

BLANCO

ARTE
DE LA
LECTURA

BIBLIOTECA

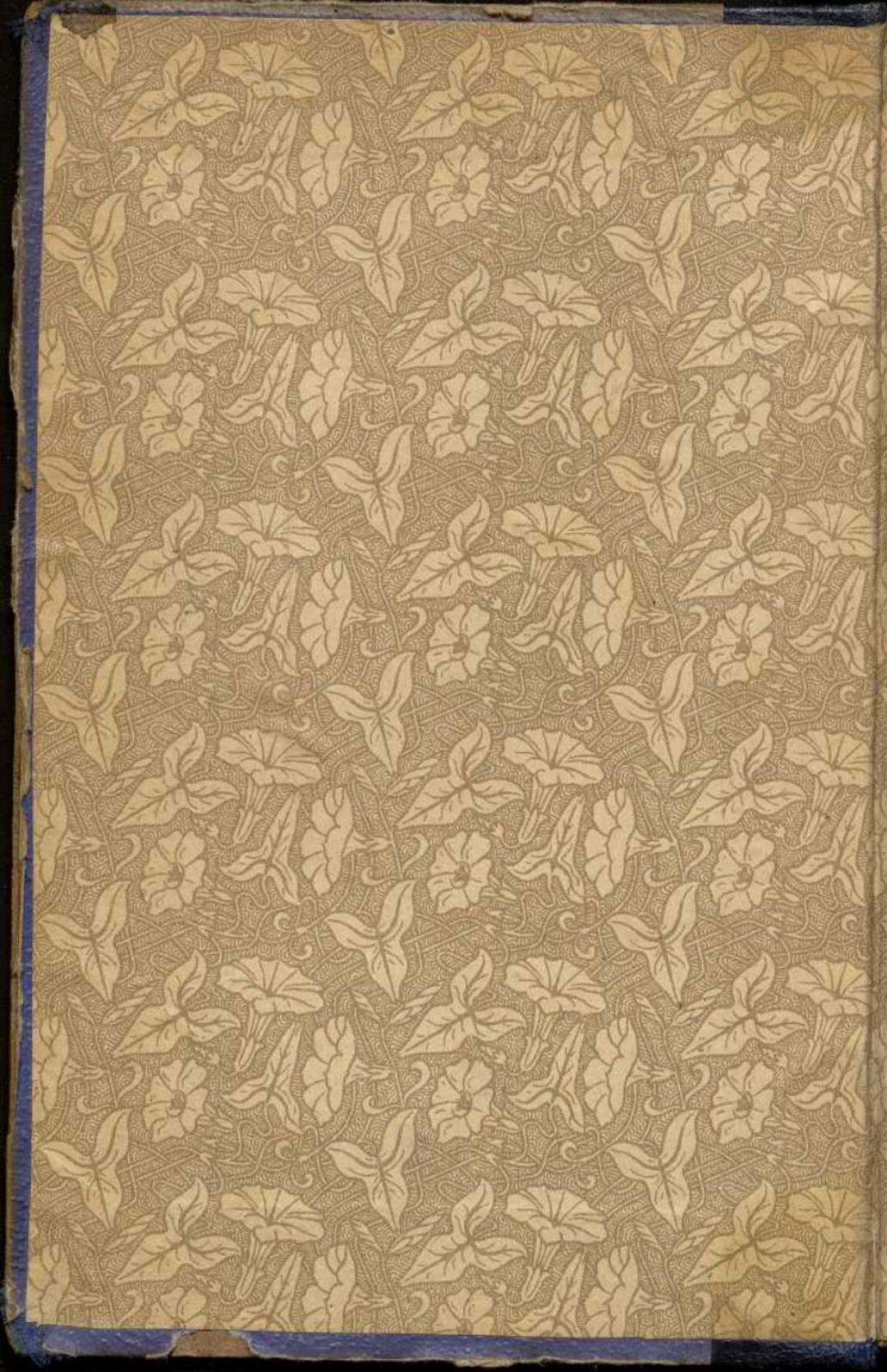
UNIVERSITARIO

DE GRANADA

B
17
411

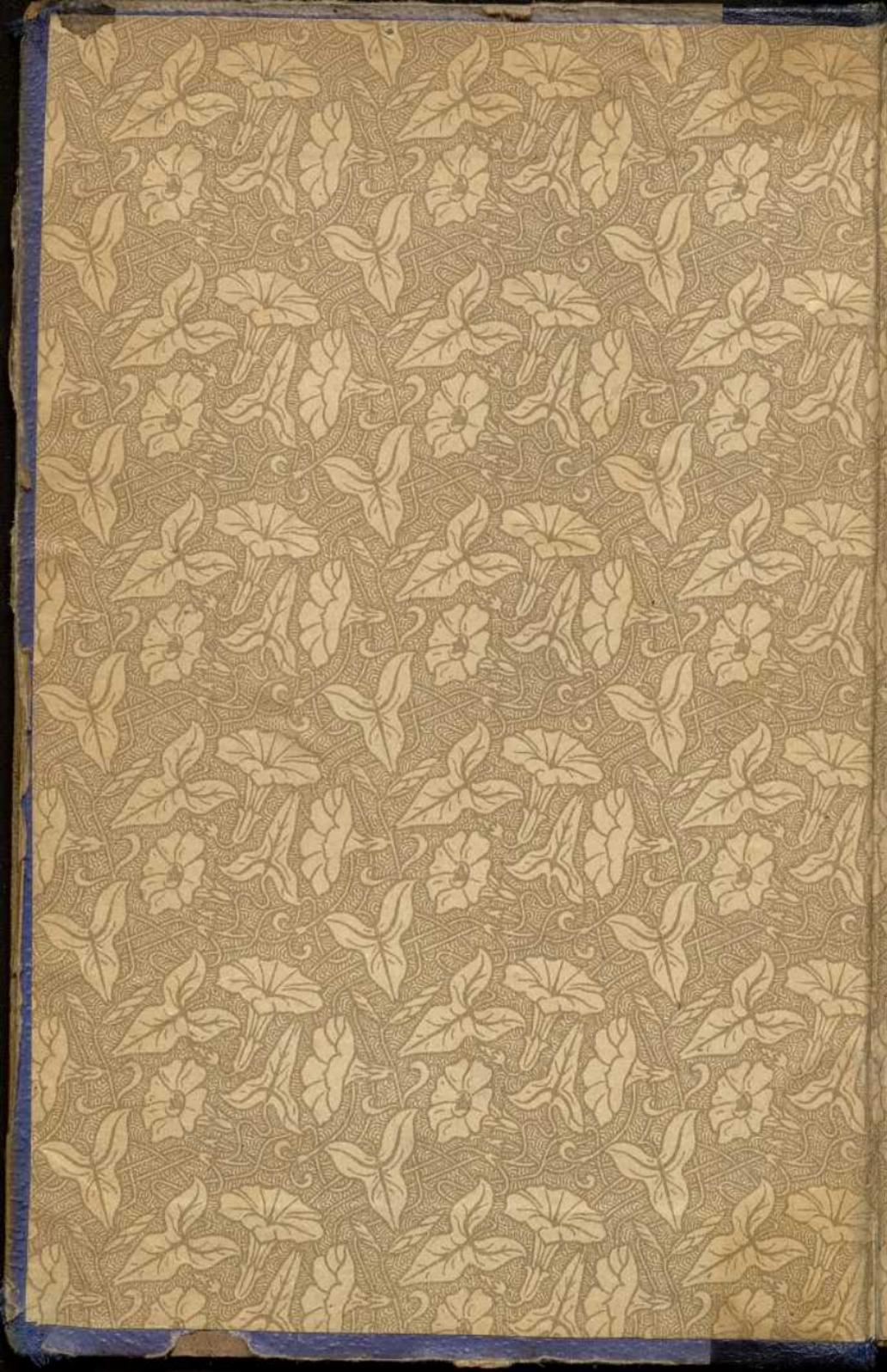
CO
E
PRA
PRA
PRA
PRA

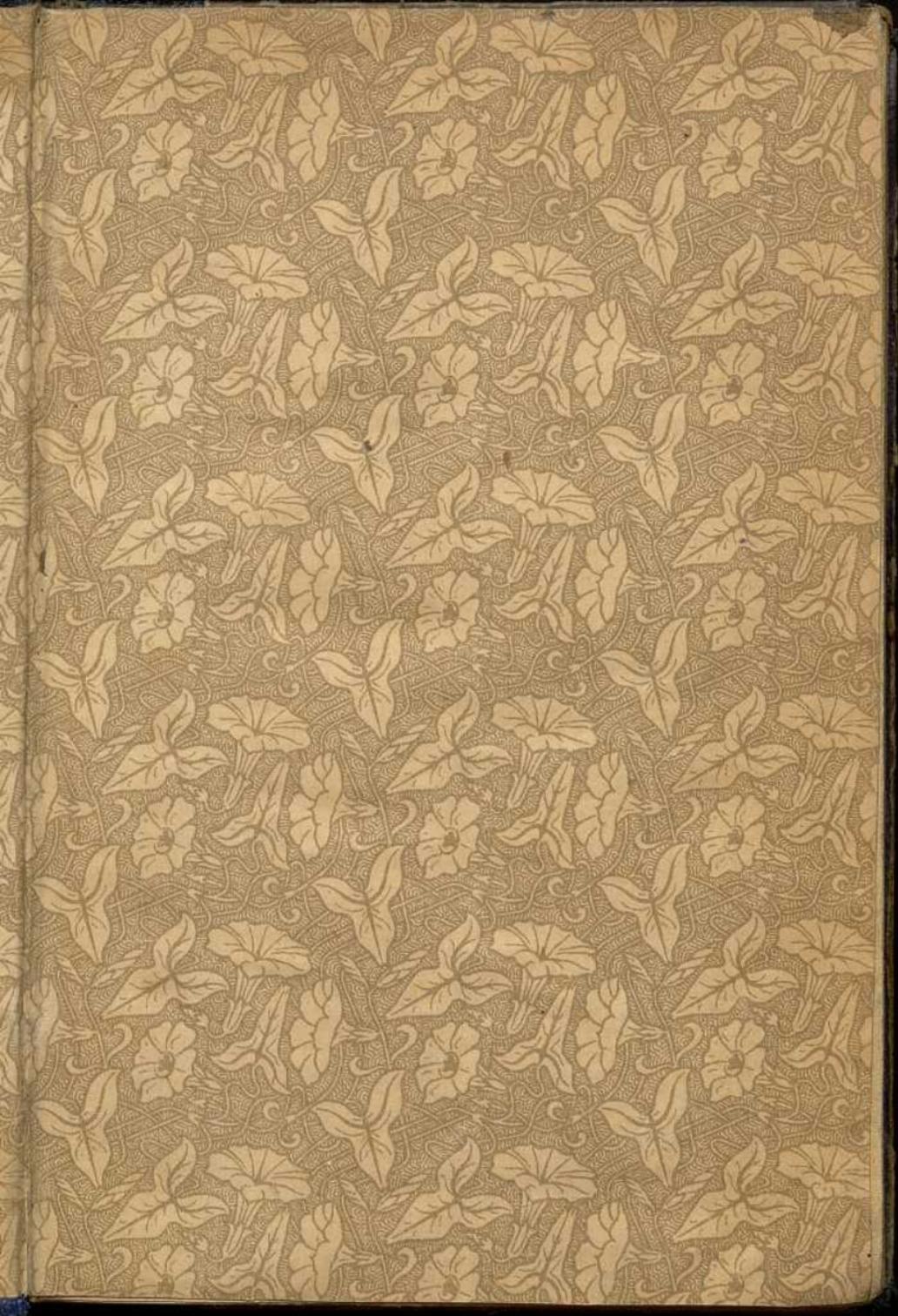




0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17







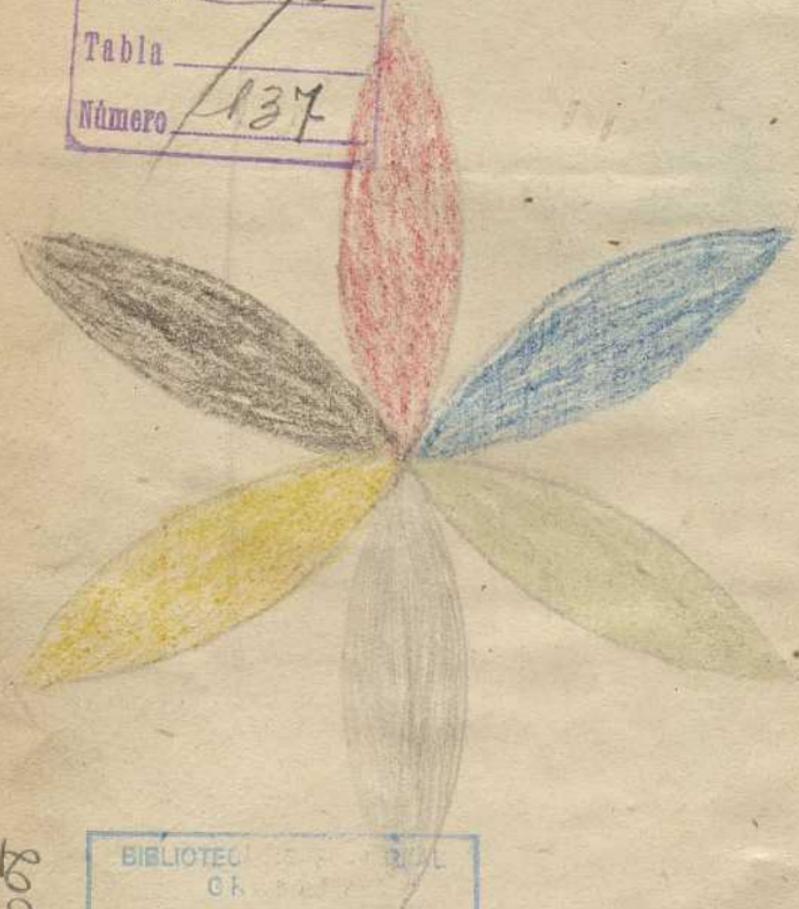
Biblioteca Universitaria
GRANADA

Elle B

Estanto 52

Tabla _____

Número 137



800699021
 865716819

BIBLIOTEC **REAL**
CI.

Sala: B

Estanto: 17

Número: 411

R 15288

LENGUA CASTELLANA

ARTE
DE
LA LECTURA
(TEORÍA)

POR

D. RUFINO BLANCO Y SÁNCHEZ

Regente en la Escuela Normal Central, Profesor de la asignatura
en dicho establecimiento de enseñanza y Licenciado
en Filosofía y Letras,

— CON UNA INTRODUCCIÓN SOBRE EL LENGUAJE

por

D. JOSÉ MARÍA BRIS Y SÁNCHEZ

*Obra declarada de texto para escuelas normales y favorablemente
informada por la Real Academia Española.*

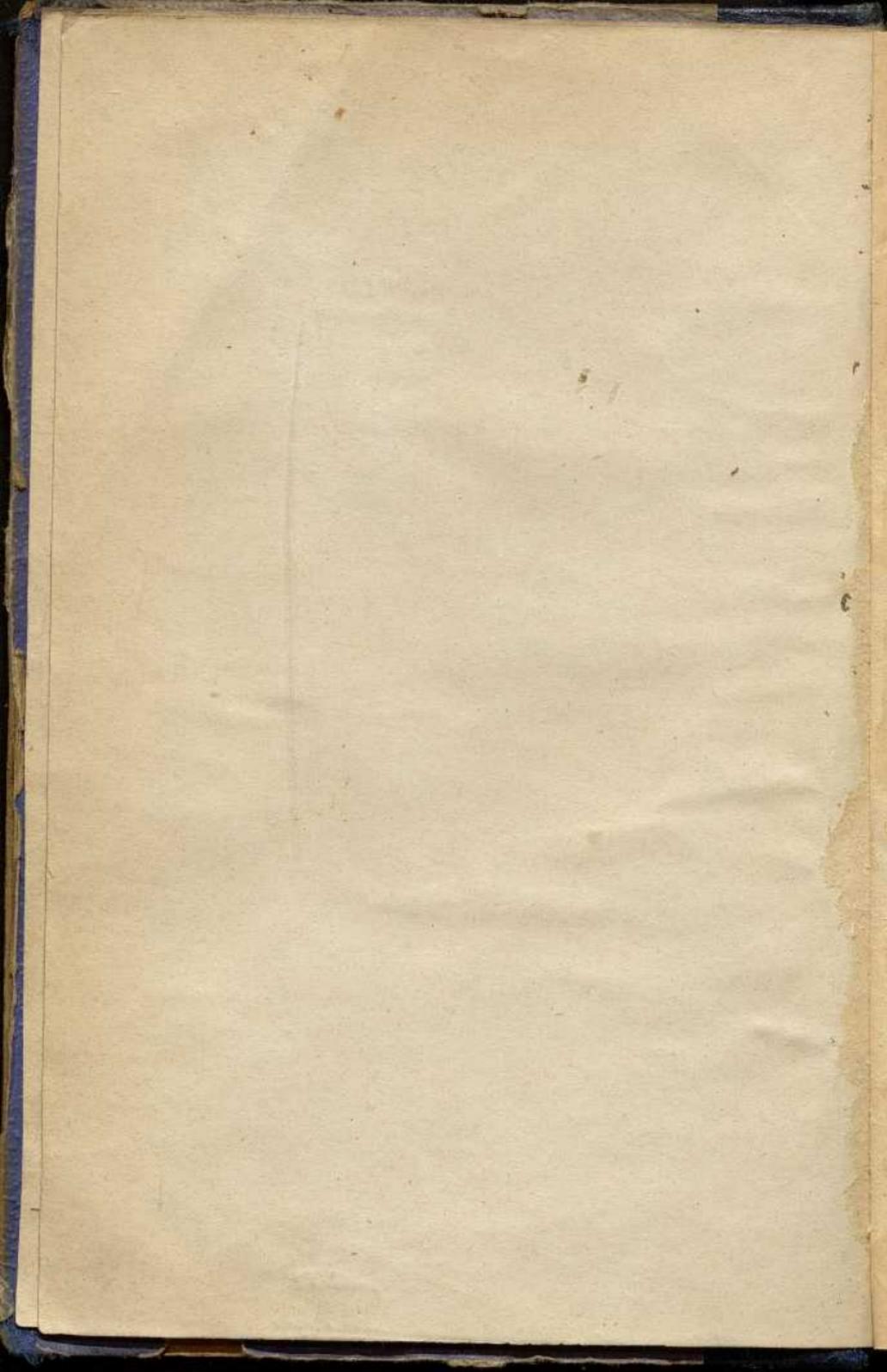
TERCERA EDICIÓN

Precio del ejemplar en rústica: TRES pesetas.

MADRID.—1899

3485.—AGUSTÍN AVRIAL, IMPRESOR
San Bernardo, 92, teléf. 3022.



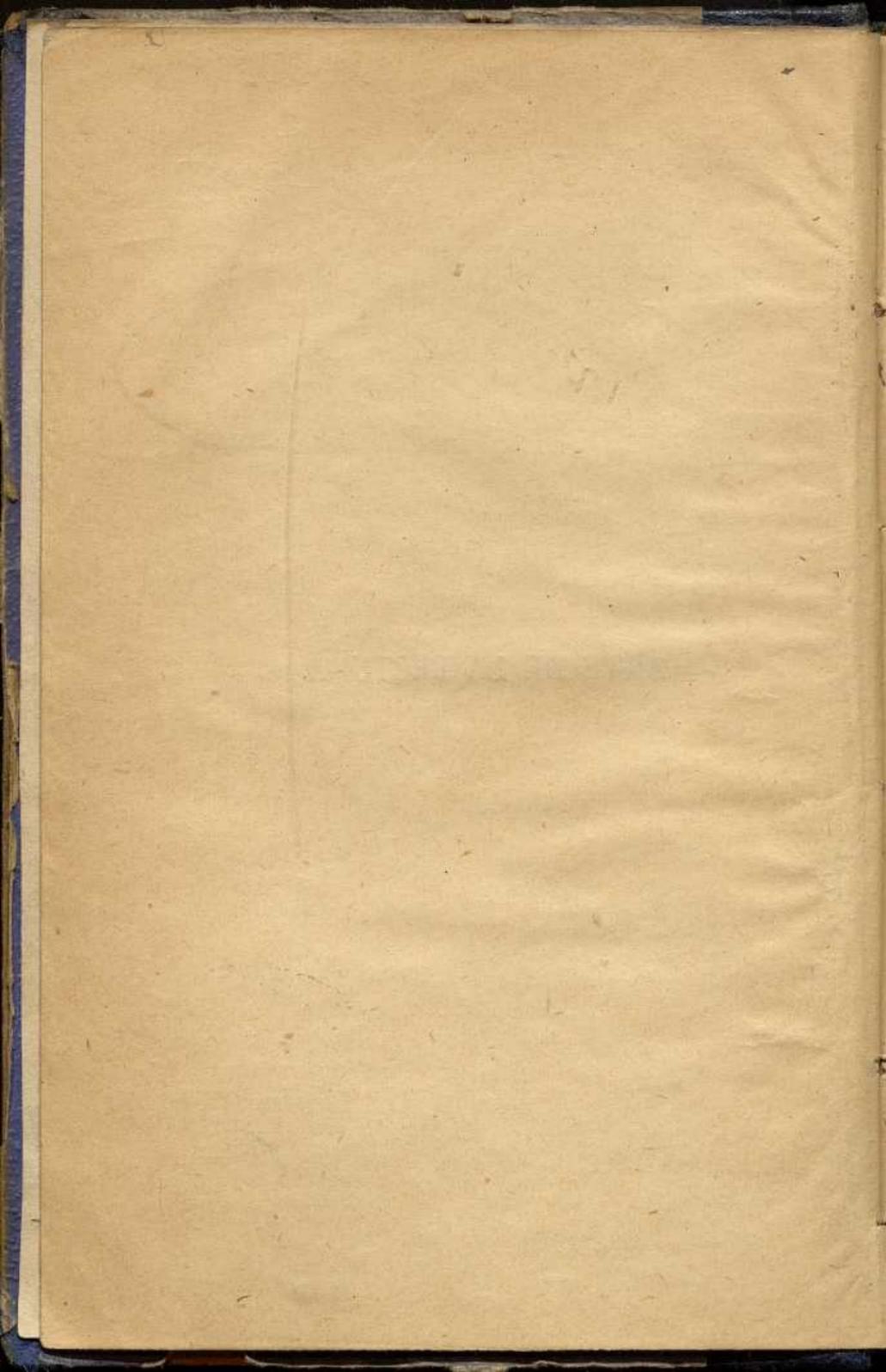


2

44-196

Biblioteca
Unidad

ARTE DE LA LECTURA



LENGUA CASTELLANA

ARTE
DE LA
LECTURA
(TEORÍA)

POR
D. RUFINO BLANCO Y SANCHEZ

*Regente en la Escuela Normal Central,
Profesor de la asignatura en dicho establecimiento de enseñanza
y Licenciado en Filosofía y Letras,*

CON UNA INTRODUCCIÓN SOBRE EL LENGUAJE

por

D. JOSÉ MARÍA BRIS Y SÁNCHEZ

Consejero de Instrucción pública.

TERCERA EDICIÓN

Precio del ejemplar en rústica: TRES pesetas.



MADRID.—1898.

2575.—IMPRESA DE AGUSTÍN AVRIAL
calle de San Bernardo, núm. 92.

Es propiedad.— Queda
hecho el depósito que
marca la ley.

Todos los ejemplares
van contraseñados.

B



A la memoria de mis padres

(q. e. p. d.).

PANORAMA DE LA LECTURA

EL ESTUDIO DE LA LECTURA COMPRENDE	
<p>I. — Preliminares, que tratan de.</p>	<p>La bibliografía de la Lectura. El arte en general. El concepto de la Lectura. Las ciencias y artes relacionadas con la Lectura. Físicos, necesarios. } Al lector. De Estética, convenientes. } Los conocimientos.</p>
<p>II. — Conocimientos técnicos, que se dividen en tres partes..</p>	<p>Las letras. El alfabeto. Las sílabas. La palabra. La cantidad y el acento. La oración gramatical. La cláusula. Los signos de puntuación. Las figuras de lenguaje. El estilo. Las formas generales. Las cualidades. } La obra literaria, y en ella. } La división. } Didáctica Oratoria. Poesía.</p>
<p>III. — Conocimientos complementarios.</p>	<p>Naturales. Adquiridas. La lectura en general. Diversas clases de lectura. La lectura en alta voz. El local. El auditorio. Reglas generales de lectura. Modelo de ejercicio práctico. La enseñanza de la Lectura en la escuela primaria. Métodos, procedimientos y formas de esta enseñanza. Carteles, cartillas y libros de Lectura. Abreviaturas. Tipos de imprenta. Palabras y frases extranjeras.</p>
<p>1.ª—La obra legible, u objeto de la lectura, en la cual se estudian.</p>	<p>2.ª—El lector y sus cualidades.</p>
<p>3.ª—El acto de leer: relación entre el lector y la obra legible, donde se estudian. ...</p>	<p>Metodología especial, en la cual se trata de.</p>
<p>Apéndices.</p>	<p>Apéndices.</p>



PREFACIO



ESTA nueva edición de mi ARTE DE LA LECTURA contiene un retrato y el autógrafo, que el gran lector Ernesto Legouvé me ha dedicado para honrarme inmerecidamente. La delicada atención del ilustre literato francés ha sido para mí justo motivo de ilimitado agradecimiento, porque me ha sido otorgada cuando el célebre artista, enfermo, impedido y nonagenario, vive aislado del mundo, sin otro consuelo que sus recuerdos; pero tan valioso presente, que conservaré con esmero y veneración, me proporciona además la íntima complacencia de asociar á la modestísima producción mía el nombre insigne del primer lector contemporáneo.

Sirve también de ornato á este libro la hermosa *Introducción* que mi querido amigo el Sr. Bris ha compuesto en mi obsequio, dilucidando, con claridad de juicio y brillantez de

forma, algunas cuestiones graves y complejas sobre el interesantísimo asunto del lenguaje. Tal merced, que acredita á su autor de liberal y complaciente, me obligaría con él á perdurable gratitud, si otros motivos no me tuviesen ya amablemente sujeto á tal obligación desde que se dignó honrarme con su amistad y sus consejos.

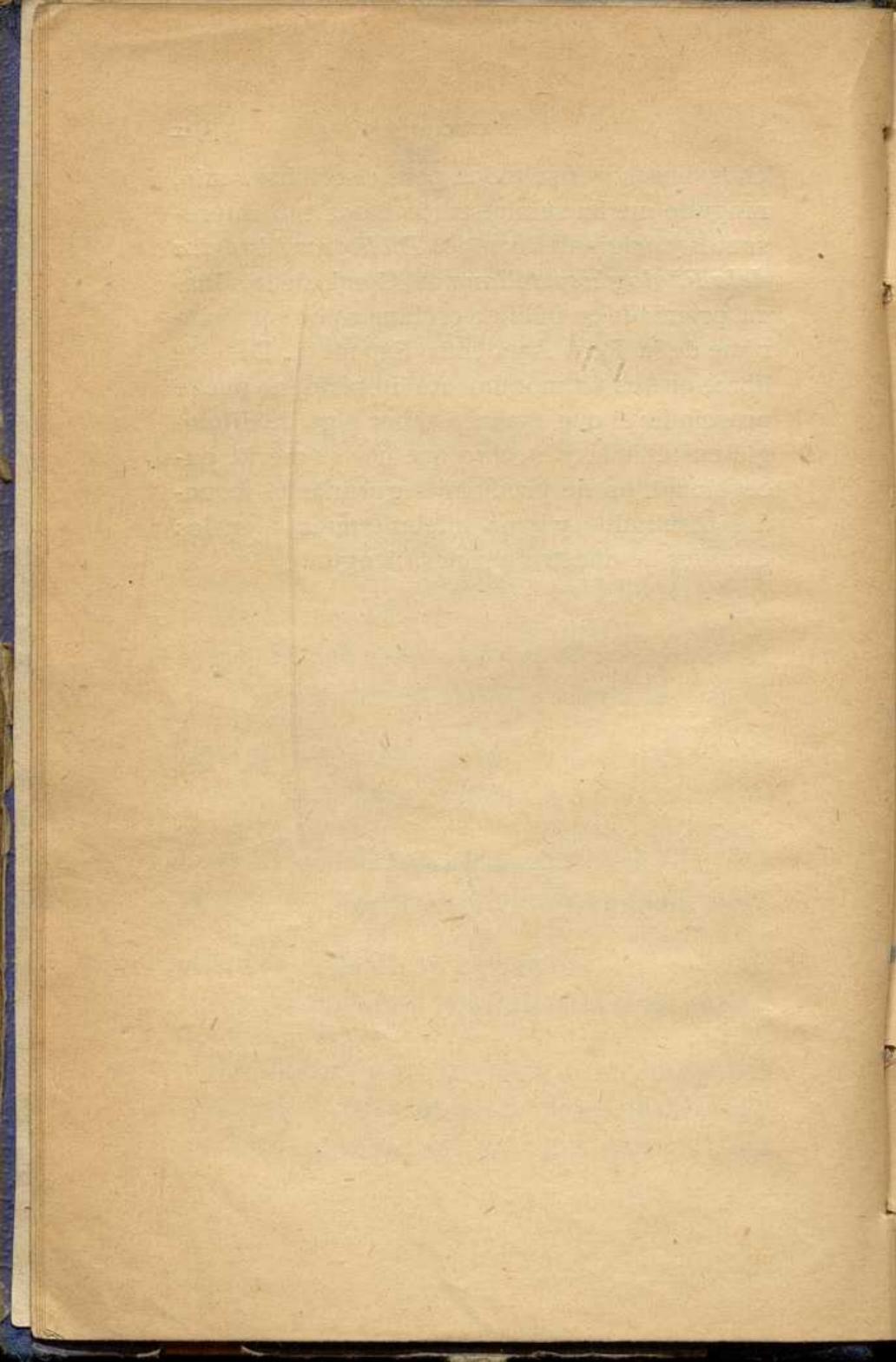
Rectificado, por fortuna, el concepto oficial del ARTE DE LEER en los programas de oposiciones á escuelas, me he complacido ahora en contestar con la posible extensión á todos los temas del grado elemental y del superior para facilitar su estudio á los maestros y maestras que hayan de tomar parte en dichos ejercicios.

Con mucho gusto hubiera suprimido párrafos de este libro, que no son necesarios en un tratado de LECTURA; mas como el presente se dedica, en primer término, á los maestros de primera enseñanza y á los alumnos de escuela normal, y como los estudios comunes del magisterio no alcanzan actualmente á suplir aquella falta, es de precisión conservar algunos capítulos que debieran suprimirse si la obra se hubiese compuesto sin dedicarla á un público determinado.

Por último, y en descargo de mi conciencia debo añadir, para los que no hayan leído el prólogo de la primera edición, que entre los mu-

chos libros consultados para escribir el mío, ninguno me ha suministrado datos tan interesantes y originales como la *Biblioteca histórica de la Filología castellana* del Conde de la Viñaza, premiada en público certamen por voto unánime de la Real Academia Española. De este libro, que es un monumento literario, no puede prescindir el que aspire á saber algo de Filología castellana, y es obra que por su mérito excepcional ha de producir seguramente fecundos resultados y gran adelantamiento en los estudios de nuestra hermosa lengua.





INTRODUCCIÓN

El estudio del lenguaje es uno de los que han adquirido en nuestros días más extraordinario desarrollo, por su compenetración y enlace con principios de todas las ciencias y con cuestiones de general aplicación y de interés trascendental. Es, en primer lugar, un problema físico y fisiológico, en cuanto estudia las condiciones con que se verifica la fonación por los órganos vocales; es, además, un problema filosófico y psicológico, en cuanto los sonidos son meros signos para la expresión del pensamiento: tiene un aspecto antropológico, porque coadyuva á determinar el insondable abismo que separa al hombre dotado de inteligencia racional, de voluntad libre y de palabra reveladora de ideas, de los demás seres naturales, aun aquellos que disponen de un lenguaje como rudimentario é imperfecto; un aspecto etnográfico, porque el carácter persistente de las lenguas hace que su estudio comparativo sea el dato más apreciado y la clave más segura para la acertada clasificación de las razas; un aspecto histórico, porque la formación y desarrollo de los idiomas es elemento insustituible para penetrar con mirada serena y paso firme en el intrincado proceso de la

historia; un aspecto social, porque es, entre todos los vínculos que ligan á los hombres en comunidades naturales, el que más tiende á perpetuarse; mayores relaciones establece y menos se modifica; y hasta un aspecto religioso, porque él muestra nueva comprobación irrefragable de las verdades reveladas sobre el principio y los orígenes del mundo y del hombre.

Esta complejidad de elementos y relaciones que desde luego se advierte en el lenguaje, si de una parte nos presenta las múltiples dificultades que ofrece su consideración acertada, de otra nos enseña que su conocimiento es de indudable importancia como procedimiento y medio de comunicación social; que es inmensa su trascendencia en todo linaje de humanas disciplinas que desenvuelven y perfeccionan nuestro espíritu, y que esta importancia se realza y avalora cuando atendemos á su función educativa. Tan decisivo es, con efecto, en esta relación el conocimiento del lenguaje, que todos consideran axiomática la necesidad imprescindible de su detenido estudio en aquellos que se preparan para la obra de educación; la cual exige como primera materia—de la que se sirve principalísima y casi exclusivamente—el lenguaje en sus diversas formas, y supone, por consiguiente, completo dominio y señorío de este admirable instrumento. Síguese de aquí la racional exigencia de que, al organizar la enseñanza en sus diversos grados, se amplíen estos estudios, como reconocimiento debido de justicia á su trascendente utilidad, según pedía ya en su tiempo nuestro Balmes (1), y

(1) *Filosofía elemental*: Gramática general.

ha recordado con oportunidad notoria en ocasión reciente el Sr. Commelerán (1).

El estudio y conocimiento del lenguaje y de las leyes etimológicas, gramaticales, históricas y lexicológicas de una lengua constituye la *Filología*; el conocimiento filosófico de los principios universales del lenguaje, de su origen y carácter, materiales y formas, y el estudio comparativo de los diversos idiomas por las relaciones que los unen entre sí, á pesar de sus diferencias, y los procedimientos más lógicos para llegar á establecer su clasificación, filiación y distribución cronológica y etnográfica, da lugar á la *Lingüística* ó *Filología comparada*. Estas dos ciencias, así como la Gramática comparada y todas las demás que se refieren al lenguaje, se comprenden en común bajo el nombre genérico de *ciencias filológicas*.

Si la Filosofía existió antes de que se formase el nombre con que hoy la conocemos, la Filología, por el contrario, es de formación muy posterior á la palabra que propiamente la designa. Derivado este nombre del griego, aplicóse allí primitivamente á los filósofos, comenzando por Sócrates; y cuando el tesoro científico creció de tal manera que su exploración exigía grandes y perseverantes estudios, se llamó Filología á la literatura antigua, porque en ella estaba contenido todo el saber de aquella época. En esta misma acepción pasó la palabra á los romanos; y en los siglos medios, luego que los diversos pueblos quedaron asentados en sus dominios definitivos, el co-

(1) Discurso de recepción en la R. A. Española. (V. la nota bibliográfica).

nocimiento, aunque imperfecto, de la antigüedad clásica se refugió en los monasterios y conventos, en todos los cuales se estudiaba asiduamente el curioso libro del P. Capella, escrito en el siglo v, titulado *Filologia* y que comprendía las siete artes liberales del *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y del *Quadrivium* (Música, Aritmética, Geometría y Astronomía).

Pero si, prescindiendo del nombre, nos fijamos en los mismos estudios filológicos, fácilmente observaremos que no eran los más abonados para su cultivo los griegos y romanos, que llamaban bárbaros, no sólo á todos los pueblos extraños, sino también á todas las lenguas distintas de la suya. No adelantó mucho en ellos Aristóteles, á pesar de que en su tratado *De interpretación*, tiene observaciones como la de que "las palabras son las etiquetas de las cosas, y las letras (la escritura) las etiquetas de las palabras"; ni Platón, aunque estudia en su *Cratilo* problemas tan importantes como el del origen del lenguaje; ni Varrón, en su estudio *De lingua latina*, en el que se propone encontrar en el latín primitivo etimologías seguramente derivadas por modo directo de la lengua griega.

Iniciado en los siglos xi y xii el renacimiento latino helénico, pasa mucho tiempo hasta que se advierten los primeros vagidos del movimiento filológico con Bibliander y Gesner en el siglo xvi, y con Guichard y Claude Duret en el xvii: contribuyen poderosamente á él Leibnitz, según reconoce Wiseman, rectificando las tendencias para la indagación de la lengua primitiva y recomendando con insistencia el estudio de los idiomas; la gran obra comparativa iniciada y dirigida por Catali-

na II de Rusia, y las conquistas de los ingleses en la India, que atrajeron la atención hacia el sánscrito. Mas, á pesar de esto, bien puede afirmarse que hasta fines del siglo XVIII no nació la Lingüística: su verdadero concepto se debe, en primer término, al *Catálogo de las lenguas*, de nuestro insigne jesuíta D. Lorenzo Hervás y Panduro, y luego al *Mitridates*, de Cristóbal Adelung, publicado veinte años más tarde.

A partir de estos precedentes, nuestro siglo se consagra con laudable fervor á tan interesantes estudios, que van enriqueciendo con perfeccionamientos sucesivos De Gerando, Vater, Champollión, Abel Remusat, Francisco Bopp, Guillermo y Federico Scheglel, Grimm, Guillermo de Humboldt, Adriano Balbi, Burnouf, Nodier, Wiseman, Eichhof, Federico Diez, Muller, Egger, Guessard y tantos otros. Y aunque no cabe holgarnos del desarrollo—ciertamente escaso y pobre—que entre nosotros han adquirido los conocimientos filológicos, deber de justicia es recordar los nombres de Arias Montano, Eguílaz, Marina, Mayáns y Siscar, Aldrete, Badía y Leblích, Gayangos, Severo Catalina, Guerra y Orbe, P. Fita, Commelerán y García Ayuso; los cuales, en reducida y selectísima falange, vienen sosteniendo con prez la gloriosa tradición de Hervás y Panduro (1).

(1) Sin propósito de ofrecer un trabajo bibliográfico que exigiera mayor detenimiento, sino con el único fin de facilitar estos estudios, indicaremos aquí algunos de los gramáticos griegos y latinos que merecen ser conocidos por haber sentado los precedentes de los problemas filológicos, y los principales autores modernos que han tratado, desde diversos puntos de vista, las cuestiones de Lingüística; lo cual ofrece, por otra parte, la ventaja de

Nos faltan espacio, tiempo y alientos para hacer, como sería conveniente, un estudio funda-

dispensar en el curso de esta Introducción muchas citas, que serían en otro caso inevitables.

Merecen consignarse entre los griegos:

- Platón** (430-347 a. J. C.), en su diálogo *Cratilo*.
Aristóteles (384 a. J. C.), en el libro I *De Interpretatione*.
Aristarco de Samotracia (160 a. J. C.), preceptor de los hijos de Ptolomeo Philometor, en sus *escolios* sobre Homero, Píndaro, Arquíloco, Esquilo, Aristófanes, etc.
Apolonio Dyscolo, sabio alejandrino que floreció en el siglo II después de Jesucristo, autor de cuatro tratados de Gramática.
Julio Pollux (á fines del siglo II d. J. C.), autor del *Onomasticon*, vocabulario compuesto en diez libros de palabras griegas y latinas, dispuestas por series de ideas análogas.
Suidas (siglo X), autor de un Léxico histórico, biográfico y geográfico.
Eustatho de Constantinopla, Arzobispo de Tesalónica (1198), que escribió comentarios sobre la *Iliada* y la *Odisea*.
 Como autores latinos, citaremos:
Cayo Terencio Varrón, admirador y comentarista de Plauto, (116-26 a. J. C.), autor de un tratado *De lingua latina*.
Tito Lucrecio Caro (94-51 a. J. C.), el famoso epicúreo, amigo de Atico, Cicerón y Catulo, y autor del poema *De rerum natura*.
Quinto Asconio Pedanio (50 a. J. C.), amigo de Virgilio, maestro de Tito Livio y Quintiliano, que escribió comentarios sobre algunos discursos de Cicerón.
M. Verrio Flaco (10 de J. C.), esclavo manumitido, preceptor de los nietos de Augusto, Cayo y Lucio Agripa, autor de la *Saturnalia* y de los tratados *De Orthographia* y *De verborum significatione*.
Marco Fabio Quintiliano (42-120), ilustre retórico de Calagurris (Calahorra), amigo de Galba, autor del tratado *De Institutione oratoria*.
Aulo Gelio (siglo II), autor de las *Noctes atticas* y de muchas disertaciones de Gramática, Crítica, Historia, Biografía y antigüedades, en las que nos ha conservado fragmentos que sin él serían desconocidos, de Catón, Cayo Graco, Cecilio, Menandro, Varrón, etc.
Nonius Marcellus (siglo III), autor de un tratado *De proprietate sermonum*.
Elio Donato (siglo IV), maestro de San Jerónimo, autor de un tratado sobre las ocho partes del discurso y de comentarios á la *Eneida* y á Terencio.
Helenio Acrón (á fines del siglo IV), escribió comentarios á Horacio.
Aurelio Macrobio (siglo V), escribió, además de las *Saturnalia* en siete libros, un libro *De differentiis et societibus graeci latinique verbi*.
Servius Maurus Honoratus (siglo V), autor de unos comentarios á Virgilio.

