende la Mongola, la Finesa, la Turca, la Tonguesa y la Samoyeda, y el del Sud, que ocupa la parte meridional del Asia, comprende cuatro dialectos matrices, entre los que se cuentan los de Malaca y la Polinesia y á los que se unen las lenguas de la Oceanía.

Los resultados mas prácticos de las últimas indagaciones filológicas, se resuelven en la afirmacion de que las lenguas Tártaro-Finesas son las únicas que tienen carácter propio y distinto de las demás familias Indo-Europeas y Semíticas y las únicas que cuentan con tradicion literaria. |

| Las lenguas Semíticas, enumerando así las muertas como las vivas, constituyen tres clases, que son la Hebrea ó central, la Arábica ó meridional y la Aramea ó septentrional. En esta última clase se comprende el Árabe docto y los dialectos del Árabe; en la Hebrea el Hebreo bíblico, el Samaritano y el Fenicio, y la Aramea comprende el Caldeo, el Siriaco y el Neo-Siriaco. |

| La familia de las lenguas Aryas ó Indo-Europeas, comprende varias clases, entre las cuales se distinguen las

lenguas de la India, antiguas y modernas, las Célticas, las Itálicas, que comprenden la Latina, la Española, la Provenzal, la Francesa, la Italiana, la Portuguesa y la Valaca; la Griega que comprende los cuatro dialectos Griegos; las Slavas, que comprenden el Polaco y otros, y las Teutónicas, entre las que figuran el Aleman, el Inglés, el Holandés, el Danés, el Sueco y, por último, las lenguas de Noruega é Islandia. †

La filología crítica establece esta triple division en las lenguas, porque halla observadas en su exámen comparativo las dos leyes, cuya existencia denota la diversidad radical de los idiomas. Estas dos leyes son la falta de lazo comun entre palabras simples ó irreductibles á formas anteriores en sus sonidos y en su constitucion radical, y la diferencia profunda y absoluta de las leyes que presiden las primeras combinaciones de las palabras radicales. Por haber considerado como irreductibles á una forma anterior ó comun las léxicas y gramaticales de las lenguas Touranienses, Indo-Europeas y Semíticas, la filología moderna considera la existencia, de estos tres grupos de lenguas.

De esta triple division, bajo el aspecto literario, podria fácilmente descartarse el primer miembro, ó sean las lenguas Touranienses, (á escepcion de las China, Finesa y la Turca), ya porque la condicion de pueblos nómadas, de los que las hablaron y aun las hablan, es causa de que no hayan tenido la mayor parte de ellas la consistencia necesaria para ser verdaderas lenguas literarias; ya porque no presentan marcados puntos de diferencia con las demás familias, atendida la misma causa y la accidentada historia de los varios dialectos que las componen.

Sin embargo, la filología señala en estas lenguas como rasgo distintivo, el predominio monosilábico en las raices y la permanencia de su raiz en todos los accidentes de la palabra y aun en las oraciones. Más que combina-

cion, hay juxta-posicion de palabras y, en estas lenguas al declinar como al conjugar, se repite siempre la raiz, cuyas relaciones quieren expresar, sin alterarla en lo mas mínimo, y llegan á lo sumo al período de aglutinacion entre dos raices.

Entre las familias Indo-Europeas y Semíticas las diferencias gramaticales y literarias son claras y están perfectamente definidas. Domina en ambas lenguas la flexion á diferencia del monosilabismo y aglutinacion de las lenguas Touranienses; pero se diferencia una familia de otra bajo aspectos esenciales, que influyen poderosamente en su literatura.

En las lenguas Semíticas, la raiz es siempre disílaba y trílita, en tanto que en las lenguas Indo-Europeas la raiz no está sujeta á este cánon. En las lenguas Semíticas, la raiz se desenvuelve por medio de incrementos exteriores, ó sea empleando partículas afijas ó prefijas á la raiz por cuyo medio expresan las lenguas Semíticas el número y el género en los nombres, el tiempo y la persona en los verbos; en las lenguas Indo-Europeas las raices se desenvuelven modificándose interiormente ó combinándose con otras raices, de lo que resulta la extrema facilidad en las lenguas Semíticas para descubrir la raiz y mayor dificultad para conseguirlo en las lenguas Indo-Europeas. El no tener las lenguas Semíticas mas que raices verbales; el poseer las Indo-Europeas, á mas de estas, raices de nombre que se combinan con las verbales, conservando en la combinacion un valor propio, es causa de una indecible riqueza de formas, declinaciones, tiempos, modos, voces, que facilitan la expresion analítica del pensamiento, expresándolo en sus mas leves variantes, en tanto que las lenguas Semíticas, careciendo de estas formas gramaticales, adolecen de una vaguedad de significado, que recuerda el carácter simbólico predominante en las literaturas Asiáticas.

En su sintáxis, las literaturas Semíticas carecen de leyes de construccion, limitándose á una justa-posicion de las partes del discurso y á un régimen directo é inmediato, auxiliándose por medio de signos exteriores ortográficos para conseguir los fines, que cumple maravillosamente la sintáxis de las lenguas Indo-Europeas, gracias á las facilidades que les ofrece su régimen hiperbático, la composicion de las preposiciones con el verbo, el uso de los relativos y de los gerundios, como nexos sintáxicos, y las otras excelencias de la sintáxis Sanscrita, Griega, Latina ó Alemana. Como consecuencia precisa de estas diferencias gramaticales, las literaturas Semíticas se diferencian de las Indo-Europeas en que carecen de toda composicion que descansa en la variedad y en el enlace y distincion de las partes de un todo. En vano será buscar en las literaturas Semíticas la infinita variedad que encuentra moldes propios en los cantos de una Epopeya, en las enlazadas narraciones de un poema heróico, ó en las sucesivas escenas que constituyen la composicion dramática.

La unidad, y solo la unidad, así en la concepcion religiosa como en la individual, es lo que domina en las razas Semíticas y en sus literaturas, que con justicia apellidan los historiadores modernos, esencial y principalmente religiosas. En cambio, la unidad abstracta y falta de variedad la expresan enérgica y rápidamente con un colorido de imágenes y con una vehemencia de expresion que raras veces aparece en las literaturas Indo-Europeas. La poesía Lírica constituye, casi exclusivamente, el fondo de las Literaturas Semíticas y la subjetividad del poeta, el giro de sus emociones y sus arrebatos reemplaza siempre á la descripcion del mundo exterior y á la narracion de las emociones, que su belleza produce en el hombre, que es lo que domina en las Literaturas Indo-Europeas.

Las mismas leyes gramaticales son causa de que sean las lenguas Semíticas refractarias al desarrollo de la prosa literaria, que es por el contrario importantísima y de una influencia cada vez mayor en la historia de las literaturas Indo-Europeas.

La falta del período, reemplazado en la lengua Hebrea por las pausas siluquianas, la consiguiente carencia de la construccion sintáctica imposibilita la aparicion de la Oratoria innecesaria además en el régimen y constitucion de los pueblos Semíticos.

No busquemos en estos pueblos Semíticos ciencias, ni filosofía. Tanto la constitucion de sus lenguas, como su historia, se oponen al progreso de estos estudios, que requieren un instrumento muy apto para el delicado y minucioso análisis del espíritu humano, tal como las lenguas Sanscrita, Griega ó Latina, y careciendo de estas fecundas fuentes de inspiracion, su poesía y su literatura ni se engrandecen, ni pueden ostentar el vário caudal que se observa siguiendo la marcha en las literaturas Indo-Europeas.

Como la Literatura refleja siempre el estado religioso, social y político de los pueblos, recordando la historia de los Semíticos, es innegable que su literatura en su extrema sencillez, retrata aquella sociedad, en cuyo seno jamás se han organizado grandes Imperios como los Asirios y Persas, el comercio apenas ha existido, y en la que las luchas de la aristocracia, democracia y feudalismo, no se han originado, por el predominio constante de la nobleza patriarcal; en una palabra, una sociedad, cuyas verdaderas formas son la tienda y la tribu.

Puede decirse, que las lenguas Indo-Europeas, comparadas con las Semíticas, son lenguas de abstraccion y de metafísica, y gracias á sus variadas flexiones, á sus delicadas partículas, á sus palabras compuestas, y sobre todo, al admirable secreto de su construccion hi-

perbática, que permite conservar el orden natural de las ideas sin lastimar la determinacion de las relaciones gramaticales, las lenguas Indo-Europeas nos trasportan á un mundo ideal, efecto del valor trascendente de la palabra que emplean. Por el contrario, las lenguas Semíticas expresan solo la sensacion ó la realidad. Sus palabras tienen siempre un sentido directo, material, y solo por transiciones mas ó menos inmediatas se aplican á las cosas intelectuales. Si han de expresar la cólera, se sirven de rasgos fisiológicos, buscando la metáfora en la respiracion rápida y acongojada que acompaña las pasiones, ó en el estremecimiento, ó en efectos físicos, como el calor y el herbir de las aguas. El abatimiento lo expresan por la liquefaccion interior; el temor por el relajamiento de los riñones; la lentitud ó la agitacion en el respirar, son la paciencia ó la impaciencia; el deseo es la sed, el orgullo la elevacion de la cabeza, y aun para significar el olvido en el libro de Job, Dios cose los pecados en un saco, lo sella y lo arroja á su espalda.

Esta influencia del mundo sensible y esta falta de expresiones psicológicas, dota á las lenguas Semíticas de eminentes cualidades pintorescas y líricas, y expresan de una manera indudable aquella delicada y esquisita susceptibilidad con que el hombre primitivo se relaciona con la naturaleza, descubriendo analogías que apenas percibe ú olvida el hombre en otros períodos mas adelantados de cultura, explicándose así la mayor influencia del mundo exterior en el origen y creacion de las lenguas Semíticas, lo que caracteriza su mayor antigüedad sobre las Indo-Europeas.

Si en algunos períodos de la historia de las lenguas Semíticas aparecen oscurecidos estos caracteres, como sucede al considerar superficialmente la historia del pueblo Árabe y de su Literatura despues de Mahoma, no se olvide que estos son sencillos efectos de

la comunicacion con pueblos extranjeros y el empeño que los Árabes de Bagdad y de España tuvieron en comentar y glosar los escritos de los Griegos, inspirándose en aquellos pensamientos y en aquellas tendencias.

Estas divisiones, que rápidamente hemos enumerado, completan la exposicion del contenido de la Literatura y nos dan una imágen del grandioso y casi infinito desarrollo del Arte, en la Historia humana. Reuniendo unos miembros á otros, la Literatura productiva á la crítica, la reflexiva á la espontánea, la erudita á la popular, la cristiana á la clásica, y ambas á la Oriental, y estudiando esta magnífica creacion literaria en las variadas formas que han producido las lenguas Turanienses, Indo-Europeas y Semíticas, en sus variados idiomas y dialectos, se concibe una creacion verdaderamente inmensa, que atestigua, no solo la excelsitud de la idea divina de la belleza, sino la inagotable fecundidad del espíritu humano, que cobra nuevas fuerzas cada vez que siente el contacto de una de esas creaciones. El arte crece creando, y crea creciendo; de manera, que en tanto viva el espíritu, no es posible fijar límite y término á estas manifestaciones artísticas.

Conocida la esencia de la Literatura, su contenido y sus divisiones, entrando en el análisis de estas divisiones, debemos fijarnos en la Poesía y en el instrumento que emplea para dar forma sensible á su creacion, ó á lo menos para hacerla perceptible, figurándola, de suerte que los hombres la vean, la oigan, la sientan y conozcan.—Hemos repetido que el órgano era la palabra hablada ó escrita, y por lo tanto, el problema que se plantea á continuacion, es el de la Poesía y el del lenguaje humano, de la palabra, en el que tendremos que

distinguir por vía de análisis, todas sus partes componentes y todas sus cualidades.

El asunto inmediato, es por lo tanto *La Poesía*, primer miembro de la división que hicimos de la Literatura considerando su esencia. Considerada la Poesía en su esencia y principales caracteres, estudiada la palabra oral y la escrita en la unión de todos sus elementos, y constituida como órgano de la Poesía, pasaremos al estudio de los géneros en que se divide la Poesía, á saber; Épico, Lírico y Dramático.—Después de la Poesía analizaremos la Oratoria, y por último, la Didáctica, siguiendo el orden que nos impone la división capital que hemos aceptado.

PARTE PRIMERA.

LA POESÍA Y LA PALABRA.

CAPÍTULO I.

LA POESÍA Y SUS CARACTÉRES.

7. Aceptaciones de la palabra Poesía.—Aceptaciones en el uso vulgar.—Explicaciones científicas.—Definiciones retóricas y estéticas.—Fondo común en estas acepciones.—La Poesía es el Arte universal: es el Arte.—Indicaciones de esta doctrina en algunos críticos modernos.
8. Explicación de lo que debe entenderse por Arte.—Elementos que constituyen el Arte de la Poesía.—Análisis y reconstitución de estos elementos en la obra artística ó poética.—La *forma* artística: sus caracteres.—Definición de la Poesía.—Explicación de cada uno de los miembros de esta definición.
9. Caracteres de la Poesía como Arte.—Sus diferencias de las Bellas Artes particulares.—Diferencias entre la Poesía y la Música.—Dependencia de las bellas artes particulares, de la Poesía.—Excelencia y principalidad de la Poesía.
10. Leyes del Arte ó de la Poesía.—Imitación de la naturaleza.—Refutación de esta doctrina.—El Ideal en el Arte.—Refutación del realismo en el Arte.—Verdadero fin de la Poesía.—Su grandeza moral, como oposición á realidad sensible, y por lo tanto, como restablecimiento en él espíritu del Ideal.
11. Elementos expresivos, naturales y artificiales en la Poesía.—El lenguaje natural.—La fisonomía, el gesto, la actitud.—La danza ó el baile, ¿es una bella arte?—Caracteres generales de la palabra.—Su universal aptitud para la Poesía.
12. ¿Es la Poesía patrimonio exclusivo de alguna edad del hombre ó de la especie humana?—Preocupaciones sobre este particular.

7. Hemos dicho que la división de la Literatura, considerada su esencia, era en Poesía, Oratoria y Didáctica, y esta división es la general de nuestro estudio y la

que nos impone el orden de nuestra exposicion. Comenzando el estudio por el primer miembro de la division, nos ocuparemos de la Poesía.

Poesía, Arte poético y artístico, son palabras de muy frecuente uso y se leen empleadas por unos en sentido lato, por otros en sentido restricto ó directo, por muchos en sentido figurado, y por todos vaga é indeterminadamente, aplicándolos á la naturaleza, al espíritu, á la historia, á las creaciones humanas, ya del individuo, ya de la especie. Pero en esta variedad de significados y en toda esta diversidad de acepciones, siempre se descubre un concepto comun, un propósito permanente de significar tanto la existencia de la belleza, como su contemplacion por el espíritu del hombre. En el lenguaje comun y ordinario son frequentísimas frases como estas:—¡qué poético paisaje!—¡qué edad tan poética!—¡qué poética accion!—para significar la admiracion que nos produce la belleza del campo, la belleza moral unida á la natural en el niño ó en el adolescente, ó la belleza puramente del espíritu que se manifiesta en la abnegacion y heroísmo del que arrostra el martirio por su Dios ó por su patria. De la misma manera, al cerrar el libro, despues de leer la narracion de las guerras Médicas tan heroicamente sostenidas por los Griegos, ó al terminar la lectura de la expedicion de Catalanes y Aragoneses al Levante, de nuestro Moncada, conmóvidos aún por aquellos hazafiosos hechos, exclamamos:—¡qué poética historia!—¡qué siglo tan poético!—sin expresar con esta exclamacion cosa diferente de lo que decíamos en los otros ejemplos, y de igual manera al visitar un Museo ó una Exposicion el vulgo llama poético ó bello al cuadro, á la estátua ó al bajo-relieve, que atrae sus miradas, porque, en estos casos como en aquellos, al calificar de poético, afirmamos la existencia de la belleza en lo

calificado, y la influencia de la belleza en el juicio y apreciación del que califica.)

(Obsérvase en estas acepciones del lenguaje comun, que se confunde lo bello con lo poético, y con lo artístico, y se hacen sinónimas las palabras belleza, poesía y arte, y que se intenta expresar con estas acepciones, así el juicio, como el sentimiento de lo bello, así la belleza natural y real, que expresen los campos y los cielos, como la belleza creada en estatuas, cuadros ó poemas.—El uso comun hasta confunde todas estas significaciones en la exclamación encomiástica de ¡qué poético! y comprende en esta admiración todos los efectos y cualidades de la belleza y del arte.—Considerando, que existe siempre en el uso comun del lenguaje una poderosa intuición de la verdad, no sería acertado desatender esta indicación, con tanto mayor motivo, cuanto que si pasamos de las aserciones vulgares y comunes á las doctas y científicas, advertiremos, cosa muy semejante y parecida.)

Hablando de las artes humanas, si se pregunta qué se entiende por pintura, qué por escultura, arquitectura ó música, con muy ligeras variantes se dá la misma definición, significándose así, que clara y distintamente se percibe la cosa definida. Pero si preguntamos qué se entiende por Poesía, ó qué es la Poesía, el embarazo y la dificultad, reemplazan á la clara precisión con que se definen las demás artes. Los unos intentan definir la poesía, diciendo que *es el lenguaje de las pasiones*, otros suponen que *es el lenguaje de sentimiento*; no falta quien, repitiendo antiguos preceptos, entienda por poesía *la ingeniosa ficción de cosas agradables y útiles, expresada en lenguaje cadencioso*, ó quien limita su sentido á *la hermosa cobertura, con que se dicen enseñanzas morales*. Viniendo á tiempos menos remotos, fijándose los unos en la idea de ficción y en el sentido etimológico de la pa-

labra, del verbo griego ποίεω caracterizan la poesía diciendo, *que es creacion que hace el hombre por medio de imágenes y representaciones tomadas de la naturaleza*; significado que limitan otros á *la imitacion de la naturaleza*, porque afirman que solo lo verdadero es poético, y algunos amplían el sentido diciendo que es imitacion, pero *bella imitacion de la naturaleza* por medio de la palabra. Si de estas definiciones pasamos á las de los últimos Estéticos, que de una manera mas profunda y extensa se han ocupado de tales materias, advertiremos que escasean las definiciones, así como abundan las explicaciones. Dicen los mas, que la poesía es *la expresion de lo bello por medio de la palabra* sujeta á una forma artística. Varían otros la definicion anterior, diciendo, *es la manifestacion sensible de la belleza* por medio de la palabra; llámanla otros *realizacion de la idea en forma sensible*, y todos convienen en que es *creacion estética, creacion humana, que determina ó especifica la belleza absoluta*. Pero al querer explicar esta definicion, cuya vaguedad es patente, los estéticos prorumpen en elocuentísimas frases para significar toda la grandeza y toda la extension de la Poesía. «La Poesía, escribe Hegel, revela á la conciencia las fuerzas de la vida espiritual, y en general, las pasiones que se agitan en el fondo del alma y los afectos del corazón ó los pensamientos que se suceden de una manera mas tranquila en la inteligencia, en una palabra revela la Poesía el dominio entero de las ideas, acciones y destinos humanos, el curso de las cosas de este mundo y el régimen divino del Universo.» Otro escritor añade: «La poesía es una verdadera creacion de todas las formas de lo bello, es la mas completa, la mas perfecta y la mas independiente de estas formas..... La Poesía reúne todas las expresiones de las demás artes, como la arquitectura tiene construcciones, simetría y proporcionada disposicion de las partes, cincela como el

«estatuario, pinta cuadros y retratos, tiene el movimiento y el sentimiento de la música..... Es un arte Universal, porque no hay asunto que la Poesía no pueda tratar; y si ha podido circunscribirse el dominio de la escultura, de la arquitectura, de la pintura y de la música, es imposible circunscribir el suyo.» (1) Un poeta añade, que la poesía (2) «es la encarnación de lo que hay de más íntimo en el corazón del hombre, y de divino en su pensamiento, y de lo que la naturaleza visible tiene de magnífico en sus imágenes y de melodioso en los sonidos.»—Otro escribe (3) «que la poesía interpreta todo lo que es, todo lo que vive; la naturaleza orgánica, la inorgánica, las fuerzas, las almas inferiores, el alma libre y hasta el alma divina..... Reina sin obstáculo en el tiempo y en el espacio; engrandece y ordena maravillosamente sus creaciones con un lenguaje ideal que le es exclusivo. La Poesía sobrepuja á todas las demás artes, no solo por lo que expresa, sino por la incomparable energía con que lo expresa. La Poesía engrandece á la naturaleza y al lenguaje, y se sirve de un signo que traduce al exterior el alma entera.» Otro continúa diciendo (4), «el arte que consiga de una manera más completa, comprender el ideal y expresarlo de la manera más viva en su lucha con lo real, esa será la primera de las artes, y si esta dignidad no pertenece á la Poesía, convengamos en que es la que más lo merece..... La Poesía expresa el ideal y pinta la realidad, y su misión consiste en llevar á cabo en un grado muy superior á las demás artes, la transfusión del mundo ideal en el mundo real.»

(1) Chaignet.—Les principes de la Science du beau.—Paris, 1860.

(2) Lamartine.

(3) Leveque.—La Science du beau.—Paris, 1861.

(4) Voituren.—Recherche philosophique, sur le principe de la Science du beau.—Bruselas, 1861.

De todas estas explicaciones, y de otras muchas que fácilmente podríamos añadir, se desprende que la poesía es manifestacion de la belleza en forma particular y determinada, y que emplea la palabra como instrumento y medio adecuado para expresar la belleza concebida en una forma sensible. Dedúcese tambien de los conceptos trascritos, que gracias á este instrumento que emplea, y de que se sirve la Poesía, es el *arte por excelencia*, es la *excelente entre las artes*, es el *arte universal*, y estas conclusiones, sobre las que tan unánimes testimonios pueden presentarse, nos llevan como por la mano á considerar la Poesía, no como una arte particular, sino como el Arte en general, que cumple la santa mision de expresar el Ideal, de manifestar la belleza, que el espíritu del hombre alcanza á concebir y que le es dado realizar.

En varios estéticos modernos se encuentra ya, si no aceptada, indicada esta solucion (1). Los mas de ellos, sorprendidos por la aptitud de la poesía para expresar lo ideal, han calificado de arte por excelencia y arte universal á la Poesía, y alguno de ellos determinadamente ha escrito, que la Poesía en un sentido general y rigurosamente verdadero, es el Arte mismo, ó la belleza encarnada, revestida de una forma sensible (2); así como algun otro se ha preguntado si al definir lo que es la Poesía, no se definia el fondo mismo de todas las artes, y al definirla no se definia el Arte mismo (3).

En efecto, para nosotros la Poesía es el Arte general, el Arte universal, lo que por antonomasia se llama Arte. No es una arte particular, como la arquitectura, la escultura, la pintura y la música, es el Arte en general; porque no abraza una determinada aptitud de las pro-

(1) Lamennais, Courdaveaux, Vischer, Leveque.

(2) Lamennais.

(3) Courdaveaux.—Vischer. *Æsthetik oder Wissenschaft des Schönen*.—Tom. IV, párf. 845.—Stuttgart.—1857.

piedades y facultades humanas, no manifiesta una tendencia especial del espíritu del hombre, ni tampoco se refiere á los efectos que la educacion técnica de los elementos de la naturaleza, como la piedra, el color, ó el sonido, puedan aportar al hombre para manifestar rasgos especiales de lo bello; sino que se refiere al hombre *todo*, en la plenitud de sus facultades, en el goce íntegro de todas sus aptitudes, y á la constante y universal manera de ser del individuo y de la especie humana. Las demás artes emplean como instrumentos medios externos artificiales, adquiridos; la Poesía emplea un medio *connatural* al hombre, *espontáneo* en él, *necesario* para la vida individual y para la vida de la especie. Las demás artes emplean medios materiales, sujetos por lo tanto á perfeccionamientos físicos; la Poesía emplea un instrumento *espiritual*, que es una de sus facultades, ó mejor dicho, que es *la expresion de todas sus facultades* como ser, en el que se armonizan la materia y el espíritu.

Cuando estudiamos en los autores modernos ⁽¹⁾, principalmente la definicion del Arte, les oimos decir que el Arte es la realizacion del ideal, es la manifestacion de la fuerza espiritual, es la expresion de la belleza en forma sensible; les oimos repetir que el Arte debe expresar toda la concepcion ideal ó bella que alcance el hombre en el mundo del espíritu infinito, toda la idealizacion á que consiga llegar en la contemplacion de la naturaleza creada, toda la dignidad moral á que llegue la voluntad y todas las emociones y los éxtasis que agiten la sensibilidad humana; y cuando vemos que añaden, que todo esto lo debe expresar el arte, de una manera viva, enérgica, inteligible para el espíritu del hombre; penetrando en él directamente, moviéndolo y

(1) Schelling, Hegel, Gioberti, Carriere *Æsthetik*, Leipsig, 1859. Vischer. O. C. Tom. III, párf. 486.

exaltándolo, comprendemos que de lo que hablan los autores aludidos no es de una abstracción llamada arte, no es de un ente de razón, sino que vencidos por la realidad de las cosas, describen los caracteres y la naturaleza de la Poesía, arte universal, arte por excelencia, verdadero arte del cual se originan y en el cual se alimentan las artes particulares, escultura, pintura y música.

Establecida así la verdad de las cosas, aparece la razón con que en el lenguaje común se confunden los adjetivos poético y bello, dando al poético la acepción de artístico por excelencia. Restringiendo lo bello, á lo realizado por el arte, al efecto ó producto del arte, dice con razón el sentido vulgar, que poesía y belleza, belleza y poesía son nombres distintos de una misma cualidad observada en los objetos. Entendiendo la Poesía como el Arte por antonomasia, es fácil ya reunir en una definición los rasgos particulares de la Poesía, que se expresan en cada una de las definiciones anteriormente trascritas.

8. El Arte es principal y primeramente realización en forma sensible de la belleza concebida ó vista por el espíritu del hombre. A esta especificación de la belleza, á este modo particular de ser de la belleza es á lo que llámase creación, ó concepción artística, porque en efecto se *crea* una individualidad, separada de la idea infinita y absoluta de lo bello. Esta individualidad no es solo la del mero individuo singular, es la individualidad de la especie, del género, es, en una palabra, toda aplicación de límite ó relación á lo absoluto é infinito. Esta individualidad, creada por la actividad del espíritu humano, viva y animada, se figura en la fantasía del hombre, y por lo tanto se expresa con auxilio de todas las actividades y modos de expresarla de que dispone la humanidad, y principalmente por el lenguaje, que la exterioriza, animada y viva. La existencia objetiva de la belleza, y su

existencia subjetiva en la fantasía humana se armonizan en la forma poética ó artística, al exteriorizarse ó expresarse aquella forma por medio del lenguaje.

Todos estos diferentes conceptos, forma, creacion, expresion y lenguaje, deben comprenderse en la definicion del Arte ó de la Poesía, y como se advierte, las explicaciones que hemos transcrito de varios autores, en vez de abrazar y comprender todos estos conceptos, se limitan á poner de relieve alguno de los caracteres indicados, siendo esto la causa de sus defectos é insuficiencia.

Para estudiar la definicion completa de la Poesía ó del Arte es necesario traer á la memoria: 1.º La existencia real de la belleza como idea absoluta, y su existencia en diferentes grados, en el espíritu, en la naturaleza y en Dios: 2.º Que esta belleza que existe real y sustantivamente, es inteligible ó visible para el hombre, y tiene por lo tanto una existencia subjetiva: 3.º Que la belleza entendida ó vista por el hombre, en virtud de facultades que este tiene, la reproduce en forma finita y limitada, dotándola de una vida independiente y de una existencia particular é individual: Y 4.º que es factible esta exteriorizacion de la belleza concebida en forma particular y determinada, gracias á la imaginacion y á la facultad del lenguaje, que son propias del hombre. De este proceso se sigue, que la belleza existe objetiva y subjetivamente, y que entre la belleza y el hombre existe una correlacion semejante á la que existe entre la verdad y el entendimiento humano, entre la bondad y la voluntad del hombre, y que del mismo modo que el conocimiento expresa aquella relacion, siendo el efecto de la union de lo cognoscible con el que conoce y la accion humana es el fenómeno en que se identifican la ley moral y la percepcion de la ley moral; en la creacion poética ó artística se identifica la belleza real con el que la percibe y se constituyen estos dos elementos en unidad armónica, cuando el hombre crea ó manifiesta

la forma determinada de la belleza que ha concebido y amado.

Si para aclarar este concepto necesitásemos de alguna analogía tomada de las facultades y propiedades del hombre, ninguna como la acción podía ofrecérsela más estrecha y cumplida. En la acción humana se descubre desde luego el precepto moral ó religioso que la ordena, la concepción ó comprensión por el hombre de este precepto y la acción en que lo ejecuta al salvar á su semejante, proteger al desvalido ó amparar al huérfano. En cualquiera de estos actos morales se vé, no solo el precepto religioso, sino la realización del precepto, y no solo la realización del precepto, sino una realización libre de él, cumplida por el hombre, y se vé, no el precepto moral en su ley generalísima de amar al prójimo, sino esta ley generalísima, cumplida en un acto particular determinado, de socorrer á un enfermo, de salvar á un moribundo.

De la misma manera, en la creación artística ó poética se advierte la belleza que inspira al hombre, el conocimiento ó la inspiración que la belleza causa en el hombre y la realización exterior, en forma particular y determinada de aquella belleza vista ó inspirada en el hombre, en cuya realización se funden, el elemento general belleza, con el particular creado por la fantasía, ó sea con la forma determinada particular ó individual, que constituye el acto estético, ó sea la obra artística.

No incumbe, á nuestro propósito, definir los grados y modos de la belleza, ni tampoco razonar acerca de cómo el hombre participa de la visión de la belleza, cómo *recuerda lo divino*, según decían Platón y San Agustín, ó cómo *participa de lo divino*, según escribieron Aristóteles y Santo Tomás, no es del momento, y sí de la Estética, discurrir acerca de la Idea de la belleza en el espíritu humano; nos basta consignar que la belleza es vista y conocida por el hombre, porque existe la belleza real y objetivamente, y

porque es absolutamente en Dios, que si en Dios no fuera no existiría, ni alcanzaríamos por lo tanto de ella, un conocimiento racional.

Indúcese, de lo expuesto, que la belleza tiene una existencia puramente objetiva, y existe asimismo en la subjetividad. Así sucede en la belleza natural que ostenta la creación y todos los seres que en ella viven, y así sucede en la percepción ó en la vista real de la belleza que consigue el hombre, ó en la impresión que la belleza le causa. Ni esta ni aquella constituyen la belleza objetivo-subjetiva que causa la poética ó artística, que solo realiza la Poesía. La belleza artística ó poética es á la vez objetiva y subjetiva, es la armonización de ambas, manifestando la invisible por medio de la visible. El arte ó la Poesía expresa completa y absolutamente, esta doble naturaleza de la belleza objetivo-subjetiva; así como las artes particulares solo consiguen expresar uno ú otro de estos elementos, ó la objetividad por medio de la figura ó imagen, como sucede en las artes figurativas ó plásticas, que son la arquitectura, escultura y pintura ó la subjetividad, ó sea el sentimiento de lo bello, el estado anímico ó psicológico del hombre, como sucede en el arte subjetivo, la música, que lo expresa por el sonido.

La Poesía ó el Arte en general, es arte objetivo-subjetivo, y por eso consigue realizar en formas sensibles y particulares, toda la belleza concebida, ó vista y amada por el hombre.

Sabido que la belleza es inteligible, que el hombre puede concebirla, es preciso que observemos cómo se sensibiliza por el espíritu humano esta concepción de la belleza. No cabe aquí analogía con lo que sucede con las demás propiedades y facultades del espíritu respecto á las ideas de verdad ó bondad; porque no es una sola propiedad ó facultad del espíritu la que entra en actividad á la presencia de la belleza ó la que se impresiona á su contacto, sino

que la belleza toca á todas las facultades, á todas las propiedades á la vez, y de la armonizada actividad de todas ellas, en un medio comun, resulta el acto poético ó creativo. Si la belleza se relacionase solo con la razon humana por medio del conocimiento, seria un fenómeno intelectual cuyo estudio se comenzaria en la Psicología, completándose en la Metafísica: si la belleza fuese un hecho que se relacionára solo con la sensibilidad humana, perteneceria su estudio á una parte determinada de la Psicología, completándose en el exámen del dolor ó del placer, segun fuese conforme ó contraria á nuestra naturaleza: si la belleza se refiriese solo á la voluntad humana, su estudio constituiria tambien una parte de la ciencia filosófica moral, completándose en el estudio de lo bueno; pero como la belleza se relaciona con la razon, influye en el sentimiento y determina á la voluntad, su estudio no puede referirse á ninguna de estas facultades aisladamente consideradas, sino á todas, en su mútua relacion y dependencia. Nace de aqui la necesidad de relacionar siempre la belleza con todo el hombre en su ser completo espiritual, y por lo tanto, de considerar en el proceso á que anteriormente hemos aludido, cómo concurren la sensibilidad, la voluntad y la razon á la libre manifestacion de la belleza por el hombre. El espíritu humano, por medio de un acto lógico, la determina ó la nombra, conociéndola en su esencia, porque la nombra en tanto que en su esencia la conoce. A esta concepcion se sigue la percepcion de la belleza por la sensibilidad bajo la forma de un sentimiento puro, elevado y generoso, sentimiento que despierta vivo amor en el alma, porque así como la luz no penetra en espacio alguno que no ilumine, la belleza no entra en espíritu alguno que no enamore. Aquella nocion y este sentimiento determinan á la voluntad á amar ese ideal concebido y sentido, en forma individual, relacionándose mútua y reciprocamente el sentimiento, la voluntad y el conocimiento.

Pero si en las demás operaciones predomina alguna de estas facultades y las otras quedan subordinadas y sometidas; en lo que respecta á la belleza, la excitacion de la sensibilidad, la energía de la voluntad, que se hace incontrastable una vez enamorada, provocan una union completa y entera entre el conocimiento de lo bello, que pasa desde la pura identificacion del objeto bajo nombre propio, ó sea entre el concepto, al sentimiento de lo bello y al amor á la belleza, que debe revelarse por medios apropiados, y gracias al auxilio espontáneo de una facultad apta para expresar las intuiciones y concepciones del espíritu, así como las formas del mundo sensible, facultad que reciba con igual facilidad las impresiones del espíritu y las de la naturaleza, la idea de la razon y la sensacion del oído ó de la vista, y que á la vez tiene actividad bastante y medios para presentarle al sentido una forma sensible de la idea, y para darle al puro espíritu, una representacion de los cuerpos y existencias del mundo natural.

Si esta facultad no existiese, no habria medio para que los efectos de la belleza en el espíritu humano se reprodujeran al exterior, ni pasáran del estado puramente pasivo de percepcion y sentimiento, ni seria posible la manifestacion sensible de la belleza en su doble existencia objetiva y subjetiva; pero existe entre las facultades humanas la llamada Imaginacion, que satisface cumplida y totalmente estas necesidades.

La imaginacion es el sentido del espíritu, y su funcion propia consiste en presentar á la razon los objetos individuales y determinados bajo la forma de imágenes. *Imaginar* una cosa es representársela interiormente bajo una apariencia material por medio de líneas y de contornos. Para llevar á cabo esta individualizacion de las cosas, la imaginacion las dibuja y colorea por medio de las dimensiones del espacio, dadas en el espacio interior del espíritu.

La Imaginacion es constante y esencialmente activa, y en tanto que nosotros pensamos en un objeto sensible ó racional, la imaginacion traza líneas que pueden representar los movimientos de la inteligencia, bosqueja despues lo pensado, y por último, lo pule, decora y perfecciona. Gracias á su doble naturaleza material y espiritual y á su incesante actividad, la imaginacion acompaña nuestros conocimientos, nuestros sentimientos y nuestros deseos. Reproduce todas nuestras sensaciones, suscita visiones á nuestros ojos y les obliga á que vean lo que en el espacio material no existe; desarrolla sonidos y melodías en el silencio, y el oido los percibe; nos obliga á escuchar con terror, acentos odiados, ó con éxtasis, acentos queridos, cuando no hay voz que los produzca; nos embriaga con olores que deleitan el olfato, representa interiormente hechos y acciones pasadas y nos alucina hasta el punto de que nos exaltamos ó nos conmovemos de la misma manera que cuando el hecho aconteció.

La Imaginacion aumenta nuestros goces, enardece las antipatías, se adelanta á nuestros placeres figurándolos en perspectiva seductora, agrava nuestras penas y nuestros dolores físicos y tiene poder bastante para conturbar la marcha y las sensaciones de nuestros sentidos, así como para enloquecer nuestro espíritu con exaltaciones pasajeras ó permanentes.

Esta poderosa facultad, cuyos efectos se extienden á todas las edades, no tan solo presenta al espíritu imágenes del mundo real tal cual es, sino que influida por la razon, enseña á los sentidos cuadros é imágenes de las cosas, no como son, sino como debieran ser, atendida una idealidad de perfeccion. Entonces corrige las formas del natural, delineándolas con mayor pureza, coloreándolas con mayor suavidad, y aparta y olvida lo grosero é imperfecto del mundo real. Así, bajo la influencia de

las concepciones de la belleza que la razon alcanza y bajo la influencia del amor á lo bello que se despierta como efecto de aquellas concepciones, la imaginacion ó fantasia reviste los caractéres de *fantasia artistica* en todos sus modos, que son los llamados *genio*, *genio fragmentario*, *talento* y *gusto*.

La *fantasia artistica* es el instrumento de la Poesía, es la facultad del arte; sus obras son lo que entendemos por *creacion poética*, y dicho se está, que esta creacion no es otra cosa que la figuracion ó forma sensible en que determina la fantasia, la belleza concebida por el espíritu.

Esta figuracion ó determinacion que cumple la fantasia artistica ó el genio, que es la fantasia en el apogeo de su actividad, y en el mas alto grado de intensidad, constituye la *individualidad* de la obra de arte y es causa y la razon de lo que llaman los criticos su *forma*.

No entendemos por *forma* la pura exterioridad, la sensible ó corporal manifestacion del arte, que vemos en el mármol ó en el lienzo ó que escuchamos en la melodía ó en la oda; en el Arte, este concepto de forma, tiene un sentido mucho mas profundo y de mayor importancia, tanto, que dándole este sentido de que hablamos á la palabra *forma*, podria decirse que en el Arte, todo es estudio de forma, y el juicio y exámen crítico, solo versan sobre la *forma*.

Desde el momento en que la razon humana alcanza á determinar con lo finito y contingente, la belleza que por su esencia divina es infinita y necesaria, se origina la forma artistica ó poética. Esta concepcion, contingente ó finita, es ya la *forma* artistica, porque es el primer grado en la série de los que han de seguirse para llegar á la completa exteriorizacion de la belleza.— En este sentido bien podemos afirmar que el Arte es la re-creacion por el hombre de lo finito, de lo específico,

de lo genérico, de lo puramente individual, ó de lo relativo y contingente, y que la *forma* es el límite, la determinación, la especificación de la individualización de la belleza absoluta é infinita.

La *forma* no tiene, por lo tanto, la significación material y corpórea, que algunos escritores le asignan. Es la aplicación del límite á lo *esencial*, marcando así el paso de la especie al individuo, de lo abstracto á lo concreto, de lo general á lo particular, de lo incondicional á lo condicionado.

Pero este delineamiento espiritual de lo finito, que cumple la forma-artística, se ha de expresar sensiblemente; se ha de expresar, mostrándose con sus líneas geométricas y sus determinaciones dinámicas internas; se ha de dibujar, no solo en el espacio con las líneas, sino en el tiempo con el movimiento, con la vida.—Esta expresión de la *forma*, creada por el artista, ha de ser una expresión completa, que abraza el interior y lo exterior de la creación, la figura espiritual, viviendo en la sucesión de estados, en los que va expresándose, y en el cuerpo ó determinación material en que se manifiesta en cada uno de esos estados. El Arte, si ha de dar forma sensible á la belleza y realizar en el exterior esta forma, ha de poseer un medio de expresión, vivo, capaz de dibujar en el espacio y de seguir al tiempo en su sucesión, capaz de pintar el gesto de dolor, y de revelar la causa del sufrimiento, y el modo con que lo sufre el que cae bajo sus golpes.—La *palabra* cumple maravillosamente estos fines y es el medio de realizar exteriormente la creación artística.

Indicadas las leyes á que obedece la Poesía en su origen y en su manifestación en el espíritu humano, su definición aparecerá clara y motivada.

Entendemos por poesía «la espontánea determinación en forma sensible de la belleza, concebida y amada

»por el espíritu humano y totalmente expresada por medio de la palabra rítmica.» La explicacion de los conceptos que se contienen en la definicion anterior es sencilla, recordando las indicaciones ya apuntadas.

Decimos *determinacion en forma sensible* de la belleza, porque en esta figuracion, en esta individualizacion de la idea absoluta é infinita de la belleza, y en esta limitacion en una forma sensible, consiste la esencia del Arte ó de la Poesía.—Figura y dota de forma sensible á la belleza, que el espíritu humano concibe, y crea esa forma en que se figura y limita la belleza espiritual é infinita que radica en Dios. Esta funcion del Arte no es doble, como pudiera creerse: no hay primero una determinacion de la belleza general y una creacion despues de la forma, de que se ha de revestir la belleza ya singularizada por el espíritu, sino que se crea la forma al llevar á cabo la determinacion y se determina é individualiza la belleza creando la forma. No hay, como muchos creen, una concepcion espontánea de un tipo ideal, informe, indeciso y vago, y una creacion reflexiva de una forma pulida y abriantada, que á manera de vestidura se ajusta á la idealidad concebida.—En el Arte, al ver un aspecto ó un modo de la belleza, absoluta, lo vemos ó concebimos determinado y finito, y ese límite que marca su finitud ó el carácter y condicion que manifiesta su naturaleza relativa y contingente, es la *forma* en que se determina y por cuya causa se limita é individualiza.

Decimos que esta *forma* es sensible, porque es la fantasia la facultad que la crea, y la fantasia en todos sus actos dota de cuerpo, de figura, de color á lo que crea y en imágen lo representa ante el espíritu.—Solo de esta manera actúa la imaginacion, y por tanto, de esta manera cumple la determinacion de la belleza. Cuando no es la fantasia, sino la razon la que lleva á cabo la determinacion de la belleza, entonces es un fenómeno

científico y no un hecho artístico el que se produce. Cuando no existe esa forma sensible, no hay creación poética, y es vano empeño querer suplirla con galas y decorados de los medios de expresión del Arte.

Decimos que la belleza que se determina en forma sensible, ha de ser concebida y amada por el espíritu humano, porque solo el hombre es artista, y lo es, porque no solo goza del alto privilegio de concebir la belleza, sino que la siente y la quiere, ó lo que es lo mismo, la ama. Y como es condición necesaria para la creación, el influjo armónico de las tres propiedades del espíritu, inteligencia, sentimiento y voluntad, en la fantasía, para que llegue esta á su mas alto grado, que es el genio, es de todo punto necesario que la belleza creada por el arte sea *concebida*, porque de otro modo no habría materia de creación, y *amada*, porque de otra suerte no habría actividad creadora.

Y no solo expresan los conceptos de *concebida* y *amada* por el espíritu humano, lo que queda escrito, sino que expresan la unión de lo que los estéticos llaman belleza objetiva y belleza subjetiva.—Es indudable que lo visto por el espíritu humano, sobre todo, la vista real que hay en el conocimiento, supone tanto el objeto conocido, como el otro término de la relación, que es el sér que conoce. Este objeto conocido ó visto por el espíritu, es la belleza, en su existencia ajena y exterior al hombre, en lo que está fuera del hombre, y mas alto que el hombre. Esta belleza es la objetiva.—Existe el conocimiento de esta belleza, el sentimiento que produce y el amor que enciende en el espíritu del hombre, y esta es la subjetiva. Ambas se funden en la creación artística, obra del genio humano; porque la belleza artística ni es la pura objetiva, ni la simplemente objetiva, sino la armonía de ambas, y para expresar esta transformación de la belleza objetiva-subjetiva en *artística* ó *sintética*, empleamos en la

definición la frase de, *conocida y amada por el espíritu humano*.

Añadimos que esta forma en que se sensibiliza la belleza vista y amada por el espíritu humano, ha de *expresarse totalmente por medio de la palabra*, porque en esto se diferencia el Arte general ó la Poesía de otros modos de expresión, que constituyen las artes particulares, las cuales no expresan totalmente la belleza creada por el espíritu, sino uno de sus aspectos, ya el exterior, como la arquitectura, la estatuaria, y la pintura, ya la interior, como sucede con la música. La Poesía comprende uno y otro aspecto, siendo apta para expresar la belleza espiritual, lo mismo que la hermosura y la gracia del cuerpo humano y de los seres animados é inanimados.

Y decimos que la expresión se cumple ó verifica *por medio de la palabra*, ya porque en efecto la palabra es el medio de expresión que emplea la Poesía, ya también, porque solo la palabra es bastante para expresar *totalmente*, es decir, bajo los dos aspectos indicados, la belleza concebida y amada por el espíritu. Espiritual y corpórea á la vez, siendo sonido y expresión, existiendo además sucesivamente y no en un solo punto, ó durante un solo momento, como las artes particulares, la palabra determina el pensamiento, nombrándolo por su esencia, y el sonido articulado lo expone, pintándolo, retratándolo, no en su conjunto ó totalidad, sino sucesivamente, y ligando cada una de las partes ó miembros de este retrato, para que representen el todo, el conjunto que se ha de expresar.

Decimos que la palabra ha de ser *rítmica*, porque con este calificativo distinguimos la palabra comun ó vulgar de la artística ó poética.—La palabra la emplea el hombre para atender á todas sus necesidades intelectuales, morales y físicas; la emplea para la comunicación científica y social con sus semejantes; pero todos estos

usos, si bien revisten á la palabra de caracteres adecuados á su fin, no exigen el ritmo que exige la palabra artística ó poética.

Como que la Poesía refleja el acuerdo de todas las propiedades del espíritu en la obra poética, y la palabra expresa *totalmente* esta obra poética, síguese de aquí que la palabra, que como medio de expresion emplea la Poesía, ha de reflejar de modo visible el estado del ánimo conjuntamente con el de la sensibilidad y de la inteligencia. Cuando la palabra se dirige solo al entendimiento, cuando la palabra se dirige solo á la voluntad, no necesita complacer al sentimiento como lo necesita cuando se dirige al conjunto de todas las facultades y propiedades del espíritu humano. Para significar esta influencia del sentimiento en la Poesía, y para indicar que esta influencia puede y debe manifestarse en ese modo de expresion, que la Poesía emplea, así como para declarar que la Poesía toca á todas las facultades, iluminando la razon al mismo tiempo que subyuga la voluntad y complace á la sensibilidad, hemos dicho que la palabra ha de ser rítmica, cuando sirva de medio expresivo á la Poesía.

Tales son, brevemente expuestos, los motivos de la definicion de la Poesía ó del Arte que hemos consignado. Ocasiones tendremos de ampliar estos conceptos al aplicarlos al estudio de los modos especiales con que aparece la Poesía en la historia.

9. Definida la Poesía, se consagran los Estéticos á investigar cuál es la relacion que existe entre la esencia de la Poesía y lo que es esencial á las demás artes, deduciendo de este exámen cuál es de todas ellas la excelente, cuál el campo que puede cultivar la Poesía y cuál el exclusivo de las bellas artes particulares.

La lógica nos obliga, al abordar esta cuestion, á mantener principios ya sentados, cuya verdad aparecerá mas

evidente en un exámen comparativo de la Poesía con las demás artes.

Repetimos, que no existe otro arte general que la Poesía, y que las demás bellas artes no son otra cosa que medios de manifestacion parciales de los que corresponden naturalmente á la Poesía. Dedúcese de este aforismo, que la Poesía se diferencia de las artes bellas, arquitectura, escultura, pintura y música, en lo que se distingue lo general de lo particular, lo universal de lo singular, la sustancia del modo, la esencia de aquella forma característica que bajo un solo concepto la declara. La Poesía es la realizacion total, aunque sucesiva, de la belleza que puede alcanzar el espíritu humano: las demás bellas artes son manifestaciones sensibles de un solo aspecto de la belleza, para lo cual utilizan la piedra, el dibujo y el color, ó el sonido. La Poesía abraza la idea completa y entera de la belleza, en tanto que las artes particulares no llegan mas, que á expresarla bajo su aspecto interno ó bajo su aspecto exterior.

La Poesía comprende la belleza en su determinacion interior, la posee intelectualmente, la conoce en su esencia y la realiza bajo todos estos conceptos, viva y animada en un encadenamiento de formas ó de representaciones, que se suceden en el tiempo y en el espacio, combinadas en estrofas, cantos, episodios, incidentes, actos, dramas, trilogias y poemas. Las artes particulares no conciben sino una forma dada, permanente, muerta, como la estátua y el cuadro; necesitan de la colaboracion del espectador para que se produzcan los efectos de la belleza pictórica ó estatuaria, en tanto que la Poesía no necesita, para ser gustada é influir estéticamente, mas que el espíritu humano, sin otra educacion que la actividad de sus facultades propias. Las artes particulares se dirijen solo á los sentidos exteriores, á la vista ó al oido; la Poesía llega directa é inmediatamente al espíritu, re-creando en él, en la fantasía

del oyente, el cuadro, la descripción, el retrato de los hechos ó de los hombres que refiere, ó reproduce en su sentimiento los dolores, las esperanzas ó las inquietudes que narra.

La Poesía pinta lo inmaterial, dá forma al espíritu; las artes plásticas solo pueden pintar lo corpóreo y simbólico ó alegóricamente expresar lo espiritual. La Poesía, dice de Dios, de lo infinito y sobrenatural, del espíritu humano y de lo incorpóreo; las artes plásticas solo pueden expresar lo que tiene dimensiones geométricas, lo tangible. La Poesía recorre el campo de la inteligencia, del sentimiento y de la voluntad, y en todos estos campos, descubre bellezas que puede realizar; las artes figurativas no tienen mas campo que el campo de los sentidos corporales.

No son tan manifiestas las diferencias de la poesía con la música; pero previniéndose contra los errores que nacen de la popularidad de la Música, que sale en estos momentos de su siglo de oro, no es difícil fijarlas con claridad y precisión.

La música es el arte particular que expresa la belleza por medio del sonido. El sonido, aunque invisible, es material, es un fenómeno físico, cuyas leyes son puramente físicas y están dadas, revelándose constantemente, en la naturaleza. La palabra no es solo un sonido, sino que tiene valor espiritual, por lo que *expresa*, en tanto que la música no tiene otra expresión, que la que nace del tiempo, en que se miden sus sonidos. La Poesía crea sus leyes obedeciendo á las del espíritu; la Música está sujeta á las de la armonía, tan necesarias y fatales como todas las leyes físicas. La poesía *crea*, la música *compone*, y varía las leyes dadas en la física del sonido, y solo por analogías tomadas de la actividad del espíritu y acompasando la marcha de sus composiciones con la del asunto, toca al sentimiento del hombre, pero vaga é indeterminadamente.

Los efectos que hoy se decantan de la música se deben principalmente á la importancia de la música vocal, que la enriquece con el timbre de la voz humana y con la expresion patognómica ó pasional, que consigue la voz y el gesto del cantante, ó bien son hijos de la alianza con la Poesía en la música escénica, como tendremos ocasion de observar. La música instrumental, y sobre todo, la sinfonía, que es la verdadera obra música en su debida pureza y mayor elevacion, no alcanza ni á expresar los afectos, y mucho menos á describir, como han supuesto algunos críticos, quedando reservada la mision de realizar la belleza espiritual á la Poesía.

Seria interminable la série de diferencias; basta repetir que la Poesía es el Arte, el arte total, y las demás son artes parciales.

Sin embargo, estas diferencias que nacen de la comprension y extension de la Poesía, no impiden que se relacione con las demás artes estrecha é íntimamente. A la manera que se diferencia una proposicion universal de una particular, y la particular sin embargo, toma su existencia y su razon de ser de la general, de este modo se diferencian las artes particulares de la Poesía, y viven, sin embargo, alimentándose de la esencia de la Poesía y hasta de sus modos de expresion.

La Poesía crea y las artes particulares, sirviéndose de su creacion, crean modos de expresion; la Poesía dá la *forma* de la belleza y las demás expresan conceptos parciales de aquella *forma* de la belleza creada por la Poesía. La Poesía determina é individualiza la belleza; las artes plásticas dan cuerpo y dimensiones á esa individualidad⁽¹⁾. Por esta relacion se descubre, que las artes particulares se alimentan con el caudal poético; y existen en tanto,

(1) Lessing. Laocoonte ó de los limites de la Pintura y de la Poesía, párf. XVI.

que la Poesía les proporciona materia, ó sea, determinaciones de la belleza. De aquí el parentesco que une á la Poesía con las demás artes. Aquella es la Ley general, estas son aplicaciones parciales. Si la Poesía no existiera, las artes particulares no existirían, ó serían á lo sumo, meras imitaciones de la naturaleza, de tanto mayor precio, cuanto mas exacta y fidelísimamente la copiaran y trasladasen.

Si la inteligencia de esta doctrina ofrece alguna dificultad, examínese, pero no fijando la atención en las obras de un artista cristiano como Murillo, Rivera, Rafael ó Miguel Angel, sino estudiando en la escultura Greco-Romana, la concepcion de la belleza dentro de los medios y facultades de cada una de las artes plásticas ó de la música.

Si consideramos por medio de una abstraccion un ente, que llamamos pintura, ó escultura, ó música, compuesto del conjunto de facultades que se revelan por los medios ó propiedades de que dispone, veremos que la concepcion de la belleza no le es asequible á ese ente, y ni aun la de la hermosura corporal.—La razon es clara.—No posee la escultura, sino representaciones de forma exterior, geométrica, plástica, y estas dimensiones las dá la pura sensacion de los objetos naturales, como es causa de la proporcion y regularidad. Pero si buscamos aquella perfeccion que servia de modelo á Fidias ó Miguel Angel, solo acudiendo á la representacion poética, á la creacion de la forma por la fantasía artística, podremos encontrarla. Luego la creacion poética dá al estatuario el criterio segun el que elije y compone la belleza fisica, que la naturaleza visible le presenta. La diferencia entre el poeta y el estatuario consiste, en que el poeta se inspira y crea toda su inspiracion; el estatuario se inspira, pero solo puede crear un aspecto, el exterior de la inspiracion, la fisonomía corporal. ¿Por qué esta diferencia? Porque el poe-

ta se sirve de un medio espiritual, de la forma misma del espíritu, y de la fantasía artística, y el estatuario de un medio físico material, que siempre es físico, por mas que la inspiracion del artista le dé un valor espiritual y por originarse de un solo grado, de un solo aspecto de la fantasía, del descriptivo.

En la idealidad cristiana, las artes plásticas tienden ya á expresar simbólica ó alegóricamente, es decir, aspiran á una expresion poética, y prevalece la Pintura; pero el pintor se diferencia del poeta, como el estatuario, porque el medio que emplea para realizar la belleza solo consigue crear la exterioridad y consignar los efectos del espíritu en el cuerpo humano, en las actitudes y contracciones musculares, y la contraccion muscular, lo mismo que la fisiognómica, son recursos muy inferiores para representar la vida espiritual, comparados con la palabra.

No hay en el estatuario ó en el pintor una concepcion entera de la belleza, y si la consigue, queda pasiva en su espíritu, y solo uno de sus aspectos es el que alcanza á manifestar, en tanto que la Poesía la realiza por completo. Este carácter de las artes plásticas comparadas con la Poesía, revela desde luego, que la Poesía presta asunto é inspiracion á las artes particulares, y que el estatuario no hace mas que representar, y en forma corporal, la inspiracion del poeta. Son la estatuaria, y la pintura, verdaderas ilustraciones de la poesia, encarnaciones en el mármol ó en el lienzo de una creacion espiritual, de un rasgo heróico, ó de una santa mártir, cantados por la Poesía y ennoblecidos por la tradicion.— Por sí, las artes particulares carecen de inspiracion total, la reciben prestada y la reproducen en sus obras.

A la Estética incumbe demostrar esta tesis, enseñando la relacion de cada una de las artes particulares con el espíritu humano y con los diversos grados de la fantasía, porque en efecto, las artes particulares, no solo responden

á fases de la belleza objetiva, sino que existen, gracias á la aptitud pintoresca, descriptiva ó dinámica, que prevalece en la fantasía del hombre, segun las tendencias de su entendimiento ó el estado de su ánimo.—Pero siempre estos modos y tendencias particulares del artista están sujetos y dependen de la inspiracion general de la belleza, reservada al espíritu que la realiza por medio de la palabra.—No hay inspiracion pictórica ó escultural; no hay mas que inspiracion poética y ésta expresada pura y espiritualmente por la palabra ó en sus aspectos singulares con medios físicos, como la piedra, el color y el sonido.