Viniendo ya á los tiempos modernos, son dignos de mención:

mental del lenguaje; pero ya que esto no sea posible, expondremos al menos, como en índice y re-

- Covarrubias y Orozco** (Sebastián de).—Tesoro de la lengua castellana ó española.—Madrid: 1511.
- Valdés** (Juan de).—Catálogo de las lenguas.—(Obra escrita en 1540, y publicada por Mayans y Siscar en el tomo II de sus *Orígenes de la lengua española*.—Madrid: 1737).
- Gesner** (Conrado).—Bibliothèque universelle.—Zurich: 1545-48.
 • *Mithridates de differentiis linguarum*.—Zurich: 1555.
- Bibliander** (Buchman ó Teodoro).—De ratione communi omnium linguarum et litterarum.—Basilea: 1548. (Contiene el Padre Nuestro en catorce lenguas.)
- Estienne** (Enrique).—Traité de la conformité du langage françois avec le grec.—Paris: 1565.
 • *Glossaria duo*.—Paris: 1573.
 • *Projet de livre intitulé: De la précellence du langage françois*.—Paris: 1579.
- Arias Montano** (Benito).—Sagrada Biblia en hebreo, caldeo, griego y latin.—Amberes: 1569-72.
 • Nombres caldeos, hebreos, griegos y latinos de los varones, hembras, razas, ídolos, ciudades, ríos, montes, etc., citados en la Biblia.
 (Escribió además varios diccionarios y gramáticas de las lenguas orientales.)
- Guichard** (Cf.).—Harmonie etymologique des langues.—1606.
- Aldrete** (Bernardo).—Del origen y principio de la lengua castellana ó romance que hoy se usa en España.—Roma: 1606.
 • Varias antigüedades de España, Africa y otras provincias.—Córdoba: 1614.
- Duret** (Clau io).—Trésor de l'histoire des langues de cet univers.—1613.
- Jiménez Paton** (Bartolomé).—Instituciones de la Gramática española.—Baeza: 1614.
- Meursius** (Juan).—Glossarium græco-barbarum.—Leiden: 1614.
- Bacon** (Francisco, Barón de Verulamio y Conde de San Albano).—*Instauratio magna*.—De dignitate et augmentis scientiarum.—1623.
- Jiménez** (Fr. Francisco).—Tesoro de las lenguas cakchiquel, quiché y tzutuhil, en que las dichas lenguas se traducen en la nuestra española.
- Rau Cristián** (en latin *Ravins*).—Plan de ortografía y de etimologías hebraicas.—Amsterdam: 1546.
 • Gramática general de las lenguas hebraica, samaritana, caldea, siríaca, árabe y etiópica.—Londres: 1650.
- Schurman** (Ana María de).—Opuscula hebræa, græca, latina, gallica, prosaica et metrica.—Leyden: 1648.
- Hottinger** (Juan Enrique).—Grammatica IV linguarum hebræa, chaldæa, syriaca et arabis harmonica.—Zurich: 1649.
 • *Etymologicum orientale*.—Francfort: 1661.
 • *Thesaurus phylologicus*.—Francfort: 1695.
- Müller** (Andrés).—La oración dominical en chino, comparada con otras cien versiones.—Berlín: 1680.
 • *Opuscula nonnulla orientalia*.—Francfort: 1695.

sumen, las principales cuestiones que surgen en tan completa materia, indicando sumariamente el

-
- Grævius** (Juan Jorge Græfe).—Thesaurus antiquitatum romanorum.—Doce tomos.—Utrecht: 1694.
- Gronovius** (Jacobo).—Thesaurus antiquitatum græcarum. Leyden: 1697-1702.
- Michaelis** (Juan Enrique).—Dissertationes de accentibus hebræorum metricis.—Halle: 1700.
- De historia linguæ arabicæ.—Halle: 1708.
- Pezron** (Pablo).—Antiquité de la nation et de la langue des Celtes.—Paris: 1703.
- Dodart**.—Causes de la voix de l'homme et de ses diverses tons.—(Memorias de la Academia de Ciencias)—Paris. 1700-07.
- Wolf** (Juan Cristóbal).—Historia lexiconum hebraicorum.—Wittemberg: 1705.
- Bibliotheca hebræa, sive Notitia tum auctorum hebræorum, tum scriptorum.—Cuatro tomos.—Hamburgo y Leipzig: 1715-35.
- Anecdota græca, sacra et profana.—Cuatro tomos.—Hamburgo y Leipzig: 1722-24.
- Monumenta typographica.—Cuatro tomos.—Hamburgo: 1740.
- Reland** (Adrián).—Introduction a la grammaire hebraïque.—Utrecht: 1710.
- Schultens** (Alberto).—Origines hebrææ, sive hebrææ linguæ antiquissima natura et indoles.—Dos tomos.—Francfort: 1724-1728.
- Institutiones ad fundamenta linguæ hebraicæ.—Leyden: 1737.
- Larramendi** (P. Manuel de).—La antigüedad y universalidad en España del vascuence.—Salamanca: 1728.
- El Imposible vencido: arte de la lengua vascongada.—San Sebastián: 1729.
- Diccionario trilingüe, castellano, vascuence y latino.—Dos tomos.—San Sebastián: 1745.
- Schulze** (Benjamin).—Le Maître de langues occidentales et orientales.—Leipzig: 1738.—(Contiene 100 alfabetos y el Pater Noster en 200 lenguas ó dialectos).
- Pelloutier** (Simón).—Histoire des Celtes.—2 tomos.—Berlín: 1740-1750.
- Ferrein** (Antonio).—Formation de la voix de l'homme.—(Memorias de la Academia de Ciencias).—Paris: 1741.
- Michaelis** (Juan David).—Grammaire hebraïque.—Halle: 1745.
- De l'influence des opinions sur le langage, et du langage sur les opinions. Brema: 1762.
- Grammatica chaldaica.—Francfort: 1771.
- Grammaire arabe avec une chrestomathie.—Francfort: 1771.
- Grammatica siriaca.—Halle: 1784.
- Smith** (Adam).—Dissertation sur l'origine de langues.—Glasgow: 1752.
- Astarloa y Aguirre** (Pedro Pablo).—Apología de la lengua Bascongada.—1752.
- Plan de lengua ó gramática Bascongada.—1804.

concepto y clasificación del lenguaje y la naturaleza del articulado, como precedentes necesarios

-
- Rousseau** (Juan Jacobo).—Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.—Paris: 1753.
 » Essai sur l'origine des langues.—Paris: 1757.
- Barthelemy** (Juan Jacobo, presbítero).—Réflexions sur l'alphabet et la langue de Palmyre.—1754.
- Mayáns y Siscar** (Gregorio).—Orígenes de la lengua española, compuestos por varios autores.—Dos tomos.—Madrid: 1755.
 » Diálogo de las lenguas.—Madrid: 1756.
- Reid** (Tomás).—Recherches sur l'entendement humain, d'après les principes du sens comun.—Glasgow: 1763.
- De Brosses** (Carlos).—Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'etimologie.—Dos tomos.—Paris: 1765.
- Reiz** (Federico Wolfgang).—De temporibus et modis verbi græci et latini.—Leipzig: 1766.
- Pauw** (Cornelio).—Recherches philosophiques sur les américains.—Dos tomos.—Berlín: 1768-69.
 » Recherches philosophiques sur les égyptiens et les chinois.—Dos tomos.—Berlín: 1772.
 » Recherches sur les grecs.—Berlín: 1787.
- Herder** (Juan Godofredo).—Sur l'origine des langues.—Berlín: 1772.
 » Philosophie de l'histoire.—Londres: 1800.
- Court de Gebelin**.—Grammaire universelle.—Paris: 1773.
 » Histoire naturelle de la parole, ou Précis de l'origine du langage et de la grammaire.—Paris: 1774.
- Lord Momboddo** (James Burnet).—Origen y progresos del lenguaje. (En inglés.)—Londres: 177-92.
- Copineau**.—Essai synthétique sur l'origine et la formation du langage et de la grammaire.—Paris: 1774.
- Beattie** (James).—Teoria del lenguaje. (En inglés.)—Aberdeen: 1783.
- Hervás y Panduro** (Lorenzo).—Catálogo de las lenguas conocidas y noticia de sus afinidades y diferencias.—Cesena: 1784.
 » Origen, formación, mecanismo y armonía de los idiomas.—Cesena: 1785.
 » Aritmética de las naciones y división del tiempo entre los orientales.—Cesena: 1786.
 » Vocabulario políglota, con prolegómenos sobre más de ciento cincuenta lenguas (Contiene el Padrenuestro en más de trescientos idiomas.)—Cesena: 1787.
- Wolff** (Federico Augusto).—Histoire de la littérature romaine.—Halle: 1787.
- Forster** (Juan Reinaldo).—Essais sur la géographie morale et naturelle, l'histoire naturelle et la philosophie usuelle.—Seis tomos.—Leipzig y Berlín: 1789-1797.
- Fr. Paulino de San Bartolomé** (Juan Felipe Werdin).—Gramática sánscrita. (Publicada en latín bajo los auspicios de la Sagrada Congregación de *Propaganda Fide*.)—Roma: 1790.
 » Viaggio alle Indie orientali.—Roma: 1796.
- Algarotti** (Conde Francisco de).—Essai sur les langues.—Sus obras, en diez y siete tomos.—Venecia: 1791-94.

para la exposición del plan de esta obra, fin inmediato de la presente Introducción.

- La Tour-d'Auvergne** (Theofilo-Malo Carret de).—Nouvelles recherches sur la langue, l'origine et les antiquités des Bretons.—Bayona: 1792.
- Volney** (Constantino Francisco Chassebœuf, conde de).—De la simplification des langues orientales.—Paris: 1785.
- Alphabet européen appliqué aux langues asiatiques.—Paris: 1819.
 - Discours sur l'étude philosophique des langues.—Paris: 1819.
- De Gerando** (Marie-Joseph).—Des signes et de l'art de penser considérés dans les rapports mutuels.—Paris: 1800.
- Education des sourds-muets.—Paris: 1827.
- Cesarotti** (Melchor).—Essai sur la philosophie des langues.—(Obras completas, en cuarenta tomos.)—Pisa: 1805-13.
- Fr. Patricio de la Torre**.—Vocabulista castellano-arábigo.—1805.
- Vater** (Juan Severino).—Grammaire générale, avec comparaison des langues anciennes et modernes.—Halle: 1805.
- Grammaire pratique de la langue russe.—Leipzig: 1808.
 - Linguarum totius orbis index alphabeticus.—Berlin: 1815.
 - Analectes de la connaissance des langues.—Leipzig: 1820.
 - Tableaux comparatifs des grammaires des langues de l'Europe et de l'Asie.—Halle: 1822.
- Adelung** (Juan Cristóbal).—Mitrídates, ó cuadro universal de las lenguas, con el Padre Nuestro en quinientas lenguas.—Cuatro tomos.—Berlin: 1806-17. (La primera parte—lenguas asiáticas—es sólo suya; la segunda—dialectos esclavones, finés, lapón, etc.—es de Vater; la tercera—lenguas africanas y americanas—está formada con los materiales aportados por los Humboldt.)
- Raynouard** (Francisco Justo María).—Investigaciones acerca de la antigüedad de la lengua romance.—Paris: 1809.
- Elementos gramaticales de la lengua romance antes del año 1000, precedidos de investigaciones sobre el origen y formación de esta lengua.
 - Gramática romance ó Gramática de los trovadores.
 - Gramática comparada de las lenguas de la Europa latina en sus relaciones con la lengua de los trovadores.
- Schlegel** (Carlos Federico).—Essai sur la langue et la philosophie des Indiens.—Heidelberg: 1808.
- Prelecciones filosóficas, en particular sobre la filosofía del discurso y de la palabra.—Viena: 1830.
- Lamarck** (Juan Bautista Pedro Antonio de Monet de).—Philosophie zoologique, ou exposition des considerations relatifs à l'histoire naturelle des animaux.—Dos tomos.—Paris: 1809.
- Champollion-Figeac** (Juan Jacobo).—Nouvelles recherches sur les patois ou idiomes vulgaires de France.—Grenoble: 1809.
- L'écriture demotique égyptienne.—Paris: 1843.
- Klaproth** (Enrique Julio).—Sur la langue et l'origine des Afghans.—San Petersburgo: 1810.
- Asie polyglotte, ou classification des peuples de l'Asie, d'après leur langues.—Paris: 1823-29.

Varias y muy diversas entre sí son las acepciones que á la palabra *lenguaje* asigna el Dicciona-

-
- Klaproth.**—Vocabulaire de la langue georgienne.—Paris: 1827.
- Tableau historique, géographique et ethnographique du Caucase.—Paris: 1827.
 - Nouveau Mithridate, ou Classification de toutes les langues connues.—Paris: 1830.
 - Memoires relatifs á l'Asie.—Tres tomos.—Paris: 1824-28.
- Remusat** (Juan Pedro Abel).—Essai sur la langue et la littérature chinoises.—Paris: 1811.
- De l'étude des langues étrangères chez les chinois.—Paris: 1811.
 - Considerations sur la nature monosyllabique attribué á la langue chinoise.—Paris: 1814.
 - Recherches sur les langues tartares. (Apareció un solo tomo).—Paris: 1820.
- Rask** (Rasmus Cristian).—Introduction a la connaissance de la langue islandaise et des anciennes langues du Nord, avec des recherches sur l'origine de ces memes langues.—Copenhague: 1811.
- Grammaire anglo-saxonne.—Stockolmo: 1817.
 - Grammaire espagnole.—Copenhague: 1824.
 - Grammaire frissone.—Copenhague: 1825.
- Doctor Pritchard.**—Sobre el origen oriental de las naciones célticas.—1812.
- chneider** (Carlos Ernesto Cristóbal).—Manuel elementaire de lecture græcque.—Leipzig: 1813.
- Lecons academiques de grammaire græcque.—Breslau: 1837.
- Gesenius** (Federico Enrique Guillermo).—Histoire de la langue et de l'écriture hebraïques.—Leipzig: 1815.
- Système grammatical et critique de la langue hebraïque, comparée aux dialectes de la même famille.—Leipzig: 1817.
 - Thesaurus philologico-criticus linguæ hebraicæ et chaldaicæ Veteris Testamenti.—Seis tomos.—Leipzig: 1827-53.
 - Etudes paleographiques sur l'écriture phénicienne et carthaginoise.—Leipzig: 1835.
 - Scripturæ linguæque phœnicæ monumenta quotquot supersunt.—Tres tomos.—Leipzig: 1837.
- Malte-Brun** (Conrado).—Précis de la Géographie universelle.—(En ocho tomos, tomo II.)—1812.
- Adelung** (Federico de, sobrino del anterior).—Rapports entre la langue russe et le sanscrit.—San Petersburgo: 1815.
- Essai sur la littérature de la langue sanscrite.—San Petersburgo: 1830.
- Bopp** (Francisco).—Sistema de la conjugación del sánscrito, comparado con el de las lenguas griega, latina, persé, germánica, etc.—Berlín: 1816.
- Sistema completo de la lengua sánscrita.—Berlín: 1827.
 - Grammatica critica linguæ sanscritæ.—Berlín: 1829-32.
 - Compendio de la Gramática crítica de la lengua sánscrita.—Berlín: 1834-45.
 - Lenguas célticas.—Berlín: 1839.
 - Glossarium sanscritum, in quo omnes radices et vocabu-

rio de la lengua publicado por la Real Academia española. Ya se toma como conjunto de soni-

-
- la usitatissima explicantur, et cum vocabulis græcis, latinis, germanicis, lithuanicis, slavicis, celticis comparantur.—Berlín: 1840.
- » Relaciones de las lenguas malasio-polinesias con las lenguas indo-germánicas.—Berlín: 1841.
- Pott** (Augusto Federico).—Investigaciones etimológicas.
- » De Borussia Lithuanie tan in slavica quam celtica lingua principatu.—Halle: 1835.
 - » De los nombres propios y particularmente del origen de los nombres de familia.
 - » De la diferencia de razas, desde el punto de vista de la Filología.
 - » Ensayo sobre las relaciones de las lenguas entre sí.
 - » Ideas mitológicas sobre el origen de los pueblos y de las lenguas.
- Bonald** (Luis Gabriel Ambrosio, Vizconde de).—Recherches philosophiques sur les premiers objets des connaissances morales.—París: 1818.
- Schlegel** (Augusto Guillermo).—Essai sur la langue et la littérature provençale.—Bonn: 1818.
- » Bibliotheca indica.—(Tomo 1).—Bonn: 1822.
 - » Reflexions sur l'étude des langues asiatiques.—Berlín: 1837.
- Grimm** (Luis Jacobo).—Grammaire allemande.—Cuatro tomos.—Berlín: 1819-37.
- » Histoire de la langue allemande.—Dos tomos.—Berlín: 1848.
 - » Sur l'origine du langage.—(Memorias de la Academia de Ciencias).—Berlín: 1852.
- Grimm** (Guillermo Carlos).—Sur les caractères runiques allemands.—Göttingue: 1821.
- Raynouard** (Francisco Justo M.^a).—Grammaire comparée des langues de l'Europe latine, dans leurs rapports avec la langue de troubadours.—París: 1821.
- » Lexique romane, ou Dictionnaire de la langue des troubadours, comparée aux autres langues de l'Europe latine.—París: 1826.
 - » Nouvelles recherches historiques et philologiques.—París: 1829.
 - » Résumé de grammaire romaine.—Seis tomos.—París: 1838-44.
- Humboldt** (Carlos Guillermo, Barón de).—Recherches sur les habitants primitifs de l'Espagne, faites à l'aide de la langue basque.—Leipzig: 1821.
- » Lettres à M. Abel de Remusat sur la nature des formes grammaticales en général, et sur le génie de la langue chinoise en particulier.—París: 1827.
 - » Introduction à l'étude de la langue kawi.—Berlín: 1836.
 - » Science des langues.—Berlín: 1843.
 - » Classification des langues.—Berlín: 1850.
 - » Origine des langues.—Berlín: 1851.

dos articulados, con que el hombre manifiesta lo que piensa y siente, en cuyo caso se refiere á la

-
- Goulianoff** —Discours sur l'étude fondamentale des langues.— Paris: 1822.
- De Merian** (Juan Bernardo).—Tripartitum, seu de analogia linguarum libellus.—Viena: 1822.
- » Principes de l'étude comparative des langues.—Paris: 1828.
- Champollion-Figeac** (Juan Francisco).—Lettre à Mr. Dacier sur l'alphabet des hieroglyphes.—Paris: 1822.
- » Précis du système hieroglyphique des Egyptiens.—Paris: 1824-28.
- Savart** (Félix).—Memoires sur la voix humaine.—(Anales de Física y Química: tomo xxx.)—Paris: 1825.
- Bory de Saint-Vicent** (J. B. Maria Jorge).—Dictionnaire classique d'histoire naturelle. (Artículo *Homme*: tomo VIII.)—Paris: 1825.
- Martinez Marina** (Francisco).—Ensayo histórico sobre el origen y progresos de las lenguas, señaladamente del romance castellano.—Madrid: 1825.
- Wans-Kennedy**.—Investigaciones sobre el origen y afinidad de los principales idiomas de Asia y Europa. (En inglés)—Londres: 1825.
- Lassen** (Cristián) y **Burnouf** (Eugenio).—Essai sur le Pali.—Paris: 1826.
- Balbi** (Adriano).—Atlas ethnographique du globe, ou Classification des peuples anciennes et modernes, d'après leurs langues.—Paris: 1826.
- Schafarik** (Pablo José).—Histoire de la langue et de la littérature slaves.—Buda: 1826.
- » Anciennes monuments de la langue bohémienne.—Praga: 1840.
 - » Terminologie judiciaire et politique de la langue slave.—Viena: 1850.
- Lesson** (René Primavère).—Manuel de Mammalogie.—1827.
- Doctor Dorn**.—Sobre las afinidades radicales de las lenguas persa, alemana y greco-latina.—Hamburgo: 1827.
- Edwards** (Guillermo Federico).—Des caractères physiologiques des races humaines considérées dans leurs rapports avec l'histoire.—Paris: 1829.
- Burnouf** (Eugenio).—Extrait d'un commentaire et d'une traduction nouvelle du Vendidad-Saé.—Paris: 1826.
- » Observations sur la grammaire de Mr. Bopp.—Paris: 1833.
 - » Commentaire sur le Yacha.—Paris: 1833-34.
- Mullner** (F.).—Origen y significación primitiva de las formas del lenguaje.—Munster: 1831.
- Nodier** (Carlos).—Notions elementaires de la linguistique.—Paris: 1834.
- Doctor Lepsius** (Carlos Ricardo).—Paleografía, como medio de indagación en las lenguas, ilustrada con ejemplos del sánscrito.—Berlín: 1834.
- » Relación de los alfabetos semítico-indio, antiguo persa, antiguo egipcio y etiópico.—(Memorias de la Academia.)—Berlín: 1835.

palabra: ya como idioma hablado por un pueblo ó nación ó por una parte de ella, por ejemplo, *el*

- Lepsius**.—Del origen y relaciones de los nombres de número en las lenguas indo-germánicas, semíticas y coptas.—(Memorias de la Academia.) Roma: 1837.—Berlín: 1835.
- Carta á M. Rosellini acerca del alfabeto jeroglífico.—Roma: 1837.
 - Inscriptiones umbricæ et oscæ.—Leipzig: 1841.
 - Alfabeto de lingüística universal.—Berlín: 1855.
- Lehfeldt**.—De vocis formationi.—Berlín: 1845.
- Wiseman** (Nicolás).—Discurso sobre las relaciones entre las ciencias y la religión revelada.—(En inglés.)—Dos tomos.—Londres: 1836.
- Eicchoff**.—Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde.—Paris: 1836.
- Diez** (Federico Cristián).—Gramática comparada de las lenguas romanas.—(En alemán.)—Tres tomos.—Bonn: 1836-42.
- Diccionario etimológico de la lengua romana.—Bonn: 1853.
 - Introducción á la gramática de las lenguas romanas.—Bonn: 1863.
- Lassen** (Cristián).—Institutiones linguæ præcriticæ.—Bonn: 1837.
- Lobeck** (Cristián Augusto).—Paralipomena grammaticæ græcæ.—Dos tomos.—Leipzig: 1837.
- Pathologiæ sermonis græci prolegomena.—Leipzig: 1843.
 - Rhematicon, sive verborum græcorum et nominum verbalium technologia.—Königsberg: 1846.
 - Pathologiæ linguæ græcæ elementa.—Königsberg: 1853.
- Ballantyne** (Jacobo Ricardo).—Gramática de la lengua indostánica.—(En inglés.)—Edimburgo: 1838.
- Elementos de Gramática Braj-Bakha.—Edimburgo: 1839.
 - Gramática de la lengua Mahratta.—Edimburgo: 1839.
 - Catecismo de gramática sanscrita.—Londres: 1843.
- Müller** (Carlos Otfredo).—Histoire de la littérature de la Grèce ancienne.—1841.
- Biondelli** (Bernardino).—Atlas lingüístico de Europa.—Milán: 1841.
- Gayangos** (Pascual de).—Glosario de voces anticuadas, ó cuya significación ha variado.—Madrid: 1842.
- Charma**.—Essai sur le langage.—1846.
- Ampère** (Juan Jacobo Antonio).—Histoire de la formation de la langue française.—Paris: 1845.
- La science et les lettres en Orient.—Paris: 1865.
- Bopp** (Francisco).—Rarezas caucásicas del sistema de lenguas indo germánicas.—Berlín: 1847.
- Gramática comparada de las lenguas sanscrita, zendá, griega, latina, lituana, eslava antigua, gótica y alemana.—Berlín: 1857.
- Dozy** (Reinerio).—Noticias acerca de algunos manuscritos árabes.—Leyden: 1847-51.
- Investigaciones sobre la historia y la literatura españolas, durante la Edad media.—Leyden: 1849.
 - Al-Makkari, analectas sobre la historia y literatura de los árabes en España.—Dos tomos.—Leyden: 1855-61.
 - Glosario de las palabras españolas y portuguesas derivadas del árabe.—Leyden: 1869.

lenguaje de los francos. Unas veces significa manera de expresarse, y así se dice, *lenguaje*

-
- Dozy**.—Suplemento á los diccionarios árabes.—Leyden: 1877.
- Renán** (José Ernesto).—Historia general y sistemas comparados de las lenguas semíticas.—París: 1847.
- Ilustraciones sacadas de las lenguas semíticas sobre algunos puntos de la pronunciación griega.—París: 1849.
 - l'el origen del lenguaje.—París: 1857.
 - Informe sobre los progresos de la literatura oriental y sobre las obras relativas á Oriente.—París: 1868.
- Hammer**.—Dictionnaire arabe, persan et turc.—Viena: 1848.
- Histoire de la littérature arabe depuis son origine.—Seis tomos.—Viena: 1850-52.
- Müller** (Federico Max).—De la filosofía comparada de las lenguas indo europeas, desde el punto de vista de su influencia sobre la civilización primitiva de la humanidad.—París: 1849.
- Ensayo sobre la mitología comparada.—Oxford: 1873.
- Beulew**.—Aperçu général de la science comparative des langues.
- Egger** (Emilio).—Notions de Grammaire comparée.—París: 1852.
- Gabelentz** (Hans Conon von Der).—Elementos de la lengua de los syrjanos.—Francfort: 1852.
- Estudios sobre la lengua samoye la.
 - Estudios filológicos.
 - Gramática de la lengua kassia.
- Hunt** (James).—Fisiología de la voz y de la palabra.—(En inglés).—Londres: 1854.
- Moguel** (Juan Antonio).—Cartas y disertaciones sobre la lengua vascongada.—(Insertas en el *Memorial histórico español* de la Real Academia de la Historia).—Madrid: 1854.
- García** (Manuel).—Observations physiologiques sur la voix humaine.—París: 1855.
- Jehan**.—Dictionnaire de linguistique.—1856.
- Guessard**.—Grammaires romanes inédites du treizième siècle.—1858.
- Breulier**.—De la formation et de l'étude des langues.—1858.
- Abbadie** (Antonio).—Catálogo de los manuscritos etíopes.—París: 1859.
- Pictet** (Adolfo).—Essai sur quelques inscriptions en langue galloise.—Ginebra: 1859.
- Catalina** (Severo).—Influjo del idioma hebreo en la gramática y principalmente en la sintaxis castellana.—Discurso de recepción en la Real Academia Española, en 25 de Marzo de 1861.
- Engelman**.—Glosario de las palabras españolas y portuguesas derivadas del árabe.—Leyden: 1861.
- Bataille** (Ch.).—Nouvelles recherches sur la phonation.—París: 1861.
- Charencey**.—La langue basque et les idiomes de l'Oural.—París: 1862.
- Littre** (Maximiliano Pablo Emilio).—Histoire de la langue française. Dos tomos.—París: 1862.
- Dictionnaire de la langue française.—Cuatro tomos.—París: 1863-69.

culto ó grosero, técnico ó sencillo: otras expresa
estilo y modo de hablar y escribir de cada uno en

- Le Clerc** (José Víctor).—Histoire littéraire de la France au XIV^e siècle. — Discours sur l'état des lettres.—Tomo 1.—Paris: 1865.
- Zeuker** (J. Th.).—Bibliotheca orientalis.—Leipzig: 1866.
- Fournié** (Ed.).—Physiologie de la voix et de la parole.—Paris: 1863.
- Ritschl** (Federico Guillermo).—De fictilibus litteratis latinorum antiquissimis quaestiones grammaticæ.—Leipzig: 1867.
- Opuscula.—(V. la importante revista filológica por él dirigida, *Nuevo Museo del Rhin*).
- Helmholtz** (Germán Luis Fernando).—Théorie philosophique de la musique.—Traducción francesa.—Paris: 1868.
- Zeuss**.—Grammatica celtica.—1868.
- Bachelet et Dezobry**.—Dictionnaire général des lettres, des beaux arts et des sciences morales et politiques.—Dos tomos.—Paris: 1868-69.
- Lubbock** (Juan).—Los orígenes de la civilización y las condiciones primitivas del hombre.—Londres: 1870.
- Martín** (Raimundo).—Vocabulario árabe-latino y latino-árabe.—(Obra del siglo XIII, publicada por M. Amari y C. Schiaparelli, con el nombre de *Vocabulista in Arabico*.)—Florencia: 1871.
- García Ayuso** (Francisco).—Estudio de la Filología en relación con el sánscrito.—Madrid: 1871.
- Ensayo crítico de gramática comparada de los idiomas indo-europeos.
- Los pueblos iraníes y Zoroastro.
- Leyes y procedimientos seguidos en la formación de las lenguas neosánscritas y neolatinas.—Discurso de recepción en la Real Academia Española, en 6 de Mayo de 1894.
- Lermoyez**.—Etude expérimentale sur la phonation.—Paris: 1876.
- Cunningham** (A.).—Corpus inscriptionum indiarum.—1877.
- Luçhaire**.—De lingua aquitanica.—Paris: 1877.
- Bataillard** (Pablo Teodoro).—Nuevas investigaciones sobre la aparición y desaparición de los gitanos en Europa.
- Sobre los orígenes de los b hemios ó tsiganos.—Paris: 1878.
- Fita** (P. Fidel).—Restos de la declinación celta y celtibérica en algunas lápidas españolas.—La Ciencia Cristiana: tomos VII al X.—Madrid: 1878-79.
- Gruetzner**.—Physiologie de la voix et de la parole. (En el *Manual de Fisiología* del Dr. Hermann.)—Leipzig: 1879.
- Simonet** (F. J.).—El euskara ó vascuence.—La Ciencia Cristiana: tomo IX.—Madrid: 1879.
- Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes.
- Hovelacque** (Abel).—Raíces y elementos simples en el sistema lingüístico indo-europeo.—Paris: 1882.
- Gramática de la lengua zenda.
- Instrucciones para el estudio elemental de la lingüística europea.
- La lingüística.

particular, y se dice *el lenguaje de Platón ó de Cervantes*. Y aun, en sentido figurado, significa conjunto de señales que dan á entender una cosa, como cuando se dice *el lenguaje de los ojos ó el de las flores*.

Fácilmente se percibe que ninguna de las acepciones enunciadas se ciñe y ajusta con rigurosa exactitud á la idea precisa que formamos del lenguaje. Desde luego advertimos que, si se pretende fijar la extensión y universalidad de esta idea, es necesario huir con la misma solitud de dos extremos igualmente peligrosos. Ni puede restringirse tanto el concepto del lenguaje, que le definamos con Balmes (1), "la expresión del pensamiento por medio de las palabras,, porque existen otras muchas formas de expresión, además de la palabra, y pueden ser muy otros los elementos expresados, además del pensamiento; ni cabe afirmar con González Serrano (2), que el lenguaje es "propiedad natural é íntima de todos los seres, en virtud de la cual dan señal (se significan) de sí mismos y de su vida,, puesto que sólo en sentido muy

Gabelentz (J. de).—La materia y la forma en el lenguaje.—1889.
La ciencia del lenguaje.

Commelerán (Francisco A.).—Leyes que regulan las transformaciones que, en el estado actual de nuestra lengua, sufre en su elemento fonético la palabra latina para convertirse en castellana.—Discurso de recepción en la Real Academia Española en 25 de Mayo de 1890.

Rousselot (L'abbé).—Les modifications phonétiques du langage.—(Tesis en la Facultad de Letras.)—París: 1891.

Viñaza (Conde de la).—Biblioteca histórica de la Filología castellana.—(Obra premiada por la Real Academia Española.)—Madrid: 1893.

Lennox-Browne et Behnke.—La voix, le chant et la parole.—(En inglés.)—Traducción francesa.—París: 1893.

Castex (Dr. A.).—Hygiène de la voix parlée et chantée.—París: 1894.

(1) *Filosofía elemental*.—Gramática general, cap. 1.

(2) *Elementos de Lógica*.—Doctrina del lenguaje.

figurado es posible decir de una estatua que está hablando, y no hay modo de concebir que dé señales de sí ó se signifique propiamente ser alguno inanimado.

El lenguaje—considerado en su más amplio y general sentido—es la expresión y manifestación de la vida interior, y supone un movimiento interno del ser, al cual corresponde un movimiento externo que le expresa. Habrán, pues, de carecer forzosamente de lenguaje, en primer término, los seres que están por su propia naturaleza privados de todo movimiento, y en segundo, aquellos otros que, aun dotados de algún movimiento meramente orgánico, como el de la savia en el árbol, ni pueden trasladarse de lugar, ni pueden modificar en el espacio y en el tiempo la relación entre las diversas partes de su cuerpo. Nadie habla sin notorio desvarío del lenguaje de las piedras; ni le tienen los vegetales, aun cuando son seres, como nosotros, orgánicos; y están, en cambio, dotados de él los animales, á pesar de no ser, como nosotros, racionales. Todos los seres *se revelan*, por el hecho de su mera existencia: los animales *se expresan* y significan, exteriorizándose, aunque sin conciencia: sólo el hombre *habla*, manifestando libre y conscientemente sus pensamientos, sentimientos y voliciones.

Todo lenguaje, por el hecho de ser manifestación de estados interiores del ser que le emplea, es un conjunto de signos. De aquí la importancia que para el conocimiento del lenguaje tiene el estudio del signo, y la razón de que los autores que tratan fundamentalmente estas cuestiones consideren la teoría del signo como precedente indispensable de la teoría del lenguaje.

Es signo todo objeto que nos da el conocimiento de otro diferente por la relación que con él tiene. La vida de relación se verifica constantemente por signos; porque ni la comunicación de nuestros estados interiores, ni la manifestación de los fenómenos naturales, ni la expresión de los hechos históricos, puede hacerse por la presentación ó reproducción de esos estados, fenómenos ó hechos, y sólo cabe la representación de ellos mediante signos que nos los den á conocer.

En todo hecho de significación advertimos estos cuatro elementos: 1.º, una cosa que ejerce función de signo; 2.º, una cosa significada por él; 3.º la significación, esto es, la relación que la razón percibe entre el signo y la cosa significada, y 4.º, una inteligencia que perciba esta relación.

De la definición que del signo hemos dado, y de la existencia de estos cuatro elementos en el signo, se deduce: 1.º, que ninguna cosa es signo de sí misma, ni de aquellas que guardan con ella relaciones de tan absoluta semejanza que engendre confusión: así, una peseta no es signo de otra peseta, ni el retrato de una persona se llama signo, sino imagen; 2.º, que en tanto una cosa es signo de otra, en cuanto la inteligencia perciba la relación que las une; 3.º, que el conocimiento de la cosa significada por el signo no es la producción de una idea nueva, sino el recuerdo de otra ú otras, porque, si no tuviéramos previo conocimiento de la cosa significada, no podríamos entender el signo, y 4.º, que para dar á una cosa nombre de signo, hemos de concebir directamente asociada su idea con la de la cosa significada por ella, ya por la naturaleza de ambas, ya por convención humana.

Hay otra observación que surge del fondo mis-

mo de la naturaleza del signo. Siendo éste la representación de la cosa significada, cabe siempre una representación más precisa, más fiel y más exacta, y nunca podrá decirse que el signo agota la expresión de lo significado. De aquí la necesidad de recurrir á toda clase de signos para una manifestación más completa: así, el animal asocia el lenguaje mímico al inarticulado, y el orador une á la rica y variada gamma de la voz humana los expresivos movimientos del lenguaje de acción. De aquí también que toda lengua viva esté sujeta á incesante transformación y perpetua mudanza, á medida que el conocimiento de nuevas relaciones ó la más perfecta comprensión de las ya conocidas, obliga á modificar más ó menos substancialmente los términos con que los expresamos.

No se crea, pues, que el pensamiento depende enteramente de los signos. El hombre, sin necesidad de signos, piensa; y porque piensa, habla: aunque es cierto, según después veremos, que el lenguaje hablado ayuda poderosamente á la formación y desarrollo de las ideas. Y advertimos, al terminar este punto, que el lenguaje, que tan inmensos servicios presta al hombre, tiene también sus inconvenientes. De una parte, los signos no siempre son, como queda dicho, la exacta representación de los objetos ó de las ideas; de otra, puede inducir á error que el espíritu atienda y se fije excesivamente en los signos.

Los signos se clasifican por la relación que guardan con la cosa significada, por la relación de ésta con el tiempo y por la cosa significada en sí misma. En el primer concepto, si la relación del signo con la cosa significada es natural, el signo se llama *natural*, como el humo, signo del fuego;

el gemido, signo del dolor; si es arbitraria, se llama signo *convencional* ó *arbitrario*, como las insignias militares, los colores de las banderas y los cuarteles de los escudos nacionales. Así en el natural como en el arbitrario, la relación entre el signo y la cosa significada puede ser de semejanza: en este caso viene á constituir una imagen ó representación, como el rey en la moneda, y se llama signo *formal*; ó puede ser de continuidad, de causalidad, de sucesión, etc., y entonces la relación surge por la asociación de las ideas, como el ascenso del mercurio en el termómetro respecto al aumento de temperatura, y se llama signo *instrumental*.

Por la relación de la cosa significada con el tiempo, se suele dividir en *commemorativo*, si es de cosa pasada; *demonstrativo*, si es de cosa presente, y *pronóstico*, si de cosa futura. Y por razón de la cosa misma significada, se divide en *espiritual*, como los sacramentos respecto de la gracia; *físico*, como los movimientos del lenguaje de acción respecto de la sensibilidad, y *lógico*, como los efectos respecto de las causas. El signo por excelencia es el lenguaje; por lo cual hemos de prescindir aquí de subdividirle en *fonético*, *ileográfico* y *mímico*, teniendo en cuenta que es más exacto, más oportuno y más práctico referir estas divisiones al lenguaje, que con tanta variedad de formas se presenta.

Es problema curioso investigar cómo el individuo se asimila los signos. Cuando se trata de signos naturales, surgen éstos por sí mismos, sin necesidad de que nadie los enseñe ni de que nadie los aprenda, lo mismo en los animales que en el hombre, por espontánea exigencia de su naturale-



za respectiva: así, son perfectamente naturales y espontáneos el llanto en el niño y el balido en la oveja. Respecto á los signos artificiales, el hombre, único ser natural dotado de facultades bastantes para poder usarlos, realiza esta asimilación por el incesante aprendizaje de toda la vida, especialmente en la infancia, y por la influencia laboriosa y lenta de la comunicación social: cada hombre recoge de la vida colectiva un conjunto de signos, generalmente recibidos, y á su vez los transforma, modifica y adapta á la expresión de su interioridad, según su propia y peculiar iniciativa.

Tratemos ya de dividir el lenguaje. Dase este nombre á todo movimiento orgánico, espontáneo ó voluntario, que tiene por fin expresar un fenómeno interno; de donde se sigue que habrá tantas formas de lenguaje como clases de signos haya para expresar el pensamiento.

La generalidad de los autores divide el lenguaje en *natural* y *artificial*. Son lenguajes *naturales* los que resultan de la organización natural del ser que los produce, y tienen carácter de pasajeros, como los gestos, los gritos y la palabra, y *artificiales*, los producidos por modificaciones materiales no proporcionadas espontáneamente por la naturaleza, y son más ó menos durables, como el dibujo, la escultura, los emblemas y la escritura. Dividen el lenguaje natural en *absoluto*, cuando

por sí mismo é independientemente de toda convención, es comprendido por la generalidad, y aun á veces hasta por los animales, como los gestos, los gritos de cólera, los acentos de amistad, y *convencional*, cuando su valor y significación depende del arbitrio humano, como los idiomas. De igual suerte, el lenguaje artificial es por los autores dividido en *absoluto*, cuando los signos tienen carácter de fijeza, como el dibujo, y *convencional*, cuando los signos son arbitrarios, como los emblemas y los signos telegráficos.

Algunos dividen también el lenguaje en *analítico* y *sintético*. Dicen que el lenguaje sintético expresa el sentimiento, la emoción, el pensamiento en su conjunto; como á pesar de su carácter expresivo, no siempre es suficiente, necesita el hombre lenguaje analítico, y ninguno tan adecuado como la palabra, porque ninguno expresa por modo tan exacto y tan completo como ella el pensamiento en su indefinida é inagotable variedad.

Todas estas divisiones son parciales. Si aspiramos á una clasificación que comprenda, harmónicamente enlazadas, todas las formas del lenguaje, le dividiremos en tres grandes secciones: *mímico* ó gesticulado, oral ó *fonético*, y *gráfico* ó escrito.

El lenguaje mímico, que comprende la expresión por gestos, ademanes y movimientos del cuerpo, de las manos y principalmente del rostro, puede ser *natural* y *arbitrario*. Es evidente que de igual modo están dotados de lenguaje mímico natural el hombre y los animales: uno y otros le emplean en cuanto son seres sensitivos, y como tales tienen necesidad, impuesta por su naturaleza, de manifestar las afecciones propias y conocer las aje-

nas: el niño revela con gestos el placer y el dolor; el perro se sirve de distinta expresión y de bien diversos ademanes cuando percibe á un desconocido y cuando descubre á su dueño. Y es de advertir que, así como es natural el empleo de estos signos, así también es natural el conocimiento de ellos: el niño distingue muy pronto una caricia de un ademán severo; y el perro y el caballo nos muestran á toda hora confirmado que perciben fácil y prontamente los signos de nuestra benevolencia ó de nuestro rigor.

El lenguaje mímico arbitrario es ya privativo del hombre. Una inclinación de cabeza expresa la afirmación y otra diferente la negación. Por su carácter convencional, esta clase de lenguaje puede revestir diversas formas; pero nos limitaremos á consignar la *pantomima*, que es una serie de expresiones enlazadas entre sí por el lenguaje de acción, sin acompañarlas de palabras: el *baïel* y el lenguaje de los *sordomudos*.

La segunda sección comprende el lenguaje oral ó *fonético*, que supone expresión por el sonido. Es preciso distinguir, para evitar posibles errores, el *sonido* del *ruido*. El ruido, que siempre obedece á una conmoción irregular del aire agitado, es propio de todos los seres, que mecánicamente le producen, como resultado fatal de ciertas propiedades, estados ó relaciones de la materia; así, es un ruido el del trueno, originado por determinadas condiciones de la electricidad atmosférica; el del viento, ya suave como el susurro de la brisa, ya impetuoso y áspero como el bramido del huracán; el de una puerta que se cierra con violencia, el de un objeto pesado que se abandona á la gravedad. El sonido, por el contra-

rio, es la vibración periódica é isócrona del aire, más perfecto que el ruido, y por esto adecuado para la manifestación de estados interiores.

El lenguaje fonético es, dentro de ciertos límites, común al *hombre* y á los *animales*. El relincho del caballo, el balido de la oveja, el ladrido del perro, el canto de las aves, el bramido de algunos otros animales, son manifestaciones de este lenguaje fonético con que expresan, al mismo tiempo que con gestos y actitudes, el placer y el dolor, la desconfianza ó el afecto, sus disposiciones pacíficas ó airadas. Pero entiéndase que, en los animales, este lenguaje es siempre *inarticulado*; esto es, consiste en sonidos simples, no modificados, expresivos de meros estados sensibles, mientras que el hombre tiene además el lenguaje *articulado*; éste se forma de sonidos que se ligan y descomponen en sonidos simples bien determinados, produciéndose mediante estas modificaciones la palabra, en la que se distinguen tantos sonidos como sílabas y aun como letras la componen, y es signo y expresión del pensamiento.

Aun concretándonos por el momento á la consideración del lenguaje inarticulado, existe una radical diferencia y una distancia infranqueable entre el que emplean los animales y el de que se sirve el hombre. El animal, que obedece á leyes inflexibles y fatales, grita, canta ó ruge como la naturaleza le ha enseñado, pero no enseña á sus hijos; si le hemos domesticado y conseguimos en fuerza de pacientes repeticiones que aprenda todo lo que dentro de su organización puede ejecutar, no trasmite sus adelantos á la especie; y aun él mismo, vuelto por cierto tiempo á la vida salvaje, los olvida. El hombre, por el contrario,

domina, mediante el destello divino de la inteligencia, ésta y las otras formas de lenguaje; y no sólo las cultiva, modifica y perfecciona, sino que además las trasmite.

El lenguaje inarticulado en el hombre puede revestir diversas formas. Las principales son *la libre*, es decir, la expresión espontánea é irreflexiva de lo que se siente en el momento, y la artística ó regular, esto es, la *música*, sonido rítmico que se presta admirablemente á expresar el lenguaje del sentimiento y de la pasión. Todavía existe una forma más compleja, originada de la combinación de la música con el lenguaje articulado: el *canto*.

El canto es hijo de la poesía y de la música, y constituye hoy un arte independiente de ambas. Sus reglas se dirigen preferentemente á emitir la voz con la mayor pureza é igualdad de timbre, á producir los sonidos con claridad y distinción, y, sobre todo, á harmonizar las leyes prosódicas y métricas de la letra con las melódicas del arte musical.

Conviene todos los autores en que el canto es inherente á la naturaleza humana: Estrabón afirma que es tan necesario al hombre como la palabra, Chateaubriand cree que nos viene de los ángeles, y Rousseau dice que es la voz melodiosa del hombre. Puede ser considerado como el padre de la historia, la cual transmitió por el canto las primeras tradiciones. Sirve también á maravilla para expresar los grandes sentimientos populares: así, David va cantando delante del Arca de la Alianza; así, los griegos entonan al principio los versos sagrados de Orfeo; después los guerreros de Homero y de Tirteo; más tarde los *scolia*

de Terpandro y Alceo, de Safo y Anacreonte, de Simónides y Píndaro.

Y por lo que se refiere á nuestra patria, sabido es que sus hijos revelaron desde luego singulares aptitudes y vocación resuelta por el canto. Cuenta Estrabón que los turdetanos tenían sus leyes escritas en verso. Refiérese que el coro de españoles enviado por el cónsul Metelo á Roma, arrebató de tal suerte con los armoniosos y enérgicos acentos de sus canciones á los romanos, que éstos desde entonces los prefirieron á los cantores griegos. Y los árabes, que siempre tuvieron condiciones naturales y constante afición á las dulzuras del canto, se perfeccionaron en él cuando se pusieron en contacto con nuestros naturales, adquiriendo en este concepto renombre universal y merecida fama los árabes españoles.

La música abstracta, es decir, sin letra, produce un efecto vago é indefinible, mientras que el del canto es más determinado: expresa con mayor precisión lo que el hombre siente; interpreta con más fidelidad los sentimientos de su alma y la agitación de sus pasiones; es conducto insustituible de los grandes afectos nacionales y manifestación universal de los homenajes individuales y colectivos de alabanza y sumisión á Dios. Una de sus formas es la combinación de la música y la poesía con la pintura escenográfica y la representación, que constituye la *ópera*, y, entre nosotros, la *zarzuela*.

La tercera sección en que consideramos divididas las formas del lenguaje comprende el lenguaje *gráfico*. En él se incluyen los diversos modos de representar el pensamiento por signos ó caracteres convencionales más ó menos permanen-

tes. Todos ellos se distribuyen en dos grandes grupos: escritura *ideográfica*, cuando los signos expresan las ideas mismas, porque existe una relación directa é inmediata entre la idea y el signo gráfico, y *fonográfica*, cuando los signos representan los sonidos, así como éstos representan á las ideas, ó lo que es igual, entre los signos gráficos y las ideas existe una relación indirecta ó mediata.

La escritura ideográfica se subdivide, á su vez, en *figurativa ó iconográfica*, cuando se limita á expresar las ideas por la mera representación de los objetos mismos; *simbólica ó jeroglífica*, cuando la expresión de las ideas se verifica por la representación de objetos que tienen con ellas alguna relación, y *matemática*, que es representación convencional y arbitraria. En la escritura figurativa merecen especial mención el *dibujo* y la *pintura*; en la jeroglífica, la *hierática* y la *demótica*, y en la matemática, la *aritmética*, la *algebráica* y la *geométrica*.

La escritura fonográfica se divide en *silábica* y *alfabética*. Aquélla está formada por signos que representan á la vez la consonante y la vocal unidas, esto es, una sílaba; y es propia de las lenguas en que el mecanismo gramatical es muy sencillo; ésta consta de signos que representan separadamente cada letra.

Dejando para más adelante la indicación de los problemas relativos á la escritura, consignaremos en un cuadro sinóptico la clasificación que aceptamos del lenguaje, y á la que hemos venido refiriéndonos.

LENGUAJE

Mimico	<ul style="list-style-type: none"> { De los animales. { Del hombre.
Arbitrario	<ul style="list-style-type: none"> { <i>Pantomima.</i> { <i>Baile</i> { <i>De sordomudos.</i>
Fonético	<ul style="list-style-type: none"> { De los animales (siempre inarticulado). { Inarticulado... <ul style="list-style-type: none"> { <i>Libros</i> 'expansivo de afectos). { <i>Regular</i> ó <i>artístico</i>, Música.. { Combinación de ambos { <i>Canto.</i>
Grafico	<ul style="list-style-type: none"> { Del hombre.... { ARTICULADO (expresivo de ideas). <ul style="list-style-type: none"> { <i>Dibujo.</i> { <i>Pintura.</i> { <i>Hierático.</i> { <i>Demótico.</i> { <i>Aritmético.</i> { <i>Algebráico.</i> { <i>Geométrico.</i> { Ideográfico..... { Matemático..... { Silábico. { Fonográfico ... <ul style="list-style-type: none"> { General. Escritura común de los idiomas. } Manuscrito. { En relieve. — <i>Escritura de ciegos.</i> { <i>Telegrafía.</i> { <i>Taguigrafía.</i> { Alfabético..... { Especiales.....

Entre las diversas formas que puede revestir el lenguaje, merece consideración especialísima el lenguaje articulado. Así como los gestos y los gritos inarticulados son el lenguaje de la sensibilidad, la palabra es el lenguaje de la razón, y, por tanto, la expresión más eficaz y la comprobación más evidente de la racionalidad humana. Sin la palabra, fuera imposible la vida de relación que, acercando á los hombres entre sí y juntándolos en trato y comercio permanentes, da lugar á una incesante comunicación, cada día aumentada con mayores facilidades y crecientes desarrollos; comunicación que engendra una admirable coparticipación de cada hombre en los pensamientos é ideas, alegrías y dolores, descubrimientos y estudios, impulsos y desfallecimientos de todos los demás. Por la palabra, se exteriorizan y declaran nuestros conocimientos y nuestros afectos; por ella se fija de modo permanente, con exactitud en la expresión y con absoluta fidelidad en los matices lo conocido, sentido y querido, para que subsista á través de los cambios incesantes del tiempo y de la vida.

Pero la palabra es á la vez un hecho físico y un fenómeno psicológico: es un sonido articulado y al mismo tiempo es la expresión del pensamiento. Estudiemos su doble carácter.

Según nos enseña la Fonología, para que la voz se produzca y perfeccione hasta convertirse en palabra, necesitamos considerar un conjunto de cavidades que se distribuyen en tres partes: 1.^a, los pulmones, los bronquios y la tráquea; 2.^a, la laringe; 3.^a, la faringe, la boca y la nariz.

La producción de la voz supone un movimiento previo de inspiración. Los pulmones y el tórax se

dilatan, atrayendo el aire exterior á los pulmones, por los bronquios y la tráquea: he aquí el primer movimiento instintivo del recién nacido, aspirar el aire que le rodea. Ordinariamente á la inspiración sucede la expiración, y los pulmones devuelven al exterior el aire atmosférico que habían acumulado: pero cuando el hombre quiere usar de la voz, necesita arrojar el aire de los pulmones con cierta fuerza.

No basta esto, porque el aire que, agitado por un cuerpo cualquiera, produce un *ruido*, en la expiración algo fuerte, produce á lo más un ruido sordo. Para que resulte el *sonido* en que consiste la voz, es preciso que, al comenzar la expiración, las dos cuerdas vocales, aproximándose entre sí y produciendo el estrechamiento ú oclusión de la glotis, dificulten la salida del aire: el aire empuja de arriba abajo á las cuerdas vocales, éstas ceden, y entreabriéndose, vibran al impulso del aire que se escapa, como vibran las cuerdas del violín por el rozamiento del arco, ó como las lengüetas de los tubos en el órgano por una corriente de aire; y la vibración de las cuerdas altera y modifica á su vez el movimiento del aire, engendrándose así el sonido en la glotis. Y hemos dicho que todo esto ha de verificarse en el acto de la expiración, porque la fonación supone la existencia de una corriente de aire capaz de hacer vibrar las cuerdas vocales; la corriente debe tener cierta presión para separar estos ligamentos tensos; y como esta presión sólo puede existir durante la expiración, no puede haber fonación durante la inspiración.

Todavía no se ha producido otra cosa que la voz; porque el sonido laríngeo, llevado por la corriente del aire expirado, sube á la faringe y después

de reflejarse en el velo del paladar, es arrojado al exterior á través de los labios entreabiertos: así, se produce el canto. Mas para que la mera voz se convierta en palabra, se necesita la disposición combinada de la faringe, la boca, los dientes, los labios y la nariz, para que, repercutiendo el aire en cada uno de estos órganos, resulte la articulación.

La *fonación* tiene, pues, su asiento en la laringe; la *articulación* se produce en la faringe y en la boca. Una y otra difieren entre sí: se puede emitir un sonido sin articular, como sucede en el canto; y se puede articular sin producir un sonido, como ocurre cuando se cuchichea, y aun como se advierte en aquellos operados á quienes se ha extirpado la laringe, los cuales articulan valiéndose del aire que recogen del exterior en la boca.

Conviene observar que los movimientos de inspiración y expiración del aire son independientes de la voluntad, porque, constituyendo una necesidad para la vida, debemos tenerlos siempre, y si para respirar fuese preciso un acto de voluntad, viviríamos esclavos de la respiración y el sueño nos mataría; pero la fonación y la articulación—salvo algunos estados anormales—son actos sujetos al libre albedrío, porque la palabra nos sirve para relacionarnos con los demás seres; y debe estar y está á nuestra disposición, para su conveniente empleo.

Distínguense los sonidos en simples y modificados por articulación, *vocales* y *consonantes*. Puede decirse que las vocales se producen por reflexión y las consonantes por compresión; es decir, para que resulte una vocal, basta con que el sonido laríngeo sea reflejado; para que se produzca

una consonante, es necesario que haya comprensión de alguno de los órganos vocales.

En la producción de las vocales se observa: 1.º, que la forma y disposición del orificio bucal contribuye muy eficazmente á la formación de las diversas vocales; 2.º, que la lengua, según la feliz expresión del Dr. Moura, obra como la mano del tocador de cuerno de caza en el pabellón del instrumento, y 3.º, que cada una de las cinco vocales, *a, i, u, e, o*, supone y exige una posición especial de los órganos; hasta tal punto que, si estas posiciones no están bien determinadas, se forman sonidos intermedios, como la *e* cerrada, la *e* abierta, la *u* francesa, la *o* de otros idiomas, etcétera.

Además de las *vocales*, así llamadas porque por sí solas forman la voz, existen las *consonantes*, esto es, las que no *suenan* sino *con* la vocal, porque, si cualquier vocal se pronuncia sin necesidad de ninguna articulación, no hay consonante alguna que pueda pronunciarse sin pronunciar, clara ó sordamente, una de las vocales. Y la razón es sencilla: sin vocal no hay sonido, y siempre que hay sonido hay vocal; la voz es lo substancial en el sonido, y la articulación ó consonante no es más que una modificación del mismo (1).

La división más importante que se hace de las consonantes se funda en los órganos que principalmente concurren á su formación, y en los que la comprensión se verifica, y en este concepto se

(1) Esta modificación se produce, como hemos indicado, por la comprensión de alguno de los órganos bucales á que se somete el sonido laríngeo, que resulta así diversamente modificado.

dividen en *labiales, linguales, guturales, dentales, paladiales* y *nasales*. También se dividen en *explosivas, sibilantes* y *refluentes*; y, por último, en *fuertes* y *débiles*. Estas clasificaciones no son para explicadas aquí.

Parece á primera vista empresa imposible reducir á número y ordenar en grupos los sonidos de todas las palabras, de todos los idiomas; y, sin embargo, nada más fácil, porque todos ellos se reducen á menos de cincuenta variedades, aunque diversamente combinados. La razón de esto es que, siendo los órganos vocales siempre iguales en el hombre, la fonación y la articulación han de ser también iguales, é igual asimismo ha de ser la escala de los sonidos. No hay, pues, en rigor, más que un solo alfabeto para todos los idiomas del mundo: las diferencias en los alfabetos resultan de que unos idiomas admiten más gradaciones que otros, ya en una vocal, ya en una articulación. Así, mientras la lengua castellana carece de la *e* muda y de la *u* francesa, á la lengua francesa le falta la *j* española; y uno y otro idioma carecen de una gradación tan perfecta como la que nos ofrece el hebreo con estos cuatro signos: *aleph*, aspiración levísima; *he*, algo menos leve; *jet*, más fuerte, y *jain*, sumamente dura.

La unión de vocales y consonantes constituyen las *silabas*; la reunión de sílabas constituye las *palabras*; el conjunto de palabras constituye las *lenguas*. Se nos ofrece de nuevo como empresa árdua, y al parecer superior al esfuerzo humano, la de conseguir que con tan escaso número de sonidos resulten todas las palabras de todas las lenguas, en todos los tiempos y países; mas por la teoría de las combinaciones y permutaciones, de-

muestra con evidencia el insigne Balmes (1), que ni han faltado ni jamás podrán faltar signos para expresar toda suerte de objetos y todo linaje de relaciones, en el inagotable caudal de la palabra humana.

Pero la palabra es algo más que un sonido articulado, puesto que es signo y expresión del pensamiento. Es signo arbitrario, no natural, de la idea; porque si bien es cierto que hay en todos los idiomas palabras formadas por onomatopeya, la inmensa mayoría de ellas ninguna relación guardan con la idea que expresan, como lo comprueba el hecho de que *beth, oikos, domus, maison, house, casa*, expresen en hebreo, griego, latín, francés, inglés y alemán una misma idea, á pesar de que ningún parecido tienen estas palabras entre sí, ni con la idea que expresan.

Es además un signo muy superior á los empleados por las otras formas del lenguaje, de donde surge la superioridad de la palabra: admite ésta inflexiones y combinaciones, matices y detalles á que no se presta el gesto, como se ve en los sordomudos. Tiene también la ventaja de dirigirse al oído, mientras el gesto se dirige á la vista: en éste, una distracción de la mirada interrumpe la conversación y la falta de luz la imposibilita; mientras que en la palabra estos inconvenientes aparecen naturalmente obviados.

Por otra parte, la facilidad y rapidez asombrosas con que los órganos responden á los mandatos

(1) *Filosofía elemental*.—Gramática general, cap. vi.

de la voluntad, revistiendo el pensamiento más abstracto de forma sensible, hace posible la comunicación de las ideas, la propagación de la cultura y la vida social, que tropezarían sin la palabra con obstáculos de todo punto infranqueables. Nadie es capaz de señalar el tiempo que media desde que es concebido el pensamiento hasta que es expresado, y, sin embargo exige la siguiente serie de operaciones: concepción del pensamiento, concepción del signo que ha de expresarlo, mandato de la voluntad á los órganos para que lo expresen, expulsión del aire, oclusión de la glotis, vibración de las cuerdas vocales, disposición de la faringe y de la boca, llegada del sonido al oído de otro, sensación del sonido y percepción de la idea á que aquél sirve de signo. Y este proceso que con tan pasmosa celeridad se sigue en la expresión de toda idea, se repite y reproduce indefinidamente cuando mantenemos una conversación y cuando pronunciamos un discurso, subordinándose y respondiendo con tan admirable precisión y con tan perfecto acuerdo la palabra á la idea, que ha podido decir Bonald, que el hombre necesita pensar su palabra para expresar su pensamiento.

Materia tratada en múltiples aspectos y motivo de interminables discusiones ha sido, desde los tiempos de Platón y Aristóteles, el problema relativo al origen del lenguaje oral. ¿Es la palabra un don divino? ¿Es una invención humana?

No cabe negar que la radical oposición de doctrinas, manifestada en este punto durante un siglo, venía en gran parte sostenida por el espíritu

sectario, ganoso de abrir brecha por este flanco en el sagrado depósito de la doctrina revelada; y corrobora esta afirmación el hecho de que ahora, ya que, por los progresos de la Filología comparada, han conseguido los apologistas cristianos rebatir victoriosamente toda suerte de objeciones y apoyar su doctrina en los pilares incommovibles de un razonamiento sin escape y de una comprobación histórica sin réplica, los que pueden considerarse como sucesores legítimos y herederos forzosos del averiado y maltrecho materialismo procuran, al estudiar éstas cuestiones de lenguaje, pasar como sobre ascuas, afectando no dar importancia al problema de su origen, á pesar de haber sido anteriormente—como queda indicado—palenque donde se libraron batallas memorables.

Locke, Condillac, Destut Tracy y los demás sensualistas, sostenían que el hombre comenzó á hablar el lenguaje inarticulado; formó después palabras por onomatopeya, y sólo después de largo tiempo y grande esfuerzo, constituyó el lenguaje articulado, que vino á ser así labor lenta y sucesiva de muchas generaciones; y, por otra parte, Herder y Grimm afirman que el hombre no fué dotado de lenguaje, sino que él lo inventó sirviéndose de su inteligencia y su razón. Supone esta hipótesis que el hombre vivió en un primer estado de mutismo, lo que equivale á afirmar que el hombre alguna vez no ha sido racional; y esto encierra un doble error filosófico é histórico.

Es evidente que el hombre es esencialmente social, que vivió en sociedad desde el principio y que el salvaje primitivo no existió; pero si hubiese existido, ¿cómo hubiera podido pasar del estado salvaje al civilizado? Demostrado queda ya por la

estrecha relación de las ideas con el lenguaje, que para el desarrollo de las facultades intelectuales y morales es absolutamente necesaria la palabra. Si la experiencia demuestra y la historia atestigua que ciertas tribus africanas continúan hoy en el mismo estado de abyección en que vivían hace tres mil años, á pesar de que tienen cierta clase de religión, alguna forma de gobierno y una manera de lenguaje, ¿cómo se explica que hombres sin lenguaje concibiesen y ejecutasen tan admirable invento? Ni se puede imaginar que lo concibiesen, porque no cabe formar una palabra sin tener idea clara de las cosas, mediante un grado de cultura que es incompatible con el estado de mutismo; ni menos que lo ejecutasen, porque hubiera sido necesario un convenio para designar cada objeto con un sonido, y era imposible este convenio sin lenguaje preexistente. Con sobrada razón pudo decir Rousseau que “la palabra ha sido necesaria para inventar la palabra,” y Balmes que “menos extraño sería que un hotentote inventara de repente el cálculo infinitesimal.”

Los partidarios del tradicionalismo filosófico, siguiendo á Bonald, afirman que la palabra es *don divino*, porque fué revelada por Dios al hombre después de su creación. Pero esta doctrina se presta también á serias objeciones, porque no es admisible que Dios crease al hombre imperfecto (1), y no podía ser perfecto sin palabra. Más natural es creer que al darle las facultades intelectuales y morales, le dió el instrumento preciso para su cultivo y desarrollo; que, al darle la so-

(1) Vidit Deus cuncta quae fecerat et erant valde bona.—*Genesis*, 1, 34.

ciabilidad, le dió el medio necesario para la comunicación social; que, al tiempo mismo de crearle, le concedió el lenguaje.

Prueba fehaciente de esta verdad—además de los razonamientos que destruyen las contrarias opiniones, y que van sumariamente expuestos—es la existencia de una lengua primitiva. Cierto es que, á pesar de los grandes adelantos de la Lingüística, no se ha llegado á determinar cumplidamente cuál fuera esta lengua, y aun parece aumentarse cada día la dificultad de tal determinación; pero no es menos cierto que, lejos de ser irreductibles los idiomas, como sucedería si fuesen obra del capricho de cada pareja ó de cada familia primitiva, los nuevos estudios van adelantando en el camino de la clasificación, encontrando relación y parentescos entre idiomas que antes aparecían disociados; y todos los datos confirman, no sólo la existencia del idioma único que hablaba el pueblo constructor de la torre de Babel (1), sino la doctrina del insigne Humboldt, que encontraba racional la existencia de un idioma revelado (2).

El conjunto de signos propios de una nación para expresar sus pensamientos y sentimientos constituye su *idioma ó lengua*. Tienen las diver-

(1) *Ecce unus est populus et unum labius omnibus.*—*Génesis*, 11, 16.

(2) *J'embrasserais l'opinion de ceux qui rapportent l'origine des langues à une révélation immédiate de la divinité.*—Guillermo Humboldt: *Lettre à Mr. Abel Remusat*. (Véase la nota bibliográfica.)

sas lenguas numerosas relaciones generales, más afinidades de las que á primera vista parecen percibirse, por la conformidad natural de los pensamientos en la especie humana; pero tienen también, en los detalles, notables diferencias, por las particulares circunstancias de religión, de cultura, de tiempo, de lugar y de modo de ser: estas diferencias constituyen el genio de las lenguas. Por otra parte, hay cierta clase de palabras que ofrecen en casi todas las lenguas, si no una completa semejanza, al menos una muy notable analogía: tales son las interjecciones propiamente dichas, las primeras palabras infantiles, y las que se forman por onomatopeya, procedimiento que ha debido ser empleado casi exclusivamente en el origen de toda lengua para formar los nombres de los objetos físicos.

Calcúlase que se aproximan á dos mil las lenguas conocidas: con lo que se comprende bien, de una parte, las grandes dificultades que su acertada clasificación supone; y de otra, la imposibilidad absoluta de abordar tan interesante problema en esta INTRODUCCIÓN.

Debemos, pues, limitarnos á consignar que se han seguido dos distintos sistemas para intentar la clasificación de las lenguas. Consiste el primero en enumerar las lenguas por continentes, comenzando por la más antigua y agrupándolas según su grado de afinidad; y el segundo, en distribuir las según su mayor ó menor sencillez. Con arreglo al primer sistema, se clasifican las lenguas en asiáticas, europeas, africanas, americanas y oceánicas y dentro de cada una, por orden cronológico ó por grupos de familias: con arreglo al segundo, se dividen en *monosilábicas*, *aglutin-*

nantes y de flexión. Todavía se combinan ambas divisiones, agrupando las lenguas por continentes y clasificándolas, dentro de cada uno, conforme á la segunda división.

Es ésta la más seguida y aceptada; y por lo mismo conviene advertir que no puede decirse que los idiomas se elevan por grados del estado de monosilabismo á la aglutinación, y de ésta á la flexión. El latín es más rico en formas que los idiomas de él derivados: las lenguas modernas de la India que provienen del sánscrito son degeneradas; y el chino es hoy tan monosilábico como hace dos mil años. De donde se deriva este importante principio: que no se comprueba, en el proceso y crecimiento de las lenguas, una marcha ascendente y regular.

Aparte la clasificación fundamental de las lenguas, reciben éstas diversos nombres, según las circunstancias y estado en que se encuentran. Así, se llama lengua antigua ó *muerta* la que ya no se habla, y sólo existe en monumentos literarios, como el sánscrito, el hebreo, el griego y el latín; y, por contraposición, lengua *viva*, la que se habla en toda una nación. Lengua *madre* es la que se considera como no habiendo sido formada por alguna anterior determinada, y de la cual se forman otras, que se llaman *derivadas*: ejemplo de lengua madre es el latín, tronco común del castellano, portugués, francés, provenzal é italiano. Dícese de una lengua que es *clásica*, cuando ha producido obras propias para formar el gusto y servir de modelos literarios á las futuras edades, como el griego antiguo desde Homero hasta Teócrito, el latín desde Plauto hasta Tácito, y el castellano en todo el siglo de oro. Por último, en las

lenguas vivas se distingue la *familiar*, que permite cierto abandono y negligencia, y la *escrita*, más cuidada y severa; y la lengua *vulgar*, que es alteración de la *literaria*.

El lenguaje oral, con todas sus excelencias, había de resultar muy luego insuficiente para las complejas relaciones que supone la comunicación social. Limitada la palabra por el espacio y por el tiempo, ni se transmite á gran distancia, ni dura más que brevísimos instantes. La fragilidad de la memoria en muchos, la inconsistencia de juicio en no pocos y la falta de aquella buena fe que debiera ser, por lo general, la honra de la especie, hicieron sentir muy pronto la necesidad de un medio que, salvando las distancias y los tiempos, fijase la expresión del pensamiento. Así nació la escritura.

Adviértese desde luego que ningún animal tiene la mano perfeccionada del hombre, ni concibe la relación del signo con la cosa significada, ni es susceptible de ser enseñado; y que, por estas razones, todos ellos carecen de la facultad gráfica. Se observa además que, si la palabra es la mayor de las diferencias exteriores que separan al hombre del bruto, la escritura es la mayor de las que distinguen al hombre civilizado del salvaje.

Es la escritura arte que ha contribuido poderosamente al perfeccionamiento intelectual de la raza humana, pues que, sin su auxilio, las enseñanzas de lo pasado hubieran sido completamente perdidas ó desnaturalizadas por la tradición oral. Por la escritura se recibe la cultura toda de las

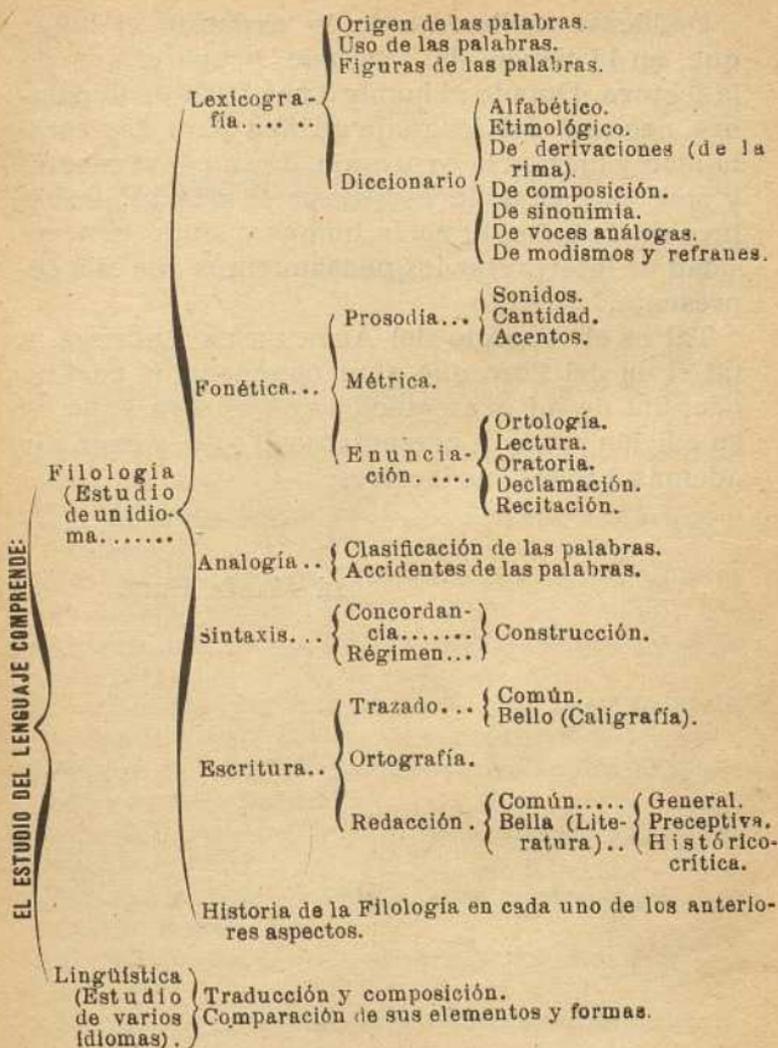
pasadas generaciones, constituyéndose así como en depósito y tesoro de que toma cada uno lo que necesita; y por su virtud, no sólo se da al pensamiento una forma permanente, sino que se transmite la cultura de cada época á las generaciones sucesivas; con lo que viene á establecerse aquel misterioso, indestructible enlace entre lo pasado y lo futuro á que se refiere Leibnitz, al afirmar que "lo presente, que está lleno de lo pasado, engendra lo por venir".

¿En qué orden aparecieron en la historia las diversas formas de escritura? Parece natural creer que el hombre debió comenzar por la escritura *iconográfica*, dibujando las figuras de los objetos que quería representar: el sol, un árbol, un animal, un hombre. Pero pronto hubo de encontrar esta representación muy deficiente, porque sólo podía aplicarse á los objetos materiales, y únicamente á los que estuvieren presentes: de donde surgiría el empleo de la escritura *simbólica* ó *tropológica*, para expresar ideas abstractas por medio de seres ú objetos materiales con los que tuvieran alguna relación; así, se representa la Providencia por un ojo, la feracidad por una espiga, la fuerza ó el poder por un león. Fácilmente había de advertir el hombre que esta forma de expresión gráfica resultaba incompleta, dificultosa y oscura, porque no puede representar los objetos que no pertenecen á la vista, porque no sirve para expresar con exactitud las relaciones que percibe nuestro espíritu y las formas múltiples que puede revestir nuestro pensamiento; porque sus expresiones exigen una extensión inconveniente, y necesitan para su ejecución mucho tiempo; porque supone en el ejecutor una habilidad y una destre-

za, que faltarían en la mayor parte de los casos; y porque, como consecuencia de todo esto, es imposible que en tal clase de escritura se produjesen extensas obras literarias.

A estos grandes inconvenientes, comunes á toda escritura ideográfica, únese—al considerar particularmente la simbólica—que, exigiendo un signo para cada objeto, y siendo en muchos casos obscura ó remota la relación entre el signo y lo significado, su interpretación había de ofrecer con lamentable frecuencia dificultades invencibles; de aquí surgió, para evitarlas, la escritura *fonográfica*, llamada así porque pinta, no las ideas ni los objetos, sino los sonidos. No hay inconveniente en admitir, como pretenden algunos autores, que la escritura fonográfica nació como una derivación de la ideográfica en el natural desarrollo de la escritura jeroglífica.

Parece natural presentar, antes de dar por terminada esta INTRODUCCIÓN, un cuadro de las materias que comprende el estudio del lenguaje, así en su aspecto filológico ó de consideración de una sola lengua, como en el lingüístico, ó sea, en el examen y comparación de varias lenguas.



Dedúcese fácilmente de lo expuesto el lugar que, en la ciencia del lenguaje, ocupa el arte de la lectura. Dotado el hombre por Dios de la palabra, necesitó del lenguaje gráfico para dar estabilidad y fijeza á la expresión de su pensamiento; y poseedor ya de la escritura, el más admirable invento de la inteligencia humana, sintió la necesidad de interpretar los pensamientos que ella representa.

Tal es el concepto del ARTE DE LA LECTURA, y tal el fin del libro que aquí comienza; el cual no necesita de mi presentación, porque ya supo en su edición primera presentarse él solo, y cautivar además á todos sus lectores.

JOSÉ MARÍA BRIS.

BIBLIOGRAFÍA (1)

- Academia Española (Real).**—Diccionario de la Lengua Castellana. Madrid, 1884 (2).
- Academia Española (Real).**—Gramática de la Lengua castellana. Madrid, 1890.
- Academia Española (Real)** —Sobre el origen de la Lengua castellana 1726.
- Aguilera Garrido (D. José)**, maestro de las escuelas municipales de Baeza (Jaén).—Lectura en alta voz. Granada, 1891.
- Aguirre (D. Domingo Pío).**—Elementos de Ortología castellana 1852.
- Alvaro (Emmanuel) S. J.**—I precetti dell' arte metrica. Col trattato de metri D' Iloratio Placo Roma, 1686.
- Amador de los R'os (D. José).**—Historia crítica de la literatura española. Madrid, 1861.
- Amor (doña Filomena).**—Lecciones de Ortología y Caligrafía. Valladolid, 1892.
- Anchorena (José).**—Principios generales sobre el Arte de la Lectura. Madrid, 1891.
- Anónimo.**—Consideraciones sobre la enseñanza de la Lectura. 1853.
- Arés de Parga (D. Aureliano).**—Libro completo para la en-

(1) Este índice bibliográfico contiene noticias de obras publicadas desde el año 1433 hasta nuestros días, en las cuales se trata total ó parcialmente de la Lectura ó de conocimientos relacionados con dicha arte.

(2) Los nombres de los autores y los títulos de las obras aquí citados, conservan en su mayor parte la ortografía de los originales.

- señanza de la Lectura, Escritura y Ortografía práctica. Orense, 1880.
- Aribau** (Ordenada é ilustrada por D. Buenaventura Carlos).—Biblioteca de Autores españoles. Madrid, 1854.
- Aristides** (Aelivs).—Orationvm. Tomi III Gr et lat.
- Arosemena** (Leopoldo J.).—Ortología elemental de la Lengua castellana, al alcance de todas las inteligencias. Lima, 1875.
- Audet** (D. Andrés).—Breve Ortología de la Lengua castellana. 1853.
- Avendaño** (D. Joaquín de).—Teoría de la Lectura y de la Escritura (Este tratado forma parte del *Manual completo de Instrucción primaria*. Madrid.)
- Avendaño** (D. Joaquín de).—Tratado de Lectura y Escritura. Madrid, 1882.
- Balmes** (D. Jaime).—Gramática general. París, 1860. (Esta obra forma parte del *Curso de Filosofía elemental*.)
- Barco del Valle** (D. M. R.) y **Sancho Ranón** (D. J.).—Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de D. Bartolomé José Gallardo. Madrid, 1889.
- Barrera** (D. Juan José), profesor de educación primaria en clase superior.—Nueva cartilla ortológica ó sea el verdadero sistema natural de enseñar á leer por principios y con suma brevedad, soltura y perfección. Palma, 1841?
- Bastús** (Dr. D. V. Joaquín).—Curso de Declamación.
- Bello** (D. Andrés).—Gramática de la Lengua castellana, destinada al uso de los americanos. Santiago (de Chile), 1817. (La última edición está hecha en París, con notas de D. Rufino José Cuervo.)
- Bello** (D. Andrés).—Principios de Ortología métrica de la Lengua castellana. Santiago (de Chile), 1835.
- Benot** (Eduardo).—Examen crítico de la acentuación castellana. Madrid, 1888.
- Benot** (Eduardo).—Prosodia castellana. Madrid, 1892.
- Bonet** (Juan Pablo).—Barletferbant de su Magd. entretenido cerca de la persona del Capitan Genl. dela artilleria de España, y Secretario del Conestable de Castilla.—Redvction de las letras, y Arte para enseñar á ablar los mvdos. En Madrid,

1620. (Edición cuidadosamente reproducida en la imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de ciegos.)
- Bopp** (Francisco).—Gramática comparada. París.
- Bravo** (Bartholomæo) S. J. — De arte oratoria ac de eiusdem exercendæ ratione, tullianaque imitatione varia ac res singulas adhibita exemplorum copia libri quinque. Methynanæ a Campo. 1596.
- Bretón de los Herreros** (M.).—Progresos y estado actual del arte de la Declamación en los teatros de España.
- Busto** (Doctor), Maestro de los pajes de fu Magestad.—Arte para enseñar leer perfectamente y en muy breue tiempo: compuesta según la via e perfecta orden del deletrear, 1534.
- Busto** (Dr. Bernabé), Maestro de los pajes de fu Magestad.—Arte para aprender a leer y escreuir perfectamente en romance y latin, 1533.
- Busto** (Doctor), Maestro de los pajes de fu Magestad.—Arte para enseñar leer perfectamente en romance y latin. (Es el primer método de Lectura de que se tiene noticia hasta la fecha), 1533.
- Busto** (Doctor), Maestro de los pajes de fu Magestad.—Cartilla y arte breue y bien copendiofo para enseñar a deletrear y leer perfectamente y con mucha facilidad y con todas o las mas abreuiaturas que se pudieron hallar. Nueuamente impreffa en este ano de mill. d. xl. ij. (Los primeros ejemplares estas obras del Dr. Busto se encuentran en la Biblioteca de París.)
- Campillo y Correa** (D. Narciso).—Retórica y Poética ó Literatura preceptiva. Madrid, 1875.
- Capo Celada** (D. Antonio).—Consejos sobre la Declamación.
- Caro** (Miguel Antonio), y **Cuervo** (Rufino José).—Gramática latina. Bogotá, 1867.
- Casero** (D. Antonio).—Verdadero método de enseñar á Leer y Escribir los sonidos simples y complexos, explicado brevemente en verso. Madrid, 1785.
- Cascales** (Ldo. Francisco).—Cartas philológicas. Murcia, 1634.
- Castex** (Doctor).—Hygiène de la voix parlée et chantée. 1894, París. (Esta obra pertenece á la Section du Biologiste de l'Encyclopedie scientifique des aide-mémoire.)

- Castillo** (D. Pedro).—Cartilla de la lengua castellana: método breve y fácil para poder ser gramático, 1787.
- Cicero** (M. Tullius).—Brutus, sive De claris Oratoribus.
- Cicero** (M. Tullius).—De Oratore ad Quintum fratrem libri tres.
- Clairon** (Hyppolite).—Memoires et réflexions sur la Déclamation theatrale.
- Clairon** (Madame).—Reflexiones sobre el arte de la Declamación.
- Clement** (M.).—Observations critiques sur la Déclamation.
- Cobarruvias Orozco** (D. Sebastián de).—Tesoro de la lengua castellana y española. Madrid, 1611.
- Cobos y Rodríguez** (D. Francisco Javier), profesor de las Escuelas Normales de Granada.—Programa de Teoría de la Lectura. Granada, 1890.
- Codina** (D. José).—Rudimentos de Ortología castellana, 1848.
- Coll y Vehí** (D. J.).—Diálogos literarios. Barcelona, 1866.
- Commelerán y Gómez** (Dr. D. Francisco).—Gramática comparada de las lenguas castellana y latina. Madrid, 1889.
- Compaired** (Dr. C.).—Algunos consejos á los aficionados al Canto. Madrid, 1896.
- Conrart**.—Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste
- Cormenin** (Timon).—Le livre des orateurs. Liège, 1843.
- Cornu** (Julio).—Etudes de phonologie espagnole et portugaise. Publicados en la *Romania*, 1880.
- Cuervo** (D. Rufino J.).—Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana. París.
- Cuervo** (Rufino José).—(Véase *Caro*, D. Miguel Antonio.)
- Cuesta** (Compuesto por Iuan de la).—Libro y Tratado para enseñar, leer y escriuir breuemente, y con gran facilidad, correcta prononciacion y verdadera orthographia todo Romance castellano, etc. Compuesto por Iuan de la Cuesta. Alcalá, 1589.
- Curtius** (Dr. George).—Grammaire grecque clasique, traduite de l'allemand par Clairin. París, 1884.
- D...**, antiguo Director de Escuela Normal.—La Lectura en alta voz ó apuntes sobre las reglas y ejercicios para leer bien. Madrid, 1865.

- Delgado de Jesús y María** (P. Santiago), escolapio. — De la ortología y de la prosodia castellana. Madrid, 1790.
- Deus** (João de). — Arte de Leitura. Porto, 1877.
- Diez** (Frédéric). — Grammaire des langues romanes. Tome premier, traduit par Auguste Brachet et Gaston Paris. Paris, 1874. (Traducción francesa.)
- Diez** (Von Friedrich). — Grammatik der Romanischen Sprachen. Bonn, 1836-42.
- Diez** (Federico). — Notas para la formación de una Gramática histórica de la lengua castellana, según el método é investigaciones de dicho autor. 1836-42.
- Diez** (Von Friedrich). — Romanische Wortschöpfung Bonn. Weber, 1875.
- Díez** (D. Matías R. y). — Ortología, Ortografía y Prosodia. Astorga, 1880
- Dionysius Hallicarnarsensis**. — De Oratoribus antiquis
- Doergangk** (Enrique). — Lectura y pronunciación castellana, 1617. (Se encuentra este trabajo en la obra *Institutiones in linguam hispanicam, admodum faciles, quales ante hac nunquam visæ* & Authore, Henrico Doergangk. Colonia.)
- Domínguez** (D. Angel M.) — Ortología de la Lengua Castellana. México, 1888.
- Domínguez** (D. Julio) y **Serrano de la Pedrosa** (D. F.) — La Lectura como Arte. Estudios preparatorios. Madrid, 1886.
- Duarte** (Dispuesta por el Lic. D. Luis G.) — Cartilla Ortológica. México, 1876.
- Duran et Pissot** (Édit.) — Principes pour la lecture des Ora-teurs. Paris, 1753.
- El Maestro de Aldea**. — Reforma lei alfabeto. Cádiz, 1896
- Encina** (Juan de la). — Arte de poesía castellana, 1496.
- Escritores más renombrados de España y América**. — Diccionario enciclopédico hispano-americano de ciencias, artes y literatura. (Obra en publicación.) Barcelona.
- Feliú y Goday** (D. Jaime). — Programa de la teoría de la lectura y escritura. Valencia, 1867.
- Fernández** (Pedro José). — Tratado de Ortología. Coro (Venezuela), 1844.

- Fernández Alonso** (D. Pedro).—Breves definiciones de Ortología, 1855.
- Fernández Ferraz**.—Programa para un curso de Recitación en escuelas superiores, normales é Institutos de segunda enseñanza. San José (Costa Rica), 1891.
- Fernández de San Pedro** (Hermano Antonio), de la Compañía de Jesús.—Reglas instructivas de la ortografía y ortología española, puestas en verso para la facilidad de la memoria y práctica de ellas, 1815. (La tercera parte de esta obra se titula *Instrucciones y reglas para leer bien nuestro idioma*.)
- Fernández de San Pedro** (Hermano Antonio), de la Compañía de Jesús.—Reglas instructivas de la Orthographia y Orthologia española: methodo breve de escribir y leer con perfeccion la Lengua Castellana. Puesta en verso, para la facilidad de la memoria, y práctica de ellas. Por el hermano Antonio Fernández de San Pedro, de la Compañía de Jesús. En Sevilla, 1761.
- Fernández Patiño y Prado** (D. Gabriel), Maestro, y Escritor general por su Magestad de todas formas de Letra, en su escuela pública del Lugar de Ballecas.—Origen de las ciencias. Arte nuevo de leer, escribir y contar, con cinco formas de letras útiles. Madrid, 1753.
- Figuroa** (Francisco de).—Carta al M. Ambrosio de Morales sobre el hablar y pronunciar la Lengua Castellana, 1570. (El original de esta carta existe en la Biblioteca de El Escorial.)
- Flórez** (Fray Andrés).—Arte para bien saber leer y escreuir: y para lo perteneciente á ello. 1552.
- Flórez** (D. J. M.)—Preliminares de la Gramática razonada. Madrid, 1860.
- Franciosini** (Composta da Lorenzo), Fiorentino.—Gramatica Spagnvola, ed Italiana. In Roma, 1647. (En la parte titulada *Pronunciación del castellano*.)
- Galocha y Alonso** (D. José), Licenciado en Filosofia y Letras.—Teoria de la Lectura y de la Escritura. Madrid.
- García** (D. Pedro de Alcántara).—(Véase *Revilla*, D. Manuel.)
- García Blanco** (Dr. D. Antonio).—Arte de leer, escribir y contar medianamente al vapor. Madrid, 1869.
- García del Pozo** (D. Gregorio).—La doble ortología caste-

llana, ó correspondencia entre la pronunciaci3n i la escritura de este idioma. Madrid, 1825.

Garriga y Puig (D. Pedro). — Apuntes para un estudio sobre el lenguaje, la elocuci3n y el estilo. Barcelona.

Gelabert y Gordiola (Dr. D. Juan). — Manual de Lengua S3nskrita. Crestomattia y Gram3tica. Madrid, 1890.

Giraltí Pauli (D. Ram3n). — Lectura est3tica. Sevilla, 1893.

G3mez (Ricardo), profesor. — Curso gradual de la lectura.

G3mez (D. Ricardo), profesor. — El lector hispano-americano. M3jico, 1895.

G3mez (Ricardo). — Introducci3n al Arte de la Lectura por medio de las palabras normales. M3jico, 1895.

Gonz3lez (Isaac). — Elementos de Ortolog3a para la niñez. M3xico, 1877.

Gonz3lez (D. Juan Vicente). — Elementos de Ortolog3a castellana. Caracas, 1843.

Gonz3lez de Vald3s (Juan Antonio) — Ortopeia universal 3 arte de pronunciar seg3n los principios f3sicos elementales, de que depende el modo de articular, hablar, leer y escribir bien en todos los lenguas, etc. Madrid, 1775.

Gonz3lez de Vald3s (Juan Antonio). — Silabario te3rico-pr3ctico, dividido en tres listas. Madrid, 1779.

Guardia y Wierzeyski (J. M.). — Grammaire de la langue latine. Paris, 1876.

Guyau — Curso de Lectura corriente. Paris.

Guzm3n y Alarc3n (D. Antonio). — Curso completo de Declamaci3n. Madrid, 1894.

Hermosilla (Don Josef Gomez). — Arte de hablar en prosa y verso. Tomo I. Madrid, 1826.

Herrera (Fernando de). — Ortologia y Prosodia. Anotaciones puestas 3 las obras de Garcilasso de la Vega publicadas en Sevilla, 1580.

Herv3s y Panduro (P.). — Cat3logo de las lenguas conocidas y noticia de ellas, con sus afinidades y diferencias.

Herv3s y Panduro (P.). — La escuela española de sordomudos, 3 Arte para enseñarles 3 escribir y hablar el idioma español.

Herv3s y Panduro (P.). — Origen, formaci3n, mecanismo y armon3a de los idiomas.