Sirviéndose de la Poesía y bebiendo en sus fuentes, claro es que las artes particulares se relacionan con la Poesía por la materia que las ocupa y por el fin á que aspiran. Todas tienden á expresar la belleza y como, para expresarla, precisa poseerla parcial ó totalmente, convienen todas las artes en esta finalidad, y en esta posesion de la belleza, y cuantos efectos se produzcan del hecho de poseer la belleza y de tender á expresarla en el grado propio de cada arte, tantos serán comunes á todas las bellas artes. En todas reina la espontaneidad del espíritu, en todas aspira el hombre á expresar el *ideal*, no lo que es, sino lo que debe ser; en todas se empeña el espíritu en poner de relieve lo esencial de las cosas, es decir, aquello fundamental, sin lo que no se podria concebir el sér de las cosas; en todas, segun su grado y relacion dichas, se levanta, corrige y perfecciona lo grosero é imperfecto de la naturaleza, segun el plan de Dios, segun el *arte divino*, y por tanto, concurren todas las artes, de esta indirecta manera, á la educacion moral del hombre, preparándolo para la contemplacion y observancia de lo Divino.

No todas, sin embargo, son ventajas que saca la Poesía á las demás Artes, porque en lo que es campo propio de cada una de ellas, la Pintura aventaja á la Poe-

sía en la descripción, en el cuadro, en el retrato, en el encanto de los ojos, por la fijeza de sus líneas y la intensidad de sus colores; la Escultura en la manifestación de lo orgánico y de lo inorgánico natural, por su exacta representación bajo las tres dimensiones; la Arquitectura en el orden, proporción y simetría de las partes que expresa geoméricamente, y la Música en la pura armonía y melodía, es decir, en el encanto del oído.

Cierto es que la Poesía retrata personajes, cierto que describe la belleza del cuerpo y la de un paisaje; pero no puede competir en estos cuadros y en estas estatuas con las obras de la pintura y de la estatuaria. Cierto que la Poesía encanta el oído con la disposición musical de la palabra, por medio de la cantidad y el acento, de la frase con el tono, y del período con el ritmo y la rima; pero no compete con la música, que atenta solo al sonido, emplea con toda libertad sus leyes propias, sin que la embarace la expresión que vá envuelta en la palabra.

Como arte plástico, la Poesía es inferior á la Pintura, como arte plástico es inferior á la Estatuaria y á la arquitectura en sus medios de expresión, así como es inferior á la música como arte dirigido al oído y la sensibilidad; pero esta inferioridad queda compensada con su incomensurable energía y extensión como arte sintético, y con su universalidad que le permite expresar el hombre en todas sus excelencias, y dirigirse á todas y á cada una de sus facultades.

Estas semejanzas y estas diferencias nos permiten ya conocer la esencia de la Poesía. Consiste su esencia en ser especificación de la belleza en forma sensible. Estriba su carácter propio en emplear la palabra como medio de expresión.

10. Si los autores convienen en que el Arte es la especificación de la belleza en forma sensible, no convie-

nen en el método que sigue el artista para llegar á conocimiento de esa forma en que se especifica é individualiza la belleza. Tratándose ya de formas sensibles, el artista, dicen muchos críticos, tiene un modelo del cual ni debe ni puede separarse, y este modelo es la naturaleza. Conciba en buen hora el artista en su tipo ó en su idea la belleza, conciba la idealidad como se quiera, lo indudable, dicen, será que al sensibilizarla, al dotarla de forma, ha de acudir á la realidad pidiéndole esas formas, ha de vaciar sus seres en los eternos moldes de las especies y de los individuos que le presenta la naturaleza. Discurriendo de esta manera ó de otras análogas, desde muy antiguo, traduciendo equivocadamente á Aristóteles, se ha dicho que la imitación de la naturaleza, era la fuente, el origen, á la vez que la Ley de creacion del Arte. Solo lo verdadero es bello, dicen unos, y la imitación de la verdad real, que la naturaleza ofrece, es la única fuente legítima de inspiracion para la Poesía. La imitación no ha de ser servil y puramente mecánica, dicen otros, corrigiendo á los primeros, ha de ser el fruto de un juicio estético, que pronuncia el artista en el estudio de la naturaleza, eligiendo lo selecto que esta le ofrece, y combinando despues estas partes segun el criterio superior que ha dirigido aquellos juicios. Si la Poesía fuera una exacta y fiel copia de la naturaleza, el Arte seria un medio mecánico, y no campo propio para lucir la espontaneidad del artista, y la fotografía seria arte y la mas excelente de las artes.

Pero esta servil reproduccion de la hermosura, este calco de la naturaleza, seria muy inferior á la misma naturaleza, porque solo reproduciria una imágen muerta de la vida, del movimiento, de la frescura de lo natural.—Si la imitación no es servil, si el artista elige despues de juzgarlas aquellas formas que la naturaleza le

presenta, es preciso convenir en que juzga con arreglo á un tipo de belleza y elige lo que mas se conforma con aquel tipo y rechaza lo que se aparta de él. Este tipo es la idea de lo bello, existente en el espíritu humano: el juicio del artista se cumple comparando el objeto natural con la idea bella que posee, y una vez comparados, decide entre su semejanza ó su disparidad. Este juicio, respecto á los séres y á las existencias naturales, se realiza porque el espíritu conoce lo esencial de cada sér, y esa esencialidad pura y completamente percibida, le permite conocer la *idea* y formar la *idealidad* de cada sér ú objeto, oponiéndolo á la existencia actual, grosera, accidentada por relaciones é influencias que el artista no estima, al contemplar solo en su idea, es decir, en su esencialidad, el objeto ó el sér que la vida y existencia natural le ofrecen.

Respecto á las nociones, sentimientos, afectos y creencias, procede el artista de igual manera: una vez consideradas en la idea que en su esencia, las crea y con formas purísimas, ideales á su vez, que expresen toda la esencia del sér, que nos quiere revelar hasta en lo mas íntimo de su naturaleza.

Así, llegando á lo esencial al través del fenómeno, á lo necesario al través de lo contingente, á lo esencial al través de lo que es mero accidente y turbacion en lo material y corpóreo, á lo infinito al través de la finidad de los séres, así, siendo el estudio de la naturaleza, no causa, sino ocasion externa de la inspiracion, el Arte consigue la *vision de la belleza*, y concordando el modo de expresion con la forma de la belleza que ha visto, expresa lo infinito al través de lo finito, lo absoluto al través de lo relativo, lo invisible, lo eterno, lo Divino, al través de lo visible y temporal de la creacion.

El *ideal*, por lo tanto, no es una abstraccion, una quimera, un ente de razon, sino que es la realidad esencial,

lo que crea y mantiene la individualidad diversa y característica de los seres.—No desconocemos que en las lenguas modernas se ha abusado de esta palabra, desviándola del significado Platónico, que es el etimológico, y que es el verdadero.—*Ideal*, de *idealis* latino, de εἶδω, εἶδος, griego, es hoy una palabra que se emplea sustantivamente, en oposicion al sentido adjetivo, en que la empleaban los críticos, que querian significar con ella una mera abstraccion, una arbitraria generalizacion de la fantasía artística, sin otra subsistencia que la del momento fugaz, que agítase la imaginacion del poeta.—*Ideal*, por el contrario, significa la realidad del sér, su pura sustantividad; y por *idea*, siguiendo la etimología, se entiende lo típico, específico ó genérico, que el espíritu conoce al través de toda variedad y accidente individual. Empleado como sustantivo, *Ideal* significa la perfeccion mayor de un sér, y esta perfeccion de su existencia actual, presente, es solo una realizacion imperfecta y aproximativa de aquel tipo esencial y verdadero.—Y no es solo el *ideal* esta pura esencia de un sér individual, sino que abraza la especie, el género, el mundo entero del pensamiento y de la creacion en cuanto es concebido y amado.—No hay para qué detenernos aqui en exponer cómo llega el espíritu humano á esta concepcion del *ideal*, ni tampoco á explicar con qué ardiente arrebató ama el corazón humano ese ideal, ni cómo el amor une al que ama con lo amado. Nos basta consignar que el arte no imita la naturaleza, sino que expresa el ideal concebido, pidiendo solo á las formas naturales *ocasion* para que se produzca la forma artística en que se ha de transparentar el ideal divino, en que ha de realizarse la belleza, es decir, lo semejante á lo Divino.

Si no es el medio de que se sirve el Arte ó la Poesía para expresar la belleza la imitacion de lo natural, tampoco podemos convenir en que la expresion sea el único fin del arte, como han sostenido algunos críticos contem-

poráneos. Si es cierto que el Arte acoge todos los medios de expresion que la naturaleza y el espíritu le ofrecen, no es menos cierto, que esta eleccion de medios tiene un fin, que es el de manifestar la belleza: siendo la expresion medio de que el arte se sirve, no puede aceptarse que sea su fin propio. Y no se crea que es lo mismo decir que el Arte no tiene mas fin que la expresion, que decir, como nosotros afirmamos, que el Arte tiene por fin la realizacion de la belleza. Lo primero supone que en la expresion, y solo en la expresion, consiste el arte, y que por lo tanto, es indiferente que lo que se exprese sea bueno ó malo, santo ó blasfemo, digno ó indigno; lo segundo indica todo lo contrario. Nace aquella creencia de considerar solo el arte como cosa externa, como una vestidura de la idea, como una exterioridad con que se decora y se engalana la concepcion en el sentimiento del hombre. Ya sabemos que esta doctrina es falsa, porque en la Poesía ó en el Arte la forma es la natural determinacion del fondo, y el fondo es la ley determinante de la forma, siendo *una*, hasta el punto de que no existe esta separada de aquella, como no existe ni puede existir el individuo, ó la figura geométrica sin la determinacion específica y sin la aplicacion del límite al espacio. Por eso, toda creacion verdaderamente artistica es manifestacion de belleza, y es un absurdo suponer que el Arte pueda expresar otra cosa que la belleza, como es un absurdo suponer una forma artistica que no dependa de la belleza que expresa; en una palabra, que haya expresion verdadera en el Arte sin que haya concepcion de lo bello por el artista. La verdad es, que en toda concepcion vá envuelta forzosamente la forma, y que el artista expresa con tanta mayor facilidad y espontaneidad, cuanto mas clara, mas precisa sea la determinacion específica de la belleza que resplandezca en su fantasia.

La Poesía tiene, por lo tanto, el fin indicado de reali-

zar la belleza. Este fin hace que nazcan afinidades y relaciones entre el arte, la ciencia y la religion; y estas relaciones de antemano nos advierten cuán poderoso elemento es para la vida humana, para sus alegrías espirituales y para su perfeccionamiento moral, la Poesía ó el Arte. La ciencia contiene y demuestra la verdad: la religion, como su etimología lo indica, nos enseña las relaciones que nos unen á Dios y los medios de que dispone el espíritu humano para acercarse á él. La ciencia nos enseña que la verdad es divina, y conociéndola, conocemos mas y mas las perfecciones de Dios. El Arte á su vez, nos manifiesta la belleza, que es tambien de esencia divina, nos lleva al través de la materia al conocimiento del espíritu, transparenta lo infinito al través de lo finito, y levanta por lo tanto el espíritu humano, como la ciencia y la religion á la santa y beatífica contemplacion de las perfecciones divinas. El Arte, realizando belleza, restablece constantemente á los ojos del hombre la esencialidad de la cosa deslucida, casi borrada por lo grosero de lo finito, por el accidente continuo que aqueja á lo que solo tiene existencia relativa. El Arte, enmedio de las pasiones bajas y de los instintos groseros de la vida comun, presenta bellos tipos de grandeza moral, de heroismo, de abnegacion, de energía ó de resignados sufrimientos, concurriendo así con la moral, con la religion y con la ciencia á educar al hombre. El Arte ó la poesia, acompañándonos desde la cuna al sepulcro en constante contraposicion con la vida real, eleva nuestra fantasía á la vida ideal y embebeciéndonos en la contemplacion de lo infinito y de lo absoluto, sirve de contrapeso á la negacion de lo absoluto y de lo finito á que tiende la existencia terrena y grosera de la vida puramente física. No hay quizá una manifestacion de lo ideal como la poesia, verdadero Angel custodio que de continuo nos excita para que volvamos los ojos á las celestes regiones de la belleza y

La poesia es un fin en si misma
por el fin que busca
que es el fin en si mismo
que es el fin en si mismo

para que saturemos el corazón con los nobles amores que inspira la contemplación de lo Divino. La religión nos enseña la idea de Dios, la ciencia nos demuestra las verdades que en Dios se fundan y contienen, la Poesía es el infatigable obrero que restablece continuamente por medio de sus creaciones el ideal divino, dándole forma universal y permanente. Con razón puede decirse, que es el Arte ó la Poesía un nuevo lazo, que establece la bondad de Dios entre el Criador y la criatura, una misteriosa escala por la cual asciende el espíritu humano hasta sumirse en la contemplación de la belleza infinita.

La importancia de la Poesía queda declarada en las frases anteriores, y aun cuando nos fijáramos solo en las páginas de la Historia, al ver que en las civilizaciones primitivas, la poesía es un medio de revelación religiosa, es la forma del legislador, y acuden á ella los conquistadores, para entusiasmar á los ejércitos, así como la invocan los conquistados para enardecerse en la defensa de sus hogares y de su patria, bastaría para convencernos por este testimonio de las gentes, que la Poesía por su importancia, por el fin que cumple, por lo universal de su influencia, por la generalidad de sus medios de expresión, aventaja y excede á las artes particulares inferiores á ella bajo todos estos conceptos.

II. Conocido el elemento ideal, que comprende el tipo *inteligible* de la razón unido al *formal* de la fantasía, conocida la esencia de la Poesía que consiste en crear el tipo armónico (ideal-fantástico) y advertidas las diferencias que distinguen á la Poesía de las artes particulares, así como indicados su verdadero fin y su importancia, atendida la alteza del objeto, solo nos resta ocuparnos de los *elementos expresivos* de que se sirve la Poesía.)

Ya hemos dicho que el medio expresivo de la Poesía es la palabra; pero la palabra articulada ó escrita. Diciendo

palabra hablada ó articulada, significamos la totalidad de los medios expresivos de que dispone el hombre y que nacen de la índole de su constitucion y de la vida de los diferentes órganos que la componen. El gesto, la actitud, el movimiento del rostro, del cuerpo y de los brazos y piés, son medios de expresion indisolublemente unidos á la palabra articulada. La voz con sus tonos graves ó agudos, con la rapidez ó la lentitud en la articulacion, son asimismo medios que acompañan á la expresion de la Poesía, aumentando su energia expresiva.

Son todos estos, medios naturales de expresion, que nacen de la estrecha union del espíritu y de la naturaleza en el organismo humano. El rostro es un espejo fiel del estado del ánimo; la ira, el amor, la inquietud, el desaliento ó la desesperacion se manifiestan elocuentemente, gracias á la movilidad de la fisonomía. El ademan y la actitud expresan el carácter constante del individuo, así como el tono de la voz y la rapidez de la palabra, expresan las mas delicadas gradaciones de la emocion, del éxtasis ó del arrebató que posee al artista. Tan armónica es la existencia del espíritu y de la materia en el hombre, que continúa y sucesivamente refleja ésta el estado del alma. Tan singular propiedad ha dado márgen á que varios autores, discurriendo sobre estos hechos, hayan hablado de las artes mímicas y de la danza ó baile, como de tantas otras bellas artes, que aumentan la lista de las generalmente tenidas como tales. No son bellas artes, no tienen existencia propia, y lo prueba que la mímica sin la poesía, la danza sin la música carecen de sentido, y se reducen á meros gestos ó á ejercicios gimnásticos. Son medios de expresion de la Poesía, nacidos de la armonía que existe entre el espíritu y la naturaleza en el organismo humano.

La historia ilustra este tema, mostrándonos en las civilizaciones primitivas, como la Poesía se acompaña naturalmente del gesto, de la danza ó baile, y de la música. El

Poeta *canta* y baila su inspiracion á la vez que la dice, el juglar declama y representa su narracion épica, ó *canta* su sirventesio ó su alborada el trovador; de manera, que todas las facultades y condiciones expresivas del hombre, la voz, el movimiento, el gesto y el ademan, se ponen al servicio de la Poesía, para que sus inspiraciones lleguen con toda claridad y precision al espíritu de los que son á la vez oyentes y espectadores.

De todas estas formas de expresion recoge datos é indicaciones la Poesía, como las recojen y se sirven de ellos las artes particulares. La estatuaria y la Pintura tienen el modelo vivo del hombre, que han de estudiar; la Música tiene las leyes del movimiento que traduce en el ritmo y en la medida, en el *paso* y en los movimientos ordenados de la danza; la Poesía, por último, estudia el modelo vivo, como las plásticas, y toma de los movimientos de la danza el *pie* para sus versos, es decir, el ritmo, que ha de servir de ley al lenguaje poético.

Estos medios naturales de expresion que acompañan á las primeras manifestaciones del arte *humano*, del arte *total*, que pone en juego *todas* las propiedades del organismo del hombre, se transforman andando los tiempos en medios artificiales que aumentan la fuerza expresiva de la Poesía. La escultura, la pintura, la música, se ponen al servicio de la poesía, reconociendo así expresamente su supremacía y autoridad. La arquitectura le abre campo en sus construcciones (teatros), la pintura le ayuda á la verosimilitud (decoraciones), representando el lugar pintoresco, riente ó agreste en que sucede el acontecimiento; las *artes escénicas*, en una palabra, se afanan por aumentar sus dotes expresivas, poniéndose á su servicio, á fin de que no reconozca límite su influencia. La música, por último, le presta sus melodías y sus armonías para aumentar la emocion artística de los oyentes ó de los espectadores.

Prescindiendo de estos modos auxiliares expresivos de la Poesía y fijándonos solo en la palabra, que constituye el modo esencial de la expresión de la Poesía, se distingue aquella de los medios de expresión que emplean las artes particulares, en que es á la vez manifestación espiritual y *sonido* y es bella como sonido y como signo y lo es como armonía del sonido y del espíritu.—Como sonido, tiene la palabra toda la belleza que hemos reconocido en este medio expresivo de la música; como signo representativo del espíritu, tiene la belleza de lo representado, puesto que goza el privilegio de ser incorpórea, aunque sensible, y este grado de espiritualidad le permite expresar directa, indirecta y sucesivamente todo lo que con ella quiere el espíritu representar.

Como *expresión*, es la palabra eminentemente artística, porque solo por esta condición es ya una *forma* de la inspiración espiritual. La palabra, bien signifique la sustantividad, bien los accidentes, bien la acción; *expresa* desde luego en *forma* concreta, específica la sustancia, el accidente de la acción.—Al decir idea, deseo, pasión, representamos, ya en forma específica ó individual, esos fenómenos de la naturaleza psicológica del hombre: al calificarlos con los adjetivos clara, ardiente, horrible, se pinta ó colorea la representación pura que se había expresado con el sustantivo, determinándolo hasta darle relieve.

Este *figurar* continuo por medio de la palabra, que constituye su esencia, que concentra y resume en la palabra la acción de todas las facultades lógicas y estéticas del hombre, origina su aptitud universal y absoluta para la Poesía; tanto, que hay Arte, en el sentido de manifestación de lo invisible por lo visible, solo en el hablar. El que habla puede ser artista y el que habla bien es artista. Veremos las consecuencias de este carácter artístico de la palabra al ocuparnos de la Oratoria.

Esta cualidad inherente y natural de la palabra, de

ser una especificacion, de ser una enumeracion constante de formas singulares, se refiere solo á su carácter espiritual, advirtiendo, que al lado de esta excelencia que tiene, debemos enumerar otra no menos digna de estima, y que le es correlativa, á saber; que la palabra es expresion del espíritu relativamente á la materia, y es *imagen* de la materia respecto al espíritu. Cuando decimos flor, rio, fuente, dibujamos, representamos á los ojos del espíritu estos fenómenos naturales, y al adjetivarlos los coloreamos, hasta el punto de darles fisonomía propia, para que aparezcan, como estátuas ó como cuadros, en el espíritu nuestro ó del que nos escucha.

Hé aqui una creacion artística que espontánea y fatalmente se cumple, solo hablando; hé aqui explicada la existencia del lenguaje pintoresco y animado de la multitud, el origen de los tropos, de las figuras, y cómo es posible que en el lenguaje comun haya elementos verdaderamente artísticos.

La palabra, siendo expresion del espíritu, *imagen* del mundo exterior, puede recorrer ambos mundos, y el arte que lo emplee, así puede *expresar* lo intelectual y *moral*, como *reproducir* lo corpóreo.—Es un instrumento tan universal, que nada le está vedado. Lo espiritual lo *expresa*, lo *material* lo *reproduce*, el *tiempo* lo *significa* en la succion de sus voces, de sus oraciones, de sus períodos, de sus cantos ó de sus actos y trilogias.

En cuanto al sonido de la palabra, es decir, en cuanto al elemento material de la palabra, la Poesía no se sirve de él tal como se presenta en la naturaleza, sino que lo convierte en artístico, en virtud de leyes musicales adaptadas á la naturaleza y condicion de la palabra articulada. La posibilidad de esta transformacion de sonido natural de la palabra nace tambien de la constitucion orgánica del hombre. La voz humana varía segun los sexos, en volúmen y en extension: varía segun las edades, y

varía, por último, según el estado anímico del individuo. Si es distinta la voz del hombre de la de la mujer, si es diversa la voz del adolescente de las voces del varón y del anciano, no es menos distinta la voz de la ira y de la cólera, que la del amor y la del orgullo, que la de la humildad. En esta diversidad de tonos encuentra la Poesía la posibilidad de transformar artísticamente el sonido que acompaña á la palabra, y aplicando la teoría rítmica á ella, produce una escala de sonidos que causa una diversidad de movimientos, que sujeta el ritmo, y llega, por último, á encontrar semejanzas é igualdades de sonidos en la versificación; pero como en la naturaleza no existen aislados é independientes estos elementos, que la claridad didáctica nos obliga á distinguir, sino que están en íntima y en estrecha relación unos con otros, influyéndose recíprocamente, de aquí, que advirtamos que el ritmo, el metro y la versificación que expresan el elemento acústico de la palabra, ó sea la voz, se armonicen con el movimiento interior del espíritu, y el metro y la versificación traduzcan el ritmo interior, la ansiedad del ánimo, la agitación del sentimiento y la plácida y serena calma de una poderosa intuición.

Como consecuencia legítima de los principios sentados, se deduce que, en cuanto á la palabra, como expresión del espíritu, ó sea el elemento intelectual de la palabra, no hay diferencia alguna esencial entre el lenguaje común y el lenguaje artístico; que todo idioma, en el mero hecho de existir, tiene las condiciones necesarias para servir de instrumento á la poesía en cuanto á sus leyes gramaticales; que todo idioma es apto para la expresión poética, sin necesidad de una cultura artificial y sin que sea precisa una previa educación del lenguaje, tesis todas que se demuestran teóricamente por los principios consignados, y que se comprueban por el estudio de la Historia, al ver que donde quiera que existe un idioma, por primitivo que

sea el pueblo que lo emplea y por embrionaria que sea la civilización de que aquel pueblo goza, existe la poesía, realizando la concepción de la belleza á que llegó aquel pueblo y aquella civilización.

No hay una historia del lenguaje poético ó artístico, que pueda seguirse al través de los tiempos y de las diferentes lenguas, pero en cambio hay una historia del elemento físico ó musical de la palabra, que nos vá mostrando las distintas leyes á que sujetaron este elemento musical los pueblos antiguos y modernos, para que sirviesen de una manera adecuada á los fines propios de la Poesía. Siguiendo esta historia, comprenderemos cómo el sonido natural que acompaña á la palabra se convierte en elemento musical y artístico, expresivo de la *vida* de las concepciones artísticas.

12. Es frecuentísimo escuchar en nuestros días, que la Poesía es un atributo de la juventud, ó de la infancia, así de los individuos como de la humanidad;—y no es menos frecuente oír, que las ciencias naturales ó las aplicaciones sorprendentes de la mecánica y la química han vencido á la Poesía y la han desterrado de la civilización presente, cuyo vigoroso cántico es el martillo de las fraguas y el ronco grito de las locomotoras que vuelan en un espacio casi ideal, gracias á la ciencia de los Ingenieros.—Todos estos conceptos son erróneos, como era ya equivocada la creencia de críticos de pasados siglos, que entendían eran las artes, niñas tímidas que huían amedrentadas del fragor de las armas. ¡No! la Poesía es la inseparable compañera del espíritu humano; porque nace de la índole misma, de la esencia misma del espíritu y de la vida del espíritu. En tanto que la fantasía viva, existirá la Poesía; y la fantasía subsistirá en tanto que no se cambie la constitución espiritual del hombre. En tanto que la belleza exista y exista el hombre, existirá la Poesía; y la belleza es

idea eterna, como fundada en Dios, y el hombre, sér racional, la conocerá, y conociéndola la amará, y amándola dirá su conocimiento y su amor.—Naciendo la Poesía, por lo tanto, de estas relaciones que ligan á Dios y al hombre racional, á las divinas perfecciones con la razon y con el amor del hombre, es imposible, racionalmente; concebir una edad, un dia, un momento, en que la Poesía no venga, cantando el Ideal, á revelarnos estos lazos de amor y devocion que unen al Creador con la criatura.

Lo que sí es cierto es, que cada edad tiene su Poesía, adecuada al estado de su espíritu y á la cultura de sus facultades; que la Poesía casi inconsciente, puramente descriptiva del mancebo, rica solo en metáforas y encarecimientos, no cuadra al hombre ya en su edad madura, que conoce y ama la belleza intelectual y moral y que la expresa con rasgos pensados y profundos.—Lo que es indudable es, que la Poesía de las edades primitivas de las naciones, no es la de las edades y siglos de oro; pero no que concluya la Poesía en ninguna edad y en ninguna ocasion, siendo guerrera y belicosa, cuando las naciones luchan y guerrear, noble y orgullosa, cuando conquistan y civilizan, triste y melancólica, cuando sufren yugo extranjero y pierden la esperanza en el porvenir.

El dominio en la opinion de ideas escépticas ó materialistas, hizo creer, há pocos años, que el único bien era el placer y la única edad amable la edad de las pasiones y de aqui elegías sin cuento cuando llegaba la edad de la razon, de los deberes sociales y de la meditacion de los grandes problemas de la vida.—Pero entonces es cuando la Poesía reviste caracteres de mas precio, cuando llega á la belleza del espíritu, á la belleza moral, y entonces es cuando el verdadero Poeta cumple el fin del Arte, manifestando el *ideal* en su oposicion con la realidad ordinaria de la vida sensible.

No hay edad ninguna, que, así natural como espiri-

tualmente, esté falta de belleza: bello es el niño sonriendo en el regazo de su madre, pero es bello tambien el anciano iluminando la inteligencia de sus nietos con sus palabras y sus sonrisas; bella es la inspiracion anacreóntica ó apasionada del poeta erótico, pero es mas bella la profunda inspiracion de la Oda religiosa ó filosófica, y la grandiosa y sublime del autor de *El mágico prodigioso* ó *La vida es sueño*.

No es menos infundada la superficial especie de los amadores de una ciencia que califican de positiva, que creen que toda vida espiritual, libre y espontánea es hoy imposible, por el crecimiento y desarrollo que han tenido las ciencias naturales y las físico-matemáticas, suponiendo, que las creaciones del crisol ó del horno han vencido á las infinitas de la fantasía.—En el hombre, por su naturaleza una y armónica, el desarrollo de una facultad nunca impide ni imposibilita el de las demás, antes al contrario, por la relacion y mútua influencia en que todas se encuentran, la cultura de una y sus adelantos son condicion del desarrollo de las otras.—Cuanto mas se profundize y extienda el conocimiento de la naturaleza, de sus séres y de sus leyes y mayores sean los maravillosos inventos que consiga el escalpelo, el telescopio, el microscopio ó el reactivo químico, mayores serán los horizontes de la Poesía y mas viva y animada la creacion poética.

De la misma manera que no se ha descubierto un pueblo mudo ó ateo, ni en los desiertos inexplorados del África, en la inmensidad del Océano, ó en los hielos de los círculos Polares, tampoco se descubrirá un pueblo falto de toda expresion poética; porque seria necesario para ello que se encontrára otra especie diferentemente constituida en su sér espiritual, de como lo está la creada por Dios á su imágen y semejanza.—La Poesía es una manifestacion necesaria de la vida espiritual y acompaña por lo tanto á la humanidad desde la cuna al sèpulcro.

Dia 10 de Mayo -
Consumatum
- est -

15

CAPÍTULO II.

LA VOZ HUMANA Y SUS CARACTÉRES.

13. Exposicion.—Análisis de la palabra.—Su carácter físico: el sonido producido por la voz.—Distincion entre el ruido y el sonido.—La voz en el hombre.—Importancia de la voz.—Sus caractéres generales.—Empleo de la voz, en el canto y en la elocucion.
14. Definicion de la voz.—Definiciones que se han dado.—Explicacion de Mr. Fournier.—¿Cómo se produce la voz humana? Aparato vocal.—Partes de que consta.—Analogia entre el aparato respiratorio y los instrumentos artificiales.—El aparato vocal produce la voz como los instrumentos de lengüeta.—Admirables condiciones del aparato vocal.
15. Diferencias de la voz humana en el mismo individuo.—Registro de pecho, medio y de falsete.—Diferencia segun la edad.—Diferencias segun el sexo.—Bajo, baritono, tenor, contralto, tiple ó soprano.—La Foniscopia.—Belleza de la voz.
16. *Elementos simples y complexos de la voz.*—Extension, intensidad, timbre.—La gamma de los sonidos.—Explicacion de Biot confirmada por Heimhotz, del timbre de la voz.—Carácter espiritual del timbre de la voz.—Articulacion de los sonidos.—Las letras, elementos de la voz.—Clasificacion de las letras vocales: su origen y su importancia.—Caractéres bellos que imprimen a la palabra.—Las consonantes.—Insuficiencia de las bases que generalmente se aceptan para la division de las letras.—Clasificacion de Heyse de las consonantes de las lenguas Aryas y combinacion de sus vocales y consonantes.—La silaba como forma fonética de la raiz.—Cronometria silábica.
17. *Elementos complexos de la palabra.*—El ritmo, su explicacion, su importancia y caractéres bellos de que reviste

á la palabra.—Partes constitutivas del ritmo; la medida, el movimiento, la tonalidad.—Explicacion de estos conceptos.—La melodía.—Su importancia en la palabra.—La armonía.—Influencia espiritual en estos elementos compuestos.

*- / * -* Belleza oral de los idiomas.—Expresion armónica de todos los elementos de la voz, así simples como compuestos, en la pronunciacion.—Leyes de la pronunciacion.—Influencia del clima.—Cambio de vocales y consonantes, causados por la pronunciacion en la historia derivada de las lenguas.—Ley de Grimm.—La pronunciacion que expresa directamente el espíritu humano domina ya como ley en los fenómenos de la voz.—Transicion al estudio de la palabra.

13. El estudio de la palabra humana, como órgano del Arte ó de la Poesía, es un estudio complejo, porque la palabra humana es á su vez un todo compuesto, en el cual existen, aunque esencialmente unidos, diversos elementos. La palabra es un sonido articulado por medio de la voz humana, es la expresion del pensamiento humano, es el órgano del arte, el medio de que se sirve para realizar sensiblemente la belleza, y todos estos aspectos se reunen y armonizan en un solo fenómeno, en la palabra hablada, oral, que á pesar de su unidad, expresa perfecta y cumplidamente todos los fines, que responden á las cualidades enumeradas. Esta unidad de la palabra, en la cual se combinan tan variados aspectos y tan diferentes cualidades, nos obliga á descomponerla, á distinguir sus partes, estudiando cada una de ellas separadamente, para conocer su esencia y su índole y llegar á comprender la importancia de sus manifestaciones en la vida humana; porque aun cuando en la realidad el fenómeno se nos presenta complejo, pero uno, las leyes del método, y la precision del análisis, nos obligan á romper abstractamente esa unidad, procediendo de lo mas sencillo á lo mas complicado, é induciendo por lo externo lo que sea el interior.

Obedeciendo á esta ley, analizaremos la palabra, con-

siderándola primero en su elemento exterior sensible, es decir, en el sonido articulado y en la voz que lo produce; después en su elemento espiritual, en lo que expresa y como lo expresa; y por último, expondremos, cómo, uniéndose ambos elementos, el exterior sensible y el espiritual, se constituye y organiza la palabra, como órgano del Arte ó de la Poesía. /

Claro es que siendo estas distinciones puras abstracciones de nuestro entendimiento, porque en la realidad, en la palabra, no están divididas ni separadas estas cualidades, sino que están unidas y unidas armónicamente, como expresión de su sér armónico, existirán entre todos y cada uno de estos aspectos, multiplicados lazos de relación, ya de dependencia, de prioridad ó de influencia recíproca que procuraremos señalar, para que no se olvide la ley real que dá 'unidad á estos aspectos varios de la palabra.

Por último, como el hombre ha conseguido fijar la palabra y conservarla, dotándola de una existencia permanente, distinta de la puramente oral, que es la propia y genuina, y ya que la ha fijado por medio de la escritura, aumentando su importancia y su influencia en la vida artística y moral del género humano, concluiremos este estudio con el de la palabra escrita.

Al considerar la estructura de la palabra humana, hie-re desde luego nuestro sentido el elemento físico y externo, es decir, el sonido. No hay para qué repetir doctrinas físicas que pertenecen á las ciencias naturales, ni tampoco estudiar en la filosofía de la naturaleza el significado y la trascendencia del proceso acústico que se desarrolla en su seno. Sobre estos temas y sobre el origen del sonido, sus causas, sobre el vehículo que lo transmite, y otros fenómenos acústicos, nos referimos á estudios anteriores, limitándonos á decir, que el sonido es el efecto

de un movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido ó propagado por el aire. El hombre, gracias á su constitucion anatómica y fisiológica, no solo percibe el sonido, sino que participa de la facultad general, que tienen todos los séres vivientes y organizados, de producirlo; gozando además del privilegio de *ligar* estos sonidos, de articularlos, lo que verifica por medio de la voz.—Los sonidos mas exquisitos de la naturaleza inorgánica, no llegan nunca á ligarse, formando un todo regular y armónico. Los gritos de los animales vertebrados no pasan de ser sonidos aislados, inarticulados, gritos que no obedecen á ninguna ley música, porque no tiene conciencia de ellos el animal que los produce, y aun el canto de las aves tiene ese mismo carácter, por mas que nos embelese la vivacidad y la variedad con que los produce el ruiseñor ó el jilguero.—Cabe aqui la primera distincion entre ruido y sonido. El ruido es el de la naturaleza inorgánica y aun de la orgánica, como el trueno, el murmullo de las aguas y el susurro del viento; es una conmocion irregular con que se agita el aire; el sonido, tal como nos lo hacen percibir las flautas, las violas, la voz humana, son vibraciones periódicas isócronas en el aire elástico.—Nada, ni nadie, articula los sonidos; nadie *habla*, ni *canta* en el Universo, como dice Plutarco, «sino el hombre, á quien »los dioses concedieron el uso de la *voz articulada*.» La voz, es la mas enérgica y la mas pura de las formas de la vida, es la resonancia mas íntima y mas completa de su sér. Si, confundiendo la voz con el sonido, se quiere sostener que, todo lo que vive posee una voz, y solo la muerte es muda, como decian los antiguos, es preciso convenir en que solo la del hombre es articulada, y de tal modo se confunde la voz con el principio vital, que todas las lenguas la identifican ó señalan enérgicamente su íntima analogía, llamando á la voz *soplo*, *aliento*, *hálito*; pero este hálito, este aliento, este soplo, es significacion del principio inmate-

rial de la vida, representado por el movimiento que es inmaterial y por la voz que no es mas que un movimiento, y como tal, impalpable é incorpóreo.

La voz no solo revela la existencia del sér que la produce, no solo lo revela en la forma esencial, es decir, en la del movimiento, sino que lo revela del modo mas espiritual ó menos material. La voz es un movimiento vibratorio de los cuerpos; supone la existencia de un cuerpo, pero ella es incorpórea, ó si es cuerpo, es un cuerpo como el aire, sonoro, impalpable, invisible, libre de las categorías de peso y de medida y de todas las condiciones de la materia. Invisible y aérea y siempre en accion, es la voz la representacion mas perfecta de la energía espiritual de los séres; y el prestigio que la acompaña por este carácter, ha sido reconocido en todos los tiempos y en todas las edades, para establecer por ella, ya cantando, ya hablando, la comunicacion de los espíritus humanos y aun la comunicacion del espíritu del hombre con Dios. Estas excelencias de la voz humana se originan del carácter inteligente y racional del sér, cuya vida expresan. La unidad de la vida humana se expresa en el orden y relacion de los sonidos que produce la voz.—La voz puede establecer esta relacion entre los sonidos que produce, por la influencia que tiene el alma en los movimientos de extension de los órganos que la obedecen. Esta accion de la voluntad sobre los órganos, sometiéndoles á leyes de medida que el espíritu concibe, y obligando al organismo á realizarlas, es causa de que la voz humana sea un medio flexible, apto y fiel, para manifestar por completo la actividad del espíritu. A estos caracteres de la voz hay que añadir, que tocando tan de cerca como toca, á la esencia espiritual de nuestro sér, se impregna profundamente de nuestra personalidad. La voz, apropiándose el pensamiento, hace resaltar y pone de relieve todas las gradaciones del sentir, que el signo escrito nunca expre-

sa; la voz individualiza todos nuestros sentimientos, los dota de carácter particularísimo, naciendo de aquí la poderosa simpatía que la voz despierta en el espíritu de los hombres. Toda persona tiene una voz propia, exclusiva, que se distingue de la de los demás, como se distingue su manera de pensar y como se diferencia su fisonomía de las otras, manifestando así la infinita variedad de los individuos, á la vez que la enérgica individualidad de cada uno de ellos.

Por medio de la voz el hombre *canta y habla* y no es tan fácil, como á primera vista pudiera creerse, de terminar dónde concluye el recitado y dónde comienza el canto. Oyendo *cantar ó recitar* á los Árabes y á los Chinos, en particular, es difícil, si no imposible, teóricamente señalar esta distincion; y fijándonos en la salmodia de los rezos de las iglesias griega y latina, no es hacedero decidir si es canto, si es música, ó meramente hablar aquel empleo de la voz, porque como decia San Isidoro de Sevilla, «*psallens pronuncianti vicinior erat quam canenti.*»—Es una manera que flota entre las dos formas y que participa de la naturaleza de ambas. Basta consignar este doble empleo de la voz en la música y en el lenguaje articulado para comprender su importancia, aun bajo el aspecto puramente físico que la consideramos, puesto que sirve de órgano á la música y á la poesía, á la vez que de lazo y vínculo general entre los hombres, poniendo en comunicacion sus almas. Pero no es llano entender todos estos empleos y todos estos efectos de la voz humana, sin conocer su naturaleza y la del órgano que la produce.

14. Varias son las definiciones de la voz que encontramos en los autores antiguos y modernos. Platon la definia diciendo que, «la voz es un choque en el aire que llega al alma por medio de los oidos.»—Esta definicion resume el concepto que los antiguos se formaban de la voz, desde

Hipócrates y Aristóteles hasta nuestros días. La voz, dice ya un escritor moderno, *vox* de los latinos, φωνή de los griegos, «consiste en un sonido particular producido ordinariamente por el paso del aire por las vías respiratorias.» Los ilustres fisiólogos Richerand y Berard la definen diciendo «que la voz es un sonido sensible, resultante de las vibraciones que el aire experimenta al salir de los pulmones, atravesando la glotis.» Mr. Gerdy, dice, «la voz consiste en la producción de un sonido en la laringe;» y los demás fisiólogos modernos definen la voz de una manera análoga. La explicación más aceptable es, en nuestro sentir, la del doctor Fournier, que dice, «la voz es un sonido producido por una lengüeta particular, constituida en un tubo, de paredes movibles por la acción muscular, y cuya parte vibrante la origina el repliegue mucoso que limita los bordes de la glotis. El paso del aire por la glotis provoca las vibraciones sonoras.»

Analizando los términos de esta explicación, conocemos la constitución anatómica y fisiológica del órgano que la produce.

Es un hecho averiguado por los anatómicos, que la voz se produce en la región glótica. Sobre este punto no existe dificultad; pero sí existe respecto á la designación de la materia sonora, porque unos fisiólogos sostienen que es el aire, atravesando la glotis; otros, que son las vibraciones de las cuerdas ó cintas vocales, considerando el aire solo como un medio de provocar las vibraciones, y por último, el doctor Fournier sostiene que ni una ni otra teoría son exactas. Estas diferencias nacen principalmente del empeño que han tenido los fisiólogos en comparar el órgano vocal humano con los instrumentos artificiales. Ya Galeno comparaba el órgano vocal á una flauta; otros lo comparan á los tubos del órgano; Magendie al cuerno inglés; Savart al reclamo de los pajareros, y de estas comparaciones nacia el empeño de querer explicar

mecánicamente lo que debe explicarse fisiológicamente.

La producción de la voz supone dos condiciones necesarias, la vibración de un cuerpo y un agente capaz de provocar la vibración. Bajo el primer aspecto es posible buscar la analogía de la vibración entre el órgano vocal y los instrumentos musicales, y es natural el indagar cuál es la índole del cuerpo vibrante en la laringe humana; pero es expuesto llevar mas adelante la analogía entre el aparato natural y los instrumentos artificiales. El exámen mas superficial basta para demostrarnos, que la laringe no funciona como los instrumentos de viento, porque no hay analogía alguna entre la constitución anatómica de la laringe y el sistema de orificios, exactamente calculado, de los instrumentos de viento; si el sonido vocal no se produce por las solas vibraciones del aire, debe producirse por las vibraciones de las partes sólidas de la glotis. Las últimas investigaciones llevadas á cabo con auxilio del laringoscopio, han confirmado sospechas anteriores del ilustre fisiólogo Muller, demostrando que el instrumento vocal no es un instrumento de viento, sino un instrumento mixto de los llamados de lengüeta, como por ejemplo, el clarinete. La laringe funciona, en efecto, segun el mecanismo de estos instrumentos, pero sin extremar la comparación; porque, repetimos, que el problema no pertenece á la física, ni á la anatomía, sino á la fisiología.

Parecido en esto á los instrumentos mas usados, el vocal se compone de tres partes distintas, á saber: la parte que produce las vibraciones sonoras, un tubo de resonancias y un tubo conductor del aire. En el aparato vocal, las cuerdas ó cintas vocales constituyen la primera parte; el canal que se extiende desde la glotis, ó sea desde la parte superior de las cintas vocales á la boca y á la nariz, constituye la segunda; y la tercera la forman la tráquea y los bronquios.

Nuevos experimentos han venido á demostrar, que por la influencia del paso del aire al través de la abertura de la glotis, la membrana mucosa se separa fácilmente de la fibrosa, y vibra en los intermedios de las cuerdas vocales. Esta vibracion es, á nuestro juicio, la que produce los sonidos de la voz. Esta membrana mucosa, delgada, trasparente, vibratoria, que rodea las cuerdas vocales como un guante envuelve un dedo, está apenas adherida al borde interno de las cuerdas vocales y forma así en los límites de la glotis una hojita vibrante, constituida por las dos capas que revisten la parte superior é inferior del borde interno de las cuerdas vocales. La pureza y la extrema finura de estos sonidos, se debe á que la masa muscular de las cuerdas vocales no está en contacto con la membrana vibratoria ó vocal, sino que existe entre ellas la otra membrana fibrosa muy fina y elástica, proporcionándole así á la membrana vibratoria una superficie pulimentada, húmeda y favorable en extremo, al roce y frotamiento.

Conocido como se produce el sonido, nos resta averiguar las causas de su diversidad. Sabemos que la duplicacion de la membrana vibratoria, limitando por una y otra parte la abertura de la glotis, constituye una verdadera lengüeta. La tension de las cuerdas vocales que aumenta ó disminuye la longitud de su parte vibrante es la causa de los diferentes tonos de la voz, y para comprender bien la infinita variedad que es posible en esta tension ó extension de las cuerdas vocales, recordaremos que existen en el aparato vocal tres clases de músculos, de los cuales unos tienen una accion tensiva ó distensiva sobre las cuerdas vocales en sentido de su longitud, otros tienen la misma accion en el sentido de su grueso y finalmente otros, que aumentan ó disminuyen la latitud de las partes vibrantes por la oclusion progresiva de la glotis hácia atrás.

Estas modificaciones de la voz se aumentan conside-

rando lo que hemos llamado tubo sonoro, ó sea la cavidad comprendida entre la parte superior de la glotis y las fosas nasales. Comparado este tubo sonoro del aparato vocal con el de los instrumentos músicos, se advierte desde luego, que ni tiene su extension ni la columna de aire se modifica por medio de las aberturas que tienen los instrumentos musicales; pero en cambio las paredes del tubo en el aparato vocal son extremadamente flexibles y pueden darle á cada emision de voz un tubo vocal configurado á voluntad, segun la naturaleza de la nota. Los tejidos que tapizan todo el tubo vocal, los ventrículos de la laringe y la epiglotis, y, por último, la boca y las fosas nasales, bajo la influencia de la accion muscular se ablandan ó se endurecen, acomodándose á todos los tonos posibles de la voz y modificando en una gradacion indefinida la extension, el timbre y la intensidad de los sonidos.

El tubo conductor del aire pulmonar lo constituye la parte del órgano vocal, que vá desde la faz inferior de las cuerdas vocales hasta los vesículos pulmonares. Como su nombre lo indica, su destino se limita á transmitir el aire que, pasando al través de la glotis, hace vibrar la membrana citada. Muller y otros fisiólogos han demostrado, que la longitud variable de la tráquea no tiene influencia ninguna en la variacion de los tonos de la voz; su verdadera importancia nace de la resonancia de las notas en la cavidad del pecho. Cada vez que se emite una nota, cuyas vibraciones encuentran simpatías vibratorias en la longitud del tubo conductor del aire, la nota se refuerza.

Se advierte por esta observacion y por las anteriores, que la laringe posee una *tabla armónica* maravillosa que permite, que los medios de resonancia cambien de forma y de dimensiones segun la nota emitida. A cada nota corresponde una *tabla armónica* particular y que re-

fuerza el sonido con tanta mas exactitud y precision, cuanto que esta correspondencia no depende de la voluntad del cantor. En el hombre la tabla armónica la constituye toda la extension de las vías respiratorias, desde los vesículos pulmonares hasta los labios, y sin que el cantor se preocupe de ello, cada nota va á encontrar en este largo trayecto la parte resonante que le conviene.

El ilustre profesor del Conservatorio de París, Mr. Reviol, ha podido seguir aplicando la mano al pecho y al cuello de un cantante, el punto variable de esta resonancia en tanto que recorria la escala vocal y llegando á las notas *fa*^{3.º} y *sol*^{3.º}, cuya resonancia se verifica ya en la laringe y la de las notas siguientes tenia lugar en la cavidad de la boca, lo que motivó el nombre de timbre paladial dado á esta resonancia.

Analizadas las partes que constituyen el aparato vocal, expondremos ligeramente de qué manera cada una de ellas concurre á la formacion del sonido reconstituyendo el mecanismo de la voz humana, para conocer su modo de obrar.

La laringe es una cavidad circunscrita por los cartílagos móviles, situada en la parte superior del cuello y que se une por su parte superior con la faringe y la boca, por su parte inferior con el tubo que lleva el aire á los pulmones. La laringe contiene en su interior los cuerpos vibrantes, que son las cuerdas vocales y la membrana vocal. Las cuerdas vocales son dos pequeños labios que funcionan de la misma manera que los de la boca, cuando se aplican á la embocadura de un instrumento de viento. La glotis es el intersticio que separa las cuerdas vocales, y que es análoga en la laringe al orificio de la boca en la analogía presentada. La membrana vocal es la película que se separa de los bordes de las cuerdas vocales y que vibra en los intersticios.

El tubo respiratorio, constituido por la tráquea y los

brónquios, se une á la laringe por su parte inferior y llega á los pulmones, de donde procede el aire que provoca la vibracion de las cuerdas vocales. Por medio de la inspiracion y de la expiracion los pulmones se dilatan ó se contraen como una esponja, absorbiendo ó arrojando el aire que se encierra en sus tejidos.

Los sonidos producidos por la vibracion de la membrana vocal se modifican por el tubo vocal que atraviesan y que se compone de la laringe, de la boca y de las fosas nasales. Esta parte del órgano vocal es importantísima, porque es el punto en que se verifica la articulacion del sonido, donde se efectúa la vocalizacion casi naturalmente y donde se originan los mas señalados efectos del *timbre* de la voz.

15. Conocido ya anatómica y fisiológicamente el instrumento vocal, antes de entrar en el estudio de la articulacion de los sonidos, enumeremos la riqueza de medios de expresion que se encierran en la voz humana, considerando su variedad, fundando así en su conocimiento el estudio de la oratoria y de la declamacion teatral, que nos ocuparán en su lugar.

Los músicos y los fisiólogos, para designar las diferentes cualidades sonoras que ofrece la voz humana en el mismo individuo, segun el grado de la escala vocal en que se la examina, se sirven de la palabra *registro* y distinguen, registro de pecho, registro de falsete y registro mixto. Llamam registro de pecho á los sonidos llenos, voluminosos, distintamente percibidos por el oido, y que no es posible definir sino expresando las condiciones anatómicas y fisiológicas que presiden á su formacion. Como esto no nos incumbe, nos limitaremos á decir que durante la emision de las notas graves del registro de pecho, la abertura de la glotis se ensancha y se dilata, los músculos apenas se contraen y esta dilatacion y

esta contraccion van disminuyendo al compás que se su-
be en la escala, y concluye el registro cuando la fuerza
muscular es impotente para provocar modificaciones que
generen nuevos sonidos.

El registro de falsete nace, como la voz de pecho, de
la accion nacida de la tension de las cuerdas vocales, de
la tension de estas mismas cuerdas vocales en el sentido
de su espesor grueso y de la modificacion de la longitud
de las partes vibrantes; pero su influencia en la voz de
falsete se ejerce en un órgano cuyas dimensiones se han
disminuido mucho (diez milímetros) y por consecuencia,
para obtener sonidos con un instrumento mas pequeño
es preciso una nueva disposicion de las partes. En efecto,
los músculos se extienden, cesa su contraccion en unos
mientras se verifica en otros, la boca se alarga por la
proyeccion de los labios y se disminuye el diámetro trans-
versal de la garganta, de manera que hay un estrecha-
miento completo del órgano, cerrándose casi todas las ca-
vidades que pueden favorecer la resonancia del sonido y
hay una tension longitudinal en los músculos. Este cam-
bio completo explica la dificultad del paso de un registro
á otro. Las cualidades, que caracterizan los sonidos de este
registro nacen de las dimensiones exiguas de la lengüeta
que las produce y se opone al registro de pecho, como el
sonido agudo se opone al grave.

Hoy la mayoría de los autores admiten el registro
mixto, que no es mas que una disminucion de la voz de
pecho, menos voluminosa y menos llena y que dá márgen
á tintas medias en el canto que ayudan la expresion del
artista.

Este registro, cuya importancia puede ser discutible
en la música, es de una gran utilidad en las artes ora-
torias.

La voz se diferencia, no solo en el individuo, segun
los registros dichos, sino que varía en los individuos mis-

mos, respecto á la edad. Es distinta la voz del mismo individuo en las varias edades de su vida, manifestándose aun en esto la maravillosa variedad de la organizacion humana y la sorprendente gradacion en que marchan el espíritu y el cuerpo en la vida del hombre.

En el recién nacido, apenas existen las condiciones anatómicas, necesarias para la produccion de la voz, como no existe para él la vida de relacion social, de la cual es instrumento necesario. Hasta la edad de tres años prefieren solo monosílabos y los repiten, hasta que desarrollándose el organismo, la palabra es una especie de gimnástica de la laringe, que contribuye poderosamente al perfeccionamiento de la voz. En la infancia no se distinguen la voz del niño y de la niña, hasta ya llegados á la pubertad; en aquel momento supremo el uno se convierte en hombre, el otro en mujer, significándose este cambio clara y distintamente en la voz.

El timbre, que daba á la voz del niño las cualidades sonoras de la voz de la niña, cambia completamente de carácter. El diapason baja sensiblemente, y poco á poco, la voz adquiere las cualidades que caracterizan la voz de la mujer y la del hombre. En general, en ambos, la voz adquiere en fuerza lo que pierde en extension; pero la voz de la mujer no sufre las profundas modificaciones que sufre la del hombre. Los fisiólogos asignan como causa de las modificaciones del timbre y del diapason de la voz, las orgánicas que sufren las cuerdas vocales y los agentes motores de ellas. Despues de la pubertad, la voz sigue el desarrollo del organismo hasta la edad viril, desde cuya época no sufre otras modificaciones que las que nacen del estudio y de la gimnástica del órgano vocal. La voz puede conservarse en su integridad hasta una edad muy avanzada, bastando para conservarla un ejercicio moderado. Los antiguos oradores y los cantantes italianos modernos son un buen ejemplo de los resultados satisfac-

torios á que se llega, combinando el ejercicio de la voz con una vida regularizada.

No es fácil designar cuándo comienza la vejez, porque no la determinan los años, sino las transformaciones del organismo; así es, que esta segunda variación de la voz se relaciona con cambios importantes que acontecen en el último período de la edad viril. Los primeros fenómenos que se observan en uno y otro sexo consisten en una debilidad progresiva, principalmente en el diapason de la voz de pecho. Avanzando la edad, la contracción de los músculos llega á tal punto, que se atrofian hasta desaparecer el registro de pecho, usando solo los ancianos el falsete. Además de estos cambios, que experimenta la voz en el mismo individuo, existen otras diferencias más notables, nacidas de la diversidad de sexo. En la escala que recorre la voz humana se unen los grados de la voz que pertenecen al sexo masculino con los propios del sexo femenino, presentando así al artista un extenso teclado en el cual encuentra medios de expresión para todas las armonías músicas ó poéticas que conciba. Para advertir esta variedad de la voz y las bellezas sin número que de ella nacen, nos limitaremos á consignar la clasificación de la voz humana según los sexos, que hacen los fisiólogos y los músicos. La voz del hombre, considerando su diapason, se divide en voz de bajo, barítono y tenor; la de mujer, en contralto, semi-soprano y soprano. La voz de bajo comprende el límite de la voz humana en los sonidos graves, llegando hasta el *sol* bajo del *do* 1.º. Sus condiciones nacen de la extensión de las cuerdas vocales y por la resonancia del sonido en el pecho. La voz de barítono, que sigue inmediatamente á la de bajo, se distingue de esta por su diapason más alto, por extenderse desde el *sol* 1.º al *fa* 3.º en el registro de pecho, y al *si* 3.º en el de falsete, como también por su timbre, menos volumen y menos intensidad, que nace de una menor extensión de las cuerdas vo-

cales y de un mayor espesor de la membrana vocal. La voz de tenor se extiende en general desde el *do* 2.º al *do* 4.º. Los tenores usan mucho del registro de falsete y el timbre que acompaña este registro se acerca mucho al timbre de la voz de pecho.

La contralto es la voz grave de la mujer y en general, su voz se extiende desde el *fa* 3.º al *sol* 4.º: y no es tan comun como la de semi-soprano que vá desde el *la* 2.º al *la* 4.º.

Por último, la voz de soprano es el punto mas alto al cual puede llegar la voz humana. Esta voz se extiende desde el *do* 3.º al *do* 5.º, aunque se encuentran casos de llegar al *fa* 5.º, cantando con facilidad en estas notas agudas. Algunos autores completan este estudio con el de la *Foniscopia*, especie de fisiognómica de la voz, y en el cual se afanan por encontrar relaciones entre la voz y la vida intelectual y moral, de la cual es el instrumento mas expresivo. Aunque es cierto que el gran Platon dijo, habla y te conoceré, la relacion que el pensador griego establecia, no era tanto respecto á la voz como respecto á la palabra, que significaba las ideas, los sentimientos y las aspiraciones de su interlocutor. No negamos una relacion entre la voz y la vida moral é intelectual del individuo; pero este estudio, en que entra por parte muy principal la accidentalidad del organismo, debe verificarse con cautela y con grandes desconfianzas, si no ha de convertirse en un tejido de ingeniosas analogías, sin verdadera importancia científica.

Desde la voz de bajo, es decir, desde el *sol* anterior al *do* 1.º, hasta el *fa* 5.º, último límite de la voz de soprano, se extiende este maravilloso teclado con que puede pasar la expresion del pensamiento y del sentimiento humano, creando la diversidad de tonos y las multiplicadas combinaciones de sonidos de que se sirve el arte músico en toda su extension y que emplea en escala mas reducida y bajo

una tonalidad diferente, el poeta en su recitado, el orador en sus discursos y el actor en su declamacion.

16. Dividimos los elementos musicales de la voz humana en simples y compuestos; son simples *la extension, la intensidad y el timbre*, y compuestos, *el tono, el ritmo, la melodía*. Esta enumeracion que pertenece á la música especialmente, tiene una gran importancia en el estudio de la palabra como órgano de la poesía, segun tendremos ocasion de comprobar. Sin entrar en profundas ni extensas disertaciones, ni abordar el estudio de los elementos compuestos, sobre estos asuntos, nos limitaremos á consignar que la extension de la voz humana es la que hemos señalado al describir la voz, desde la de bajo á la de soprano y que lo grave ó agudo del sonido depende del mayor ó menor número de vibraciones del cuerpo sonoro en una unidad de tiempo dada.—Estas vibraciones están limitadas por la sensibilidad de nuestro aparato acústico, y esta limitacion la dá ya la naturaleza en las seis octavas que recorre la voz humana. Pasando de este grupo de sonidos, el oido difícilmente la percibe por demasiado graves ó por muy agudas. La gamma musical es la escala gradual en que se indica el momento en que un sonido difiere sensiblemente de otro. En la gamma no todos los sonidos producen la misma sensacion de placer, porque en tanto que unos satisfacen completamente al oido imprimiendo á la sensibilidad un movimiento ámplio y regular, otros, por el contrario, la excitan y la inquietan, dejándola deseosa de una sensacion mas clara y mas fácil por medio de uno de los primeros. En la feliz combinacion de estos intervalos diferentes reside el encanto por excelencia en el órgano musical, es decir, la melodía.