- Huertas** (Victor). — Compendio de Ortología. Pázcuaró (México), 1883.
- Hueso** (D. Gorgonio). — Apuntes de Caligrafía y Ortología.
- Ibarra** (Emigdio O.). — Tratado de Ortología, dispuesto y arreglado bajo nuevo método. México, 1888.
- Industria Patrum Hibernorum** (S. J.). — Ianua Linguarum sive modus maxime accommodatus, quo patefit aditus ad omnes linguas intelligendas Salmantiae, 1611.
- Jove-Llanos**. — Curso de humanidades de Jove-Llanos, 1795. (Contiene un Tratado de Declamación. Tomo I de las obras completas de dicho autor, en la «Biblioteca de Autores Españoles»).
- Larive** (J. M.). — Cours de Déclamation.
- Latorre** (D. Carlos). — Arte de la Declamación, 1855.
- Legouvé** (Ernesto). — El Arte de la Lectura, traducido al castellano por D. José Anchorena, 1878.
- Legouvé** (E.). — L'Art de la Lecture. Paris, 1877.
- Legouvé** (Ernesto). — Petit traité de Lecture a haute voix. Paris.
- Leopold** (Edidit Dr. E. F.). — Lexicon Græco-Latinum. Lipsiæ, 1883.
- López y Anguta** (D. Simón). — Ortología, Caligrafía y revisión de documentos y firmas de autenticidad dudosa. Vitoria. 1882.
- Lucenqui de Pimentel** (Doña Walda), Regente de la Escuela práctica agregada á la Normal de Maestras de Badajoz. — Lecciones de Teoría de la Lectura y de la Caligrafía. Badajoz, 1890.
- Lucenqui de Pimentel** (Doña Walda). — Lectura expresiva. (Sin lugar ni año.)
- Luna** (Compuesta por Iuan de), Español, Castellano, Interpreté della en Londres. — Arte breve, y compendioso para aprender a leer, escreuir, pronunciar, y hablar la Lengua Española, Empressa en Londres por Iuan Guillermo. 1623.
- M.** (D. E. J. A.). — Escala Ortológica, 1854.

- Marroquín** (D. Manuel).—Tratado de Ortología castellana. Bogotá, 1869.
- Marroquín** (D. José).—Tratados de Ortología y Ortografía de la Lengua Castellana. París, 1837.
- Martínez y García** (D. Ramón).—Curiosidades gramaticales. 3.ª edición. Madrid, 1896.
- Martínez Gómez Gayoso** (Benito).—Ortología y Prosodia. Madrid, 1743. (Este tratado forma parte de la *Gramática* de dicho autor.)
- Matienzo** (Elucidado por el P. Fr. Joan Luis de), Religioso de la Orden de San Francisco.—Tratado breve y compendioso, en que se declara la debida i genuina pronunciacion de las dos lenguas, latina y castellana; i las razones que ai para que muchos vocablos no se pronuncien como comunmente se pronuncian en España. Madrid, 1671.
- Max Muller**.—Lecturas sobre la ciencia del lenguaje.
- Mayáns y Siscar** (D. Gregorio), Bibliotecario del Rey Nuestro Señor.—Orígenes de la Lengua española. Madrid, 1637.
- Mayáns i Siscar** (D. Gregorio).—Ensayos oratorios.
- Meyer Lübke** (Von Wilhelm)—Grammatik der Romanischen Sprachen. Professor Universität Jena. Leipzig, 1889-90.
- Meyer Lübke** (W)—(Traducción francesa). Grammaire des langues romanes, traduite par Eugene Rabiet. Tomo I, Ph netique (voyelle et consonnes). París, 1889 90.
- Miguel** (D. Raimundo de).—Gramática hispano-latina, teórico-práctica. Madrid, 1875.
- Miguel** (D. Raimundo), y **Morante** (el Marqués de).—Nuevo diccionario latino-español etimológico. Madrid, 1889.
- Monlau** (D. Pedro Felipe).—Vocabulario gramatical de la Lengua castellana. Madrid, 1870.
- Moralejo** (D. José María).—Arte de leer el idioma castellano, 1854.
- Morales** (Juan Bautista)—Pronvnciaciones generales de lenguas, Ortografía, escvela de Leer, Escreuir, y Contar y Sinificación de Letras en la Mano, 1623.
- Morante** (El Marqués de).—(Véase *Miguel*, D. Raimundo de).
- Mullero** (Carolo).—Oratores Atici.... Græcæ. Cum traslatione reficta.
- Muñoz y Rivero** (D. Jesús), Catedrático, por oposición, de Pa-

leografía en la Escuela Superior de Diplomática.—Manual de Paleografía diplomática española de los siglos xvi al xvii. Segunda edición. Madrid, 1889.

Mvlerio (Auctore Carolo).—*Lingvæ Hispanicæ compendiosa institutio*. (En la parte *De accentu*). 1636.

Navarra (Illvstrissimo y Reuerendissimo Señor Don Pedro de). Obispo 9º de Comenge.—Dialogos de la diferencia del hablar al escrevir, (materia harto sutil y notable) dictados. Tolosa, 1590. (Este autor es llamado también Pierre d'Albret ó de Labrit, como nosotros decimos)

Nebrija (M. Antonio Elio).—Gramática castellana, 1492. (Es la primera obra de esta clase de que se tiene noticia.)

Nonell (P. Jaime), de la Compañía de Jesús.—Gramática de la Lengua castellana. Barcelona, 1890.

Oca y Merino (D Esteban), Regente por oposición de la Escuela práctica, agregada á la Normal de Maestros de Logroño.—Apuntes sobre la Teoría de la Lectura y de la Escritura. Logroño, 1891.

Clod (Rdo. P. Fr. Luis de).—De cómo el Maestro debe empezar á enseñar á los discípulos para conocer las letras y deletrearlas y leerlas con perfección, 1768. (Este tratado forma el capítulo XIV de la obra de dicho autor titulada *Tratado del origen y arte de escribir bien*.)

Ovdin (Cesar).—Des Lettres (españolas) & leurs differences. Des accens que se doiuent faire en la prononciation Espagnolle, 1597. (Son los capítulos primero y último de su *Gramática*, publicada en París.)

Oviedo (Paulino M.).—Elementos de Ortología castellana. México, 1879.

Pabón Guerrero (Bachiller Alonso).—Rhetórica castellana. Madrid, 1761.

Palacios y Alfaro (D. Marcelino), Regente de la Escuela práctica.—Teoría de la Lectura y de la Escritura. Logroño, 1889.

Palomares (D. Francisco Javier de Santiago).—El Maestro de leer. Conversaciones ortológicas y nuevas cartillas para la

- verdadera uniforme enseñanza de las primeras letras. En Madrid, 1786.
- Papón** (I. P.)—*L'Art du poete et de l'orateur.*
- Pedraza** (Donaciano D. y)—Nuevo sistema para enseñar la Ortografía acentuada, fundado en reglas de Lectura, que hasta el día no se habían establecido. Por Donaciano D. y Pedraza. México, 1877.
- Perales** (D. Baltasar), Regente por oposición de la Escuela práctica, agregada á la Normal Superior de Maestros de Valencia.—Programa de Teoría de la Lectura y de la Caligrafía.—Valencia, 1893.
- Pereyra** (Dr. P. Benedicto).—*Prosodia in vocabularium, trilingve Latinvm, Lvsitanicvm et Castellanicvm digesta in qua dictionum significatio, et syllabarum quantitas expenditur. Vlyssipone Ex Pælo, & sumptibus Antonij Craesbeek à Mello, 1683.*
- Pizarroso** (D. Antonio).—Reflexiones sobre el arte de la Declamación.
- Pons y Argentós** (D. Francisco).—De la ortología y prosodia. De la versificación ó metro, 1850. (Este tratado forma parte de la *Gramática* del mismo autor.)
- Pontes y Fernández** (D. José María).—Gramática de la lengua española. Madrid, 1888.
- Ponz**.—Ortología, Prosodia y Ortografía teórica prácticas. Buenos Aires, 1870.
- Pou y Naharro** (Doña Vicenta)—Reglas instructivas de la Ortografía y Ortología española, en verso, 1853.
- Príncipe** (D. Miguel Agustín)—Arte métrica. París, 1878.
- Puigblanch** (Doctor).—Ideas sobre Ortología y Prosodia, 1828.
- Pujals de la Bastida** (D. Vicente).—Ortología de la Lengua castellana, 1855.
- Quintilianus** (M. Fabius).—De Institutione Oratoria.
- Regúlez y Bravo** (D. Vicente), Regente (que fué) de la Escuela práctica en la Normal Central.—Teoría de la Lectura. Madrid, 1893.
- Revilla** (D. Manuel de la), y **García** (D. Pedro de Alcántara).

- Principios generales de Literatura é Historia de la Literatura Española. Madrid, 1887.
- Reyes** (Francisco de P.)—Compendio de Ortología. Cuernavaca, México, 1879.
- Riant** (Dr. A.)—Hygiene de l'orateur. París, 1886.
- Rivodó** (D. Baldomero).—Nociones de Ortología castellana, Caracas, 1874.
- Romea** (D. Julián).—Manual de Declamación. Madrid, 1859.
- Romea** (D. Julián).—Manual de Declamación. Madrid, 1879.
- Robles** (Juan de), Canónigo de nuestra señora Sancta Maria del Mercado yglesia collegial en la villa de Berlanga. Cartilla menor para enseñar á leer en Romance, especialmente á las personas de entendimiento, en letra llana, conforme á la propiedad de la dicha lengua.—Alcalá, 1565.
- Rosny** (M. León).—Ensayo sobre la interpretación de la Escritura hierática de la América Central. Traducción anotada. Madrid, 1884.
- Ruiz** (Compuesta por Benito), Maestro professor del Arte de Escribir y contar en esta Corte i vezino de Madrid. — Declaracion de las bozes y pronunçiaçiones, que ai, en nuestra lengua Castellana, y de las letras que las manifiestan y exercitan Con algunas rreglas de Ortografía. Madrid, 1587. (Este mismo autor compuso un *Tesoro de letores y escrivanos*, que no se publicó por no haber entonces en Madrid letras fundidas.)
- Ruiz** (D. Cipriano y doña Fidela). — Tratado de Caligrafía y Ortología. Lérida, 1887.
- Sanctii Brocensis** (Francisci).—Paradoxa. De autoribus interpretandis, sive de Exercitatione. Grammatica græca. Antuerpiæ, 1581-82.
- Salazar** (Ambrosio). — Ortología castellana, 1614. (De su obra *Espexo general de la Gramática en Diálogos* para saber la naturaleza y perfecta pronunçiaçion de la lengua castellana. Publicada en Roven.)
- Salinas** (Muy reueren. p. f. Miguel).—Libro apologético que defiende la buena y docta pronunçiaçio q̄ guardarō los antiguos en muchos vocablos y accentos &. Alcalá, 1663.
- Salinas** (Muy rev. P. Fr. Miguel). — Tratado para saber bien

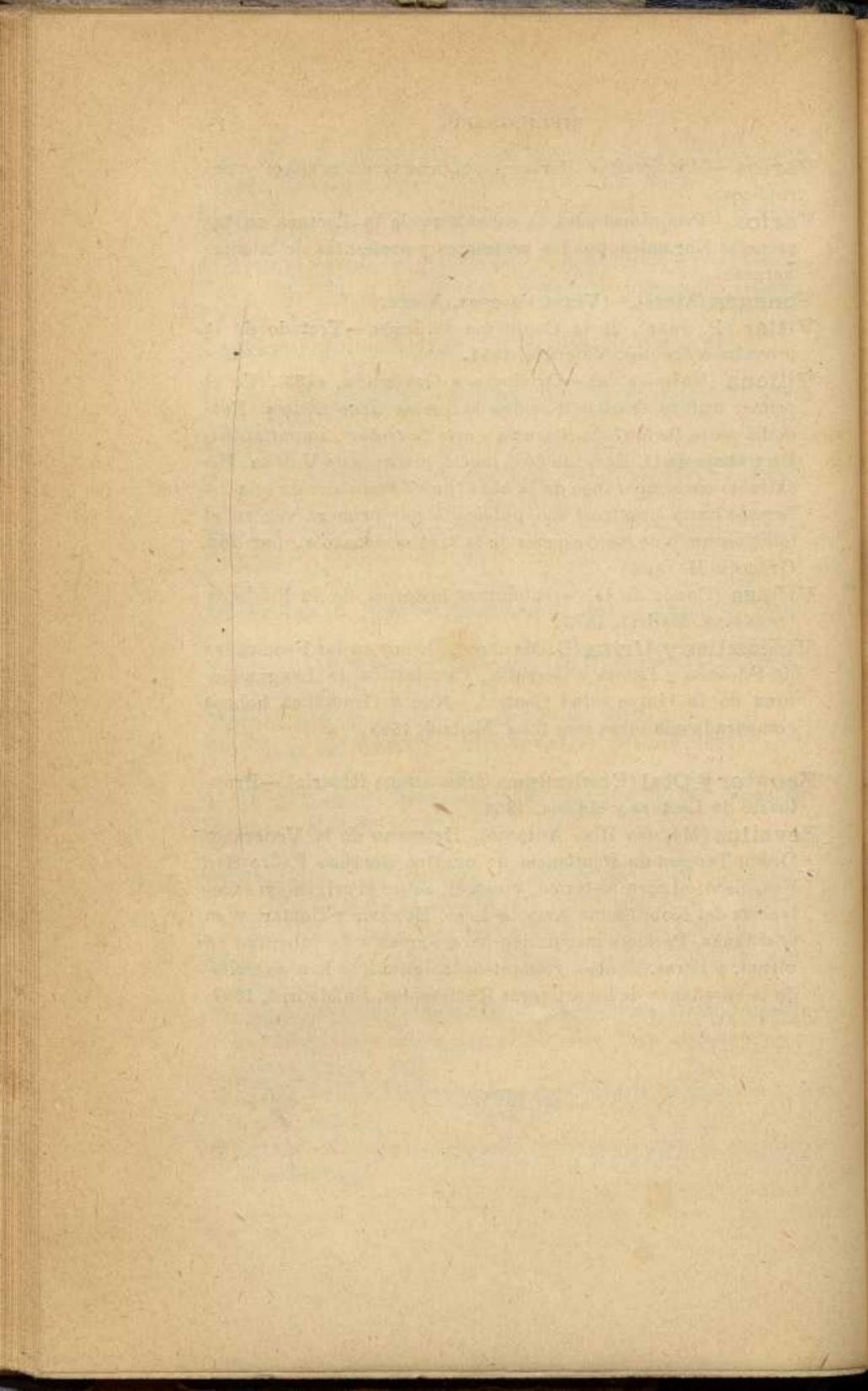
- leer y escribir, pronunciar y cantar letras así en Latin como en Romance. Zaragoza, 1551.
- Salvá** (D. Vicente).—Gramática de la Lengua castellana, según ahora se habla. Décima edición. Paris, 1830.
- Sánchez** (Juan).—Ortografía y Ortología castellanas. Sevilla, 1586. (Esta obra forma parte de la Gramática del mismo autor.)
- Sánchez Molina y Herrera** (Diego), natural de la villa de Rielves y maestro de primeras letras en la Imperial Ciudad de Toledo. — Arte de deletrear, y leer los dos idiomas, Castellano y Latino, por Teórica y Práctica. Ilustrado con advertencias ortográficas, Documentos Políticos y Christiana Educación. Madrid, 1789.
- Sánchez Montero** (Su Autor Francisco). — Escuela de Prima Ciencia. Primera grada, sobre la cual se funda la Escala para subir á la cumbre de la Sabiduría adquirida. Reglas, y Preceptos generales, para saber leer, y escribir con perfeccion el Lenguaje castellano, 1713.
- Santillana** (Marqués de).—Prohemio é carta que el Marques de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas, 1449.
- Saqueñiza** (D. Jacobo de). — Compendio de Ortografía, 1852.
- Sarmiento** (Domingo F.) — Análisis de las Cartillas, Silabarios i otros métodos de lectura conocidos y practicados en Chile. Santiago, 1842.
- Sebastián y Nadal** (Hecha por Miguel), Presbytero.—Cartilla maestra, con la qual pvede el discípulo de si mismo ser maestro. Primera parte. En Çaragoça, 1618.
- Sebastián** (Hecha por Miguel, Presbytero). — Orthographia, y Orthologia. En Çaragoça, 1619.
- Seiler** (Mad.).—The Voice in Singing. Filadelfia, 1881.
- Serrano de la Pedrosa** (D. F.) —(Véase *Dominguez*, don Julio.)
- Sicilia** (D. Mariano José). — Lecciones elementales de Ortografía y Prosodia. Madrid, 1832
- Simón Abril** (Pedro).—Tablas de leer y escribir bien y fácilmente. Madrid, 1852.
- Sobrino** (Francisco), maestro de Lengua española en Bruse-



- las.—Reglas sobre la pronunciación de las letras castellanas y la aplicación del acento prosódico. Bruselas, 1732.
- Solano** (D. Gregorio).—Prontuario elemental de Ortografía y Caligrafía. 1853.
- Suárez** (Cipriano) S. J.—De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano, præcipue deprompti. Hispali. 1569.
- Suárez** (Fidel).—Estudios gramaticales. Madrid, 1885.
- Tacito** (Corn.).—Diálogos an svi saecoli antiqvioribus et qvare concedant.
- Tacitus** (C. Corn.).—Dialogus de Oratoribus.
- Talma**. Reflexiones sobre el Arte teatral, vertidas al castellano por Enrique Sánchez de León. Madrid, 1879.
- Taylor Coleritge** (Samuel).—A course of Lectures. London.
- Tejera** (D. Felipe).—Ortografía castellana. Caracas, 1884.
- Tejera** (D. Felipe).—Ortografía y Métrica. Caracas, 1891.
- Terrades** (D. Juan).—Estudios de Prosodia española. Barcelona, 1864.
- Torío de la Riva y Herrero** (D. Torcuato).—Ortografía y Diálogos de Caligrafía, 1848.
- Torrecilla** (D. Ezequiel).—Ortografía, 1852.
- Torrijos** (D. Manuel).—Arte de hablar. Madrid, 1865.
- Uricoechea** (Ezequiel).—Alfabeto fonético de la Lengua castellana. Madrid, 1872.
- Vallejo** (D. José Mariano).—Modo de poner en ejecución el nuevo método de enseñar á leer, publicado bajo el título de «Teoría de la lectura en toda clase de escuelas.» Madrid, 1834.
- Vallejo** (D. José Mariano).—Teoría de lectura ó método analítico, 1848.
- Vanegas** (Alexo), bachiller.—Tractado de Orthographia y accetos en las tres lenguas principales: aora nueuamente copesto. Toledo, 1534.
- Varios**.—Contestaciones á los programas de oposiciones á escuelas públicas.
- Varios**.—Métodos nacionales y extranjeros para la enseñanza de la Lectura.

- Varios.**—Monografías diferentes publicadas en revistas y periódicos.
- Varios** —Programas para la enseñanza de la Lectura en las escuelas Normales, por los profesores y profesoras de la asignatura.
- Venegas (Alexo).**—(Véase *Vanegas, Alexo.*)
- Villar (P. Juan),** de la Compañía de Jesús.—Tratado de la prosodia ó acentos. Valencia, 1651.
- Villena (Marqués de).**—Ortología y Ortografía, 1433. (Es el primer tratado de estas materias de que se tiene noticia. Formaba parte de la *Gaya Ciencia ó arte de trobar*, importante trabajo de D. Enrique de Aragón, marqués de Villena. Un extracto contemporáneo de la obra (único resto que de ella ha llegado hasta nosotros) fué publicado por primera vez en el tomo segundo de los *Origenes de la lengua española*, por don Gregorio Mayáns.)
- Viñaza (Conde de la).**—Biblioteca histórica de la Filología castellana. Madrid, 1893.
- Viscasillas y Uriza (D. Mariano),** Doctor en las Facultades de Filosofía y Letras y Derecho, Catedrático de Lengua hebrea en la Universidad Central.—Nueva Gramática hebrea comparada con otras semíticas. Madrid, 1895.
- Zapater y Otal (Excelentísima Señora doña Rosario).**—Proprietario de Lectura y Música, 1866.
- Zevallos (Maestro Blas Antonio),** Hermano de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de nuestro Seráfico Padre San Francisco.—Libro histórico, y moral, sobre el origen, y excelencias del Nobilísimo Arte de Leer, Escribir y Contar, y su enseñanza. Perfecta instrucción para educar a la juventud en virtud, y letras. Santos, y maestros insignes que han exercitado la enseñanza de los primeros Rudimentos. En Madrid, 1692.





PRELIMINARES

CAPÍTULO PRIMERO

DEL ARTE EN GENERAL

Concepto del arte.—Distinción entre los estudios de arte y los estudios científicos.—Ensayo de una clasificación general de las artes, determinando el lugar que en ella debe ocupar la Lectura.

1. La palabra *arte* (1) tiene en castellano dos principales acepciones: como facultad del hombre y como cuerpo de doctrina.

En el primer concepto significa «la facultad de crear lo verdadero con reflexión» (2).

El arte crea formas (3), transforma algo que ya existe, y sus producciones han de tener la cualidad de verdaderas con verdad real, lógica y moral.

En este sentido el arte es potencia propia del

(1) Del latín *ars, artis*; del griego *ἄρτις (arot)*, (yo) dispongo, (yo) uno: disposición, unión.

(2) Menéndez y Pelayo.

Un célebre novelista francés ha dado la siguiente definición literaria del arte: «El arte es un rincón de la naturaleza visto á través de un temperamento.»

(3) Sólo Dios puede crear sustancias: sólo á su infinito poder está reservado el acto de sacar seres de la nada.

hombre, pues que exige el fenómeno espiritual de la reflexión (1).

La palabra arte, como cuerpo de doctrina significa un sistema (2) de reglas para ejecutar bien una obra.

2. Entiéndese generalmente por ciencia (3) el conocimiento verdadero, cierto y ordenado de un objeto inteligible. Fórmase, pues, la ciencia de un conjunto de verdades sistemáticas, iguales en todo tiempo y lugar, que el entendimiento obtiene prescindiendo, cuando menos, de la materia singular y concreta, respecto á la cual no se da ciencia alguna, sino el conocimiento empírico, vulgar ó precientífico, que no pasa del orden sensible.

La ciencia es un conjunto de verdades, deducidas de principios evidentes, ó inducidas de datos idénticos. Las verdades científicas son inmutables. El teorema de Pitágoras, por ejemplo, fué verdad para los griegos contemporáneos del inventor, como lo es para nosotros, como lo será para las generaciones futuras. Que el orden de factores no altera el producto es una verdad que tiene el mismo valor en las cinco partes del mundo. En cambio, el arte es un sistema de reglas, deducidas de la ciencia, que varían en razón del tiempo y del lugar. En efecto, el arte de hablar de los españoles de la Edad Media no era igual á nuestro arte de hablar en la actualidad, ni las reglas de la Gramática francesa tienen muchos puntos

(1) Aunque algunos animales, como la abeja y el castor, creen lo verdadero, sus obras no son artísticas, pues las producen sin reflexión.

(2) Del lat. *sytema*; del gr. σύστημα (*systema*), composición, posición con orden: unión bajo principio de unidad.

(3) Del lat. *scientia*; de *sciens*, *scientis*: participio de presente de *scio*, (yo) sé: de donde ciencia viene á significar sabiduría.

de semejanza con las reglas de la Gramática castellana.

3. Las artes se pueden clasificar, en artes que satisfacen necesidades materiales ó del cuerpo; artes que satisfacen necesidades del alma, y artes que satisfacen necesidades mixtas ó comunes al cuerpo y al alma.

Las artes que satisfacen necesidades materiales ó del cuerpo son la Gimnasia (1), en sus variadas formas; la Higiene (2), la Terapéutica (3) y las industrias (4) en sus múltiples manifestaciones.

Las artes que satisfacen necesidades del espíritu merecen ser estudiadas con algún detenimiento, puesto que entre ellas se encuentra la Lectura. Pueden subdividirse desde luego, teniendo en cuenta el sentido corporal, por cuyo medio percibimos sus producciones, en dos grandes clases, á saber: artes acústicas (5) ó del oído, y artes ópticas (6), plásticas, ó de la vista (7). Pertenecen á la primera clase la Música (8), cuyo objeto es el estudio del sonido musical; las artes de la palabra (9), que

(1) Del gr. γυμνασία (*gymnasia*); de γυμνάζω (*gymnazoo*), (yo) ejercito: arte del ejercicio corporal.

(2) Del gr. ὑγιεινός *hygieinos*; de ὑγιαίνω (*hygiaeoo*) (yo) sano: arte de la salud.

(3) Del gr. θεραπευτική (*therapeytikee*); de θεραπεύω, (*therapeyoo*), (yo) cuido, (yo) curo: arte de curar.

(4) Del lat. *industria*: de *intus*, dentro, y *struo* (yo) construyo: construcción que se hace dentro (de casa?)

(5) Del gr. ἀκούω (*akouoo*), (yo) oigo: artes del oído.

(6) Del gr. ὀπτικός (ópticos); de ὀπτω (*optoo*), (yo) veo: artes de la vista.

(7) Del gr. πλαστικός; de πλάσσω (*plasoo*), (yo) formo: artes de la forma.

(8) Del gr. μουσική (*moysikee*): arte de combinar los sonidos.

(9) En castellano no hay una voz que exprese es-

tienen por objeto transformar en signos de ideas los sonidos naturales que el hombre puede producir en el aparato de la voz, y el Canto (1), que estudia la combinación de los sonidos musicales con la palabra poética.

Las artes de la palabra se dividen en tres secciones: la primera comprende las artes que estudian las maneras de *componer* (2) la expresión del pensamiento (artes de composición); la segunda comprende las que estudian la *enunciación* (3) de las formas de expresión ya compuestas (artes de enunciación), y la tercera, de carácter mixto, que comprende una arte, la Oratoria, cuyo estudio se refiere parte á la composición y parte á la enunciación de los elementos expresivos del pensamiento humano.

Corresponden á la primera sección la Lexicografía (4), ó estudio de la significación de las voces; la Gramática (5) y la Literatura (6), que tratan res-

tas ideas. La dicción *Logotecnia* (del gr. *λόγος*, *logos*, palabra, y *τεχνή*, *technee*, arte) significa propiamente arte de la palabra; mas no es dicción admitida por la Real Academia de la Lengua.

(1) Del lat. *cantus*, de *cano*, (yo) canto: arte de combinar la poesía con la música. La etimología de *cano* es del verbo griego inusitado *χανω* (*chanoo*), por *χαίνω* (*chainoo*), (yo) abro la boca.

(2) Del lat. *componere*: de *cum*, *con*, y *pono*, (yo) pongo: poner con orden.

(3) Del lat. *enuntiare*: de *e*, por medio de, y *nuntio*, (yo) digo: decir por medio de la voz.

(4) Del gr. *λεξικόν* (*lexikon*), diccionario, y *γράφω* (*graphoo*), (yo) escribo: arte de escribir el diccionario.

(5) Del lat. *grammatica*; del gr. *γράμμα* (*gramma*), letra, y *τέχνη* (*teychoo*), (yo) produzco: arte de producir letras.

(6) Del lat. *litteratura*; de *litterae*, las bellas letras: arte de la bella palabra.

pectivamente de la expresión correcta y bella del pensamiento. Pertenecen á la segunda sección de las artes de la palabra la Ortología (1), la Lectura (2), la Recitación (3) y la Declamación (4).

Por último, á la tercera sección pertenece la Oratoria (5).

Las artes ópticas, teniendo en cuenta la naturaleza del signo que usan para expresar el pensamiento, se dividen en artes gráficas (6), estáticas (7) ó del diseño (8), que usan como medio material las líneas ó los trazos, y artes dinámicas (9), que usan como signos los movimientos de nuestro cuerpo.

Entre las artes gráficas ó del diseño, ocupa un lugar la Escritura (10), arte que, en realidad, tiene ca-

(1) Del gr. ὀρθός (*orthos*), derecho, recto, y λόγος (*logos*), palabra: arte de la palabra. Esta arte ha sido llamado también *Ortopeya*, y mejor *Ortoepia* (del griego ὀρθός, *orthos*, recto, y ἔπος *epos*, palabra: recta palabra), y *Ortolexia* (del gr. ὀρθός, *orthos*, recto y λέξις, *lexis*, dicción: buena dicción).

(2) Del lat. *lectura*; de *lego*; del gr. λέγω (*legoo*), (yo) me apropio: arte de apropiarse lo que esta escrito.

(3) Del lat. *recitare*, de *re*, otra vez, y *cito*, (yo) cito: arte de decir otra vez de memoria poesías ú otras composiciones literarias.

(4) Del lat. *declamatio*; de *de*, desde, y *clamo*, (yo) hablo fuerte: arte de hablar fuerte ó desde la escena.

(5) Del lat. *oratoria*, arte de hablar con elocuencia.

(6) Del gr. γράφω (*graphoo*), (yo) escribo, (yo) dibujo: artes del dibujo.

(7) Del gr. στατική (*statikee*), estado de reposo: artes cuyas obras están en reposo.

(8) Del italiano *disegno*, trazo, línea, dibujo: arte del dibujo.

(9) Del gr. δυναμικός (*dynamikos*), de δύναμις (*dynamis*), fuerza: artes cuyas obras son movidas por la fuerza.

(10) Del lat. *scriptura*; de *scribo*, (yo) hago líneas: arte de hacer líneas.

rácter mixto, porque es también arte de la palabra; mas habiendo tomado como base de clasificación la naturaleza del medio material de que usa cada arte, es indudable que la Escritura debe ser colocada entre las artes gráficas, porque su medio material de expresión es el signo gráfico, llamado letra.

Estos signos son ejecutados, unas veces del modo vulgar ó corriente y otras con belleza y perfección, de donde resulta una división de la Escritura en vulgar ó corriente y Caligrafía (1) ó bella Escritura.

Son también artes estáticas ó del diseño el Dibujo (2) en sus varias manifestaciones, ó sea, el arte de representar los cuerpos por medio de líneas; la Pintura (3), en sus diversas formas, la Escultura (4) la Arquitectura (5) y otras artes de menos importancia, como el Arte escénico, que no debe confundirse con la Declamación. Las artes dinámicas ó del movimiento son la Mímica (6) y el Arte coreográfico (7) ó Baile (8).

Por último, hablaremos de una sola arte, que sa-

(1) Del gr. *κάλος* (*kalos*), bello, y *γράφω* (*graphoo*), (yo) escribo: arte de la bella escritura.

(2) Del ár. *dabacha*, adornar con figuras: arte de las figuras ó de las líneas.

(3) Del lat. *pictura*; de *pingo*, (yo) doy de color: arte de representar los objetos por medio de líneas y colores.

(4) Del lat. *sculptura*: arte de esculpir y tallar piedra, madera, metal, etc.

(5) Del lat. *architectura*; del gr. *ἀρχή* (*archee*), preeminencia, principalidad, y *τέκτων* (*tektoon*), obrero, constructor: arte de las construcciones principales.

(6) Del gr. *μῖμος* (*mimos*), gesto: arte del gesto.

(7) Del gr. *χορεία* (*choreia*), baile, y *γράφω* (*graphoo*), (yo) trazo, (yo) describo: arte del baile.

(8) Del gr. *βαλλίζω* (*ballizoo*), (yo) danzo.

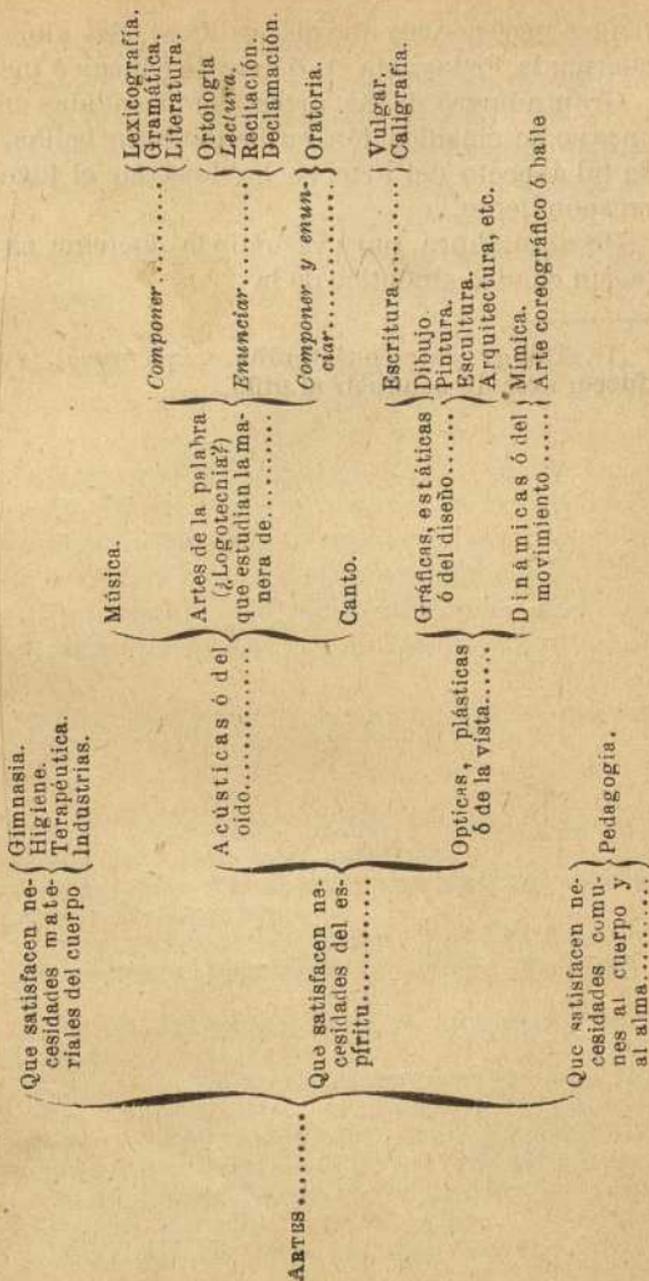
tisface necesidades mixtas, es decir, del alma y del cuerpo: la Pedagogía (1) ó arte de educar é instruir.

Gran número de las artes comprendidas en este ensayo de clasificación se denominan bellas, pero de tal aspecto del arte se hablará en el lugar correspondiente.

He aquí ahora, para resumir la doctrina expuesta, un cuadro sinóptico de la

(1) Del gr. παις (*pais*), niño, y ἄγω (*ago*), (yo) conduzco: arte de conducir al niño.

CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES



CAPÍTULO II

CONCEPTO DE LA LECTURA

La Lectura es un arte de la palabra.—Diferencias de la Lectura con las demás artes de su género.—Arte de la Lectura: su objeto y fin.—La Lectura como medio, deduciendo la importancia general de esta arte.—Consideraciones especiales sobre la importancia de la Lectura para el maestro de primera enseñanza. División del Arte de la Lectura en dos partes: especulativa y práctica.—Otras acepciones de la palabra *lectura*.

X 4. La Lectura es un arte.

En efecto, la Lectura es *facultad del hombre*; así lo enseña la experiencia; la Lectura *crea formas*, porque transforma la expresión escrita en expresión oral, y transforma, asimismo, como otras artes, los sonidos naturales de nuestro aparato fonético en signos orales; ó, lo que es lo mismo, en palabras; la Lectura *produce transformaciones verdaderas con reflexión*, de lo cual da también frecuente testimonio la experiencia; luego la Lectura es un arte. X

La Lectura, por la subordinación natural que tiene al Arte literario, no puede producir obras enteramente libres; tiene que amoldar sus creaciones á la obra literaria, que ha de interpretar y enunciar, y ha de ser fiel reflejo del valor de la producción interpretada; pero en este punto, en el interpretar lo escrito y en el enunciar la interpretación con verdad, está la esfera de acción propia y exclusiva del

ARTE DE LA LECTURA.

El lector es artista como el músico que no compone piezas musicales; y nadie niega tan honroso ti-

tulo á gran número de personas que hacen prodigios de interpretación en el piano ó en el violín sin haber cultivado la composición musical. Se llama, pues, con propiedad artista al lector, porque arte, y arte difícil, es la interpretación de lo que representan los signos gráficos.

La actividad ó facultad del hombre que crea las producciones de la Lectura está sujeta á reglas (deducidas de las ciencias) que forman un cuerpo de doctrina variable según el idioma á que se aplica y que ha variado con el tiempo; es también, por consiguiente, arte la Lectura en este sentido, pues que forma «un conjunto de reglas para ejecutar la obra de interpretar y enunciar las producciones literarias escritas».

No parece necesario demostrar que esta arte lo es de la palabra, porque la Lectura, como ya se ha visto, tiene por medio material la palabra, y su objeto es enunciar la palabra hablada como signo de interpretación de la palabra escrita.

5. Determinado el género próximo para definir esta idea con todo rigor lógico, apuntemos ahora la diferencia última por la cual la Lectura se distingue esencialmente de las demás artes de la palabra, y con esto, á la vez que coneretamos su objeto, concluimos el trabajo necesario para la definición del

ARTE DE LA LECTURA.

Comencemos por distinguirla de la Escritura, que no sin razón puede considerarse como arte de la palabra; pero este arte se diferencia, no sólo de la Lectura, sino de todas las demás artes acústicas, en el medio material de que usa (que es el signo gráfico), mientras las artes acústicas estudian el sonido oral, el musical ó ambos combinados.

X La Lectura se distingue igualmente de las artes

de la palabra, que estudian los modos de componer la expresión del pensamiento.

En efecto, la Lexicografía, estudiando el significado propio de las voces, la Gramática enseñando el modo de expresar correctamente el pensamiento y la Literatura tratando de la bella expresión de los fenómenos de nuestro espíritu, dan reglas sobre la forma de *componer* la expresión del pensamiento, á diferencia de las otras artes de la palabra, cuyo objeto es *enunciar* dichas formas ya compuestas, razón por la cual las producciones de las artes de *enunciación* son menos libres que otras producciones artísticas, y están sujetas y subordinadas necesariamente á las creaciones de las artes de *composición*.

Estudiemos ahora las diferencias que existen entre las diversas artes de *enunciación*.

La palabra Ortología ha sido empleada con varias acepciones (1); mas dándole la significación

(1) Miguel Sebastián dice en su *Ortografía y Ortología*: «Hallando que vs. ms. han acogido debaxo la sombra y amparo de la nobleza de su nombre muchos libros y á sus auctores. tomé ánimo yo para ofrecelles un librito intitulado *Orthographia y Orthologia*, si quiera *Artezilla* de bien escribir, bien leer y bien hablar», de donde se infiere que Ortología era para dicho autor el arte de bien leer y bien hablar. Más adelante confirma la definición dada de la manera siguiente:

«*Orthologia* es vocablo griego: es nuevo: que lo havemos nosotros, á imitación de otros de la misma lengua Griega, compuesto. Quiere dezir: forma de buena boca y lengua: si quiera de buena pronunciación para leer y para el hablar. Y assi á esta artezilla, en Latin, con grandissima propiedad, podemos nombrar *informatio infantiae*. Que proprissimamente quiere dezir: Arte que enseña, y da la forma, de la lengua y

que le da la Academia de la Lengua, significa arte de pronunciar bien, de donde se saca su diferencia de la Lectura y de las demás artes de su clase, pues la Ortología da reglas generales de pronunciación que deben conocer igualmente el que lee y el que habla, el que recita y el que declama. La Lectura, la Recitación y la Declamación suponen el conocimiento y práctica de la Ortología y estudian maneras particulares de decir diferentes de la misma pronunciación.

La Lectura, la Recitación y el Arte de Declamar se diferencian entre sí. En efecto, el que declama ó recita enuncia pensamientos que, de ordinario, fueron antes escritos é interpretados; mas si los aprendió de viva voz, no tuvo necesidad de interpretarlos; la Lectura, por el contrario, exige necesariamente la interpretación de los signos escritos y puede prescindir de la enunciación, nota esencial de la Recitación y del Arte de Declamar. El cómico y el recitador recuerdan la interpretación de los signos gráficos, no teniendo nunca delante el escrito: el lector ha de tener por necesidad los signos ante la vista para interpretarlos. X

y del buen hablar, y bien pronunciar la oracion vocal, ó escrita á los niños muy ternezitos: que aun no hablan: y quieren ya començar á hablar.»

Francisco Javier de Santiago Palomares, en su *Maestro de leer*, dice que Ortología es «el Arte de las primeras letras», siendo para él una cartilla un tratado de Ortología.

Bello, en sus *Principios de Ortología*, dice:

«... La Ortología... comprende, como parte integrante, la doctrina de los acentos y de las cantidades llamadas comúnmente Prosodia.»

Monlau indica la opinión de que Ortología (arte de hablar) es término correlativo de Ortografía (arte de escribir).

La Recitación se diferencia de la Declamación en que aquélla puede tener por objeto cualquier obra literaria, y ésta sólo se refiere á las obras dramáticas; el que recita enuncia recordando: el que declama se ayuda de un lector (1) para el recuerdo. La Recitación se hace generalmente sin aparato escénico y sin caracterizar los personajes; la Declamación debe ir siempre acompañada de estas circunstancias.

La Oratoria se diferencia también de la Lectura, de la Recitación y del Arte de Declamar en que el pensamiento enunciado es propio del orador, y en que las formas de la expresión son creadas por él, al menos en gran parte, en el momento de pronunciar el discurso: el que lee, recita ó declama enuncia, por regla general, pensamientos ajenos, y en todo caso las formas de expresión de ellos han sido por completo determinadas anteriormente.

Como se ve, la diferencia esencial de la Oratoria con las demás artes de la palabra estriba en que tiene por objeto componer y enunciar la expresión del pensamiento (2).

Por último, el Canto, que en cierto sentido es arte de enunciación del pensamiento, supone el conocimiento preliminar de la Ortología, y estudia, como las artes de enunciación, un modo particular de decir. El Canto indudablemente tiene puntos de contacto con dichas artes, pues el cantante puede enunciar de memoria como el recitador, puede ayudarse para hacerlo del apuntador, de igual manera que el có-

(1) Del apuntador.

(2) El ejercicio de la Oratoria presupone también el conocimiento de la Ortología, pues el orador ha de enunciar por necesidad la expresión de su pensamiento.

mico, y puede tener los signos á la vista como el lector; mas siempre se diferenciará esencialmente de estos artistas porque enuncia el pensamiento en combinación con los sonidos musicales.

6. Podemos, pues, definir la Lectura, una vez determinados su género próximo y su diferencia última, diciendo: *Lectura es el arte de interpretar los signos gráficos presentes y de enunciar los signos orales que á los primeros corresponden.*

7. El objeto de la Lectura es la inteligencia del escrito por parte del lector y del auditorio, y la producción de efectos artísticos. Su fin es instruirnos y educarnos. Es, por tanto, la Lectura un medio de educación é instrucción necesario á toda persona culta. De aquí se deduce su importancia.

La Lectura vivifica (da vida) al signo gráfico, rescucita el pensamiento, que yace bajo el escrito, y nos presenta el vasto panorama de la vida espiritual del hombre. Merced á la Lectura, aunque seamos pequeños espiritualmente, nos agigantamos; pensamos como los grandes filósofos, queremos como los santos, sentimos como los más inspirados artistas y nos elevamos á las alturas del genio, participando en cierto modo de sus admirables intuiciones.

Por la Lectura, un mismo conocimiento, ofreciéndose á muchas personas, se propaga extraordinariamente, y por la Lectura, plegándose nuestra alma á las múltiples variaciones de la obra leída, practicamos innumerables, diversos y provechosos ejercicios del espíritu, que nos educan y perfeccionan.

La Lectura es el medio más común de instrucción y el complemento necesario de la Escritura: estas dos artes se corresponden y no se conciben separadas.

La Lectura es un medio excelente de aprender á hablar bien la propia lengua; y puede decirse que no sabe un idioma el que no sabe leerle.

Los buenos oradores leen en alta voz, como ejercicio preparatorio para pronunciar los discursos, y dicha lectura revela á menudo defectos del escrito, que no hubieran sido notados de otra manera.

Por último, la cultura de un pueblo se gradúa frecuentemente por el número de personas que saben leer, y por el gusto y afición á la Lectura que en él se manifiestan, y ¡cuántas veces una lectura escogida calma los dolores y aleja el hastío!

8. Si para toda persona culta el conocimiento de la Lectura es necesario, para el maestro de primera enseñanza es indispensable.

Ninguna carrera profesional, excepto la del magisterio, tiene en su programa de estudios esta asignatura como conocimiento especial, y la obligación, por parte del maestro, de enseñar á leer es tan antigua como la misma profesión de maestro (1).

Somos, pues, los maestros, por virtud de una tradición no interrumpida y por ministerio de la ley, los más legítimos depositarios de los tesoros de la Lectura. Nosotros, pues, debemos poseer con toda perfección el ARTE DE LA LECTURA, por interés profesional y para cumplir con nuestros deberes, y hemos de procurar que se popularice este conocimiento y que se despierte afición hacia él en todo lugar y en todo tiempo.

(1) Tanto es así, que el nombre oficial dado á los maestros de primera enseñanza en los títulos que pidieron los «examinadores del Real Consejo de Castilla», desde el año 1573, fué el de maestros del «Novilifimo Arte de Leer, Efcrivir, y Contar».

Tan necesario es el conocimiento perfecto de la Lectura para el maestro de primera enseñanza, que, en realidad, no debe ser maestro el que no sepa leer bien. X

9. El conocimiento de la Lectura, como todo conocimiento intelectual, es de dos modos: teórico ó especulativo y práctico.

La teoría es el conocimiento que considera los objetos inteligibles en razón de verdaderos, prescindiendo de la acción á que este conocimiento puede dar lugar; y la práctica es el conocimiento de la verdad con relación á la obra que ha de ejecutarse, esto es, como norma de la acción. El conocimiento teórico aprehende la verdad en sí misma y por sí misma: el práctico la aprehende con relación á la obra.

La parte especulativa del arte de leer se conoce con el nombre de Teoría de la Lectura.

Esta distinción de Lectura teórica y práctica se encuentra establecida por las disposiciones oficiales pues en el programa vigente de estudios del magisterio, el ARTE DE LA LECTURA se designa con el nombre de *Teoría y práctica de la Lectura*.

No significa esto, ni puede significar, que al enseñar á leer separemos los dos citados aspectos del estudio: por el contrario, la teoría y la práctica no deben divorciarse nunca; cada regla debe aplicarse prontamente á un caso particular la lectura, y en cada lectura debemos inducir siempre una regla ó una observación técnica.

10. La palabra *lectura*, además de la significación que tiene como arte, tiene otras acepciones comunes en que debemos fijarnos.

Esta palabra significa también el acto de leer.

Así está usada en el siguiente pasaje de *La Come-*

dia nueva ó El Café, de D. Leandro Fernández de Moratín:

Yo, por ahora, amigo D. Eleuterio, no puedo encargarme de la lectura del drama.

Significa también lectura la obra leída, y en este sentido se dice:

Las malas lecturas pervierten el corazón y el gusto.

En el mismo sentido aparece usada en estas frases:

... usted más que otro podrá sacar fruto de su lectura y de la aplicación de su doctrina, etc.—(Jovellanos.)

... por la *lectura* sola
De esta carta bien conozco
Que es Don Gabriel un perjuro.

(Bratón de los Herreros.)

Por último, *lectura* es el nombre anticuado de un tipo de letra de imprenta que corresponde al cuerpo nueve.

CAPÍTULO III

CIENCIAS Y ARTES RELACIONADAS CON LA LECTURA

Ciencias sobre que descansan las reglas de la Lectura.—Artes auxiliares.—Utilidad de estos conocimientos para el lector.

11. La Lectura es un arte de la palabra, y como la palabra forma el lenguaje más perfecto, las ciencias del lenguaje sirven principalmente de base á las reglas artísticas de la Lectura. Para leer ejercitamos potencias del espíritu y realizamos además fenómenos sensibles, luego las ciencias del alma y las ciencias de la naturaleza han de ofrecer también

principios que sirvan de apoyo á las reglas de la Lectura; y como el acto de leer se verifica en un espacio y en un tiempo, las ciencias matemáticas se ponen igualmente á contribución para deducir de ellas algún precepto del Arte de leer.

En efecto, la Filología (1) y la Linguística (2), estudiando los principios del lenguaje, el valor y naturaleza de los signos, las formas de composición comunes á todas las lenguas y hasta las semejanzas de raíces, explican y fijan científicamente el valor del ARTE DE LA LECTURA, y dan la razón superior del signo que la Lectura interpreta, de los que usa en la enunciación del pensamiento representado por la Escritura, de la correlación entre unos y otros, sus diferencias de naturaleza y su igualdad de representación, leyes permanentes todas, con las cuales se ha de contrastar siempre el valor y legitimidad de las reglas de la Lectura. Y á tal punto llega esta subordinación, que así como en las artes industriales no son reglas admisibles las que ván contra un principio físico, tampoco las reglas de Lectura, que contravengan alguna ley evidente de la Filología y la Linguística, deben ser admitidas pues son de fijo falsas ó ilegítimas.

La Psicología (3), nos da noción de las facultades del alma, que al leer entran en ejercicio; la Lógica (4), ciencia de la investigación de la verdad, nos

(1) Del gr. φίλος (*philos*), el que ama, y λόγος (*logos*), palabra: amor a la palabra.

(2) Del lat. *linguista*; de *lingua*, lengua, idioma: estudio del idioma.

(3) Del gr. ψυχή (*psychee*), alma, y λόγος (*logos*), tratado: tratado del alma.

(4) Del gr. λογική (*logikee*), ciencia de la razón.

enseña científicamente las complejas funciones y operaciones mentales producidas por la Lectura, y la Estética (1), ya como ciencia de la sensibilidad, ya como ciencia de lo bello, nos manifiesta las leyes de una facultad primordial del espíritu y nos señala los principios de belleza artística para que la interpretación de los signos escritos y la enunciación correspondiente lleguen á la región de las bellas artes. He aquí de qué manera estas ciencias del espíritu prestan igualmente ocasión para deducir de sus verdades reglas importantísimas de Lectura.

También ofrecen motivo de provechosas deducciones para el Arte de leer las siguientes ciencias de la naturaleza: la Física (2), propiamente dicha, que nos da noticia de las leyes relativas al sonido y á la luz, elementos materiales indispensables para la lectura; la Anatomía (3), que proporciona al lector el conocimiento científico de los órganos de la voz, de la vista y del oído; la Fisiología (4), que explica las funciones de estos mismos órganos, y la Patología (5), que da conocimiento científico de sus enfermedades y de los vicios de conformación que pueden tener.

Por último, de las Matemáticas (6) se hacen tam-

(1) Del gr. *αισθητικός* (*aistheetikos*); de *αισθάνομαι* (*aisthanomai*), (yo) siento. (yo) me afecto.

(2) Del lat. *physica*; del gr. *φυσική* (*physikee*), ciencia de de la naturaleza.

(3) Del gr. *ἀνατομή* (*anatomee*), corte, disección: ciencia de la disección.

(4) Del gr. *φύσις* (*physis*), naturaleza, y *λόγος* (*logos*), tratado: tratado de la naturaleza.

(5) Del gr. *πάθος* (*pathos*), enfermedad, y *λόγος* (*logos*), tratado: ciencia de las enfermedades.

(6) Del lat. *mathematica*; del gr. *μάθημα* (*mathee*), *ma*), instrucción: ciencias de la cantidad.

bién frecuentes aplicaciones á la Lectura, ya estudiando, por ejemplo, la forma y dimensiones de los signos escritos y del local en que se ha de leer, asuntos propios de la Geometría (1), ya estudiando la cantidad de voz, de luz y de otros elementos materiales indispensables á la Lectura, con lo cual utilizamos los principios de la Aritmética (2).

12. De los principios de las ciencias enumeradas se han deducido las reglas de la Lectura. El que los conozca sacará de ellos toda la utilidad que obtiene el que es dueño de la causa. En vez de conocer el ARTE DE LA LECTURA de un modo empírico, como el labriego conoce las faenas del campo, le conocerá de un modo conforme á nuestra naturaleza espiritual, se asimilará mucho mejor las reglas técnicas, porque al aprenderlas se las explicará á sí mismo; tendrá seguridad para distinguir lo necesario de lo inútil ó perjudicial; dispondrá del troquel en que se pueden reproducir las reglas, si la memoria no las recordase, y poseerá la clave del conocimiento racional.

13. Las artes auxiliares de la Lectura son, en primer término, las demás artes acústicas, la Escritura, y otras inmediatamente derivadas de las ciencias físicas, como la Gimnasia, la Higiene y la Terapéutica.

La Gramática enseña al lector á conocer las partes de la oración y sus formas, las reglas de construcción, la verdadera acentuación de las palabras y su correcta escritura, conocimientos indispensa-

(5) Del gr. *γεωμετρία* (*geometria*); de *γη* (*gee*), tierra, y *μέτρον* (*metron*), medida: ciencia de la medida de la tierra.

(6) Del gr. *ἀριθμός* (*arithmos*), número: ciencia de los números.

bles para interpretar fielmente el escrito que se ha de leer; la Lexicografía, determinando la significación de cada palabra, presta el más poderoso auxilio para la inteligencia del escrito, que es el fundamento de la buena lectura (1); la Literatura, que es arte de expresar el pensamiento con belleza, ofrece al lector al conocimiento del carácter de la composición, del estilo y otras cualidades de la obra, y del genio del autor, preciosos datos que son la raíz y el origen de la expresión de la lectura; la Ortología enseña la recta pronunciación del idioma, conocimiento sin el cual nadie puede llegar á ser buen lector: porque es parte esencial de la lectura en alta voz la enunciación del pensamiento interpretado; la Oratoria, la Recitación y el Arte de Declamar se prestan mutuo auxilio y se le prestan á la Lectura porque son artes hermanas, de preceptos en gran número comunes; y, en fin, de la Música y del Canto, cuyo objeto es el estudio técnico del sonido, de su medida y combinaciones, y del modo más cómodo y agradable de emitirlo, se hacen grandes aplicaciones á todas las artes de la palabra hablada, que estudian también un sonido, aunque de variedad distinta á la del sonido musical.

Se concibe el conocimiento de la Lectura sin el de la Escritura; mas fuerza es declarar que si una persona, además de conocer las reglas de la Lectura para interpretar los signos escritos, conoce también su uso, podrá interpretarlos más acertadamente y con más exactitud; y bien puede decirse que la per-

(1) Para apreciar el efecto de una lectura producida sin conocimiento de la significación de las voces, recuérdese la manera inexpresiva que tienen de leer el latín las personas que no conocen este idioma.

sona conocedora del Arte de escribir tiene vencidas la mayor parte de las dificultades del Arte de leer, adquiriendo al mismo tiempo la aptitud, en muchos casos indispensable, de suplir las faltas de los escritos. En cambio, es difícil, casi imposible, encontrar un buen lector que no sepa escribir. ¿Cómo es posible interpretar bien, por ejemplo, los signos de puntuación ignorando el uso que de ellos se debe hacer?

La Gimnasia enseña al lector las reglas para fortificar y desarrollar los órganos corporales que intervienen en el acto de leer; la Higiene da reglas para preservarlos de enfermedades y defectos, y la Terapéutica indica la manera de curar unas y otros, si no se pudieron evitar.

14. No es preciso insistir mucho para demostrar que el conocimiento de las artes auxiliares de la Lectura es útil en extremo, ya que no indispensable para el lector. En efecto, no es posible conocer algunos puntos técnicos de la Lectura, sin el conocimiento previo de otras artes; pero admitiendo la posibilidad, debemos concluir, después de lo dicho, que tales conocimientos dan importancia y relieve á nuestro Arte, además de que le avaloran y perfeccionan.

CAPÍTULO IV

CONOCIMIENTOS FÍSICOS NECESARIOS AL LECTOR

I.—El sonido: sonido musical y ruido.—Producción y propagación del sonido.—Ecos y resonancias.—Elementos del sonido—Tono y sus clases: límites de los tonos que se producen en los instrumentos musicales y en el aparato vocal.—Intensidad: clasificación de los sonidos por la intensidad.—Timbre y duración del sonido: silencio ó pausa.—Aire musical.—Melodía, acorde, armonía, modulación, cadencia y ritmo.

15. Para leer se necesita percibir con la vista ó el tacto los signos gráficos, y enunciar luego los signos orales correspondientes á los escritos. Debe, por tanto, conocer el lector el aparato vocal, los sonidos que produce, cómo son percibidos por el oído y cómo funcionan la vista, y, en su caso, el tacto para llevar á cabo con perfección el acto de leer. Estos son, pues, los conocimientos físicos que el lector necesita; mas no siendo fácil conocer bien el sonido vocal sin estudiar antes el concepto de sonido en su aspecto puramente físico, expondremos con brevedad unas cuantas ideas sobre este punto.

16. El sonido es el resultado de un movimiento vibrativo de los cuerpos. Cuando las vibraciones del cuerpo sonoro son ordenadas, isócronas (1) y agra-

(1) Del gr. *ἴσος* (*isos*), igual, y *χρόνος* (*chronos*), tiempo: de igual tiempo ó duración.

dables al oído producen el sonido musical: cuando son desordenadas, desiguales en la duración y desagradables, producen un sonido irregular que se llama ruido.

17. El sonido musical se produce generalmente por la vibración de una cuerda, cuya tensión se aumenta para alterar el estado de reposo, como en el arpa, ó por la vibración del aire que pasa al través de los conductos de un instrumento á propósito, como en el clarinete ó en nuestro aparato vocal.

El sonido se propaga, á partir del punto de producción, en movimiento uniforme, con una velocidad de 340 metros por segundo, siendo el medio de propagación más común el aire atmosférico.

Los cuerpos sólidos propagan mejor el sonido que los líquidos, y éstos mejor que los gaseosos.

El sonido no se propaga en el vacío.

18. Si al propagarse el sonido tropiezan las ondas sonoras con un obstáculo, se reflejan siguiendo las leyes de la reflexión física, á consecuencia de lo cual el sonido vuelve hacia el punto de producción y se oye de nuevo: este fenómeno se llama eco. Si el obstáculo donde el sonido se refleja está próximo (menos de 17 metros) al punto de producción, el sonido directo se junta con el reflejado y se produce una confusión de ambos que se llama resonancia.

19. Cuatro son los elementos que podemos considerar en el sonido, á saber: tono, intensidad, timbre y duración.

X El tono (2) depende del número de vibraciones que el cuerpo sonoro produce en determinada unidad de tiempo, que de ordinario es el segundo. De la variedad de tonos en los sonidos resultan las siete notas

(1) Del lat. *tonus*; gr. *τόνος* del (*tonos*), tensión.

fundamentales de la música, que se llaman *do, re, mi, fa, sol, la, si*, cuya sucesión forma la escala natural (1). Entre estas notas fundamentales, excepto entre el *mi* y el *fa*, se producen otros sonidos intermedios llamados semitonos (bemoles y sostenidos), que se diferencian igualmente entre sí y de las notas fundamentales, por el número de vibraciones. La sucesión de tonos y semitonos, que se producen del *do* al *si*, se llama escala cromática, que no es una sola, sino que se repite con los mismos intervalos entre nota y nota, aumentando ó disminuyendo en una relación fija el número de vibraciones de cada sonido.

Una nota determinada tiene doble número de vibraciones que la misma nota de la escala inferior y la mitad que la nota de igual nombre en la escala superior (2).

El tono de 870 vibraciones por segundo es el *la* normal, tono que sirve de *norma* para la afinación de voces é instrumentos músicos en los coros y orquestas. Esta nota se produce con un sencillo instrumento de acero que se llama diapasón, muy usado por los afinadores de pianos.

Los tonos se clasifican vulgarmente por el número

(1) La escala musical se llama también *gamma*, nombre de la γ , tercera letra griega, con que Guido de Arezzo designó la primera de las líneas paralelas en que representó las notas musicales valiéndose de puntos.

(2) He aquí el número relativo de vibraciones de cada nota:

	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Número relativo de vibraciones.	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

de vibraciones de mayor á menor en agudos, medios y graves. Los tonos más agudos se producen en el flautín; los más graves se obtienen en el contrabajo. La última tecla de la derecha, en un piano ó un órgano, y la última de la izquierda, producen respectivamente la nota más aguda y la más grave del instrumento. La voz de tiple en la mujer, y la de tenor en el hombre, producen las notas más agudas de los sonidos del aparato vocal: la voz de contralto y la de bajo son las más graves, por regla general, de la mujer y del hombre.

Los límites superior é inferior del número de vibraciones sensibles sensibles al oído son: 36 vibraciones por segundo y 48.000 en la misma unidad de tiempo. Conviene advertir que tales extremos no pueden ser percibidos sino por personas de oído muy delicado.

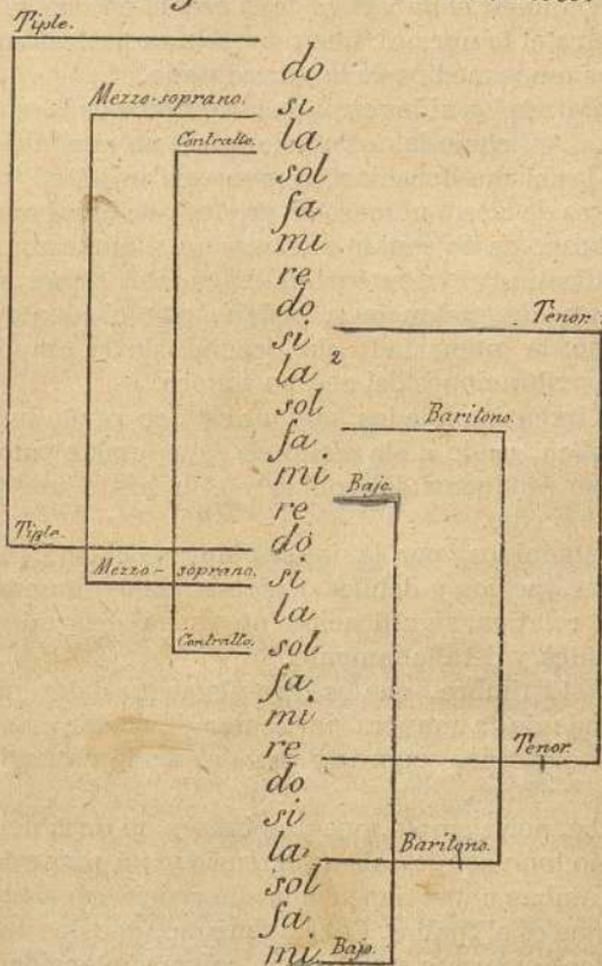
En algunos instrumentos músicos contruidos á propósito se consigue, no sin trabajo, producir sonidos con el número de vibraciones arriba indicado (1): los sonidos de la música no llegan á dichos extremos y mucho menos los sonidos de la voz humana cantada, que oscilan generalmente entre el tono de 1.606 vibraciones por segundo, que es el más agudo de la voz de mujer, y el de 190, que es el más grave de la voz de hombre, diferencia de vibraciones que corresponden próximamente á la diferencia de tres octavas.

(1) Los instrumentos músicos de madera en menos espacio que los de metal, producen sonidos más graves y más agudos.

He aquí un esquema (1), en la que se representa la
EXTENSIÓN COMÚN DE LA VOZ CANTADA

Voces de mujer.

Voces de hombre.



(1) Del gr. σχήμα (scheema), forma: forma sensible de representación. (2) La normal.

De la simple inspección de esta figura se induce que la voz de la mujer es bastante más aguda que la del hombre; que una y otra se extiende de ordinario á dos octavas, y que todas las voces tienen dos notas comunes: el *do* y el *re* de la escala en que se encuentra el *la* normal, que representan perfectamente los tonos medios de la voz cantada.

La voz de los niños es parecida á la voz de la mujer.

X 20. Así como las oscilaciones de un péndulo tienen la misma duración, aunque su amplitud varíe (dentro de cierto número de grados), de igual manera el tono de un sonido es el mismo, aunque aumente ó disminuya la extensión de las vibraciones; mas de esta circunstancia se origina otro elemento del sonido: la intensidad, que depende de la amplitud de las vibraciones del cuerpo sonoro. X

La intensidad de los sonidos está en razón inversa del cuadrado de la distancia, que existe entre el cuerpo productor del sonido y el aparato auditivo que le recibe.

Los sonidos, por la intensidad, se clasifican en fuertes, medios y débiles ó pianos, denominaciones cuya relativa significación no se ha determinado científica y detalladamente.

X 21. El timbre, que es otro elemento del sonido, depende de la manera particular de vibrar que tienen los cuerpos sonoros y varía según la naturaleza de los mismos. X

Cabe, por ejemplo, que un piano y un arpa den el mismo tono con la misma intensidad; á pesar de lo cual ambas notas tienen una diferencia característica que es el timbre. Cabe asimismo, que dos tenores den la misma nota con la misma intensidad, á pesar de lo cual las dos voces se distinguen perfectamente por el timbre.

Cada persona tiene un timbre de voz propio y peculiar, distinto del timbre de las demás voces. Lo mismo ocurre en los instrumentos musicales (1).

El timbre, en los sonidos que producimos con el aparato de la fonación, se llama metal de voz.

El buen timbre de voz en los cantantes es muy apreciado.

✓ Duración del sonido es lo mismo que permanencia ó cantidad de tiempo. La duración relativa de las notas musicales está perfectamente determinada por las divisiones ó partes de la unidad de medida, que se llama compás. ✓

22. La duración absoluta de las notas, sin alterar su valor relativo dentro del compás, determina la velocidad ó aire musical con que los sonidos se

(1) Opina el Dr. Castex en su *Hygiène de la voix parlée et chantée*, que el timbre de la voz humana ó el metal de voz depende de las resonancias que se producen en los órganos superlaríngeos del aparato vocal.

He aquí ahora cómo explica el Sr. Anchorena, en su obra *El Arte de la Lectura*, el fenómeno del timbre:

«Todo cuerpo al resonar se convierte en el centro de muchos sistemas de ondas sonoras independientes, á cada una de las cuales corresponde una nota. Cada una de las notas producidas por dicho cuerpo es por tal suerte un sonido al que acompaña un cortejo ó un coro de otros sonidos, que se llaman *armónicos* porque forman cuerpo y con él se armonizan en cierto modo. De esta suma de sonidos recibe el oído una impresión total que es el timbre. De la riqueza en armónicos resulta la excelencia del timbre.»

Esta teoría conviene con la inventada, para explicar el timbre del sonido, por Helmholtz, insigne autor de la «Teoría filosófica de la música» y de la explicación científica de las articulaciones de la voz humana.

producen. El aire musical se fija por medio de un aparato mecánico llamado metrónomo (1).

Las denominaciones vulgares del sonido, teniendo en cuenta su duración, son las siguientes: corto ó breve, y largo ó prolongado.

Silencio ó pausa es el tiempo en que se suspende la emisión del sonido.

X 23. La melodía (2) es el resultado de una sucesión agradable de sonidos.

La ordenada combinación de tres ó mas sonidos, dados simultáneamente ó en forma de arpeggio, produce el acorde (3).

La armonía (4) es la sucesión artística de acordes.

En la flauta y en los demás instrumentos donde no sea posible obtener sonidos simultáneos, no se concibe la armonía si sus notas no se combinan con las de otros instrumentos de la orquesta. El órgano, el piano y el arpa se llaman con propiedad instrumentos harmónicos, porque en ellos se obtienen acordes (5).

(1) Del gr. μέτρον (*metron*), medida, y νόμος (*nomos*), regla ó ley: ley de medida.

(2) Del gr. μελωδία (*melodia*), de μέλος (*melos*), música, y ᾠδή (*oodee*), canto.

(3) Del lat. *ad*, á, y *cor*, *cordis*, el corazón: que llega al corazón.

(4) Del gr. ἁρμονία (*harmonia*); de ἁρμός (*harmos*), conjunto, combinación, concordancia.

(5) He aquí, resumida por el Sr. Menéndez y Pelayo, la doctrina que Coll y Vehí expuso en sus *Diálogos literarios* sobre los elementos del sonido, que acabamos de estudiar.

1.º Hay que distinguir en el sonido cuatro cosas: el timbre, el tono, la duración y la intensidad.

2.º De la acertada sucesión de tonos y notas musicales resulta la *melodia*, que puede compararse con el colorido en la pintura.

Modulación es el tránsito preparado de un tono establecido á otro nuevo.

La cadencia (1) es un reposo musical.

El ritmo (2) es la proporción de la intensidad, de la cantidad y de las pausas.

II. Aparato de la voz ó de la fonación.—Funciones de este aparato.—Respiración y sus momentos: clases de respiración.—Fonación y puntos del aparato vocal en que se produce.—Diferencias más notables entre la voz cantada y la voz hablada.—Defectos y enfermedades comunes del aparato vocal: sus remedios vulgares.—Higiene de la voz: influencias individuales é influencias del medio, que se ejercen sobre la voz.—Preceptos higiénicos de la voz.—Educación del aparato vocal.

24. El instrumento músico que mejor debe conocer el lector, es el aparato de la voz ó de la fonación (3). Describámosle, pues, y estudiemos sus funciones; fijémonos en sus enfermedades y defectos, y en los remedios adecuados; conozcamos el modo de conservarle, y terminemos, para completar este conocimiento, exponiendo algunas notas sobre su desarrollo y perfección, ó, en otros términos, estudie-

3.º De las combinaciones de duración (cantidades de sonido y pausas ó momentos de silencio) nace el *ritmo de tiempo*, que puede compararse con el diseño.

4.º Las diferencias de intensidad, los sonidos fuertes y débiles, constituyen el *ritmo de acento*; como si dijéramos, los gruesos y perfiles de la línea.

(1) Del lat. *cadens, cadentis*; de *cado*, (yo) caigo: caída: caída del tono.

(2) Del lat. *rhythmus*; del gr. ῥυθμός (*rhytmos*), proporción.

(3) Del gr. φωνή (*phoonee*), voz: emisión de la voz.

mos su Anatomía y Fisiología, su Patología y Terapéutica, su Higiene y su Educación (1).

El aparato vocal (2) está formado por una serie de órganos huecos superpuestos, que se pueden dividir en tres partes: inferior, media y superior. Comprende la parte inferior los pulmones (3), los bronquios (4) y la tráquea (5); la parte media está formada por la laringe (6), y la parte superior se compone de la faringe (7), de la boca y de la nariz.

Los tres órganos de la parte inferior se encuentran colocados en la cavidad del pecho ó torácica (8), y los tres son susceptibles de contraerse y dilatarse por estar formados de tejidos elásticos.

La caja huesosa, en que estos órganos se alojan, está formada por la columna vertebral, el esternón y las costillas. En la parte inferior, la cavidad del pecho está separada de la abdominal por un músculo llamado diafragma (9), que desempeña un papel importantísimo en los fenómenos de la respiración y de la voz.

La tráquea es un tubo cartilaginoso, formado de

(1) Del lat. *educo*; de *e*, hacia fuera, y *duco*, (yo) llevo: acto de llevar hacia fuera: desenvolvimiento.

(2) Del lat. *vocalis*: perteneciente á la voz.

(3) Del gr. πνεύμων (*pneymoon*), de πνέω (*pneoo*), (yo) produzco viento: el que produce viento.

(4) Del gr. βρόγχος (*bronchos*), garganta.

(5) Del gr. τραχεία (*tracheia*); de τραχὺς (*trachys*), áspero: cosa áspera.

(6) Del gr. λάρυγξ (*larynx*); de λαρυγγίζω (*laryngizo*), (yo) vocífero; (yo) llevo la voz: que produce la voz.

(7) Del gr. φάρυγξ (*pharynx*), garganta.

(8) Del gr. θώραξ (*thoorax*), pecho.

(9) Del gr. διάφραγμα (*diaphragma*); de διάφρασσω (*diaphrassoo*), (yo) intercepto: lo que intercepta.

anillos y colocado delante del esófago (1) ó tragadero. Este tubo se divide en otros dos, llamados bronquios, que á su vez, como las raíces de un árbol, se dividen y subdividen formando las ramificaciones bronquiales, cuyas terminaciones dan origen á las células (2) pulmonares ó vesículas (3) aéreas. Tanto las ramificaciones bronquiales como las células, se encuentran distribuidas en la masa del pulmón.

Los pulmones son dos, derecho é izquierdo, colocados á un lado y á otro del corazón y envueltos en una membrana protectora llamada pleura (4).

La laringe ó parte media del aparato de la fonación, está colocada sobre la tráquea como un capitel sobre su columna. La prominencia del cuello, que vulgarmente se llama la nuez ó bocado de Adán, está formada precisamente por la laringe.

Este órgano, que es el más admirable del aparato vocal, se compone de cuatro cartilagos (5), cinco músculos y una membrana mucosa, que se prolonga por el interior de la tráquea y de los bronquios.

En la parte superior de la laringe se encuentran cuatro repliegues, adheridos á la superficie cartilaginosa, llamados cuerdas vocales, que dejan una abertura triangular, cuando no vibran, designada con el nombre de glotis (6).

(1) Del gr. οἰσοφάγος (*oisophagos*); de ὄισω (*oisso*), (yo) llevaré, y φαγός (*phagos*), comida: lo que lleva la comida.

(2) Del lat. *cellula*; diminutivo de *cella*, bueco: huequecillos.

(3) Del lat. *vesicula*; diminutivo de *vesica*, vejiga: vejiguillas.

(4) Del gr. πλευρά (*pleyra*), costado.

(5) Del lat. *cartilago*, ternilla.

(6) Del gr. γλωττίς (*gloottis*), lengüeta.

Uno de los cuatro cartilagos mencionados, que se adaptan perfectamente á la abertura de la laringe para cerrarla cuando se degluten alimentos ó bebidas, es la epiglotis (1).

La faringe es una de las tres cavidades que forman la parte superior del aparato de la fonación, y en ella se encuentran las aberturas del esófago, de la laringe, de la boca y de las fosas nasales.

La faringe está separada de la boca por la base de la lengua, por la campanilla, que es un apéndice del velo del paladar, y por dos glándulas llamadas amígdalas (2), partes sumamente contráctiles y dilatables (3).

En resumen: el aparato de la voz es un instrumento musical de los llamados de aire, y tiene como éstos tubo conductor del aire (bronquios y tráquea), parte vibrante, que es una lengüeta variable (glotis), y cajas de resonancia ó resonadores, también variables, que son la faringe, las fosas nasales y la boca.

Es, pues, el aparato de la fonación el más perfecto instrumento musical que nosotros podemos conocer.

25. Dos funciones ejecuta el delicado aparato que acabamos de describir: la respiración y la fonación. Veamos cómo se producen, y señalemos algunas particularidades, cuyo conocimiento interesa al lector.

(1) Del gr. ἐπιγλωττίς (*epigloottis*); de ἐπί (*epi*), sobre, y γλωττίς (*gloottis*), lengüeta: sobre la lengüeta.

(2) Del lat. *amygdala*; del gr. ἀμυγδαλή (*amygdallee*), almendra: de forma de almendra.

(3) De la boca y de la nariz no se hace mención especial por ser órganos muy visibles y fáciles de describir.

Por un esfuerzo muscular, ensanchamos la cavidad torácica, con lo cual los pulmones se dilatan y el aire atmosférico penetra, á causa de la diferencia de presión, hasta las células pulmonares, donde se pone en contacto con la sangre venosa, que á beneficio del oxígeno se convierte en arterial, y queda terminado el acto de la inspiración. Inmediatamente, por otro esfuerzo muscular, el aire alojado en los pulmones retrocede y se expelle por la boca, acto que recibe el nombre de espiración. Entonces se observa un tercer tiempo de esta función vital en que los órganos quedan en reposo, momento que ha sido designado por Del Sarte con el nombre de suspensión (1).

La inspiración, la espiración y la suspensión, que se repiten constantemente mientras dura la vida, forman, por tanto, la función total de la respiración, que se produce involuntaria y constantemente varias veces en cada minuto (2).

El esfuerzo muscular que producimos para ejecutar la inspiración eleva las clavículas, ensancha la caja huesosa que forman las costillas, y comprime ó aplana el diafragma, dando lugar el predominio de uno de estos tres efectos á las tres clases de respiración, que los fisiólogos llaman clavicular, pectoral y diafragmática.

La respiración diafragmática es la más higiénica y conveniente para los cantantes y los artistas de la palabra (3); la clavicular es la menos higiénica y la pectoral la más común.

(1) Esta *cohibitio hálitus* favorece en extremo el dominio de la respiración.

(2) Los adultos respiramos diez y ocho veces por minuto, aproximadamente.

(3) El capricho de la moda ha encontrado la ma-

26. Si el aire alojado por la inspiración en los pulmones se espira con el esfuerzo necesario para producir un movimiento molecular en las cuerdas vocales, estos órganos vibran, vibra igualmente el aire que pasa por ellos y se produce el sonido, que puede ser articulado, llamado propiamente *voz*, ó inarticulado (interjecciones ó notas musicales). Es, por tanto, la voz una clase de espiración sonora y articulada, que se produce voluntariamente en el aparato de la fonación (1).

nera original de hacer casi imposible esta clase de respiración en las señoras, limitando extraordinariamente las funciones del diafragma con el uso del corsé.

(1) Diversas opiniones se han sustentado para explicar este fenómeno; mas los experimentos de monsieur Dequevauviller demostraron que la voz se produce en la laringe por la vibración de las cuerdas vocales y del aire expelido con fuerza de los pulmones.

En efecto; este célebre fisiólogo moldeó en escayola la laringe endurecida de un cadáver; hizo pasar el aire por ella, y no produjo sonido alguno; moldeó de nuevo la laringe en *cautchú*, y al pasar el aire por este modelo se produjeron sonidos que hicieron vibrar las cuerdas vocales, vibrando á la vez el aire que las heria.

La invención del laringospio (del gr. *λάρυγξ*, *larynx*, laringe, y *σκοπέω*, *skopeoo*, (yo) examino: aparato para examinar la laringe) en 1858 vino á demostrar, confirmando por completo la teoría de monsieur Dequevauviller, que la voz se produce á la altura de la glotis, y que esta abertura funciona á la manera de una lengüeta.

Véase ahora cómo explicó á fines del siglo xvi don Pedro de Navarra, obispo de Comenge, el fenómeno de la voz en sus *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*:

«¿Qué cosa es en si la habla?

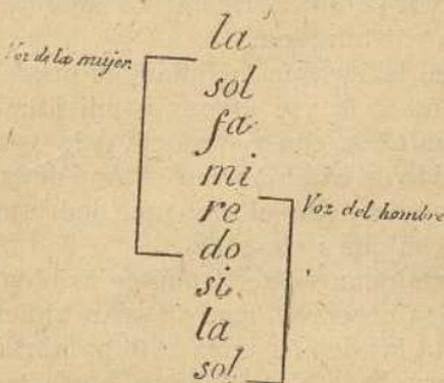
Es un espíritu ó viento, ó habiento, gobernado por

Unas veces, cuando el aire sonoro se respira, vibra solamente la parte mucosa de las cuerdas vocales: otras veces vibra también la parte fibrosa, resultando de esta diferencia, en el primer caso, la voz llamada de cabeza y en el segundo la voz de pecho, que es la más artística.

27. Este sonido particular, este fenómeno fonético de la voz humana, tiene los mismos elementos fundamentales del sonido musical ya estudiados en los números 18, 19, 20, 21 y 22; mas cabe hacer, en tal materia algunas advertencias relativas á la voz hablada en comparación con la voz cantada.

Desde luego los tonos de la voz hablada son menos que los de la voz cantada. He aquí un esquema de la

EXTENSIÓN COMÚN DE LA VOZ HABLADA



la lengua, medido por los dientes é pronunciado con los labios (como la música artificial), mediante el qual pronuncia y declara los conceptos de su ánima, segun la significacion que dió Adán á las cosas, ó segun lo que cada nacion an acordado cada uno en su lengua. »

(1) *La* normal.

Como fácilmente se observa en la figura anterior, el hombre y la mujer pueden hablar en dos tonos comunes; la extensión de la voz hablada no pasa de una escala, y para una sola persona casi nunca llega á una quinta, sin producir lo que en términos musicales se llama un recitado (1).

Además, como observa el Sr. Benot, las entonaciones habladas se diferencian de las del canto en que éstas saltan de una nota á otra y que aquéllas se trasladan de un tono á otro sin discontinuidad de vibraciones.

La escala de la intensidad, aunque más variada que la de los tonos, es menor también en la voz hablada que en la cantada.

Fácilmente se comprende asimismo que no siendo capaz nuestro aparato vocal de producir sonidos simultáneos, no cabe hablar con propiedad, (refiriéndose á la voz de una persona), de acordes y armonías de la voz humana.

Tampoco la idea de modulación puede convenir propiamente á la voz humana individual; pero se usa esta palabra, con referencia á la voz hablada, en el sentido de cambiar, no el tono de la composición harmónica, sino el tono (que podríamos llamar melódico) en que se habla.

28. Terminemos estos apuntes fisiológicos de la voz con dos observaciones de gran aplicación á la Lectura y á las demás artes de la palabra.

Los tonos de la voz humana no dependen de la cantidad de aire expulsado por los pulmones, sino

(1) Los recitados, que tanto se usan en óperas y zarzuelas, son efectos intermedios entre la voz hablada y la voz cantada.

de la dilatación y del tamaño de las cuerdas vocales.

En cambio, la intensidad de la voz depende de la cantidad de aire espirado.

X 29. La mudez es el principal defecto del aparato vocal. Consiste en la imposibilidad de emitir sonidos orales: el aparato vocal solamente sirve al mudo para respirar. Cuando la mudez proviene de una parálisis ó de otra causa orgánica del mismo aparato vocal, es difícil de corregir, aun usando de todos los recursos científicos; mas si la mudez, como sucede en la mayor parte de los casos, es ocasionada por la sordera completa, como los órganos vocales son perfectos, se corrige la falta, con trabajo y constancia, aplicando á la enseñanza de la pronunciación los procedimientos especiales inventados á este propósito, que se fundan en aprender la emisión de los sonidos orales imitando los movimientos del aparato de la voz que el maestro ejecuta al hablar. En los colegios de sordomudos, donde se practican estos procedimientos, hablan los mudos, aunque jamás consiguen tener la pronunciación tan correcta como la tienen las personas dotadas del sentido del oído.

Hay otros muchos defectos conocidos del aparato vocal, pues es difícil tener, desde los pulmones hasta los labios y la abertura de la nariz todos los órganos de la voz bien conformados y dotados de la facilidad de movimientos que las funciones de la respiración y la fonación requieren. Unas personas tienen la cavidad torácica muy reducida; otras no tienen flexibilidad en las cuerdas vocales; quién carece de dientes ó los tiene excesivamente prolongados, y quién tiene mala conformación de los conductos nasales. X

La manera y forma de corregir estos defectos deben quedar á cargo del médico, pues los remedios de tales imperfecciones exigen con frecuencia ejercicios de Gimnasia terapéutica, la aplicación de medicamentos delicados ú operaciones quirúrgicas que nosotros no conocemos suficientemente.

El médico debe ser también el encargado de corregir los defectos que se refieren á la división ó perforación del cielo de la boca, falta de conformación que debe corregirse siempre que se pueda, porque da origen á una voz nasal, desagradable en extremo.

Un defecto muy común en los niños y de fácil remedio debemos notar aquí: el frenillo, membrana vertical que se encuentra colocada debajo de la lengua y que deja á este órgano adherido á la superficie inferior de la boca, con lo cual se impide la emisión correcta de gran número de sonidos consonantes. El remedio es sencillo: se corta la membrana por la mitad de su altura y desaparecen luego los defectos de articulación.

30. Las enfermedades más comunes del aparato vocal son las congestiones é inflamaciones, comúnmente llamadas constipados y catarros.

Tanto las congestiones de los órganos vocales como las inflamaciones pueden ser agudas y crónicas, leves y graves. Unas y otras desfiguran la voz produciendo la ronquera y aun á veces la afonía (1).

En la curación de las afecciones graves, así como en las de carácter crónico, debe intervenir el médico para proceder con acierto. En cambio, los constipados y catarros agudos y leves se curan fácilmente en pocos días guardando cama, conservando

(1) Del gr. α (*a*), sin, y $\varphi\omega\nu\acute{\eta}$ (*phoonee*), voz: sin voz.

buena temperatura en la habitación que ocupe el enfermo y facilitando la transpiración.

Para evitar durante algunas horas los efectos de las irritaciones leves de los órganos vocales, se recomiendan las pastillas de cocaína, así como se usan las pastillas de clorato de potasa cuando la garganta se reseca por falta de secreción de las glándulas salivares.

La parálisis (1) y la debilidad de los órganos vocales, la hipertrofia (2) de las amígdalas, las afecciones de la lengua y de las glándulas salivares, las excrescencias en la laringe, la alteración del sistema nervioso, las enfermedades del corazón, del tubo digestivo y de otros órganos importantes, dificultan la libre emisión de la voz; pero ya se comprende que el remedio de estas enfermedades debe prescribirle el médico.

31. El estudio físico de la voz de más interés para el lector es el conocimiento de la Higiene y el de los medios de perfeccionar los órganos del aparato vocal.

La voz humana sufre modificaciones importantes, ya por influencias del mismo individuo, como la edad, el sexo, la raza, el temperamento y las funciones de nutrición; ya por influencias del medio, como el clima, la temperatura y la situación geográfica.

En efecto, la voz humana tiene en el mismo individuo tres fases perfectamente distintas, á saber: una desde la infancia á la pubertad, otra durante la mayor parte de la edad adulta y otra durante la ve-

(1) Del gr. παράλυσις (*paralysis*); de παρολύω (*paralyoo*), (yo) aflojo: aflojamiento.

(2) Del gr. ὑπέρ (*hyper*), sobre, y τροφή (*trophee*) desarrollo; desarrollo excesivo.

jez. En la niñez, la voz humana es aguda y parecida á la de la mujer; mas de los trece á los diez y seis años, por regla general, se muda, particularmente en el hombre, y se conserva en el mismo estado hasta que los cartilagos de la laringe comienzan á osificarse, fenómeno que se verifica en el hombre entre los cuarenta y cincuenta años, y mucho más tarde en la mujer.

Las voces de tenor y de tiple duran en todo su poder de seis á ocho años: la voz de los bajos alcanza mayor duración.

También son notables, de ordinario, las diferencias de voz por el sexo (1), pues según la evaluación de la laringe hecha por Bichat, la del hombre es á la de la mujer como tres es á dos, y según las observaciones de Sapey, las cuerdas vocales del hombre tienen por término medio 22 mm. de longitud, mientras las de la mujer no pasan de 17; circunstancias que bastan para explicar la diferencia de tonos que hay entre las voces masculinas y las femeninas.

La raza establece igualmente diferencias en la voz humana, pues los individuos de la raza blanca tenemos indudable superioridad de voz sobre los individuos de las demás razas.

La voz de las personas nerviosas es viva é impresionable; las personas de temperamento sanguíneo tienen la voz fuerte y expresiva; los linfáticos se fatigan fácilmente con el ejercicio de la voz. El temperamento nervioso sanguíneo ofrece las mejores condiciones en el aparato de la fonación.

La circulación irregular y los accesos nerviosos (así como ciertos estados del ánimo) modifican mucho las condiciones de la voz.

(1) Véase el esquema de la pág. 43.

La digestión es la función nutritiva que, aparte de la respiración, ejerce más influencia en la producción de la voz. Cuando el estómago está cargado, el diafragma no puede aplanarse, los pulmones no se dilatan lo suficiente, la respiración se hace difícil y la emisión de la voz es penosa. Después de la comida es casi imposible hacer cómodamente ejercicios de palabra. En cambio, la falta de alimento, durante algunas horas, produce una sensación general de debilidad en el organismo, que se manifiesta con especialidad en los efectos del aparato de la voz.

El clima físico influye también en la voz: en los climas donde no se experimentan temperaturas extremas se encuentran las mejores voces. Así, se observa que gran número de cantantes célebres son italianos.

Además, la situación de los lugares geográficos, la humedad del aire, los vestidos, los gases que accidentalmente se encuentren en la atmósfera y las mismas profesiones de los individuos, son otras tantas influencias del medio que modifican sensiblemente la producción de voz (1).

(1) He aquí de qué modo resume, con feliz expresión, el marqués de Villena, en su *Ortología y Ortografía*, la descripción y funciones del aparato vocal y las influencias que modifican la voz.