Aun cuando se haya demostrado que los diferentes tonos, á partir desde el sonido musical, se componen de vibraciones cuyas proporciones son matemáticas, no pue-

de desconocerse que la gamma, base esencial de la música, ha variado según las épocas, los climas, las costumbres y organización de los diferentes pueblos, y solo progresivamente y por grados sucesivos se ha llegado á la gamma diatónica, mayor ó menor, tal como hoy la disfrutamos. En el mundo infinito de los sonidos cada pueblo ha elegido los intervalos que cuadraban mejor á su organización. Bajo este aspecto, la música griega y la latina diferían de la moderna, como es diferente la de los indios y egipcios de la europea. Los unos, de finísimo oído, forman escalas, cuyos intervalos crecen por cuartos de tono: los otros se contentan con los semi-tonos, y algunos mezclan los tonos y semi-tonos, etc., etc.

La intensidad del sonido manifiesta la cantidad de fuerza que ha puesto en movimiento el cuerpo vibratorio y responde al grado de tensión del tímpano auditivo. Un sonido muy débil agita apenas los nervios del oído: un cañonazo puede romperlos ó producir graves desórdenes en su constitución. Entre estos dos extremos existen una infinidad de gradaciones de sonido, que aprovecha la voz humana para influir enérgicamente en el auditorio. Estas gradaciones de la intensidad del sonido, unidas á las que nacen del timbre de la voz, son elementos importantes para el ritmo. El timbre de la voz lo explicó por vez primera, de un modo satisfactorio, el ilustre físico Biot. La mayor parte de los autores se limitaba á decir, que el timbre era una propiedad particular de cada sonido, gracias á la cual distinguíamos el sonido de la flauta del del clarinete, la voz de Pedro de la voz de Pablo.

Los autores alemanes se limitan á decir poéticamente que el timbre es el color del sonido y que en él residen los mayores medios de expresión que posee el Arte; que las pasiones diversas que conmueven al hombre obrando sobre la organización del instrumento vocal, modifican la naturaleza de los sonidos; que la cólera, la piedad, el

goce, el dolor, imprimen á la voz timbres diferentes, pero tan característicos, que aun haciendo abstraccion del sentido de la palabra, el sonido solo bastaria para expresar clara y distintamente la pasion; que el amor dá á la voz un timbre de un encanto singular, y que por lo tanto no es arbitraria la induccion del carácter á que se llega escuchando la voz de los individuos, así como no es arbitrario, sino que son leyes de la Foniscopia, que en la música y la ópera los tenores sean siempre los amantes y los rivales dichosos de los bajos y baritonos, condenados por la condicion de su voz á expresar siempre pasiones sombrías, terribles é infernales, como el Silva del *Hernani*, el Marcelo de los *Hugonotes* y el Bertran de *Roberto il Diávolo*.

Pero aunque todo esto sea exacto y exprese la importancia y los efectos del timbre, no se nos dice lo que este sea. El ilustre Biot, en su tratado de fisica, nos dió á conocer la esencia del timbre, diciendo: «Todos los cuerpos vibrantes hacen oír á la vez, además de los sonidos fundamentales, una série de sonidos de una intensidad gradualmente decreciente.» Este fenómeno es parecido al de los sonidos armónicos de las cuerdas; pero la ley de la série de los armónicos es diferente segun las diversas formas de los cuerpos. ¿No seria esta diferencia, preguntaba el ilustre fisico, lo que constituye el carácter del sonido producido por cada forma de cuerpo y que se llama timbre y que es causa, por ejemplo, de que el sonido de una cuerda ó de un vaso no produzca en nosotros la misma sensacion? Esta duda de Mr. Biot se ha resuelto afirmativamente por la ciencia, y podemos hoy definir el timbre, diciendo: «Es un carácter particular que distingue á unos sonidos de otros, y que es debido al número de sonidos simultáneos que un mismo cuerpo vibrante puede producir.» Estos sonidos elementales simples, que se llaman los armónicos, los aislamos por costumbre. Un sonido, ordinariamente, es un todo complejo, como la luz,

como el color blanco, en el cual el prisma permite ver diferentes colores. Como el hombre ha sido formado con relación á la naturaleza, se encuentran en su oído una infinidad de filamentos nerviosos, de los cuales los unos, enérgicamente impresionados por las vibraciones principales, dan la sensación de tono, mientras que otros, agitados ligeramente por los sonidos parciales, cambian la impresión total de modo, que se produce una particular, que es la del timbre.

Si recordamos ahora la extrema movilidad de la parte superior del aparato vocal desde la laringe á los labios, y las innumerables actitudes de dilatación y de contracción que caben en él, teniendo en cuenta la acción de los labios, la lengua, el paladar, se comprenderá la diversidad de timbre en la voz humana, como se caracteriza la de cada individuo, distinguiéndose de la de los demás, y como se diferencia en el mismo individuo, según las pasiones ó afectos que le dominan. (1)

Los elementos musicales compuestos que se reconocen en la voz humana, no se originan exclusivamente en la Poesía de las condiciones físicas y fisiológicas que hasta ahora hemos considerado, y hasta cuyo punto se confunden las enseñanzas de la música con las de la Poesía. Si la música se ocupa del tono ó tonalidad, del ritmo, de la melodía y de la armonía, y el que estudia la palabra bajo su concepto artístico necesita ocuparse de los mis-

(1) V. *Helmholtz*.—*Moniteur Scientifique* 1.º Marzo de 1865. *Helmholtz*.—*Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*.—1866.—Un vol. in 8.º H. *E. Fournier*.—*Physiologie de la voix et de la Parole*.—París, 1866.

Max Müller.—*Lectures on the Science of Language*.—Tom II.—London, 1864.—8.º

L. Vaisse.—*De la Parole considérée au double point de vue de la physiologie et de la grammaire*.—París, 1858.

Dr. C. L. Merkel.—*Physiologie der menschlichen Sprache*.—Leipzig, 1866.—8.º

mos temas, por mas que ambos acudan á las mismas leyes estéticas para fundar su estudio, la aplicacion es distinta, puesto que en la música conservan aquellas leyes su valor propio é independiente, en tanto que en la Poesía se subordinan á la figuracion completa de la actividad espiritual del hombre y sirven como medios, que se combinan con otros, para realizar dicho fin. Como consecuencia de esta diversidad debemos considerar ya en la voz humana la composicion de los sonidos, ó sea su articulacion.

En esta articulacion del sonido influye un elemento intelectual que produce un acto de voluntad, causa á su vez de la contraccion de los músculos que determinan la union de los sonidos, ligándolos por una emision sostenida de la voz. Este acto intelectual produce la palabra, gracias á la docilidad del instrumento vocal, y se sobreentiende que, debiendo la palabra ya, expresar un acto intelectual, la ley á que se subordina principalmente, es ley del espíritu. Expresando esta ley la palabra, es evidente que tiende á representar ó á significar el fenómeno intelectual que la engendra. Este procedimiento nos lleva á una série de estudios ajenos ya á la música, y como las leyes que lo causan son distintas y superiores á las puramente físicas y matemáticas que presiden á las teorías musicales, estas quedan de hecho subordinadas á las primeras, si bien con una relacion muy estrecha é íntima. Por lo tanto, la tonalidad, el ritmo, la melodía y la armonía, en la Poesía, no solo en su esencia, son expresion de leyes físico-matemáticas, como sucede en la Música, sino que lo son á la vez de leyes puras y primeras del espíritu humano.

Si hubiéramos de seguir el procedimiento que la naturaleza emplea, deberíamos ocuparnos desde luego de la palabra como sonido y representando las ideas, sin distinguir entre el sonido y la representacion, porque segun las leyes naturales, así se produce, y no en sus

elementos constitutivos y por gradaciones como voz y como expresion hasta llegar á la sílaba y á la palabra y por último , á la frase. Pero las condiciones didácticas de nuestro estudio nos obligan á proceder metódicamente descomponiendo la palabra en elementos irreductibles para explicar su constitucion interna , á fin de que al llegar al organismo completo nos sean familiares todas las partes que lo componen.

Estudiando el primer aspecto, encontramos la voz, la que se descompone en sus elementos irreductibles que son las letras vocales y consonantes, en tanto que el elemento mas simple de la palabra, considerada como manifestacion del pensamiento, es la raiz. Esta descomposicion de la voz, en letras, dá origen á multiplicadas divisiones, segun los sonidos. Los griegos conocieron ya que las letras no eran los elementos de la palabra, sino de la voz; porque en vano combinaríamos indefinidamente las letras, nunca produciríamos ni siquiera un diccionario. La mejor prueba es, que de los miles de millones de agrupaciones que podian formarse combinando las letras, segun Leibnitz, las lenguas no han llegado á formar un centenar de miles de palabras, cosa inexplicable si el elemento de la palabra fuera las letras, y no las raices, como afirmamos.

No es llano el dividir y el clasificar los elementos de la voz articulada, y lo confirma el que, desde la antigüedad hasta nuestros dias, estudiando las explicaciones de los fisiólogos, sin olvidar las renombradas de Gerdy, Magendie y Muller, y aun las recientes y famosas de Helmholtz, aparece una diversidad tal de opiniones y de pareceres, que nos obliga á confesar que la ciencia no ha llegado quizá á soluciones satisfactorias sobre un problema, al parecer tan sencillo como es la naturaleza de las vocales y las consonantes. Si se añade á esta dificultad los diferentes sistemas de vocales y consonantes, que nos presenta la filología

comparada, mostrándonos de cuán diversos modos en la Fonología las lenguas antiguas y modernas han realizado y verificado en sus varios sistemas, las teorías de las vocales y de las consonantes, la dificultad sube de punto y se aumenta lo árduo del problema.

No nos referimos en este estudio á ninguna lengua determinada, ni á las divisiones gramaticales de este ó aquel idioma, sino al alfabeto fonológico que es posible, componiéndolo de lo que se ha realizado en las diferentes lenguas. Platon hablaba ya en su Cratilo de vocales *φωνηεντα* y letras no vocales *ἄφωνα* y dividía estas últimas en mudas y semi-vocales. Esta clasificacion se completó y generalizó entre los gramáticos griegos y es el fundamento de las mas de las clasificaciones modernas. Hoy los autores que se consagran á este estudio siguen con predileccion á los gramáticos indios, cuya clasificacion de las letras es mas completa que la griega; pero estos estudios se completan con los científicos de Mr. Hélmhotz, que es la verdadera autoridad en la materia, para que se establezca una clasificacion, no solo histórica, sino científica, basada en las aptitudes del organismo humano, estudiado en sí y al través de sus manifestaciones históricas.

Aceptando la division de las letras en vocales y consonantes, que con muy ligeras escepciones aceptan los mas afamados gramáticos y fisiólogos, creemos con Helmholtz que las vocales, cuyo número varía en las diversas lenguas, no son otra cosa que las cualidades, ó timbres distintos de la voz, determinados por la forma de vibraciones que imprime al aire la posicion diversa de los orificios de la boca y fosas nasales: La masa de aire, limitada por las paredes del tubo vocal, puesta en vibracion por el sonido glótico, vibra, en tanto que le es posible, al unísono con este último; pero es sumamente difícil y raro que haya perfecta concordancia. La union del sonido producido por la glotis con el de la masa de aire contenida en el tubo vo-

cal se efectúa , según el ilustre físico Mr. Helmholtz , subordinándose á las leyes siguientes : 1.ª Que la cavidad vocal no presta resonancia igual á todos los sonidos elementales ó parciales que concurren á la formación de un sonido ; (1) hay siempre uno al que presta preferentemente resonancia y á esta resonancia se debe el timbre particular de las vocales : 2.ª Que á cada disposición nueva de las distintas partes del tubo vocal para la emisión de una vocal , corresponde una nota fundamental determinada.

El concienzudo experimentador citado , llega á explicar las vocales por estas leyes diciendo , que las constituye un sonido producido por la glotis que reviste los caracteres particulares del timbre que le comunica el tubo vocal diversamente dispuesto para cada vocal . Varian por lo tanto las vocales como el timbre de los instrumentos y en verdad , dice Mr. Max Muller , que no hacemos otra cosa que cambiar el instrumento con el cual hablamos , al modificar la configuración del tubo vocal para pronunciar *a, e, i, o, u*.

Para explicar los diferentes timbres que caracterizan las diversas vocales conocidas , es preciso advertir todas las modificaciones que sobrevienen en el tubo vocal , estudiando , no solo las de la boca , como hace Mr. Helmholtz , sino las de todas las cavidades y todos los órganos que se encuentran desde la parte superior de la glotis hasta los labios , á saber : el istmo de la garganta , el canal de la faringe , el orificio de la laringe , los labios , el paladar y las distintas posiciones de la lengua . De estas distintas posiciones resultan cavidades de diferentes dimensiones y orificios de forma y diámetro diversos , cuyas distintas dimensiones causan cada una de ella diversa vocal .

La posibilidad , por lo tanto , y el hecho del gran número de vocales que nos presenta la gramática comparada , se explica satisfactoriamente , porque pueden ser infinitas en

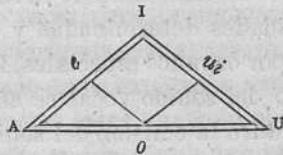
(1) Véase el párrafo anterior sobre el timbre de la voz .

número, correspondiendo á las múltiples disposiciones que puede afectar el órgano vocal. No nos incumbe estudiar fisiológicamente la posición de los órganos de la boca, empezando por la *u*, la más exterior de las vocales, y siguiendo á los demás sonidos en que generalmente se ha hecho esta observación; limitándonos á resumir aquellas observaciones diremos, que su carácter nace de la resonancia del sonido en ciertas cavidades determinadas y de la limitación de estas cavidades por órganos especiales. Por último, como rasgo característico del sonido vocal se señala la inmovilidad en tanto que dura la emisión del sonido vocal, de todas las partes, excepto las que concurren á su formación. Así, por ejemplo, es imposible al pronunciar *a* variar la base de la lengua, sin que inmediatamente desaparezca el sonido de *a* reemplazándole el de *o* ó de *e*. De aquí nace una diferencia radical con las consonantes.

Si recordamos la importancia asignada al timbre de la voz y tenemos en cuenta que el sonido vocal representa inmediatamente este timbre, comprenderemos fácilmente la importancia de estos sonidos en las lenguas. Como que expresan directamente la actividad del que habla y lo más íntimo de su naturaleza espiritual, las vocales son el alma de la lengua oral, la expresión de la actividad, y su importancia artística, así como su aptitud para la manifestación poética, está en relación directa del número de vocales que poseen y de su influencia y predominio en la formación de las sílabas y de las palabras. Filólogos justamente celebrados (1), han caracterizado como principales entre los sonidos vocales los de *a*, *i*, *u*, considerando los demás como composiciones ó modificaciones de estos principales, cuya teoría no es tampoco peregrina en España, donde hace ya muchos años se enseñaba, figurándola

(1) MM. Muller, y Bopp, en su Gramática de las lenguas Indo-Europeas. Trad. Breal. Tom. I.

con el triángulo que imaginó el ilustre orientalista Orchel y que popularizó su discípulo el Dr. García Blanco. Constrúyese el triángulo suponiendo su base desde la epiglotis á los labios, y sus lados desde la epiglotis al punto alto del paladar, y del paladar á los labios, figurándolo así:



y representando las vocales intermedias en los lados como composición de las tres capitales. Así entre *a-e*, la *e*, en cuyo sonido se resuelven en muchas lenguas las vocales compuestas *ai*; entre *u-i*, la *u* francesa, por ejemplo, y entre *a-u* la *o*, en la que también se resuelve la vocal *au*, en el francés.

Curioso es que las observaciones hechas con el auxilio del laringoscopio por Mr. Helmholtz en estos últimos años, hayan confirmado después de muchos lustros la invención del sabio profesor de Hebreo de los Reales Estudios de San Isidro.

Conocida la esencia de las vocales, no es ya difícil averiguar en qué consisten las consonantes. Los *AA* están contestes en decir que representan la materia, el cuerpo, en las lenguas, y los *mas* añaden que son meros ruidos producidos por la vibración ó movimiento de los órganos. Llevados de esta teoría se han dividido en linguales, paladales, dentales, guturales, etc., según era el movimiento de la garganta, de la lengua ó de los labios el que las originaba. Esta explicación no es inexacta, por más que peca de incompleta; porque en las letras debe distinguirse: 1.º lo que forma las letras; 2.º la manera con que se forman; y 3.º el lugar en que se forman. Bajo el

primer aspecto, las letras se dividen segun se forman por el aire vocalizado, que son las vocales; por el aire no vocalizado, que son las hemífonas de los griegos y espíritus rudo y suave; y por el aire articulado, que son las aphonas ó las formadas por el contacto completo de los órganos, ó letras de detencion, como las denomina Muller. Bajo el segundo aspecto las letras se dividen segun se forman por la extension de las cuerdas vocales, que son las duras, sordas ó fuertes, ó por la contraccion de las cuerdas vocales, que son las medias ó sonoras; y por último, por el lugar del aparato vocal en que se forman, se diferencian las letras, segun los órganos activos ó pasivos que concurren á su formacion, cuyos puntos capitales se señalan por el contacto de la lengua con el paladar, con los dientes, y por el contacto de los labios, con las demás modificaciones que permite la flexibilidad de estos órganos.

Así como las vocales se caracterizan por la inmovilidad de los órganos durante su pronunciacion, las consonantes, por el contrario, se producen por el movimiento de los diferentes órganos de la boca. No se crea por esto, que el fenómeno sonoro, que acompaña al movimiento, es un sonido vocal, ya porque no existe la inmovilidad á que aludíamos, ya tambien porque aquel fenómeno sonoro, más que los caracteres músicos de sonido, tiene los de un ruido ó un murmullo cualquiera. Si en vez de nombrar la letra *pe, te, ene, ge, ka*, etc., producimos solo el fenómeno sonoro particular de cada una de estas consonantes, como en *ep, P-sicología, et, Tsade, ak, ag, ó aj*, distinguiéndolo de todo sonido vocal que lo acompañe, notaremos que es un silbido ó un soplo, como en la *ch, s, ó f*, un murmullo de la glotis en *g, j, k*, ó un rozamiento de la lengua con los dientes *c, x, t, d*, un murmullo nasal en *m, n, ó ñ*, ó un movimiento explosivo de los labios, como en *b, p, m*.

La consonante, por lo tanto, no es un sonido propia-

mente dicho, es un accidente sonoro que antecede ó sigue á la vocal, y este accidente es tanto mas rápido, cuanto que se produce buscando siempre la vocal que ordinariamente le sigue en las lenguas. Así, por ejemplo, cuando pronunciamos *pa*, el movimiento de los labios que caracteriza la *p*, se efectúa en la dirección conveniente para producir la disposición necesaria para pronunciar la letra *a*. No hay, por lo tanto, intervalo entre la letra *p* y la *a*; están ligadas de tal modo, que el oído mas delicado no percibe interrupción entre la una y la otra. Así nace la articulación de los sonidos necesaria en el lenguaje fonético, y así es posible la rapidez de la palabra que ha de servir á una actividad espiritual. Si los consonantes fueran sonidos vocales, esta articulación seria mas lenta y difícil, porque cada uno de ellos exige una emisión distinta, como sucede en los diptongos y triptongos. La consonante es, por lo tanto, un fenómeno sonoro, murmullo ó ruido, caracterizado por el movimiento de ciertas partes del tubo vocal. Esta definición justifica la clásica división de las consonantes en labiales, dentales y guturales, división que se refiere principalmente á las lenguas Aryas ó Indo-Europeas; pero como este sistema de lenguas es el mas perfecto, estudiándolo, se conocerán las condiciones generales de todas las articulaciones que pueden producirse en la voz humana. El ilustre filólogo R. W. L. Heyse ha expuesto el sistema de las consonantes, que ha servido de base á todas las lenguas europeas. En el siguiente cuadro resumimos su trabajo :

| | | Labiales. | Dentales. | Gutturó- palatales. |
|--|----------|-----------|-----------|------------------------|
| | | <i>P</i> | <i>T</i> | <i>K</i> |
| | | <i>B</i> | <i>D</i> | <i>G</i> |
| | | <i>PH</i> | <i>TH</i> | <i>KH</i> |
| | | <i>BH</i> | <i>DH</i> | <i>GH</i> |
| } EXPLOSIVAS. | | | | |
| } <i>Consonancias mudas.</i> | | | | |
| } <i>Articulacion completa con aspiracion.</i> | | | | |
| } <i>Espiritu dulce.</i> | | | | |
| } <i>Espiritu suave, aspiradas.</i> | | | | |
| } fuertes | | | | |
| } suaves | | | | |
| } <i>Sonidos aspirados y silbantes:</i> | | | | |
| } <i>Articulacion incompleta expresada por la aspiracion</i> | | | | |
| } <i>T</i> | | | | |
| } <i>S</i> <i>ç</i> | | | | |
| } <i>Sch.</i> <i>CH</i> | | | | |
| } CONTINUAS. | | | | |
| } <i>Sonidos</i> | | | | |
| } <i>6</i> | | | | |
| } <i>consonantes sonoras.</i> | | | | |
| } <i>Fuerte.</i> | | | | |
| } <i>Semivocales... Suave..</i> | | | | |
| } <i>Líquidas.....</i> | | | | |
| } <i>orales</i> | | | | |
| } <i>nasales</i> | | | | |
| <i>V</i> | <i>W</i> | <i>—</i> | <i>L</i> | <i>R</i> |
| <i>S dulce</i> | <i>Z</i> | <i>N</i> | <i>NG</i> | <i>Y</i> |
| <i>J</i> | <i>M</i> | <i>N</i> | <i>NG</i> | <i>Y</i> |

Estos sonidos son los simples, y constituyen las articulaciones verdaderamente distintas, sin que lo contradiga el empleo de sonidos intermedios, tales como las consonantes enfáticas y las aspiraciones Orientales, que nacen de la pronunciaion, y que fácilmente se relacionan con los sonidos expuestos.

Resulta de este análisis, que gracias á la diferente indole de las vocales y de las consonantes, estos dos elementos de la palabra se articulan de una manera tan íntima, que el mismo tiempo se emplea en pronunciar *a* que en pronunciar *pa*, *o* que *mo*, y que la mayor ó menor extension del sonido vocal nos hará conocer si la sílaba es larga ó es breve, siendo indiferente para esta medida la consonante que precede á la vocal.

Otra consecuencia indeclinable de la teoría expuesta es, que en la union de las vocales y de las consonantes, ó sea en la articulacion de sus sonidos, preceda siempre la consonante á la vocal, constituyéndose así las sílabas naturales. La filología crítica, al considerar las lenguas antiguas del Oriente, tanto las pertenecientes á la familia Indo-Europea, como á la Semítica, nos presenta las sílabas constituidas de la manera dicha, consonante y vocal, y cuando la vocal parece antes, es evidente que se ha elidido la consonante por alguna razon de eufonía ó de derivacion.

La sílaba no es ya un puro elemento de la voz, como la letra; la sílaba es una verdadera composicion, y esta composicion expresa otra interior, hija de una causa racional.—La sílaba puede ser raiz, es decir, elemento de la palabra, segun hemos indicado, ó puede ser parte ó desmembracion de una raiz unida á otra, y este carácter, no ya fonético, sino espiritual y fonético de la sílaba, es causa de efectos importantes en la sílaba, que brevemente expondremos.

Constituida la sílaba natural y existiendo en ella un

sonido, que es el representado por la vocal, la posibilidad de prolongar mas ó menos este sonido vocal, la posibilidad de elevar ó deprimir el tono en que se pronuncia y de dotarlo del timbre necesario para su perfecta expresion, dió márgen á la medida de ese sonido vocal para poner en relacion estrecha el sonido con la cosa expresada. Estos son los elementos de lo que los músicos llaman tonalidad.—Nació de aqui el someter á una ley musical el sonido articulado, que los antiguos gramáticos, en particular los de las lenguas Semíticas, apellidaron compás y cronometría silábicas, como veremos mas adelante.

Estos hechos suponen desde luego causas, de las que proceden y se originan; pero que no son puramente físicas ni dependen de la pura condicion del sonido. El conjunto de estas leyes es lo que los músicos llaman ritmo, ley musical, que uniendo dos elementos, el psíquico al físico, consigue expresar caractéres de belleza, manifestando por medio de la palabra la que el espíritu ha concebido. La explicacion física del ritmo consiste en la duracion normal, y gradualmente repetida de las vibraciones de un cuerpo sonoro. Esta duracion natural de los sonidos produciria la monotonía si el espíritu no igualára su duracion unas veces, no la variase otras, prolongando los sonidos agudos, abreviando los graves, graduando asimismo la fuerza que pone en vibracion al cuerpo sonoro, y esta regularidad en la duracion de los sonidos, es lo que los mas entienden por ritmo. Como los sonidos se suceden con esa regularizacion en un espacio de tiempo determinado, es decir, en tanto que dura la pronunciacion de una palabra, de una frase, ó de un período, es preciso regularizar á su vez el todo de la frase ó del período, estableciendo la relacion de los sonidos entre sí, y la proporcion simétrica de sus partes, marcando la separacion de unas y de otras, por la reproduccion de miembros semejantes. Esta representacion sensible del movimiento, de la vida, por medio del

ritmo, obra enérgicamente sobre la sensibilidad humana, no solo porque ordena y armoniza los movimientos de las fibras nerviosas del oído, sino porque significa claramente á la inteligencia la lentitud ó la rapidez de la vida. Lento, tranquiliza, aquieta, por último, adormece: acelerado, arrebatado, electriza, y excitando á la vez el sentimiento y la inteligencia por el doble efecto que hemos señalado, produce los mas violentos impulsos de energía y de resolución.

No hay para qué decir cuán naturalmente se ha producido en todos los pueblos y se produce en el individuo el ritmo. El salvaje lo significa con groseros instrumentos de percusión, el niño lo expresa por acompasados movimientos de su cuerpo, animan con él los trabajadores el esfuerzo de sus músculos, modulando una frase rítmica mas ó menos groseramente. El baile no es mas que la modulación mímica por medio del movimiento rítmico. Y en cualquiera de las lenguas antiguas ó modernas que fijemos nuestra atención, encontraremos la manifestación del ritmo, no solo embelleciendo la palabra y separando la lengua artística de la prosáica, sino sirviendo de auxiliar á la memoria para que por medio de la tradición oral se conserven de generación en generación, no solo refranes y adagios, sino hasta cantos enteros.

En el ritmo, distinguen los músicos y los filólogos la *medida*, el *movimiento*, la *tonalidad*, la *melodía* y la *armonía*. La medida no es mas, como su nombre lo indica, que la determinación de las partes del ritmo con relación á una unidad.

En la palabra, la unidad es la sílaba breve ó la sílaba, así como en la música es la parte del compás. Dada la unidad de medida, es posible ordenar el ritmo, y veremos cómo muchas lenguas lo han verificado bajo esta base en la cantidad silábica. El movimiento, que expresa solo el grado de intensidad del espíritu por medio de la rapidez

ó de la lentitud en la elocucion , y que los músicos modernos significan por las palabras *largo*, *andante*, *alegro*, *presto*, lo han significado las lenguas por medio de los acentos oratorios, segun expondremos en su lugar. La tonalidad, que cumple respecto á la incomensurabilidad de los sonidos, lo que la medida respecto á lo infinito del tiempo, es el conjunto de notas pertenecientes á un registro dado, ó comprendidas en la extension de uno de los grados de la voz humana, que ya conocemos, ó de los que se producen en la conversacion comun y ordinaria y que elige el que habla; es una fórmula general en la que van á encontrarse las notas de los sonidos que se producen.

Las lenguas han expresado esta manifestacion rítmica de la palabra por medio de los acentos prosódicos que exigen la elevacion ó la depresion de la voz, segun se pronuncia la palabra ó la frase esencial de la cláusula ó las puramente accidentales ó subordinadas. Nace de esta ley de tonalidad lo que los preceptistas antiguos llamaban *modulacion*, de grande importancia en la oratoria y que no es mas que el cambio de tono, que expresa el cambio de sentimientos y afectos en el que habla, y por lo tanto de asunto, deleitando al oido con las variedades que produce. La diferencia entre los tonos musicales y los orales no consiste mas que en la diversa nota que se elige como tónica ó como característica entre las que se agrupan en torno suyo. La música, para sus tonos mayores ó menores, busca notas de una gran rapidez ó lentitud de vibracion, y la lengua oral busca sus notas tónicas en la gamma mas restringida y de sonidos menos prolongados y resonantes, que las notas musicales, puesto que tiene limitada la resonancia de sus notas por la cantidad silábica, es decir, por el tiempo invertido en la pronunciacion de la sílaba. Es evidente que el tono se relaciona de muy estrecha manera con el movimiento y

con el ritmo, y que sería una confusión inarmónica el querer unir un ritmo vivo precipitado con un tono grave y profundo: así como sería muy discordante en un tono agudo elevado, un ritmo lentísimo. Respecto al otro elemento compuesto de la voz, la *melodía*, prescindiendo de la absoluta y principal importancia que tiene en la *música*, y considerándola solo con relación á la palabra hablada, advertiremos que no es mas que el resultado de las leyes rítmicas, de modo, que cuanto mas estas se observen, y con mayor fidelidad se expresen, tanto mas melódica será la palabra, la frase, la cláusula ó el discurso. Es, por lo tanto, la melodía el resultado de la expresión de todas las leyes rítmicas, comprendiendo en este concepto, desde la articulación de los sonidos hasta la gradación de los tonos y del movimiento por medio de los acentos prosódicos ú oratorios.

En nuestro sentir, la armonía, tal como la definen los autores músicos y algunos filólogos contemporáneos, no tiene en la lengua oral el lugar que se supone. La armonía que cabe en un discurso, en una obra de arte, descansa principal si no exclusivamente, en el orden y concierto de las ideas, no basándose solo en la armonía de los sonidos que, no modulándose en los tonos resonantes de la música, no producen en la sensibilidad, y por lo tanto, en la inteligencia, la enérgica y permanente impresión que aquellos causan.

La armonía musical que abraza la comprensión de las leyes matemáticas á que obedecen los sonidos en el tiempo, siendo bajo este aspecto al sonido, lo que las matemáticas son respecto al espacio, la armonía que señala asimismo la aplicación de aquellas leyes á los fenómenos sonoros, sea cualquiera el agente que los produzca, no es la armonía puramente espiritual y basada en el orden y la proporción, de que se ocupa el Arte ó la Poesía. Sin embargo, no desconocemos que en algunos cantos líricos, principal-

mente en himnos y odas en la lengua Griega, puede producirse efectos armónicos, por la sábia y artificiosa construccion de las estrofas en el conjunto de la composicion, y que el estudio de los oradores, nos ofrece algunas ocasiones, en que podemos admirar verdaderos efectos de armonía; pero repetimos que la armonía en la Poesía es compuesta y no debe descansar solo en la teoría música.

17. De la exposicion hecha de los elementos del lenguaje, ya simples, ya compuestos, se deducen fácilmente consecuencias que permiten fijar las causas de la belleza oral, de la sonoridad y de la energía de la palabra humana, y por lo tanto de las diversas lenguas habladas por los pueblos, que han vivido y viven sobre la faz de la tierra. Hay, sin embargo, que observar, que todos los elementos, ya simples, ya compuestos, que hemos descrito, se unen en un acto, en la palabra oral, se reúnen en la accion de *hablar*, en cuyo acto se manifiestan relacionados íntimamente la voz y todos sus caracteres, con la actividad libre del hombre y con las influencias, así psíquicas, como fisiológicas, que afectan á su doble naturaleza.—Esta accion de hablar puede distinguirse tambien en acto externo é interno, ó puramente psicológico, por mas que en la realidad estén íntimamente unidos, como ya sabemos.—El acto externo, es el hablar, es la pronunciacion, por el cual determinamos acústica y fisiológicamente nuestro pensamiento, sirviéndonos de los elementos propios de la voz, de los elementos músicos que hemos reconocido al considerarla como sonido, y de la articulacion de los sonidos por medio de los diferentes órganos de la locucion.—Es evidente que la pronunciacion, no siendo un mero fenómeno fisiológico, por mas que prepondere en ella este carácter, siendo fenómeno complejo por su sér espiritual, encontraremos á cada paso

en ella, testimonio de la influencia del espíritu y de las leyes, á que este vive sugeto.

Reconocemos asimismo, que no es el estudio de la pronunciacion, tarea llana y fácil respecto á las lenguas vivas, y que solo por inducciones mas ó menos legítimas puede cumplirse respecto á las lenguas muertas sin que los numerosos escritos que han llegado á nosotros presten la seguridad apetecida al juicio del crítico. Es evidente que de la lengua Sanscrita, así como de la Griega y Latina poseemos, no solo su alfabeto, que nos permite inducir el carácter de sus sonidos vocáles y el de sus consonantes, sino que poseemos abundantes noticias gramaticales que nos enseñan sus leyes lexiológicas, sintáxicas y aun prosódicas. Pero la fonética de las lenguas descansa, no solo en aquellos elementos, sino tambien en el ritmo, cuyo tono y medida es difícil comprender no escuchándolo, y cuyas leyes, y mas en aquellas que tuvieron un largo período oral, como la Sanscrita, ó un gran desenvolvimiento oratorio, como la Griega y la Latina, son variables y dependen en gran parte de las condiciones climatológicas y fisiológicas de la raza que las habla. Los mas empeñados análisis de los filólogos contemporáneos, no nos han podido dar el diapason de aquellas lenguas, ó sea la sucesion de sus tonos, ni aun en el lenguaje artístico.

Hecha esta advertencia, y aplicando los principios expuestos á la fonética general de las lenguas, sin gran esfuerzo comprenderemos que la sonoridad de los idiomas está en relacion directa con la abundancia de los sonidos ó de las vocales, puesto que estas constituyen el verdadero elemento músico, el verdadero sonido en la palabra, y en las articulaciones de la voz. Y cuanto mas claros y distintos sean estos sonidos en la articulacion, ó sea en la silaba, cuantos menos consonantes la precedan ó la sigan, tanto mas sonora será la lengua, porque habrá

mayor timbre en la pronunciacion y una tonalidad mas perceptible al oido. Si, por el contrario, en la formacion silábica preceden al sonido vocal dos ó tres movimientos orgánicos representados por otras tantas consonantes, aquel sonido se oscurecerá, y solo de un modo confuso podrá percibirlo nuestro oido.

Esta observacion nos permite inducir que la lengua Sanscrita seria eminentemente sonora; que lo fueron la Griega y la Latina, que entre las vivas descuellan bajo este aspecto las hijas de la Latina y de la Griega, sobresaliendo las mas meridionales, como son el Griego moderno, el Italiano y el Español. El observar pasando á las lenguas Semíticas, la lengua Hebrea tiende á la observancia estricta de aquella ley fonética, olvidada algun tanto por las lenguas que de ella se derivan, nos permite asimismo señalarla como la mas sonora entre todas las de su familia.

Apuntemos, para terminar esta observacion, que esta sonoridad es causa de perfecciones artísticas, de que mas adelante nos ocuparemos.

Pero no es posible discurrir con acierto sobre este tema de la sonoridad del lenguaje, sin tener muy en la memoria la *pronunciacion*, que se relaciona con ella y que contribuye poderosamente á causarla y aun á modificarla, porque la pronunciacion experimenta todas las impresiones que afectan á los pueblos y á las lenguas, y varía segun las razas y segun la tendencia de estas á preferir unas articulaciones á otras. Solo por inducciones podemos concebir la pronunciacion en las lenguas muertas, y solo por induccion podemos advertir las influencias de la pronunciacion en las lenguas vivas. El empleo y ejercicio de los órganos de la locucion es tan individual, como el hábito del movimiento muscular en el rostro y en todos los ejercicios corporales. Esta individualidad se refleja en el

modo de hablar, de pronunciar de los individuos y de los pueblos y se altera y cambia con la edad.

Considerando los órganos de la locucion y el esfuerzo natural que esta exige, se advierte, examinando la marcha histórica de las lenguas, una tendencia marcada á preferir los que exigen una accion orgánica menos enérgica, y á sustituir las articulaciones fuertes y profundas por otras mas fáciles, mas gratas y melódicas.

Estos cambios no se verifican sin que presida á ellos ley alguna, y los filólogos en el estudio comparativo de la Fonología de las lenguas, han reconocido la existencia de estas leyes, lo que no sorprende, recordando la unidad del espíritu y la identidad fisiológica de los órganos vocales.

Segun estas leyes, existen entre las consonantes analogías de clase, de orden y de grado, que dan origen á tres formas de permutacion. (1) Se cambian consonantes de diferentes clases, pero en el mismo grado, como por ejemplo, en las labiales la *P* por *B*, ó por la silbante *F*, ó *V*, ó *W*. Se cambian consonantes del mismo grado, pero en clase diferente, como la explosiva fuerte *T*, de las dentales, se cambia en la explosiva fuerte *K* de las paladales, y la explosiva suave *B*, de las labiales, por la explosiva *D*, de las dentales. Existe cambio entre las consonantes del mismo grado y de la misma clase, pero de orden diferente, como la *K*, que se cambia en *T*, *C*, *H*, y *G*, que se convierte en *D*, ó *J*, *T* en *Th* y *S* en *Sch*.

Dedúcese de estas leyes, que las conversiones de una

(1) Escayrac de Lauture.—Le laugage, son histoire ses lois. Paris, 1865.—Pág. 61.

—Max. Muller. *Lectures* II, pág. 181.

—J. Stecher.—*Etudes linguistiques*, pág. 78.

—Dumast.—*Sur la vie des langues, leurs ages et leur maladies*. Paris, 1864.—Págs. 150—159.

—T. G. Eichhoff.—*Parallèle des langues de l'Europe et de la Inde*.—Paris, 1834.—Pág. 72.

consonante en otra, está en relacion directa con la afinidad natural de los órganos que la producen y la disposicion de estos órganos al articularlas.—El paso de la una á la otra es mas natural, y por lo tanto, mas frecuente, cuanto mas íntima sea aquella relacion; así que, son fáciles entre letras del mismo carácter, labiales, dentales ó guturales, aunque el grado sea distinto, porque en realidad son la misma letra en sus diferentes estados de fuerte, de explosiva, suave y aspirada.

En la pronunciacion de las palabras existen asimismo leyes que se derivan de la eufonía. En efecto, la eufonía, segun los climas, las costumbres y el grado de cultura, modifica el elemento material de la palabra, para hacerla mas fácil y mas agradable al oido. Todos los pueblos Indo-Europeos, aceptan por lo general como regla, el que toda consonante no admita delante de sí sino consonantes del mismo grado, por lo que la consonante primera se convierte en suave, fuerte ó aspirada, segun es aspirada, fuerte ó suave la que le sigue. De esta manera, la pronunciacion es fácil, porque no se violenta la accion de los órganos.

Ya hemos indicado que influyen en la pronunciacion, la cultura, el clima, el pueblo, los hechos históricos y la eufonía, y brevemente expondremos el carácter de cada una de estas influencias y sus resultados en la Fono-logía de los idiomas.

En el estudio histórico de las lenguas, adviértese que las letras guturales son las menos permanentes y las que antes desaparecen, y que las lenguas tienen mayor número de sonidos guturales, cuanta es mayor su antigüedad. (1)—Un sistema de aspiraciones guturales fuertes corresponde á un pueblo enérgico y primitivo, y por el contrario, la atenuacion de estos sonidos, coincide con la

(1) Renan H. G. des langues. I. pág. 427.

suavizacion general á que obedecen las lenguas de las naciones civilizadas, y no pocas veces con la decadencia moral y política. Esta atenuacion de los sonidos que se observa en la historia de una lengua, depende á veces, no solo de la ley señalada, sino de otras internas, como sucede cuando se presenta de una manera uniforme, en varias lenguas de una misma familia, que obèdecen por lo tanto al carácter general.—Así sucede, por ejemplo, con las lenguas Europeas, derivadas del latin.—Sin embargo, en esta dulcificacion general de los sonidos se advierte un procedimiento constante.—Se indica la evolucion por una notable dificultad en sostener la distincion de los finales sordos y resonantes. Un sistema fonológico completo cuenta, segun hemos visto, con tres séries principales de consonantes, sordas, no aspiradas, ó aspiradas suavemente, á saber: Las mudas ó sordas R, T, P, las sonantes G, D, B, y las semi-vocales y nasales Ñ, N, M.—Cuando la energia decrece, la série media G, D, B, reemplaza á la primera, y algunas veces hasta parte de la tercera, como sucede con la M, que sustituye á la P, y á la B, y por último, se pierden la T y la P, y hasta las fuertes nasales, como la N y la Ñ ó Ñ-G.

Las relaciones de latitud geográfica ó de clima son importantes en la fonética de los idiomas. Así los labios toman una parte mas activa en la pronunciacion en los climas meridionales que en los del Norte, donde se cuida de preservar las vías respiratorias de la accion del aire helado. Así un filólogo moderno (1) examinando dos mil articulaciones ha encontrado la labial M; en chino 15 veces, en francés 50, en árabe 150.—Las vocales son las que principalmente sufren esta influencia.—El cambio de la vocal final *a* latina, en español y en francés, es un ejemplo curioso. En las palabras *alga*, *arca*, *causa*, *rosa*,

(1) Mr. d'Escayrac de Lauture, O. C. pág. 61.

musa, se oscurece en francés en la *e* muda, en *alque*, *arche*, *cause*, *rose*, *muse*, en tanto que se conserva en Español, no reconociendo otra causa esta diferencia en las dos lenguas neo-latinas que la diferencia de latitud de los pueblos que las hablan.—Así, en tanto que en la lengua francesa las vocales sonoras *á*, *é*, *í*, tienden á amortiguarse en la *e* muda ó en el sonido *eu*, en Italiano y Español prevalecen y se perpetúan al través de las derivaciones.

Estos, como la totalidad de los fenómenos que se observan en la historia de las lenguas, no debe sorprendernos, recordando que no son las clases eruditas educadas literariamente, sino que el pueblo es el que las cumple, la muchedumbre, que expresa ingénua y naturalmente las fuerzas libres y espontáneas de la humanidad. El rudo, pero independiente órgano del hombre del pueblo, es el que sufre todas estas influencias climatológicas y forja las palabras, las labra enérgica, aunque groseramente, hasta que en edades mas adelantadas las suavizan y perfeccionan el uso y el trabajo de todas las clases sociales.

Es una tendencia natural de los idiomas, la de ser mas y mas fáciles, llanos y armoniosos, en los periodos sucesivos de su progreso. Durante el período oral, la natural tendencia á la eufonía las arrastra de cambio en cambio, hasta que la fijan; y la alteracion progresiva de esta eufonía las desnaturaliza, y por último, las pierde. Toda lengua primitiva ó derivada tiende á constituir una medida, un acompasamiento, una compensacion, en la sucesion de los sonidos, y son varios los medios que ensaya, hasta que consigue fijar definitivamente esta compensacion armónica entre los sonidos de una frase ó de una cláusula. Llegadas á esta altura, las lenguas deben considerarse como un conjunto armónico, que tiene su diapason, su tono, su escala de sonidos y su armonía. El compás armónico es causa de que en las palabras el

radical verbal tienda á reforzar la vocal primitiva á medida que se acorta ó debilita la desinencia. (1)—Aun en los dialectos se encuentran abundantes ejemplos de la observancia de estas leyes, y cuando se advierta una vocal radical breve con una desinencia suave ó corta, es seguro que aquella desinencia no se ha suavizado sino en época cercana, y cuando las palabras han perdido gran parte de su sensibilidad respecto á las leyes eufónicas.

Es sabido que en edades civilizadas se altera el organismo primitivo de las lenguas, y obedecen estas con mayor docilidad á motivos puramente lógicos ó racionales. Los acontecimientos políticos dejan en esta historia de las lenguas una huella imborrable, que se advierte en la formacion de los idiomas, en su descomposicion y en su etimología. (2) El ejemplo mas evidente que pudiéramos citar es el de la decadencia y muerte de la lengua latina, herida mortalmente por la invasion de los pueblos bárbaros. El estado de la lengua revela la gravedad de las heridas causadas al antiguo orden social y á las antiguas instituciones por aquel universal cataclismo.

Las influencias numerosas que hemos advertido, no solo obran aisladamente, sino que se combinan modificando el sistema fonético de los idiomas, hasta el punto de convertir en desemejantes, sistemas que en su origen eran idénticos; pero reconocidas las causas de aquellas influencias y los cambios que causan en la naturaleza de las lenguas, ascendiendo en la série de las edades, y pasando de modificacion en modificacion se llega á descubrir que son equivalentes en la historia comparada de

(1) La filología alemana atribuye á Bopp, en su Gramática, el descubrimiento de esta ley de gravedad ó equilibrio armónico de los sonidos orales. Años antes la enseñaba ya en España estudiando el compás silábico en la lengua Hebrea mi maestro el doctor D. A. M. García Blanco.

(2) M. P. G. de Dumast. «Sur la vie des langues, leurs ages, et leurs maladies.»—1864.

los sonidos y articulaciones, las que aparecen distintas en su estado actual. La filología crítica ha llegado á establecer, con ayuda del método comparativo, cuadros de estas equivalencias en los diferentes grupos de las lenguas de una misma familia á fin de cimentar en datos positivos la comparacion y la etimología de los sonidos.

El ilustre filólogo, Jacobo Grimm, fué el primero que descubrió esta ley de equivalencia de los sonidos en las lenguas Indo-Europeas. En la pronunciacion de las lenguas Aryas ó Indo-Europeas hay tres puntos principales en los que el contacto de los órganos de la palabra dá origen á las consonantes. Estos tres puntos son, el gutural, el dental y el labial, en los que se producen los sonidos *k*, *t* y *p*. Cada uno de estos tres puntos tiene dos maneras de pronunciacion, fuerte y suave, cada una de las que es, á su vez, susceptible de una aspiracion en ciertas lenguas. En la lengua Sanscrita, dice Muller, el sistema es completo, porque existen las consonantes fuertes ó duras, *k*, *t*, *p*, las consonantes medias, *g*, *d*, *b*, las aspiradas fuertes *kh*, *th*, *ph*, y las aspiradas suaves *gh*, *dh*, *bh*.—En Griego, si bien existen las consonantes fuertes ó ásperas y las suaves, no se encuentran mas aspiradas que las fuertes φ θ χ aunque en el griego moderno son aspiradas sencillas. En Latin no hay aspiradas verdaderas y ocupan su lugar las suaves correspondientes.

Teniendo presente estos hechos, la ley de Grimm se comprenderá fácilmente, porque descansa en el anterior fundamento.

Expondremos la ley siguiendo al célebre Muller. Si las mismas raices de las mismas palabras existen en Sanscrito, en Griego y Latin, en Céltico, en Slavo y en antiguo Aleman, cuando los Indios y los Griegos pronuncian una consonante aspirada, los pueblos góticos en general y los Sajones pronuncian la explosiva suave y

los Alemanes la explosiva fuerte. La fórmula, que debe aquí considerarse como simbólica, será la siguiente:

| | |
|-------------------------|--------------------|
| Griego y Sanscrito..... | <i>KH. TH. PH.</i> |
| Góticos..... | <i>G. D. B.</i> |
| Antiguo Aleman..... | <i>K. T. P.</i> |

En segundo lugar, si en Griego, en Latin y en Sanscrito, en Slavo ó en Céltico se vé una explosiva dulce, encontraremos en Gótico la explosiva fuerte y en antiguo Aleman la aspirada correspondiente. Así:

| | |
|------------------------|-----------------------|
| Griego, Sanscrito..... | <i>G. D. B.</i> |
| Gótico..... | <i>K. T. P.</i> |
| Antiguo Aleman..... | <i>CH. Z. F. (Ph)</i> |

Por último, cuando en Griego, en Sanscrito, en Latin encontramos una consonante fuerte, el Gótico usa de la aspirada y el antiguo Aleman la explosiva dulce correspondiente. La fórmula será:

| | |
|-----------------------|-------------------------|
| Griego, Sanscrito.... | <i>K. T. P.</i> |
| Gótico..... | <i>H. Th. F.</i> |
| Antiguo Aleman..... | <i>H. D. F. (B. V.)</i> |

Al exponer este progreso de la Filología moderna, con que se envanece la crítica de este siglo, mas que á otro fin, aspiramos á que se comprenda el vínculo estrecho que enlaza unas lenguas á otras en la sucesion de los tiempos, mostrando, como la etimología encuentra fundamentos reales y positivos en el estudio, y no es ya aquella arbitraria ciencia de que se mofaba Voltaire en los últimos dias del siglo pasado. El exámen de la naturaleza humana, de sus condiciones y de sus aptitudes, y el de las modificaciones que sufren estas aptitudes y facultades, en la historia,

establece filiaciones en la sucesion histórica de las lenguas que enérgicamente manifiestan la unidad de la especie humana, á la par que la maravillosa variedad de que está dotada para cantar y decir las mercedes y privilegios que le concedió Dios al dotarla de espíritu racional y libre.

La Etimología en las aplicaciones de la ley de Grimm encuentra guía segura, que le permite encontrar la raíz de las palabras á pesar de las permutaciones y cambios que se observan á primera vista en las consonantes y vocales.

Estas fórmulas cardinales de la ley de Grimm, se han desenvuelto en grandes cuadros de equivalencias en las lenguas Aryas ó Indo-Europeas; despues en cuadros pertenecientes á cada uno de los grupos de esta numerosa familia; pero como esta tarea traspasa ya los límites de nuestro objeto, nos limitaremos á manifestar su aplicacion en las lenguas que mas directamente atañen á nuestro estudio literario, que son la latina y sus derivadas, Italiano, Válico, Español, Portugués, Provenzal y Francés, siguiendo á Federico Diez en su Gramática de las lenguas románicas.

| | Latín. | Italiano. | Válaco. | Español. | Portugués | Provenzal. | Francés. |
|------------|--------------|------------|---------|------------|-----------|------------|--------------|
| GUTURALES. | c (a, o, u) | c, g, (cc) | c. | g. (c) | g. (c) | g. i. ch. | g. i. ch. qu |
| | c (i, e) | c. | c. ch. | c. | c. | c. † | † c. |
| | qu (a, o, u) | qu. | c. p. | qu. g. | qu. g. | qu. g. c. | qu. c. (g) |
| | qu (i, e) | c. qu. ch. | ch. | c. q. | ç. q. | ç. q. | c. q. |
| | g (a, o, u) | g. † | g. † | g. † | g. † | g. j. i. † | g. j. i. † |
| DENTALES. | t | t. d. (tt) | t. tz. | d. (t) | d. (t) | d. | t. † |
| | d | — | t. | d. | — | t. | † (t) |
| | s | s. (sci) | s. z. | s. (x) | s. x. | s. | s. c. z. |
| | p | p. (pp) | p. | b. | b. p. | b. p. | p. v. f. |
| | f | f. (ff) | f. | f. b. v. | f. b. v. | f. | f. |
| LABIALES. | v | v. (h. †) | v. b. † | v. † | v. † | v. † | v. † |
| | m | m. (mm) | m. | m. | m. | m. | m. |
| | n | n. † | m. † | n. † | nasal. | m. n. † | nasal. |
| | l | n. (l) | n. | n. (l) | n. nh. † | n. | n. (r) |
| | r | l. (r) | l. (r) | l. (ll, r) | † (r, l) | l. n. (r) | nasal. |
| LIQUIDAS. | r | r. (l, d) | r. (l) | r. (l) | r. (l) | r. (l) | l. u. (r) |
| | | | | | | | r. (l) |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |

Algunos ejemplos servirán para ayudar á la inteligencia de este cuadro y de la ley general de Grimm, Así, por ejemplo :

(*Cal*, materia aglutinante).—Sanskrito, *Khal*.—Griego, *Khalix*.—Latín, *Calx*.—Italiano, *Calce*.—Español, *Cal*.—Francés, *Chaux*.—Sanskrito, *Bhratar*.—Griego, *Frater*.—Latín, *Frater*.—Francés, *Frere*.—Italiano, *Fratel* (*lo*).—Inglés, *Brother*.—Eslavo-brat. —Skr, *Pitri*.—Griego, *Pater*.—Sajon, *Vater*.—Inglés, *Father*.—Latín, *Pater*.—Italiano y Español, *Padre*.—Portugués, *Pay*, *Padre*, etc.—Skr, *Tri*.—Latín, *Tres*.—Italiano, *Tre*.—Francés, *Trois*.—Griego, *Treis*.—Español y Portugués, *Tres*.—Inglés, *Three*, etc.

Skr, *Schatur*.—Griego, *Tessares*.—Latín, *Quatour*.—Inglés, *Four*.—Italiano, Español y Portugués, *Cuatro* ó

Quatro.—Francés, *Quatre*.—Válaco, *Patru*.—Slavo, *Tschettari*, etc., etc.

En las lenguas Semíticas se ha formado igualmente un cuadro de cambio de sonidos consonantes aunque no tan completo como el anterior.

Los filólogos comprueban de día en día, con nuevos datos, la exactitud de la ley de Grimm, no sin señalar excepciones, hijas las mas veces de leyes de pronunciaci6n, no bien conocidas. Así por ejemplo, en la lengua española se señala con extrañeza la sustituci6n de algunas consonantes latinas por otras de grado, clase y origen diferente, como por ejemplo, *Filius*, *Mulier*, en las que la *l* se ha reemplazado con un sonido gutural suave ó fuerte; *Hijo* y *Mugier* y *Mujer*, á pesar de existir la *L* y la *F* en la lengua castellana.

En estas leyes descansan las modificaciones accidentales en el sistema fonético de las palabras, que se cumplen por sustituci6n, adici6n, sustracci6n, fusi6n, por suavizarse ó reduplicarse las consonantes y vocales, iniciales, medias y finales, leyes importantísimas para el estudio comparado de las lenguas y para la derivaci6n etimológica de uno en otro idioma. Nos limitaremos á indicar que estos cambios que sufre el sistema fonético de las palabras, dan márgen á los metaplasmos, á las metatesis y protesis y anastrofes, en las trasposiciones; á la protesis, epentesis y paragoges en las adiciones; á las aféresis, síncope y apocope en las sustracciones; á contracciones perfectas é imperfectas, en la fusi6n, en sus varias formas de syncesis, sinalefa, sineresis ó crasis, así como se debilitan y se duplican las consonantes en virtud de la ley de compensaci6n ó de compás silábico anteriormente indicada.

Basta lo expuesto para que comprendamos como la vida entera del espíritu influye en el lenguaje en general y en

la formación y desarrollo de los idiomas, moldeándolos y enriqueciéndolos dentro de sus leyes generales y en sus relaciones históricas, á fin de que sea expresion fiel y exacta de toda su actividad y de todos sus estados, marcando hasta los mas delicados de los procedimientos del espíritu, que se reflejan como en un espejo en las múltiples formas y en las variadas maneras de ser y de relacionarse de los sonidos articulados.

De cuanto llevamos expuesto, se deduce evidentemente que la palabra adquiere todas estas condiciones de sonoridad y de armonía, en cuanto que el espíritu somete á sí y subordina á leyes espirituales, las puras del sonido; que estas leyes musicales no tienen, por lo tanto, un valor independiente como en el arte musical, sino que su valor es relativo y depende principalmente de lo que en ellas manifiesta el espíritu.

Esta observacion nos obliga á suspender el análisis fonético de la voz y de la palabra, para considerarla como *expresion del espíritu*, y conocida en ambos aspectos, llegaremos á completar el estudio, analizándola como órgano del Arte ó de la Poesía.

CAPÍTULO III.

LA PALABRA COMO EXPRESION DEL ESPÍRITU HUMANO.

18. Aspectos de este estudio.—Ideas en la antigüedad sobre el origen del lenguaje.—Fundamento capital de las doctrinas modernas.—Errores de las escuelas sensualistas.—Refutación de estos errores.—Espontaneidad del lenguaje.
19. El problema del origen del lenguaje es puramente psicológico.—El lenguaje expresa el estado de conciencia y distinción, en el espíritu humano.—Opinion de Heyse y Steintal.—Confirmaciones psicológicas y fisiológicas de la espontaneidad del lenguaje.—La fantasia causa la forma oral del lenguaje.—Consecuencias de esta ley.—Aspecto artístico.—Origen histórico del lenguaje.—Imposibilidad de fijarlo.
20. Índole y naturaleza de la palabra oral.—Sus efectos en el espíritu humano.—No es signo del pensamiento, sino expresión del pensamiento.—Insuficiencia de expresión en el lenguaje.—Causas de esta insuficiencia.—Correspondencia entre los sonidos y las nociones en el lenguaje oral.—Explicación de estos problemas.—Proyectos de lengua universal.—Concepción de un lenguaje fundamental.—Juicio de estos trabajos.—Tendencia á la diversidad en las lenguas.
21. Leyes que presiden á la formación de las lenguas.—Las lenguas.—Su diversidad.—Su clasificación morfológica, monosilábicas, aglutinantes, de flexión.—Clasificación etnológica.—Definición de la *palabra* en su sentido gramatical.—Descripción de la palabra por Mr. Stoddart.—Explicación de los miembros de esta definición.—Las raíces.—Su carácter.—Formación de las raíces.—Leyes de formación de las palabras: por juxta-posición, por combinación y por derivación en el mismo idioma.—Derivación

- primaria secundaria, etc.—Fecundidad de las raíces.—Observaciones sobre esta fecundidad.—Creacion lingüística posible.
22. Derivacion etimológica de uno á otro idioma.—Leyes críticas de la derivacion etimológica.—Ejemplos.—Leyes de conservacion de los idiomas: neologismo, arcaismo.—Los dialectos.—Cómo concurren á la conservacion y desarrollo de las lenguas.
23. La estructura gramatical en las lenguas monosilábicas y aglutinantes.—Gramática en las lenguas de flexion.—Influencia de las formas gramaticales en la expresion del pensamiento.—Lenguas sintéticas y lenguas analíticas en las de flexion.—Construccion espontánea.—Construccion lógica.—Lenguas objetivas y subjetivas.
24. Influencia permanente del espíritu humano en las lenguas.—Lenguas vivas y lenguas muertas.—Comparacion.—Nuevas causas de la vitalidad y desarrollo de las lenguas.—La derivacion de las acepciones.—Leyes de esta derivacion y de la translacion de sentido.—Los tropos, desarrollo tropológico de las lenguas.—Las lenguas reflejan todos los accidentes de la vida espiritual de los pueblos.—Ejemplos en la historia de la lengua latina y de las neolatinas.

18. El estudio de la fonética de la palabra nos ha conducido á fenómenos, cuya complejidad los convierte en inexplicables, si persistimos en considerar el lenguaje como una mera manifestacion fisiológica ó física, como un mero sonido articulado por la voz. El mismo estudio nos ha indicado ya, con bastante claridad, que la palabra manifiesta el espíritu humano y siguiendo estas inducciones, nos cumple analizar la palabra, como manifestacion y expresion del espíritu del hombre. Otras ciencias y otros estudios, demuestran cumplidamente la excelencia espiritual del hombre; á nosotros solo nos toca recordar esta verdad, para que nos sirva de supuesto en el estudio de la expresion ó manifestacion del espíritu, por medio de la palabra hablada ó escrita.

El problema que abordamos, aun bajo el aspecto literario, único que nos interesa hoy, no es llano y fácil; porque se trata de una manifestacion que es la mas com-

pleja y variada de cuantas puede presentarnos el estudio del hombre.—Ya respecto á su fundamento filosófico, ya respecto á las leyes de su aparicion y de su progreso, se sostienen muy diversas opiniones, lo que aumenta la dificultad del asunto.—Sin embargo, pidiendo luz, ya á la sana filosofia, ya á las mas exquisitas investigaciones históricas, podremos exponer este aspecto de la palabra, notando las bellezas que en él se revelan, y fundar en el estudio del hombre y de sus facultades innatas, la belleza poética y artística.—Si la palabra no fuese una facultad principal del sér espiritual y no reuniese esencialmente las cualidades espirituales que procuraremos exponer en este capítulo, la belleza poética seria imposible y no existiria el arte universal, es decir, la Poesía. (1)

Aunque no pueda decirse que la antigüedad Griega y Latina descuidaron por completo el estudio del origen de la palabra considerada, ya no en su elemento fisiológico ó fonético, sino en su esencia, en su naturaleza de expresion del pensamiento humano, es lo cierto, que así los filósofos, como los poetas griegos y latinos, solo nos dejaron muy vagas indicaciones, escritas de pasada, sobre el importante estudio que comenzamos. Platon en su *Cratilo*, Aristóteles en varios pasajes, Ciceron en su libro de *Oratore*, el gran poeta Lucrecio en su *Rerum natura*, Dionisio Siculo, despues San Gregorio Niceno, y los mas de los escritores de la Edad media, se limitaron á indicar lo dificultoso del asunto, ó á considerar el lenguaje como una adquisicion que habia conseguido el hombre, gracias á muchas reflexiones y ensayos y á una tenaz y perseverante voluntad. En siglos posteriores hasta llegar á Descartes y, principalmente, á Leibnitz, no se leyeron consideraciones, que aunque vagas, permitieran presentar, bajo un punto de vista mas cercano á la verdad, el

(1) V. Parte 1.^a, Cap. I, pár. 8.

origen del lenguaje; pero las indicaciones de aquellos eminentes filósofos desaparecen durante el siglo décimo octavo bajo la perniciosa influencia de la escuela materialista, que dominó en todos los estudios hasta muy entrado el siglo actual. Locke en Inglaterra, los enciclopedistas en Francia, Condillac despues, Desttu-Tracy, y aun los primeros psicólogos de la escuela francesa, como Maine de Biran, y aun el mismo Jouffroy, convienen en explicar esta manifestacion de la vida del espíritu, como una creacion artificial, debida á la reflexion y á la voluntad humana, modificando así, por hipótesis mas ó menos ingeniosas, pero todas ellas indivisibles, las ideas materialistas del antiguo poeta Lucrecio.

Esta indicacion basta para que se comprenda la dificultad del asunto. Si en diez y nueve siglos, los mas eminentes de los pensadores apenas han acertado á plantear el problema del origen del lenguaje, no se extrañará que á pesar del portentoso vuelo, que han tomado en estos últimos lustros los estudios filológicos, no se consiga ni sea permitido al crítico en la actualidad, afirmar de una manera decisiva y axiomática, la explicacion de un fenómeno, que es sin duda maravillosísimo, entre los infinitos maravillosos, que nos ofrece el espíritu del hombre. Tampoco se extrañará que, tocando las perplejidades y las dudas que toda explicacion del origen del lenguaje ofrece, haya habido en todos los tiempos poetas y filósofos, que hayan recurrido á lo sobrenatural inmediato, para explicar este hecho. La antigua literatura India llegó á divinizar la palabra humana, creando una deidad para significarla, explicando el empleo de la palabra por los dones, mercedes y beneficios de aquella divinidad. Los hebraizantes, especialmente los rabinos, interpretaban asimismo en este sentido algunos pasajes del Génesis, y en nuestros dias, algunos escritores franceses, entre los cuales nos limitaremos á citar á Mr. Bonald, en-

tienden, que solo una revelacion exterior, debida á Dios, pudo enseñar al hombre el uso de la palabra.

Otros escritores, participando de la misma doctrina, entienden, no una revelacion exterior inmediata, como origen y motivo del lenguaje, sino una manifestacion de lo que hay de divino en el hombre ó de aquellas facultades y de aquellas dotes con que nos adornó el Sér Supremo; de manera, que no directa, sino indirectamente, relacionan á Dios, el uso y empleo de esta preciosa facultad. Este último aspecto, cierto en su fondo, comenzando á iniciarse en los primeros estudios filológicos del siglo actual, originó la acertada tendencia de Herder y Haman, y concertándose con un estudio mas profundo de las leyes del espíritu y con un mayor conocimiento de la historia de las lenguas, produjo las teorías del innatismo y de la espontaneidad del lenguaje humano, que no solo son las que mayor boga consiguen entre los filólogos contemporáneos, sino que son las únicas que explican el origen y formacion del lenguaje; siempre en aquel grado y medida en que puede conocerse un hecho espontáneo de nuestro espíritu, que es expresion completa de la actividad de todas nuestras facultades.

Nos fijamos en esta indicacion, porque las hipótesis materialistas y sensualistas de Lucrecio, de Condillac y las teológico-sensualistas de Mr. de Bonald, en vez de explicar lo que intentan, solo sirven para aumentar mas y mas las dificultades del problema. Supone la escuela materialista, que precedió á todo otro estado en la vida humana uno rudísimo y salvaje, en el cual el hombre, utilizando su aparato vocal, comenzó á imitar los sonidos de la naturaleza inorgánica, despues los gritos de los animales, llegando por este camino á la onomatopeya y á la interjeccion, base, segun ellos, del vocabulario de todas las lenguas.

La escuela sensualista moderna mitiga algun tanto la

rudeza de la anterior teoría, diciendo, que el hombre empleó primeramente los signos naturales, ó sean los gestos, y que despues relacionó los gritos inarticulados con los gestos, dando así significacion á aquellos, y por último, convirtió aquellas primitivas significaciones en un sistema convencional de signos artificiales, que, comenzando por las interjecciones, llegó hasta el periodo oratorio, gracias á un trabajo asídúo y á un perfeccionamiento continuado é incesante de este sistema de signos artificiales. En apoyo de esta opinion, los escritores de esta escuela fingen diferentes hipótesis, ya suponiendo el trabajo de dos niños abandonados en un bosque, que van, gracias á esfuerzos de inteligencia increíbles, sirviéndose de los gestos, despues de los gritos, y por último, de las articulaciones de la voz hasta llegar al nombre ó al verbo, y que continúan despues la construccion gramatical convencional y recíprocamente; ya imaginan situaciones no menos anormales para explicar un caso análogo al anterior. Es evidente que para una creacion reflexiva de la lengua, tal como la suponen los escritores sensualistas, es necesario un desarrollo intelectual y una fuerza de racionio, que contradice ese supuesto estado salvaje ó de infancia de que parten. El determinar la índole de una palabra y su significacion, supone necesariamente el empleo del lenguaje; porque solo por su medio es posible fijar la significacion de los sonidos, estableciendo las leyes que han de servir para la construccion artificial de un idioma. Penetrados los filólogos contemporáneos de que toda teoría que descansara en considerar el lenguaje como un producto de la reflexion, envolvía un verdadero círculo vicioso, que oscurecía el problema en vez de resolverlo, acudieron á la teoría de la espontaneidad del espíritu, buscando en esta propiedad de nuestro sér, la explicacion del enigma, y en efecto la encontraron.

Grimm, Humbold, Muller, Bunsen, y principalmente

Heyse y Steinthal, sostienen la teoría mas conforme con los adelantos de las ciencias filosóficas y los descubrimientos de la filología contemporánea. La filología, estudiando la constitucion íntima de las lenguas antiguas, ha advertido el fenómeno de que pierden en complejidad y riqueza de formas gramaticales, al compás que pierden antigüedad. No son comparables en la riqueza de declinaciones en los nombres, en los tiempos, modos, y voces en los verbos y en la abundancia de combinaciones sintáxicas, las lenguas modernas con la griega y latina; así como, á su vez, estas son mucho menos ricas y sintéticas que las Sanscritas y Zend. Este hecho contradice la opinion de los sensualistas acerca del progreso lento y del desarrollo sucesivo de la formacion del lenguaje, tanto bajo su aspecto lexiológico, como bajo el aspecto gramatical. La induccion legítima, que permite este descubrimiento de la filología comparada, era que las lenguas en su marcha y sucesion procedian de lo compuesto á lo simple, de lo sintético á lo analítico. Averiguada esta verdad, se recordó fácilmente que la espontaneidad del espíritu no era solo una propiedad de la inteligencia, sino tambien de la voluntad y de la sensibilidad y de las combinaciones de estas tres facultades, de manera, que la espontaneidad abrazaba la vida total y entera, sintética y una del sér humano, y que, si de algun modo podia expresarse esta vida total y equilibrada del hombre, la manifestacion ó la expresion debia ser eminentemente sintética.

19. Esta expresion de la vida del espíritu en la unidad sintética de su existencia, la cumple la palabra; fundamentalmente es, por lo tanto, la palabra la viva y sucesiva manifestacion de todas las propiedades, facultades y estados del espíritu humano, armonizados en la unidad de su conciencia. Por esta razon, las lenguas primitivas tendian á expresar sintéticamente, obedeciendo á la espon-

taneidad total del espíritu, en tanto que las lenguas posteriores, descomponiendo aquella síntesis primitiva, convierten en analítico el carácter de los idiomas.

Al preguntar cuándo y cómo el lenguaje se presenta en la vida espiritual del hombre, respondemos que es al llegar el espíritu humano en su existencia á tener conciencia entera y llena de todos sus actos sensitivos, volitivos é intelectuales. Al reconocer como suyos, como cansados por sí (*sponte-sua*) los actos de su espíritu, los manifiesta en la misma forma de espontaneidad, por medio del lenguaje.

Heyse y Steinthal suponen que el lenguaje se presenta espontáneamente en el momento, en que las intuiciones se convierten en ideas en el hombre ó en el instante en que forma nociones claras y distintas. Estas doctrinas, prescindiendo del tecnicismo filosófico, concuerdan sustancialmente con la expuesta, si bien no son aceptables, por considerar el lenguaje como un mero efecto de un estado ú operación puramente intelectual y no como expresión sintética de toda la vida del espíritu, así intelectual como volitiva y sensible. No existen fenómenos mas comprensivos y que mas directamente manifiesten la unidad del espíritu en la rica variedad de sus actos y estados, que los fenómenos de conciencia. Cuando el hombre se distingue él de lo que piensa, de lo que siente y de lo que quiere, y se reconoce en lo pensado, en lo sentido y en lo querido, este reconocimiento, esta primera distinción, que lleva á cabo, es la que causa la manifestación espiritual del lenguaje. En tanto que no existe esta distinción, y se confunde el que piensa con lo pensado, lo sentido con el que siente, lo amado con el que ama, y aparece confusa, vaga é indeterminada la conciencia del sugeto, no hay verdadero pensamiento, no hay por lo tanto lenguaje.

Sin duda, presintiendo la verdad de estas observaciones en todas las lenguas, se ha confundido la *palabra* con

el *pensamiento*, y la razón con la palabra, así en las lenguas Asiáticas como en las Griega y Latina. Presintiendo la verdad de esta teoría, se ha dicho, que el que habla tiene pensamientos en los labios y el que piensa palabras en la inteligencia, y se ha repetido de mil maneras y con frases felicísimas, que el pensar es indispensable á la palabra, así como la palabra es indispensable para que exista el pensamiento, para que existan las funciones intelectuales, para que tenga vida la memoria, que sostiene al pensamiento en sus incesantes exploraciones.

Los fisiólogos ya observaron que el niño, á pesar de la influencia de la tradición oral, no balbuceaba hasta que conocía ó distinguía; por eso se ha demostrado que la noción, el juicio y el razonamiento se manifestaban en la palabra, en la frase, en el período, como expresión exacta y fidelísima de todas aquellas operaciones del entendimiento.

Pero si lo expuesto nos dice cuándo se origina el lenguaje, y nos declara su índole y su naturaleza, no nos determina la forma en que este lenguaje aparece. En nuestra opinión, la forma del lenguaje se debe á aquella facultad intermedia entre el sentido y el entendimiento que transmite y dibuja á los ojos del espíritu los objetos que han impresionado sus órganos ó sus sentidos, dándoles dimensiones y color; á aquella facultad que viste á su vez de formas dibujadas, visibles, las nociones, los conceptos y las ideas de la razón, que permite así, que los ojos la vean, los oídos la escuchen dentro de los límites de la línea, de los grados de la luz ó de los tonos del sonido, en una palabra, á la imaginación. (1) Es indudable, que al distinguir una especie de un género, un individuo de una especie; al separar algo relativo de lo necesario y al diferenciar una parte de un todo, al establecer cualquier

(1) V. P. I., Cap. I., párs. 8 y 9.

Límite ó determinacion, así en las ideas como en los actos, así en los deseos como en los sentimientos, *figuramos* lo limitado, lo distinguido, lo separado; dándole, por el hecho mismo de la distincion, una forma individual y concreta. La ley de la imaginacion es la actividad, y cada vez que transportamos desde el sentido al entendimiento una imágen, así como cuando distinguimos, concretamos ó individualizamos fenómenos racionales, reciben de la imaginacion una forma individual y aislada que expresan por la palabra, única forma, único modo de manifestacion que satisface á lo interior y á lo exterior del espíritu humano. Cuanto mas viva y enérgica sea la fantasía ó la imaginacion, mas vivo y enérgico será el lenguaje; cuanto mas rica y descriptiva sea la fantasía, mas rico y abundante será el idioma.

Considerado en su forma esencial el lenguaje, como figuracion hecha por la fantasía de lo concebido y visto por el espíritu, es una verdadera creacion artística, una verdadera determinacion en formas individuales y perceptibles, de la infinita variedad de fenómenos que se suceden en la variada existencia de todas nuestras propiedades y en la múltiple determinacion de todas nuestras facultades.

En efecto, si consideramos lo que es una palabra ó una frase para el espíritu humano, veremos, es una determinacion de sonidos que figuran un objeto natural á nuestros ojos, ó una figuracion geométrica, simbólica ó directa, de una idea, de un deseo, ó de un sentimiento. La palabra, cuando nombra seres naturales externos, los representa al espíritu, y cuando nombra fenómenos espirituales, los representa al espíritu de la misma manera, con la sola diferencia de que las formas en que las expone, en vez de nacer de la accidentalidad material, se originan de la esencialidad del hecho espiritual que se representa; pero como una y otra representacion están en consonancia con

nuestra naturaleza espiritual, con la misma energía y tan indeleblemente se graba en nuestra fantasía al decir ave, río ó fuente, que al decir amor, amistad ó Dios. Esta corporizacion que cumple el lenguaje, gracias á la actividad de la fantasía y á su aptitud, para representar al espíritu lo corpóreo, y lo espiritual á los sentidos, es el mismo fenómeno que hemos expuesto en otro capítulo al hablar de la creacion artística. (1) Así como el artista no crea ideas, sino que dá forma á las que vé, así la palabra es impotente para crearlas y es potentísima para expresarlas y comunicarlas. Esta es la causa de que se condene unánimemente por los retóricos la verbosidad gárrula y pueril de poetas y prosistas, que atendiendo solo á un aspecto de la palabra, al material, buscan en la combinacion de sonidos por medio de composiciones de la cantidad silábica, ó de los acentos, ó de la rima, un efecto que será solo músico, pero nunca poético y espiritual, porque el carácter interno de la palabra estriba y consiste en figurar las nociones y conceptos de la inteligencia, y solo siendo expresion de estas concepciones intelectuales, tiene valor y estima literario.

Para concebir en su union sintética el origen del lenguaje y admirar esta maravilla que revela nuestro origen divino, es preciso considerarlo, no analíticamente, como hemos dicho, sino en la armónica combinacion de los elementos que lo generan. Tanto la razon como la fantasía proceden en su actividad, no aisladamente, sino en relacion; y relacion tan estrecha y tan íntima que se presenta al estudio como simultánea. Tan luego como tenemos en el pensamiento una especificacion cualquiera, ó cualquiera individualizacion, en el mismo acto nos presenta la fantasía la manifestacion sensible de aquella especie, de aquel individuo, y al dibujarse

(1) Introduccion.—Cap. II., párrfs. 1, 4 y 5. Part. 1.^a, cap. I.

aquella manifestacion en la fantasía, se expresa en la palabra, último resultado, en el cual se armonizan la razon, la fantasía, los efectos de la una y de la otra y la conciencia del sér pensante, que, por reconocer como suyas y por él causadas todas aquellas determinaciones, es á la vez dueña de la palabra y tiene conciencia de ella, como la tiene de todos y cada uno de los actos que concurren á formarla. La belleza de esta simultaneidad de accion en el origen del lenguaje, mas se comprende que se describe, y la rapidez con que el pensamiento concebido se hace sensible por medio de la palabra es tal, que no cabe punto de comparacion, dejando á la experiencia propia el conocerla y el admirarla. Esta accion de todas las facultades que concurren al origen de la palabra en el sugeto humano, no solo es simultánea, sino que es espontánea, nativa y propia de cada una de las facultades; no necesita, por lo tanto, ninguna de ellas una educacion prévia, una preparacion anterior al acto de hablar: le basta á la razon ser tal razon para gozar de intuiciones, para distinguir y separar; le basta á la fantasía ser tal fantasía, existir orgánicamente en el espíritu humano, para dar forma determinada y sensible á la intuicion intelectual; le basta á la conciencia ser conciencia, para reconocerse como unidad del espíritu en la intuicion y en la forma de la fantasía, y basta que la forma concreta exista, para que la voluntad imprima el movimiento necesario á los órganos fisiológicos de la palabra, para que ésta se produzca en el espacio, resuene y haga comunicable la forma de la fantasía y, por lo tanto, la intuicion de la inteligencia. Nada hay aqui de reflexivo, nada aqui de preparado por una educacion prévia: la natural actividad del espíritu humano, tan maravillosamente dotado por Dios, basta para que se produzca el fenómeno del lenguaje.

El origen histórico de la palabra es, de todas las cuestiones de orígenes, la mas oscura y difícil.—Prescindiendo de cuál fué la lengua primitiva y dando de mano, así á las opiniones de los que reivindicaban esta honra para el Hebreo como para el Vasco, para el Cophito como para el Chino, la ciencia moderna, mas comedida y respetuosa, se limita á consignar que nada sabe de la lengua primitiva, que cree que existió, pero que su ciencia no pasa de esta racional y fundada creencia, deducción legítima de la unidad del género humano.—Las emigraciones de los pueblos se cree y se sabe que arrancaron del Asia, caminando de Oriente á Occidente principalmente; pero la historia de estas primitivas emigraciones nos son desconocidas y la arqueología primitiva ha recogido aun muy escasos datos para que podamos amplificar el relato del capítulo X del Génesis.

No pudiendo servirnos de las luces que para el conocimiento del lenguaje nos suministraria el de la lengua primitiva, todos los fundamentos de nuestras inducciones se encuentran, ó en el estudio psicológico del hombre, ó en el estudio de *las lenguas*, que conoce y profundiza la filología comparada.

20. Yerran en nuestro juicio los escritores que aun distinguen entre el lenguaje natural y el lenguaje artificial, calificando de natural al gesto y á la pantomima, y de artificial al lenguaje oral. Uno y otro constituyen el lenguaje natural, uno y otro reconocen el mismo origen, uno y otro se generan del mismo modo en el espíritu humano y solo se diferencian en su manifestacion externa. Nace el error combatido, de la arbitraria clasificacion de los signos en signos naturales y artificiales, que no es mas exacta que la del lenguaje, y nacen una y otra clasificacion del empeño, nacido aun de resabios sensualistas.

de confundir la teoría del lenguaje con la teoría de los signos. La palabra no es *signo*, propiamente es manifestación; signo indica siempre forma intermedia, que, por la fuerza del valor propio que tiene, obliga al que lo mira y lo escucha á trascenderlo, á traspasarlo para llegar á lo significado. La palabra, por el contrario, lleva al oyente el pensamiento del que habla, lo transmite tal como es en sí, añadiendo, que el pensamiento no completa su existencia, sino cuando se expresa por el lenguaje. El que escucha siente la palabra, y al tener conciencia de ella, se la asimila y se reproduce en su espíritu el efecto de la fantasía y, gracias á esta reproducción, surge la noción intelectual á que dá forma, y de este modo posee el oyente el pensamiento del que habla en toda su pureza, experimentando, gozando ó sufriendo, lo que gozó ó sufrió el orador, conociendo lo que conoció el maestro, sublimando lo que sublimó el poeta. No hay aquí el procedimiento del signo que se revela, por ejemplo, en la escritura.

Síguese, como consecuencia natural de todo lo dicho, que el lenguaje, como manifestación total del espíritu humano, así de sus propiedades como de sus facultades, tendrá todos los caracteres y toda la extensión, toda la flexibilidad y todas las formas, que el espíritu humano pueda tener. Dirá el pensamiento, el sentimiento y la voluntad; expresará todas las concepciones, todos los afectos, todos los deseos del hombre; los amores y los odios, las exaltaciones y los desfallecimientos, y á la vez de estas condiciones generales humanas, expresará las individuales, como el carácter, el temperamento y el estado del que habla. Por alto que llegue la razón humana, allí llega la palabra; y si desciende á lo infinitamente pequeño, hasta allí desciende la palabra.

Debe entenderse bajo este concepto, lo que se dice de la insuficiencia de la palabra para servir al espíritu. La pa-

labra no es insuficiente, sino para expresar la indeterminacion y vaguedad del espíritu, cuando sumido en profunda meditacion no alcanza ideas claras y precisas, y no existe, por lo tanto, la determinacion figurativa de la fantasia. Cuando falta este elemento, la palabra es imposible, pero es porque falta el pensamiento, que esto es, y no otra cosa, esa vaguedad é indeterminacion de la inteligencia, que se pierde en los límites confusos é indecisos de la meditacion quimérica; pero si tiene conciencia de lo que medita y consigue fruto en esta meditacion, se producirá el pensamiento y, como su sombra, la determinacion en la fantasia. Lo que decimos de la inteligencia tiene exacta aplicacion á la voluntad y á la sensibilidad. Las sensaciones vagamente percibidas, los sentimientos no definidos, producen asimismo una expresion vaga y defectuosa.

En nuestra opinion, el lenguaje no se diferencia del pensamiento ni le es inferior, sino al expresar la vida de relacion del espíritu en un estado complejo, al expresar el organismo de la actividad espiritual en la unidad de tiempo, que se efectúa en el sér humano. Esta vida de relacion orgánica, que es causa de que en un acto que cumple el sugeto, estén presentes é influyan la sensibilidad, la voluntad, la inteligencia y todas sus facultades y todas sus operaciones, no puede la palabra expresarla sino exponerla. Las condiciones materiales de la voz, de la articulacion misma, le impiden presentar de golpe, y en un todo pictórico, plástico, este juego armónico de las facultades del espíritu, necesitando acudir á formas sucesivas que lo revelen en el tiempo. Si despues, liga y enlaza, ordenándolas, estas diferentes partes de la exposicion, dándoles unidad, nunca será esta armonía mas que un medio suplementario de la unidad llena y complexa que se produce en un momento en el espíritu del hombre.

Los partidarios de la significacion, si bien convie-

nen en la espontaneidad de la palabra, vuelven á presentar sus teorías, al ocuparse de los sonidos que reviste la palabra humana, en el momento en que expresa fonéticamente por medio de raíces su pensamiento. ¿Por qué la palabra acepta y se sirve de unos sonidos y no de otros, al nominar los objetos, sus accidentes, ó sus relaciones y dependencias? ¿Por qué para las ideas, padre, madre, elije los sonidos que constituyen estas palabras y no otras? Y al contestar á este interrogante afirman, que convencional ó artificialmente se elijen unos sonidos como mas propios de unas ideas y otros como mas adecuados á otras diferentes; y esta relacion que establecen, convierte en signo al sonido articulado. Esta explicacion solo consigue convertir un problema difícil en un problema insoluble.

Herder sostuvo y popularizó la teoría de la onomatopeya, así como los partidarios del origen reflexivo han defendido ya últimamente, que las interjecciones eran las verdaderas matrices de las lenguas. Supónese que el hombre, en el período de mutismo, imitó los gritos y cantos de los animales y los ruidos, susurros y murmullos de las tempestades, de las aguas y del viento en las arboledas; y aperciéndose de que estas imitaciones eran útiles como signos, prosiguió el trabajo y elaboró la lengua. La filología comparada, responde con hechos á esta teoría, que filosóficamente no merece discutirse. Aunque todas las lenguas poseen algunas palabras formadas por onomatopeya, constituyen en todas los idiomas una parte mínima de su vocabulario; y el mismo Herder condenó en los últimos años de su vida esta teoría. En español decimos un perro, y no un *ouah-ouah*; un cordero, y no un *bé-bé*, un gato, etc., y lo mismo en las lenguas mas antiguas de que hay noticia, y las palabras que son puramente onomatopéyicas, mas son adornos y superfluidades que raíces fecundas de las lenguas.

Nomina sunt consequentia rerum,—se decia en la Edad

media, y el aforismo es exacto en su sentido filosófico, pero no lo es en su sentido fonético; porque el lenguaje nace de una fuente mas honda y profunda del espíritu, que la pura imitacion por modulaciones de la voz, de los ruidos del mundo exterior.

Se generalizó muy luego la conviccion de que la doctrina de la onomatopeya solo servia para colocar al hombre en grado inferior á los brutos, que al fin poseian gritos propios; y los mismos filósofos sensualistas, como Condillac, rechazaron la doctrina, sustituyéndola con la de la interjeccion. El hombre llora, gime, solloza, rie, y por medio de exclamaciones expresa el asombro, el gozo, el dolor, la ira; y estos gritos, estas interjecciones, fueron, dicen, el principio natural y real del lenguaje. Cierto es que en todas las lenguas existen interjecciones, pero la lengua no comienza verdaderamente, sino cuando concluyen las interjecciones, que son manifestaciones fisiológicas, en las cuales no existe siquiera la articulacion de la voz. La comprobacion de esta doctrina es fácil, observando cuándo y cómo empleamos las interjecciones voluntariamente. Las empleamos solo cuando la impetuosidad ó la violencia nos hacen olvidar el uso del lenguaje ó nos impiden su empleo por un movimiento personal y puramente afectivo de nuestro ánimo.

Sería posible, confeccionando á la manera de los autores ó creadores de lenguas universales, formar una compuesta de onomatopeyas é interjecciones; pero es segurísimo que este idioma no tendria la menor analogía con ninguna de las innumerables lenguas que se han hablado ó se hablan sobre la tierra. Cierto es tambien que las interjecciones, ayudadas del gesto y expresion de la fisonomía, del ademan y de la actitud, podrian expresar los afectos y los deseos del hombre; pero esta seria la expresion pantomímica y no el lenguaje en que se manifiesta el espíritu. Por último, las etimologías de las palabras

que se suponían derivadas de interjecciones, han desaparecido por efecto de un análisis más detenido, y apenas se pueden indicar en las lenguas más que las puras interjecciones en su estado primitivo, que será el constante, el de *ah! oh! ay!* etc., lo que demuestra que no han tenido carácter radical en la historia de las lenguas.

La relación que existe entre las nociones y los sonidos no es la exterior, es la interior y espiritual y es la misma relación que existe entre las ideas ó conceptos y la forma en que las expresa la fantasía. Es una relación natural del espíritu, que el mismo espíritu vé en sí y manifiesta espontáneamente; que está en él, innatamente, por la razón de que la naturaleza corpórea física, á la cual pertenece su cuerpo, está unida á su espíritu con una armonía preestablecida, como diría Leibnitz, y, gracias á esa armonía, las leyes del espacio y del sonido, que son puramente físicas, se relacionan en el hombre con el espíritu, se subordinan á él, son su eco, y esta correspondencia es la que relativamente conoce el hombre y expresa con espontaneidad, disponiendo los órganos de su aparato vocal en el modo necesario para producir aquel sonido que ha percibido espiritualmente y que correspondía á la noción ó al concepto que debía expresar.

La Metafísica, al demostrar que el hombre es unión íntima de naturaleza y espíritu, no solo nos dice, cómo es posible la comunicación del hombre con la naturaleza que nos rodea, sino que nos enseña también cómo existen y se manifiestan en el hombre, armonizadas á las del espíritu, las leyes de la naturaleza. Así la fantasía, que es la facultad que expresa de un modo más directo esta compenetración de cuerpo y alma, manifiesta el espacio, en el que coloca las formas ideales que imagina, tiene sonidos relacionados con esas formas que determina á la vez, que figura la forma, y estos sonidos son los que modula y produce por medio de la voz. La doctrina

data de los siglos medios; los filósofos escolásticos apellidaban al hombre Microcosmos, mundo abreviado, y aquel calificativo no era una metáfora, sino la expresion de una cualidad muy excelente del sér humano.

Como esta relacion espiritual ó interna, que en la armonía de su cuerpo con su alma, conoce el hombre, ha de expresarse por el organismo, cuyo individual carácter fisiológica y filosóficamente ya conocemos, la manifestacion es tan vária, como es vária la relacion de los individuos en razas, naciones y pueblos.—El timbre de la voz y la pronunciacion, que es su consecuencia, singularizan mas y mas este carácter, originando la diversidad de tipos fonéticos que se observan aun en las lenguas congeneradas en una anterior.

La explicacion de cómo se realizan estos fenómenos es fácil, recordando doctrinas expuestas.—Sabemos que el timbre de la voz lo origina la particular disposicion de los órganos, comprendidos desde la glotis hasta los labios, cuya disposicion varía, al emitir cada sonido, por la voluntad del que habla. La disposicion en que colocamos la apertura de la garganta, los labios, la lengua, etc., al emitir un sonido, responde fisiológicamente á la idea que intentamos expresar por medio de aquel sonido, de modo que de antemano tenemos ya la impresion de aquel sonido, puesto que disponemos el aparato vocal de manera que al emitir la voz se produzca el sonido preconcebido. Si analizamos detenidamente lo que en nosotros pasa al pronunciar una palabra amorosa ó al proferir una de cólera ó de desden, advertimos que por la disposicion en que colocamos el instrumento vocal preparamos ya el timbre de la voz, es decir, la expresion del sonido, variando en cada palabra segun la idea, ó segun el sentimiento que expresa este delicado instrumento vocal de que nos dotó el cielo, que tiene intensidad, tonalidad y timbre para cada una de los centenares de miles de palabras que cons-

tituyen las lenguas humanas. Así se ha observado que no es difícil abstraer el sonido que el oído percibe de la articulación indicada por los movimientos de la boca, como sucede en los sordo-mudos que comprenden la palabra por la articulación que ven.

En resumen, de la misma manera que el maestro músico enseña la disposición del aparato vocal al joven cantante para emitir un sonido dado, con un timbre conocido, á fin de que se exprese lo escrito en el pentágrama, del mismo modo el espíritu dispone el organismo para que se exprese por medio del sonido la forma creada por la fantasía al conocer, al sentir ó al querer.

No participamos, por lo tanto, de las opiniones de algunos gramáticos que creen en la posibilidad de crear una lengua universal, concepción grosera que acusa aun las influencias de la escuela materialista empeñadas en considerar el lenguaje como una creación artificial. Y aun cuando no puedan confundirse con estas teorías las indicadas por algunos filósofos como Leibnitz y Krausse, que entreven la posibilidad de sonidos que respondan á las categorías generales del sér y de la existencia, creemos que estos sonidos no serán nunca mas que los tonos interiores, que aunque existan realmente en el espíritu y presidan á la disposición fisiológica de los órganos vocales, que hacen sensible aquel sonido en el momento de la expresión, siendo esta, eminentemente individual, el sonido categórico se modifica y diversifica por la espontánea individualidad del sugeto, así en su modo de expresión, como en los medios naturales que para ello emplea. Existirán, por lo tanto, sonidos que respondan en el espíritu á las categorías del sér y que podrian considerarse como cardinales ó capitales; pero á mas de que solo podría originarse de aquí un lenguaje semejante al algebráico, no existiendo modos generales de expresión y siendo los que existen espontáneos é individualísimos, solo por induc-

ciones muy atrevidas podría llegarse á una numeracion siempre imperfecta de esos sonidos generadores.

21. Al llegar á este punto, repetimos que nos es ya imposible seguir discurriendo en el puro terreno psicológico y en el estudio individual del hombre, porque no encontramos el lenguaje humano, sino las lenguas humanas. El espíritu humano no se expresa de modo uniforme y constante, sino que se expresa en la diversidad de lenguas, que tienen forma, modos, leyes lexiológicas y gramaticales diferentes, y que es preciso recordar para comprender los tesoros de expresion que ha empleado el espíritu humano y que hoy emplea.—Estas lenguas no tienen de comun mas que el ser habladas por el hombre, y el ser la expresion de su espíritu. Son tan diversas en su fisonomía espiritual como lo son las razas en la fisiológica. Sin embargo, como estas formas se clasifican, ya por su forma, ya por las razas que la hablan, y se reducen á tipos generales, es hacedero el estudio de su constitucion en esos rasgos generales que nos revelan el procedimiento del espíritu humano al crear el lenguaje. Como por otra parte, esas lenguas no han vivido aisladamente, sino que han influido unas en otras, modificándose mutuamente, y juntas constituyen la magnífica tradicion literaria que conserva la humanidad, y en la cual hemos de reconocer el origen y variacion de los géneros literarios, es necesario que al estudiar las leyes de la palabra como expresion del espíritu, no hagamos un estudio abstracto, sino real y práctico, con la ayuda de las enseñanzas de la filología comparada.—De estos tipos fonéticos, producidos instintivamente por una facultad inherente á la naturaleza humana, nacen, segun los filólogos modernos, lo que se llaman *raices*, que expresan lo mas general é indeterminado que puede manifestarse por medio del lenguaje. Prescindiendo de toda divagacion acerca del número y

carácter de las raíces primitivas; prescindiendo de las exageraciones de algunos filólogos modernos, que llegan hasta á fijar aritméticamente el número de las raíces primitivas y hasta á designar cuál fué en cada una de las lenguas la raíz generadora y primordial, nos limitaremos á decir, que entendemos por raíz lo que en una lengua ó en una familia de lenguas no puede reducirse á una forma mas sencilla y elemental. En las primeras edades, el número de estos tipos fonéticos rayó en lo infinito, respondiendo así al período espontáneo de la razón, á lo sintético de sus procedimientos y á lo complejo é indeterminado de sus sensaciones y de sus deseos. A este primitivo período sucedió, como es natural, dadas las leyes que presiden á la vida humana, otro de combinacion de aquellas raíces primitivas que expresáran la determinacion á la par que las relaciones entre los objetos individualizados. A este período se llama generalmente el de las lenguas aglutinantes, que preceden históricamente al de las lenguas de flexion, período de análisis y de manifestacion de relaciones conocidas ó penetradas por el espíritu humano. En estos tres períodos dividen los filólogos la historia de las lenguas; primero, lenguas monosilábicas; segundo, lenguas aglutinantes, y tercero, lenguas de flexion.

Schlegel y Humboldt, hablando de las leyes que presiden á la formacion de las lenguas, expresaron su opinion diciendo, que las lenguas no se formaban por superposicion de capas, como los minerales, sino que crecian y se desarrollaban á la manera de los vegetales, por la virtualidad de sus raíces, que son lo que las semillas á las plantas. Esta vegetacion, dice el último filólogo citado, se cumple constantemente, pero siempre con sujecion al carácter del radical. De este principio han deducido otros filólogos que las lenguas conservaban siempre su carácter primitivo, siendo invariablemente monosilábicas las que lo fueron, aglutinantes las que así se presentaron, y de

flexiones, las que como tales conocemos, citando como ejemplo la lengua China, que al través de los siglos ha conservado su carácter monosilábico.

Por el contrario, otros filólogos, y últimamente el sabio Mr. Muller, sostienen que, aun conservando su carácter, la lengua monosilábica pasa á ser lengua de aglutinacion y de flexion, siendo esos tres caracteres, edades ó periodos que atraviesan las lenguas. En nuestra opinion, el problema pertenece á la psicología racional mas que á la filología. Las lenguas habladas siguen la marcha y procedimiento del espíritu que las engendra, y asi como los periodos espontáneos, reflexivo y racional son los naturales, los periodos citados de las lenguas responden á otros periodos no menos naturales.

No puede hoy la filología comparada afirmar cosa que sea aceptable respecto á las edades primitivas de la historia del lenguaje, tanto con relacion á cuál fuera la lengua madre de las que se originaron las posteriormente habladas por los distintos pueblos del Oriente y centro del Asia, como á las leyes que presidieron á su construccion en las primitivas emigraciones y dispersion de las razas. Los estudios filológicos no han llegado mas allá del reconocimiento de dos familias de lenguas irreductibles la una á la otra, que son las llamadas Indo-Europeas y Semíticas, y modernamente se estudian otros grupos de lenguas aisladas, que no pueden llamarse familia, por carecer del parentesco gramatical que revela el estudio comparativo de las dos citadas y que reciben la denominacion de Mongolas ó Touranienses. La filología comparada no llega mas allá de las lenguas de los Vedas y Hebreá, que son las principales de las dos familias Indo-Europea y Semítica; pero no niega, antes al contrario, reconoce la posibilidad de una lengua anterior y fuente de donde partieron estas dos.

Los datos sobre la dispersion de las razas, que sirven

de partida á la ciencia etnológica, no lo son para la filología, por haberse dado con frecuencia el ejemplo de una raza que ha hablado lenguas diferentes.

Sobre el número de lenguas que se hablan y se han hablado, sus dialectos y variaciones, la ciencia humana cuenta verdaderas maravillas, porque asombra la diversidad de medios de que ha sido dotado el espíritu humano para expresar su vida anímica; variedad infinita en castas, en pueblos y aun en clases sociales, que permite que aun expresando leyes particulares de nuestra organización se exprese el carácter, la condición histórica y natural nacida del clima y de las instituciones, de las razas, de los pueblos, de los individuos, expresándose así en magnífica variedad, la inagotable fecundidad del espíritu humano y su inconmensurable extensión. Por centenares se cuentan las lenguas y por miles los dialectos. Cuando el espíritu recogiendo en una concepción sintética la innumerable variedad de las lenguas y el infinito número de ideas y sentimientos por ellas expresado, vé los infinitos grados de esta expresión, gracias á lo múltiple de sus formas, no puede menos de admirar la belleza de la palabra humana, y de loar á Dios, que ha permitido conocernos esta belleza del lenguaje, que siempre vive y está en perpétua creación, expresando la incesante actividad del espíritu.

Examinando, según estas clasificaciones morfológicas y etnológicas de las lenguas, los tipos fonéticos ó raíces, que hemos dicho son los elementos irreductibles de la palabra, conoceremos el germen, la semilla, de la cual, á manera de riquísima y exuberante vegetación, brotan y florecen las lenguas. Las raíces por sí pueden constituir palabras, como se observa en las lenguas monosilábicas, de suerte que la sílaba es la forma fonética de la raíz.—Así llegamos en nuestro estudio á la palabra, considerada ya sintéticamente como expresión com-

pleta de nuestra vida bajo su doble aspecto espiritual y corporal.—Considerando ahora analíticamente el lenguaje, desde la articulacion ó sea la sílaba, y espiritualmente la raíz, nos encontramos con *palabras* aisladas, con una *palabra*.

Varias son las definiciones que se dan de la palabra, y entre todas elegiremos la del filólogo anglo-americano Stoddart, que sino es una verdadera definicion, es una completa explicacion de la palabra. Dice el filólogo citado, « que se llama palabra á uno ó muchos sonidos articulados, consistentes en una raíz combinada con una ó muchas partículas, ó con otra ú otras palabras, expresando una emocion ó una concepcion, ya sola, ya unida á otras palabras, como parte integrante de una frase ó de una cláusula.» (1)

Explicando cada uno de los términos de esta descripcion de la palabra, expondremos á la vez lo que interesa á nuestro asunto de los varios problemas que plantea y resuelve la filología critica.

Decimos muchos sonidos, porque en efecto, la palabra puede constar de una ó muchas sílabas, puede ser monosilábica ó polisilábica, segun dicen los gramáticos. El que una palabra conste de una ó de varias sílabas no destruye la unidad de lo que manifiesta ó expresa, porque esta unidad reside principalmente en la raíz, que es lo que dá consistencia y verdadera unidad á la palabra. Así lo expresa ya la definicion transcrita, indicando que los sonidos articulados de que conste han de constituir una raíz. Los filólogos, al hablar de la raíz, cuya definicion ya hemos dado, dividen las raices en primitivas y derivadas ó atributivas y demostrativas, no siendo dificil reducir las segundas á las primeras á través del sentido ó de los varios sentidos que han tenido las segundas. Al es-

(1) Stoddart.—Glossologie, pág. 374.—Lóndres, 1858.

plicar las leyes que han presidido á la formacion de estas raices, filólogos modernos creen comprender las principales en las tres fórmulas siguientes: 1.^a Una relacion de imitacion instintiva inmediata, que se llama generalmente armonía imitativa, y que califican como imágen representada al oido, dando como ejemplo las *Ksu* estornudar, y *Pan* golpear de la lengua Sanscrita. 2.^a Una relacion que podria llamarse simbólica, y que es importantísima, consistente en expresar los objetos por medio de sonidos que produzcan en el oido una impresion análoga á la del objeto en el espíritu, citando como ejemplo el latin *Stare*, que produce una impresion de estabilidad. Y 3.^a y última. Una relacion de analogía que consiste en designar objetos ó ideas por sonidos análogos á las ideas expresadas. De estas leyes la primera es de importancia en lo que concierne al mundo exterior, y las dos últimas se refieren principalmente á la expresion de las nociones generales del espíritu. Es indudable que estas leyes no abrazan todos los procedimientos que sigue el espíritu en la formacion de las raices, porque existen medios muy diferentes y multiplicados que el espíritu emplea espontáneamente y que se resisten á todo análisis. Estas leyes que se enumeran, no se suceden históricamente, sino que las sigue el espíritu simultáneamente. En nuestro juicio, estas leyes expresan muy incompletamente la espontaneidad con que el espíritu forma las raices, y aun cuando sean estimables como ensayos de análisis de un acto espontáneo, nos atenemos principalmente á la teoría expuesta en el párrafo 20. Conviene además advertir, que en los períodos primitivos en que se cumple esta formacion de las raices, el hombre, como podemos observar, aun en el salvaje y el niño, vive en estrecha intimidad con la naturaleza y percibe sus sonidos, y encuentra analogías y símbolos por procedimientos tan delicados ó por relaciones tan lejanas, que se pierden estas relaciones y aquella

intensidad de sentido en edades mas avanzadas y reflexivas.

Decíamos que la palabra puede combinarse con otras ó con otra y con una ó muchas partículas, para formar una nueva, enumerando así los diversos modos que ha elegido el espíritu humano en la expresion de las relaciones de las ideas.

El procedimiento mas sencillo en la formacion de las palabras, es indudablemente aquel en el cual las palabras se derivan de la raiz inmediatamente ó son la raiz misma sin ninguna adiccion ni cambio, en cuyo caso su valor es puramente sintáxico y depende de su colocacion en la frase: así sucede en la lengua China y en las lenguas mas antiguas del extremo Oriente, en las que por la falta de elementos derivativos se confunden los nombres y los verbos. Esta juxta-posicion de las raices monosilábicas constituye todo el desarrollo sintáxico de las lenguas primitivas y se presentan aun numerosos ejemplos en la Griega y en la Latina, como por ejemplo, en los nombres de las ciudades Neapoles, Neonteikos y en latin *preterea quidem, etenim, agricultura, legislator, etc.* De la juxta-posicion á la composicion de las palabras, que es el procedimiento aceptado por las lenguas Aryas ó Indo-Europeas, es fácil el paso, comenzando por la supresion del acento en union de ellas, como sucede, por ejemplo, en las latinas, *béné facere* al formarse *benefactor*; pero esta composicion no es completa y no se perfecciona hasta que en virtud de la composicion uno ú otro de los elementos pierden el sentido que separadamente los caracterizaba. Estas palabras combinadas así terminan por una sola desinencia que pertenece á la palabra entera, y la dota de unidad, lo que se cumple en las lenguas Aryas por medio del caso, por el que las palabras se enlazan entre sí por medio de una vocal, de una consonante ó de una sílaba. El otro procedimiento para la composicion de las palabras es la adiccion de

prefijas á una radical cualquiera. Así, por ejemplo, el *cedere* latino recibe diferentes prefijas para formar el *accedere*, *procedere*, *praecedere*, *incedere*, *decedere*, etc. Estas prefijas son mas ó menos numerosas segun las diferentes lenguas, siendo mas numerosas en la lengua Española que en la Griega, y en la Griega que en las lenguas Índicas.

La composicion se realiza tambien, como hemos dicho, por la repeticion de la palabra simple, aunque esta forma es mas comun en las lenguas Semíticas, en las Touranienses, y en las antiguas Indo-Europeas, habiendo desaparecido en las últimas de esta familia. Lo mismo sucede con la repeticion de una sílaba de la palabra, la primera ó la última, que es frecuente en las lenguas Touranienses, y no es rara en las Semíticas, siendo muy escasos los ejemplos en las Indo-Europeas.

No es menos fácil el paso del segundo procedimiento al tercero en la formacion de las palabras que el del primero al segundo. El tercero es el mas perfecto y el mas completo de todos los procedimientos. Como la palabra compuesta expresa únicamente una idea total, sucede en las lenguas sujetas á la alteracion fonética que sufre tales cambios, que la última de las palabras que entran en composicion pierde todo sentido, y sirve solo para enlazar en série unas palabras con otras. En este caso el compuesto se convierte en derivado, y así acontece con las desinencias personales y con las terminaciones en la declinacion de los nombres. Los filólogos distinguen grados en la derivacion, llamando inmediata á la que se cumple por la adicion á la radical no modificada de una afija demostrativa ó por la adicion de la afija modificando á la raiz ó por la modificacion de la raiz, sin ninguna afija. Los derivados inmediatos, que son necesariamente dislabos en su estado primitivo, aceptan nuevas desinencias para formar derivados secundarios. A su vez, estos derivados secundarios, siguiendo el mismo procedimiento, forman

derivados terciarios y sucesivamente. (1) Entre todas las lenguas Indo-Europeas, la Griega es la mas rica en este desarrollo de las palabras que recuerda la vegetacion interior de las lenguas de que habla el ilustre Humboldt.

La juxta-posicion, la composicion y la derivacion se combinan tambien para formar palabras nuevas, facultando el espíritu; todos estos medios, para multiplicar de un modo indefinido la expresion del pensamiento humano. Para mostrar numéricamente la fecundidad de las raices y las facilidades que los diferentes modos de combinacion dan al pensamiento, diremos, siguiendo al ilustre filólogo moderno Muller, que las raices en las lenguas mas ricas, como el Sanscrito, no pasan de 1.720, que en Hebreo ascienden solo á 500, que en Aleman, segun Grimm, no pasan de 462, y sin embargo, con 500 raices, no dando mas que 50 derivados á cada una de ellas, se forma un diccionario de 25.000 palabras, número excesivo y que satisface cumplidamente el espíritu humano, teniendo en cuenta que no pasan de 300 las que constituyen el vocabulario de uno de nuestros aldeanos, que los mas grandes escritores, como Milton, Shakspeare, no llegan á 15.000, número en que valúa asimismo el vocabulario de uno de los escritores mas fecundos y originales de nuestro tiempo, el poeta francés Víctor Hugo. En pocos miles sobrepujan esta cifra los mas fecundos y variados de nuestros poetas, como son Lope de Vega y Tirso de Molina. El Italiano, el Español y el Francés no recojen en sus mas completos diccionarios mas de 35 á 40.000 palabras, y es

(1) Max Muller, en sus Lecturas sobre el lenguaje, es el filólogo que con mas detencion se ha ocupado de este interesante tema, y hoy la filología Europea consigna este como uno de los mayores títulos de gloria del ilustre profesor de Oxford.—Pero la doctrina no es nueva en España, como recordarán los numerosos discipulos del Dr. D. Lázaro Bardon, que hace años la expone en sus lecciones sobre la lengua y literatura Griega en la Universidad central.

admirable que la lengua Alemana moderna, con una base de 250 raices, cuente en su diccionario 80.000 palabras. Pero si se admiran en estos resultados los efectos de la inagotable fecundidad de las raices descompuestas y compuestas por el espíritu humano, admírase asimismo la parsimonia con que procedió en la formacion de las raices, porque combinando solo 24 letras, pueden formarse 14.400 raices, y las combinaciones de 24 letras entre sí ascienden á 620,448.401,733.239,439.360,000. (1)

El fenómeno es verdaderamente digno de meditacion; cierto es que las sílabas que constituyen la forma fonética de las raices no son raices, porque estas nacen de una noción del espíritu, pero es indudable que aun en la parte material, y por lo tanto, la mas limitada en la especie humana, en los años que cuenta de existencia apenas ha creado 80.000 palabras, que sin embargo, han bastado para tan altas concepciones y para una manifestacion tan variada de su espíritu. En las combinaciones del alfabeto que hemos señalado encuentra la posibilidad y la materia de crear en la sucesion de las edades centenares de millones de palabras, que sirvan para expresar un caudal de concepciones y sentimientos, en el que todo lo expresado hasta hoy sea una mera partícula infinitamente pequeña. Los que hablan de esterilidad del espíritu y de extincion del Arte, induzcan solo por este ejemplo, tomado de la materia del Arte, la infinita fecundidad de los mismos medios que emplea el artista en el Arte espiritual por excelencia.

22. Pero hemos dicho que no es dado hablar en cuanto se relaciona con estos temas de lengua ó de lenguaje humano, sino de lenguas humanas, por el hecho de la diversidad á que tienden naturalmente, hecho que es hoy

(1) *Leibnitz*.—Arte combinatoria.—Opera omnia, tom. II, página 387.—*Max Muller*.—*Lectures II*. Lec. II.

del dominio del estudio y de la indagacion. Teniendo que estudiar las lenguas segun los datos recogidos, es decir, ya en su estado de diversidad y separacion, rota la primitiva unidad del lenguaje, es preciso que consideremos la sucesion histórica de las lenguas, la influencia de unas en otras y las variedades que existen en una misma lengua, constituyendo diferentes dialectos, que sirven para conservar y renovar la vida de la Lengua á que pertenecen.

La derivacion etimológica expresa la influencia de unas lenguas en otras. La que recibe el vocablo, lo conforma á las leyes lexicológicas, conservándole el sentido que tuvo en la lengua originaria ó modifica á la vez su sentido, su constitucion exterior y su forma fonética. Esta derivacion de unos idiomas en otros, manifiesta la comunicacion histórica de los pueblos y sirve para demostrar la unidad de la raza humana, para la cual no son perdidas ni estériles las creaciones de los otros pueblos, sino que las posteriores aprovechan la creacion filológica de sus antecesores en la vida.

Consignemos que el punto de partida de estos estudios que han establecido la filiacion entre las lenguas de la India y las Europeas, se debe al ilustre jesuita Español Hervas y Panduro, cuyo *Catálogo* es un monumento de ciencia y de perseverancia.

La derivacion etimológica es hoy un estudio eruditísimo que cuenta con fundamentos seguros y con criterios exactos. Las alteraciones puramente fonéticas se siguen dentro de una familia de Lenguas, observando las reglas de la Ley de Grimm, expuesta en el párrafo 18, y la derivacion de las raices y de su sentido se resuelven en varios preceptos, que atañen, no á las semejanzas ó diferencias de los sonidos, únicas leyes de la antigua etimología, sino á las sucesiones y graduales derivaciones y consiguientes diferencias de la palabra. Así dicen los mas reputados

filólogos de nuestros días, que la derivacion etimológica demuestra las siguientes leyes: 1.^a La misma palabra toma formas diferentes en distintas lenguas. 2.^a La misma palabra toma formas diferentes en la misma lengua. 3.^a Palabras diferentes toman la misma forma en lenguas diferentes. Y 4.^a Palabras diferentes toman la misma forma en la misma lengua.

Cada una de estas leyes es una maravillosa demostracion de la libre espontaneidad con que procede el espíritu humano en la creacion de las lenguas y de la múltiple y variada manera con que aprovecha los precedentes filológicos, para emplearlos en la expresion del pensamiento.—No nos incumbe demostrar prácticamente la verdad de las leyes expuestas; pero limitándonos á las lenguas neo-latinas y siguiendo á Muller y Diez (1), indicaremos la historia de alguna palabra, que demuestre la verdad de las leyes consignadas. *Palacio*, español; *Palais*, francés, que significan hoy la morada régia ó principal, nos recuerda el *Collis Palatinus*, que se llamaba Palatino por la divinidad pastoril Pales, cuyas fiestas se celebraban el 21 de Abril. En aquella colina edificaron sus moradas Augusto, Tiberio y Neron, y la *domus aurea* de este último se llamaba *Palatium*, y fué el tipo de todos los palacios de los Reyes y Emperadores de Europa.—Pero en francés existe la palabra *Palais*, significando *paladar* y no palacio, y *palais* no se origina de *palatum*, que nunca hubiera dado mas que la palabra *palé*.—La dificultad parece insuperable; pero *palatium* lo usaban los latinos en sentido de bóveda elevada, y bóveda es cosa que cuadra con la configuracion del paladar, tanto que en francés se dice la *route palatine*, y en español é italiano el cielo de la boca *il cielo della bocca*, en griego *οὐρανός*: cielo, pa-

(1) *F. Diez*.—Lexicon etimológico de las lenguas románicas.—Bonn, 1857.

ladar de la boca *ουρανισκος* paladar de la boca.—Ennio llamaba á la bóveda de los cielos *palatum caeli*. Habia analogía entre ambas significaciones y con la misma forma se expresaron en francés. (1)

Court, francés, corte, español é italiano; de *cohort* ó *cors*. lat. ant. en sentido de sitio cerrado para los animales; despues *cohors* en sentido de una division de la legion romana. Significó en la Edad media *cortis*, castillos ó granjas fortificadas, y cuando estos fueron el núcleo de una aldea ó un pueblo, se dijo, *Lieu-court*, *Aubignicourt*, en cuya forma reconocen los filólogos la mas antigua de *vari-curtis*, *grani-curtis*, etc. Finalmente, despues de haber significado, corral, cohorte, castillo ó plaza fuerte, la *cour-corte*, fué sinónimo de *palacio*, dando origen á derivados, tales como *cortés*, *cortesano*, *cortesía*, etc., que ni remotamente recuerdan su primitiva significacion de corral.

Otras palabras, como *gobernar*, *gouverner* francés, del latin *gubernare*, procede de los griegos de hábitos marítimos, porque κυβερνᾶν, significa dirigir una nave. Conservando la forma, pasa á significar direccion de las cosas públicas. *Ministro*, de *minister* hombrecillo, opuesto á *Magis-ter*, hombron, de *minus*, opuesto á *magis*, significó *servidor*, *esclavo*, cuya acepcion conservó en castellano. Formóse de *minister*, *ministerium*, contraido en francés *metier*, y *mistère* en sentido de oficio; de aquí *Menestral*, juglar que cantaba ó recitaba, etc.