«...Instrumentos si quier, organos, que forman en el hombre voces articuladas, e literadas, es á saber: Pulmon con su continuo movimiento, sistolando, e distolando, recibiendo aire fresco acia si, e lanzando el escalentado fuera del cuerpo por muchas partes, especialmente por la trachearchedia, que es la canna del resollo.

Percude, siquier, o fiere el aire.

El segundo, Paladar.

El tercero, Lengua.

32. Para preservar al aparato vocal de las malas influencias y conservarle en el mejor estado de salud, evitaremos los cambios bruscos de temperatura y nos abstendremos del uso de excitantes, como la mostaza, el tabaco, la pimienta, el vinagre, y, sobre todo, las bebidas alcohólicas, pues todas estas substancias irritan los órganos vocales, desfiguran la voz, disminuyen su extensión, y algunas, como ocurre con las bebidas alcohólicas, la destruyen y le dan un timbre característico en extremo desagradable.

La costumbre de respirar por la nariz, y no por la boca, evita muchos desarreglos del aparato vocal, pues el aire atmosférico llega á la laringe modificado convenientemente en las fosas nasales respecto á la temperatura y al grado de humedad. Hay que cuidar mucho, además, de que al llegar el aire á la laringe estén preparadas para recibirlo las cuerdas vocales.

La leche es el mejor alimento para conservar en buen estado el aparato de la fonación: algunos cantantes toman con frecuencia huevos crudos para

El cuarto, Dientes, que por compresion hacen zizilar, ó atenuar el son, si quere adelgazar.

El quinto, los Bezos.

El sexto, la Trachearchedia.

No son las voces articuladas en igual número cerca de todas las gentes; porque la disposicion de los aires, e sitios de las tierras disponen estos istrumentos por diversa manera: a unos dilatandoles la causa: e por eso fablan de Garguero: á otros, haciendoles la boca de gran oquedad: e por eso fablan ampuloso. E a otros faciendoles las varillas de poco movimiento; e por eso fablan zizilando. E assi de las otras diversidades. >

dar claridad á la voz, aunque no es conocido el motivo de esta práctica.

Preserva de muchas enfermedades del aparato de la fonación la costumbre de hacer gárgaras todas las mañanas con una ligera disolución de bórax (1), la de lavarse con la misma disolución el interior de las fosas nasales y con agua fresca la parte anterior y las laterales del cuello secándolas pronto, y la de hacer ejercicios gimnásticos al aire libre.

* Los esfuerzos de la voz y su ejercicio cuando los órganos están enfermos ó cansados son perjudiciales para el aparato de la fonación. También es perjudicial para la voz el aire húmedo y frío: tampoco es favorable el aire seco y caliente. En cambio, aire frío y seco, que disminuye la traspiración cutánea, es conveniente para conservar en buen estado el aparato de la voz.

Por último, el cuello y el pecho no han de estar nunca demasiado sujetos con el vestido.

33. La educación del aparato vocal es muy interesante, y debe comenzarse, para obtener buenos frutos, desde la infancia.

Si no estuviéramos convencidos de la eficacia de la educación de la niñez y de la influencia que ejerce durante toda la vida del hombre, muchos ejemplos probarían que, por la educación del aparato de la fonación, se han corregido defectos muy visibles y se ha logrado mejorar de voz en extensión, intensidad y timbre. Demóstenes, el gran orador griego, subiendo cuevas á la vez que recitaba versos, logró fortalecer su débil aparato de la res-

(1) El agua debe estar templada. A falta de bórax puede hacerse la disolución con sal común.



piración; y una famosa tiple francesa (1) consiguió dar á su voz la extensión de tres octavas y llegó hasta el *re* sobreagudo con repetidos y minuciosos ejercicios de vocalización.

Los cuidados higiénicos y la Gimnasia vocal son los mejores medios de educación de la voz.

Los ejercicios más apropiados de gimnasia para perfeccionar el aparato vocal son el canto, la lectura en alta voz, la conversación, la declamación, la recitación y el ejercicio de la oratoria. Sobre todo, los ejercicios de vocalización y de articulación ordenados y bien dirigidos perfeccionan mucho el aparato de la fonación, dan flexibilidad á sus órganos y enseñan el uso adecuado de la voz media, último secreto del Canto y todas las artes de la palabra.

La esgrima, que desarrolla notablemente la cavidad torácica, es un medio indirecto eficaz para educar bien la voz.

III. Descripción de los órganos del oído, de la vista y del tacto.—Sus funciones respectivas.—Intima relación entre las funciones del oído y el ejercicio de las artes acústicas, especialmente de la Lectura.—Cómo y cuándo el tacto suple á la vista.—Defectos y enfermedades comunes del oído, de la vista y del tacto, indicando sus remedios vulgares.—Higiene de estos sentidos.—Ejercicios más convenientes para su educación.

34. Los efectos del aparato de la voz producen sensaciones por el intermedio del oído; y es indispensable para leer, percibir los signos escritos, ya lo hagamos con la vista, ya con el tacto, que á veces

(1) La Malibrán.

la suple. Necesitamos, por consiguiente, estudiar estos tres sentidos corporales.

El aparato auditivo es doble y se encuentra hacia la mitad de los lados de la cabeza. El oído se divide para su estudio en tres partes: oído externo, oído medio y oído interno. El oído externo está formado por una ternilla aproximadamente elíptica llena de sinuosidades (que es el pabellón de la oreja) y por el conducto auditivo, que termina con la membrana del tímpano (1).

El oído medio, que está separado del externo por el tímpano, es una cavidad irregular en la cual se encuentran cuatro huesecillos encadenados (2), y en ella se observan las aberturas del conducto auditivo, la ventana oval (3), la redonda y un extremo de la trompa (4) de Eustaquio.

El oído interno, llamado también laberinto (5), se compone de vestíbulo (6), de los conductos semicirculares y del caracol, que contienen una membrana en la cual se extienden las ramificaciones del nervio acústico.

El órgano de la vista es también doble y se halla colocado en las órbitas (7), cavidades formadas por varios huesos de la cabeza.

(1) Del lat. *tympanum*; del gr. *τύμπανον* (*tympanon*), tambor.

(2) Martillo, yunque, lenticular y estribo.

(3) Del lat. *ovalis*; de *ovum*, huevo: de forma de huevo.

(4) Del antiguo alto alemán *trumpá*, especie de instrumento músico.

(5) Del lat. *labyrinthus*; del gr. *λαβύρινθος* (*labyrinthos*), lugar de muchos y tortuosos caminos.

(6) Del lat. *vestibulum*; de *ve*, menos, y *stabulum*, estancia: menos (ó antes) que la estancia.

(7) Del lat. *orbita*; de *orbis*, rueda: que tiene forma de rueda.

Los ojos, (que así se llaman los órganos que forman el aparato de la visión), son dos globos determinados por tres membranas, una externa, blanca, fibrosa y opaca, llamada esclerótica (1); otra más convexa colocada en la parte anterior del ojo, que se conoce con el nombre de córnea (2), transparente, y otra semejante en la figura á la esclerótica, pero de color negruzco, denominada coroides (3).

Tanto la esclerótica como la coroides presentan una abertura en su parte anterior, ocupada por un cuerpo transparente llamado cristalino (4), cuyas condiciones físicas son las de una lente biconvexa.

En el globo del ojo penetra por la parte posterior el nervio óptico, cuya expansión interna se llama retina (5).

Detrás de la córnea transparente se encuentra un tabique casi vertical, que es el iris, en cuyo centro hay un orificio, de extensión variable, denominado pupila.

El cristalino divide el globo del ojo en dos cavidades desiguales, llenas de un líquido transparente, llamado, el de la anterior, humor acuoso (6), y el de la posterior, humor vítreo (7).

(1) Del gr. *σκληρός* (*skleeros*), duro: membrana endurecida.

(2) Del lat. *corneus*: que tiene las propiedades del cuerno.

(3) Del gr. *χοριοειδής* (*chorioeidees*); de *χόριον* (*chorion*), cuero, y *εἶδος* (*eidos*), forma: de forma de cuero.

(4) Del lat. *crystallus*; del gr. *κρύσταλλος* (*krystallos*), el cristal: que tiene las propiedades del cristal.

(5) Del lat. *rete*, red: red pequeña.

(6) Del lat. *aquosus*; de *aqua*, agua: que tiene las propiedades del agua.

(7) Del lat. *vitreus*, de vidrio: que tiene las propiedades del vidrio.

De modo que el órgano de la visión es semejante á una cámara oscura, porque, en resumen, es un recinto limitado por cuerpos opacos con una abertura por la cual puede penetrar la luz.

El globo del ojo se mueve merced á seis músculos que se insertan en los huesos de la cabeza, y está protegido por las cejas, los párpados, las pestañas y la glándula lagrimal.

El tacto reside en todas las partes del cuerpo, especialmente en la piel, y de un modo particular en los extremos de los dedos. Las partes de que la piel se compone son dos capas llamadas dermis (1) y epidermis (2). En la cara inferior tiene el dermis unas eminencias muy pequeñas llamadas papilas, que reciben los últimos filamentos de los nervios del tacto.

35. Veamos ahora cómo funcionan estos sentidos; ó, lo que es igual, veamos cómo se verifican la audición, la visión y el tacto.

Las vibraciones sonoras llegan conducidas por un medio, que generalmente es el aire, al aparato de la audición; el pabellón de la oreja las recoge y son llevadas por el conducto auditivo hasta el tímpano; vibra este órgano como el cuerpo productor del sonido y como el medio de propagación, y se transmite la vibración á la cadena de los cuatro huesecillos, á la ventana oval y á las diversas partes del oído interno, donde la vibración es recibida por el nervio acústico. Este nervio transmite á su vez el fenómeno al cerebro, y entonces el alma experimenta la sensación del sonido con todos sus caracteres.

(1) Del gr. *δέρμα* (*derma*), piel.

(2) Del gr. *ἐπί* (*epi*), sobre, y *δέρμα* (*derma*), piel: lo está sobre la piel.

36. El oído desempeña en la lectura un papel importante: es el fiscal que lleva cuenta minuciosa de los productos de la voz, se recrea con los sonidos orales perfectamente emitidos y nos advierte de los más pequeños defectos de enunciación. El oído es el principal y casi el único medio para juzgar del valor artístico de la lectura y de todas las producciones de las artes acústicas. «La vista es indulgente, el oído implacable (1).» ¡Cuántos defectos de las obras literarias, que pasan inadvertidos para la vista, son relevados por el oído inmediatamente!

El que no tiene buen oído no puede apreciar todos los efectos de la fonación y no será buen lector.

Tiene tal importancia el oído en todo lo referente á la palabra, que las personas que carecen de aquel sentido carecen también de esta función. El que es sordo por completo es necesariamente mudo. Por el contrario, la palabra más perfecta corresponde al oído más delicado.

37. El órgano de la visión funciona de este modo:

Los rayos de luz que se desprenden directamente de los cuerpos luminosos ó se reflejan en los opacos llegan al globo del ojo, atraviesan la córnea transparente, el humor acuoso y el cristalino, donde principalmente se refractan (cambian de dirección), y se dirigen de una manera convergente, atravesando el humor vítreo, hacia la retina, donde se pinta invertida la imagen del objeto iluminado, como en una placa fotográfica (2). Esta impresión es trans-

(1) Legouvé: *L' Art de la Lecture*.

(2) A pesar de recibirse en la retina la imagen invertida, nosotros la percibimos con el alma en su posición natural. Tal fenómeno no ha sido todavía suficientemente explicado por los hombres de ciencia.

mitida por el nervio óptico al cerebro, donde el alma recibe la sensación de la forma, tamaño, color, estados físicos y distancia de los cuerpos iluminados.

La función del tacto se explica sencillamente. Los cuerpos tocan en un punto de nuestra piel, los nervios del tacto sufren la impresión, que es transmitida al cerebro, donde el alma recibe la sensación de la forma, tamaño, estados físicos, temperatura y grado de suavidad y aspereza de los cuerpos.

38. El tacto y la vista perciben, pues, varias cualidades comunes de los objetos, entre las cuales está la forma. De aquí que estos sentidos se suplan mutuamente. Por esto los ciegos pueden percibir las formas de las letras y de los signos de puntuación valiéndose del tacto, y llegan á adquirir en el ejercicio de esta percepción tanta velocidad como nosotros adquirimos valiéndonos de la vista.

39. El defecto más notable de conformación del oído es la sordera, que es generalmente incorregible.

El oído puede sufrir irritaciones y congestiones cuya curación corresponde de ordinario al médico.

El más grave defecto de la vista es la ceguera, que proviene de varias causas. Si alguna vez es remediable, á los médicos toca el buscar y aplicar el remedio.

Tres son los vicios de conformación más comunes en el órgano de la vista: la miopía (1), la presbicia (2) y el estrabismo (3).

(1) Del gr. *μύωψ* (*myoops*); de *μύω* (*myoo*), (yo) cerrar, y *ὤψ* (*ops*), vista. Vista cerrada o corta.

(2) Del gr. *πρεσβυτις* (*presbytees*), anciano: vista de anciano.

(3) Del gr. *στραβισμός* (*strabysmos*): el que tiene los ojos torcidos.

Cuando la córnea es más convexa de lo conveniente ó el diámetro del ojo que pasa por la pupila es mayor de lo regular, las imágenes bien determinadas se pintan en el humor vítreo antes de llegar á la retina, y no se perciben, ó se perciben muy confusas. En esto consiste la miopia.

Necesitan, pues, los miopes, para ver bien, tener el objeto muy cerca de los ojos, con lo cual los rayos luminosos convergen más atrás y la imagen se pinta en la retina. Los objetos lejanos no pueden ser vistos por los miopes.

Por el contrario, cuando la córnea se aplana ó el diámetro del ojo que pasa por la pupila es más pequeño de lo que conviene, los rayos luminosos son muy divergentes y las imágenes bien determinadas se pintarian detrás de la retina, si la parte posterior del ojo diera paso á la luz, por lo cual tampoco se perciben ó se perciben mal; y esto es lo que se llama presbicia ó vista cansada. El présbite necesita, para ver bien, no tener cerca los objetos, á fin de que la convergencia de los rayos luminosos se verifique antes, ó sea en la misma retina. Los objetos próximos no pueden ser vistos por los présbites.

Los efectos de la miopia se evitan usando lentes cóncavas, así como los de la presbicia se remedian usando lentes convexas; mas conviene fijar la atención en que lo que se evita con el uso de las lentes es el efecto del vicio orgánico, no el mismo vicio, que es difícil, ya que no de imposible corrección.

El estrabismo es lo que vulgarmente se llama vista torcida, y puede corregirse, cuando se adquiere por malos hábitos de mirar, con anteojos de pequeños diámetros.

Las cataratas, que consisten en la opacidad del

crystalino, la oftalmía (1), que es una inflamación de los ojos y otras enfermedades comunes de estos órganos, deben ser curadas por personas facultativas, pues de lo contrario puede causarse fácilmente algún daño irreparable en partes tan delicadas del cuerpo humano.

40. Los sentidos se conservarán sanos y aptos para el desempeño de sus respectivas funciones si tenemos los órganos constantemente limpios, y si nos libramos de las impresiones fuertes, del ejercicio excesivo y de la falta de actividad. Por tanto, evitaremos la luz muy intensa y la escasez de luz: huiremos la ocasión de sufrir detonaciones y otros ruidos fuertes, y nos abstendremos de trabajar mucho tiempo seguido con la vista.

La luz natural es preferible á la artificial. Las luces artificiales deben producir una llama regular y sin oscilaciones, y conviene usarlas con pantallas ó bombas de cristal ó porcelana para que los rayos luminosos no hieran directamente á la vista.

Si necesitamos lentes, usémoslos del grado que nos indique el médico oculista, después de que nos haya examinado los ojos, pues el uso de lentes de un grado distinto al necesario contribuye á hacer más sensible el defecto de la vista.

Para disminuir la intensidad de la luz, ya proceda del mismo foco, ya de reflejarse sobre nieve ó sobre arena, es prudente usar anteojos ahumados. También son convenientes los anteojos para preservar á la vista del aire seco y del viento que levanta polvo.

El tacto, como los demás sentidos, tiene por exci-

(1) Del gr. *ὀφθαλμία* (*ophthalmia*); de *ὀφθαλμός* (*ophthalmos*), ojo: enfermedad de los ojos.

tante la sangre; así que, impidiendo la libre circulación de este líquido, el tacto se embota. Por tal motivo, no se deben usar vestidos que compriman los órganos corporales. La falta de limpieza de la piel, impidiendo la transpiración, dificulta igualmente el ejercicio del tacto.

41. La vista se educa con la práctica de todas las artes ópticas: así, el Dibujo, la Pintura y la Caligrafía son medios muy á propósito para el desarrollo y perfección de la vista.

La educación del oído se consigue con iguales ejercicios que la educación del aparato vocal: el Canto, la Lectura y las demás artes acústicas ofrecen gran número de ejercicios que afinan y adiestran el oído.

Por último, el tacto se educa con ejercicios gráficos, como la Escritura y el Dibujo, y con trabajos manuales, como el modelado y la costura, y, en general, con el ejercicio de muchas industrias y con el de todas las artes plásticas.

CAPÍTULO V

NOCIONES DE ESTÉTICA CONVENIENTES AL LECTOR

I. Estética.—Concepto de la belleza.—De la esencia y forma de la belleza.—Grados diversos de bellezas y sus efectos: lo simplemente bello, lo sublime y lo cómico.—Cualidades contrapuestas á estos grados de belleza.—Otras denominaciones relativas á la belleza: lo hermoso, lo agraciado, lo bonito y lo elegante. Ordenes ó clases de belleza, teniendo en cuenta el objeto en que se contempla.

42. Se llama, con poca propiedad, Estética la ciencia de la belleza (1); pero se ha generalizado tanto esta moderna significación de dicha palabra, que fuerza es admitirla, y en tal sentido se usa en el presente capítulo.

Ya se ha visto (2) que la Estética es una de las ciencias en que se apoya el ARTE DE LA LECTURA. Expongamos, pues, algunos de sus principios, para que podamos dar al acto de leer todos los atractivos de una obra de arte, y para que la lectura se eleve, con inteligencia y discernimiento, á la categoría de una producción bella. Comencemos por el concepto de belleza.

43. Bien puede asegurarse que esta idea es indefinible, á juzgar por lo mucho que han pensado los filósofos para definirla bien, sin haberlo conseguido todavía (3). Apuntemos, sin embargo, unas cuan-

(1) Véase la pág. 35.

(2) Véase la página citada.

(3) Belleza es una verdad manifiesta. (*Aristóteles*.) Belleza es el esplendor de lo verdadero (*splendor veri*) (*San Agustín*).

tas observaciones para determinar lo que sea dable en este concepto, pues si bien será imposible dar una definición totalmente lógica de la belleza, tenemos la ventaja de que, aun sin explicar este punto con toda precisión, adquiriremos con respecto á él la idea que necesitamos como preliminar para el estudio de la Lectura.

La belleza tiene relaciones con el orden, cuya esencia es la unidad en la variedad. No todo orden es bello, pero en todo objeto bello existe el orden. El orden alfabético de unos cuantos nombres no es bello por sí mismo; pero en una rosa de cien hojas, donde positivamente la belleza existe, observamos un orden en la distribución de las partes esenciales, pues la variedad de sus elementos está compuesta bajo el principio de unidad que informa á la rosa.

También la belleza tiene relaciones con la proporción, de la cual podemos decir lo mismo que del orden. No toda proporción es bella, pero en todo objeto bello ha de haber proporción. La desproporción é incongruencia de las partes con respecto al todo son ideas incompatibles con la de belleza. En la proporción de la potencia de una máquina y la resistencia que ha de vencer, no existe belleza; pero una escultura bella no se concibe, si en la obra no hay proporción (1).

También la belleza es una especie de verdad. No todas las verdades son bellas; pero la belleza es siempre una verdad de cierto efecto, una verdad esplendente. Es una verdad en la cual no hay belleza, que la distancia más corta desde un punto á una

(1) La proporción en las obras plásticas se refiere principalmente al espacio, así como en las acústicas se refiere de igual manera al tiempo.

recta es la perpendicular; pero un cuadro artísticamente pintado, aunque represente, por ejemplo, una escena mitológica, es un objeto verdadero, es una verdad esplendente.

La bondad y la belleza tienen igualmente relación, porque todo lo bello es, en cierto modo, bueno, y no se concibe un mal (en el sentido moral) que sea bello.

La belleza, en fin, es una especie de perfección: hay objetos perfectos, porque nada les falta de lo que á su naturaleza corresponde, y no son bellos: por ejemplo, un mono; pero los objetos bellos son siempre, aunque sólo sea en esta relación, perfectos.

Ahora bien, si nos fijamos en la naturaleza de las emociones que experimenta nuestro espíritu cuando se modifica agradablemente, observaremos que este movimiento va acompañado unas veces de la idea de utilidad ó de interés, como ocurre cuando experimentamos calor en un día frío de invierno, y otras veces es puro y desinteresado, como sucede cuando contemplamos una obra maestra de la pintura. Esta modificación agradable, pura y desinteresada, es la que produce la belleza, y este movimiento del alma es lo que se llama emoción (1) estética.

A veces por la misma naturaleza de los objetos bellos contemplados ó por una disposición, en quien los contempla, poco favorable al fin artístico, la emoción que producen es interesada; pero tal efecto

(1) Del lat. *emotio*; de *e*, desde, y *motio*, de *moveo*; del gr. *μάω* (*maoo*), (yo) me dirijo con ansiedad: dirigirse con ansiedad hacia un objeto, agitación ó movimiento del ánimo.

no destruye la aptitud de los objetos bellos (inconcebible en los que carecen de tal cualidad) para producir emociones puras y desinteresadas.

Encontramos, por tanto, en la belleza, las siguientes notas: 1.^a, cierto orden, ó sea la unidad en la variedad; 2.^a, cierto género de proporción y verdad, de bondad y perfección; 3.^a, la posibilidad de un efecto en nosotros agradable, puro y desinteresado.

44. Como lo bello es una cualidad, ha de existir necesariamente en una substancia: será posible, pues, distinguir en todo objeto bello la esencia del mismo y la forma, que es el aspecto con el cual el objeto se revela. Entre el objeto y su forma existe una relación natural, á todas luces evidente, y de esta relación se originan tres grados de belleza, que denominamos lo bello, lo sublime y lo cómico.

Cuando la relación entre la esencia y la forma de un objeto bello es adecuada y proporcionada, se origina la belleza que podríamos llamar simple, la cual puede ocasionar en nosotros un placer puro y desinteresado.

Si la esencia del objeto que contemplamos es de tal energía que sobrepuja á las formas de manifestarse, se origina lo sublime, que produce en nosotros la emoción estética mezclada de cierto pavor, nacido de la inusitada grandeza con que se revela el objeto. Lo sublime es lo bello en su grado más alto y sorprendente. Si, por el contrario, el desequilibrio de estos elementos de la belleza proviene de que la exuberancia de la forma se ha desplegado para manifestar una esencia de escasa energía, se origina lo cómico, que produce en nosotros la emoción estética acompañada de la risa.

Una pradera cubierta de flores es un objeto bello, porque la esencia del objeto y las formas de reve-

larse están equilibradas; el mar es un objeto sublime, porque ninguna de las variadas formas que toma revelá totalmente la esencia del objeto; el cobarde de sainete, que se presenta con las formas de un valentón, es un tipo cómico, por que la forma sobrepuja á la esencia que manifiesta. Igual observación puede hacerse respecto á las caricaturas.

45. Los seres creados siempre ofrecen algún aspecto, alguna fase, algún momento no favorable á la cualidad de lo bello. En cambio, ningún ser creado carece de alguna manera de belleza, y, por tanto, la fealdad absoluta no se concibe en los seres. La fealdad es la negación parcial y relativa de la belleza; ó, de otra manera, la fealdad es el límite de la belleza.

Lo feo es, por consiguiente, la cualidad contrapuesta á lo bello; á lo sublime se contrapone lo ridículo, y á lo cómico lo grotesco. Cuando hay desequilibrio entre la esencia y la forma, predominando aquélla sin que se produzca la emoción estética, aparece lo ridículo con sus terribles efectos. Por esto se dice que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso. La poesía compuesta á la luna por un mal versificador es una obra ridícula.

Cuando el desequilibrio proviene del predominio de la forma sobre la esencia sin que se produzca emoción estética, aparece lo grotesco. Las formas de expresión de un payaso tienen todos los caracteres de tal defecto de belleza.

46. En el lenguaje vulgar y aun en el científico se usan otras denominaciones relativas á la belleza, como lo hermoso, lo gracioso ó agraciado, lo bonito y lo elegante.

Hermoso es sinónimo de bello: las palabras belleza y hermosura suelen emplearse indistintamen-

te, aunque á veces lo hermoso signifique lo bello, elevado y ennoblecido.

La gracia, que en Estética no es lo mismo que el chiste, es una cualidad agradable de los movimientos, que no siempre acompaña á la belleza, y se refiere principalmente á los medios de expresión del objeto. No hablaríamos con propiedad si dijésemos que un diamante era gracioso, y se dice con exactitud de una persona que es fea, pero graciosa.

Lo bonito ó lo lindo es lo bello reducido, lo mismo en la esencia que en la forma de revelarse.

Lo elegante se origina de cierta distinción agradable de los objetos: se refiere al hombre y á sus obras, y no á los objetos naturales. Asi, decimos que tal persona tiene maneras elegantes y que el decorado de un salón es elegante; pero no hablaríamos con propiedad si dijésemos que una estrella era elegante.

47. La belleza es un ser abstracto; no tiene existencia independiente fuera de los objetos, sino en nuestro espíritu; abstraemos de ellos la cualidad de lo bello, y formamos un ser que no tiene existencia en el mundo de la realidad. Mas una vez producida esta abstracción, y teniendo en cuenta el objeto en que la belleza se contempla, distinguimos cuatro clases ú órdenes de belleza; á saber: la belleza absoluta, ó suprema belleza, que atribuimos á Dios; la belleza espiritual, propia de los seres inmateriales creados, como la belleza de los actos de nuestra alma y la belleza de los ángeles; la belleza natural ó física, que se admira en los seres sensibles de la creación, como la belleza de la aurora, del mar, de las aves y de las flores, y la belleza que contemplamos en las obras producidas por el hombre, que lla-

manos belleza artística, como la belleza de una composición musical.

La belleza que con la lectura se puede producir es una belleza artística.

II. Principios de arte.—El artista: sus cualidades.—La obra: momentos en que se produce y elementos que en ella deben considerarse.—El público: clases de público.—Concepto de la crítica: cualidades del crítico.

48. La producción de la belleza artística, sea ésta de la especie que quiera, está sujeta á un cuerpo de doctrina científica, que en Estética se designa con el nombre de principios de Arte, serie de verdades lógicamente enlazadas, comunes á todas las bellas artes, y que se refieren al artista, á la obra y al público que la ha de contemplar.

49. El artista es el ser inteligente é inspirado que crea la belleza artística. Necesita el artista estar dotado de muchas y excelentes cualidades, si ha de merecer con justicia tan honroso título. Toda persona que se dedique al cultivo de las bellas artes necesita en primer lugar vocación (1) y aptitud natural para el ejercicio artístico, condiciones que luego se deben perfeccionar por lá educación. De nada sirve, sin embargo, la esmerada educación del artista «si no ha sido llamado interiormente» hacia el noble ejercicio de las bellas artes, ó si la naturaleza le ha negado las cualidades necesarias.

Entre estas cualidades, la más necesaria es la

(1) Del lat. *vocatio*, llamamiento hacia determinado objeto.



imaginación ó fantasía, sin la cual no puede haber artistas. La imaginación viva reproduce los objetos una vez percibidos, los transforma y crea seres que no tienen existencia en el mundo de la realidad. Estos fenómenos del alma han sido la causa de todas las grandes creaciones artísticas.

Ninguna otra excelente facultad del espíritu le estorba al artista; por esto necesita de la razón que, reflexionando, corrige las creaciones de la fantasía, las depura y las somete á las leyes inflexibles de la Lógica. Por esto se ha dicho que «en las artes, la imaginación es el obrero, y la razón, la luz que alumbra el taller».

Igualmente debe estar dotado el artista de exquisita y delicada sensibilidad que le sirva para impresionarse fácilmente.

El gusto artístico es la facultad de percibir bien las condiciones de la belleza de una obra de arte. Esta facultad resulta del ejercicio combinado de otras facultades del espíritu, y se perfecciona, como las demás facultades, por medio de la educación basada en la imitación de los buenos modelos.

Las facultades del artista se exaltan unas veces espontáneamente y otras por causas extrañas á su propio ser; pero en ambos casos se manifiesta en él una extraordinaria y más feliz actividad espiritual, que se llama inspiración, por la cual el artista concibe sus obras con mayor facilidad y con mayor facilidad las ejecuta. El artista ha de ser, por tanto, capaz de inspirarse.

No bastan, sin embargo, estas condiciones para ser buen artista. El que quiera serlo, debe tener además grandes conocimientos técnicos especiales del arte á que se dedique, y dominar el material de que aquella arte se sirve para la manifestación de

la belleza. Así, el pintor debe dominar el dibujo y el colorido, como el orador la palabra.

Necesita además el artista poseer cultura general, cuanto más completa mejor; y ha de tener experiencia de la vida para apreciar el carácter de la época en que vive y los secretos impulsos del corazón humano.

El artista que reúne estas cualidades en grado necesario para la producción de obras bellas, es un artista de talento; el que las tiene en grado eminente, es un genio.

El genio tiene intuiciones maravillosas, adivina la belleza y la manifiesta con formas originales y admirables que subyugan y entusiasman.

50. Cuando el artista dotado de las condiciones enumeradas trata de producir una obra, comienza por concebir el asunto y la idea que ha de expresar bellamente; elige luego los elementos que la han de formar, distribuye las partes constituyentes, y manifiesta aquella creación con formas externamente sensibles, valiéndose de un medio material adecuado.

No es fácil ni corriente la ejecución de una obra artística perfecta y de una sola vez: en este caso, se corrigen los defectos y la obra queda terminada.

Son, por tanto, cuatro los momentos principales de la producción artística; á saber: concepción, composición, ejecución y corrección (1).

Para facilitar la ejecución y para evitar correc-

(1) A veces estos momentos son tan cortos, que apenas se distinguen. Tal fenómeno ocurre cuando el artista ha llegado al *máximum* de inspiración: entonces produce la obra de una sola vez, al parecer; y tales producciones son generalmente las más bellas.

ciones penosas se hace el boceto, ensayo ó borrador, cuyo trabajo suele modificar la composición y hasta la concepción de la obra.

En toda obra artística se distinguen: el asunto, que da vida á la producción; la forma, que la sensibiliza bellamente; el medio, que es la materia usada para su ejecución; el objeto, que es la manifestación de la belleza, y el fin, que es la contemplación por el público.

51. El público influye notablemente en la obra artística. ¡Cuántas veces el artista piensa, mientras dura la producción, en el efecto que la obra ha de producir; cuántas veces modifica la primitiva concepción solamente para agradar al público, y cuántas veces estas consideraciones cambian la dirección del genio del artista!

El público es, por fin, el juez severo é inapelable, siempre estudiado y siempre desconocido, que aplaude una obra y sanciona su mérito, ó la desecha é inutiliza.

Justo es, por tanto, que el artista se cuide de agradar al público que ha de premiarle y consagrar su fama; pero nunca debe perder su dignidad, faltando de intento á los principios y preceptos del arte por conseguir el aplauso sin valor de un público indocto, soez y de mal gusto. Aunque el público sea necio, el artista no debe hablarle en necio para agradarle (1); por el contrario, debe procurar el mejoramiento del gusto del público, seguro de que

(1) Tomando al pie de la letra el irónico precepto de Lope de Vega:

.....
 Porque como las paga, es justo
 Hablarle en necio para darle gusto.»

si una producción grotesca es aplaudida con calor, las obras verdaderamente bellas agradan siempre á toda clase de personas.

De las precedentes indicaciones se deduce que el público no es siempre igualmente ilustrado, por lo cual se divide en culto, aficionado (1) é inculto. Llámase pueblo culto el que está formado por personas que, además de tener amor y afecto al arte, conocen los necesarios principios artísticos y los preceptos técnicos para juzgar con acierto; llámase público aficionado el que carece de estos conocimientos, teniendo amor y afecto al arte, é inculto el que carece de ambas cualidades. Parece inútil añadir que el artista debe preferir el aplauso de estas clases de público por el mismo orden con que han sido enumeradas.

52. Las notas precedentes relativas al público nos llevan, como de la mano, al concepto de crítica (2). Esta palabra significa juicio reflexivo sobre algún objeto: si este juicio se aplica á las obras de arte, la crítica es artística. Por tanto, consiste la crítica artística en analizar una obra en su espíritu y en su forma, apreciando sus bellezas y defectos, de lo cual resulta el elogio ó la censura para el autor del trabajo criticado.

El crítico ha de tener sólida instrucción general y especial respecto á las obras que trate de juzgar, buen gusto artístico y completa imparcialidad. Sólo de esta manera, la crítica, aunque no sea agradable al artista, produce buenos resultados para el progreso del arte, y sólo con estas condiciones rea-

(1) En italiano, *dilettante*.

(2) Del lat. *criticus*; del gr. κριτικός (*kritiko s*); apto para el juicio.

liza honradamente el crítico la importante misión que en el desarrollo y movimiento de la vida artística le esta encomendada.

III. Bellas artes.—¿Cuáles son las más conocidas?—La Lectura es una bella arte.—¿En qué se distinguen sus producciones de las de otras bellas artes?—Importancia relativa de las bellas artes.

53. Las artes, cuyo objeto es la manifestación de la belleza, reciben el calificativo de bellas artes, nobles artes ó artes liberales.

54. Cinco son las bellas artes cuyas producciones más comúnmente nos afectan: tres plásticas, que son la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, y dos acústicas, que son la Música y el Arte literario; mas cumple á nuestro propósito añadir que la Lectura puede y debe ser considerada como bella arte.

55. A poco que se reflexione sobre lo dicho en este capítulo, observaremos que el acto de leer es capaz de belleza. En efecto, la Lectura, no sólo manifiesta las bellezas de la obra interpretada, sino que el mismo acto de enunciar la interpretación dada al escrito, produce en el auditorio puras emociones estéticas. Hechos frecuentes lo prueban. Un lector que no percibe las bellezas de la Lectura interpreta cierto escrito; el auditorio se entera bien de los pensamientos del autor y percibe las bellezas de la obra literaria; pero nada más. Otro lector, que conoce y siente el arte de leer, repite la lectura, y el auditorio experimenta afectos que antes no

había experimentado, se emociona, y hasta llegaría á creer que oye otra obra diferente, si el asunto y las palabras no vinieran á probarle lo contrario.

Además, casi todas las indicaciones hechas sobre el artista, la obra artística, el público y la crítica, principios comunes á todas las bellas artes, son aplicables al lector, al acto de leer, al auditorio y al juicio que de la lectura se pueda formar, porque el buen lector necesita ser instruido y educado, ha de tener gusto artístico y debe ser persona de talento; en el acto de leer se pueden distinguir los cuatro tiempos más notables de la producción artística, y el auditorio es un público que juzga de la lectura como juzga de cualquiera otra obra de arte.

56. Lo que ocurre es que la Lectura, como todas las artes que hemos llamado de enunciación, son menos libres en sus producciones que las demás artes, porque sus obras han de sujetarse necesariamente á las creaciones literarias que interpretan, sin que esto sea obstáculo para que cada una tenga su esfera de acción propia y peculiar, como acabamos de ver en el ARTE DE LA LECTURA.

Se ve, pues, por todo lo expuesto, que la Lectura es una bella arte acústica subordinada al gran Arte de la palabra ó Arte literario.

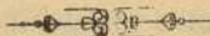
57. No es posible establecer diferencia alguna entre las bellas artes, teniendo en cuenta el objeto, porque todas tienen el mismo, á saber: la manifestación de la belleza. En cambio, pueden notarse grandes diferencias en el medio material de que cada una se sirve, y cabe distinguir las por su poder de representación.

De la comparación de unas artes con otras en los puntos indicados, resulta que la Literatura atesora, reúne y acopia toda la potencia representativa de

las otras bellas artes, porque la Literatura, representa magníficas construcciones y determina formas como la Escultura, describe paisajes, establece perspectivas y da color á los objetos descritos, como la Pintura; combina sonidos, como la Música, y en ella encarnan—y sólo en ella—las múltiples funciones y operaciones del alma racional.

Si nos fijamos ahora en la fecha de las primeras producciones de cada bella arte, observaremos que también en este punto goza de preeminencia la Literatura, pues la primera producción artística del hombre fué indudablemente una obra del lenguaje oral. Además, con la Historia en la mano se demuestra que ningún pueblo ha llegado á cierto grado de perfección en el cultivo de las artes plásticas sin llegar antes á la misma perfección en el Arte de la palabra.

Ahora bien, siendo la lectura un arte cuyo objeto es la expresión de las obras literarias escritas, infiérese de aquí el lugar preeminente que ocupa entre las demás bellas artes.



XX XX

CONOCIMIENTOS TÉCNICOS

PRIMERA PARTE

24

DE LA OBRA LEGIBLE

CAPÍTULO PRIMERO

LETRAS Y SU CLASIFICACIÓN ORTOLÓGICA

¿Qué son letras?—Principal división ortológica de las letras: vocales y consonantes.—Diferencias más notables entre unas y otras.—Pronunciación, vocalización y articulación.—Importancia de la buena pronunciación.

58. El acto de leer, esto es, la lectura, es el resultado de ponerse en relación una persona capaz de leer con una obra legible. Por este motivo, los conocimientos técnicos (1) del ARTE DE LA LECTURA se dividen en tres partes distintas, que tratan:

- 1.^a *De la obra legible ú objeto de la lectura.*
- 2.^a *Del lector ó agente de la lectura.*
- 3.^a *Del acto de leer ó resultado de la relación entre la obra legible y el lector.*

Los elementos del lenguaje escrito son, comenzando á enumerarlos por el más simple y terminando por el más complejo, las letras, sílabas, palabras, oraciones y cláusulas, cuyo examen, en el

(1) Del gr. τεχνικός (*technikos*), artístico.

aspecto que debe interesar al lector, se comienza en el presente capítulo.

59. La palabra *letra* tiene en castellano dos principales acepciones: significa unas veces sonido oral ó de la voz humana, y significa otras signo escrito con que se representa el mismo sonido oral (1).

60. Las letras, consideradas como sonidos, se dividen en vocales (2) y consonantes (3). Las vocales, llamadas también sonidos puros, son los orales, que se producen reflejándose el aire sonoro en un punto del aparato vocal. Las consonantes ó articulaciones (4) son los sonidos que se producen por la compresión del aire sonoro, mediante los órganos vocales (5). Las articulaciones reciben también el nombre de sonidos modificados (6).

(1) El estudio de las *letras* como sonidos corresponde á la Fonética (del gr. *φωνή*, *pho-nee*, voz, y *τεχνη*, *teychoo*, (vo) produzco; arte de la producción de la voz) que es el arte de conocer los sonidos orales de un idioma, y más propiamente á la Ortología, que es una parte de la Fonética. El estudio de las letras como signos gráficos corresponde á la Escritura y á la Ortografía.

(2) Del lat. *vocalis*; de *vox*, *vocis*, la voz.

(3) Del lat. *consonans*, *consonantis*; de *consonare*; de *cum*, con, y *sonare*, sonar; lo que suena con (otra).

(4) Del lat. *articulus*, nudo: anudamiento, compresión.

(5) «Dizen de vocales: porque por sí solas tienen voz. Llámense consonantes porque juntas con vocales suenan.» (Fray Andrés Flórez, autor del siglo xvi: *Arte para bien saber leer y escreuir*).

(6) Esta palabra tiene forma pasiva y significación activa, pues no quiere decir que tales sonidos sufran la acción de modificar, sino que son los que modifican. Lo mismo decimos, por ejemplo, Juan es muy leído; estoy recién comido. En castellano, no es rara semejante anomalía de expresión.

61. Hay, pues, diferencias notables entre los sonidos puros y las articulaciones: aquéllos se producen por la reflexión del aire sonoro; éstas, por la compresión; aquéllos se pueden producir libremente, éstas se producen siempre apoyadas en una vocal. Además los sonidos puros pueden durar mientras dure la espiración del aire sonoro; las consonantes se resuelven, por regla general, instantáneamente.

62. La emisión correcta de los sonidos orales se llama pronunciación (1). Vocalización es la pronunciación de las letras vocales, así como articulación es la de las consonantes (2).

63. Nunca se encarecerá bastante la importancia de la buena pronunciación. El que no pronuncia bien está imposibilitado para practicar con provecho las indispensables artes de la palabra. ¿Cómo ha de ser orador perfecto el que no sabe pronunciar? ¿Cómo ha de leer bien el que no sepa emitir regularmente los sonidos de su idioma?

La mala pronunciación es un obstáculo para la misma conversación familiar, pues este defecto impide la conveniente percepción de los sonidos, y no pocas veces suele ser motivo de situaciones desairadas. Con frecuencia la mala pronunciación de una palabra ha sido causa de que un discurso elocuente pierda gran parte de su efecto, y á menudo algunos actores deslucen un parlamento por dificultades de pronunciación (3).

(1) Del lat. *pronuntiatio*, acción de decir.

(2) También se entiende por articulación la preparación de los órganos de la voz para producir las letras consonantes ó articulaciones.

(3) He aquí cómo encarece Bello la buena pronun-

CAPÍTULO II

LETRAS VÓCALES

Variedad de vocales que puede producir nuestro aparato de la fonación.—Triángulo orcheliano.—Vocales fundamentales y vocales intermedias.—Letras vocales usadas en nuestro idioma: su pronunciación.—Escala de sonoridad de nuestras vocales.—Vocales fuertes y vocales débiles.

64. Produciéndose las letras vocales por la reflexión del aire sonoro en un punto del aparato de la voz, se comprende que el hombre pueda pronunciar tantas vocales como puntos haya donde sea posible esta reflexión.

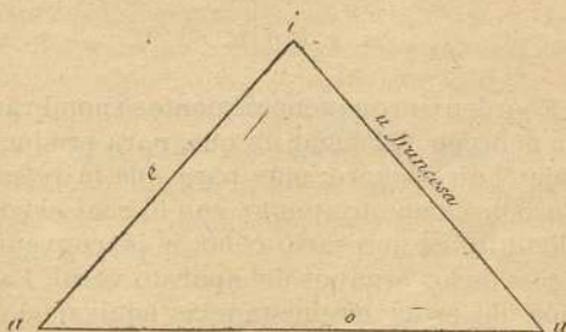
65. De tan notable variedad de vocales dió exacta idea, valiéndose de un medio gráfico, el célebre orientalista valenciano, D. Francisco de Orchell, inventor del triángulo que lleva su denominación.

acción y arte de aprenderla, en sus *Principios de Ortología y Métrica*:

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

... al fin se ha reconocido la importancia de la *Ortología*, y ya no es lícito pasarla por alto en la lista de los ramos de enseñanza destinados á formar el literato, el orador, el poeta, el hombre público y el hombre de educación.»

TRIÁNGULO ORCHELIANO



66. El sonido vocal *a* se produce reflejándose el aire sonoro en el punto más interno de la boca; la vocal *i*, produciéndose la reflexión en el punto más alto del paladar, y la *u*, reflejándose el aire sonoro en los mismos labios. Estos sonidos vocales, que en el triángulo de Orshell se encuentran representados en los vértices de la figura, se llaman sonidos puros, cardinales ó fundamentales.

Si la reflexión del aire sonoro se verifica en los puntos intermedios de los tres indicados, se producen las vocales intermedias ó compuestas, que son abiertas ó cerradas según se produzcan cerca de la *a* ó cerca de la *u*. Tal carácter tienen la *e*, la *o* y la *u* francesa (1).