Bastan estas sumarísimas indicaciones para demostrar no solo que se observan las leyes que hemos señalado en la derivacion etimológica, sino que existe una historia de las palabras que facilita el estudio de las historias de los pueblos, desde sus mas remotas emigraciones á los

(1) Diez.—Lexicon.—*Palatium*.—*Max Muller*, II Lectures.—Leccion VI.

tiempos modernos, y que es necesario considerar esta sucesion de las lenguas y esta presencia de las lenguas que fueron en las lenguas vivas por medio de las derivaciones etimológicas, ya de sentido, ya de forma, para comprender la íntima relacion que existe entre una y otra literatura y la influencia de una Literatura en la que le sigue en el órden de los tiempos.

Esta derivacion etimológica no se limita tampoco á un período dado, ni cesa en una fecha ó en un punto determinado. Si la lengua castellana recibió, por ejemplo, de la latina las tres quintas partes de su vocabulario en el período de formacion de los siglos VII, VIII, IX y X, en los siglos siguientes, en el XIII y en el XVI recibió otra quinta parte, y ya por el neologismo científico, ya por el literario, recibe nuevas derivaciones de dia en dia, y las continuará recibiendo, de forma que esta derivacion es una de las causas, que mantienen la vida y el movimiento en las lenguas. El arcaismo, renovando sentidos, acepciones y formas que no han sido sustituidas con ventaja, concurre á esta conservacion de los idiomas que se cumple mas generalmente por lo que llaman los filólogos renovacion dialectal de los idiomas.

Los dialectos son aquellos estados libres é independientes de las lenguas, en que manifiestan estas con toda espontaneidad, el espíritu, el carácter y la variedad de raza ó de tradiciones que existen en una nacionalidad. Se distinguen principalmente de las lenguas en que estas se han fijado, ya por medio de la literatura y del empleo artistico y cultura literaria de todas las clases, en tanto que los dialectos permanecen en el estado oral y solo el poeta popular los cultiva en inspiraciones que se pierden al extinguirse la voz que las canta ó las refiere. En los dialectos es donde podemos con mayor facilidad estudiar las leyes ingénitas y naturales del lenguaje, y á pesar de la influencia avasalladora

de las lenguas literarias, es mas que probable que subsistan estos caractéres en los dialectos aun en lenguas literarias, como el Español, el Francés ó el Italiano.

El número de los dialectos es indefinible: el Italiano cuenta veinte ó veinticuatro, catorce ó quince el Francés, ocho ó diez el Español, y en el Griego moderno reconocen mas de setenta los filólogos, y no será inútil afirmar, que es un error creer que los dialectos son siempre corrupciones de una lengua literaria. Los dialectos han sido fuentes vivas, en las que se alimentan y vigorizan las lenguas literarias, compensando así el peso de la tradicion artística.

En los dialectos que permanecen en el estado oral y no llegan á fijarse por medio de obras literarias, la variabilidad es indecible. Basta un período de quince ó veinte años para que el dialecto se altere y cambie hasta el punto de que aparezca otro distinto, como sucede en las tribus Americanas y en las Africanas, y basta una distancia de algunas leguas para que se alteren, no solo en su pronunciacion, sino en su lexicología, como sucede aun en nuestras lenguas provinciales.—El vasco es diverso en Guipúzcoa de como es en Vizcaya, el Catalan difiere en las provincias del antiguo Principado de una manera perceptible aun para los que no conocen la lengua.—Entre el catalan de Barcelona y el de Lérida existe una diferencia tal, que constituye á este último en un dialecto; lo mismo sucede con el Valenciano y el Alicantino, el Mallorquin, etc... dialectos muy señalados de todas estas provincias, que van marcando por gradaciones filológicas los cambios etnológicos, geográficos é históricos.

No es tan visible hoy la existencia de los dialectos en la lengua en Castilla, que llegó á dominar á sus antiguas rivales, convirtiéndose en lengua nacional, por la influencia de su estado literario y por su manifestacion escrita en libros, folletos y diarios;—pero sin embargo,

los provincialismos se dibujan de una manera tan enérgica en Aragon, Asturias, Extremadura y Andalucía, que bien puede afirmarse la existencia de dialectos, aun sin hablar de los del Gallego, del bable y los suyos en el antiguo Principado de Asturias.—Las grandes unidades políticas y las grandes culturas literarias ahogan esta que podíamos llamar vegetación exuberante de los dialectos, que raya en lo prodigioso en los pueblos incultos del África, la Oceanía y norte del Asia. Grimm establece como ley general, que el número de los dialectos está en relacion inversa con el grado de civilizacion: abundan y se multiplican donde la cultura es desconocida, se borran y perecen al compás que aumenta la influencia social de una cultura esquisita expresada por una lengua literaria.

La naturaleza de los dialectos nos permite comprender el estado fluido de las lenguas en su período oral, y conocer, por lo tanto, el modo de existencia del lenguaje en las edades primitivas, así como la influencia de las lenguas que revisten el doble carácter de literarias y nacionales, y hasta la de esos dialectos figurados de las clases sociales, que emplean para expresar locuciones tomadas de sus oficios manuales. Todas estas formas desaparecen al compás que crece la cultura general.

Sin embargo, la influencia de los dialectos en las lenguas no es menos sensible.—Escritores de diversas provincias emplean la lengua nacional y literaria é imprimen en ella el sello de su lengua nativa ó de sus formas locales, de suerte que se distinguen escuelas de escritores Aragoneses, Sevillanos, Asturianos, Catalanes, que no solo se constituyen por la tradicion literaria que observan, sino por las locuciones, giros y formas con que enriquecen la lengua nacional. A esta transfusion hecha sin conciencia muchas veces, y á la natural que produce el concurso y trato común de gentes, se debe esa

renovacion por los dialectos, de que se ocupan los filólogos modernos, al exponer las leyes que mantienen y conservan la vida de las lenguas.

Como consecuencia natural de estas leyes, cuando la lengua política ó literaria decae y decaen el poder político, centralizador, que mantenía su prestigio, la tendencia natural del lenguaje á la variedad reaparece con nueva fuerza. El Latin es un ejemplo de esta ley.—Dominó á los demás dialectos itálicos; fué la lengua por excelencia, escribieron en ella Virgilio y Horacio, dictaron leyes los Emperadores y no tuvo rival. Cayó el Imperio, desaparecieron los artistas de aquella lengua coronada, y las Galias, España, Germania; Italia, Britania y las demás provincias, tuvieron dialectos que á su vez fueron lenguas nacionales y literarias.

23. En la descripcion que hicimos en el párrafo 21, de la palabra, advertíamos que, además de su valor propio, y de la consiguiente necesidad de estudiarla en sí, tiene la palabra otro valor de relacion con otras palabras, por lo que es necesario estudiarla como miembro vivo del organismo gramatical de las lenguas, como parte integrante de la frase, en la cual se completa y en la que se expresa entera y totalmente. El espíritu no procede por palabras, sino por concepciones y juicios, y unos y otros se expresan en la frase ú oracion de la cual es un miembro vivo la palabra. Los filólogos estudian por esta razon, con preferencia, la frase, ó sea el organismo gramatical de las lenguas, en el que, mucho mas que en el Diccionario, se revela el verdadero carácter de las lenguas, y en que se realiza completamente la expresion del pensamiento.—Por estas razones estudian la frase, considerándola como una palabra de superior categoría.

Todas las lenguas no expresan en una sola palabra, la esencialidad y la relacion, ni todas poseen idénticos pro-

cedimientos para la fusion de los elementos que concurren á la expresion de las ideas. De aqui que los filólogos, al entrar en el estudio que origina estos diferentes procedimientos, empleados por las lenguas, expongan y comparen los procedimientos empleados por los distintos grupos de lenguas que conoce la filología crítica. En unas, la esencialidad se expresa y las relaciones se manifiestan por la colocacion que se dá á la palabra en la frase, por el acento ó por la entonacion, etc., conservándose las raices, total y absolutamente independientes. Así sucede en las lenguas monosilábicas.

En otras, se expresan las relaciones por medio de la juxta-posicion á la raiz de sílabas especiales que se convierten en desinencias, en tanto que la raiz conserva su independendencia radical. Así sucede en las lenguas aglutinantes que constituyen la parte principal de las habladas en el globo.

Por último, completan la série las lenguas orgánicas ó de flexion, en las que las raices constitutivas de la palabra llegan á fundirse de tal manera, que forman una verdadera unidad orgánica y eufónica.

La índole de nuestro estudio nos obliga á omitir los resultados generales á que ha llegado la filología crítica en el estudio de la estructura gramatical en las lenguas monosilábicas y aglutinantes respecto á la constitucion de la frase, para fijarnos principalmente en las lenguas orgánicas ó de flexion, que son la mayor parte de las habladas en Europa, en la Persia y en la India, así como se comprenden en esta clase las lenguas vivas pertenecientes á la familia Semítica, habladas en otros tiempos en la region incluida entre el Mediterráneo, las cordilleras del Taurus, el Tigris, el Mar Rojo y el golfo Pérsico, y reducidas hoy al Árabe vulgar y á sus dialectos. Estas son las lenguas que han conseguido mayor desarrollo, que poseen una estructura gramatical mas rica, y por

consiguiente, mas apta para la expresion del pensamiento, y que han sido habladas por las razas nobles de la humanidad, por las razas históricas que sucesivamente han civilizado el mundo. Al entrar en su estudio, los mas de los filólogos convienen que en las dos clases de lenguas anteriores es incompleta la manifestacion del pensamiento y que la lengua para corresponder á su exacta nocion, debe expresar la intimidad que existe en el pensamiento entre las ideas y sus relaciones por medio de una fusion igualmente íntima de las palabras. Esta fusion exige que la raiz se modifique, que se transforme, para expresar la relacion, manifestando las modificaciones de la idea por las modificaciones de la raiz. De la aptitud que tienen estas lenguas para modificar la raiz, se ha originado el calificativo de lenguas orgánicas ó de flexion. Su aparicion en la historia constituye y organiza el lenguaje, y corona magníficamente la sucesiva manifestacion del espíritu humano.

La estructura fraseológica de las lenguas de flexion no se circunscribe á los estrechos límites de los otros idiomas, porque habiéndose incorporado á cada palabra el signo de su relacion gramatical, su puesto ni es fijo ni inmutable en la construccion de la frase, y solo por sus desinencias se comprende cuál es su influencia respectiva en la construccion sintáctica. En las lenguas secundarias de esta familia de idiomas, al perderse las desinencias de la declinacion y muchas de la conjugacion, la sintáxis recobró en una gran parte el valor que habia perdido. A las lenguas primeras de esta familia se las llama generalmente lenguas sintéticas, y á las segundas, que sustituyen la declinacion por el uso de las preposiciones y por verbos auxiliares algunas voces de la conjugacion, se las llama lenguas analíticas, sin que esto obste á su carácter principal, ó sea á la flexion. En cuanto á las lenguas sintéticas que por una fusion

íntima de los elementos del lenguaje revelan la actividad constante del espíritu para ver la expresión de las modificaciones de las ideas, basta considerar la ligera modificación que sufren los finales de las palabras, y que agrupando ordinariamente la expresión de muchas ideas, constituyen el verdadero tipo de las lenguas artísticas, aventajando en verdad y totalidad de expresión á las lenguas modernas, que necesitan expresar casi todas las variantes de las ideas por medio de palabras separadas é independientes, exigiendo, por lo tanto, en la composición de la frase, el régimen directo y una precisión y enlace semejantes al que representa el desarrollo de un teorema algebraico.

Sin embargo, estos calificativos de sintéticas y analíticas dependen de los idiomas que se comparan; porque una lengua puede ser mas sintética que otra ó mas ó menos analítica, sin que por eso sean muy pronunciados sus caracteres sintéticos ó analíticos. Por otra parte, las palabras independientes ó aisladas que emplean, no teniendo valor propio, se agrupan, segun leyes invariables, y la unidad expresada por el espíritu no se refleja en la palabra sino en la frase entera, que es un compuesto vario que constituye una unidad concreta y sintética. Como consecuencia precisa de estos caracteres, la construcción de la frase no es la misma en las lenguas sintéticas que en las analíticas. En las primeras, el orden de la colocación de las palabras no tiene importancia alguna, y cualquiera que él sea, no oscurece la claridad del pensamiento, prestándose así á la *construcción espontánea* ó natural que permite numerar las palabras en el orden con que se presentan en el espíritu las ideas, con toda la variedad y con toda la diversidad que tiene en su vida la inteligencia ó el sentimiento. Por el contrario, en las lenguas modernas ó analíticas domina la construcción reflexiva, que coloca las palabras segun las leyes del

método, yendo de lo conocido á lo desconocido, de lo simple á lo compuesto, del sugeto á sus accidentes y propiedades.

Para definir claramente esta diferencia los filólogos modernos califican á las lenguas antiguas de objetivas para significar que reflejan necesaria é involuntariamente los objetos externos de una manera plástica, en tanto que califican de subjetivas á las modernas, porque sujetan la expresion de lo exterior á las leyes de nuestro pensamiento. Tales son, en general, los caracteres principales de la estructura de la frase en las lenguas antiguas y modernas de la familia Indo-Europea.

Así se completa la explicacion de la definicion de la palabra que transcribimos en los párrafos anteriores.

21. Considerando algunos AA. las lenguas en el conjunto de sus flexiones lexiológicas y sus formas sintáxicas, las comparan á una magnífica construccion arquitectónica, perfecta en sus fundamentos, variada en sus formas y en sus partes, y de una belleza sorprendente en el orden y disposicion de su conjunto. En efecto, así es; pero no sin razon se distingue entre lenguas *vivas* y *lenguas muertas*, entre lenguas que se hablan y lenguas que solo aparecen escritas, sin que sirvan para la vida y comunicacion del espíritu humano. Las lenguas muertas, solo escritas, son en efecto, la magnífica construccion de que hablan los filólogos, soberbias y grandiosas, conservadas con esmero y pureza, gracias á la escritura; pero silenciosas, deshabitadas, tristes, como las grandes necrópolis Egipcias; las lenguas vivas, mas que á los mármoles y bronces, se asemejan á gigantescos bosques de seculares cedros, que crecen incesantemente, y en cuyos troncos grábanse nombres que andando los siglos desaparecen, y que por la incesante influencia del espíritu, retoñan en mil ramas, así como se cubren de hojas y de flores, reanimadas en períodos primaverales por la sávia de la Poesía.

En las lenguas *muertas*, reina la inmovilidad; en las *vivas*, el movimiento, el cambio, la variación, la vida, en una palabra, con sus diferentes y múltiples estados, con sus desarrollos rápidos y fecundos, con sus estacionamientos, sus decadencias y sus renovaciones.

Esta vida de las lenguas, debida á la permanencia en ellas del espíritu, no debe entenderse con relacion á la historia de una lengua, sino con relacion á la historia general de las lenguas, porque no viven estas aisladas, como no viven aisladas y sin comunicacion las razas y los pueblos que las hablan. Por el contrario, las relaciones que mantienen son causa de un cambio constante de vocablos de unas á otras; se derivan de un idioma á otro, y de este á un tercero, y aun se transmiten á otros cuarto ó quinto en la sucesion cronológica, así como á veces la misma palabra viene á una tercera lengua por dos conductos diferentes.

Pero si esta derivacion de un idioma á otro, este cambio recíproco de vocablos, se efectúa variando la forma fonética ó exterior de la palabra, alterando sus terminaciones, su vocalizacion, etc., como hemos visto en la derivacion radical dentro del mismo idioma, tambien se efectúa cambiando la acepcion de la palabra, aunque permanezca intacta su forma fonética. La causa de esta historia de acepciones y significaciones que han tenido diferentes palabras, es la vida de los idiomas, la permanencia del espíritu en ellos y la continúa influencia del espíritu en la palabra, que la forma y la reforma, según sus necesidades de expresion. Un vocablo expresa hoy una idea ó un objeto por la correspondencia que el espíritu encuentra entre lo expresado y la palabra; pero mañana el espíritu penetra más en el conocimiento de aquella idea ú objeto, y descubriendo otra cualidad mas esencial, lo denomina ó lo nombra de diverso modo, ó bien descubre el entendimiento nuevos seres é ideas, que nombra valién-

dose de lo expresado por palabras ya existentes, ó solo estableciendo una semejanza entre la palabra preexistente y el nuevo sér ú objeto que ha herido su fantasia. De esta actividad del espíritu nacen cambios y traslaciones de sentido en la palabra.

Así el sentido primitivo ó propio pasa á ser el figurado ó derivado, expresando analogías ó semejanzas, que el espíritu ha creído encontrar entre dos ideas. Los dos procedimientos que emplea el espíritu en estos actos, son: la individualizacion y la asimilacion. La primera particulariza progresivamente una nocion, por la union de ideas accesorias, de nuevas relaciones que la limitan y especifican, y por lo tanto, la multiplican. El sentido directo y propio sé subdivide en sentidos indirectos y derivados. Esta ley reconoce como causa la actividad incesante y evolutiva del espíritu.

La asimilacion de dos ideas que engendra el sentido figurado, se produce cuando una idea que no se expresa en la palabra, tiene con otra ya expresada una relacion de continuidad ó de semejanza. La lengua Hebrea, por ejemplo, expresa los estados del espíritu por las actitudes del cuerpo, por la semejanza que la razon descubre entre esta actitud y aquel estado.

Entre las relaciones que enlazan unas palabras con otras las hay que son permanentes, y conocidas en todos los tiempos y en todos los paises; otras, por el contrario, originándose de circunstancias especiales, no se perciben sino en condiciones dadas de los pueblos, que nacen de sus hábitos, de sus instituciones y de sus creencias sociales y religiosas.

Si de las leyes pasamos á los modos y formas con que se verifica la derivacion ó la traslacion del sentido primitivo de las palabras en la misma lengua y á otras diversas, advertiremos muy luego que este modo se reduce á lo que los retóricos llaman tropos, que consisten en variar

el sentido primitivo por el de otra idea que tenga con el primero una relacion conocida por el espíritu. Los numerosos tropos que describen los retóricos, pueden reducirse á los cuatro siguientes: Sinedoque, metáfora, metonimia y metalepsis.—Estudiando estos tropos conoceremos los nuevos caracteres de las lenguas que manifiestan su vitalidad, la relacion orgánica de las lenguas, y la espontánea y bella manifestacion del espíritu en este admirable organismo del lenguaje.

El empleo de los tropos manifiesta la influencia del espíritu y de sus facultades, la de la memoria, por ejemplo, en la accion de la fantasía.—Al imaginar las formas de lo concebido y al expresarlas, la fantasía utiliza los tipos ya creados y que guarda en su memoria; encuentra relaciones entre las nuevas ideas y aquellos tipos; descubre semejanzas entre estos dos términos, y como la palabra es expresion, se sirve de ella para expresar esta relacion, y dice resueltamente, sin cuidar de la relacion lógica entre lo determinadamente especificado por las palabras, sino buscando la expresion exacta de la emocion que le embargó ó del concepto que lo domina, *Aquiles es un leon, el cristal de las aguas, la primavera de la vida, los labios de coral, es mi alegría, mi tormento, el cielo la proteje*, etc., etc. Así la palabra ya creada, sufre una nueva creacion convirtiéndose en elemento poderosísimo que ayuda á dar á la idea concebida una forma determinada y concreta á los ojos del espíritu, y del mismo modo las lenguas alcanzan una nueva vegetacion que arranca del primitivo sentido, y que centuplica los medios expresivos del lenguaje. Y téngase en cuenta que estas nuevas germinaciones que se producen en el seno de las lenguas por la extension y por la traslacion del sentido primitivo, no pueden enumerarse: son infinitas, tantas, como el florecimiento de la naturaleza en el curso de los años.

Ya hemos dicho que de los varios tropos que enumeran

los retóricos no considerábamos como verdaderamente constitutivos y característicos, mas que la sinecdoque, metáfora, metonimia y la metalepsis. La sinecdoque es causa de que la palabra, en vez de expresar el hecho ó el objeto, designe otro objeto, ú otro hecho en virtud de estar ambos comprendidos ó contenidos en un hecho mas general, ó en un sér mas extenso. Así toma el género por la especie, la especie por el género, la parte por el todo, el todo por la parte, la materia por la obra, lo abstracto por lo concreto. La metáfora es causa de que una palabra, en vez de significar el lugar, el objeto, la cualidad ó el hecho que propiamente expresaba, designe otro objeto, otra cualidad ú otro hecho en virtud de una semejanza que el espíritu descubre entre ambos. La base, por lo tanto, en la metáfora es una comparacion que ha hecho el espíritu entre dos objetos, entre dos ideas, y tiene toda la extension, y puede recorrer todos los grados que son susceptibles de ser comparados y percibidos por el espíritu humano.

La metonimia traslada el primitivo sentido de una palabra á otra, que exprese una idea que mantenga con la primitiva una relacion de contigüidad ó de dependencia. Así la metonimia toma la causa por el efecto, el efecto por la causa, el continente por lo contenido, y el contenido por el continente; el lugar, por la cosa que de él procede, el signo, por la cosa significada, lo físico por lo moral, lo moral por lo físico, etc., etc.

La metalepsis es causa de modificaciones de expresion en las palabras que expresaban propiamente una idea determinada por otra que se enlaza con la primera por una relacion de órden. Así toma el antecedente por lo consiguiente, lo consiguiente por el antecedente.

La catacrexis, la silepsis y los innumerables tropos que explican algunos retóricos, están comprendidos en las leyes á que obedecen los cuatro tropos generales, y cum-

plen el doble oficio que hemos señalado, á saber: dar mayor claridad á las condiciones expresivas del lenguaje y aumentarlas con un caudal copiosísimo de expresiones que facilitan la del pensamiento.

No se crea que los tropos responden solo á un determinado período de la historia de las lenguas, ni tampoco que pertenece su empleo y su uso á una determinada clase de la sociedad. Su influencia es general y constante en los idiomas, y es tan natural su empleo que todas las clases sociales los usan, sea cualquiera su grado de cultura.

La única observacion que la filología comparada ha dejado establecida es, su mayor importancia en las lenguas primitivas que en las lenguas secundarias; su mayor empleo por las clases faltas de cultura, que por las que han recibido una verdadera educacion.—La razon es óbvia; el espíritu procede en el uso de los tropos espontáneamente; las analogías y semejanzas que se descubren entre los objetos, son mas fáciles en los períodos de espontaneidad primitiva que en los períodos de reflexion. El niño encuentra semejanzas donde el espíritu analítico de la edad viril advierte profundas diferencias: la impresion sintética de los objetos en el hombre primitivo, la vivacidad de las sensaciones en el hombre falto de educacion intelectual, les arrastran á establecer analogías y semejanzas que en vano buscará el hombre de ciencia, el que discurre analíticamente.

Otra observacion no menos confirmada, es que el carácter distintivo de las lenguas, nace principalmente de su lenguaje figurado, porque en él se reflejan, mas que en el lenguaje directo, sus creencias, sus costumbres, el genio de la raza que habla y hasta las condiciones geográficas en que vivió. El pueblo nómada busca sus figuras en las fuentes, en los cielos, en los arroyos, en los prados y en el desierto, es decir, en los diversos incidentes de su vida errante; los pueblos agricolas ó navegadores las

basan en otro orden de ideas, y los pueblos del Norte buscan en un orden diferente las suyas de aquel á que con predileccion acuden los pueblos del Mediodía.

Asimismo se retratan en las diferentes acepciones de la palabra los cambios de convicciones, de creencias, y hasta de instituciones por que han atravesado los pueblos. Todos estos fenómenos no pueden sorprendernos si recordamos que el lenguaje expresa todas las aptitudes y toda la actividad del espíritu humano, que no solo lo enjendra por un movimiento natural y espontáneo, sino que causa constante y permanentemente su formacion y su desarrollo, obligándole á reflejar, como un espejo inmaterial de nuestra vida interior, todos los procedimientos de todos los estados ordinarios y extraordinarios que constituyen la existencia humana en las diversas combinaciones de sus facultades. Por esta razon el estudio de las lenguas manifiesta con toda claridad el genio de los pueblos que las hablaron. Así, por ejemplo, la raza India, contemplativa por excelencia, y sin duda alguna la que mas alto ha rayado en analizar y en abstraer, por su continúa descomposicion y análisis, por su empeño constante en separar las cualidades de la sustancia y la sustancia de las cualidades, llegó á convertir lo abstracto en real y á considerar la realidad como un modo, como un sér, como algo fantástico y pasajero. Su lengua reproduce exactamente estos caracteres y se descubren en la facultad de unir, de agrupar las raices, de componerlas en fórmulas sintéticas, de tal manera, que en sus frases todas sus palabras se relacionan tan estrechamente con una dominante, que las liga y absorbe lógicamente por completo. Su afan por la vida contemplativa, y su repugnancia por la actividad, se manifiesta en la frase en la ausencia del verbo, palabra que expresa el movimiento. La misma observacion podria hacerse con la lengua Hebrea, aunque en sentido contrario: pueblo activo, considera el verbo como la fuente de todas

las palabras, no tiene los numerosos apelativos de la lengua Sanscrita, carece de aquellas innumerables palabras que diferencian el ser y el existir de todos los actos intelectuales y morales; pero pueblo de viva fantasía, y fantasía pintoresca, expresa por imágenes, tomadas del mundo moral y físico y hasta por actitudes del cuerpo, todos los movimientos del espíritu.

El sentido tropológico no es solo de la palabra, sino que se extiende á la frase, y aun á la cláusula. El tropo, por esta extensión, se convierte en imagen, creando una lengua ideal, una idealidad superior al lenguaje real, que anuncia nuevos empleos y destinos para la palabra humana, y que nos advierte, que no hemos agotado su estudio.

¿A quien servirá esta lengua ideal, cuya base es el tropo, y cuyo elemento propio es la imagen ó la figura? Servirá así que reuna esas cualidades y esos caracteres, á la Poesía, al Arte.

Pero antes de llegar al estudio de la palabra, como órgano de la Poesía, consignemos cómo la índole de las formas gramaticales influye necesariamente en el carácter de las lenguas, y por lo tanto, en el de la Poesía.

Contrayéndonos á las lenguas que se formaron en Europa al comenzar la Edad media, observaremos, que si todas estas lenguas han adoptado leyes gramaticales muy semejantes, es porque todos los pueblos que las hablaron se constituyeron bajo la influencia de las mismas ideas morales é intelectuales, y porque su gramática, como originada en período reflexivo, se sujeta á la forma lógica del pensamiento.

Las formas gramaticales revelan la naturaleza peculiar del pueblo y responden al grado de cultura á que llega una nación, enlazándose por leyes interiores y muy íntimas al desarrollo interno del espíritu mismo de los pueblos. En los primeros siglos que sucedieron á la predica-

cion Evangélica se efectuó una revolución en las ideas, en las costumbres y en las aspiraciones de la humanidad.

En vez de concebir con preferencia las cosas y los hechos por su aspecto sensible, y de dejarse arrastrar por la corriente de los sucesos, descuidando cuanto concierne á la naturaleza y al destino humano, se sintió un vehementé deseo de profundizar la naturaleza de las cosas y de enderezar la vida al cumplimiento de leyes y deberes religiosos. La lengua Latina, señora del mundo civilizado, era la menos apta para expresar estas necesidades del espíritu. Su construcción sintáctica con leyes inflexibles, la gravedad acompasada de su carácter, repugnaba los arrebatos de la pasión, y lo escaso de sus sustantivos y adjetivos abstractos la imposibilitaban para los estudios reflexivos y para el análisis moral. Las ideas nuevas, creadas por el Cristianismo, modificaron el valor de las palabras y rompieron las leyes de la sintaxis latina, y preocupadas las nuevas lenguas solo de la claridad y precisión, descompusieron la antigua frase sintética, reemplazando sus nexos por partículas, á las cuales quedó encomendada la tarea de expresar las relaciones de las ideas.

La muchedumbre no tuvo conciencia de estas novedades, producto de la influencia de su pensamiento en la palabra, y se originaron las nuevas lenguas menos enérgicas, menos independientes, menos sintéticas que la griega y la latina, pero mas claras, mas precisas que aquellas, y por consiguiente mas propias para expresar los pensamientos y las ideas de grandes colectividades.

Se ha observado por un crítico moderno, que cuando dos lenguas se encuentran y se penetran, la que resulta carece de las condiciones gramaticales de las lenguas que se pusieron en contacto. Así sucedió con los idiomas populares de la edad moderna, en los que el latin perdió la declinación y la sonoridad vigorosa, muchas veces rígida de sus flexiones, y se substituyeron en unas terminaciones

consonantes por vocales, ó se suprimieron por apócope terminaciones enteras. A esta pérdida siguió la de sus leyes sintáxicas, y los grandes movimientos de pueblos y trastornos políticos, invasiones y mudanzas en los primeros siglos de la Edad media, se sucedieron en la historia del pueblo latino y se reflejaron en las lenguas neo-latinas. Aquellos trastornos fueron tan generales y tan profundos, que lo anormal y lo extraordinario que se advierte en los orígenes de las lenguas modernas, lo revela de muy elocuente modo. Las invasiones de los pueblos bárbaros, perturbando el desarrollo social del Imperio Romano y trayendo muy diversos elementos á las lenguas, produjeron en las gramáticas de las neo-latinas aspectos variados, entre los cuales no podemos señalar como característicos mas que la negacion de las desinencias y de la construccion inversa latina. Si, por último, la influencia latina se sobrepuja á las demás, dando el diccionario á todas las lenguas que de él se derivaron, este fenómeno no se cumplió hasta pasados cinco siglos de calamidades indecibles, y cuando era ya un hecho consumado la pérdida de las desinencias de casos y conjugaciones, y el olvido de las leyes sintáxicas y prosódicas de la lengua latina. Así advertimos que las lenguas neo-latinas deben á su madre los pronombres, los adjetivos posesivos, demostrativos y numerales, los verbos auxiliares, las preposiciones, las conjunciones y la mayor parte de los adverbios, así como le deben casi exclusivamente todas las palabras que se relacionen con las facultades superiores, las que expresan los mas nobles sentimientos y las pasiones generosas, y las especiales de ciencias, artes, y literatura; en una palabra, todo lo que expresa cultura, civilizacion, nobleza y magestad de ideas, significándose así la influencia de la cultura greco-latina en las nuevas civilizaciones.

Si, por el contrario, buscamos las huellas de la influen-

cia celta ó púnica, de la germánica ú oriental en estos idiomas, nos aparecerá limitada y contrapuesta á la anterior, no descubriéndola sino en palabras que expresan instrumentos de labranza, trages, costumbres, alimentos, armas, fortificaciones ó sentimientos y apetitos vulgares y comunes, lo que significa con toda claridad la respectiva influencia de uno y otro pueblo en las historias de las naciones neo-latinas. Llegados al período de constitucion nacional estos pueblos, de las varias lenguas habladas en ellos, la de las provincias preponderantes, se convierte en lengua nacional, y expresa con igual energía y verdad las vicisitudes de su historia y los rasgos distintivos de su carácter. Así sucede con el Italiano, el Español y el Portugués en los siglos XVI y XVII.

Si recordamos en este punto de nuestra indagacion, los resultados obtenidos en el exámen de la palabra, ya considerada como sonido, ya como expresion del espíritu humano, no se nos ocultará que ninguno de estos aspectos, examinados aisladamente, bastan para explicar la palabra como órgano del Arte ó de la Poesía. Bajo el primer aspecto se confunde con la música; bajo el segundo adquiere un carácter puramente espiritual, que nos lleva al lenguaje y á su idealizacion, ó sea al lenguaje tropológico, ofreciéndonos ya la imágen como material para otras mas altas construcciones. Considerando al lenguaje en su totalidad, como expresion del espíritu y como sonido, y como sonido articulado, advirtiéndolo cómo los elementos musicales dependen de la expresion del espíritu y obedecen las leyes de este mismo espíritu, constituyéndose artísticamente segun sus particulares sonidos, comprenderemos sin esfuerzo, que para que sea la palabra, órgano del Arte, que expresa y realiza la totalidad del espíritu, en la idealizacion que enjendra la concepcion de la belleza, es necesario que ambos elementos del lengua-

je se fundan, se penetren é influyan mutuamente, á fin de que se constituya la lengua bajo un nuevo aspecto, es decir, como órgano é instrumento de la Poesía, como medio de expresion que bajo todos los conceptos, interior y exterior, ideal y real, exprese el movimiento, la melodia, la sucesion de los afectos, que se originan en el alma humana al sentir el celeste contacto de la belleza que la inspira.



CAPÍTULO IV.

LA PALABRA COMO ÓRGANO DE LA POESÍA.

25. Combinacion del elemento musical y del espiritual en un tercer estado del lenguaje.—Caracteres de la lengua artistica ó poética.—Necesidad del ritmo.—Idealidad del lenguaje poético.—Manifestacion de esta idealidad en el ritmo.—Creacion libre é indefnida del lenguaje artistico.—Imágenes.—Figuras.—Estilo.
26. Efectos de la idealidad del lenguaje poético en su manifestacion sensible.—Percepcion del sonido por el hombre.—Delicadeza de esta percepcion.—Medios de distinguir los sonidos y de armonizarlos.—Inducciones de este estudio.—Universalidad del ritmo.
27. Variedad del espíritu humano en la constitucion de la palabra ritmica.—Complejidad de las primeras manifestaciones artisticas.—Relaciones é influencias de la Música en la Poesia de las primeras edades.—Division de los ritmos simples y compuestos.—Distintos fundamentos del ritmo en las literaturas.—Juicio de esta division.—Paralelismo Hebreo.—Aliteracion.
28. Ritmo basado en los acentos.—Importancia del acento como elemento general en todos los ritmos.—Ley general de la ritmica en las lenguas antiguas y modernas.
29. Ritmo basado en la cantidad.—Existencia de otros elementos en este ritmo.—Cantidad silábica.—Los piés ritmicos.—Ritmos Griegos: dactilico, yámbico, paiónico.—Constitucion del periodo ritmico.—La estrofa, la antistrofa.—Tropos ritmicos.—El exámetro.—Su origen, sus excelencias.—Ritmos Romanos.—Alteracion de la cantidad silábica.—Siglo de Oro.—Decadencia de la lengua Latina.—Aparicion de los ritmos compuestos.
30. Ritmo compuesto basado en el acento, en el número de silabas y en las rimas.—Sus verdaderos origenes.—Aparicio-

nes de la rima.—Sus caracteres, su significacion.—Preocupaciones contra el ritmo compuesto.—Ensayos de ritmos cuantitativos en las lenguas modernas.—El verso suelto.—La metrificación latina en la poesía castellana.—Juicio.—Períodos rítmicos.—El endecasílabo.—Sus leyes: es el exámetro de los ritmos compuesto.

31. Comparación entre la métrica antigua y la moderna.—Diferencias.—Perfección relativa.—Preceptos comunes.—El verso, el metro.—Diferente importancia de la cesura en uno y otro sistema.—El tono.—Diferencias, según Hermosilla, entre tono y estilo.—El tono entre los antiguos.—El tono oratorio, según Cicerón y Quintiliano.—El tono en las lenguas modernas.—Transición al estudio de la palabra escrita.

25. Llegamos al estudio de la palabra como órgano de la Poesía, es decir, al instante en que los elementos eufónicos, como los espirituales; el sonido y la expresión espiritual se idealizan, aquel por el ritmo, esta por la imagen, y constituyen un tercer y superior estado del lenguaje humano, que lo hace apto para servir de órgano á la inspiración, á la creación artística.

Si podemos, aun suponiendo la aptitud del lenguaje para expresar la inspiración poética, distinguir entre sus elementos internos ó espirituales, y los externos, ó acústicos, esta distinción es imposible en el momento en que la inspiración existe; porque por el mero hecho de existir funde los dos elementos en uno, armoniza los caracteres internos y externos en una expresión total y armónica, tan íntima, que es imposible distinguir y separar los elementos que concurrieron á constituirlos.

Como siempre, y por motivos didácticos, estudiaremos analíticamente este tercer aspecto y carácter de la palabra, repitiendo las salvedades consignadas, cada vez que nos hemos visto forzados á estudiar analíticamente lo que por su esencia es uno y armónico.

Recordando doctrinas ya expuestas ⁽¹⁾ consignaremos

(1) V. Parte I., Cap. II.

que la armonía en el arte musical es un estudio que podría colocarse entre la aritmética y la geometría, es decir, entre la ciencia de los números y la ciencia del espacio. El acorde ó la concordancia *se encuentra*, la mayor parte de las veces, por un procedimiento, y nunca se produce espontáneamente en la fantasía del artista. Y al hablar así, claro es que nos referimos á esas combinaciones sábias y estudiadas de los grandes maestros, y no de esa armonía sencilla, no basada en las concordancias, y que es tan natural como la melodía; y sin embargo, despues del mas laborioso estudio y de la mas escrupulosa observancia de las reglas del contrapunto en las combinaciones mas rebuscadas, nuestro oido se erige en juez y falla sobre la legitimidad de los acordes ó concordancias, como los demás sentidos pueden decidir respecto al color, respecto al sabor y á las formas reconocidas por el tacto. Las mismas leyes que hemos observado en la tonalidad para la sucesion de los sonidos, se observan en la armonía para la sucesion de los grupos de sonidos, que se llaman acordes, en los cuales las notas emitidas simultáneamente, están sometidas á la mas grave, que es la fundamental, la tónica. Así, en tanto que la melodía nos presenta la sucesion de los sonidos, la armonía nos presenta simultáneamente los armónicos de aquellos sonidos, sirviéndole á la melodía de resonancia y de sombra, en la cual se destacan las sucesiones melódicas. Si en esta union de la armonía y de la melodía y á su encadenamiento se unen las leyes de la tonalidad, y el conjunto se sujeta al ritmo, se comprenderá el cuadro general armónico del lenguaje articulado y el conjunto de medios que, como sonido, ofrece á la expresion de la vida del espíritu. La diferencia entre la poesía y la música nacerá de que las leyes de la armonía que en la música son principales y absolutas, se subordinan en la Poesía á lo que el espíritu expresa; que el ritmo que en la música obedece á la va-

riedad necesaria en la prolongacion de las vibraciones de los sonidos, se somete en la poesía á la agitacion ó tranquilidad del estado del espíritu que expresa y la tonalidad música que puede recorrer las gammas que hemos reconocido en la voz humana, se circunscribe en la poesía á una gamma pasional ó afectiva, que marca la acentuacion de la voz al expresar los puntos culminantes ó las ideas principales de lo que expresan.

Estas propiedades las han expresado las diferentes lenguas por medio de ritmos basados en el acento, en la cantidad silábica, en el número de sílabas, ó en la asonancia ó consonancia de los sonidos. Todos estos sistemas convienen en una ley general, es decir, en la manifestacion completa de la vida del espíritu considerado en su totalidad al expresar por medio de la palabra su estado interno. Cuando en vez de esta expresion total del estado interno del sugeto, la palabra no expresa sino el estado de una de las propiedades ó de las facultades del espíritu, la lengua no necesita, y por lo tanto, no reviste el carácter rítmico, como ya observamos en otro lugar. Cuando, por el contrario, no tan solo expresa el conocimiento conseguido la sensacion percibida, la necesidad sentida, ó cualquiera otro de los fines particulares de la existencia, ó cualquiera otra de las manifestaciones determinadas del espíritu que se producen en el lenguaje comun, ordinario ó científico desprovistos de la forma rítmica; sino que expresa la idea concebida, y simultáneamente el amor que esta idea engendra y el deseo de comunicarla y la ansiedad de este deseo, ó expresa el sentimiento de dolor que nos embarga, la consideracion ó meditacion reflexiva que acompaña á este dolor y la necesidad de comunicar nuestros males para que sean oidos y recibamos el consuelo de la compasion y el interés humano; cuando es por lo tanto el espíritu en la complejidad de sus funciones el que se expresa ó se manifiesta, entonces el lenguaje rítmico es esencialmente

necesario para que la manifestacion sea viva y animada, y no solo afecte al espíritu del oyente, sino que arrastre su sensibilidad, deleitando el oído, y mueva su voluntad inspirándole el noble deseo que nace de la contemplacion de la belleza.

No es por lo tanto la palabra rítmica una mera forma exterior, un ropaje, una vestidura, cuyo uso y empleo depende de la voluntad del artista: es, por el contrario, esencial, característica, integrante en la Poesía hasta el punto de que el espíritu humano, ni realiza ni siente la belleza poética, sino cuando la inspiracion se expresa en la forma melódica y armoniosa de los ritmos. Hablar de Poesía en prosa ó hablar de prosa-poética equivale á hablar de la expresion de lo total cuando solo se expresa lo particular, ó de la expresion de lo particular cuando se expresa la totalidad.

La necesidad en que se encuentra el artista de expresar totalmente su espíritu, franqueando los límites del lenguaje ordinario, y sometiendo el que va á emplear á las exigencias del mundo interior en que se encuentra, crea la imperiosa necesidad de un modo de ser distinto del ordinario y que refleje en el lenguaje la original individualidad del poeta. Esta ley primordial de la Poesía se contradice por la teoría superficial de los que entienden que el lenguaje rítmico no es esencial á la Poesía, de los que juzgan que la rítmica es un yugo insoportable, y que la sucesion armónica del ritmo es causa de que se sacrifiquen las ideas á estas que llaman puras condiciones externas. La historia nos enseña, por el contrario, que el verdadero poeta dispone con una facilidad asombrosa de los elementos rítmicos, que en vez de crearle obstáculos le sostienen por la elevacion misma que dan á la palabra en la intensidad estética que requiere el pensamiento creador, procurándole al poeta nuevas ideas, y ofreciéndole un aumento infinito de sentidos y de direcciones, que

brotan del de las palabras que elije. Basta observar cómo el Dante, escribiendo la *Divina comedia* en un metro tan estrecho y ligado como el terceto, expresa tan fácil y felizmente, que bastaría su ejemplo para contradecir las observaciones indicadas y otras análogas que se leen en algunos críticos de los últimos lustros. No distinguimos aquí de sistemas de versificación, hablamos solo de la expresión rítmica, que es la ley de todos ellos, por mas que, según los pueblos y el carácter de las lenguas, se haya realizado aquella ley en formas muy variadas.

No olvidemos que la palabra en la Poesía no es un elemento externo, independiente, sino que es parte integrante, esencial, del arte, y debe aparecer vivificada, y por lo tanto, sometida á las leyes de la armonía. Ya por sí la palabra es una creación artística, puesto que figura, en el espacio intelectual del que la escucha, el objeto que expresa; pero este valor artístico de la palabra, que podríamos (1) llamar elemental y primero, esta primera imagen que la palabra articulada figura, es raíz, á su vez, de nuevas imágenes específicas que se desprenden de su seno por las traslaciones (2) de sentido, á que la obliga, á que la somete el pensamiento del poeta. Cuando decimos, *sol*, *luna*, *aurora*, representamos clara y distintamente el objeto nombrado, de tal manera, que está presente en nuestro espíritu al escuchar la palabra que lo expresa; pero cuando decimos, refiriéndonos al sol, Padre del día, fuente de la luz, rey de los cielos, la generalidad *sol*, se determina, se circunscribe á alguna de sus cualidades y condiciones, como á la de ser causa del día y foco de la luz, y el primero en magnitud y en excelencia de los astros, y esta condición particular que determina una designación poética del sol, porque lo concebimos y lo represen-

(1) V. Parte 1.ª Cap. III, par. 19.

(2) V. Id. Id. Id. Id., Id. 24.

tamos bajo aquella cualidad ó segun aquella condicion, considerándolo como unidad-independiente bajo el precitado concepto, sin ver en el sol mas que su condicion de causar el dia ó la luz, esta individualizacion, bajo la cual concebimos y expresamos el objeto, se realiza por la expresion figurada, que crea el poeta, y cuyos materiales le dá el valor tropológico de la palabra que reviste, por analogía, semejanza, dependencia, ú oposicion, sentido diverso del primitivo que tuvo. (1) Entre la paternidad natural y el sol, la luz y el dia encuentra una analogía el espíritu y la expresa, apellidando Padre al sol; entre el manantial que dá de sí abundantes aguas, y la luz que del sol irradia, descubre una semejanza que expresa llamando *fuelle* al sol, y así en los demás ejemplos. Esta semejanza, esta analogía, es acto creativo del poeta, la fantasía artística la crea ó la vé; no está en lo ordinario, no la expone el lenguaje comun en sus sentidos propios que expresan la generalidad no especificada del objeto, ó su pura esencialidad, pero el artista la expresa, engrandeciendo el sentido de *fuelle*, y aplicándolo á la luz, representando la luz como aguas que brotan de un manantial, con lo que se aumenta y se dá mas cuerpo á su forma sensible, extendiendo el sentido moral de padre á una relacion fisica, considerando los dias como hijos del sol, llevando así las cualidades morales á lo fisico y especificando mas lo moral con atribuirle caractéres fisicos para que gane en cuerpo, en relieve, lo que es espiritual é incorpóreo.

Todas estas especificaciones, cumplidas por esta gran libertad de adjetivar lo fisico con los conceptos propios de lo moral, y lo espiritual con adjetivos propios de lo corpóreo, demuestran que el poeta y la lengua que emplea están muy lejos del mundo real, distan mucho de la len-

(1) V. P. I. Cap. III, pár. 24.

gua comun y ordinaria, que viven y se mueven dentro de la realidad, demuestran que la lengua sufre las leyes de la fantasía y recibe la expresion que le imprime la creacion poética, partiendo siempre de la originaria y propia de las palabras. Demuestra esta facilidad de individualizar bajo un carácter ó una nueva calidad, que se exhala del lenguaje propio y comun un nuevo lenguaje, que no tocando ya en la realidad, adquiere formas, tan fluidas é indeterminadas, que se doblega fácilmente á todas las exigencias, formas, giros y expresiones de la fantasía; que crea el mundo poético, el mundo ideal, para cuya expresion es insuficiente el lenguaje comun, así como seria imposible la expresion de la idealidad sin ese lenguaje exhalado de la primitiva expresion que separándose de la realidad, material, presenta al espíritu una materia expresiva, fluidísima, que lo representa en el acto complejo de la creacion poética.

Este nuevo lenguaje, descansa en la imágen de lo ideal que concibe el espíritu del poeta y que acepta, sirviéndose del lenguaje figurado; y en la imágen de lo *real* idealizado que expresa asimismo el poeta corrigiendo y levantando lo relativo y finito que el mundo eterno le ofrece. La imágen, las *imágenes*, dicen los estéticos modernos, son la materia de que se sirve la poesía; (1) la imágen es el mármol, ó el color del artista espiritual, del poeta, y es el material fluido, transparente que solo la palabra fija, en cuya forma, tambien fluida é incorpórea, dibuja, graba y esculpe sus inmortales creaciones. No hay para qué repetir las excelencias de este material de la Poesía sobre los empleados por las artes particulares; pero sí debemos consignar que su creacion es indefinida, como es infinita su derivacion y transformacion en el sen-

(1) Hegel.—Cours d'Esthétique. Tom. IV, pág. 201.—Vischer: O. C., tomo IV.

tido tropológico de las palabras. Así como hemos visto que una raíz engendra una segunda, y esta una tercera y hasta una sexta ó una séptima, y que la primera expresion metafórica que traslada el sentido propio de una palabra á otro figurado, es causa de que este primer sentido figurado dé márgen á una segunda traslacion de sentido, y esta segunda ofrezca datos de analogía y de semejanza para una tercera, y así sucesivamente; del mismo modo en las imágenes y figuras, cada creacion ofrece á la fantasía nuevos elementos, que le excitan y le dan puntos de vista originales para nuevas concepciones.

Así se ensancha y se engrandece inconmensurablemente la lengua artística por una creacion constante que no cesa, y que no cesará en tanto exista el espíritu humano. Esta formacion del lenguaje poético que inician los tropos, se continúa por las que los retóricos llaman figuras de pensamiento, que no son mas que tropos continuados ó combinaciones sintáxicas de tropos, que hace el espíritu poético, en virtud de aquella vegetacion figurada que nació de la palabra al fecundarla el espíritu con la primera acepcion tropológica. Así la *alegoría* es una metáfora continuada; la *prosopopeya*, que atribuye cualidades de seres animados á los inanimados, es una *sinecdoque* continuada; la *hipérbole* y la *litote* ó atenuacion son simples grados de la metáfora, ya extendiendo, ya restringiendo la acepcion metafórica; la alusion es una metalepsis incompleta, la descripcion no puede llamarse propiamente figura poética, sino cuando acepta la metáfora como medio descriptivo; lo mismo sucede con la *perífrasis* y con la *expolicion*, con la *comparacion* y con la *enumeracion*, que se refieren todas á los tropos de que hemos hablado y á su empleo y múltiples combinaciones por la fantasía artística. Todas estas formas y otras muchas, y las infinitas variedades de ellas que se advierten en el estudio de los artistas, nacen de la combinacion libre que hace el poeta

de la segunda, tercera ó cuarta traslacion de sentido que ha recibido la palabra por la accion del tropo, y separándose así á gran distancia de la acepcion propia ó primitiva, adquiere á los ojos del artista una multiplicidad de acepciones, que son otras tantas facetas que despiden rayos luminosos para herir la fantasía.

Repetimos que la doctrina se extiende á la frase poética, porque lo mismo sucede en las denominaciones de esencialidades ó nociones, que en las leyes y en la relacion entre aquellas ideas que expresa la frase, la cláusula ó el período. Una relacion física la concebimos y la expresamos segun el modo del espíritu, y una ley espiritual la determinamos en el modo propio de una ley mecánica ó matemática; un estado del pensamiento ó del corazon lo expresamos describiendo un aspecto de la naturaleza ó una ley física á que obedecen los astros ó las plantas, modos todos que nacen y se originan de la absoluta libertad con que en este mundo ideal del lenguaje poético se mueve la fantasía del artista, que al concebir la belleza, crea al mismo tiempo, valiéndose de estas acepciones tropológicas, la lengua en que ha de expresarla. Así se explica que sea tan personal la lengua de que sirven los poetas; así se explica por qué empleando el mismo idioma, no sea posible confundir la lengua de Tirso de Molina con la de Calderon, la de Lope de Vega con la de Alarcon, y se concibe aun *á priori*, que la lengua de Ariosto no pueda confundirse con la empleada por el Tasso, ni la del cantor de la Eneida, con la del autor de los Metamorfóseos.—La diversidad de inspiracion, crea necesariamente la diversidad del lenguaje, y esta estrecha relacion que existe entre la belleza concebida y la lengua en que se expresa, con el carácter individual del poeta, engendra lo que los retóricos llaman *estilo*, que no es mas que la manifestacion en la lengua de la individualidad del artista en el momento supremo de la creacion poética, y

que será, por lo tanto, tan vário y tan diverso, como variada y diversa sea la inspiracion y el estado de la fantasia creadora en los artistas ó poetas. Es inútil, por lo tanto, empeñarse en una clasificacion de estilos en el lenguaje poético, porque este empeño solo nos conduciria á generalidades vagas y abstractas, y desnudas de todo carácter científico.

26. Si los caractéres que hemos expuesto son los propios de la lengua artística, ¿cómo comprender, que esta lengua que tales virtualidades encierra, no las esponga y signifique en su expresion exterior? ¿Cómo concebir, que las palabras ó las ideas que han originado principalmente la inspiracion del poeta no revistan el sello principal al expresarse? ¿Cómo suponer que el estado del espíritu, su exaltacion, la espontaneidad con que vé los sentidos ocultos de las palabras y de las ideas al través de sus varias acepciones metafóricas, no se exprese en leyes exteriores que claramente revelen aquel estado ó aquel movimiento del espíritu? Si la palabra es reflejo fiel del espíritu, debe expresar estos estados; si la palabra es encarnacion del espíritu, el carácter del espíritu debe encarnarse en la creacion estética; si la palabra es tan íntima y tan flexible y compleja que revela la armónica actividad de las funciones del espíritu, ha de encontrarse en su manifestacion oral el sello y la expresion de esa armonía; si, por último, la palabra comunica al que nos escucha el estado del que habla, y en el espíritu del oyente se reproduce como en un espejo toda la accion, todo el estado del espíritu del poeta, en la manifestacion artística, es necesario que la palabra influya en todas las facultades, así en la inteligencia como en la sensibilidad, y que influya directamente sobre cada una de ellas, segun su varia receptividad á fin de que entren en accion para sentir los divinos efectos de la Poesía.

Esta comunicacion, como todas las demás cualidades de la creacion y de las lenguas poéticas, declara que el ritmo es esencial á la Poesía, y en efecto, en todos los pueblos la poesía se ha expresado en la palabra rítmica.

Pero antes de exponer cómo ha creado el genio de los pueblos y de las lenguas la palabra rítmica, es necesario á nuestro asunto indicar los grados de receptividad rítmica, que existen en la naturaleza humana.

El estudio del aparato auditivo, despues de conocido el aparato vocal, completa la exposicion de estas dos funciones, *hablar* y *oir*, que son correlativas, y cuya correlacion es un supuesto necesario y natural en la Poesía. Al ilustre físico de Heidelberg, á Mr. Helmholtz, es á quien debemos el mas completo estudio de este aparato singular, oculto en la profundidad de la cabeza, y de una anatomía complicada y difícilísima. La parte exterior del oído no es mas que un pabellon destinado á recoger las ondas sonoras, y un sencillo conductor del sonido: en el interior está el secreto, al cual llegan, por un verdadero laberinto, las vibraciones del exterior. La forma geométrica de las ondas sonoras no llega á la parte interna del oído que goza, sin embargo, de la portentosa cualidad de reconocer en la onda total todas las particulares que la componen. El oído descompone los tonos, como el prisma descompone los colores, y esta facultad extraordinaria nos explica la sensacion auditiva. De la misma manera que cantando en un piano una nota vigorosa, dejando toda libertad de vibraciones á las cuerdas, la onda sonora compuesta, que parte de la boca, aunque encuentra todas las cuerdas, no impresiona simpáticamente, sino aquellas que concuerdan con algunas de las armónicas de la voz, de tal suerte, que cada cuerda elige la onda componente que le conviene, verificándose una verdadera descomposicion del sonido complejo en sus ondas elementales, del mismo modo, cuando la onda sonora atravesando las di-

ferentes partes del aparato auditivo, llega al sistema nervioso, encuentra un verdadero teclado que se halla al final de los medios de trasmision del aparato, donde se bañan en un líquido especial las terminaciones del nervio auditivo. En la pequeña cavidad huesosa del laberinto, bañada por un líquido especial, flota, enroscada en espiral, una membrana de una extrema delicadeza. El fisico á que antes hemos aludido, asegura que con auxilio del microscopio se han descubierto en este punto mas de 3.000 hilos nerviosos, que son las terminaciones de los filamentos del nervio acústico. La onda sonora, pasando de cavidad en cavidad, llega á herir este teclado compuesto de las fibras llamadas de Corti, que son como las cuerdas del piano, que se conmueven simpáticamente segun la vibracion elemental que concuerda con ellas, descomponiendo el sonido elemental como un piano ordinario; pero estas vibraciones elementales del teclado nervioso, penetran conjuntamente el nervio acústico, impresionando simultáneamente la sensibilidad en una sensacion única.

El teclado nervioso es mucho mas rico é inmensamente mas sensible que los que puede construir la mano del hombre, porque los mas completos de estos no pasan de 84 notas, en tanto que el oido tiene cerca de 3.000. Así es, que puede apreciar sonidos casi imperceptibles, y aun las mas sutiles y delicadas variaciones de estos sonidos, puesto que posee 33 teclas por término medio, en cada intervalo de medio tono. Esta delicadeza le permite apreciar el timbre de los sonidos con una facilidad indecible, y le permite el análisis, aun en esas olas de armonías que causa una orquesta con sus centenares de notas enriquecidas, no solo con sus armónicas, sino con las notas accesorias que nacen de la juxta-posicion de los sonidos. El oido humano está tan acostumbrado á recoger toda clase de rumores y sonidos, que experimenta un malestar indecible, segun el testimonio de todos los viajeros, cuando se encuentra

en las cimas de altas montañas donde la vejetacion no llega y reina el silencio mas profundo y absoluto. Entonces la falta de sonidos objetivos es causa de alucinaciones, y el oido llega á escuchar sonidos puramente subjetivos.

La admirable delicadeza del órgano auditivo, así como su gran importancia en la vida espiritual, se reconoce observando que solo por la voz reconocemos á personas distantes, distinguimos los sexos, las nacionalidades, el estado de espíritu del que habla, naciendo de aquí la influencia de la voz humana en el sugeto, y por lo tanto, el irresistible atractivo de la palabra hablada que hierre de un modo conmovedor nuestro oido.

Reconozcamos los singulares privilegios de que está dotada nuestra especie que goza no solo del admirable instrumento musical que ya conocemos, sino de una portentosa riqueza de percepcion; sin embargo, la voz humana está encerrada dentro de ciertos límites, en tanto que la gamma del oido es infinitamente mas extensa que la de la voz, lo que prueba que el hombre no solo puede escuchar la voz humana, sino otra infinidad de sonidos y armonías que se producen en la naturaleza orgánica é inorgánica.

27. Conocida la riqueza de percepcion del espíritu humano y la aptitud que posee para percibir la voz, y las mas sutiles y delicadas gradaciones que revelan el estado del espíritu, se comprenderá fácilmente recordando los diferentes grados de la educacion humana y los distintos sentidos que han dominado en las varias épocas de la historia, de cuán múltiple manera se ha expresado el ritmo poético en las lenguas habladas. Aunque el ritmo es un hecho natural, aunque la revolucion periódica de los astros, de las estaciones, de los dias y de las noches, del flujo y reflujo de los mares, nos lo manifiesta como una ley de la existencia, y el hombre lo siente y hasta el

desventurado mentecato obedece á su impulso, y le obedecen el caballo en su carrera, en su vuelo las aves y los insectos, y en sus cantos el ruiseñor ó el jilguero, aunque en la circulacion de la sangre observan los fisiólogos un ritmo, no es fácil encontrar en obras literarias, ni aun en musicales, una definicion que explique el concepto general aplicable á tantos y tan diversos fenómenos. Un escritor francés, M. d'Ortignes, lo define diciendo: «es la forma en el movimiento»; definicion que en mi juicio abraza todas las manifestaciones del ritmo.

Pero si es la forma del movimiento del espíritu humano y este es tan variado, como sabemos, y tan diverso, como las razas, los tiempos y las ideas, preparémonos á notar una diversidad de ritmos en la palabra, que responda á la múltiple manera de expresion que es propia de la vida espiritual. Así sucede, estudiando la historia de la palabra rítmica, cuyo estudio parte de un hecho general que se cumple y que debia cumplirse en todos los pueblos por razones ya consignadas, á saber: que la música, la poesía y el baile, constituian un solo acto estético en los orígenes de todos los pueblos y en las primeras edades de todas las civilizaciones. Como que el empeño del poeta ó del artista se cifraba en representar sensiblemente lo concebido, lo sentido y lo deseado por él, se servia para cumplir este empeño de todas las fuerzas expresivas del organismo humano, del lenguaje natural en todos sus grados y en todas sus expresiones. Tomaba de la voz sus sonidos, su timbre, su tonalidad y su melodía; de la palabra articulada, la manifestacion de las ideas y de los sentimientos; de la fisonomía, sus gestos; del cuerpo en general, sus actitudes; de la locomocion, sus pasos y sus movimientos, y todo este conjunto de medios los ponia al servicio de la inspiracion poética, naciendo de aqui que la obra del artista fuera á la vez música, poética, mímica, obedeciendo toda ella á una ley superior,

que era la ley del ritmo. Andando los tiempos, estos elementos fueron disociándose y adquiriendo un valor propio é independiente. Las artes mímicas y la danza, que las comprende á todas, se separaron de la Poesía, dejando solo unida á ella, aquella parte de su contenido que derivaba de la expresion de la fisonomía y de la actitud del cuerpo. La música siguió el mismo camino poco despues, haciéndose independiente de la Poesía y del baile, aunque no sin dejar á la primera importantes caractéres que atestiguan su antiguo consorcio, á la vez que eran propios de las condiciones musicales del sonido articulado. Las artes mímicas se constituyeron en épocas mas cercanas como auxiliares de un género poético, de la poesía dramática; y auxiliada de las artes plásticas ó figurativas, constituyeron las que se llaman artes escénicas, que influyen de una manera no despreciable en la historia del Teatro.

Todas las lenguas y todas las literaturas han expresado las relaciones sistemáticas que existen entre los objetos, á la vez que el sentimiento que el conocer estas relaciones causa en el alma. Ya hemos dicho que el ritmo cumplia este fin, y para cumplirlo era preciso que distinguiese cada una de las partes que se enlazaban y unian en virtud de la ley de que él mismo era instrumento, determinando con precision asimismo, los caractéres de esta ley. Estas son las condiciones generales del ritmo en todas las lenguas; distincion de partes y manifestacion de la ley que las une. Veamos ahora de qué modo se han cumplido estas leyes en la historia; ó lo que es lo mismo, estudiemos cómo se ha constituido la palabra ritmica. (1)

(1) *F. Ranalli. Ammaestramenti*, de la Letteratura. Volume secondo.—Florencia, 1857.

Dionisio de Halicarnaso.—Compos. verbor, passim.—Ciceron.—De Oratore, libro III.

Quintiliano.—Inst., libro I.

Du Meril.—Essai sur le principe et les formes de la versification.—Paris, 1841.

Si bien en general se comprende la existencia de la palabra rítmica y la razón que la causa; si el testimonio universal de todas las literaturas viene á comprobar la creencia de que el ritmo es un hecho necesario, cuando pasamos de estas consideraciones capitales al exámen de la historia del ritmo y á indagar cómo se sirve de los diferentes elementos prosódicos ó sintáxicos de las lenguas, la tarea no es ya tan fácil ni tan sencilla su comprensión. Los AA. de métrica y rítmica, así antiguos como modernos, se han empeñado en descubrir un elemento común á los variados sistemas rítmicos ensayados por las lenguas y literaturas antiguas y modernas, y en nuestro juicio, este elemento se ha encontrado en el mas espiritual, que es el *acento*. Díez, en su Gramática de las lenguas románicas, comenzó á indicar esta tésis, advirtiendo la importancia principal del acento; tras el ilustre literato, otros filólogos alemanes y franceses aplicaron el principio al estudio de la versificación, y creemos hoy de incontestable verdad, que el acento es el elemento capital de la palabra rítmica, así como es el espíritu, el alma, como decia Diomedes, de la palabra en general. «La historia de la acentuación, ha dicho un escritor moderno, no es otra cosa que la historia de un principio lógico, que de muy humildes orígenes, concluyó por subordinar á sí todas las formas léxicas y sintáxicas de las palabras, y por último, la versificación de todas las lenguas.»—El principio es exacto,

L. Benloew.—De la accentuación dans les langues Indo-Europeennes.—Paris, 1847.

Egger.—Methode de l'accentuation grecque.

Forster.—An essay on accent and quantity.—London, 1820.

Hermann.—Elementa doctrinæ metricæ.

Benloew.—Rhythmes français et latines.—Paris, 1862.

Benloew.—Rhythmes grecs.—Paris, 1865.

Quicherat.—Traité de la versification latine.—Paris, 1863.

Bouchau.—Essai sur la poesie rhytmique.—1763.

G. Paris.—Etude sur le role de l'accent Latin.—Paris, 1862.

Muntz.—Handbuch der metrik.—Leipzig, 1834.

siempre que recordemos que el acento no es solo la elevacion ó la depresion de la voz, sino que esos son los efectos de uno de los oficios del acento. La demostracion de esta tesis, es fácil. Las lenguas, en su órden lógico, son primeramente sintéticas, por último, analíticas. Sintético es el idioma Védico, sintético el Sanscrito, sintético el Griego, sintético el Latin en su edad de oro, analítico en su larga y gloriosa decadencia, analíticas, por último, son las lenguas modernas. En las lenguas sintéticas, por razones ya dichas, ese elemento lógico, espiritual puro, está ahogado por el peso, hasta cierto punto material, de la palabra y de la frase, que obedece á ritmos musicales, mas conformes con su carácter que un ritmo espiritual. La cantidad ahoga al acento: el peso músico de la larga ó de la breve, oscurecen la indicacion del movimiento que expresa el acento; á pesar de que, aun en la métrica griega, en algunos momentos lucha el acento con la cantidad. En la lengua Latina se contrabalancean ya mas perceptiblemente, y por último, cuando aquella construccion latina y aquella cantidad natural de las sílabas sufren los efectos de la decadencia, el acento rompe la red sintética de la lengua, y aparece con todo su brillo, como el elemento principal y primero de las lenguas, y completa, con otros elementos igualmente analíticos, como son el número de sílabas y las rimas, el sistema rítmico de las literaturas modernas.

Esta consideracion nos obliga á combatir la division de ritmos simples y ritmos compuestos, que hacen los mas de los autores de rítmica y métrica. Todos los ritmos son compuestos, por mas que sea diferente el grado de composicion y sea diversa en cada una de esas composiciones el elemento principal y regulador. Los ritmos mas sencillos, como el paralelismo hebraico y la aliteracion, no aparecen ni en la lengua Hebrea ni en los dialectos de la Alemania de los siglos-medios, como única causa

y única base del ritmo, sino que se combinan ya con el acento, ya con el número de sílabas. Sin embargo, distinguiendo entre los menos complejos y los mas complejos, los AA. enumeran como mas elemental y primitivo el ritmo basado en las ideas.

Señalan como ejemplo de este ritmo el paralelismo Hebreo que consiste en dividir el todo de un pensamiento, la frase ó la porcion rítmica en dos partes iguales, de las que la segunda era el complemento necesario de la primera, construyendo la frase de acuerdo con esta exigencia del ritmo ideal. Unas veces la idea que el poeta expresaba en la primera parte de la frase rítmica la repetía en la segunda con nuevas ampliaciones, otras restringía en la segunda la idea de la primera; pero estas antítesis y este paralelismo, si bien eran evidentes para la inteligencia, no satisfacía las exigencias del oído, y, sobre todo, no expresaban de una manera sensible la ley que unía las diferentes partes de la composición, y para señalarla mas, comenzaron cada una de ellas con una letra correlativa del alfabeto ó contaban las sílabas de los dos hemistiquios de la frase métrica, dando valor á las vocales y melodía por medio de acentos eufónicos.—Todos estos ensayos y todas estas formas de ritmo intelectual se encuentran en la historia de la poesía Hebrea, en la primitiva poesía Védica y en algunos otros pueblos orientales. No es del caso discutir aquí si este ritmo de la antigua poesía hebráica y Védica era bastante, dada la delicadeza de percepción de aquel pueblo, ó si las leyes músicas de los acentos que desconocemos, le revestían de un carácter sensible, que se adivina hoy escuchando en las sinagogas la salmodia con que leen los judíos. Sea de esto lo que quiera, el punto histórico del ritmo basado en las ideas, demuestra las primeras tentativas de la lengua para significar la mas importante de las palabras con relación á la mas principal de las ideas.

28. Esta designacion se cumplió ya con mayor facilidad por medio del acento que sirvió de base á un sistema rítmico posterior, y que ha sido siempre elemento principal de todos los ritmos.

Si consideramos cualquiera palabra, como por ejemplo, λέγετε, *vétete*, ó la palabra española *camáda*, notaremos que las tres *eee* de las primeras ó las tres *aaa* de la tercera no se pronuncian de la misma manera, sino que una de ellas adquiere mayor fuerza y cierta entonacion que los griegos llamaban *tonos* ó *prosodia*, los latinos *accentus*, y que nosotros, á imitacion de los latinos, llamamos acentos. Si pronunciamos igualmente todas las vocales citadas con igual intensidad, y suponemos una línea ó muchas líneas, en las cuales la entonacion sea idéntica, la monotonía será insoportable y hasta la idea que se exprese llegará á ser ininteligible. Para evitar esta monotonía y esta confusion, el espíritu humano se sirvió de los acentos, los cuales aparecen en todas las lenguas y cumplen en ellas diferentes oficios. En las antiguas lenguas Índicas en el Sanscrito, encontramos acentos que corresponden al agudo y al circunflejo de la lengua Griega, y las leyes de estos acentos, con muy ligeras variantes, son iguales en las lenguas Sanscrita, Griega y Latina, puesto que en esta última encontramos tambien el acento que los gramáticos llaman asimismo *tonus*, *tenor*, *fastigium*, *apex*, *acumen*, y *cacumen*; pasando de estas lenguas á las neo-latinas en las que han ejercido una notabilísima influencia, ya en la significacion, ya en la derivacion.

El acento es de diferente clases, agudo, grave y circunflejo, cumple diferentes oficios en la palabra, oficios que designan los mas de los gramáticos y retóricos con los nombres de oficio sintáxico, oficio prosódico, oficio musical, distinguiendo así su valor é importancia en cada una de las partes del lenguaje. Otros distinguen los acentos en tónicos y eufónicos, encargando á los primeros los

oficios prosódicos y sintáxicos, y reservando al eufónico todo lo que se refiere á la importancia musical, y autores antiguos y modernos hablan de acento gramatical, acento métrico ó rítmico y de acento oratorio.—Todas estas distinciones y diferencias revelan en nuestro concepto una gran dificultad en esta materia, y la consiguiente necesidad de no limitar á uno solo de estos oficios el valor del acento.

El acento, se dice, es la notacion música en la pronunciacion, por la que se distinguen las sílabas en que debe elevarse la voz, que son las que expresan conceptos principales, y por lo tanto, á las que se subordina la palabra. Tal es uno de los efectos del acento; pero si designa con el valor músico la entonacion, es inconcebible una lengua en la cual el acento no tenga su lugar fijo y señalado en cada palabra; es preciso, por lo tanto, una sílaba dominante que sea el núcleo en torno del cual se agrupen las demás palabras. De aquí la importancia del acento tónico que no puede variar sin herir á las palabras en su esencia, y de aquí que la acentuacion en una lengua sea uno de sus caractéres esenciales y contribuya eficazmente á determinar su índole y su genio. Si un idioma cambiara, transcurrido cierto tiempo, su sistema tónico se alteraria completamente; y por el contrario, si una lengua perece y engendra otras nuevas, si las lenguas nuevas conservan la acentuacion de su madre, su parentesco será patente y se dirá con verdad, como se dice del Español ó del Italiano, que son hijas del Latin, ó que son hermanas de la Francesa y de la Portuguesa. El filólogo Díez dice, «que el acento es la clave de la formacion de las palabras en las lenguas neo-latinas.» La pérdida de la cantidad alteró solo las dimensiones de las sílabas; pero si se hubiese perdido el acento, la palabra hubiera llegado á ser otra palabra y la lengua hubiera perdido su sello romano. Estas consideraciones se encaminan á dejar sentada la importancia del acento y su carácter de repre-

sentar la sílaba esencial de la palabra ó la palabra esencial de la frase. Desde el momento en que se buscó el acento para cumplir las dos funciones del ritmo señaladas, la lengua adquirió verdaderos caracteres poéticos, porque el acento, por la alternativa de los tiempos agudos y graves que introducía en la pronunciación, por la rapidez en pronunciar las sílabas ó palabras no acentuadas, para que se destaque la que lo tiene, imprimía un movimiento capaz de ser medido, originando un canto natural, un ritmo, cuyas modulaciones son necesarias á todo efecto musical.

29. La música y el baile marcaban la medida de esta melodía música, y cuando se separaron de la Poesía, los acentos no tuvieron bastante relieve para impresionar el oído, y este ritmo primitivo fué ineficaz para conseguir los efectos que hemos señalado. Se origina entonces en la historia de las lenguas el ritmo cuantitativo, que descansa en el tiempo que se emplea en la pronunciación de una sílaba. Así en las palabras griegas y latinas se vé, que el mayor tiempo que tardamos en la pronunciación de una articulación ó de una sílaba, ya por la naturaleza de la vocal, ya por la posición en que se encuentra, precediendo á dos ó mas consonantes, lo origina una diferencia que se aprecia bajo una unidad, llamada *tiempo*, unidad que se formula, no por su valor propio, sino por el valor relativo diciendo, que una sílaba *larga* equivale á *dos breves*, reconociendo así un hecho nacido de la índole de las vocales y de las leyes orgánicas de la pronunciación que ya conocemos. Los métricos antiguos convienen sin excepción en que la poesía griega descansa principalmente en la duración de las sílabas, y que estas eran breves ó largas por posición, en tanto que en la lengua latina la posición no se observaba tan rigurosamente, y por lo tanto, las leyes de la cantidad silábica, ni eran tan fijas,

ni tan naturales como en la métrica griega. Por el contrario, en Grecia la poesía, siguiendo las influencias de la música, se sujetó á leyes que determinaban el ritmo de una manera invariable. Todas las sílabas tenían un valor músico, conforme con las tendencias naturales de la pronunciación, y cuando no existía alguna necesidad natural que lo fijase, se subordinaba á las exigencias del ritmo, y añadiéndose despues la uniformidad de los versos Homéricos, que dieron á las palabras usadas por aquel gran poeta una cadencia constante, el valor musical de la sílaba, que pudo ser arbitrario en su origen, se convirtió en una cantidad prosódica inherente á su naturaleza.

Pero la simple sucesion de largas y breves no basta para originar la medida, la cadencia. Un verso cualquiera, por ejemplo:

Nondúm quisquám sidéra norát,

cargando la voz en las sílabas señaladas, será un verso anapéstico.

Y si pronunciamos:

Nóndum qútsquam sídera nórat,

tendremos un verso dactílico. Luego la cantidad indefinida, la sucesion de largas y breves no basta para que se produzca la medida y con ella el ritmo.

Los griegos conocieron estos principios, pero la union de la música y del baile con la poesía, les procuró el elemento que debia completar el ritmo. Su diccion fué acompasada con arreglo á los movimientos del cuerpo, y á los compases de la palabra los llamaron piés, ποὺς. Pié no es otra cosa que la elevacion y la caída de la voz, representando la elevacion y el golpe del pié al sentarse de nuevo en el suelo. Las palabras griegas ἀπέσις y θέσις

significaban estos dos momentos del pié. El pié llegó á ser el elemento métrico que aceptaron las lenguas griega y latina, y la importancia del metro llegó á tal punto, que muchos gramáticos y retóricos griegos lo confundieron con el ritmo.—Sin embargo, la diferencia es manifiesta.—El ritmo, que es la *forma* del movimiento, es base comun al de la música, de la danza y de la poesía.—El ritmo dá realidad á la melodía, ordenando el confuso conjunto de sonidos, palabras y movimientos.—Es la formas y todas las demás artes que la secundan, son la materia.

Resulta, por lo tanto, que el metro está sometido al ritmo, y cuando el ritmo se expresa en el lenguaje oral, ya en la declamacion ó ya en el canto lírico, se llama propiamente metro.—Todo metro es rítmico, no todo ritmo es metro, porque el ritmo se extiende á la música y al baile. No es del momento advertir las diferencias que el metro imponía á las leyes métricas, ni las que las leyes métricas causaban en las rítmicas: nos basta consignar el hecho, así como que en los tiempos literarios de Grecia las leyes métricas no fueron mas que la aplicacion de las leyes rítmicas. Siguiendo este principio, el *pié* podemos considerarlo como pié rítmico, por ser, cuando menos, union de larga y dos breves ó de dos breves y larga.

Los antiguos griegos distinguían tres clases de ritmo, partiendo del principio de que todo ritmo necesita tres tiempos, que eran el ritmo de partes iguales *γένος ἴσον* ó dactílico, en el cual el ársis medía los mismos tiempos que la *thésis*, ritmo que encontramos en los piés dactílicos, anapestos, espondeos y proceleusmáticos; el ritmo doble ó yambico *γένος διπλάσιον* en el cual la *thésis* tenía una duracion doble del ársis, como sucedía en los piés troqueo, yambo y tribraquio, y el ritmo paiónico, en el cual la proporcion de las dos partes es de 3:2, es decir, que la *thésis* tenía una extension de un tiempo y medio mas que el ársis, ejemplo, el brachio y coriambo.—Estos piés rít-

micos constituían lo que los griegos llamaban monopedias, la verdadera unidad métrica, á la cual oponían la dipodia, tripodia, pentapodia, etc., que constituyen verdaderos periodos rítmicos, reproduciendo la ley de la ársis y de la thésis en mas vasta y mas extensa escala. Los rítmicos griegos exponen estos periodos, contando las unidades de tiempo que contiene cada pié, segun el género, llegando el dactílico á periodos rítmicos de diez y seis tiempos, el doble á diez y ocho, y el tercero, paiónico, á veinticinco, fuera de cuyo metro no consigue el oído distinguir el ritmo.—En estos periodos las proporciones fundamentales de 1:1—2:1—3:2, se reproducen regularmente, dominando en ellos una de las thésis á todas las demás, constituyendo su unidad como si fuera un solo pié, aunque sin anularlas, como sucede en el acento tónico en la palabra, ó con el acento oratorio en la frase.

Estos periodos rítmicos que llegaban hasta la pentapodia crética, que era el mas largo, satisfacían todas las exigencias rítmicas del oído y de la vista en la poesía coral y lírica, acompañada siempre de su danza correspondiente, son de grandísima importancia en la historia griega. La poesía coral y lírica, combinaba periodos rítmicos, desiguales, en una sucesión variada, que llamaba estrofa, y que representaba hasta en su disposición exterior los movimientos de los coros. La estrofa se dividía en estrofa, anti-estrofa y epodo, ó en estrofa y epodo, y cuyas partes significaban las evoluciones de los coros al partir de un punto (estrofa), al volver á él (anti-estrofa) y epodo el intervalo de reposo. La anti-estrofa, correspondía en una composición rítmica con la estrofa, y en todas estas partes, se combinaban segun diferentes proporciones, los periodos rítmicos desiguales, que la componían, á semejanza de los que hacen algunos líricos modernos en nuestra lengua, en las liras, silvas y demás combinaciones métricas, que sin embargo no son compa-

rables en riqueza de ritmos y variedad de combinaciones con la belleza armónica de la estrofa de Píndaro, ó de los coros de Esquilo y Sofocles, solo comparables á un trozo músico, de las mas refinadas armonías. Aun en estos modos de composicion en la estrofa de los períodos rítmicos, se seguian diferentes sistemas, ya el directo, reproduciendo simétricamente períodos rítmicos, desiguales; ó bien el inverso, reproduciendo séries de períodos rítmicos en órden contrario á la primera série. Gracias á esta libertad que la ley rítmica daba al poeta, eran frecuentes las variaciones de ritmos en la poesía lírica y en la coral de los Griegos, motivándose estas transiciones bruscas de un ritmo á otro de la índole de los sentimientos que querian expresar la música, la poesía y el baile. Así pasaban de un ritmo simple á un ritmo compuesto, de uno compuesto á otro mas complejo, idénticos ó antitéticos, es decir, de órden opuesto en la sucesion de las thésis, y aun admitian por anacrosis, el cambio de un género á otro. Para cumplir con exactitud rítmica estos cambios, distinguian tonos y medidas en los ritmos.—Era el mas lento de estos τροπος y que empleaba tonos mas graves, (largo andante) el τραγικος que se usaba en los cantos solemnes y religiosos y en los coros de la tragedia, al cual acompañaba la danza llamada emmeleia: le seguia el ηςυχαστικος acompañado de notas medias, que respondian en su movimiento al allegro moderno, y en el que se escribian los himnos, los peans y los ditirambos, tambien con su danza especial la gumnopodia, y con tonos altos, y por último, el ritmo precipitado vivo (presto prestíssimo) en el que se escribian los ayes y las quejas, los cantos báquicos y eróticos, y los coros de las comedias, con las danzas sikinnis y pirricas.—Este sistema se perfeccionó en aquel pueblo artístico por excelencia, hasta el punto que encontramos en sus autores las designaciones de ritmo erótico y ritmo cómico, expresando los que eran

mas propios á ambos géneros poéticos y que se diferenciaban de los tropos generales rítmicos que quedan expuestos.

Bastan estas observaciones generales tomadas de la métrica griega, para comprender de qué perfecta y artística manera la palabra rítmica representaba ideal y plásticamente, como dice Vischer, el sentimiento y la concepcion en la Poesía de los pueblos griegos; pero esta manifestacion plástica de la idealidad de la palabra poética, gracias al ritmo, fundado en la cantidad natural prosódica y en el acento, se advierte aun mas, remontándonos al estudio de las formas rítmicas de la poesía épica, anterior bajo todos conceptos á la lírica, y cuya ley musical nacia mas inmediata y directamente del espíritu del poeta y de la lengua empleada.

Independientemente de estas arquitecturales combinaciones de la poesía lírica y coral, poseian las literaturas clásicas una forma métrica de mas antiguo origen y de mas sencillo ritmo, consagrado especialmente á la poesía épica y heróica, el primero y mas antiguo de todos los géneros poéticos. El verso exámetro constituye un período rítmico que excede los límites de los veinticinco tiempos y de las cuatro thésis, que la rítmica griega señalaba como último término de lo percibido por el oido humano. En vano se ha querido dividir este verso para explicar su origen en dos tripodias, ó en una tetrapodia con una dipodia final; en vano se ha buscado en la cesura que aparece algunas veces despues del cuarto pié, el punto en que se verificó el engarce: la unidad maravillosa del verso exámetro ha rechazado estas tentativas. Otros han acudido al sloka indio, metro empleado por aquella poesía épica, y que no carece de analogías con el exámetro, para explicar su aparicion, por mas que la regularidad del ritmo en el exámetro sea superior al sloka del Sanscrito.—La tradicion griega rodeó de un misterio religioso la

aparición del exámetro, suponiéndolo precioso don del cielo á la primera sacerdotisa de Delfos, y creyendo que su ritmo se acompasaba con el que seguian los cielos y los astros.

Lo cierto hoy para la crítica, es que el exámetro es el mas antiguo de los metros, y que si bien fué siempre el órgano de la poesía épica hasta los dias de Terpandro (30.^a Olimpiada), sirvió tambien para la poesía lírica. Lo cierto es, que la relacion entre la ársis y la thésis, que se equilibran en el dáctilo, originando la tranquilidad solemne y regular del metro dactílico, se observa rigurosamente en el exámetro épico. Aristóteles declara que es el metro que tiene mas dignidad y en el que reina mas solemne calma, y todos los métricos han prorumpido en los mayores elogios, observando la extension, la pausa final, la íntima fusion de sus partes por el cruzado de los piés, la sucesion de dáctilos y espondeos, que le permite tan rica variedad, la facilidad de recibir tres cesuras ó de no necesitar mas de una, y otras tantas cualidades que sería ocioso enumerar y que le declaran la mas propia de las formas para expresar hechos heróicos, maravillas de la creacion, y todo cuanto sobrepuja las pasiones y los hechos de los simples mortales.

En nuestro juicio, el exámetro presenta el primer momento de la métrica griega antes de que las influencias de la música en la Poesía convirtiese la cantidad prosódica en tiempo rítmico, antes de que los inventos de Terpandro, y el desarrollo de la música griega influyesen en la Poesía de una manera artística tan señalada. El exámetro es la expresion rítmica natural del genio de la lengua, de su riqueza prosódica; la rítmica lírica ó coral, pertenece ya á una época mas culta y refinada y de mayor estudio de las leyes de la música. Así, sin otro artificio que la sucesion regular de los seis piés, que constituian una frase rítmica, Homero y Virgilio siguen una

descripcion ó una narracion por espacio de siete, ocho y nueve exámetros, formando un extenso período gramatical, y esta regularidad hubiera sido monótona para los griegos y latinos en la Poesía lírica.

Ya en la lengua Latina el ritmo basado en la cantidad silábica sufre una sensible modificacion, porque la cantidad prosódica natural no es tan perceptible como en la Griega, y solo se fija artificialmente en su siglo de oro, á imitacion de la métrica griega. En efecto, la lengua Latina, se distingue por una repugnancia invencible hácia las palabras compuestas, tan numerosas en Sanscrito y en Griego, y por una tendencia manifiesta á la concentracion y á las palabras contraidas. Recordando que el acento es el encargado de mostrar la unidad de las palabras, á priori, podria presumirse que en una lengua de tal carácter, el acento seria mucho mas enérgico y mas influyente que en la lengua Griega, y por consiguiente, la cantidad prosódica no obtendria el respeto y la veneracion que obtuvo en la lengua Helénica. En vano se buscará en la lengua Griega contracciones, como *evasti* por *evasisti*, *dixti* por *dixisti*, *scripstis* por *scripsistis*, *admisse* por *admisisse*, y otras parecidas que á cada paso encontramos en los poetas. Se advierten las mismas alteraciones en las prefijas, como *omitto* por *obmitto*, *oportet* por *obportet* y la antigua proposicion *prod*, reducida á *pro* en *profanus*, *propicius*, etc. El olvido de la cantidad de la radical dió márgen á palabras como *mamilla* por *mammilla*, *molestus* de *moles*, *pusilus* de *pusa*, etc., etc. En las derivaciones mismas del griego se le vé reemplazar el sonido largo de la *á* por el breve de la *é*, por la fuerza con que el acento de la antepenúltima pesa sobre la última sílaba. Otras veces suprime la sílaba penúltima, como en *valde*, *audacter*, por *valide* y *audaciter*. Estos rasgos que caracterizan la lengua Latina se ven aun mas visibles en los primeros momentos de su literatura. El antiguo verso Saturnino, manifiesta los primeros

ensayos hechos para acomodar la lengua á una ley métrica, y aun en Plauto y en Terencio y hasta llegar á Lucrecio, aunque se observan los mismos versos yambos, créticos, el mismo carácter, la misma distincion entre la breve y la larga, y la misma subordinacion del acento tónico á la cadencia del ritmo, examinándolos con cuidado se advierten licencias tales, como el descuidar la posicion en el centro de las palabras, abreviar la primera sílaba, aunque larga por posicion, abreviar las desinencias largas y otras parecidas que demuestran la dificultad con que la lengua se sometia á las leyes de la cantidad.

Al llegar al siglo de oro, el estudio detenido de los modelos griegos, y una mayor cultura, hicieron desaparecer aquellas sinéresis, aquellas sinalefas y elipsis violentas que aun encontramos en Catulo: aquellas supresiones de la *s* al final de sustantivos y adjetivos, aquel hiato tan frecuente en los versos Saturninos, y aun en los de Plauto y Terencio; y á pesar de estos adelantos, no por eso se fijó de una manera permanente la teoría de la cantidad. El acento puramente musical en griego toma en los poetas latinos el carácter de *thésis*, y adviértese que el mismo cuidado con que constituyeron el exámetro, exigiendo terminára en una palabra importante y de varias sílabas, el afan con que hacian coincidir en el quinto y sexto pié la larga con la *thésis*, y ambas con el acento, demuestran que á pesar de los esfuerzos de los esclarecidos ingenios del siglo de oro, el acento se sobrepone á la cantidad, y era de presumir que en cualquiera de los períodos inmediatos de decadencia habia de vencerla por completo, obligándola á cederle el campo. Si á estos datos se unen los que nos conservan los historiadores; si recordamos que durante el período de la República, y aun en los dias de Caton, la música y la Poesía eran tenidas en menos; si el mismo Tito Livio imputaba la introduccion de estas artes á los hábitos corrompidos de los vencedores de Ti-

granes y de Mitridates, y desde la poesía inculta de los Fesceninos y Saturninos, se pasa á la artificiosa y estudiada de los imitadores de los griegos, fácilmente se alcanzará que las leyes de la cantidad no eran las mas adecuadas para la poesía del pueblo latino. La medida de las sílabas por posicion, es indudablemente una de las leyes principales del ritmo cuantitativo, y sin embargo de que la posicion alargaba las sílabas, no solo en el verso, sino en la prosa, en el siglo III y IV, habia ya desaparecido aquella ley en manos de los gramáticos Probo y Diomedes, y este último, ya en el siglo IV dice que, ninguna especie de posicion en el interior de las palabras cambia la pronunciacion de la sílaba, y solo indica la fuerza de la posicion en las sílabas acentuadas, aunque aun admite las largas por naturaleza. Sin embargo, Sérvio, que es contemporáneo suyo, manifiesta con toda claridad, que no distinguia las largas de las breves y que en la pronunciacion solo notaba el acento; de manera que el acento es lo único que sobrevive, y el resto de la prosódia es ya la de una lengua muerta, advirtiendo que ha cambiado tambien la naturaleza del acento, que si antes era una nota, en el nuevo ritmo será mas un esfuerzo de la voz que una nota.

Por este camino pasa la lengua poética en la sucesion de los tiempos, desde el ritmo basado en la cantidad, al ritmo que se sirve del acento.

La poesía popular latina en los primeros siglos de la Edad media, sustituye ya decididamente la cantidad por el acento.—La famosa cancion que Vopisco conservó de los soldados de Aureliano, lo manifiesta con toda claridad:

Unus hómo mille mille mille decollavimus.

El cristianismo ennobleció esta poesía popular, y los mismos doctos, para hacerse mejor comprender del pueblo,

escribían en este nuevo ritmo, como dice San Agustín. Beda nos conservó un himno atribuido á San Ambrosio, que comienza así :

*O Rex æterne dómine ,
Rerum creator omnium ,
Qui eras ante sæcula ,
Semper cum patre filius.
Qui mundi in primordio
Adam plasmasti hóminem
Cui tuæ imagini
Vultum dedisti símilem , etc.*

Estos versos ya no son yambos, sino ritmos hechos á imitación del metro yámbico, y se observa en ellos, que las sílabas acentuadas sustituyen á las antiguas sílabas largas (*Dómine, hóminem, símilem*): que el número de las sílabas es fijo, que se busca la asonancia como preludiando la rima; caractéres todos opuestos al ritmo cuantitativo y que pertenecen por completo al nuevo ritmo, en el cual el acento predomina y desaparece por completo la cantidad.

¿Cómo explicar esta transición? La naturaleza de la lengua, su índole gramatical, y sobre todo, el predominio del elemento intelectual en los nuevos idiomas, nacidos del latín pocos siglos después de aquellos en que la poesía latina y la latino-eclesiástica habían olvidado ya las leyes de la métrica romana, explican satisfactoriamente este nuevo período de la historia de la palabra rítmica, cuyo carácter estético determinaremos en los párrafos siguientes.

30. En esta nueva edad de la palabra rítmica, se distinguen varios períodos que importa no confundir, períodos que expresan la sucesiva formación de los elementos

que definitivamente han de constituir la rítmica de las lenguas vulgares. En el primero se constituye el *metro*, en la acepción de período rítmico, ó sucesion de períodos rítmicos, ó el *verso*, que significa un período rítmico invariable, en cuya acepción se confunde con el *pie* de los antiguos, y en el segundo período se forman en sus varias clases las *rimas* que llegan á caracterizar los nuevos sistemas de las lenguas vulgares. Estos dos períodos no son distintos, sino necesariamente sucesivos, porque el segundo supone necesariamente al primero, así como ambos suponen la corrupcion del latin, no solo de la lengua, sino la pérdida de su prosódia y de la cantidad silábica y la conservacion del acento latino en las nuevas lenguas.

Aun en esta historia de los nuevos ritmos hay que distinguir una variedad de ritmo, que descansa en la relacion de las letras y de los acentos que por su composicion mas sencilla que los otros, nos servirá su estudio de introduccion al que descansa en el acento, en el número de las sílabas y en las rimas.—Este ritmo es la aliteracion.

El fin principal de la versificacion es el de enlazar por medio de leyes sensibles, las diferentes partes de una composicion artística ó poética, y el orden matemático de la medida que la cantidad creaba, conseguia estos fines. La tension regular de la voz en cada sílaba, la sucesion constante de las mismas cantidades, dieron á la poesía greco-latina una forma plástica, que cuadraba perfectamente con los caracteres sensuales de aquella poesía; y el oido, no percibiendo ningun sonido que oscureciera á los demás, gozaba de la armonía del conjunto. Pero cambiadas las condiciones de la lengua y transformados principalmente los caracteres del arte, se buscó para el ritmo una base intelectual que ya venia indicada, y fué esta el acento, que dió valor á la sílaba.

Un ritmo que elegia como forma la melodía sucesiva de las sílabas, hizo necesario que todas las sílabas con-

curriesen á constituirlo, tanto mas, cuanto que colocaba las palabras, no en el órden en que se producian en la fantasía, sino en un órden lógico, segun el cual los complementos son necesarios para la perfecta concepcion de la idea. La elevacion de la voz en la sucesion de las sílabas de un período, hubiera constituido una canturia ó una melopea monótona, que corria el peligro de confundir la poesía con la prosa oratoria. Para dotar al lenguaje poético de las cualidades rítmicas que eran necesarias, empleó el espíritu, como siempre, las condiciones ingénitas de la lengua, fijándose en las que nacia de su valor como expresion del espíritu humano. Las palabras comenzaban naturalmente por su idea principal, y las demás sílabas, ó expresaban modificaciones de aquella, ó cumplian objetos y fines puramente musicales. La pausa que sigue á todas las palabras, permite á la voz tomar aliento y acentuar la primera sílaba con mayor fuerza que cuando se ha espirado el aire recogido por los pulmones. Así la pronunciacion se une al sentimiento instintivo del valor de la radical para subordinarlo á las otras sílabas. Pero el esfuerzo de la voz no es igual en todas las letras: la consonante inicial se articula con mayor fuerza que las demás que no hacen otra cosa que modificar el sonido ó terminar el de la vocal sin afectarlo de una manera sensible. Estableciendo así, una relacion entre las primeras letras de la radical, se hace mas perceptible el acento y se llega á la *aliteracion*, ritmo empleado por varias lenguas, y en el que el oido descubre con placer una consonancia entre los sonidos que percibe.

Es tan sencillo y primitivo este ritmo, que de él se sirve el sentido popular para sus refranes y adagiós, y no hay literatura en el que no se descubra.

Como se vé, este ritmo no era musical como el antiguo, y descansa mas en la relacion de las ideas que en la de los sonidos, resultando entre estos un enlace verdadero

por motivos internos, mas íntimo, que la relacion solo indicada por la de los sonidos.—Compréndese asimismo que seria de diversa importancia este ritmo en las lenguas analíticas por excelencia, que abundan en partículas sin valor intrínseco perceptible, y por consecuencia sin acento, que en aquellas otras enérgicamente acentuadas y que expresan las relaciones por medio de afijas y prefijas en las radicales.

Un ritmo como el que acabamos de exponer no podia ser sensible, sino á condicion de que no mediase gran número de palabras entre las aliteradas, originándose que los versos que se formaban segun este sistema, eran por lo general de pocas sílabas. Ningun principio exigia un número fijo de sílabas, ni tampoco que las aliteradas ocupasen un lugar determinado, y para vencer las dificultades que esta constitucion del ritmo oponia á la melodía música, se estableció la reproduccion material del movimiento ritmico ó á la menos su recuerdo, en una segunda frase seméjante.

En las lenguas que empezaron este ritmo, se advierte que, al aparecer, la Poesía lírica, sufrió la aliteracion cambios radicales, sustituyéndola ó aumentándola con la consonancia del radical respecto á las consonantes que la terminaban, ya en el interior del verso, ya en sus finales; y este cambio, que nos lleva al estudio de las asonancias y de las consonancias, prepara el advenimiento del nuevo ritmo, que se aprovecha, no solo del acento, y de la numeracion de las sílabas, sino de la armonía y consonancia de los sonidos.

Es escusado el empeño de algunos críticos modernos de descubrir en las lenguas antiguas vestigios ó antecedentes de este nuevo sistema rítmico empleado por las lenguas habladas despues de la desaparicion del latin. La ley filológica en primer lugar, la historia de las lenguas, y la relacion estrecha é íntima que existe entre la consti-

tucion gramatical de una lengua y estas formas rítmicas se oponen á esa tradicion de la rima que, pasando de civilizacion en civilizacion y de lengua en lengua, llega á las lenguas novísimas. La lengua Hebrea, por ejemplo, no conoció, no podia conocer las leyes de la metrificación y de la rima perfecta é imperfecta empleadas por las lenguas modernas. El metro, la rima, solo por excepcion aparecen en los libros bíblicos por la naturaleza especial de aquella lengua; no existiendo las sílabas largas y breves, y dividiéndose el verso ó los períodos poéticos por medio de las pausas siluquianas, aparece evidente que el ritmo Hebreo era un ritmo que descansaba solo en las ideas, en el acento, y á lo mas, en algunas formas de aliteracion, conservando el paralelismo como forma propia y primitiva de la lengua Hebrea. En esta opinion convienen los mas distinguidos hebraizantes, como San Clemente Alejandrino, San Gregorio Niceno, y los autores modernos que afirman que los ritmos hebreos consistian mas bien en las cosas y sentencias, que no en las séries sonoras de palabras. Ciertamente es, como afirma el doctor García Blanco (1), que se encuentran consonantes y asonantes en la Biblia, pero sin correspondencia fija, con la mayor libertad, y acaso añade, « solo con relacion al paralelismo de ideas. »—Lo que se dice de la lengua Hebrea puede aplicarse á todas las lenguas, á la Griega, cuya singular constitucion musical rechaza la posibilidad de la ley á que obedecen los ritmos compuestos de las literaturas contemporáneas. En la lengua Latina hay que distinguir épocas: en la primitiva, durante el dominio de la lengua popular, y cuando las leyes de la cantidad apenas eran percibidas, ó se desconocian, es posible el descubrir algunos casos de aliteracion, dada la natural sencillez de esta forma, que desaparece por completo en el período clásico, y que vuelve

(1) Análisis de la lengua Hebrea. Tom. II.—Madrid, 1851.

á reaparecer cuando la corrupcion de la prosódia facilita la sustitucion de un sistema rítmico por otro. En este período del latin eclesiástico ó de descomposicion del latin clásico, ó en esta transformacion, si se quiere, de la lengua Romana, transformacion que se cumple en la edad siguiente con la aparición de las lenguas neo-latinas, es el en que se constituyen las *rimas*, se constituye el verso por sílabas y se origina y forma así el ritmo compuesto empleado por las literaturas contemporáneas. La necesidad de expresar el movimiento del espíritu por medio del ritmo en una lengua sin prosódia, obligó á poner de relieve los elementos de la palabra, estableciendo una relacion primero, entre las vocales de las radicales, y por último, entre las consonantes de las palabras que inmediatamente precedian á la pausa final con que terminaba el período rítmico, y la necesidad de fijar esta relacion intelectual, mas profunda que la puramente rítmica, necesidad que se originaba al pasar las lenguas del período espontáneo al período reflexivo, ó al manifestarse en ellas la tendencia á expresar analíticamente, es la verdadera causa de la versificacion rimada, y explica el hecho histórico de que la *rima* aparezca en un período determinado de las lenguas Orientales, cuando se descompone el Sanscrito, cuando el Árabe sucede al Hebreo, y cuando se descompone el Latin y aparecen las nuevas lenguas, en cuya edad, en todas las Europeas se indica en los siglos III, IV, V, VI y siguientes, el nuevo sistema rítmico. No es un legado de civilizaciones anteriores, no es una imitacion de algunas figuras retóricas, *similiter cadens*, de los poetas y prosistas latinos de la decadencia, es un efecto natural de la historia, y transformacion de las lenguas, de su paso de sintéticas á analíticas, de espontáneas á reflexivas.—Quizá el empeño de considerar el metro y la rima de las literaturas modernas, como un hecho puramente tradicional, hijo de la influencia de hebreos ó

árabes, ó de latinos, en el sentido de una extension de las figuras retóricas, *similiter cadens* ó *similiter desinens*, es la causa, no solo del empeño de buscar la cantidad prosódica en la lengua castellana, y de metrificar por piés, imitando los exámetros, los pentámetros, los sáficos y adónicos de los latinos, sino que se haya descuidado el estudio de la prosodia y de la métrica vulgar, hasta el punto de que no sea fácil explicar las leyes de la versificación moderna, en especial de la italiana, portuguesa y española.

Destruida la cantidad prosódica y la ley musical que en ellas engendraba, si consonancias, fáciles de percibir, no hubieran señalado el final del período rítmico, el entendimiento hubiera dudado al señalar su término. La necesidad de determinarlo con precision y la de limitar el período formado por los acentos, haciendo visible por otro medio la relacion entre todos sus miembros, originó la relacion de las vocales y despues la de las consonantes, desde la última sílaba acentuada, ó sea el asonante y el consonante. (1)—Esta relacion no era puramente musical, sino que era musical, porque el espíritu veía la relacion de las ideas, en lo que basaba el acento, señalando las sílabas de mayor importancia, ó las palabras mas principales, expresando esta relacion por la repeticion de la radical ó de la vocal de la radical. Los antiguos versos leoninos que aconsonantaban las sílabas medias del verso con las finales, indicaban ya esta relacion, y la tendencia al monorimo que se observa en la primera edad del nuevo sistema, por la repeticion en las consonancias de una, que estimaban principal, porque revelaba el carácter interno del hecho ó de la accion que

(1) Véase sobre el origen de las rimas en las lenguas modernas los eruditísimos estudios de mi docto maestro D. J. A. de los Ríos, en su *Historia crítica de la Literatura Española*, tomo II.

el poeta expresaba, consonante que se repetía hasta agotar los sonidos semejantes, demuestra aun con mayor claridad este carácter de la rima. Así en todas las formas de la versificación en que es sistemática la rima, no recae mas que sobre las sílabas acentuadas, y cuando el oído la ha percibido, concluye el verso, cualesquiera que sean las sílabas que se sigan.

La preferencia que la rima da á la última palabra del verso, es legítima por el papel capital que esta representa en la frase, y en la union del acento, en sus officios oratorio y prosódico, con la pausa que les sigue, se manifiesta un acuerdo perfecto entre la concepcion y la palabra.—Así los nombres propios, las palabras auxiliares que solo sirven para precisar ó completar el sentido, no deben colocarse al fin del verso, como ya habian observado los retóricos latinos, hablando del exámetro; porque su insignificancia comparada con su valor rítmico, seria causa de que apareciese enfática en la medida y en la pronunciacion. Los adjetivos tampoco son adecuados para las rimas que raras veces tienen en la frase la influencia que los verbos y los sustantivos. Las rimas deben constituirse con las palabras mas importantes y principales, desechando todas aquellas que debiliten y destruyan su efecto en la inteligencia que las escucha. De este modo el sentimiento un tanto vago, que va unido siempre á todo sonido, adquiere por su reproduccion una consistencia y una energia, que significa el movimiento interior del espíritu y se acerca quizás de una manera mas exacta á la verdadera teoría del ritmo poético.—La rima no es, por lo tanto, el concurso fortuito de dos sílabas semejantes, sino que se apoya tanto en lo que expresan las palabras como en sus sonidos, y si el oído percibe los efectos de la versificación es como las vibraciones producidas por un eco, empero el espíritu las aprecia y les dá su valor realmente rítmico.

Esta doble expresion, no puede obtenerse á la vez de

una manera tan perfecta en las lenguas modernas, á diferencia de lo que sucedia en la Griega y en la Latina. La versificación debe llenar ambos extremos, sirviéndose de la impresion plástica de la música y de la consonancia ó rima que reproduce el movimiento poético del espíritu.

El estudio de las lenguas clásicas empenó á muchos poetas modernos en la tarea de conseguir los efectos dichos, valiéndose solo de los acentos y del número de sílabas, tachando al consonante de mil maneras, ya como tosco y grosero, ya como intolerable yugo. Aunque el espíritu poético no puede en la literatura moderna renunciar á ninguno de los dos medios expuestos, por procedimientos artificiales, calcados en las prosódias griega y latina, quisieron unos fingir leyes de cantidad y metrificar á la romana y otros versificar sin otro ritmo que el nacido de los acentos y del número de sílabas. En las lenguas germánicas, lo mismo que en las neo-latinas, se han hecho numerosos ensayos en este sentido, dando origen al verso *blanco ó suelto*; aunque todos estos ensayos no han conseguido la popularidad que se prometian sus autores, por mas que en Alemania se cite á sus grandes poetas Klopstock, Schiller y Goethe, entre los que acometieron esta empresa, si bien los dos últimos reconocieron muy luego su error. En Italia y en España, aun ha sido mayor el empeño, renovándose las tentativas de siglo en siglo, ya por poetas, ya por preceptistas. Sin embargo, conviene advertir que los metros cortos, los adónicos, los sáficos y aun el asclepiádeo, han producido efectos dignos de estudio, así como el endecasílabo suelto ó blanco, en estas últimas lenguas y en especial en la española, ya por la forma trocáica que naturalmente se origina en sus desinencias prosódicas, ya tambien porque el acento en su oficio prosódico es mucho mas enérgico que en la lengua francesa, en la que nunca se ha intentado otro tal. Pero, á pesar de estos esfuerzos y de las reglas de una prosódia

artificial que en este siglo han presentado algunos escritores, la imperfeccion é insuficiencia de esta metrificación no se advierte de una manera mas clara que leyendo cualquiera de los ensayos de versificación en exámetros ó en pentámetros que últimamente se han intentado, sin excluir *Las Latinas* del dulcísimo Villegas.

La acentuacion periódica de la rima hubiera concluido por engendrar monotonía, y á fin de producir la variedad tan necesaria á la eufonía se distinguieron los versos unos de otros, constituyéndolos en verdaderos períodos rítmicos, como los griegos y latinos, enlazando sus rimas, y agrupando, por último, los versos así entrelazados en estrofas ó en combinaciones rítmicas, que comprenden la reproduccion alternada así del movimiento de los versos expresado por los acentos y el número de sílabas, como la de las asonancias y consonancias. Esta combinacion de los versos en dísticos, tercetos, cuartetas, quintillas, octavas, décimas, sonetos, silvas, etc., es principalmente un auxilio del ritmo por medio de la repeticion del consonante y una expresion del movimiento del espíritu poético, que se marca en el acorde de los sonidos. Obsérvese, sin embargo, que la rima no es mas que una cesura que se hace mas sensible por la monofonía del sonido; que á ella le incumbe regir el ritmo y expresar si es yámbico ó trocáico; únicas leyes que pueden remedar las literaturas modernas, incapaces de los complicados metros de los griegos y latinos.

El número de sílabas que ha de contener cada verso, dicen los AA. que no resulta de ningun principio teórico y se subordina á la relacion, que las une entre sí y depende de la naturaleza de sus sonidos y del sistema de versificación. El verso puede prolongarse, por lo tanto, hasta que se debilite el ritmo, y le obligue al poeta á recurrir á la rima para conservarlo. Sin embargo de lo admitido de esta opinion, repetimos con Luzan, ¿por qué

los versos castellanos de cinco, ocho, diez y once sílabas son los mas melódicos, y por qué no lo son los de siete, nueve, trece ó quince? La duda se ha expresado hace años y aun no es fácil la solución, á pesar de que todos reconocemos, que el número de sílabas es en las lenguas modernas una de las leyes de su ritmo poético. No es del momento, sino del arte métrica, estudiar este tema; pero observemos, que el verso admite todo el número de sílabas que sea compatible con la percepción clara y distinta del ritmo, y que este ritmo lo originan los acentos. Luego el número de sílabas que dé ocasion á una disposición mas rítmica de los acentos, será el último límite de los versos simples. Este número de sílabas, es el endecasílabo en la lengua castellana, en el que no es necesaria la cesura en el sentido prosódico y que no reclama la toma de alientos, que el exámetro latino. Los demás versos son compuestos de dos de seis, de dos de siete, divididos por el hemistiquio, y solo el endecasílabo, semejante al exámetro griego, tiene la unidad y la organización interior y exterior, propia del verdadero verso, ó pié rítmico. Pero esta unidad la debe á la disposición de los acentos, porque el agrupamiento de las once sílabas no basta para constituir el endecasílabo, y esta colocación parece que es una distribución correspondiente y armónica, sujeta á leyes puramente musicales.—¿Será el endecasílabo, como la pentapodia crética entre los griegos, que era el mas extenso de los períodos rítmicos, exceptuando el exámetro? Pero en Grecia existían los tiempos y se señalaban los tiempos de las sílabas, y en las lenguas modernas, las sílabas son naturalmente isocronas. ¿Cuál será la medida de esta armonía producida por los acentos? Fijando exactamente el oficio métrico del acento, se resuelve la cuestión.

La medida de las sílabas nace de los mismos acentos, como lo indica el hecho de que los acentos aumentan ó dis-

minuyen las sílabas naturales, como sucede en los agudos en todos los metros. Y será clara esta opinion, teniendo en cuenta que el acento rítmico no es el acento tónico, como lo definen los gramáticos, no es la elevacion de la voz, de que hablaban Ciceron y Quintiliano, sino que es el *ictus* de los latinos, la *sílaba fuerte* en que se carga la voz, siendo indiferente que sea agudo ó grave el tono en que se vocalice. Esta sílaba fuerte se distribuye simétrica ú ordenadamente en el verso, equidistando de la sílaba última ó penúltima, que siempre es sílaba fuerte en el endecasílabo, y produciendo un compás por su repetición, que dá la medida del verso, dejando al arbitrio del poeta extender ó acortar este compás, con sílabas fuertes intermedias ó conservando solo la 6.^a y la 11.^a, como vemos en los primeros cultivadores del endecasílabo. Generalmente concurren en la misma sílaba el acento tónico con la sílaba fuerte, lo que aumenta la belleza del ritmo y lo completa, porque el tono musical se une á la cadencia ó movimiento rítmico. Igual es la ley del alejandrino francés, y de los versos empleados por nuestros poetas en los antiguos cantares *de gesta*.

Resulta de estas indicaciones, que el ritmo compuesto, propio de las lenguas modernas, contiene como elementos principales el acento rítmico la *thésis*, el *ictus*, esto es, la sílaba fuerte, el acento tónico prosódico, el número de sílabas y la rima; que el *ictus*, el acento y el número de sílabas, constituyen el ritmo propiamente dicho y que designamos con la palabra metro, y que la rima es independiente del metro, pero una condicion de la poesía moderna, por lo que auxilia y robustece el metro con el auxilio de sus asonancias y consonancias.

Si hemos conseguido recoger los hechos de la historia de la palabra rítmica desde las lenguas antiguas á las actuales, será patente que el acento, en sus varios officios,

es el punto central del sistema, y que creciendo en importancia y valor al través de las edades, por su fuerza espiritual consiguere por último sobreponerse á la cantidad silábica, constituyéndose como norma y ley del ritmo.

31. Bajo las leyes que hemos señalado á la rítmica moderna, se desarrolla esta en la literatura de las naciones europeas, utilizando todos los recursos que le ofrecen las condiciones prosódicas de las lenguas y la cultura y espíritu artístico de las naciones. Muy luego los primitivos ritmos de la poesía latino-cristiana y los de los cantares religiosos y *de gesta* de las nuevas literaturas, se transforman y perfeccionan hasta constituir las Poéticas modernas con sus diferentes géneros de versos, sus variados metros y sus numerosas combinaciones de consonancias. No hay que olvidar que la influencia de la métrica cuantitativa se ha dejado sentir en diferentes períodos, así como tampoco se ha de desconocer la influencia de la música en esta historia de la métrica moderna, principalmente durante los siglos medios.

No es posible desconocer en la formación de los nuevos ritmos la influencia de la música, principalmente en la Edad media, por mas que esta influencia no haya sido tan decisiva como lo fué en la rítmica Griega. Los músicos españoles de siglos pasados, el ilustre Lebrija despues y el Sr. Amador de los Rios (1) en nuestros dias, han reconocido la influencia de la música en la formación de las rimas, hasta el punto de haber demostrado que las *ééé* paragógicas de los finales de nuestro octosílabo reconocian como causa las exigencias del canto.—Esta música popular que influyó en los ritmos compuestos, era hija de los magestuosos y solemnes ritos del nuevo culto. Las mismas heregías, y especialmente la de Arrio, que tanto

(1) Historia crítica de la Literatura Española, tom. II, Apéndice.

influyó en la historia visigótica, se sirvieron de la música y de la Poesía para popularizar sus errores, debiéndose á Arrio una música ligera, animada, y sobre todo popular, que se asemejaba á la que empleaban los griegos en sus danzas y en sus fiestas. Los cantos lithúrgicos de los Arrianos fueron muy populares, y el audaz heresiarca se servia con gran éxito de la música y del canto para difundir sus doctrinas. Esta música herética, cuya influencia no debe olvidarse al estudiar la formacion de los ritmos en España, no se parecia á los tonos graves y solemnes que aceptó la Iglesia. Es de creer que la popularidad de la música Arriana llamó la atencion de la Iglesia, que estimó siempre á la música porque «inspiraba el recogimiento y la humildad,» como decia San Justino; «porque el canto era un preludio de la gloria celeste,» como dijo San Gregorio Nacianceno; porque, como dice San Agustin, «la música, encantando el oido, despierta en el alma débil, el celo, la piedad. El himno, acompañado del canto, es la verdadera alabanza de Dios; y si no hay canto, no hay himno. Cuando escucho un cántico, las verdades cristianas afluyen á mi corazon...»—Los Concilios, por último, se ocuparon no pocas veces del canto, que el tercero de Letran consideraba como una de las cosas mas principales para que el eclesiástico pudiera desempeñar sus deberes. Natural era que los extravios de la música mundana de Arrio y sus discípulos, llamase la atencion de la Iglesia y, en efecto, San Ambrosio, poeta y músico como Arrio y mas poeta que Arrio, puso fin á aquella anarquía música, no exenta de peligros. San Ambrosio comprendió que la música religiosa que debia cantar el pueblo, debia ser de fácil ejecucion y melódica; pero quiso que fuese á la par grave y solemne. Coleccionó los cánticos de la Iglesia y añadió otros nuevos, caracterizándolos por una tonalidad homogénea y opuesta á las variaciones de las melodías profanas, é inspirándose

en los antiguos *tropos* rítmicos, formuló las cuatro séries octocordales, que se llamaron *tonos* ó *modos*. A nuestro fin, solo nos incumbe observar que la final en cada tono era la nota mas grave, y que segun San Ambrosio, el canto quedaba sometido á las leyes del ritmo y de la medida, leyes importantes, que explican no pocos caractéres de los ritmos poéticos de las literaturas modernas.

La reforma de San Ambrosio no fué bastanté para satisfacer la afición música de muchas Iglesias.—Se queria mas diversidad, y aunque á los cuatro tonos Ambrosianos se les llamó *auténticos*, respetándolos como tales, se les añadió otros cuatro y tampoco bastaron, hasta que San Gregorio puso un límite á este deseo de novedad, eligiendo los cuatro tonos de San Ambrosio, y los cuatro *plagales*, condenó los adornos ó apoyaturas, mordentes ó grupetos, que decimos hoy, así como la medida que consideraba opuesta á las sensaciones estáticas, propias de la música religiosa, justificando así el calificativo de *canto-llano*, que se dá al eclesiástico, para distinguirlo del medido y figurado de la música mundana.