La variedad de sonidos puros que podemos produ-

(1) Las vocales *e*, *o* son vocales compuestas; tanto es así, que en sánscrito para separar las raíces de una palabra se descomponen dichas vocales en sus elementos *ai* y *au*.

air es, como se ve, muy grande; mas cada idioma ha tomado un número fijo de esta clase de letras. El castellano usa cinco, que representamos con los signos siguientes:

a, e, i, o, u.

67. El orden con que generalmente se nombran(1), indican el orden del lugar en que, para producirse, se refleja el aire sonoro; mas para que la reflexión no se produzca en otro punto, con lo cual el sonido sería distinto, es necesario conocer la conveniente colocación de los órganos del aparato vocal. La explicación de estas circunstancias equivale á decir cómo se pronuncian las cinco letras vocales de nuestro idioma.

La *a* se pronuncia teniendo la boca bastante abierta y la lengua y los labios en su posición natural, con lo cual el aire sonoro se refleja en la parte más interna del paladar. La *e* se pronuncia con la boca algo menos abierta que para pronunciar la *a*, y dando á la lengua y á los labios una ligera contracción, con lo cual el aire sonoro se refleja en un punto intermedio que está colocado entre la parte más interna y la más alta del paladar. Para formar la *i* contraemos bastante la lengua, contraemos también, aunque muy poco, y esto lateralmente, los labios, y el aire sonoro se refleja en la parte más alta del paladar cerca de la raíz de los dientes. Redondeando la abertura de los labios y bajando la lengua para dar aproximadamente á la boca la forma cilíndrica, se refleja la espiración sonora

(1) Es el mismo en que están colocadas entre las consonantes, cuando todas forman el alfabeto.

cerca de los dientes y se pronuncia la *o*. Por último, si el tubo formado para la *o* se estrecha levantando un poco la lengua y cerrando más la abertura de los labios, la reflexión del aire sonoro se produce en estos dos órganos y se ha formado la *u* (1).

68. Es indudable que las letras vocales de nuestro idioma tienen distinta sonoridad, siendo más sonoras las que más se parecen á la *a*, que son la *o* y la *e*, y menos, la que más se asemeja á la *u*, que es la *i*. Pronunciadas, pues, las vocales por orden decreciente de sonoridad, habría que pronunciarlas así:

a, o, e, i, u.

69. Las tres primeras letras de esta escala de sonoridad, ó sean *a, o, e*, precisamente por ser más sonoras se llaman fuertes, y las dos últimas, *i, u*, por la razón contraria, se llaman débiles.

(1) De qué manera un mismo tono producido en la laringe se convierte en vocal distinta con sólo variar el punto de reflexión, la explica científicamente el señor Benot, en su *Examen crítico de la acentuación castellana*, de acuerdo con las admirables teorías del insigne Helmholtz, atribuyendo el fenómeno al timbre, esto es, al número y naturaleza de harmónicos (00) ó supertonos que acompañan al tono fundamental y que varían según la forma y cavidad que la boca toma para producir cada uno de los sonidos puros.

CAPÍTULO III

LETRAS CONSONANTES Ó ARTICULACIONES

Variedad de articulaciones que puede producir el aparato de la voz humana.—Articulaciones usadas en nuestro idioma.—La *h*, ¿es una articulación?—Articulaciones simples y compuestas.—Clasificación de unas y otras, teniendo en cuenta los órganos que las producen: letras guturales y labiales: linguo-paladales, linguo-dentales, denti-labiales y gutur-linguo-dentales.—Otras denominaciones de las letras consonantes.

70. Ya hemos visto que las letras consonantes ó articulaciones se producen por la compresión de un órgano vocal en el aire sonoro. Fácil es, por tanto, deducir que esta compresión puede ejercerse por varios órganos independientes ó en combinación y por un mismo órgano con diferente energía, de lo cual resulta que es muy grande el número de articulaciones que el hombre puede pronunciar (1); pero cada idioma, así como cuenta un número de vocales muy pequeño en relación con las que se pueden producir, cuenta también con otro número fijo de consonantes mucho menor de las que podemos pronunciar.

71. En efecto; el idioma castellano sólo usa veintiún sonidos consonantes (2), que articulados con la

(1) Aunque son tan variados los sonidos con que la voz humana puede manifestarse, los sonidos elementales de la voz del hombre no pasan positivamente de cincuenta, según afirma Roque Barcia después de un estudio prolijo de los alfabetos antiguos.

(2) Balmes opina que nuestras articulaciones fun-

e se representan á continuación: *be, che, de, fe, gue, je, ke, le, lle, me, ne, ñe, pe, re, rre, se, te, ve, xe, ye, ze.*

72. Antes de estudiar la pronunciación y clasifi-

damentales son diez y ocho, pues no cuenta la *je* por considerarla como la *gue* aspirada, ni la *xe* porque es una articulación mixta de *c* y *s* ó *g* y *z*.

En cambio, el notable autor de *Ortología*, Sr. Uricoechea, partidario de notar las más pequeñas diferencias de los sonidos de nuestra lengua, eleva á treinta y dos el número de articulaciones.

He aquí cómo resume el señor Conde de la Viñaza, en su *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*, la razonada opinión del Sr. Uricoechea sobre el *Alfabeto fonético* de nuestro idioma:

«En este estudio (que es una carta dirigida desde París el 31 de agosto de 1872 al Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch) muestra el autor, con admirable crítica y erudición filológica, todos los sonidos elementales que, á su juicio, tienen la lengua castellana y los signos con que deben presentarse y han sido representados por varios de los autores de ortografías castellanas desde Nebrija hasta la de la Academia de 1870.

Considerando cada sonido elemental como cierta articulación de la voz humana que sirve para formar las palabras perceptible, definida, constante, uniforme, y, sobre todo, diversa en absoluto de las otras, el autor no admite los calificativos de letras llenas, fuertes, débiles, sordas, acentuadas, mudas, ni ninguna de cuantas clasificaciones han inventado los gramáticos para hacerse entender.

Estudiando hasta en las menores diferencias los sonidos, halla, como Webster respecto á los idiomas neo-latinos ó indo-germánicos en general, que en castellano tenemos más sonidos vocales que los representados, los cuales son perfectamente perceptibles: así, la *a*, *e* y *u* tienen dos, y la *i* y *o* tienen tres.

Respecto de las consonantes halla en la *d* tres sonidos perceptibles, de la misma manera que los árabes *m* y entendidos en *Ortología* tenían las *dd* represen-

caciones de las consonantes importa fijar el valor de la *h*. Esta letra ha sido en todo tiempo muy discutida, tanto por el diverso valor que ha tenido en las lenguas madres, como por el que ha tenido en

tadas por otros tantos signos. También en la *n*, aparte de la doble ó *ñ*, reconoce dos; *y*, como los antiguos, otros dos en la *s*; aunque á nuestro juicio, por lo que esta letra se refiere, hallámosle tres sonidos, como en *sal*, *canasto* y *hubiese*; donde se ve que en el primer caso es silbante, en el segundo floja y en el tercero aguda ó doble, por lo que siguiendo á Nebrija, debiera ponerse doble, ó con un tilde encima de la sencilla.

Partidario, pues, el Sr. Uricoechea de la conservación de todos los sonidos castellanos hasta en sus más pequeñas modificaciones (aunque pequeñas, importantísimas), y de su representación por medio de letras, aboga por la aceptación y conservación de la pronunciación *ç* ó cedilla, adoptada por Sicilia y otros, y diferente en absoluto de la *c* y de la *z* (representándola en la escritura por la *c* misma); afirma la diversidad de sonidos (notada ya por Mateo Alemán) entre la *g* y *j* antes de *e* é *i*, pues el de la primera es de *h* alemana ó aspirada y el de la segunda gutural, áspera ó morisca, sonidos que también diferencian con más riqueza los árabes y los representan por tres letras. Para el sonido de la *g* ofrece el autor á la escritura la *q*, supuesto que esta letra así como la *k* y la *c* en los sonidos fuertes representan un solo sonido y son dos de ellas inútiles. Por lo cual desecha la *k* y la *q*, si no fuera aceptada por los eruditos y escritores para el referido empleo.

Enemigo de la ortografía etimológica, no tampoco conforme con el uso que introduce muchos dislates, que los doctos aceptan, dice el Sr. Uricoechea: «Debemos circunscribir la Ortografía á su verdadero objeto: el de representar los sonidos y nada más.»

Sobre el acento hace también preciosas observaciones, concluyendo que el verdadero acento deja de ser un fenómeno acústico ó simplemente gramatical para ser psicológico, por lo íntimamente relacionado con

nuestro propio idioma. Mientras que el canónigo Robles, autor del siglo xvi, en su *Cartilla menor para enseñar á leer en Romance*, dice que la *h* es una

los atributos mentales; pues si el oído percibe, además de intensidad, cantidad, timbre, tono é intención, el ser espiritual tiene otro lenguaje, de que la voz es sólo un vehículo.

Algún error, aunque pequeño, léese en este opúsculo como el de atribuir á Nebrija la admisión de la *q* y la supresión de la *x*, cuando es lo contrario lo que proponía el gran gramático, quien tampoco aceptaba la *y* griega como signo, según se lee en el *Alfabeto fonético*, aunque si su sonido, que representaba por la *j* luenga hoy llamado *jota*.

En suma, la idea más exacta del trabajo del señor Uricoechea la dará el cuadro que él mismo formó de su

ALFABETO FONÉTICO DE LA LENGUA CASTELLANA

Número de orden.	Letra fónica.	Signo que la representa.	COMO SE PRONUNCIA EN
1	a	a	Vela.
2	á	á	Vá.
3	b	b	Bábaro.
4	c	c	Cieno.
5	ch	ch	Chicha.
6	d	d	Daba.
7	·	·	Amado.
8	·	·	Virtud.
9	e	e	Ame.
10	é	é	Volé.
11	f	f	Fácil.
12	g	g	Gato.
13	g	·	Gente.
14	w	h	Huevo.
15	h	·	Cohetero.
16	i	i	Guardia.
17	i	i	Cogi.
18	j	j	Pictórico. Dificil.
19	l	l	Jornal.
20	ll	ll	Lelo.
21	m	m	Llama.
22	n	n	Mamá.
23	n	n	No.
24	ñ	ñ	Sangre.
25	o	o	Niño.
26	ó	ó	Pero.
27	o	o	Peleó. Sacó.
28	p	p	Borao.
29	c	hqc	Papel.
30	r	r	Capa. Quien.
31	rr	rr	Arco.
32	s	s	Perro.
33	s	·	Mosto.
34	t	t	Silvo.
35	t	·	Tute.
36	u	u	Etna.
37	ú	ú	Fulano.
38	v	v	Lúpulo.
39	w	w	Vista.
40	y	y	Expia.
	z	z	Yo.
			Zapato.

letra ociosa (1)—muda dicen otros autores,—y mientras Federico Diez asegura que esta letra «convirtiéndose en un signo sin valor inmediatamente después de la caída de Roma» (revelándonos cómicamente la caída casi simultánea de la *h* y del imperio), para Miguel Sebastián, autor de *Ortología de principios del siglo xvii* (2), y para el Sr. Uricoechea, la *h* es una aspiración, una articulación especial.

(1) El bachiller Alexo Venegas, autor del mismo siglo, confirma esta opinión en su *Tractado de Orthografía y acentos en las tres lengua principales*, diciendo:

... la aspiración que en castellano se dize *ache* no es letra. Por lo qual ni «griegos, ni latinos la pusieron en la orden del a. b. c. y assi los antiguos no la ponian en las diciones como aora se pone. Mas solamente encima de la letra que auie de ser aspirada como cosa que no era sustancial a la voz .. Digamos pues que la aspiracion es un huelgo humano: que sale de la garganta floxo y caliente para engrossecer la vocal o consonante a quien se allegare, como *honor*, *hoja*, *philosophus*. Dizese *huelgo* a diferencia de voz y sonido. Dizese humano a diferencia del resollo del bruto animal: añadese *caliente* para distingulle del soplo frio que sale de entre los dientes.»

(2) Véase lo que dice este autor en su *Orthographia y Orthologia*, á propósito de la *h*:

«Quiere algunos que la *hache* no sea consonante: porque es (dizen) solamente haspiración... Se descubre bien quanto importa el ponerla escrita en la escritura, quanto para la sentencia es necesaria y assi mesmo el pronunciarla y hacer que se sienta clara, como cualquier consonante: quando vno ora, razona ó lee: y el ni ponerla escrita ni señalarla en la pronunciaci3n quando no la hai, ni la puede hauer.

»... Otros la hacen tan consonante, y tanto quieren hazer sonar, y darla asentir, que en estas palabras *mihí*, *nihil*, las pronuncian tan fuertes, como si antes tuviesen la *c* y escritas assi *michi*, *nichil*. Y por la pronunciaci3n que le dan se engañan y como las pro-

La cuestión es muy sencilla: la *h* en las lenguas madres que nosotros conocemos tuvo el valor de una aspiración; igualmente le tuvo en castellano hasta el siglo xvii por lo menos: actualmente le tiene en los dialectos gallego y asturiano; los andaluces conservan la aspiración de la *h* heredada de los árabes; pero en el castellano actual la *h* no tiene valor fonético sino en contados casos. En efecto; las lenguas orientales tienen muchas aspiraciones (1); el sánscrito tiene diez letras que constantemente son aspiradas, (aparte de cuatro aspiraciones que pueden afectar á otras consonantes no aspiradas), y en griego se distinguen dos aspiraciones: el espíritu suave y el espíritu fuerte. Pues bien, las voces de estos idiomas que tenían aspiración y pasaron al latín se aspiraban también, y casi todas se escribían y escriben con *h*.

No cabe duda que en el castellano antiguo la *h* se

nuncian: assi las escriuen. Lo uno y lo otro y todo es intolerable error: el no darle todo su valor y son: aunque sea de aliento solo: de solo espíritu: y el darselo mayor, qu el propio, añadiendo la *c*.

»... Quitan la *h* de casi toda la lengua castellana: si algo tiene de espíritu, si algo de sancta, todo se lo quieren ya quitar. Porque en nada parezca á la primera madre á la visabuella.»

También Juan de la Cuesta vota en favor de la *h* sonora en su *Libro y tratado para enseñar leer y escribir breuemente*, pues dice que la *h* tiene dos sonidos en romance que es el uno de que se pone la *h* en principio del vocablo ó en medio de dos vocales, como *hambre, mohino*.

La otra pronunciación ó sonido se hace poniendo una *c* antes de la *h*, como si dixesemos: *chimenea, mucho*.

(1) El hebreo tiene cuatro, de energía y valor diferentes.

aspiraba en muchas ocasiones. Basta leer algunas obras poéticas de nuestros clásicos para comprobarlo.

La siguiente estrofa de la célebre elegía de Jorge Manrique tendría cuatro versos defectuosos (y tamaño falta no se concibe en poeta tan notable) si no se aspirase la *h* de las palabras subrayadas:

¿Qué se *hicieron* las damas,
sus tocados y vestidos,
sus olores?
¿Qué se *hicieron* las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se *hizo* aquel trovar,
las músicas acordadas
qué tañían?
¿Qué se *hizo* aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

Igual advertencia puede hacerse en la siguiente estrofa de una conocida silva de Fr. Luis de León:

•Y como codiciosa,
por ver y acrecentar su *hermosura*,
desde la cumbre airosa,
una fontana pura
hasta llegar corriendo se apresura.»

Vemos, pues, que la *h* ha tenido valor fónico hasta en nuestra propia lengua, y que á este valor se le ha dado el nombre de aspiración; mas si nos fijamos que en castellano y en otras lenguas vivas y muertas la aspiración es una verdadera articulación producida en la garganta, comprenderemos que no sin razón se incluye la *h* entre las letras consonantes castellanas, siquiera en la actualidad no represente

sonido alguno sino en algunas interjecciones, como en *jah!*, y en la palabra *hipido*, que, según el Diccionario de la Real Academia, debe pronunciarse aspirando la *h*.

73. De las veintiuna articulaciones castellanas, seis (1) se producen con la intervención de un solo órgano vocal, y se llaman simples, y las quince restantes (2) se pronuncian con el ejercicio de dos ó tres órganos del mismo aparato.

74. Las letras simples, ó sean las que se producen con la intervención de un solo órgano del aparato vocal (aunque en algún caso sea ayudado ligeramente de otro órgano), se hacen dos clases: guturales y labiales.

Son letras guturales (3) las que se producen en la garganta por la compresión del aire sonoro al pasar de la laringe á la campanilla.

Las letras ó articulaciones guturales son tres: *ke*, *gue*, *je* (4).

El sonido *ke*, que en algunos casos se puede representar con la *c* y con la *qu*, se diferencia de los otros sonidos guturales por la fuerza de la aspiración. En efecto, el sonido *gue* se parece mucho al *ke* y se diferencia en que su aspiración es menos fuerte. El sonido *je*, que se puede representar en ciertos casos con la *g*, se diferencia de los anteriores en la mayor compresión que sufre la aspiración sonora.

(1) *ke*, *gue*, *je*, *pe*, *be*, *me*.

(2) *che*, *re*, *rre*, *ne*, *ñe* *le*, *lle*, *ye*; *te*, *de*, *ze*, *se*; *ve*, *fe*; *xe*.

(3) Del lat. *gutturalis*; de *guttur*, garganta: letras de la garganta.

(4) Balmes coloca la letra *ke* entre las articulaciones paladales.

Las letras labiales se pronuncian comprimiendo el aire sonoro con los labios. Son tres: *pe*, *be* y *me*. La articulación *pe* se diferencia de la *be* en la mayor fuerza con que aquélla se pronuncia. La letra *me* es labial; pero al pronunciarse, parte del aire sonoro es arrojado por las fosas nasales; de modo que la articulación de los labios está ayudada ligeramente por las fosas nasales.

75. Las articulaciones compuestas pueden considerarse divididas en cuatro clases: linguo-paladales, linguo-dentales, denti-labiales y gutur-linguo-dentales.

Las letras linguo-paladales, que forman la clase más numerosa, se pronuncian comprimiendo el aire sonoro entre la lengua y el paladar. Pertenecen á esta clase las articulaciones siguientes *che*, *re*, *rre*, *ne*, *ñe*, *le*, *lle* y *ye*.

La *che* se pronuncia comprimiendo el aire sonoro entre el paladar y la lengua, estando en contacto ambos órganos y separándolos lentamente para que la espiración sonora rechine un poco.

El sonido *re* se produce comprimiendo el aire sonoro entre el paladar y la punta de la lengua. La articulación *rre* se obtiene verificando la compresión con el centro de la lengua. Ambos sonidos tienen algo de guturales, y en ambos vibra ó se estremece la extremidad de la lengua, por lo cual algún autor de Ortología (1) ha llamado á estos sonidos letras vibradas.

La articulación *ne* se produce con una posición de órganos semejante á la que se debe adoptar para producir el sonido *re*, mas sin vibrar la extremidad de la lengua y emitiendo el aire parte hacia adelante y

(1) Flórez: *Preliminares de Gramática razonada*.

parte por la nariz. La articulación *ñe* se parece también al sonido *rre*, porque se produce comprimiendo el aire con la superficie de la lengua, sin que vibre la extremidad de este órgano, y emitiendo el aire sonoro parte hacia adelante y parte hacia la nariz (1).

Comprimiendo el aire sonoro con la extremidad de la lengua y arrojándole por los lados, se produce la articulación *le*; si la compresión se verifica con la superficie lingual y el aire sonoro es arrojado también por los lados, se produce el sonido *lle*.

Por último, la articulación *ye* se obtiene comprimiendo el aire sonoro entre la lengua y el paladar, pero sin que se pongan en contacto estos dos órganos.

Las letras linguo-dentales se producen por la compresión del aire sonoro entre la lengua y los dientes. Pertenecen á esta clase las articulaciones *te*, *de*, *ze* y *se*. La *te* y la *de* se diferencian solamente en la fuerza con que la compresión se verifica: la *te* es más fuerte que la *de*. La *ze*, cuyo sonido puede representarse también en algún caso con la *c*, se pronuncia sujetando la punta de la lengua con los dientes, y en esta postura se comprime el aire sonoro.

Para producir la articulación *se* basta levantar un poco la lengua y hacer que el aire sonoro pase silbando por entre los dientes.

Estas letras, aunque algunos autores las llaman solamente dentales, se pueden pronunciar, siquiera no sea con mucha perfección, careciendo de dientes, lo cual prueba que son principalmente linguales.

(1) El sonido *ñe* se representa en catalán con el signo *ny*; en portugués, con una doble *n* (*nn*), y en francés con este otro signo: *gn*.

Las articulaciones denti-labiales se pronuncian con los dientes superiores y el labio inferior, y son dos: *fe* y *ve*. La articulación *ve* tiene una pronunciación suave; la articulación *fe* es algo más fuerte que la *ve*, de la cual se diferencia además por la aspiración que acompaña á la articulación denti-labial.

Por último, hay una letra compuesta de una gutural (*ke* ó *gue*) y del sonido linguo-dental *se*, que es el sonido castellano en cuya producción más órganos intervienen: esta articulación es la *xe*.

76. Resumamos esta doctrina formando un cuadro sinóptico de la

Clasificación de las articulaciones ó letras consonantes.

Las letras con- sonantes se clasifican en	Simples..	{ Guturales.....	<i>ke</i>	<i>gve</i>	<i>je</i>				
		{ Labiales.....	<i>pe</i>	<i>be</i>	<i>me</i>				
	Compues- tas	{	Linguo-paladales...	<i>che</i>	<i>re</i>	<i>ne</i>	<i>le</i>		
					<i>rre</i>	<i>ñe</i>	<i>lle</i>	<i>ye</i>	
		{	Linguo dentales....	<i>te</i>	<i>de</i>	<i>ze</i>	<i>se</i>		
		{	Denti-labiales.....	<i>ve</i>	<i>fe</i>				
	{	Gutur-linguo-dental	<i>xe</i>						

77. De estas articulaciones pueden terminar silaba en castellano las siguientes: *ke*, *gue*, *pe*, *be*, *me*, *re*, *ne*, *le*, *te*, *de*, *ze*, *se*, *fe* y *xe*. Ejemplos: *lec*-ción, *ig*-norancia, *ap*-to, *ab*-negación, *em*-bozo, *er*-guido, *en*-trar, *al*-bricias, *at*-mósfera, *ad*-vertir, *almi*-rez, *as*-ma, *dif*-teria, *ex*-traño.

Las articulaciones que á continuación se representan pueden encontrarse al final de la palabra: *ke*, *je*, *re*, *ne*, *le*, *te*, *de*, *fe*, *ze* y *se*. Ejemplos: *zinc*, *boj*, *cantar*, *comen*, *añil*, *cenit*, *bondad*, *puf*, *raíz*, *compás*.

En el final de algunas voces que no son propias de nuestro idioma se encuentran también las siguientes articulaciones: *gue, be, me y lle*. Ejemplos: *Magog, nabab, Sem, detall*.

Las articulaciones *pe, che, rre, ñe, ye, ve y xe* no terminan nunca palabras castellanas.

78. Otras denominaciones menos importantes se aplican á los sonidos modificados. Por ejemplo: las articulaciones *re* y *le* se llaman letras líquidas, porque estos sonidos pueden permanecer entre otra letra consonante y una vocal, sin que sean obstáculo para la pronunciación de ambos, como en *pra-do, blu-sa*. Se prestan, pues, á aglutinarse perfectamente con otros sonidos modificados, que por esta razón (porque pueden ir seguidos de letra líquida) se llaman licuantes.

Son articulaciones licuantes la *be, ze, de, fe, gue, pe* y *te*. Todas estas letras licuantes liquidan á la articulación *le* y á la *re*, excepto la *de*, que sólo liquida á la *re*.

La articulación *se*, por el silbido con que se produce, se llama sibilante.

CAPÍTULO IV

VICIOS DE ARTICULACIÓN Y MANERA DE CORREGIRLOS

Pronunciación defectuosa de la *de, re, rre, le, lle, ye, ve* y *xe*, ceceo, seseo, sisismo, gangueo, tartajeo, balbucencia y tartamudez.—Importancia de la articulación en la lectura.—Necesidad de cuidar de la articulación en los primeros años de la vida.

79. Estudiemos ahora los vicios más comunes de articulación y la manera de evitarlos, fijándonos

en los siguientes: pronunciación defectuosa de las articulaciones *de*, *re*, *rre*, *le*, *lle*, *ye*, *ve* y *xe*; ceceo, seseo, sisismo, gangueo, tartajeo, balbucencia y tartamudez.

Es defecto común cambiar la articulación linguo-dental *de* con las de igual clase *te*, y *ze*, diciendo, por ejemplo, *Madrit* y *bondat* ó *Madriz* y *bondaz* en lugar de *Madrid* y *bondad*.

El primer defecto se corrige comprimiendo con menos fuerza el aire sonoro entre la lengua y los dientes, y el segundo, evitando la sujeción de la punta de la lengua.

La articulación *rre* se pronuncia defectuosamente confundiendo su articulación con la *gue* y con la *le*. Como la *rre* tiene algo de gutural, si la lengua no toca al paladar, cuando tratamos de pronunciar dicha letra, queda sólo una articulación gutural parecida á la *gue*. Así, dicen algunos *peggo*, en lugar de *perro*. Si, tocando la lengua al paladar, no vibra la extremidad de aquélla, se produce la articulación *le* en lugar de la *re* y se dice, por ejemplo, *merendal*, en vez de *merendar*.

Legouvé recomienda el siguiente ejercicio (cuya invención atribuye á Talma, el célebre actor francés) para conseguir la pronunciación correcta de la articulación *rre*: pronunciar viva y alternativamente la *te* y la *de*, agregar después y poco á poco á estas letras la *re* sacándola de la garganta con la ayuda de sus dos compañeras, linguales como ella, tratando de decir, por ejemplo, *tra*, *dra*, *tra*, *dra*...; prescindir luego de la *de*, y por último, de la *te*, hasta que ya se pronuncia sola y sin dificultad alguna la articulación de la *rre*.

Otras personas incurren en el vicio contrario al que acabamos de indicar: por no saber comprimir

el aire entre el paladar y la lengua sin hacer vibrar á este órgano, producen la articulación *re* en lugar de la *le* y dicen *arzar* por *alzar*.

Basta con que la lengua no toque al paladar para que se pronuncie la articulación *ye*, en vez de la *lle*, y se diga *poyo* en lugar de *pollo*. Este defecto, llamado yeísmo, es muy común en Andalucía y aun en Madrid. Otras veces, al pronunciar la *ye* se ponen en contacto la lengua y el paladar y se produce la *lle*, diciendo, por ejemplo, *llo* en lugar de *yo*. Muchas personas producen bien ambas articulaciones y las cambian en las palabras: esto se explica más por falta de cultura que por defecto de aptitud en los órganos vocales.

Si en vez de comprimir el aire sonoro entre los dientes superiores y el labio inferior se comprime con los dos labios, se produce la *be* en lugar de la *ve* (1), y se dice *bino* en lugar de *vino*; y cuando, al querer pronunciar la articulación *xe*, suprimimos la intervención de la garganta, se oye solamente la *se*, diciendo *esamen* por *examen*.

80. El ceceo consiste en pronunciar la articulación *ze* en lugar de la *se* por sujetar la lengua con los dientes al querer producir esta letra, diciendo, v. gr.: *zerrano* en lugar de *serrano* (2).

El defecto contrario se llama seseo: consiste en producir la articulación *se* en lugar de la *ze*, por no sujetar la lengua entre los dientes al pronunciar esta letra. Es defecto muy común en Andalucía y América.

(1) Esta confusión apareció ya en el latín, á principios del siglo IV.

(2) «El mayor inconveniente de este defecto es que da aire de imbécil.» Legouvé, *Arte de la Lectura*.

Algunas personas tienen á la vez el defecto del ceceo y del seseo, lo cual significa que producen bien ambas articulaciones y que las confunden al usarlas por falta de instrucción.

Cuando la articulación *ke* modifica inversamente á una vocal, se vicia también fácilmente en su pronunciación haciéndola linguo-dental ó labial en vez de gutural. Ejemplos: *efezto* y *leptura*, en lugar de *efecto* y *lectura*.

El sisismo proviene de exagerar el silbido de la articulación *se*, pronunciándola á la francesa.

El gangeo consiste en hacer nasales articulaciones que no lo son, así como el tartajeo se origina de pronunciar algunas consonantes con cierta articulación dental parecida á la *te*.

La balbucencia es la articulación indecisa, lo cual produce como un arrastre de las letras consonantes que se han de pronunciar, y á veces hasta la supresión de ellas. Suele provenir de timidez ó de falta de ejercicio. La conversación reposada y la lectura en alta voz hecha con lentitud son los mejores medios de corregir la balbucencia.

La tartamudez consiste en repetir algunas sílabas al hablar ó al leer. Este defecto recae generalmente sobre una misma clase de letras (1), y produce el efecto de un verdadero tropiezo de la enunciación.

La tartamudez proviene en ciertos casos del entendimiento. Bien por falta de la necesaria educación, bien por timidez y á veces por efecto de una pasión violenta, como la cólera, el entendimiento

(1) Los buenos actores que desempeñan el papel de tartamudo, hacen recaer siempre la tartamudez en una ó dos consonantes fijas, con lo cual imitan perfectamente este vicio de articulación.

no percibe con claridad y la lengua tartamudea. Entonces no es imposible corregir este defecto por medio de lecturas en alta voz hechas al principio con la mayor lentitud para acelerarlas luego á medida que el defecto vaya corrigiéndose, hasta conseguir la emisión clara y expedita de todas las articulaciones.

La mayor parte de estos defectos, cuando no proceden de mala conformación del aparato vocal se corrigen fácilmente: basta para conseguirlo recordar la causa que los produce para evitarla, y la manera de pronunciar correctamente cada articulación, para producirla con esmero.

Si después de haber ejecutado las anteriores indicaciones, los órganos, por falta de costumbre, se resistiesen á producir correctamente una articulación determinada, es preciso practicar ejercicios adecuados, á fin de conseguir lo que nos proponemos, para lo cual, (aplicando el principio en que se funda el ejercicio inventado por Talma para aprender la articulación *rre*), pronunciaremos alternativamente dos letras de igual clase, cuya articulación se produzca con toda facilidad, é iremos asociando á ellas la letra que se pronuncie mal, hasta conseguir producirla correctamente.

81. Cuando los vicios de articulación, que acabamos de enumerar, provienen de malos hábitos, los maestros de primera enseñanza tenemos la obligación de corregirlos en nuestros discípulos; mas si tales defectos son originados por faltas de organización del aparato vocal, entonces el médico es el llamado á procurar el remedio, no siempre posible, como ocurre en ciertos casos de tartamudez.

82. De todo lo dicho se infiere sin trabajo la importancia de la articulación en la lectura.

«La articulación, dice Legouvé, y sólo la articulación, presta claridad, energía, pasión y vehemencia á la lectura. Es tan grande su poder, que puede ocultar la flaqueza de la voz, aun en presencia de un gran auditorio.»

En efecto, la articulación es como el dibujo de la palabra. Algunos hechos confirman estas apreciaciones. Las personas que quieren hacerse oír bien de otra hablando en tono bajo exageran la articulación y son perfectamente entendidas gastando poca voz. Lo mismo nos ocurre cuando la voz es escasa por efecto de una enfermedad del aparato vocal; y revela tanto de la palabra la articulación, que los mudos entienden lo que decimos si articulamos bien, aunque no oyen la voz, leyendo nuestras articulaciones como quien lee una fuga de vocales no escrita.

83. Procuremos, pues, la correcta y clara articulación, sobre todo en los niños, pues los vicios de esta clase adquiridos en la infancia son difíciles, ya que no imposibles, de corregir.

Véase lo que, encareciendo la buena articulación en la niñez, dice bellamente un autor del siglo XVIII, Miguel Sebastián, en su *Orthographia y Orthologia*:

«... Ponga el maestro cuydado muy grande, en formar bien la boca y la lengua al infántico:

»Cosa es muy vista, que dos caminos salen de vn mesmo lugar, y punto en que están juntos: y que cerca del principio estan poco apartados: mas en sus terminos estan muy lexos i lexisimos entre si: y assi el peregrino que erró y tomo el que no queria al principio, si luego conociera que errado aun pudiera hauer buuelto, con pocos passos al camino:

mas si llego al termino, hallase sin remedio: el pequeño error en el principio, en el fin viene a ser grandissimo: no puede negarlo alguno.»

CAPITULO V

CLASIFICACIONES ORTOGRÁFICAS DE LAS LETRAS

Letras dobles y sencillas por su valor: valor de la *c*, *g*, *r* é *y*.—Letras unisonas y disonantes.—Letras dobles y sencillas por su figura.—Idem mayúsculas y minúsculas.—Idem usuales y anticuadas, indicando el valor en épocas anteriores á la nuestra de las letras *i*, *y*, *f* (*s larga*), *u*, *v*, *x*, *ç* (*cedilla*), *ch* (*ce-hache*), *ll* (*doble ele*), *ph* (*fi*), *th* (*zeta*) y *rh* (*ro aspirada*), y de las combinaciones *sc*, *pn* y *pt*.—Letras propias y exóticas: valor de las letras *w* (*doble u*) y *ps* (*psi*) y de las combinaciones *mn* y *cz*.—Necesidad de que el lector tenga estos conocimientos.

84. Las letras se dividen ortográficamente, esto es, por su figura y por el valor fonético que representan, en las clases siguientes: dobles y sencillas por su valor, unisonas ú homófonas, dobles y sencillas por su figura; mudas y semivocales, mayúsculas y minúsculas, usuales y anticuadas, propias y exóticas.

85. Llámanse letras dobles por su valor las que pueden representar dos sonidos, á diferencia de las sencillas, que no representan nunca más que uno. Son letras dobles, por su valor, *c*, *g*, *r* é *y*. Las demás son sencillas.

En efecto, la *c* antepuesta á las vocales *a*, *o*, *u* y á las consonantes *l* y *r*, y pospuesta á cualquiera vocal representa la articulación gutural *ke*, como en *cano*, *cuna*, *clase*, *cremallera*, *acción*, *dicción*, *occipital*;

pero antepuesta á la *e* ó á la *i* representa la articulación linguo-dental *ze*, como en *Cecilia*.

La *g* antepuesta á las vocales *a*, *o*, *u* y á las consonantes *l* y *r*, y pospuesta á cualquiera de las vocales, representa un sonido gutural suave, como en *Galicia*, *goma*, *gula*, *glacial*, *grave*, *ignorancia*; mas antepuesta inmediatamente á las vocales *e*, *i*, representa el sonido gutural fuerte de la *j*, como en *género*, *gitano*. La *g* puede representar también el sonido gutural suave, que le es propio, yendo antepuesta á la *e* ó á la *i*, si entre aquella y una de estas letras se encuentra escrita la *u*, sin valor fonético, como en la palabra *guitarra*.

La *r* representa una articulación linguo-paladial fuerte á principio de palabra y después de las consonantes *l*, *n* y *s* (1), como en *ramo*, *malrotar*, *Enrique*, *israelita*, y representa la misma articulación linguo-paladial suave, en todos los demás casos, como en *cara* y *arder*. La *rr* representa siempre la articulación linguo-paladial fuerte. La *y* representa el sonido vocal de la *i* cuando es conjunción ó cuando se encuentra al fin de una palabra, como en estos casos: comer *y* beber; *hay* poca fruta, y representa la articulación linguo-paladial que le es propia, en los demás casos, como en las palabras *yacer*, *cayeron*, *yugo*.

86. Reciben el nombre de letras unisonas (2) ú homófonas (3) las que pueden representar alguna

(1) Que son las mismas de la palabra LUNES.

(2) Del lat. *unus*, uno, y *sonus*, son: de un mismo son.

(3) Del gr. *ὁμός* (*homo*), igual, y *φωνή* (*phoonee*), sonido: de igual sonido.

También se llaman equisonantes del lat. *aequus*: igual, y *sonare*, sonar: las que suenan igual.

vez el mismo sonido, como la *k* y la *qu*; la *k* y la *c*, y la *g* y la *j* (1); y se llaman disonantes (2) las que representan sonidos diferentes como la *b* y *z*.

87. Son letras dobles por su figura la *ch*, *ll*, *qu* y *rr*: las demás letras se llaman sencillas.

88. Las letras por su tamaño relativo y teniendo en cuenta también la diferencia de figura de algunas, se clasifican en mayúsculas y minúsculas, denominaciones cuya raíz expresa claramente la significación de cada palabra.

89. Llámense impropriamente mudas las letras cuyo nombre no comienza por vocal como la *b*, *ch*, etc., y se llaman semivocales todas las demás letras consonantes cuyo nombre comienza por vocal, como *f*, *s* (3).

90. Reciben el nombre de usuales las letras que usamos actualmente, y anticuadas las que han caído en desuso, ó que, usándose en la actualidad, tuvieron otro valor en épocas anteriores.

Son letras anticuadas, en uno de estos conceptos, la *i*, *y*, *f* (*s larga*), *u*, *v*, *x*, *ç* (*cedilla*), *ch* (*ce-hache*), *ll*, (*doble ele*), *ph* (*fi*), *th* (*zeta*) y *rh* (*ro aspirada*).

(1) Ya hemos visto que la *b* y *v* no deben ser letras unisonas.

(2) Del lat. *dis*, no, y *sonare*, sonar. que no sueñan (de igual manera).

(3) En realidad deben llamarse mudas las letras escritas que no representan sonido alguno, y se encuentran en este caso actualmente la *h* y la *u* en las sílabas *gue*, *gui*; *que* y *qui*.

He aquí una clasificación de las letras que el marqués de Villena hace en su obra de Ortología:

«Las vocales son cinco: A, E, I, O, V. Porque la *v* es la quinta, sirve en la quinta por cinco.

Las Mutas son nueve: B, C, D, F, G, H, J, P, T. Las Semivocales son cinco: L, M, N, R, S. Las extra ordinarias son tres: X, V, Z. Los sínos son dos: H, T.»

91. La *i* solía representar el sonido de la *j*, como en *Iesus*, y el de la *y*, como en *iacer*, y viceversa, la *y* hacía en medio de palabra el oficio de *i* vocal, como en *ázymo*.

La *f* (*s larga*), que se diferenciaba de la *f* en la falta de tilde, tenía el valor de la *s* común, y así se escribía *vifto* por *visto*.

La *u* representaba los sonidos *v* y *b*, en *escreuir*; y, por el contrario, en muchas ocasiones, la *v* hacía el oficio de la *u*, como en *Ivan*.

La *x*, no llevando la vocal siguiente acento circunflejo, solía representar el sonido de la *j*, como en la palabra *dixo*. El acento circunflejo en la vocal indicaba que la *x* representaba el sonido que hoy representa, como en *exâmen* (1).

La *ç* (cedilla) representaba el sonido linguo-dental de la *z*, como en la palabra *Çaragoça*.

La *ch* representaba el sonido de la *k* cuando iba seguida de una vocal con acento circunflejo, como en *chimérico*. Todavía representa el mismo sonido en nombres bíblicos, como en *Rachel*, *Chanaan*.

Si la vocal siguiente á la *ch* no llevaba acento circunflejo, esta letra representaba la articulación linguo-paladial que hoy representa: como en la palabra *mucho* (2).

La *ll* tenía el valor fonético de una *l* duplicada, y

(1) El padre escolapio Santiago de Jesús y Maria dice á este propósito en su tratado *De la Ortología y de la prosodia castellana*:

«P.—¿Para qué sirve el Circunflexo (suple acento)?
—R. Nuestros impresores lo anotan sobre la vocal, que se sigue á la *ch*: quando no tiene sonido castellano sino el de *k*: como *Chitromancia*. En la siguiente á la *x*, quando tiene sonido suave de *cs*: como *próximo*, á distinción de quando es como *j*, próximo (prójimo).»

(2) Véase la nota anterior.

no el de una *elle*. Así, la palabra *Gallia* se leerá *Gal-lia*.

La *ph*, que procede de la letra griega φ (*fi*), tenía el valor de *f*, por lo cual la palabra *philosopho* se leía *filósofo*.

La *th*, procedente de la letra griega θ (*zeta*), representaba la articulación *te*, aspirada, y se leía como esta letra. Así, la palabra *Ortholog a* se pronunciaba *Ortologia*.

La *rh*, que es la escritura latina de la letra griega ρ (*ro aspirada*), tenía el valor de un *r* fuerte, como en *rhythmo*.

Las combinaciones de consonantes *sc*, *pn* y *pt* son ya también anticuadas. La *sc* se leía liquidando la *s*, añadiendo una *e* delante ó suprimiendo la *s*. Así, *sciencia* se leía como está escrito, se leía *esciencia* y también simplemente *ciencia*.

Las otras dos combinaciones *pn* y *pt* se leían como si la *p* no estuviese escrita. Así, *pneumática* y *Ptolomeo* se leían *neumática* y *Tolomeo* (1).

(1) Tanto en la *Bibliografía* como en algunas notas de este libro, se puede estudiar el uso de las letras anticuadas; mas para ofrecer ejemplos nuevos, se inserta á continuación un curioso documento, copiado del discurso que D. Juan Catalina Garcia leyó al ser recibido como académico de número de la Real Academia de la historia.

«DOTACIÓN DE UN MAESTRO DE GRAMÁTICA EN ATIENZA

Don Lope por la gracia de Dios Obispo de Sigüenza a todos los clérigos del arciprestazgo de Atienza tan bien de la villa como de las aldeyas Salut y bendicion, por que muchos por pobreza non pueden studear ny aprender stablecido es en el derecho de la sancta eglesia que en los logares que lo pudieren sufrir ayan maestro en gramatica que aya salario

92. Por último, son propias las letras que usamos en nuestro idioma, y son exóticas (1) las que usamos de otras lenguas para representar algún sonido propio del idioma á que pertenecen. Letra propia es la *d*, por ejemplo, y letra exótica es la *w*, que se usa para escribir nombres godos, alemanes ó ingleses, como *Witiza*, *Westfalia* y *New York* (2).

ques pueda mantener et los escolares que ayan carrera de doctrina et de sapiença et por esto nos con algunos clerigos de los cabildos de la villa et de las aldeyas de atiença touiemos por bien et estableçiemos que ouiesse maestro en atiença de gramatica et que aya salario dela parte que lieue la eglesia de la terçia segund que le ouieron los otros maestros en atiença en esta manera. Candesaunos (Campisábalos) ij mr. (maravedis) siete molinos (Somolinos) ij mr. Conde miós de suso j mr. Condemios de Yuso ij mr. Aluendiago ij mr. ylches (Hijos?) ij. uxados ij. mr. sancta maria cinco mr. tordellozo cinco mr. famminosa (La Miñosa).....etc.

Onde uos mandamos que cada uno de uos otros paguedes fasta ix dias uista la carta al dicho maestro estos dineros segund que de suso es dicho. En otra manera quales quier que los non pagassen non los suspenderemos de benefiçio. Leyda la carta dadgela. Datum apud atençiam xij Kalendas nouembris anno domini millesimo cc Lx^o Nono. Gomecius garsie scripsit de mandato F. xemeni.

En pergamino, letra de albalaes con el sello pendiente del Obispo D. Lope, en cera.»

(1) Del lat. *exoticus*; del gr. ἐξωτικός (*exootikos*); de ἐξ (*ex*), fuera y τεύχω (*teykoo*), (yo) produzco: producidas ú originadas fuera de nuestro país.

(2) La *k* se ha reputado como letra exótica, porque se ha usado en latín y en nuestro idioma para escribir algunas voces griegas, como kirieleisón kilómetro. Hoy puede considerarse como letra propia por la necesidad de escribir con dicha letra la raíz *kilo*, tan usada en la expresión de pesas y medidas,

Cuando la *w*, llamada también *u* valona, se encuentra en un nombre godo, representa el valor de la *v*. Así, *Wamba* se lee *Vamba*. La misma representación tiene en voces alemanas, como en la palabra *Wurtemberg*. Si la *W* se encuentra al principio en voces inglesas, vale tanto como *gu*. Por ejemplo, *Windsor* y *Washington* se pronuncian aproximadamente *Gülnsor* y *Guásington*.