La participacion del pueblo en el culto, la extension de la poesía coral religiosa en los primeros siglos de la Edad media, y el amor con que vemos, por los hechos recordados, se cultivó el cántico religioso, nos dicen, que los ritmos modernos sufrieron la influencia de la música religiosa, aunque, repetimos, esta influencia no fué tan continuada y constante como en la poesía lírica de los griegos. (1)

Pero por sorprendente que sea el desarrollo de la metrificación moderna, y por estimables que sean los efec-

(1) *E. de Coussemaker*.—H. de l'harmonie au moyen age.

*M. d'Ortigue*s.—Diccionario del canto-llano.

A. Tiron.—Etudes sur la musique grecque, le plain-chant.—Paris, 1866.

tos que, gracias á ella, consigue la palabra artística, los mas de los autores de métrica y de poética no dejan pasar la ocasion cuando tratan de esta materia, de zaherir la metrificación nueva y de ponderar como excelente y perfectísima la greco-latina. Ya hablando del metro, ya del verso, ya de la rima, ya de la cadencia y de la cesura, no hay adjetivos bastante expresivos para calificar de tosca y ruda la versificación moderna, ni los hay bastante encomiásticos para enaltecer las griega y latina. Y los que con mejor espíritu de justicia han abordado esta cuestion, se empeñan en desfigurar la métrica moderna, buscando en ella la confirmacion de las leyes prosódicas de la latina. Desde el famoso Tratado de Música de Francisco de Salinas, impreso en 1556, hasta la edicion corregida de la Poética de Luzan, dada á la estampa en 1789, la armonía métrica se reduce á la cantidad silábica. Luzan, en el libro segundo de su Poética, se empeña aun, en encontrar largas y breves en la poesía castellana, y citando en su apoyo á Renjifo y á Villegas, como tratadista el uno y como poeta al otro, sostiene que la armonía de los versos vulgares procede de la misma causa que la armonía de los versos latinos. Sin embargo, Luzan, cuyo claro juicio nunca se encomiará lo bastante, y cuyo libro no merece el desden con que se le trata hoy, reconoce á renglon seguido de haber asentado aquella afirmacion, que no sin motivo podria sostenerse que la armonía consiste en los acentos, y si no resuelve la dificultad, es, sin duda, por el empeño de considerar el acento solo en su efecto tónico ó melódico, y no como *thesis*, es decir, en su oficio rítmico.

Prescindiendo de las consecuencias de estas teorías y de los piés bisílabos y trisílabos y del dáctilo, y el anapesto en el primero, segundo, tercero, cuarto ó quinto pié, y demás semejanzas que ingeniosamente hace Luzan en su Poética, repetimos que la métrica moderna no tiene se-

mejanza con la griega, porque le falta la ley de la cantidad, porque ni en francés, ni en italiano, ni en español, la larga equivale á dos breves, como equivalia en griego. Entrando en la comparacion de ambos sistemas métricos, sin que nos ofusque predileccion alguna, advertimos que la metrificacion antigua era perfectísima, dada la naturaleza é índole de las lenguas Griega y Latina; así como la moderna es estimable y perfecta, dadas las condiciones sintáxicas y prosódicas de las nuevas lenguas. El carácter plástico del arte clásico, unido al sintético de su lengua, encontraba en las combinaciones del valor prosódico de las sílabas una forma adecuada á la expresion sensible, musical, y que casi podríamos llamar corpórea, propia de la literatura greco-latina: en cambio la índole espiritual de las literaturas modernas, el movimiento expresado por el ritmo que descansa en los acentos y en el número de sílabas, está en consonancia con la idealidad que preside y dirige á las artes cristianas.

Este es el único juicio exacto, en nuestra opinion, y el que nos permite establecer que la metrificacion greco-latina aventaja en carácter músico á la metrificacion moderna; así como esta sobrepuja á la antigua en la manifestacion espiritual y en la expresion de los movimientos del ánimo. Para que estas diferencias sean mas perceptibles analizaremos rápidamente las distintas condiciones métricas aceptadas por antiguos y modernos.

En uno y otro sistema encontramos lo que se llama verso, palabra derivada del latin de *Vertere*, *revertere*, *versus*, significando la vuelta ó repeticion uniforme de cierto ritmo. Nuestros antiguos autores, desde Juan de la Encina, llaman verso al pié de los antiguos, si bien, mas que este elemento métrico, quieren designar el período rítmico que se reproduce durante una composicion. Otros eruditos dicen: *Versus erit numerus unus et integer qui uno spiritu pronuntiari potest*. Otros lo definen diciendo: *Versus numerus*

est ex uno vel pluribus ordinibus factus. Los gramáticos latinos la definían diciendo: *Versus est ut Varoni placet, verborum junctura quæ per articulos et commata at rhytmos modulatur in pedes.* Y en los tiempos modernos, Renjifo, Luzan y otros, lo definen diciendo: «El verso es una oracion ó una parte del discurso, medida por un cierto número de piés métricos, esto es, de sílabas *largas* y *breves*, que dispuestas en cierto orden y número, hacen una medida y cadencia, la cual medida y cadencia se repite siempre la misma sin cesar.»—Hermosilla dice: «Lo que se llama versificación no es mas que la artificiosa y constante distribucion de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones, y cada una de estas porciones sujeta á ciertas medidas en el verso.»

En estas explicaciones se advierte claramente que por verso se entiende el período rítmico, la porcion sujeta á medida, en que se distribuye una obra, la parte elemental y componente de todo metro, en la composicion, y en este sentido equivale al pié de los antiguos, porque es el verso al total de la versificación, lo que el dactilo y espondeo al exámetro ó al pentámetro.

¿Pero es una parte del discurso, como quiere Luzan, ó es una porcion simétrica de determinadas dimensiones, como dice Hermosilla? ¿Es *unus et integer*, como quiere Hermann, ó es una mera *junctura verborum*, como quiere Mario Victorino?—Si es una disposicion artificial de las partes de la oracion, enlazándolas por el ritmo, y distinguiendo las unas de las otras por la pausa final y la rima, debe permitirse á los poetas que rompan la unidad del verso diciendo en parte del segundo lo que no cupo en el primero; pero si el verso constituye una unidad, el sentido gramatical de la frase debe terminar en el verso, prohibiendo el cabalgar unos versos en otros, el cambiar el verso con la facilidad y licencia que advertimos en algunos poetas contemporáneos, y se deben exigir otras obser-

vancias, no hijas de la voluntariedad del crítico, sino de la naturaleza de las cosas, y que no exponemos, por no incumbirnos esta tarea.

El verso es un período rítmico, reproducido simétricamente en la expresión poética del pensamiento humano. La *medida* de este período rítmico, es lo que llamaremos *metro*, y así decimos metro endecasílabo ú octosílabo, ó llamamos mas comunmente metro, á la disposición proporcional y armónica de los versos, y así denominamos metro á la octava, á la décima, al terceto ó á la quintilla.

Pero el verso en las lenguas modernas, no es una mera frase musical, sino que los ritmos compuestos, formados por el ictus, el acento y la rima, tienen un valor intelectual que no debe desaparecer ni oscurecerse por la cadencia del verso.—El poeta no es solo el músico que busca la cadencia que resulta del acompañamiento con que se suceden las sílabas fuertes y las suaves, sino que designa con las sílabas fuertes, elementos principales y rasgos característicos de las ideas que expresa, y como á su vez aquella cadencia no es un efecto musical independiente, sino que *expresa* el movimiento del espíritu, de aquí que no sea lícito al poeta mudar de verso y de metro según le plazca, buscando puros efectos músicos, que convertirían la Poesía en un juego pueril y artificioso, como en los días de los últimos poetas provenzales ó en la corte de don Juan II de Castilla y en los artificios métricos de los períodos de decadencia, sino que tendiendo siempre á la armonía de la palabra poética y del espíritu, debe buscar su concordancia con profundo juicio y con sobriedad de medios.

Defiéndose por algunos la licencia en la versificación, ya en la caprichosa combinación de versos, ya en la construcción de metros, hablando de la variedad infinita y de la rapidez singular con que se suceden las emociones y las ideas en el poeta, que pasa del temor á la esperanza,

de lo grave á lo alegre, de lo profundo á lo frívolo casi instantáneamente, y que estos cambios y estas alternativas, debe expresarlas en la versificacion trocando el endecasílabo por el pié quebrado, la octava real por la endecha ó la seguidilla.—No es cierto: el espíritu poético no procede de esa manera; mas decimos, no puede proceder de esa manera, que revela un estado tan irregular y subjetivo, tan falto de la influencia natural en el espíritu de toda concepcion estética, que será muy propio de la vida vulgar y puramente exterior y de impresiones ligeras de los sentidos, en que pasamos ordinariamente; pero que se aviene mal con el estado estático de contemplacion de la belleza, cuyos caracteres graves y religiosos hemos reconocido.—Y si la concepcion que el artista consigue de la belleza, fecunda bajo aquella inspiracion su genio, haciéndole ver á aquella luz mil nuevas relaciones y mil bellezas, que como evocadas y atraídas por la inspiracion general se presentan á su fantasia, la continuidad del metro, en tanto subsista la idea primordial de la composicion, es una ley á que no han faltado nunca los grandes poetas antiguos y modernos, Homero, Virgilio, Dante, Tasso y Calderon.

Libre es el artista de dar al verso los diferentes ritmos que consienta su extension, colocando las sílabas fuertes en la 6.^a y en la 10.^a, ó en la 4.^a, la 6.^a, la 8.^a y la 10.^a, ó combinándolo de distinto modo para gozar de la variedad de cadencias que la lengua permite; libre es en la castellana de extender este período rítmico al primer hemistiquio del verso siguiente, sino destruye el ritmo; dueño es de combinar en la silva los períodos rítmicos de siete y once sílabas, de manera que reflejen en su cadencia el estado del espíritu; dueño es de crear estrofas en donde se observe la ley del verso, y la reproduccion del ritmo, combinándolos en esta ó aquella forma; pero estas libertades y estos derechos deben usarse dentro de los límites natu-

rales que nacen de la condicion de los ritmos compuestos en las lenguas neo-latinas.

En todas estas reglas y en todos estos preceptos convienen la antigua y la moderna metrificación, y en una y en otra podemos encontrar versos y metros con las condiciones y con las cualidades que quedan enumeradas, siendo comunes á ambas los preceptos consignados.

No es, por el contrario, tan semejante en la metrificación antigua y en la moderna la doctrina de la cesura, ni tampoco lo que algunos autores exponen tratando del tono.

No hay manifestacion mas sencilla del ritmo, y que esté mas al alcance de todos, que la modificación que causa en el modo habitual de pronunciar las palabras y las frases. Entonces aparece á toda luz el conjunto métrico, y relacionándose unos efectos con otros, se consigue que ni las divergencias de acentuacion, ni las variaciones de sonido oscurezcan la armonía del verso y la uniformidad de la cadencia. Cuando el ritmo se descompone en piés distintos, sus divisiones no deben todas coincidir con las palabras, para que se perciba mejor su enlace superior ó extraordinario, cuando la declamacion las rompe y una pronunciacion diferente de la prosa caracteriza profundamente á la poesía. Estas cesuras son tanto mas necesarias, cuanto mas vago es el ritmo cumpuesto y menos caracterizada es la cantidad, porque entonces hay que evitar que una acentuacion mas uniforme ó mas marcada le imprima un movimiento ageno á su naturaleza. Por esta razon eran mas necesarias las cesuras en la lengua Latina que en la Griega, y solo la misma lengua Griega puede presentar casos y especies de verso sin cesura.

La mas importante de las cesuras, separaba de la última palabra que concurre á formar el segundo pié la primera silaba del tercero. En este caso el ritmo era muy

sensible, no podia concebirse sin la relacion de los dos primeros piés, y mostraba la relacion con los siguientes, aun antes que el oído hubiese percibido la cadencia. A falta de esta cesura establecian dos, una despues del primero y otra despues del tercer pié. Por el contrario, los dos últimos piés, cuya influencia en el ritmo era preponderante, debian quedar aislados de los otros, y para que resaltasen de una manera mas perfectible, debian constituir una sola palabra ó comenzar y concluir con la misma; pero sobre todo, se evitaba el separar los elementos que los constituian por medio de una pausa que destruyera su unidad.

Cuando varió el ritmo, sustituyéndose por la armonía de las ideas, por el acento y el número de sílabas, á la antigua cesura que descomponia el verso en piés métricos, sustituyó una pausa de carácter intelectual, que vino á aumentar los medios expresivos de la versificacion.

La versificacion que descansa exclusivamente en la cantidad de las sílabas, no admite la cesura, porque destruiria la relacion simétrica de los tiempos, y por lo tanto, la relacion entre la música y el verso. Así en los buenos tiempos de la Grecia, no aparece la cesura, como no aparece en los buenos dias de toda versificacion puramente cuantitativa. El verso elegiaco es el único en que la cesura forma parte del ritmo, y no faltan autores que aun en la literatura latina duden de la necesidad primitiva de esta ley; y si bien Horacio, en sus versos alcaicos, aceptó la cesura, es muy presumible que fué una innovacion del poeta latino sin antecedentes en la literatura griega. La necesidad de evitar un descanso que hubiese fraccionado el exámetro en partes iguales, aconsejó las cesuras en este metro, que se popularizaron con la poesía dramática, en la que era necesaria una declamacion mas expresiva para la claridad del pensamiento. Entonces se asoció la cesura al ritmo y se le dió un verdadero valor mu-

sical, haciendo mas corto el primer hemistiquio en los versos yámbicos y mas largos en los otros.

Por el contrario, en los ritmos compuestos, la cesura contribuye á la cadencia: marca la oposicion de las ideas, separándolas con una pausa, é impide que se prolonguen relaciones de entonacion entre partes desemejantes: permite á la vez rehacerse y de una manera regular y subordinada á la necesidad de la respiracion, y alejándose sistemáticamente de la rima previene su monotonía y asegura sus efectos, variando, por lo tanto, la cadencia del verso y evitando la repeticion uniforme de una misma medida. La única condicion que reconoce como esencial es, la de no separar los elementos que el ritmo habia reunido, y no introducir otros nuevos que alteren la cadencia.

En aquellas lenguas, cuya versificacion descansa principalmente en el número de las sílabas y existen en sus versos consonancias muy lejanas, es necesario recurrir á la cesura que reproduce generalmente en cada verso para completar la armonía. Así sucede en la lengua francesa; pero para obedecer á las leyes generales de su ritmo, es necesario que éntre en la construccion de la frase y concorra á la expresion del pensamiento, cumpliendo así la doble funcion que nace del aspecto intelectual y músico propio de los ritmos compuestos.

No es tan llano distinguir en los autores modernos lo que debe entenderse por tono. Los mas lo confunden con el estilo ó lo distinguen, como Hermsilla, diciendo, que el tono no es mas que el diverso grado de elevacion del lenguaje, que se refiere á las formas principalmente, así como á todas las cualidades buenas ó malas de los pensamientos. — Distinguen además entre el tono poético, prosáico, lírico, dramático, épico, trágico, cómico, etc. Como se advierte, lo que se quiere designar con la palabra *tono*, es la escala de sonidos que recorre la voz humana en la elocucion poética, y cuyas notas graves ó agudas señalan

los acentos en su oficio prosódico, en una palabra la verdadera tonalidad de la palabra.—El punto es oscuro, así en las literaturas antiguas como en las modernas; en las antiguas, porque desconocemos la tonalidad música que acompañaba á la palabra artística en el canto lírico, en la declamación épica ó dramática, y en las modernas, porque sujeta la tonalidad, el tono, á la gamma de las pasiones y á la expresión que le comunica el timbre de la voz, no es fácil distinguir ni fijar estas escalas. Los acentos hebreos pausantes, distinguentes, continuativos y sub-continuativos, que fijaban la entonación musical al terminar ó concluir una frase, descansaban en un sistema musical completamente desconocido, no habiendo llegado hasta nosotros mas que la notación ortográfica de aquel canto, y su recuerdo en la manera de salmodiar en las modernas sinagogas.

Esta influencia de la música llegó en Grecia al punto extremo que hemos notado, como en los demás pueblos orientales donde se la califica de ciencia de las ciencias y esencia de las artes, importancia que fué también religiosa y política. Pero esta música griega no tenía mas que un tono y daba una sola nota para cada sílaba hasta los tiempos de Eurípides. Partiendo de esta base, Dionosio de Halicarnaso, dice, que en la pronunciación las entonaciones no pueden variar mas de tres notas y media, porque una mayor extensión es propia del canto.—La lira en Grecia, y la flauta en Roma, daba á los oradores y á los artistas escénicos este tono general, con relación al cual podían variar la voz tres notas y medias según la autoridad del ejemplo citado.—Ciceron, al terminar el libro III de sus famosos Diálogos de Oratoria, recuerda la costumbre de C. Graco de ocultar tras sí durante el discurso un esclavo que le acompañaba con una flauta, y cuando uno de los interlocutores manifiesta su extrañeza, replica Graco.—*«In omni voce (i. C.) est quoddam medium, sed suum cuique voci, hinc gradatim ascendere vocem utile et suave est. Nam*

á principio clamare, agreste quiddam est; et idem illud ad firmandam est vocem salutare. Deinde est quiddam contentionis extremum (quod tamen interius est quam acutissimus clamor), quo te fistula progredi non sinet; et jam ab ipsa contentioni revocabit. Est item contra quiddam in remissione gravissimum, quoque tanquam sonorum gradibus descenditur. Hæc varietas, et hic per omnes sonos vocis cursus, et se tuebitur, et actioni adferet suavitatem »

Esta es hoy la teoría musical del tono aplicada á la palabra artística; pero para completarla, falta considerar que no basta esa variedad de la voz en la tonalidad media que se elige, sino que constituye parte de este tono poético, la precipitación ó la lentitud, la modulación, las inflexiones, y todos los demás efectos del timbre de la voz que responden, como ya sabemos, á uno de los más expresivos medios de manifestación de que dispone el espíritu humano. Quintiliano, con su habitual discreción, indica estos caracteres del tono, en el capítulo III del libro XI de las Instituciones oratorias, diciendo: «*Utendi voce multiplex ratio: nam preter illam differentiam, quæ est tripartita, acutæ, gravis, flexæ; tum intentis, tum remissis, tum elatis, tum inferioribus modis, opus est, spatiis quoque lentioribus, aut citatioribus. Sed his ipsis media interjacent multa; et ut facies, quamquam ex paucissimis constat, infinitam habet differentiam; ita vox, et si paucas quæ nominari possint continet species, propria cuique est, et non hæc minus auribus, quam oculis illa dignoscitur.*»—Así era el tono, en los días de Quintiliano, en la Oratoria romana, y así es en la Poesía de las lenguas modernas, perdida la ley música de la Poesía greco-romana.

No debe este tono confundirse con el canto, así en la Poesía lírica recitada, como en la misma dramática, y en su representación, por más que en las lenguas antiguas la declamación fuera un verdadero recitado lírico, como aun lo indica San Isidoro de Sevilla.—Quede el tono muy grave

y el agudo en la música, como dice Quintiliano, y no confundamos la música con la Poesía y con la Oratoria, como aquellos retóricos de la Lidia y de la Caria de que habla Ciceron, y cuyo ejemplo, seguido por los oradores en los dias del Imperio, era causa, segun Quintiliano, de que se cantára en vez de hablar. El tono en la poesía moderna, tiene el carácter intelectual del *timbre* de la voz y de la *modulacion*, de cuyos elementos se sirve y está sometido al estilo del escritor, así como este está sometido al carácter propio de la inspiracion poética que se expresa, sin que ni en la declamacion ni en la oratoria pueda tener un valor independiente, propio, puramente musical, como lo tuvo en las literaturas que se expresaban en un ritmo puramente cuantitativo, ó se servian como la Hebrea, de una melodía musical, señalada por los acentos músicos á la manera que las notas se señalan en el pentagrama.

Así como dicen actores eminentes que existe en la fisonomía una gamma completa que por gradaciones insensibles expresa desde la mas espontánea y franca alegría hasta el dolor mas clamoroso ó concentrado, así en la voz existe dentro de un tono una delicadísima gamma que procede por notas que solo el oido percibe, auxiliándose del sentido é intencion general del poeta ó del orador, que expresa todos los movimientos del espíritu. Esta gamma no es solo de elevacion ó descenso de la voz, es asimismo, y á la vez, de gradacion de fuerza, de gradacion de movimiento, de descansos ó pausas, dándole á cada palabra, á cada frase, á cada período ó parte, la tonalidad total que resulta del simultáneo empleo de todos estos medios.

Aristóteles en su Poética (cap. IV, pár. 7 y 8) distingue en algunos géneros literarios, como la Epopeya, por ejemplo, la palabra sin música, de la palabra con acompañamiento musical, que se empleaba en los ditirambos,

dándonos á entender esta diferencia, que el tono de que hablan los retóricos antiguos, refiriéndose á la Poesía y la Oratoria, no es el tono musical, no es el canto propio de la música. En las Literaturas modernas, en las que la separacion entre la música y la Poesía es mucho mas profunda que en Grecia, y las exigencias del tono son menos imperiosas, no hay para qué decir cuánto se diferencia el tono de que hablamos de la tonalidad música.

El tono es tan solo en Literatura la relacion entre la palabra rítmica y los afectos y sentimientos que la voz expresa. Buscar esta relacion es la tarea del orador, del actor ó del lector. El ritmo poético, el ritmo oratorio y el de los actores en la declamacion, nace de este estudio de rhapsodas, de que se nos habla en el diálogo Platónico *Ion*.—Buscar esta relacion es el deber asimismo del poeta, cuando elige el ritmo que ha de animar sus composiciones.—Tiene por lo tanto el *tono* un doble aspecto: uno interno espiritual, y otro, consecuencia de este, que es puramente fonético, y es del actor ó del que declama.—Los antiguos, fijándose principalmente en el carácter oral de la palabra, del discurso ó de la oda, confundian ambos aspectos. La Literatura moderna los distingue: en cuanto al aspecto interior ó espiritual, confundiendo el tono con el estilo, y en cuanto al exterior ó musical, limita el tono á la correspondencia entre el timbre de la voz y la manera de la pronunciacion, en la oratoria y en las artes escénicas. Es indudable que en ciertos períodos literarios, ya en la oratoria, ya en la declamacion escénica, se ha creado un tono mantenido por la tradicion, como el mas propio y el mas adecuado á la oratoria religiosa ó á la declamacion trágica, dando origen á una melopea de que aun se conservan huellas en el arte teatral. Esta relacion que se creia encontrar entre el tono y el sentimiento ó el carácter que se expresaba, carece, en nuestro juicio, de fundamento en las literaturas modernas, porque no siendo la música un lenguaje, y

siendo solo la voz y el timbre, lo mismo que la pronunciación, expresión de afectos y de ideas, no puede por sí el tono tener valor propio é independiente, sino que ha de resultar de la índole y naturaleza de lo que se quiere expresar, y de cómo se quiere expresar. En la Oratoria antigua y en el arte teatral de los griegos y romanos, las condiciones del auditorio, y aun las de la escena, exigían ciertos efectos de cadencia y sonoridad impropios de los tiempos modernos, en los que aquellas condiciones son diametralmente distintas y aun opuestas, como tendremos ocasión de exponer en su lugar correspondiente.

Tales son, en rasgos generales, las diferencias y los puntos de contacto de la metrificación antigua greco-latina y la metrificación propia de las lenguas romanas ó vulgares que se originaron en los primeros siglos de la edad moderna. En la metrificación antigua, ni el número de sílabas ni las rimas tenían razón de ser, así como en las modernas carece de fundamento la metrificación basada en la cantidad; el significado espiritual de la rima no podría producirse en las lenguas sintéticas de la antigüedad, así como el elemento musical y prosódico de aquellas no puede ser el fundamento métrico en las lenguas modernas.

Analizada ya la palabra como órgano de la Poesía, conocido este estado superior artístico en que se combinan y compenetran el elemento musical y el espiritual de la palabra, para conocer todos los efectos que causa en la literatura, y poder apreciar su influencia á través de los tiempos y de la sucesión de la historia, es necesario que la estudiemos, no en su estado oral, sino en aquel otro estado que la salva de la injuria de los tiempos, y que es causa de que siendo hace siglos, muchos siglos, lenguas muertas la Hebrea, la Védica, la Griega y la Latina, podamos hoy entender aquellas lenguas y deleitarnos con

las sublimes concepciones de sus poetas y de sus prosistas. Un ligero exámen de la palabra escrita nos mostrará la causa de esta nueva maravilla, explicándonos la razon por la cual, despues de miles de años, las lenguas y las literaturas vivas, presentan períodos singulares de carácter oriental, griego y latino, por la constante influencia de la historia pasada en la vida presente de la humanidad.

CAPÍTULO V.

LA PALABRA ESCRITA.

32. Importancia de la palabra escrita.—Condiciones de que reviste á la palabra.—Influencia de la escritura en la historia humana.—Divisiones en la historia de la escritura.
33. Primera edad.—Escrituras figurativas.—Escritura china.—Escritura de los pueblos americanos.—Escritura egipcia.—Sus tres clases: Geroglífica, Hierática y Demótica.—Leyes que se revelan en esta historia.—Tendencia á la escritura alfabética.—Escritura cuneiforme.—Es alfabética.
34. Segunda edad.—Escritura alfabética.—Carácter de la escritura alfabética.—Reproduce todos los caracteres de la palabra oral.—Juicios inexactos de Volney y de algunos gramáticos, sobre el valor de los alfabetos.—Exposicion del alfabeto Sanscrito.—Consideraciones critico-históricas.—Alfabeto Hebreo.—Observaciones sobre los puntos vocales en las lenguas Semíticas.—Los acentos Hebreos.
35. La escritura alfabética tiende á simplificarse.—Demostraciones.—Alfabeto Griego.—Alfabeto Latino.—Alfabeto Español.—Importancia y verdadero carácter de la Ortografía.—Juicio sobre las reformas ortográficas.—Los signos ortográficos y la puntuacion en las lenguas modernas.—Sus caracteres.—Qué representa la puntuacion.—Dificultad de su estudio.—Deducción general.
36. Período escrito de las lenguas y de las literaturas.—Las lenguas se fijan por medio de la escritura.—Leyes propias del

- período escrito.—Pureza y propiedad de los idiomas.—Autoridad de los escritores clásicos.—Conservación de los idiomas.
37. Permanencia de la tradición literaria.—Su influencia en la historia de las literaturas.—Períodos de imitación.—Renacimiento.—Su significación en la historia general del arte.—La historia universal del arte es posible, gracias á la palabra escrita.
38. *Conclusiones generales*.—Transición al estudio DE LA POESÍA Y SUS GÉNEROS.

32. Considerada ya la palabra como órgano de la Poesía, definida la belleza oral y estimadas sus cualidades y sus condiciones, nos toca el estudio de la palabra bajo otro aspecto, en el que se reúnen, no solo las propiedades y los caracteres de la palabra oral, sino otras diversos que le dan existencia en el espacio, que la fijan, dotándola de una vida de que al parecer estaba privada por su índole. La palabra en su estado oral no tenía mas existencia exterior, que la fugaz que podían darle las vibraciones del aire, en tanto que el poeta cantaba ó el orador decía el himno ó el discurso, dirigidos á exaltar y convencer á la muchedumbre que se agrupaba en torno suyo. Pero apagadas aquellas vibraciones, al terminarse el canto ó al concluirse el discurso, dispersada la muchedumbre, solo quedaba en la memoria de todos, el recuerdo del himno cantado ó de la exhortación escuchada. Esta segunda existencia se debilitaba con el transcurso del tiempo, y por último, desaparecía; y si en alguna memoria feliz permanecía viva, al repetirse una y otra vez iban alterándose sus rasgos primitivos y las variantes que introducía el repetidor, llamando á su ingenio en ayuda de su memoria, sustituían á la inspiración primitiva otra diferente, que muchas veces solo conservaba con la anterior la identidad del asunto. Bajo este aspecto, las artes particulares, como la escultura y la pintura, podían aventajar á la Poesía si su existencia hubiera sido independiente, y no

subordinada á la existencia de la Poesía, porque las creaciones pictóricas y esculturales, desafiaban la acción del tiempo, y señalándose vigorosamente y de un modo indeleble en el espacio, en él permanecían recibiendo el homenaje de las generaciones. En vano en los tiempos heroicos se procuraba conservar la memoria de los cantos, repitiéndolos, así en los banquetes de los reyes, como en los juegos públicos, costumbre que los viajeros reconocen en las tribus salvajes del África y de la Polinesia; en vano se llegaron á constituir familias y colegios consagrados exclusivamente á conservar la tradición y repetir los cantos religiosos ó guerreros de la antigüedad, esta natural aspiración á la inmortalidad de todo arte no se cumplía con la tradición oral, por exquisitos que fueran los medios imaginados para que se conserváran en la memoria de los pueblos al través de las edades.

Contrasta lo fugitivo y perecedero de la palabra oral, con la grandeza espiritual de lo que expresa y significa; envolvía una contradicción la facultad concedida al hombre, de conocer y amar á Dios, y conocer y amar sus atributos y perfecciones y el carecer de medios para que eternamente pudiera resonar y escucharse su himno á Dios y á la belleza; y era contrario á toda idea civilizadora y de educación, que no quedara en el mundo la inspiración religiosa y bella de las edades pasadas, así como quedaban sus templos y sus altares.

Si el hombre se distingue de los brutos por la palabra, es social y se diferencia del salvaje por la escritura, y gracias á la escritura, pueden enlazarse unas generaciones á otras, continuando los hombres las empresas acometidas por sus antepasados.

La palabra artística ó poética llevaba en sí los elementos necesarios para ofrecer al espíritu las maneras de realizarse en el espacio, puesto que figuraba la imagen formada por la fantasía. Esta imagen, que la palabra expre-

saba por medio del sonido, conservaba sin embargo sus caracteres plásticos, sus formas de séres ú objetos, que tomados del mundo exterior, y recibíendolos de la sensación, utilizaba la fantasía para su creación poética, y esta forma era tan precisa y concreta, que se reproducía en la fantasía del oyente, convirtiéndose en líneas y en dimensiones geométricas las palabras y los sonidos. Al producir la palabra artística cualquiera metáfora, por ejemplo, Aquiles es un leon, se pintaban las dos formas, Aquiles y leon, en la fantasía del oyente; enlazándose por la relación que el poeta establecía, y aunque esta relación no pudiera expresarse por medio de una forma general que significara las que existían entre las cualidades del leon y el carácter de Aquiles, cuando menos las figuras del leon y de Aquiles servían de signos rememorativos para recordar la relación contenida en la metáfora. Al expresar una imagen la fantasía en el lenguaje artístico, llamando sol de justicia, ó fuente de bondad y de mercedes, al rey ó al héroe, los objetos reales, sol ó fuente, se unían á las ideas de justicia ó de bondad, y esta relación expresada por la palabra, se indicaba plásticamente en el espacio con formas indirectas expresivas, tomadas de las naturales del gesto, del ademán ó de la actitud; puesto que era evidente que tal actitud ó tal gesto acompañaban al sentimiento de bondad ó de justicia. Reflexiva y lentamente procedió el entendimiento en este análisis de la palabra, dada la imposibilidad de representarla en su conjunto y totalidad, de modo que bastara una sola ojeada para percibirla acústicamente y percibir su expresión espiritual y poética. Si el lenguaje se originó espontáneamente y de un modo sintético, la escritura procede reflexiva y analíticamente, y su primer esfuerzo se dirigió á representar, á figurar el concepto, la idea que se expresaba por medio de la palabra articulada.

Las artes plásticas, la escultura y la pintura, nacie-

ron de esta tendencia á representar en el espacio las imágenes de la fantasía Poética ; y este primer desarrollo de las artes plásticas ó figurativas, ofreció naturalmente al pensamiento el medio para fijar de una manera mas indeleble la tradicion oral, y con ella sus creaciones y sus obras.

De esta suerte, y por estos caminos, nacen los primeros sistemas de escritura en los pueblos primitivos y se comienza á indicar así la tendencia constante del espíritu de comunicarse, salvando las dificultades que el tiempo brevísimo de su existencia y la débil extension de sus medios orales le crean, para propagarla á todos los hombres y á todas las edades. Esta tendencia no es otra cosa que la manifestacion natural del presentimiento de la inmortalidad innata en el espíritu del hombre; no es otra cosa que una induccion legítima á que nos lleva el hecho de conciencia de la unidad propia y la memoria de todos nuestros actos por innumerables que sean; no es otra cosa que una manifestacion evidente de la unidad y comunión de la especie humana, y de las leyes providenciales que la educan.

En los primitivos tiempos las artes figurativas, mas que con valor propio, aparecen empleándose en representar en el espacio la palabra artística, de suerte que los orígenes y ensayos de la escultura y de la pintura van envueltos con los orígenes de la escritura ideográfica, simbólica ó geroglífica que son las primeras formas del arte de escribir. En la mas antigua escritura china, los signos son generalmente imágenes mas ó menos exactas de los seres y de los objetos que se querian designar. Toscamente se dibujaba el sol, la luna, las montañas, el elefante, la mano para significar, estos objetos, y toscamente se componian estos signos en otros complejos cuando era necesario significar una accion ó un fenómeno que carecia de objeto, que exactamente lo representára en la naturaleza. En la antigua escritura ideográfica china se re-

presentaba la luz, uniendo el signo del sol y el creciente de la luna: la acción de escuchar por una oreja colocada entre dos puertas, la de llorar por un ojo rodeado de corrientes de agua. En las escrituras americanas primitivas encontramos las mismas pinturas figurativas, y sus ensayos, repetidos, pueden servir á la vez de precedente á las artes figurativas y á la escritura, tanto que los autores llaman hoy á estos monumentos pintura didáctica. (1)

El procedimiento analítico que ha seguido el espíritu humano en la creación artificial de la escritura, es causa de que podamos distinguir fácilmente dos edades en su historia, cuyas edades se relacionan en grado muy diferente con las de la historia literaria. Comprende la primera, las escrituras conocidas con el nombre de figurativas, las que á su vez abrazan diferentes sistemas. El primer sistema consiste en la representación continua de las escenas que se quieren conservar en la memoria. Los mejores modelos que pudiéramos citar de esta forma de escritura son los que nos ofrece la escritura mejicana. Las pinturas didácticas de esta clase pueden leerse en un orden regular y sucesivo y difieren de los cuadros propiamente dichos en que no contienen mas que las imágenes estrictamente necesarias para la inteligencia de lo que se quiere expresar, y la actitud de las figuras es la mas sencilla, la mas propia para que fácilmente se colija su interpretación clara y precisamente. En las composiciones artísticas, por el contrario, el pintor tiende á abrir campo con la composición, con las actitudes y ademanes á la imaginación de los espectadores.

El segundo sistema se distingue del precedente en que contiene cierto número de figuras que debe interpre-

(1) Memoire sur la Peinture didactique et l'écriture figurative des anciens Mexicains, par F. M. A. Aubin.—Paris, 1849.

tarse, no por lo que ellas representan, sino por una idea convencional que por ellas se representa. Los caracteres del antiguo Egipto son los verdaderos tipos de esta clase de escritura.

Por último, el tercer sistema contiene ya varios signos que representan sonidos ó palabras de la lengua oral con ayuda de las que es posible reproducir los nombres propios y los de los objetos, cuyo sentido quiere fijarse de una manera invariable.

A estos sistemas figurativos sucedió en períodos ya mas cultos la segunda edad de la escritura, la de la fonética ó alfabética, en la cual no se representan ya los objetos ó los seres que quieren expresarse, sino las articulaciones y los sonidos de la voz humana, es decir, los varios sistemas alfabéticos usados por los pueblos antiguos y modernos.

De esta manera se ha desarrollado en la sucesion de los tiempos la escritura, cuyos principales períodos reseñaremos brevísimamente, advirtiendo de paso los métodos analíticos seguidos por el género humano hasta llegar á la escritura alfabética, la mas perfecta y la mas adecuada á la índole de la palabra y á los fines providenciales que cumple la palabra en la historia humana.

33. Los eruditos, buscando los orígenes de la escritura figurativa, acuden á los tiempos ante-históricos del Imperio chino, sosteniendo que era conocida esta escritura en los siglos xxvi ó xxvii antes de nuestra Era. Constaba la escritura de muy escaso número de signos, insuficientes para expresar el pensamiento continuado en una frase ó en una cláusula, lo bastante solo para consignar algunos seres ó algunos objetos que aparecían como principales en un pensamiento. A esta primitiva série se unió muy luego otra, compuesta de signos representantes de palabras que no tenían imagen determinada para significarse, tales

como arriba, abajo, izquierda, derecha, etc. Ayudados con la invencion del papel, de la tinta y de los pinceles, estos primitivos caracteres se convirtieron lentamente en signos convencionales, que si al principio conservaban algun rasgo del sér ó del objeto significado, llegaron por último á la escritura cuadrada y regular que se ha perpetuado en la historia de la China.

Como se vé, la escritura china no es una escritura alfabética, sino una escritura ideográfica, es decir, que los signos representan las ideas, y como los signos ideográficos eran muy considerables y algunos muy complicados, fué necesario buscar afinidades ó semejanzas entre ellos, ordenándolos de modo que facilitase la consulta de los diccionarios. Así los signos ideográficos se clasifican en los diccionarios chinos por orden de claves ó radicales y por orden fonético. Las claves ó radicales son ordinariamente las imágenes mas generales que se notan en los caracteres compuestos de los chinos y que sirven para su clasificación. Las principales claves son las del hombre, la boca, la tierra, la mujer, el corazón, la mano, el sol, los árboles, el agua, las enfermedades, el ojo, las piedras, los cereales, la seda, la carne, los insectos, la palabra, los piés, los pájaros, etc. Los signos fonéticos eran los que servian, unidos á los ideográficos, para representar sonidos de la lengua hablada. Nacieron estos signos de la necesidad de representar gráficamente el sonido por que se nombraba cada figura en la lengua oral, signos que son, como se comprende, puramente convencionales. (1)

Como se advierte por esta rápida exposicion histórica, la escritura china, si primitivamente fué una escritura que pintaba las ideas, hoy es una coleccion de trazos con-

(1) Elements de la Grammaire chinoise, par Abel Remusat, 2.^a ed. in 8.^o—Paris, 1857.

L. Rosny. Notice sur l'écriture chinoise, in 8.^o—Paris, 1854.

vencionales por medio de los que se designan las ideas, los objetos y los sonidos. Cada uno de estos signos no ofrece, como nuestras palabras escritas, la representacion de la palabra hablada, sino que su valor es gráfico, independiente de toda combinacion de sonido, como sucede, por ejemplo, con nuestros guarismos arábigos en los que 6, 7 y 8, no tienen relacion ninguna con las palabras seis, siete y ocho. Pero como esta lengua escrita no basta para satisfacer las exigencias del oido, ni para expresar el carácter oral de la palabra, unieron á los signos ideográficos los fonéticos para satisfacer esta necesidad.

Con esta escritura han conseguido los chinos fijar sus leyes, su ciencia y su poesía, conservándola al través de su larga historia. A este género de escritura se une en la historia del Asia el sistema de los indígenas de Anam, uno de los principales Estados de la India transgangética y aun el sistema gráfico de los Japoneses, que á pesar de que escriben como los chinos, de arriba abajo por columnas verticales, es mas pronunciada su tendencia á la escritura alfabética.

Los sinólogos que hoy continúan con perseverancia los trabajos de Mr. Abel Remusat sobre la lengua y la escritura de los chinos, distinguen históricamente los periodos en que se marca esta sucesion de reformas en la escritura ideográfica del Celeste Imperio.

Igual procedimiento que en la China se advierte en los antiguos pueblos americanos. El ilustre Humboldt distinguia entre la escritura puramente figurativa y la escritura fonético-figurativa, consistente la primera en pintar imágenes sencillas de los objetos, y la segunda en unir á las imágenes del sistema anterior signos representativos de los sonidos de la lengua hablada, y por último, advierten la existencia de una escritura fonética, en la que se representan constantemente por escrito los sonidos pronunciados oralmente por el que recitase una narracion ó una poesía.

Más conocida es la historia de la escritura figurativa egipcia que la de los pueblos americanos. La historia de la escritura egipcia se divide en tres períodos, designados por los eruditos con los nombres de escritura Geroglífica, escritura Hierática y escritura Demótica ó epistolográfica, como la denominaba San Clemente de Alejandría.

Los estudios hechos con una persistencia admirable desde 1799 en que se descubrió la inscripción de Roseta, reproducida sucesivamente en caracteres hieráticos, en escritura demótica y en griego, han conseguido devolver á la ciencia el sistema Egipcio, que se consideraba perdido. Con ayuda de inscripciones de nombres propios, tales como Ptolomeo, Cleopatra, Alejandro y Berenice, consiguió el ilustre Champollion conocer la escritura hierática del antiguo Egipto. En el origen, las imágenes de los objetos reales, primeros elementos de la escritura geroglífica, no ofrecían esa sencilla imitación unida á la elegancia y delicadeza del trabajo que se admiran en las inscripciones de los obeliscos del gran monumento de Tébas; pero por groseros que fuesen aquellos ensayos de escultura, tenían por fin la representación de los objetos, llevándola tan lejos como permitía la inexperiencia de la mano y la falta de instrumentos.

Es inútil buscar en el Egipto rasgos pertenecientes á los primeros tiempos de la escritura. Los edificios últimamente descubiertos pertenecen sin duda á un renacimiento de la civilización egipcia, interrumpida por las invasiones de los bárbaros, muchos siglos antes de la Era cristiana. Aquellas inscripciones, que datan del siglo *xii* antes de J. C., nos presentan la escritura geroglífica tan perfecta y completa como las pertenecientes al siglo *ii* y *iii* de la Era cristiana. Champollion divide los geroglíficos egipcios en tres clases, que son: primera, caracteres mímicos ó figurativos; segunda, caracteres tropológicos ó simbólicos, y tercera, caracteres fonéticos. Los caracteres figu-

rativos son los que expresan el objeto mismo que se representa; los caracteres simbólicos se imaginaron para expresar las ideas abstractas que no era posible indicar por imágenes convencionales ó alegóricas, por ejemplo: dos brazos, de los cuales el uno sostiene el escudo y el otro la lanza, designaban un ejército ó un combate; un buitre designaba la madre, porque existía la creencia de que esta ave alimentaba á sus hijuelos con su propia sangre; una abeja significaba rey, soberano, jefe; y una pluma de avestruz expresaba la justicia, porque era comun creencia entre los egipcios de que eran iguales todas las plumas de esta ave. Seguian, por último, los caracteres fonéticos, que expresaban convencionalmente los sonidos de la lengua oral, y que eran los usados en las inscripciones geoglíficas en los nombres de Ptolomeo, Cleopatra, Berenice y Alejandro, que sirvieron de base para los estudios de Champollion.

Reproducimos á continuacion la famosa inscripcion de Roseta, con su traduccion griega, y cuyo estudio fué el punto de partida de los trabajos modernos sobre la historia y la civilizacion del antiguo Egipto.—Esta inscripcion estaba en caracteres hieráticos, en caracteres demóticos y en Griego, aunque por desgracia la traduccion griega no estaba completa siendo preciso restaurarla conjeturalmente. Sin embargo, los esfuerzos de Champollion, han conseguido vencer la dificultad, sirviendo, como es de presumir, de grande utilidad al mutilado texto griego.

Hé aqui la inscripcion, tal como la trascribe Mr. Letronne y despues Mr. L. Rosny, en la obra ya citada.

INSCRIPCION EGIPCIA DE ROSETA.

(ESCRITURAS HIERÁTICA Y GRIEGA.)



NOTA. Mr. Letronne ha completado el texto griego conjeturalmente en el principio y el fin que faltan y la traducción del geroglífico fonético egipcio ha sido la siguiente:
 «Que este decreto se grave en una estela de — piedra dura en caracteres sagrados, locales y griegos y sea colocada en cada templo de primero, segundo y tercer orden — cerca de la imagen del rey Ptolomeo, que vive siempre, querido de Dios Señor muy exceleñte.»

El sistema de estos geroglíficos fonéticos consistía en atribuir á ciertas imágenes el valor de la primera letra de la palabra egipcia, por la cual se la designaba en la lengua oral. Así, por ejemplo, la leona representaba en egipcio la primera letra de la palabra leona, porque este nombre en egipcio comenzaba por L; una águila representaba una A, porque el nombre de águila en Egipto comenzaba con A. Este procedimiento tenia el inconveniente de poder representar una misma articulacion por muchos caractéres diferentes. Así, por ejemplo, la R podia representarse por una boca, por una granada, por una lágrima ó por una ala, porque todos estos nombres comienzan con R.—Esta escritura geroglífica no puede confundirse con la escritura simbólica. Segun Champollion, la escritura geroglífica es una escritura alfabética ya en los monumentos que han llegado á nosotros. La inscripcion del monumento de Roseta no se descifra, se lee, puesto que segun acabamos de exponer, los signos tienen el valor fonético de la primera letra de la palabra que representan.

Sin discutir esta opinion de Champollion, que el sábio Klaproth miraba con desconfianza, observaremos que es quizá una de las maneras mas sencillas que podrian señalarse para marcar el paso de la escritura geroglífica á la fonográfica. Los alfabetos semíticos nos ofrecen una comprobacion del sistema de Champollion, porque el nombre de las letras *aleph*, *beth*, *ghimel*, *dhalet* son nombres de objetos, y su valor fonético es el de la primera sílaba ó letra del nombre, *a*, *b*, *g*, *d*, etc. El abecedario se fijaria quizá con el transcurso del tiempo perdiendo la libertad de elegir para significar el sonido, cualquier sér ú objeto que comenzára su nombre con *a*, *b* ó *e*.

La escritura hierática egipcia es una derivacion de la escritura geroglífica, y comprende signos que reproducen exactamente el contorno de las figuras geroglíficas, ó

son rasgos principales de la figura geroglífica, ó una sola parte, ó, por último, signos arbitrarios, cuya relacion con el geroglífico es muy difícil averiguar. Los caracteres hieráticos, como los geroglíficos, se pintan aisladamente ó superpuestos en líneas que se leen de derecha á izquierda.

La escritura demótica egipcia es un conjunto de signos figurativos y de signos fonéticos, y era la escritura popular en la antigua civilizacion egipcia. Se cree que esta escritura empezó á usarse en el reinado de Psamético I, siglo VII antes de Jesucristo, y que se conservó hasta el siglo III de la Era cristiana en que le sustituyó la escritura Copta.

No se conserva en esta escritura sino algunos textos de contratos particulares, sin otro interés que el interés filológico. (1)

Dédúcese de la narracion hecha, que en China como en Egipto y del mismo modo que en los antiguos pueblos americanos, la escritura que habia comenzado por signos figurativos concluye por signos fonéticos, cuya revolucion no se cumple sino lentamente y al través de muchos siglos, permitiéndonos, siguiendo á Mr. Rosny, figurar en un cuadro sinóptico esta marcha de la escritura del modo siguiente:

| | | | |
|---------|-----------------|-------------------------|-------------------|
| SIGNOS. | { IDEOGRÁFICOS. | { <i>Figurativos.</i> | { Aislados. |
| | | { <i>Simbólicos...</i> | { Determinativos. |
| | { FONÉTICOS.... | { <i>Alfabéticos..</i> | { Vocales. |
| | | { <i>Silábicos.....</i> | { Consonantes. |
| | | | { Monosilábicos. |
| | | | { Polisílabos. |

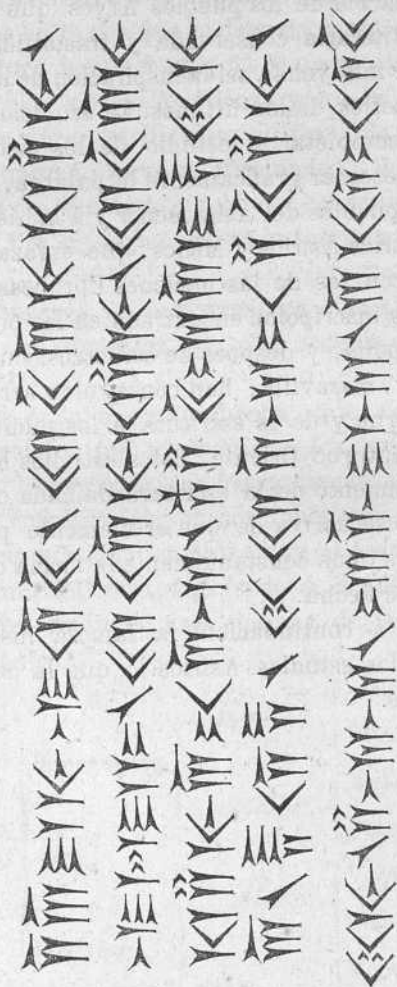
(1) *J. F. Champollion.*—Grammaire égyptienne.—Paris, 1836.

Al llegar en la historia de la humanidad á las edades de la escritura fonética, ya silábica, ya alfabética, entramos en verdaderos períodos literarios, entramos en la historia de la civilización de los pueblos Aryos que nos ofrecen la tradición literaria conservada y transmitida de uno en otro pueblo, é influyendo así la inspiración de los primeros en la obra poética de los últimos. La erudición moderna, queriendo completar el estudio de los sistemas seguidos para representar gráficamente la palabra, pasando del Egipto á los pueblos del Asia menor y á la historia de los grandes Imperios Asirios y Medos, que enlazan la del antiguo Oriente con las de las naciones Europeas, se ha detenido ante una inscripción encontrada en las puertas de la antigua Persépolis, y después de esfuerzos, cuya relación sorprende y maravilla, han conseguido arrancar el secreto de la lengua y de la escritura á los monumentos epigráficos del antiguo Oriente. Estos estudios han dado márgen al conocimiento de la escritura llamada cuneiforme, cuyo nombre se deriva de que el elemento principal de aquellos signos tiene constantemente la forma de cuña, clavo, ó hierro de flecha.

Reproducimos á continuación la famosa inscripción que ha sido para los estudios Asirios lo que la de Roseta para los Egipcios.

CARACTÈRES CUNEIFORMES.

PRIMERA INSCRIPCIÓN DE LAS PUERTAS DE PERSÉPOLIS.



Cada grupo de los signos constituye una letra. Así los dos clavos verticales con el horizontal superior equivale á la *D*: los tres siguientes con el horizontal superior son el signo de la *A*: los tres horizontales que siguen con el vertical se leen *Ra*, etc., y como signo de separación entre palabra y palabra empleaban el clavo diagonal. Los siete primeros grupos de signos hasta llegar al primer diagonal, componen la palabra *D-a-ra-ga-v-ou-ck*, ó sea *Darius*: la segunda con que concluye el segundo rengion consta de siete letras y se lee *ch-ck-a-ya-lh-y-ya*, es decir, *Rey*, etc., etc.—Esta palabra se repite tres veces en la inscripción, lo que fue de grande auxilio para leerla. Dicho se está que se lee de izquierda á derecha, y no como los orientales semíticos.

Esta escritura cuneiforme, de carácter ya fonético, supone un período anterior de escritura figurativa; pero la arqueología oriental no ha conseguido aun encontrar datos de la escritura figurativa que corresponde como precedente natural y necesario á la escritura cuneiforme de los Imperios Persa, Asirio y Medo. Debemos limitar nuestras indicaciones, por lo tanto, á la escritura cuneiforme, tal como ha llegado hasta nosotros. Los trabajos hechos por Burnouf y Lassen en 1836 y 1845, el descubrimiento de nuevas inscripciones en 1846, y por último, la erudicion y la diligencia de los orientalistas Rawlison y Oppert, han conseguido darnos á conocer la escritura cuneiforme como escritura alfabética. (1) Gracias á este verdadero prodigio de la erudicion moderna, se completa hoy la historia de los Imperios asiáticos, Medos, Asirios, y Persas, y encuentran una comprobacion cumplida las narraciones de la Biblia y las del padre de la historia, Herodoto.—La escritura cuneiforme de los pueblos Aryos, así como la cuneiforme de los pueblos Asirios Babilónicos, Medo-scíticos y otros, que los filólogos califican con el nombre de ana-aryos, es decir, no arios, porque sus lenguas no pertenecen á la familia Arya, consta de 42 signos alfabéticos, en los cuales se comprenden vocales largas y vocales breves, consonantes simples y compuestas, signos de separacion y de union y otros puramente ortográficos ó propios de la palabra escrita. (2)

(1) *J. Menant*.—Les écritures cuneiformes.—Exposé des travaux qui ont préparé la lecture et l'interprétation des inscriptions de la Perse et de l'Assyrie.—Paris, 1860.

(2) La inscripcion persepolitana, representa, como hemos dicho en el estudio de la historia Medo-Asiria, el mismo papel que la inscripcion de Roseta en los estudios Egipcios. Los adelantos en el conocimiento de las lenguas que empleaban la escritura cuneiforme, han sido tan rápidos, que las mismas Academias y Corporaciones científicas dudaron, temerosas de una alucinacion ó de un error de la arqueología oriental. La Real Sociedad Asiática de Lóndres, compartiendo estos temores y par-

Estos hechos históricos son importantes, primero porque atestiguan que un mismo sistema de escritura puede emplearse en diferentes lenguas, puesto que así los Persas, como los Medos y Asirios, empleaban la escritura cuneiforme, siendo distintas las lenguas de cada uno de ellos, fenómeno que veremos repetido en la edad antigua, en la media y en la moderna, y segundo, que siendo el alfabeto la colección de signos convencionales para representar gráficamente la palabra oral, comprenden signos que no representan solo sonidos, sino caracteres, y cualidades del sonido; hecho, que si se indica en el alfabeto cuneiforme, se completa en el estudio de la ortografía de las lenguas modernas.

31. La escritura cuneiforme de los Persas y Asirios nos abre el estudio de la segunda edad de la escritura, que hemos dicho era la alfabética.—Los AA. de gramática general disertan largamente acerca del origen de la escritu-

ticipando de estas desconfianzas, imaginó un ensayo ó una probanza decisiva. Poseía la Real Sociedad Asiática una inscripción asiria, de mas de setecientas líneas, y la ofreció á los doctos que se comprometieran á tomar parte en el concurso, con la condicion de que debian traducirlas sin comunicarse entre sí los concurrentes, antes al contrario, trabajando en el mayor aislamiento. Tomaron parte en el concurso Mr. Rawlison, Hinchs, Fox, Talbot y Oppert, y á pesar de la premura del tiempo, presentaron terminados sus trabajos en la fecha señalada. Se abrieron los pliegos ante la Comision nombrada al efecto, el 25 de Mayo, y se hizo constar en qué convenian y en qué se diferenciaban las traducciones, así como las lagunas ó vacíos que quedaban.—La Comision se convenció de que la prueba era satisfactoria, porque vió con sorpresa que la traduccion diferia solo en adjetivos, en giros mas ó menos adecuados; pero era idéntica en el fondo. Por último, la Real Sociedad publicó en cuatro columnas (1) las traducciones. La inscripción contenia la historia de los primeros años del reinado de Tiglaf Pileser I, rey de Asiria, que reinó por los años 1150 antes de Jesucrito.

(1) Inscription of Tiglaf Pileser I King of Assirya.—1150.—As translated by H. Rawlison, Fox, Talbot, Esq, Dr. Hinchs, and Dr. Oppert. London, 1857.

ra alfabética; pero los hechos históricos consignados en los párrafos anteriores, nos revelan con harta claridad, que la escritura fonética ó fonográfica es un resultado de la figurativa y simbólica. La transformacion se nota, así en la China como en Egipto, así en Méjico como en los antiguos Imperios Asirio y Babilónico, y este hecho histórico, repetido constantemente en uno y otro hemisferio, decide la discusion. Que el paso de un período á otro es muy lento, no hay para qué decirlo: los historiógrafos chinos suponen que la historia de su escritura, hasta llegar á la combinacion de signos simbólicos y fonéticos, comprende un período que excede de treinta y cinco siglos, y en Egipto el paso de la escritura figurativa á la demótica no se cumple sino en un período que se extiende á 3500 años.

De los pueblos Semíticos, como en los Aryos ó Indo-Europeos, no conocemos las edades anti-históricas en que domina la escritura figurativa; conservándonos solo el alfabeto Hebráico y el Sanscrito, principalmente el primero, alguna huella ó vestigio de la escritura simbólica, á la cual sucedió. Así algunos hebraizantes atribuyen un valor ideográfico á las letras del alfabeto Hebreo, reconociendo la figuracion de la flecha, de la puerta, del camello; de la serpiente, de los dientes, etc., en las letras, como restos del símbolo que pudieron representar.—Si estos períodos de la primitiva historia fueran conocidos, encontraríamos en cada alfabeto la tradicion figurativa que se descubre en Egipto y en la China. Pero la edad histórica para los pueblos no comienza sino en el momento en que por medio de la escritura alfabética se consignan sus hechos por uno indeleble y perceptible.—La escritura simbólica y figurativa necesitaba de una tradicion oral para ser entendida y descifrada, y por lo tanto, no conseguia los fines de inmortalidad y universalidad á que tiende la palabra escrita.—Se conservaba la memoria del hecho consignado en la

pedra, en tanto que se conservaba la relacion del símbolo ó de la alegoría; símbolo y alegoría, que se alteraba en la sucesion de las generaciones tanto como las tradiciones orales. No hay historia para los pueblos sino cuando poseen la escritura alfabética.—Ocupáanse hoy los críticos en buscar el alfabeto que dió norma á todos los alfabetos.—Si los alfabetos son consecuencias de la escritura simbólica y el carácter y condiciones de cada pueblo le llevaba á elegir como símbolos los séres y los objetos mas relacionados con su vida, es evidente que el símbolo seria distinto en las orillas del Nilo, del aceptado en las del Ganges ó del Mississipi, y por tanto, variaria el alfabeto.—Sin embargo, esta opinion que aventuramos, no es la aceptada por la paleografia crítica, que no abandona la investigacion de esa piedra filosofal, si bien lo único que establece y consigna es la semejanza de los alfabetos de las lenguas de una misma familia.—Entre los alfabetos Hebreo, Caldeo, Siriaco, Arameo y Árabe, popularizado en la Europa meridional por los fenicios, el parentesco es indudable, como lo es entre los alfabetos Indo-Europeos, entre el Sanscrito y el Zend, y aun el Eslávó.—Las mismas razones y las mismas causas que producen la dependencia próxima ó remota de unos idiomas respecto al matriz de la familia á que pertenecen, existe para explicar la relacion de los alfabetos.—Sin embargo, los AA. discuten con empeño el punto histórico del alfabeto Europeo, y la primacia en la invencion del alfabeto. Los hebraizantes han reivindicado siempre esta honra para los pueblos Semitas, rechazando que la permanencia del pueblo elegido en Egipto, fuera causa de su alfabeto fonético, así como Mr. Renan niega hoy con la misma energía, que se origine el alfabeto hebraico de la escritura cuneiforme, Asiria ó Babilónica. Mr. Renan, interpretando la tradicion de la antigüedad, atribuye á los fenicios el haber popularizado en la Europa meridional el alfabeto, no su inven-

ción, porque los fenicios fueron solo los activos propagadores é intermediarios de una civilizacion cuyo centro era Babilonia. La correlacion que existe entre la lengua Hebrea y su alfabeto, es el principal argumento que aduce Mr. Renan contra las opiniones de los que le asignan un origen Egipcio ó cuneiforme, y este mismo argumento sirve, en nuestro sentir, para sostener, que el alfabeto de las lenguas Indias no procede del Semítico, á pesar de la opinion de Weber y Oppert. (1)

El pueril empeño de corregir y enmendar la obra espontánea de la humanidad, que aquejó á los filósofos sensualistas del siglo último, y que les llevó á calificar de bárbaras todas las lenguas, apeteciendo una sábia y doctísima, que ellos formáran, les inspiró asimismo la correccion de los alfabetos, y á Volney la singular especie de que todos los alfabetos eran imperfectos y groseros. Nada mas equivocado y contrario á la verdad.—El espíritu humano en estas grandes creaciones procede con lentitud, pero expresando siempre el fondo de lo que quiere significar, con relacion al estado de cultura en que se encuentra. Al retratar gráficamente la palabra en los alfabetos, los pueblos antiguos retrataron completa y acabadamente la lengua oral, y los alfabetos fueron mas ó menos numerosos, contando con diez y seis, con veinticuatro, con treinta y seis, ó con cincuenta signos, segun el carácter é índole de la lengua oral, que querian representar. En esta obra procedieron con una intuicion analítica tan admirable, que los ensayos de reformas de los gramáticos del siglo pasado son verdaderas puerilidades que revelan el desconocimiento de las leyes de la palabra escrita.

¿ Cuáles son estas leyes? Se reducen todas á la siguiente: á expresar por medio de signos todos los sonidos y

(1) Renan.—H. G. et systeme des Langues Semitiques.—Premiere partie, pág. 113.

caractéres de la pronunciacion de la lengua que se escribe.—Partiendo de esta regla, al pasar á la escritura fonográfica, el espíritu humano consignó, con una delicadeza de percepcion admirable, todas las sensaciones del oido al escuchar la palabra oral. Fué este trabajo una verdadera notacion musical, de tal suerte, que las mas delicadas gradaciones de la pronunciacion se figuraban gráficamente. No solo se significa en la escritura fonética el carácter del sonido señalando los órganos que concurrían principalmente á formarlos, como la garganta, el paladar ó los labios, sino que se expresaba la fuerza con que se pronunciaba el tiempo que se invertía en la pronunciacion, y llegó, por último, la escritura en los pueblos mas antiguos de que hay noticia, á ser una representacion exacta por medio de signos de la palabra y hasta de las condiciones de ánimo del que hablaba, indicándose dónde debia levantarse la voz, dónde precipitar la elocucion, cuándo, por último, debia leerse pausada y blandamente. Este análisis completo de la palabra oral lo cumplen los alfabetos mas antiguos que han llegado hasta nosotros con un primor y con una sagacidad de observacion que contrasta con la petulante y ruda fórmula del alfabeto primitivo soñado por Volney, Court de Gebelin, y todos los gramáticos que siguieron sus huellas. Para comprobar este juicio y para demostrar el delicado análisis de la palabra oral que representa la escritura alfabética, expondremos brevemente los dos alfabetos de las lenguas que se consideran como tipo de las familias Indo-Europeas y Semíticas.

La lengua Sanscrita cuenta con un numeroso alfabeto, como se observa en el siguiente cuadro: (1)

(1) Weber considera como semítico el origen de este alfabeto, y Oppert, en su *Grammaire sanscrite*, París, 1859, pág. 3, se inclina á esta opinion.

Vocales.*)

Simples..... ऋ *a*, ॠ *á*; इ *i*, ई *í*; उ *u*, ऊ *ú*; ऋ *ri*, ॠ *rí*; लृ *li*, लृ *lí*.
 Diptongos..... ए *é*, ऐ *ai*; औ *ó*, औ *au*.

Anuswára Wisarga.

◌ (◌̣ s. ◌̣ h.) *ng*; ◌̣ ; ◌̣ h.

Consonantes. **)

Guturales..... क *ka*, ख *kha*; ग *ga*, घ *gha*; ङ *nga*.
 Paladiales..... च *tscha* (é), छ *tschha* (ó); ज *dscha* (é), ञ *dschha* (ó);
 ज *na*.
 Cerebrales..... ट *ta* (é), ठ *tha* (í); ड *da* (é), ढ *dha* (é); ण *na* (n).
 Dentales..... त *ta*, थ *tha*; द *da*, ध *dha*; न *na*.
 Labiales..... प *pa*, फ *pha*; ब *ba*, भ *bha*; म *ma*.
 Semi-vocales..... य *ja* (y), र *ra*, ल *la*, व *wa* (v).
 Silbante y aspirada... श *sa* (s), ष *scha* (s), स *sa* (s), ह *ha*.
 ष *tra*. ***)

Se distinguen como vocales la *a* breve, la *a* larga, *i* larga é *i* breve, *u* larga y *u* breve, *ri* larga y *ri* breve, *lri* breve y el *lri* larga, cuyas diez vocales tienen figura especial y distinta, á las cuales hay que añadir cuatro de carácter de diptongo que tienen el valor de *e* larga, *ei* doble, *o* larga y *oou* doble, con lo cual se completa el cuadro de sonidos vocales en esta lengua. Ciertamente es que no se agotan en esta lista las vocales que pueden formarse, según dijimos al estudiar el timbre de la voz, pero se fija por lo menos una serie de sonidos vocales que aventaja en riqueza al del alfabeto racional y filosófico imaginado por los gramáticos franceses del último siglo.

Únense á estos signos vocales en la lengua Sanscrita tres signos que representan dos sonidos nasales (*anousvara*, *anounasika*) y una aspiración final (*visarga*) que no tienen la fuerza de una consonante, por lo que nunca principia sílaba; pero que acompañan á las vocales en ciertas concurrencias de sonidos duros ó cacofonías, entre dos consonantes.—Estas delicadezas eufónicas que conservan los alfabetos antiguos, comprueban la doctrina sentada acerca del detenido análisis de la palabra oral, que revela la escritura alfabética. Es de advertir, que las vocales en la escritura no se figuran con los signos que hemos señalado, sino cuando por sí solas constituyen una sílaba. En los demás casos van siempre contenidas en una consonante, á no ser que lleve un signo de quiescencia, ó están marcados por unos ligeros signos que se notan debajo de la consonante, y que se diferencian de las vocales (1). Este hecho es sumamente importante, no solo por el nuevo testimonio que procura en la teoría que sostenemos acerca de la representación exacta de la lengua oral por la escritura, que

(1) Bopp. Grammaire.—Tom. I, pág. 67.—Trad. Breal.

llega hasta á indicar así la naturaleza complexa de la articulacion silábica y el respectivo valor en ella de la consonante y de la vocal, sino porque ilumina en nuestro juicio un tema muy debatido en las lenguas Semíticas acerca de los puntos vocales y alfabetos silábicos.

El alfabeto Sanscrito distingue en las consonantes, guturales, paladales, cerebrales, dentales, labiales, semi-vocales y silbantes.—En las guturales distingue la ténue, la media y la aspirada, lo mismo que en las paladales y dentales; indicando así, que en la lengua oral, no solo se distingue el órgano que concurre principalmente á la formacion de la consonante, sino el modo en que se forma, es decir, el grado de intensidad con que se produce, segun habíamos ya observado (1). Aun va mas lejos el alfabeto Indio en este análisis, porque distingue en las consonantes de un mismo órgano, consonantes *sordas* y consonantes *sonoras*, y en el cuadro que transcribimos van copiadas de dicha manera.—Así, por ejemplo, observamos en las guturales su sorda ó ténue y su aspirada correspondiente, despues su *media* ó *sonora* y su aspirada correspondiente y la nasal de cada clase.

Existen además de estas consonantes las letras semi-vocales, las silbantes y la *h* en el alfabeto Sanscrito.—Las semi-vocales sanscritas equivalen á nuestro sonido *y*, *r*, *l* y *v*; las silbantes son tres, que corresponden á los sonidos *s*, *sh*, *sch*, y por último, la aspirada *h* responde á la aspiracion fuerte de nuestras provincias andaluzas.

Estas ligeras indicaciones sobre el alfabeto silábico Sanscrito, bastan para corregir la petulancia de los que se abrogan la tarea de enmendar al espíritu humano en estas grandes creaciones del espíritu colectivo, en nombre de algun sistema arbitrario y quimérico, y justifican nuestra admiracion por la escritura alfabética considerada

(1) Cap. II, pár. 16.

como representacion gráfica de la lengua oral. Los mas ilustres experimentadores modernos, como el tantas veces citado Helmholtz, á pesar de la potencia del laringóscopo, no ha formulado, bajo el punto de vista fisiológico, un alfabeto que venza en riqueza de análisis y observacion al de la lengua Sanscrita. El sábio Max-Muller ha intentado últimamente este trabajo, y el alfabeto fisiológico no es mas completo que el que hemos trascrito.

Sin embargo, no debemos extremar estas teorías y generalizaciones, hijas de la experimentacion ó de la comparacion de multiplicados alfabetos, cuando se trata de un hecho histórico, como es la expresion gráfica de la lengua oral. Los alfabetos están en relacion, no con una lengua quimérica universal, sino con los idiomas hablados por los hombres, y estos idiomas varían del modo y manera que ya conocemos; de suerte, que los alfabetos han de seguir la misma ley. Si el alfabeto Sanscrito es hoy el mas completo, se debe á que este alfabeto es el resumen de una civilizacion literaria que arranca de siglos anteriores á Homero y llega hasta la edad moderna, de manera que la representacion gráfica de la palabra, ha podido en tan largo período completarse. Bopp, refiriéndose á las aspiradas, asegura que el sistema de aspiradas en la escritura Sanscrita es muy posterior á la época en que se desprendieron del tronco Ario, la mayor parte de las razas y de las lenguas que se extendieron por Europa.

Por otra parte, el estudio comparativo de las lenguas, nos enseña que en algunas faltan ciertas consonantes muy frecuentes en otras, manifestando la impotencia de ciertos pueblos para distinguir y pronunciar ciertos sonidos, y por último, que existen idiosincrasias fonéticas, como existen idiosincrasias lexiológicas y sintáxicas.— Así el Chino carece de *d*, el mismo Sanscrito y el Eslavo carecen de *f*, el Griego no tiene *j*, el Árabe no tiene *p* y el Hebreo *r* fuerte, etc., etc.

Estas observaciones son necesarias para que no se juzgue desfavorable é injustamente el alfabeto ó adefato Hebraico, que vamos á exponer, porque pertenece á una lengua muerta hace ya mas de veinte siglos, y de la cual no conservamos sino un solo libro, la Biblia, lengua que no puede ofrecernos en su transcripcion gráfica los efectos de la larga historia de la lengua Sanscrita.

El adefato Hebreo consta de veintidos signos, que son los siguientes:

| | | | | | |
|---|--------|------------|---|----------|-------------|
| א | aleph | <i>h</i> | ל | lamed | <i>l</i> |
| ב | beth | <i>b</i> | מ | mem | <i>m</i> |
| ג | ghimel | <i>gh</i> | נ | nun | <i>n</i> |
| ד | dhalet | <i>dh</i> | י | hhhhayin | <i>hhhh</i> |
| ה | he | <i>hh</i> | ס | samech | <i>s</i> |
| ו | wau | <i>w</i> | פ | phi | <i>ph</i> |
| ז | zain | <i>z</i> | צ | tsade | <i>ts</i> |
| ח | hhhet | <i>hhh</i> | ק | qoph | <i>q</i> |
| ט | tet | <i>t</i> | ר | resch | <i>r</i> |
| י | yod | <i>y</i> | ש | schin | <i>sch</i> |
| כ | chaph | <i>ch</i> | ת | thau | <i>th</i> |

El sonido ó valor fonético de estos caractéres en la escuela española es el siguiente, segun su órden: *h* suave ó espíritu dulce de los griegos; *bh*, *gh*, *dh*, *hh* ó espíritu fuerte de los griegos, *w*, *z*, *hhh*, *t*, *y*, *k*, *l*, *m*, *n*, *s*, *hhhh*, *ph*, *ts*, *q*, *r*, *sch*, *th*. Estos sonidos se dividian en guturales, paladiales, dentales, linguales y labiales; pero mas curiosa que esta division es la en naturales, prolongadas y dilatadas, que nace de la diferente figura que tienen en la escritura. La figura natural es la que tienen en principio y medio de dccion; pero hay cinco letras que prolongan su figura en fin de palabra, y otras cinco que la dilatan. Esta prolongacion ó dilatacion de las letras, nacia del empeño de representar gráficamente la palabra oral, evitando la division de las palabras al terminar

mayor ó menor, el mayor ó menor descanso del que lee, entre las partes principales ó miembros de una cláusula ó periodo, de manera, que representan lo que llamamos puntuacion en las lenguas modernas, señalando con la , , el ; , los : y el . final, las oraciones principales y sus incisos. Pero unido á este oficio va el prosódico, y bajo este aspecto los acentos hebreos señalan, la lentitud, la rapidez, el énfasis, con que debe leerse una frase, y por último, tienen el oficio musical para indicar el tono con que debe pronunciarse.

No cabe en nuestro juicio una manifestacion gráfica mas completa de la palabra oral; porque se llega hasta retratar por medio de signos el tono, las inflexiones y hasta el timbre de la voz, cuando se pronuncia lo escrito. No á la ligera habíamos escrito, que era la escritura en la antigüedad una notacion musical de la palabra hablada.—Los ejemplos y los datos que hemos obtenido en esta ligera excursion histórica á los dos alfabetos, tipos de las lenguas Semíticas é Indo-Europeas, demuestran cumplidamente la doctrina establecida.

35. La riqueza y aun la exuberancia de los alfabetos antiguos, riqueza que no solo se ostenta en las lenguas Hebrea y Sanscrita, sino en las que la siguieron, como el Zend ó el Árabe, sufre en el transcurso del tiempo las leyes generales de la palabra que expusimos en su lugar. ⁽¹⁾ Como las lenguas, tienden los alfabetos á simplificarse, olvidando los atavíos y los ornatos de las antiguas escrituras que consignaban de una manera tan minuciosa todos los movimientos orgánicos de la voz y todos los afectos de la palabra.

Sin embargo, con esta simplificacion del alfabeto, que como un hecho constante, advierten todos los filólo-

(1) Parte I, Cap. III, pár. 21.

gos, hay que señalar la formación de un estudio gramatical en las lenguas derivadas, con el nombre de Ortografía, cuyos diferentes tratados sobre el origen de las voces, puntuación, etc., pueden considerarse como partes desgajadas del sistema de escritura, y que por último, se ha constituido como un estudio especial. Para comprobar que la escritura alfabética tiende á simplificarse, examinaremos rápidamente los alfabetos de las tres lenguas mas relacionadas con nuestro estudio.

El alfabeto Griego, de origen fenicio segun voz general de los escritores griegos, constaba primitivamente de diez y seis signos que eran: α, β, γ, δ, ε, ι, κ, λ, μ, ν, ο, π, ς, τ. A estos diez y seis caracteres les llamaron φοινικετα γραμματα, atribuyendo á Cadmo su introducción en Grecia.

Este primitivo alfabeto se aumentó con la υ, con las aspiradas θ, φ, χ. y por último, con cuatro letras dobles ζ, ξ, ψ, ω; atribúyese á Simonides de Ceos y á Epicarmo de Sicilia su introducción en los días de las guerras persas, empleándose ya en los escritos oficiales en el segundo año de la 90 Olimpiada. En la epigrafía antigua griega encontramos además tres letras de origen semítico, como son la *Koppa* ó *coph* de los hebreos, el *sampi*, que corresponde *schin*, y el *Bau*, que es el *Wauh* del alfabeto hebraico. Por último, los eolios usaban el digama que tenía un sonido de *f*, ó *v*.

De estas veinticuatro letras constaba el alfabeto Griego, que á primera vista nos ofrecia una considerable reducción del Sanscrito, y aun del Hebreo, teniendo en cuenta los puntos vocales y diacríticos. Cierta es que los sonidos vocales son ya siete, porque existen ε y η, ο y ω y υ supliendo una falta del alfabeto Sanscrito, pero en cambio han desaparecido las aspiradas, porque solo la *theta* θ merece este nombre, siendo la *xi* verdadera guttural y la *ph* una labial. Quedan como ténues τ y Η, como medias β, δ y γ y solo *th* como aspirada, habiéndose

simplificado de esta manera los tres grados de la pronunciación del alfabeto Sanscrito.

En la antigua Italia, según Mommsen, se encuentran siete alfabetos entre ellos, el Griego, el Etrusco, el Pelásgico, el Latino, el Umbrico. Según Plinio, el alfabeto Latino se asemejaba al Griego, así como el Etrusco no carecía de *F, G, H, I, K, Q, V, X, Y, Z*, y por último, cuando dominó la lengua del Lacio, el alfabeto fué el siguiente: *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, x, y, z*.—A estas veinticinco letras hay que aumentar tres, según los eruditos, que adicionó el Emperador Claudio.

Nótase, comparando ambos alfabetos, que los latinos dan ya carta de naturaleza al *coph* fenicio ó *coppa* griego, convirtiéndolo en *Q*, que la aspiración *H*, forma también parte integrante de él, y que, por último, si no primitivamente, en tiempos posteriores, los gramáticos naturalizaron en el alfabeto latino la *z* y la *y*.

Los gramáticos latinos clasificaban generalmente este alfabeto llamando fuertes á las siguientes letras: *p, f, c, (k. g.) t, s*, y suaves á la *b, v, g, f, d* y *z*. Como líquidas clasifican á la *l, m, n, r*; llaman letra doble á la *x*, y aspiración á la *h*. Las aspiradas han desaparecido por completo y se han perdido las letras medias entre ténues y suaves, que aun reconocían los griegos. Si la *h* aparece como aspiración, hay que recordar los espíritus dulces y fuertes de los griegos, de que nos ocupamos en el párrafo siguiente.

El alfabeto Castellano, según la Academia de la lengua, consta de veintiocho letras, que son las latinas, mas las tres *ch, ll, ñ*, que algunos gramáticos llamaron compuestas. No es del momento discutir los orígenes históricos de este alfabeto, ni indagar si razas que ocuparon á España en la edad histórica precedente á la venida de los Fenicios y Griegos, conocían ya la escritura alfabética, opinión que no carece de fundamento, lo único que impor-

ta á nuestro asunto es consignar que el alfabeto Español difiere del Latino en puntos esenciales. El Latino no cuenta mas que con cuatro dentales, dos ténues ó fuertes, *t, s*, y dos suaves, *d, z*, en tanto que el Castellano cuenta con seis, tres fuertes, *T, Ch, S*, y tres suaves, *D, X, Z*, porque la *X* no es, en nuestra opinion, letra compuesta; porque, ó todas las letras son compuestas, ó ninguna lo es representando como representan articulaciones de la voz. (1) La lengua Latina cuenta con una gutural fuerte de un grado solo, como es la *k, q* ó *c*; la Castellana cuenta con este sonido gutural, *ca*, mas el *ja jo*, el medio *que qui*, y *ge gi*, suave *ga, gue, gui, go, gu*, de manera, que la série gutural es completa en el alfabeto Castellano. (2)

No existen tampoco en la lengua Castellana letras nasales, pero en cambio las letras paladiales pueden clasificarse en série casi completa, considerando como fuertes ñ (*rr*), *n*, como medias, *ll* y *r*, y como suaves, *m* y *l*. Como labiales comprende el alfabeto Castellano, dos fuertes ó explosivas *p* y *v*, y dos suaves, *b* y *f*, y por último, la aspiracion *h*, tomada de la lengua Latina.

Detenemos en considerar las causas de este alfabeto, ya en sus orígenes, ya en la renovacion dialectal que ha sufrido el Castellano, nos llevaria muy lejos de nuestro propósito; pero no terminaríamos estas indicaciones, si no dedujéramos de ella una regla general, que es el respeto, y el respeto mas profundo á la ortografía de la lengua. Si, como hemos repetido, y decia ya nuestro ilustre Nebrija, la escritura es la transcripcion exacta de la lengua oral, es imposible suprimir, como con poco tino se ha propuesto, algunas de las letras de nuestro alfabeto.—Esas artificios-

(1) V. Cap. II, pár. 16 y 17.

(2) La letra *X* no creo pertenezca por derecho propio á nuestro alfabeto.

sas reformas del alfabeto, son como las reformas de la lengua: verdaderos atentados contra la filosofía natural y positiva de las lenguas. ¿Cómo desconocer la diferencia entre la *b* y la *v*, cuando la primera es suave y la segunda fuerte? ¿Qué oído no distingue entre *jacara* y *ágil*, entre el sonido fuerte gutural *ja* y el medio de *ge gi*? No son irregularidades ni caprichos del uso, la adopción de los signos alfabéticos; son la expresión gráfica de diferencias reales en la pronunciación, que es preciso observar con cuidado. Contra este hecho conspiran los promovedores de reformas ortográficas, que no comprenden que la palabra escrita es una reproducción de la oral, y no un sistema taquigráfico ó abreviado, puramente memorativo de la palabra oral. Las lenguas se conservarán tanto más, cuanto más se respete la ortografía, que guía y dirige la pronunciación, indica las derivaciones y preserva á las lenguas ya escritas de los estragos de la tradición oral. La simplicación á que tienden los alfabetos ha de contenerse dentro de los límites naturales que marca la índole, tantas veces repetida de la escritura.

Constituye una parte muy principal de la ortografía en las lenguas modernas, el tratado de los signos ortográficos. En la estigmatología Hebráica, es decir, en el estudio de los acentos de esta lengua, se encontraba comprendido este tratado, formando un cuerpo con la teoría gramatical de aquella lengua: lo mismo sucede en las escrituras silábicas, y aun en el primer período de la lengua Védica los signos de su alfabeto cumplían las funciones que en las lenguas modernas desempeñan los ortográficos. Pero cuando fuéronse simplificando los alfabetos, la necesidad de suplir por signos externos accidentes muy principales de la palabra, dió origen á los signos accesorios ortográficos, tales como los espíritus, los acentos inventados por los griegos y empleado despues por los lati-

nos. La puntuacion (*συνμα*) (*interpunctio*) fué asimismo un accesorio importante en la escritura, porque señalaba las divisiones esenciales de la frase y las pausas de la voz en la pronunciacion. Sin embargo, la puntuacion es muy posterior al alfabeto, y puede sostenerse que no comenzó á usarse hasta el siglo IV ó III, quizás antes de la Era cristiana, como lo indica el que no se encuentra rastro de ella en las inscripciones de una edad anterior, y el que los manuscritos encontrados en las ruinas de Herculano aparecen tambien sin puntuar, á pesar de que no se remonta mas allá del siglo I ó II antes de Jesucristo. Los eruditos creen, que solo los manuscritos de lujo y los libros dedicados á la enseñanza se puntuaban, porque la sociedad culta griega y latina podria considerar como una injuria al lector el señalarle cosas tan notorias como el cambio de sentido, la pausa y los demás efectos que marcan los signos ortográficos de que nos servimos. Sin desconocer un gran fondo de exactitud en esta observacion, no debe olvidarse que el gran número de conjunciones copulativas de las lenguas Griega y Latina, así como la construccion sintáctica de las lenguas hacia menos necesaria la puntuacion que en las lenguas Románicas, en las que la coma, punto y coma y dos puntos, cumplen y desempeñan sus funciones, que bien pueden llamarse sintáxicas. La extension, por último, que las ciencias y las letras tuvieron en la edad moderna, difundiéndose por todas las clases sociales, y sobre todo la difusion de los conocimientos de que fué causa la imprenta, hicieron de todo punto necesaria la puntuacion para que de una manera gráfica se representase el lector la construccion sintáctica de la cláusula ó período y aun el afecto y las emociones del poeta ó prosista. Es notable bajo este aspecto, hasta qué punto han llegado las ortografias modernas. No solo han aceptado los antiguos signos ortográficos de los griegos y latinos, sin excluir el *hyphen*, el *apóstrofe*, la *virgu-*

la, etc., sino que se aceptan en las ortografías modernas, el interrogante (?), la admiración (!), los puntos suspensivos y otros signos de estados de ánimo, así como emplean algunas lenguas la mayúscula inicial en los sustantivos, ó la *bastardilla* para fijar la atención al lector en una frase ó palabras. Los adelantos tipográficos han aumentado por último con nuevos signos convencionales estos medios supletorios de la ortografía.

Cuando estudiamos en los tratados de Ortografía las reglas de la buena puntuación y del buen uso y empleo de los signos ortográficos, no es posible desconocer que todas aquellas reglas carecen de fundamento, si no se recuerda que las únicas que pueden preceptuarse son las que nazcan del carácter de la palabra escrita, es decir, de ser la representación gráfica de la palabra oral. Punto final, cuanto el razonamiento concluya; dos puntos, punto y coma ó coma, donde haya distinción de partes, separación de incisas, frases incidentales en el pensamiento, y donde la voz con sus pausas ó con sus modificaciones note esta separación. La puntuación no es, por lo tanto, la expresión de un hecho fisiológico, no corresponde á lo que los músicos llaman *tomar bien los alientos*, ó inspirar, en momentos adecuados; es la expresión de los lazos y conexiones sintáxicas de las palabras y, por lo tanto, de las relaciones lógicas del pensamiento del que habla. Pero estas relaciones lógicas no son las generales de la ciencia, sino la que establece el pensamiento del orador y del escritor, y aun cuando la construcción sintáctica le imponga ciertas leyes generales en la expresión, en el orden y enlace de las frases, en la colocación de ellas y en la construcción general del período, el escritor atiende á su pensamiento, á su impresión subjetiva, y según sus exigencias ordena y construye. De aquí la vaguedad de cuantas reglas se puedan dar sobre el buen uso de la puntuación, y de aquí la libertad con que se emplea por

los poetas y los prosistas, acomodándola á su pensamiento propio y no á preceptos generales.

Bastan estas indicaciones para que resulte comprobada la doctrina de que la ortografía es la representación gráfica de la palabra oral. Vemos que reproduce por medio de signos las vocales y consonantes de la voz humana, por medio del *hyphen*, la *virgula*, el *apóstrofe*, la *diéresis* los espíritus rudo y suave de los griegos, varios accidentes de la pronunciación y por medio de la puntuación y de los signos admirativos é interrogatorios, párrafos, puntos suspensivos, bastardillas, etc., tanto la construcción sintáctica y encadenamiento lógico de las ideas, como los afectos y las intenciones del que habla ó escribe; si no con la perfección de los antiguos alfabetos, con una suma de medios importantes á los que se agregan los supletorios del arte tipográfico moderno.

36. Las lenguas no se perpetúan, como hemos visto en el estado oral, sino que se fijan por medio de la escritura, adquiriendo por este hecho una estabilidad que las dota de caracteres permanentes. Este segundo período de la historia de las lenguas, marca una contradicción constante de las cualidades que hemos reconocido en el período oral. Entregadas en este á las leyes variables del sentido y á todas las irregularidades de la espontaneidad, cambian y se mudan siguiendo la suerte de las generaciones y sin seguir otra ley ni obedecer á otra necesidad que á la suprema de expresar fiel y enérgicamente el espíritu de la muchedumbre. Si fuese posible formar una historia del lenguaje oral, nos sorprendería el espectáculo de su incesante variación y de las continuas modificaciones que le imprimen influencias locales y hechos individualísimos.

Pero este estado del lenguaje cambia en el momento en que se fija por medio de la escritura. La palabra es-

crita de la generacion que pasó, comprime y sujeta la tendencia á la variedad en el lenguaje de la generacion que inmediatamente le sucede; y adelantando los tiempos por la sola influencia de la palabra escrita, va manifestándose la unidad de la lengua y va decreciendo por lo tanto la espontaneidad del lenguaje. Fácil es, en efecto, conservando monumentos escritos de una y otra generacion, sorprender las leyes fonológicas que con mayor ó menor exactitud se han observado en los tiempos ya pasados; y es mucho mas fácil aun, reconocer las leyes gramaticales lexiológicas y sintáxicas por el análisis reflexivo de estos monumentos escritos. Así se manifiestan en el hecho mismo las cualidades de las lenguas, y por su misma historia revelan sus condiciones ingénitas; y dicho se está, que continuándose esta manifestacion cada vez mas clara y precisa, no tardan los filólogos en expresar por medio de las gramáticas las condiciones de las diferentes lenguas habladas. La formacion de la gramática de una lengua, no es, por lo tanto, un trabajo *á priori* y puramente filosófico, como han entendido algunos escritores del pasado siglo y no pocos del presente; es, por el contrario, una exposicion *a posteriori* de las leyes indicadas en los hechos estudiados, expresando así la creacion espontánea de la lengua por medio de fórmulas reflexivas que explican las constituciones que han servido de leyes á la progresion natural del lenguaje. Seguir otro sistema, equivaldria á considerar el lenguaje como una creacion artificial, y ya hemos expuesto repetidas veces, que la espontaneidad es de esencia en cuanto concierne á la manifestacion del espíritu por medio de las lenguas.

Esquisito celo y gran cuidado requiere el formular la gramática de una lengua, traduciendo en formas científicas las leyes naturales que en ella se han manifestado. Es absolutamente preciso examinar con interés y con su-

ma diligencia, lo que haya de original y privativo en la lengua que se estudia, procurando deslindar lo que es efecto de esta originalidad, y qué expresa el carácter ó fisonomía de un pueblo, de lo que es causado por influencias históricas, por contactos y conexiones con otros pueblos y con otras lenguas. Hecho este estudio, la originalidad gramatical que aparezca, no como genialidad del autor, sino comprobada por la aquiescencia y empleo general del pueblo, constituirá la índole privativa de cada uno de los idiomas, sirviendo para lo futuro de cánón á fin de valorar la pureza en el lenguaje de los escritores, ó sea su mayor ó menor fidelidad en la observancia de estas prescripciones gramaticales. Es indudable que en esta sucesion histórica de las lenguas, va gradualmente extinguiéndose la espontaneidad del lenguaje sustituyéndola una composicion reflexiva y una derivacion dentro del mismo idioma, debida principalmente á la extension que recibe la lengua y á su cultivo por los hombres de ciencia y por los literatos; de suerte, que si al pueblo corresponde la legítima gloria de haber creado una lengua, á las clases eruditas incumbe la grave é importantísima tarea de conservarla y perfeccionarla, enriqueciéndola con las derivaciones y los vocablos, con los giros y las construcciones que reclamen las nuevas necesidades de la ciencia, de las costumbres, de las instituciones, en una palabra, de la vida del espíritu de una nacionalidad.

En esta tarea de conservacion y de perfeccion de las lenguas, debe evitarse toda exageracion y toda influencia exclusiva á fin de que no se desnaturalize y pierda su propio carácter un idioma nacional. Censurable será un neologismo que no esté motivado por la falta del vocablo correspondiente, por la necesidad de expresar una idea generalmente conocida ó un sentimiento generalizado en el pueblo. Censurable será un arcaismo sistemático que confunda las fases históricas de una lengua, borrando en

ella las sucesivas influencias, hijas del desarrollo del carácter de un pueblo. No menos digno de censura será el empeño de los amadores de una lengua extranjera, bien sea la Hebrea, la Árabe, la Latina ó la Francesa, que se empeñen en trastocar así las leyes de la derivacion etimológica como las de la sintáxis ó prosódia por el pueril empeño de vaciar en moldes árabes ó latinos la expresion gramatical de una lengua, que por mas que haya vivido en contacto con el pueblo hebreo y reconozca á la latina como lengua madre, tiene carácter propio y verdadera originalidad gramatical.

En esta empresa, encomendada principalmente á las Academias en las naciones modernas, hay que distinguir asimismo el grado de autoridad de los escritores clásicos, ó sea de aquellos que por su conocimiento de la lengua nacional la emplean con entera sujecion á las leyes propias de cada lengua y la enriquecen con numerosas locuciones que no son otra cosa que nueva y felicísima expresion de aquellas leyes. Pero debe cuidarse de huir de una imitacion servil y material. En los escritores hay siempre que distinguir lo que pertenece á su estilo, ó sea su personalidad literaria, lo que pertenece á la influencia de la época en que se vive, que sin darnos cuenta de ello á todos nos domina, de lo que sea verdadera expresion del genio de la lengua. Así, por ejemplo, en nuestros prosistas del siglo xvi Mendoza, Mariana, Moncada y Me- lo hay que distinguir la influencia latina y el empeño con que aquellos escritores cuidaban de escribir con el Diccionario español, pero sujetándose á la sintáxis latina. En la centúria siguiente, esta misma influencia, unida á las de las escuelas conceptista y culterana, desnaturalizó en las clases elevadas la lengua de Castilla y seria error manifesto imitar de los clásicos de estas dos edades las inversiones violentas, los giros atrevidos, el énfasis y los demás defectos que por generalizados que estuviesen en

aquella edad, son, sin embargo, extraños á la indole y contrarios á la pureza de la lengua castellana. Igual atencion exige el distinguir la genialidad del autor y aun la naturaleza de la obra que estudiamos como modelo. Los escritos literarios, como las novelas picarescas, por ejemplo, de los siglos xvi y xvii y el modo individual del novelista son causa de giros variados y de construcciones que si bien son felicísimas para manifestar el carácter de sus personajes y las condiciones de la clase social que se retrata, no por eso merecen consagrarse por la autoridad del escritor y recibirse como puras y castizas por las generaciones siguientes.

Tareas son estas que exigen, como vemos, copiosa instruccion y clarísimo discernimiento, causa, sin duda, de que se hayan encomendado en los tiempos modernos á doctas corporaciones que velan cuidadosamente por que se conserve la pureza genial de los idiomas en nuestros tiempos. Así por el desarrollo sucesivo de las letras, por el variado carácter que en cada uno de estos periodos recibe la lengua bajo la influencia espiritual que en cada uno de ellos se determina, se manifiesta todos los gérmenes y todas las cualidades del lenguaje. Hoy, cultivándose la historia, la lengua adquiere la majestad y la nobleza propia de la narracion; mañana, cultivándose la novela consigue la flexible variedad necesaria para la descripcion de caracteres y la pintura de las costumbres; despues la poesia lirica le presta color y vivacidad para decir los afectos; los estudios filosóficos la dotan de la precision analítica que es indispensable para la investigacion de la verdad; la dramática aumenta sus recursos variándola á lo infinito, y la popularizan, por último, la elocuencia sagrada y parlamentaria, prestándola vehemencia, energia, y haciéndola apta para seguir todos los giros, aun los mas caprichosos de la individualidad humana. Encadenándose estas perfecciones en la sucesion de los tiempos

y continuándose estas tareas por generaciones sucesivas bajo las leyes unitarias de la lengua nacional, es inútil decir qué magnífico legado, qué opulencia de medios artísticos reciben las nuevas generaciones al servirse de una lengua que cuenta con largo período de existencia y en la que han brillado nombres inmortales, como los que se cuentan en los anales de la historia Castellana.

Repetimos, que el cuidado principal es la conservacion del idioma para que no se desconozca su esencia gramatical al través de todos estos cambios y de tantas vicisitudes. La independencia de las naciones, su valor en la historia universal del arte, la individualidad en que pueda seguir mostrándose en la historia como un factor útil á la civilizacion cumpliendo destinos providenciales, depende en gran parte del cuidado con que se conserve la pureza de los idiomas, porque una vez alterados estos, no es difícil prever que se alterará el pensamiento de aquella nacion, y su vida sea presa de todos los accidentes y vicisitudes de los tiempos. La razon de este fenómeno ya la hemos expuesto repetidas veces, y se comprenderá, recordando el principio, de que es el lenguaje la expresion completa y perfecta de todo el espíritu del hombre.

37. Manteniéndose vivas por medio de la escritura las lenguas, y trasmitiéndose de una á otra edad, lo que por su medio expresó el espíritu humano en su historia pasada, y siendo natural la tendencia á conocer lo pasado, porque es condicion de la humanidad saber su historia, es un hecho, que se perpetúan las tradiciones artísticas de los pueblos.—Grecia conoció mas ó menos extensa y exactamente tradiciones de los pueblos orientales, y el sentido popular atribuía siempre á viajes y exploraciones en el Asia, la mayor parte de los inventos y de las perfecciones, que ilustraron aquella civilizacion. Roma, á su vez, cuidó con creciente afan de imitar las

artes de los griegos, y en religion, en ciencias y en letras, tomó á manos llenas cuanto le sorprendia y admiraba en la cultura de los pueblos helénicos.—En los tiempos modernos, lo mismo en los siglos XIII y XIV que en los XVI y XVII, las literaturas europeas acudieron á los escritos griegos y latinos para engalanar su inspiracion, extendiendo así el campo á la fantasía de sus poetas.—En el siglo último y en el presente, estudiadas las antiguas civilizaciones del Asia, conocidas las lenguas Sanscrita y Zend, lo mismo que en otros siglos se habian estudiado y conocido la Hebrea y la Arábica, se ha hecho notar la influencia de aquellas antiquísimas creaciones artísticas, que al cabo de veinticinco siglos refrescan el sentimiento poético de la edad contemporánea, ofreciéndoles los rientes y sencillos cuadros de los períodos primitivos.

De esta manera, gracias á la escritura, la Poesía no solo expresa la inspiracion actual del espíritu humano, ingénuo y exclusivamente, sino que la puede expresar en relacion y composicion con las de otros períodos y edades históricas, siendo así un reflejo exacto y constante de toda la vida del espíritu en la sucesion de los tiempos.—Esta combinacion del carácter de la Poesía en sus diferentes edades es posible, porque en Poesía, á diferencia de lo que sucede en el conocimiento de la verdad, la creacion de ayer no oscurece á la Griega ó á la Romana, como esta no hace olvidar á la Hebrea ó á la Índica.—Cada uno de estos períodos es una faz particular del espíritu poético con propia y eterna individualidad, y por eso los nombres de Valmiki, David, Isaías, Homero, Virgilio, Dante, Lope ó Calderon se suceden los unos á los otros sin que la gloria de los últimos eclipse la conseguida por los primeros. La belleza, como infinita, abre á su vez inmensurables horizontes á la inspiracion de los pueblos que van apareciendo en la historia, sin que sea posible imaginar siquiera límite á esta inagotable fecundidad de la idea di-

vina, como no es posible concebir períodos de esterilidad en el espíritu humano.

La palabra escrita hace posible esta constante vida de las literaturas ya pasadas, enlaza así unas edades á las otras, y revela de esta magnífica manera la unidad del espíritu humano y las eternas leyes de la historia providencial.

Si bien es incesante la actividad del espíritu creador, acontece á las veces, que una época, un siglo, pierde de vista su ideal propio, ó percibe enérgicamente la necesidad de ensanchar el campo de su inspiracion artística; en cualesquiera de éstos dos casos se producen en la historia de las literaturas, períodos, apellidados por los críticos, de imitación, y otros que generalmente son conocidos en la historia literaria con el calificativo de Renacimientos.—Los períodos de imitacion se limitan, por lo general, á reproducir una lengua ó una forma literaria determinada, y tienen un valor puramente arqueológico, pudiendo considerarse como tributos de respeto y de veneracion, rendidos por las generaciones presentes á hechos y glorias de las generaciones pasadas.—Poco queda de estos esfuerzos en la historia sucesiva: la imitacion, solo pasajera, presta apariencias de vida á lo que no tiene ya raices en la inteligencia y en el sentimiento de los pueblos, ni encuentra calor en el movimiento actual de la civilizacion. Por estas causas fueron estériles los esfuerzos de los que intentaron resucitar la antigua poesía provenzal en los consistorios del gay saber de los últimos siglos de la Edad media, como fueron inútiles, produciendo efectos contrarios á los apetecidos, las tareas de los cantores de la poesía caballeresca en el siglo xvi.

No deben confundirse con estos períodos de pura imitacion; aquellos otros de carácter mas general, llamados comunmente Renacimientos. Aprovechan estos Renacimientos á la historia universal del arte para evi-

tar los exclusivismos literarios de los pueblos y de las edades, y el sentido limitado nacional, que imprime muchas veces al arte de un pueblo la enérgica unidad de su historia.—Así, al terminar la historia de las literaturas de la Edad media se opera el Renacimiento de la Greco-Latina llevado á cabo con celo esquisito y con actividad indecible, por reyes, príncipes y pueblos, consiguiendo que resplandeciera en la plenitud de su belleza á los ojos del siglo xvi, el arte Greco-Romano.—Gracias á esta reproduccion, pudo llevarse á cabo por felicísimo consorcio la union del arte clásico y del arte moderno, sirviéndose mutuamente, prestándose asidua y constante ayuda, y originando una inspiracion mas alta, mas complexa y mas armónica, que habia de producir los siglos de oro de las literaturas española, portuguesa, italiana y francesa.

Si no fué este el pensamiento de los que con celo religioso salvaron los escritos de los poetas griegos y latinos, de los que instituyeron aulas y universidades para su enseñanza, de los que sublimaron aquellas lenguas y aquella poesía, es indudable, que el andar de los tiempos acomodó tan generosas empresas á estos fines universales del arte, que acabamos de indicar. Enlázanse por estas grandes y generosas restauraciones unas edades á otras: se eslabona lo que quedaba roto en la prosecucion de los tiempos: reverdece este ó aquel aspecto de la belleza, que se habia olvidado: se vivifica este ó aquel sentimiento que parecia ya desconocido, y por estos caminos y de este modo se integra el poeta en el conjunto de todas las propiedades y facultades del espíritu que son necesarias para la expresion de la idea divina de la belleza.

No se extrañará, en vista de estas indicaciones, que es inútil explanar, que consignemos que, gracias á la palabra escrita, que perpetúa la tradicion literaria, es posible la historia universal del Arte y de la Poesía, hecho de la mayor importancia para nuestro estudio y que justifica

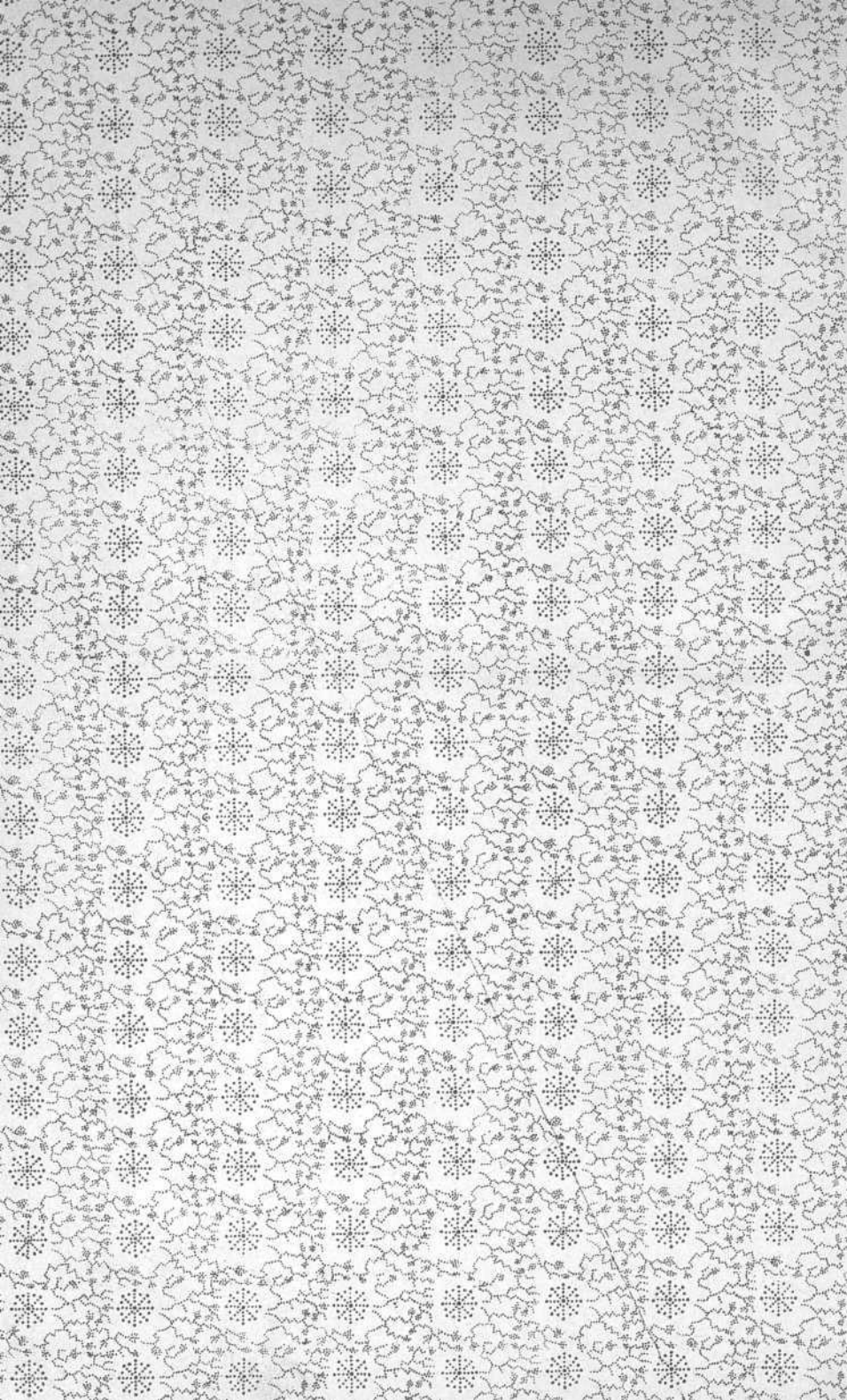
lo que hemos atribuido á este aspecto del lenguaje humano.—Existiendo una historia universal del Arte ó de la Poesía, pudiendo conocerla ó sentirla, así en sus elementos constitutivos, como en sus mas profundas concepciones, es hacedero descubrir las leyes de esta historia y hasta las grandes formas empleadas por la humanidad para la manifestacion del ideal artístico.—Si hablamos de poemas, tragedias, odas ó himnos, y en la historia de las literaturas encontramos constantemente estos como grandes moldes en que vacian su inspiracion los pueblos desde la edad mas remota hasta la moderna, no nos será difícil señalar la ley del espíritu humano representada por esos moldes, y será tarea no menos asequible exponer cómo de literatura en literatura, de nacion en nacion, han ido aquellos moldes ó formas generales constituyéndose, agrandándose y perfeccionándose, permaneciendo fieles, sin embargo, á la ley espiritual que los creó y cuya existencia constantemente han manifestado. .

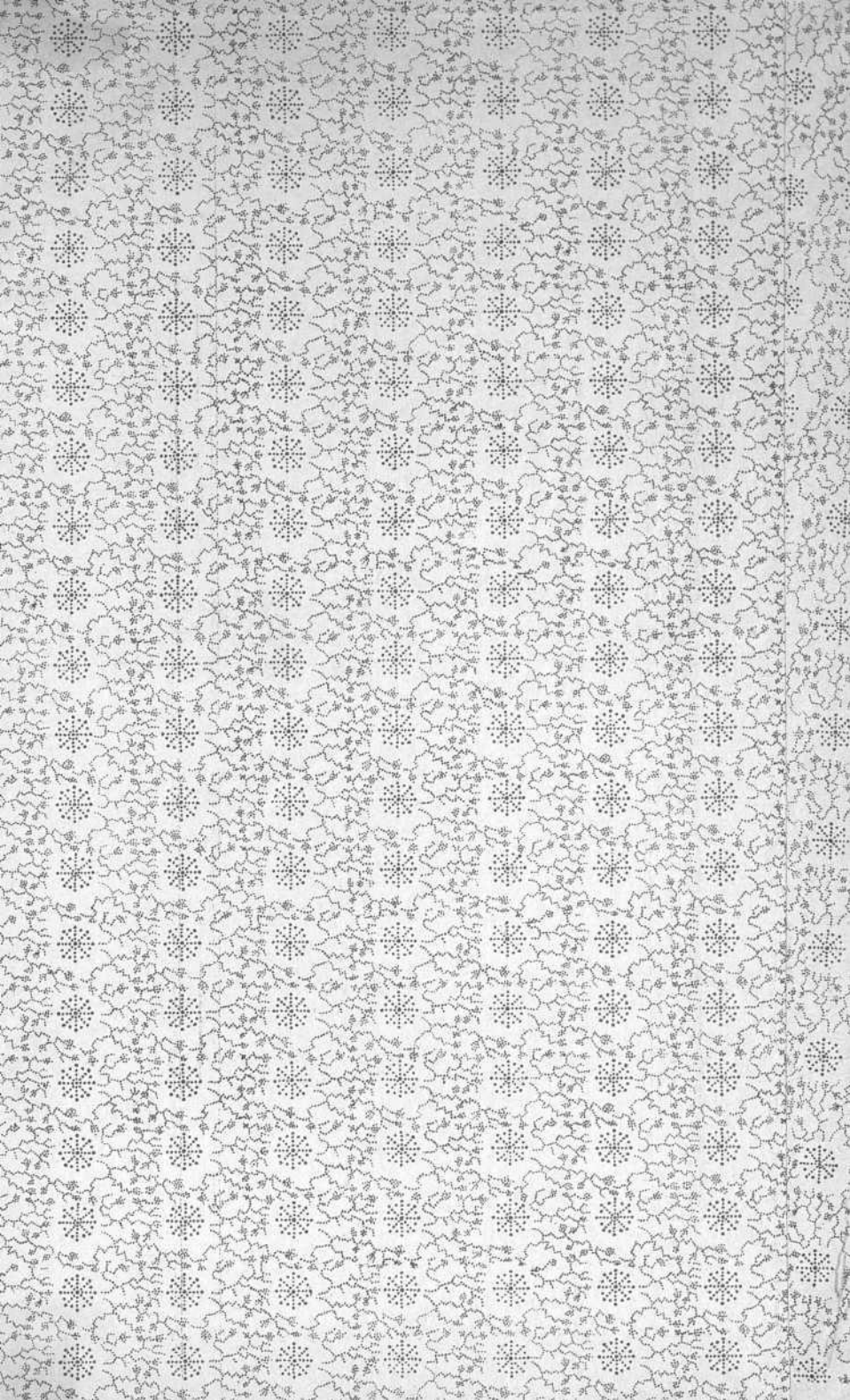
Solo de esta suerte es posible el estudio de la literatura general, ó sea de la esencia de la literatura y de sus constantes manifestaciones. Solo creyendo en la historia universal de la Poesía ó del Arte, solo considerando bajo unidad las sucesivas creaciones artísticas de los pueblos históricos es posible indicar las leyes filosóficas de esta historia.—De otra manera, el estudio de la Literatura sería el de una fútil y arbitraria coleccion de reglas y preceptos, hijas del gusto dominante en un período dado y efecto de circunstancias históricas y pasajeras.

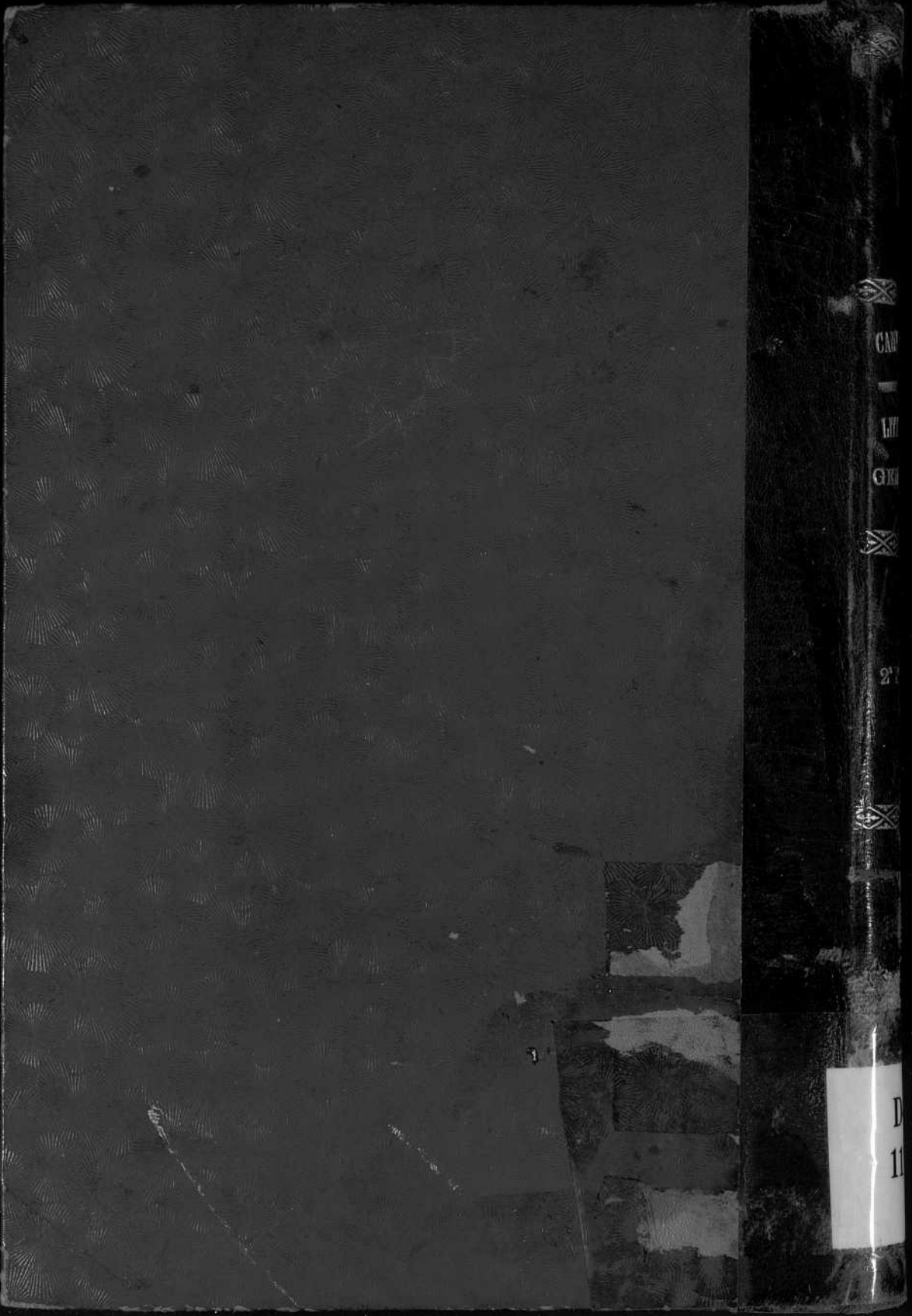
38. Expuesta la teoría general del Arte ó de la Poesía, examinada la palabra en su doble aspecto fonológico y espiritual, conocido el estado superior que crean los dos anteriores, armonizándose y que hemos analizado al decir como era la palabra órgano de la Poesía, señalada, por último, la coexistencia de la tradicion literaria por medio de la

palabra escrita, fundando así una historia universal del Arte, cuyas leyes estéticas nos han de servir de criterio para la exposicion y juicio de las formas generales de la Poesía ó del Arte universal, nos toca penetrar en el interior de la Poesía, distinguir cuáles son estas formas, determinarlas, indicar su esencia y reconocer en la sucesion de las literaturas cómo se han originado y cómo han crecido, sostenidas siempre por la ley filosófica que hizo necesaria su aparicion. El estudio de estas variedades de la Poesía, que con ser tales, no desmienten nunca el carácter general señalado constituirá el asunto de la *parte segunda*, ó sea de la Poesía y sus GÉNEROS.

FIN DE LA PRIMERA PARTE.







CAM

WM

GKI

21

D
11



CANALEJAS

LIBRATURA
GENERAL

2ª PARTE

D-1

1177