Pueden considerarse como letras exóticas la *ps* (*psi*) y las combinaciones *mn* y *cz*, que se usan en voces de idiomas extraños al nuestro.

La *ps*, que es la correspondencia latina de la letra griega ψ (*psi*), se pronuncia haciendo sonar ambas articulaciones, como en *Psicología*. Lo mismo ocurre con la combinación de letras *mn*, originaria también del griego: en ella tienen valor ambas letras, como en *mnemotecnia*.

La combinación *cz*, de origen ruso, indica un sonido que aproximadamente corresponde á *ts*, como en *czar*, que se pronuncia *ts*.

93. Importa al lector conocer perfectamente estas clases de letras para leer con toda corrección. Si una persona ignorase que la *c*, por ejemplo, puede tener dos valores y siempre la interpretase de igual manera, cometería al leer faltas imperdonables. Por el contrario, conociendo estas clasificaciones, no se sorprenderá de que dos letras tan diferentes en la figura como la *k* y la *qu* representen la misma articulación.

De igual modo, si no conociera lo que representan las letras exóticas, como la *ph*, leería mal dando el valor de *p* á un signo que tiene el valor de *f*.

CAPÍTULO VI

DEL ALFABETO

Alfabeto y sus clases: alfabeto fonético ú ortológico y alfabeto ortográfico.—Diferencias entre ambos.—Composición de las palabras alfabeto, abecedario y abecé.—Origen de nuestro alfabeto.

†. Alfabeto, en general, es el conjunto ordenado de los signos de un idioma. En todo idioma se distinguen dos alfabetos: uno ortológico, fonético ó de sonidos, y otro ortográfico ó de signos escritos.

Es, por tanto, alfabeto fonético ú ortológico la reunión ordenada de los sonidos orales de una lengua, y alfabeto ortográfico la reunión ordenada de los signos escritos con que se representan los sonidos del alfabeto fonético ú ortológico.

95. En castellano, como en otros muchos idiomas, el alfabeto ortográfico tiene más signos que el ortológico. En efecto, nuestro alfabético fonético ú ortológico se compone de veintiséis sonidos que se representan á continuación:

a, be, che, de, e, fe, gue, i, je, ke, le, lle, me, ne, ñe, o, pe, re, rre, se, te, u, ve, xe, ye, ze.

Pero el alfabeto ortográfico castellano consta de veintinueve signos, á saber:

a, b, c, ch, d, e, f, g, h, i, j, k, l, ll, m, n, ñ, o, p, qu, r, rr, s, t, u, v, x, y, z (1).

(1) El estudio de los signos de nuestro alfabeto ortográfico se podría completar explicando el valor de

96. Esta diferencia del número de signos entre ambos alfabetos depende de que la *h* no representa generalmente en la actualidad sonido alguno; la *c* representa un sonido igual al de la *k* ó al de la *z*, y la *qu* representa el mismo sonido de la *k*. Por este motivo, la *h*, la *c* y la *qu* podrían ser suprimidas del alfabeto ortográfico, con lo cual el número de sus signos sería igual al de los signos del alfabeto fonético.

Entre el alfabeto fonético ú ortológico y el ortográfico existe otra diferencia, además de la referente al número de signos: la diferencia que hay entre el signo y la cosa significada, la misma que existe entre el objeto que se representa y el objeto representado. Los elementos del alfabeto fonético ú ortológico son signos que á su vez están representados por los signos del alfabeto ortográfico. Los signos del alfabeto fonético ú ortológico son signos simples; los del ortográfico son signos de signos. Las diferencias, pues, entre ambos alfabetos no pueden ser más notables.

97. Las palabras alfabeto se deriva de los nombres de las dos primeras letras griegas α (*alpha*) y β (*beeta*): esta palabra, por tanto, designa una serie con los nombres de los dos primeros objetos, significando el todo con el nombre de dos partes.

La palabra abecedario y abecé las usamos como sinónimas de alfabeto. La palabra abecedario se compone de los nombres de las cuatro primeras letras latinas *a*, *be*, *ce*, *de*, y de la terminación *ario*,

los signos de la numeración; pero, aparte de que tal escritura es ideográfica y de que en este libro sólo tratamos de la alfabética, son signos tan conocidos, que no es de necesidad exponer aquí lo que valen y significan.

que en nuestro idioma significa reunión: abecedario significa, por tanto, reunión de la *a*, *be*, *ce*, *de* y demás letras del idioma, designándose como en alfabeto, el todo con el nombre de varias partes. De igual manera abecé, palabra compuesta de las tres primeras letras castellanas, significa la reunión de signos de nuestro idioma.

98. Muchas opiniones se han sustentado sobre el origen de nuestro alfabeto; mas la discusión huelga cuando se trata del origen inmediato, porque tanto el alfabeto fonético castellano, como el ortográfico, se originan del latín. Buscando un origen más remoto nos fijáramos en el griego y en el sánscrito, lenguas que se consideran como hermanas mayores del latín; pero ya el alfabeto ortográfico del sánscrito y aun el del griego, ofrecen notables diferencias de forma, aunque en los fonéticos se conserven muchas analogías y semejanzas. Algunos autores afirman que nuestro alfabeto procede del fenicio; pero tal afirmación no ha sido hasta ahora racionalmente probada.

Es de presumir que el primer alfabeto conocido en España fuese el fenicio; pero esto no significa que haya dado origen al que actualmente usamos. Además, se tiene hoy por cierto que antes de la venida de los fenicios á la Península Ibérica, los celtíberos usaron ya un alfabeto.

CAPÍTULO VII

DE LAS SÍLABAS

Sílaba hablada y sílaba escrita.—Diferencias entre una y otra clase de sílabas.—Clasificación de las sílabas por el número de letras de que constan.—Idem por el número de articulaciones que modifican á la vocal.—Idem por la colocación de las articulaciones con respecto á la vocal.—Sílabas de contracción.—Clasificación de las sílabas por el número de vocales de que se forman.—Diptongos y triptongos.—Necesidad de estos conocimientos para el lector.

99. Silaba (1) hablada es el sonido ó conjunto de sonidos que se pronuncia en una sola emisión de voz. Silaba escrita es la representación con signos gráficos de la sílaba ortológica ó hablada.

La sílaba primitiva fué en realidad la unión de una consonante y una vocal; mas las transformaciones propias de los idiomas han hecho que unas sílabas pierdan la consonante ó que la combinación primera se refuerce con una, dos ó tres letras más (2).

(1) Del gr. σύν (*syn*), con, y λαμβάνω (*lambanoo*), (yo) cojo: arte de coger al mismo tiempo ó de juntar dos ó más cosas. Equivale, pues, á composición.

(2) Véase el concepto que de la sílaba tenía el primer gramático español, M. Antonio de Nebrija.

«Silaba es un aiuntamiento de letras: que se pue

100. Con las definiciones dadas de la sílaba fonética ú ortológica y de la escrita basta para comprender que ambas se diferencian en su naturaleza y elementos.

La sílaba hablada es un sonido total compuesto de sonidos. La sílaba escrita es un signo gráfico y se compone de letras escritas. Además, la sílaba escrita es la representación de la fonética ó hablada.

Por este motivo, como algunos sonidos se representan con dos letras unísonas y existen letras como la *h*, que generalmente no representan sonido de ningún género, el número y forma de elementos de la sílaba escrita no corresponde á veces al número y clase de los elementos de la sílaba hablada.

Por ejemplo, la sílaba *ha* escrita tiene dos letras, y la sílaba que representa no tiene más que una: la sílaba *ha* escrita es diferente de esta otra, *a*, y, sin embargo, la sílaba hablada representada por ambas tiene igual valor ortológico ó fonético. Las últimas sílabas de la palabra *coge* y *fleje* tienen diferente escritura, y representan, sin embargo, un mismo sonido.

den coger en una herida de la voz e debaxo de un acento.

»Cuando las vocales suenan por sí: sin se mezclar con las consonantes propiamente no son sílabas.

»Tiene la sílaba tres accidentes: número de letras, longura en tiempo, altura é bajura en acento.

»Unas sílabas son cortas é otras luengas, mas el castellano no puede sentir esta diferencia.»

Un célebre helenista contemporáneo, mi querido maestro D. Lázaro Bardón, ex catedrático de Lengua griega en la Universidad Central, ha definido la sílaba diciendo que es el matrimonio de una consonante y una vocal. Las sílabas formadas por una vocal sin consonante son letras en estado de viudez.

101. Las sílabas se clasifican por el número de letras de que están compuestas en monoliteras (1), si constan de una sola letra, que ha de ser vocal por necesidad, como *a, e, y*; diliteras (2), si constan de dos letras, como *da, ar, ai*; triliteras (3), si están formadas de tres, como *tra, ins, tie*; tetraliteras (4), si están formadas de cuatro, como *plan. cons.* y pentaliteras (5), si se componen de cinco letras, como *trans*. En castellano no hay sílabas de más de cinco letras.

102. Las sílabas, por el número de las articulaciones que modifican á la vocal, se clasifican en simples y compuestas; llamándose simples las que tienen la vocal modificada por una sola consonante, como *la* y *al*, y compuestas, las que llevan la vocal modificada por dos ó más articulaciones, como *tra, cuns*.

103. Por la colocación de las articulaciones con respecto á la vocal, se clasifican las sílabas en directas, si aquéllas van delante de la vocal, como *le, tri*; inversas, si van detrás, como *un. obs*, y mixtas, si la vocal está modificada directa é inversamente por las consonantes, como *los, cons*.

Las sílabas mixtas se llaman de juego duplo, tri-

(1) Del gr. *μόνος* (*monos*), uno solo, y del lat. *littera*, letra: de una sola letra.

(2) Del gr. *δύς* (*dis*), dos, y del lat. *littera*, letra: de dos letras. También se llaman biliteras (del latín *bis*, dos, y *littera*, letra: de dos letras).

(3) Del gr. *τρίς* (*tris*), tres, y del lat. *littera*, letra: de tres letras.

(4) Del gr. *τετράς* (*tetra*), cuatro, y del lat. *littera*, letra: de cuatro letras.

(5) Del gr. *πέντε* (*pente*), cinco, y del lat. *littera*, letra: de cinco letras.

plo ó cuádruplo, según la vocal esté modificada por dos, tres ó cuatro consonantes, como *sol*, *tras*, *trans*.

Las sílabas cuya vocal está modificada directa ó inversamente por dos consonantes, como *pra*, *ins*, no se pueden llamar de juego duplo porque esta denominación sólo corresponde á las sílabas mixtas.

104. Las sílabas directas dobles, como *tri*, se llaman también sílabas de contracción.

La sílaba formada de una sola vocal sin consonante se llama sonido puro ó simple.

105. Por último, las sílabas, teniendo en cuenta el número de vocales de que se forman, se clasifican en incomplejas, si constan de una sola vocal, como *lis*, y complejas, si constan de dos ó tres, como *cie*, *guais*.

106. La reunión de dos vocales en una sílaba (esto es, que se pronuncian en una sola emisión de voz); se llama diptongo (1). Si en la misma sílaba se reúnen tres vocales, la combinación se llama triptongo (2). Son, pues, los diptongos y triptongos dos clases de sílabas complejas.

He aquí los diptongos ó triptongos que en castellano se pueden formar, según la Real Academia Española:

DIPTONGOS

<i>ai</i> , como en aire, hay.	<i>ie</i> , como en pie, bien.
<i>au</i> » pausa.	<i>iu</i> » viuda.
<i>oi</i> » hoy, sois.	<i>ua</i> » agua.
<i>ei</i> » ley, veis.	<i>uo</i> » cuota.
<i>eu</i> » deuda.	<i>ue</i> » fué.
<i>ia</i> » diablo, lluvia.	<i>ui</i> » cuita.
<i>io</i> » vió, atención.	

(1) Del gr. *δισ* (*dis*), dos y *φθόγγος* (*phthongos*), sonido: dos sonidos (vocales).

(2) Del gr. *τρις* (*tris*), tres y *φθόγγος* (*phthongos*), sonidos: tres sonidos (vocales).

TRIPTONGOS

<i>iaí</i> ,	como en	apreciáis.
<i>iei</i>	>	despreciáis.
<i>uai</i>	>	amortiguáis.
<i>ueí</i>	>	averiguáis.

El diptongo *ou* sólo se usa en una palabra castellana, que es *bou*.

Como fácilmente se deduce de las tablas anteriores, los diptongos se forman con una vocal fuerte y otra débil ó con dos débiles, y los triptongos se componen de una vocal fuerte y de dos débiles. Dos vocales fuertes, por tanto, no forman diptongo, ni entran juntas en la composición de los triptongos.

No siempre la combinación de vocales indicadas anteriormente forman diptongo. Pueden citarse, por ejemplo, las palabras *pais*, *aunar*, *oído*, *lei*, *decta*, *falúa* y *huir*, en que, á pesar de existir combinaciones aptas para la diptongación, no hay diptongo, porque no se pronuncian en una sola emisión de voz, es decir, no forman sílaba.

El acento gráfico suele indicar cuándo dos vocales unidas forman diptongo y cuándo no; pero la guía más segura para distinguirlo es el conocimiento del idioma.

Algunos autores de Ortología han llamado á la sílabas compuestas directas é inversas, diptongos y triptongos de consonantes, si bien estas denominaciones no han sido muy generalizadas.

107. Necesita el lector conocer la estructura de las sílabas y las particularidades más notables de ellas, porque la sílaba es el elemento oral indivisible de la palabra enunciada, y se expone á graves tropiezos en la lectura el que no tenga perfecto conocimiento de estos primeros materiales del lenguaje oral. Además, la palabra escrita no tiene señala-

da la división de sílabas, y no podrá agrupar las letras para formar aquellos elementos orales ni entender las reglas que respecto á este punto se han de observar si no se conocen detalladamente las clases de sílabas en este capítulo explicadas. Y no es menos importante el conocer los diptongos y triptongos, pues el lector que deshiciese una de estas combinaciones silábicas ó las produjese donde no debe haberlas, faltaría á la exactitud de la lectura y haría ininteligible la expresión.

CAPÍTULO VIII

DE LA PALABRA

¿Qué es palabra?—Diferencias entre la palabra hablada y la palabra escrita.—Letras que se encuentran duplicadas en algunas palabras. Clasificación de las palabras por el número de sílabas de que constan.—¿Qué se entiende por raíz y qué por terminación de una palabra?—Clasificación de las palabras por su origen y por el número de raíces.—Necesidad de que el lector conozca la clasificación gramatical de las palabras.—Clasificación de las palabras por el uso.—Voces castizas y extranjeras.—Clasificación de las palabras por su significación.—Necesidad de que el lector adquiriera, además de estos conocimientos, el de las reglas y excepciones para dividir en sílabas la palabra escrita.—Indíquense estas reglas y sus excepciones.—Reglas generales para la lectura de las palabras.

108. El estudio del maravilloso aparato de la voz humana es un estudio agradable; el conocimiento de la variedad de sonidos orales que el hombre puede emitir y el de sus múltiples combinaciones para formar las sílabas son conocimientos útiles é interesantes; pero el interés se acrecienta al tratar de

conocer la palabra, verdadera encarnación de la idea. Ejercicio noble y plausible es, sin duda alguna, el estudio de la parte material del lenguaje articulado; pero el estudio se eleva cuando en su objeto se nos ofrece la intervención vivificadora del espíritu. Mucho importa conocer el material de que se sirven las artes de la palabra; pero es mucho más importante conocer el valor, el significado, la parte espiritual, en fin, de las mismas palabras.

La palabra y el resultado de sus combinaciones, que hemos de estudiar en esta parte de los *Conocimientos técnicos*, ofrecerán un doble aspecto á nuestras facultades cognoscitivas, la parte sensible de la palabra y la idea significada. La materia es más compleja; pero así conseguiremos el objeto superior de la lectura, que no es sólo conocer el valor fonético de los signos escritos, sino interpretar el pensamiento significado gráficamente.

109. Entiéndese por palabra la sílaba ó conjunto de sílabas que representa una idea. La palabra se llama también voz, término, vocablo y dicción.

110. La palabra hablada es el signo oral de una idea; la palabra escrita es el signo que representa directamente la palabra hablada, y, por tanto, indirectamente, las ideas. Conviene advertir, sin embargo, que el hábito de interpretar el pensamiento representado gráficamente, valiéndonos del signo intermedio de la palabra hablada, nos permite prescindir de este lazo de unión en muchas ocasiones é interpretamos directamente el valor lógico, esto es, las ideas representadas por la Escritura.

Aparte de estas diferencias esenciales entre la palabra hablada y la escrita, podemos apuntar las mismas que al tratar de las sílabas quedaron indicadas en el número 102.

111. Antes de entrar en la clasificación de las voces conviene decir que al unirse las sílabas para formar las palabras se ofrecen en ciertos casos letras duplicadas; que pueden duplicarse sin formar nunca diptongo todas las vocales, como ocurre en las palabras *Saavedra*, *lee*, *piisimo*, *cooperar*, *duunviro*s, y que las únicas letras consonantes que se duplican en la palabra escrita son la *c* y *n*, como en *acción* y *perenne*. En el castellano antiguo no es raro encontrar también duplicadas otras consonantes, como la *s* en *ouiesse*.

112. Las palabras, por el número de sílabas de que constan, se clasifican en monosílabas, si están formadas por una sola sílaba, como *sal*; disílabas ó bisílabas, si están formadas de dos, como *salta*; trisílabas, si lo están por tres, como *sal/aré*, y polisílabas (1), si constan de cuatro ó más sílabas, como *saltaremos*.

113. Para comprender bien las dos clasificaciones siguientes, digamos antes qué es raíz y qué es terminación.

Raíz de una palabra es el conjunto invariable de letras con que se significa una idea principal. Por terminación se entiende las letras que, pospuestas á la raíz, modifican su significación. En las palabras *cantar*, *cántico*, *cantarin*, *cantante*, *cantata*, *cantatriz*, *cantiga*, *cantilena*, *cantina*, *cantor*, *canturía*, *canturrear*, *cantaremos*, etc., la raíz está formada por las letras *cant*. Las letras que á esta raíz se posponen en cada palabra constituyen la terminación.

114. Por el origen, se dividen las palabras en

(1) Del gr *πολύς* (*polys*), mucho, y *σλλαβή* (*syllabee*), sílaba: de muchas sílabas.

primitivas, las que no se originan de raíces de nuestro idioma, como *casa*, y derivadas las que se originan de una raíz castellana, como *casero*.

115. Son simples las palabras que tienen una sola raíz, como *carro*, *luz*, *coche*; y son compuestas las que se forman con dos ó más raíces, como *carri-coche*, *tragaluz*, *correveidile*. ✕

116. Las palabras se clasifican gramaticalmente en diez grupos, llamados partes de la oración.

El estudio de esta clasificación, así como el de los accidentes de las palabras variables, es indispensable al lector, porque le enseña la diversa forma de las voces ó dicciones y su significación genérica, que unas veces amplía y otras prepara el conocimiento propio de la significación de las palabras, base y fundamento de una lectura artística; pero la exposición de esta doctrina, además de requerir mucho espacio, corresponde de lleno al objeto de la Gramática, por lo cual no se incluye en este tratado.

✕ 117. Teniendo en cuenta el uso, se clasifican las palabras en corrientes, anticuadas y nuevas. Son corrientes las que usamos en la actualidad, como *silla*, *pulpito*; anticuadas, las que han caído en desuso ó se usaron con forma distinta á las actuales, como *lueñe* (lejos) y *sodes*, por sois (1), y son nuevas las que han sido incluidas en nuestro vocabulario hace poco tiempo, como *vagón*, *teléfono* (2).

Por igual concepto, esto es, por el uso que de ellas

(1) El uso de voces anticuadas recibe la denominación de arcaísmo (del gr. ἀρχαῖος, *archaios*, antiguo: uso de voces antiguas).

(2) El uso de palabras nuevas se llama neologismo (del gr. νέος, *neos*, nuevo, y λόγισμός *logismos*, significado: significado nuevo).

se hace, se clasifica también las palabras en técnicas (1), ó propias de ciencias y artes, como *hipotenusa*, *epiglotis*; cultas (2), que son las tomadas de lenguas muertas y cuyo uso no es común, como *vacuo*, *epilogar*, y poéticas, que son las voces propias de la Poesía, como *cerúleo*, *flamígero*.

118. Las voces de nuestra propia lengua se llaman castizas, y las que innecesariamente tomamos de otros idiomas se llaman extranjeras ó bárbaras (3), como *debut*, *leader*.

119. Por la significación se denominan las palabras propias y trasladadas; equívocas, homónimas, homógrafas, sinónimas y onomatopéyicas.

Son propias las palabras que se usan con la significación con que se usaron desde que fueron inventadas, como *cabeza*, en este ejemplo: *la cabeza es una parte del cuerpo*. Son trasladadas las palabras que se emplean con una significación distinta de la primitiva, mas con alguna razón de semejanza, como en esta frase la misma palabra *cabeza*: *el Papa es la cabeza visible de la Iglesia*.

Se llama equívoca (4) la palabra que tiene diversas acepciones, como *sierra*, que puede significar cadena de montañas, una herramienta de carpinte-

(1) El conjunto de las voces técnicas de un arte ó de una ciencia forma su tecnicismo.

(2) El uso indebido de palabras cultas constituye un vicio literario llamado culteranismo.

(3) Del lat. *barbarus*; del gr. βαρβάρως (*barbaroos*), extranjero: voces extranjeras.

El uso indebido de voces extranjeras constituye el vicio literario llamado barbarismo, que recibe las denominaciones de galicismo, italianismo, etc., según el idioma de que proceda la palabra usada.

(4) Del lat. *aequus*, igual, y *vox*, *vocis*, voz: de igual voz.

ro y la acción de serrar. Las voces equívocas se llaman también homófonas (1).

Las palabras equívocas, que por su vario significado pueden pertenecer á distinta parte de la oración, como *amo* (verbo) y *amo* (nombre sustantivo), se llaman homónimas (2).

Las palabras que tienen la misma escritura, como *vino* (verbo) y *vino* (sustantivo), reciben el nombre de homógrafas (3).

Se llaman palabras sinónimas (4) las que, teniendo diferencias de sonido, significan ideas semejantes, como *dejar* y *abandonar*; *mirar* y *contemplar*, etc.

Por último, son onomatopéyicas (5) las palabras cuyo sonido imita al sonido que con ellas se nombra, como *cacarear*, *mayar*, *cuchichear*, *susurro*, *chirrido*, *retumbar*, *bombardeo*, *gangoso*, *chistar*, etc.

120. Todos estos conocimientos son necesarios al lector para que pueda adquirir cabal idea del valor de cada palabra que interprete; pero no basta que sepa el valor genérico de las palabras, su composición, uso y significado, para leerlas bien. En efecto, la palabra escrita se presenta al lector como un todo gráfico que es preciso dividir en sílabas para emitir las sucesivamente, y como esta división no está indicada de ordinario, el lector necesita conocer las

(1) Del gr. ὁμός (*homos*), igual, y φωνή (*phoonee*), sonido: de igual sonido.

(2) Del gr. ὁμός (*homos*), igual, y ὄνομα (*onoma*), nombre: de igual nombre.

(3) Del gr. ὁμός (*homos*), igual, y γράφω (*graphoo*), (yo) escribo: de igual escritura.

(4) Del gr. σύν (*syn*), con, y ὄνομα (*onoma*), nombre: nombre con (semejanza de significación).

(5) Del gr. ὄνομα (*onoma*), nombre, y de ποιέω (*poieoo*), (yo) hago: nombre hecho (por imitación).

reglas generales de formar las sílabas para interpretar la palabra escrita, y debe saber distribuir las consonantes colocadas entre dos vocales para formar las agrupaciones fonéticas indivisibles de las sílabas.

121. He aquí estas indispensables reglas de lectura con las excepciones más importantes:

1.^a Una consonante entre dos vocales forma sílaba con la segunda vocal, como *a-sa*. Mas si la palabra es compuesta y la consonante es la última letra de la primera raíz, se articula con la vocal que le antecede. Ejemplo: *nos-otros, in-útil, des-agüe*.

2.^a Si dos consonantes se encuentran entre dos vocales, cada una forma sílaba con la vocal inmediata. Ejemplo: *lec-tura*. Pero si la palabra no se compone de dos raíces unidas por las consonantes, siendo la primera articulación licuante y la segunda líquida, ambas forman sílaba con la segunda vocal, como ocurre en *a-pretar*. En la palabra *sub-rayar*, por ser compuesta y de las condiciones indicadas, las sílabas se forman, siguiendo la regla general, de esta manera: *sub-rayar*.

3.^a Cuando entre dos vocales se encuentran tres consonantes, las dos primeras articulan con la primera vocal y la tercera con la segunda, como en *ins-ter*. Mas si la segunda consonante es licuante y la tercera líquida, entonces la primera consonante va con la primera vocal y las otras dos con la segunda, como en *imprenta*.

4.^a Cuando se encuentran cuatro consonantes entre dos vocales se unen las dos primeras consonantes y las dos segundas á la vocal más inmediata, como en *ins-trucción* (1). X

(1) Véanse las reglas que respecto á esta materia

122. Terminaremos este capítulo con algunas reglas generales de interés sobre la lectura de las palabras:

1.^a Las sílabas son conjuntos de sonidos que se pronuncian con una sola emisión de voz: deben, pues, distinguirse unos de otros sin afectación, para que sean bien percibidas por el oído, no sólo en virtud de sus elementos, sino también por la solución fonética de continuidad que hay entre unas y otras.

2.^a Cuidaremos con especialidad de pronunciar bien los sonidos duplicados como en *lee*, *cooperar*, *Saavedra*, *cocción*, *innoble*.

3.^a Las terminaciones de las palabras deben pronunciarse articulando aún con más esmero que en

da el doctor Bufto, autor del siglo xvi, en su *Arte para aprender á leer y escreuir perfectamente*:

«Quando no es mas de una vocal en la dictio todas las consonantes que hay en ella se profieren juntas.

»Con la primera vocal van todas las consonantes que estan ante della: como con la postrera. Las q despues. De la consonante ó consonantes que en medio de las dos vocales se ponen es toda la dificultad.

»Quando entre dos vocales se ponen vna consonante sola siempre va con la segunda.

»Quando entre dos vocales se ponen tres consonantes siempre la primera queda con la vocal de atrás.

»Quando entre dos vocales se ponen dos consonantes que no son gemelas: si la primera es alguna de las dos líquidas ó de las dos duplices, que por otro vocablo se llaman todas siete semi-vocales siempre la primera quedara con la primera vocal: y la otra con la segunda.

»En cualquiera otra manera que vengan dos consonantes entre dos vocales, siempre va ambas con la vocal siguiente.

»Todas estas reglas se entiende si las dictiones son simples: que siendo compuestas cada consonante ira con la parte de vino en la composicion.»

la sílaba ó sílabas de la raíz, sobre todo, cuando se lea en locales muy espaciosos y para muchas personas.

CAPÍTULO IX

DE LA CANTIDAD

Cantidad: sus clases y cuál de ellas interesa conocer al lector.—
Dificultad de apreciar exactamente la cantidad de las sílabas castellanas.—Importancia de la cantidad en el lenguaje oral.—
Clasificación de las sílabas, teniendo en cuenta su cantidad.—
Diversas opiniones sobre este punto.

123. Así como no basta la existencia de notas musicales para que haya composición artística, sino que es preciso para tal propósito que tengan variedad cuantitativa y diversidad de acentos, de igual modo, la palabra no podría tener condiciones musicales, no sería agradable al oído, si en sus elementos fonéticos no hubiese acentos y cantidad variable.

124. La cantidad—ya lo hemos visto en el número 21—es la duración del sonido, es el tiempo que se gasta en su emisión. Es, por tanto, cualidad que puede considerarse en toda clase de sonidos. La Prosodia (1) considera la cantidad en el sonido que llamamos sílaba. No cabe dudar que un sonido cualquiera, y, por tanto, una sílaba, puede durar más tiempo que otro, y esta diferencia es una dife-

(1) Del lat. *prosodia*; del gr. *προσῳδία* (*prosodia*); de *πρός* (*pros*), hacia, y *ᾠδή* (*oodee*), canto: estudio, que se dirige hacia el canto. « Prosodia quiere decir en latín, acento; en castella no, quasi canto. » (Nebrija, *Gramática castellana*.)

rencia de cantidad. Se tarda, por ejemplo, menos tiempo en pronunciar la sílaba *ca* que la sílaba *trans*. De modo que la cantidad prosódica es cantidad de tiempo, es duración.

Podemos distinguir dos especies de cantidad: absoluta y relativa. La cantidad absoluta es la duración del sonido con relación á la unidad de tiempo; y cantidad relativa es la duración del sonido con respecto á la duración de otros sonidos. Si yo digo: esa nota ha durado tres segundos, hablo de la cantidad absoluta; mas si digo: esa nota ha durado doble que la anterior, expreso una cantidad relativa. Puede variar la cantidad absoluta de varios sonidos sin que varíe la relativa. Esto ocurre cuando una composición musical se ejecuta más deprisa, esto es, con un aire más vivo (1): los sonidos duran menos en absoluto, pero las notas continúan con la misma duración relativa, y la que duraba antes, por ejemplo, una cuarta parte del compás, sigue durando la cuarta parte también. De la cantidad absoluta trata la Física: la Música y la Prosodia tratan de la cantidad relativa, que es la que á nosotros nos interesa.

125. En los idiomas sánscrito, griego y latino, sobre todo en el griego, la cantidad fué un elemento importantísimo: en castellano y en los demás idiomas derivados del latín, aunque la cantidad de las sílabas no es siempre igual, son poco notables las diferencias. Algunos prosodistas, enamorados de las lenguas clásicas, han sostenido que el castellano es rico y vario en cantidad; pero sus generosos esfuerzos para demostrarlo no han conseguido convencer á los autores modernos, los cuales no pasan

(1) Véase el número 22.

de creer que en nuestro idioma hay unas sílabas de más cantidad que otras; pero niegan que haya medios de apreciar y medir tales diferencias y que éstas sean tan notables como se dice que lo eran en los idiomas de Homero y de Virgilio (1).

En realidad, no se cosa fácil distinguir la cantidad relativa de las sílabas castellanas, pues muchos prosodistas llaman largas á ciertas sílabas que otros llaman breves; quién asegura que la cantidad depende del acento y quién afirma que el acento nada tiene que ver con la cantidad, aunque á veces coincidan. La cantidad, elemento importantísimo, sin duda alguna, en lenguas muertas, mucho más musicales que las vivas, no es tan importante en castellano, pues no tenemos siquiera signo ortográfico que la indique.

† 126. Existe, pues, alguna diferencia de cantidad en las sílabas castellanas, aunque no sea fácil, ó no lo haya sido hasta la fecha, determinar la relación de estas diferencias que sólo puede apreciar como efecto el oído. Mas basta la existencia de la cantidad prosódica dentro de los límites indicados, para que nuestro idioma tenga condiciones musicales. ¡Tal es la importancia de la cantidad! En los idiomas antiguos, que además de las variedades de la cantidad tenían todos riqueza de acentos, las obras de la palabra se parecían al canto: las lenguas modernas, menos dotadas de estos elementos prosódi-

(1) El Sr. Benot afirma que «nuestra prosodia no tiene nada de común con la latina ni la griega:

1.º Porque la nuestra es acentual y aquélla cuantitativa.

2.º Porque la cantidad de nuestras sílabas procura la igualdad y es invariable, mientras que las antiguas se distribuían en la razón de dos á uno».

cos, tienen, sin embargo, medios suficientes de ser agradables al oído, y uno de ellos es la cantidad variable. Si los idiomas perdiesen por completo la cantidad variable, la palabra sería de tan mal efecto como una pieza musical cuyas notas tuviesen todas igual duración. X

X 127. Las sílabas, por razón de la cantidad, se clasifican en breves y largas; denominaciones cuyo significado indica claramente la duración relativa, hasta hoy indeterminada, de las sílabas á que se aplican. X

128. Federico Diez, á pesar de todo, da las siguientes reglas de cantidad: «1.^a Es larga toda vocal acentuada delante de una consonante sencilla á la cual sigue una vocal: *mano*. 2.^a Las vocales átonas son breves: *infinito* (1). Larga es la sílaba que tiene el acento principal. Todas las otras son breves. La tónica final es en castellano aguda, pero no larga: *dará*. Las consonantes dobles latinas se simplifican en nuestra lengua, y esto determina que sea larga la vocal precedente.»

Y la Gramática de la Real Academia Española, dice al pie de la letra: «En castellano se denomina *larga* la vocal acentuada ó seguida de dos ó más consonantes; y *breve*, la que no se halla en ninguno de estos casos. En *pers-pi-ca-cia*, por ejemplo, son largas las sílabas primera y tercera, y breves las otras dos. También, según opinión de ciertos gramáticos, son largas las vocales que preceden á las consonantes, llamadas antiguamente dobles, *ch*, *ll*, *ñ*, *rr*, *x*; v. gr.: *cu-chitril*, *pe-lliza*, *le-ño*, *aca-rrear*, *e-xamen*.»

(1) Son, por tanto, breves todas las vocales de la palabra, menos la *i* de la sílaba *ni*.

En cambio, véase lo que dice el Sr. Coll y Vehí sobre la cantidad: «La cantidad prosódica es la *duración* y el acento la *intensidad*, sin que puedan confundirse en manera alguna, aunque coincidan á veces. La sílaba acentuada no es más larga ni más breve que las no acentuadas: es más *fuerte*.»

El Sr. Benot dice: «1.º Que unas sílabas exigen más tiempo que otras para su pronunciación, y que esta relación de duración se llama *cantidad*. 2.º Que el acento es *independiente* de la cantidad, y que, por tanto, no alarga necesariamente la duración de la sílaba, antes bien, muchas veces el acento está en una y la cantidad en otra; de modo que la más breve en tiempo suele ser la que exige mayor empuje de aliento: *transportó*, *patrio*, *ventrílocuo*. 3.º Que la cantidad prosódica no depende de la mayor ó menor duración del sonido, la cual es independiente de que éste sea simple ó compuesto. Y 4.º Que en el castellano, como en todas las lenguas, difieren las sílabas por su duración, pero no de suerte que pueda establecerse la diferencia de dos á uno ni de uno á medio.»

CAPITULO X

DEL ACENTO

I. Acento prosódico.—Importancia del acento en el lenguaje oral.—Las diversas clases de acento prosódico citadas por algunos autores, ¿se pueden referir al tono con que la sílaba acentuada se pronuncia?—Clasificación de las sílabas, según estén acentuadas prosódicamente ó no lo estén.—Idem de las palabras según tengan ó no acento prosódico.—Idem por el lugar que ocupa la sílaba prosódicamente acentuada: agudas, graves, esdrújulas y sobresdrújulas.

X 129. El acento prosódico (1) es un accidente del sonido. Veamos á qué cualidad de este fenómeno podemos referirle.

Al pronunciar las palabras no monosílabas se nota que una de las sílabas suena de manera diferente que las otras, aunque haya dos que estén formadas de las mismas letras, y aunque ambas se produzcan con el mismo tono, la misma duración y el mismo timbre. La sílaba *ra* consta de las mismas letras con las palabras *cantara* y *cantará*, y, sin embargo, se pronuncia diferentemente. A esta diferencia se le llama acento.

El acento no es, como afirman algunos autores—el maestro Nebrija entre ellos—la elevación ó depresión del tono con que se pronuncia una sílaba, pues se concibe cambiar el tono de las sílabas de una palabra sin que por eso cambie su acentuación. Las sílabas de la palabra *céfiro*, como dice Coll y Vehí (2)

(1) Del lat. *accentus*; de *ad*, hacia, y *cantus*, canto: cosa referente al canto.

(2) *Diálogos literarios*.

pueden cantarse de tal manera, que las dos últimas acompañen á dos notas más altas, más bajas ó iguales á las de *cé* sin que esta pierda el acento.

El acento no es tampoco la cantidad con que se pronuncia una sílaba, aunque ambos elementos coinciden con frecuencia. Las sílabas de dicha palabra *céfiro* pueden contarse con igual duración de tiempo ó cantidad, sin que por esto deje de notarse la sílaba acentuada.

Tampoco es el acento el timbre especial que damos á una sílaba, porque dos sílabas, una acentuada y otra no, se pueden pronunciar con los mismos ó diferentes harmónicos ó supertonos (1), subsistiendo, sin embargo, el efecto de la sílaba acentuada.

Será, por tanto, el acento, un efecto de la intensidad del sonido, pero de la intensidad de unos sonidos comparada con la de otros. En esto convienen casi todos los autores modernos (2). Un sencillo experimento lo comprueba. Volvamos á la palabra *céfiro*, disminuyamos la intensidad de *ce* y aumentemos la de *fi*: aunque bajemos el tono y abreviemos su pronunciación, habrá cambiado de lugar el acento prosódico. Los cantantes pueden comprobar mejor la exactitud de esta afirmación, pues cuando quieren acentuar una nota no hacen otra

(1) Véanse el número 21 y la nota correspondiente.

(2) El Sr. Benot, en su *Examen crítico de la acentuación castellana*, dice que el acento es la intensidad. Señala un esfuerzo de voz, no una prolongación del sonido. Tampoco el sonido es más agudo ó más grave por el hecho de llevar acento, ni puede confundirse con el tono.

cosa que producirla con mayor intensidad que la anterior y que la posterior; y los pianistas, por ejemplo, para producir el efecto de la acentuación, hieren con más fuerza las teclas para que las vibraciones de las cuerdas sean más amplias, con lo cual el sonido tiene mayor intensidad, esto es, queda acentuado.

Estas diferencias de intensidad ó de acento en las sílabas pueden apreciarse físicamente con aparatos adecuados, pues el problema se resuelve midiendo la diversa amplitud de las vibraciones sonoras; mas para el estudio de la palabra hablada nos basta distinguir, como distinguimos fácilmente, la intensidad relativa de las sílabas, ó sea la acentuación ó no acentuación de estos elementos del lenguaje oral.

Es, por tanto, el acento la mayor intensidad con que se pronuncia una sílaba en comparación con las demás de la misma palabras (1).

129. El acento prosódico es el elemento musical de más importancia en los idiomas vivos. Si las lenguas modernas hubieran perdido el acento en el grado en que perdieron la cantidad, habrían perdido casi todos los agradables efectos acústicos y habrían quedado sin las notas que más las caracterizan. Un idioma sin acentos y sin cantidad variable en sus sílabas y palabras sería el mayor tormento

(1) Es notable y merece muy detenido estudio la doctrina, que respecto del acento, exponen el Maestro Nebrija en su célebre *Gramática*, el P. Juan Villar, autor del siglo XVI en su *Tratado de la Prosodia ó de los acentos*, el P. Santiago Delgado, en su *Ortología castellana*, y el Sr. Sicilia en sus *Lecciones elementales de Ortología y Prosodia*.

del oído, pues estaría formado con sonidos sin otras buenas cualidades fonéticas que las procedentes del tono, timbre y una cantidad monótonamente repetida.

El acento prosódico es el alma, es el eje, el sol central, elemento dinámico de la palabra «á cuyo alrededor se agrupa la riqueza de entonaciones del idioma: es el hilo misterioso» que une en un todo musical las partes constituyentes de las voces ó dicciones. Con razón ha dicho el insigne filólogo Federico Diez: «Las letras son el cuerpo de la palabra: la vida y el alma de este cuerpo es la prosodia, la medida del tiempo, el acento que acompaña al sonido. La cantidad primitiva ha perdido su fuerza; pero el acento, en el cual reside propiamente el centro de gravedad de la palabra, se mantiene en su sitio y ejerce sobre la cantidad una influencia hasta ahora desconocida. La cantidad y el acento son dos modalidades prosódicas.»

130. Dada la anterior definición del acento, no cabe admitir su clasificación en agudo y grave, definiéndolos, como las denominaciones exigen, por la elevación ó depresión del tono, ni tampoco podemos admitir que el acento circunflejo sea el resultado de combinar la elevación y depresión del tono. De admitir estas diferencias en el acento prosódico, porque han existido en otros idiomas, fuerza nos es referirlas á la mayor intensidad del sonido en el acento agudo, que es el usado en nuestra lengua; á la menor en el grave, y á una intensidad variable y graduada, á la manera de un regulador musical, en el circunflejo.

131. La sílaba acentuada se llama sílaba dominante, y, usando una calificación que puede dar lugar á confundir el acento con el tono, se le llama

también tónica, á diferencia de las que no tienen acento, que se denominan átonas (1).

Al decir que acento es la *mayor* intensidad de una sílaba, decimos implícitamente que la idea es relativa, pues para aplicar á una cosa la cualidad de *mayor*, preciso ha sido compararla con otra diferente. De aquí se deduce que en las palabras monosílabas no se puede concebir el acento prosódico, porque si bien el sonido de la sílaba ha de tener algo de intensidad para que sea perceptible, no podremos decir que tiene *mayor intensidad* porque no hay otra sílaba que tenga menos, á no ser que la palabra se compare con otras inmediatas. En la frase *lo que se me dice* (2) sólo hay acento prosódico en la sílaba *di*. En cambio, si leemos bien esta otra: *lo que sé, me dice*, observaremos que hay acento prosódico en *sé* y *di*. A las palabras monosílabas aisladas no puede aplicarse con propiedad, por tanto, la idea de acento prosódico. Las palabras que se encuentran en este caso se unen, para los efectos del acento, á las palabras inmediatas, formando lo que se llama períodos prosódicos.

132. En cambio, todas las palabras de más de una sílaba tienen acento prosódico en una de ellas, y así se observa en las dicciones siguientes: *Manuel, virgen, Salvador, tijeras, cólico, horizontal, relojería, retruécano*. Por último, hay palabras compuestas en las que se distinguen sin esfuerzo dos acentos, aunque uno es más notable que otro, verbigracia: *protomártir, cándidamente* (3). De aquí

(1) Del gr. *á* (*a*), sin, y *τόνος* (*tonos*), tono: sin tono. Entiéndase sin acento prosódico.

(2) P. Nonell: *Gramática de la Lengua Castellana*.

(3) El Sr. Benot ha demostrado respecto á este

nace una clasificación de las palabras, por el acento prosódico, en palabras átonas, ó sin acento, como *Luis*, y palabras tónicas, ó con acento, como *Pablo*, y una subdivisión de las tónicas en monótonas (1), ó de un solo acento (que son la mayor parte), como *peral*, *manzano*, *nispero*, y dítonas (2), ó de dos acentos, como *lindamente*, *décimotercio*.

133. Otra clasificación más importante se hace de las palabras tónicas, teniendo en cuenta el lugar que ocupa la sílaba acentuada. Por este concepto, las palabras se clasifican en agudas, graves, esdrújulas y sobresdrújulas (3). Son agudas las palabras que tienen el acento prosódico en la última sílaba, como *pantalón*, *descender*; son graves, que también se llaman comunes, llanas ó regulares (y son las más numerosas) las palabras que tienen el acento prosódico en la penúltima sílaba, como *margin*, *Escritura*; son esdrújulas las que llevan acentuada la antepenúltima sílaba, como *Gramática*, *género*, y son sobresdrújulas las que llevan el acento prosódico

asunto: 1.º, que cada voz polisílaba tiene una sílaba de más intensidad, que es la dominante; 2.º, que no todas las dominantes tienen igual intensidad: las hay de primero, de segundo y de tercer grado; 3.º, que las dominantes son más ó menos prominentes, según el oficio y posición de la palabra en la frase; 4.º, que las pausas y entonaciones del período, hacen prominentes las dominantes: las dominantes más endebles pueden casi elevarse hasta el cuarto, quinto y aun sexto grado.

(1) Del gr. *μόνος* (*monos*), uno solo, y *τόνος* (*tonos*), tono: de un solo acento.

(2) Del gr. *δύς* (*dis*), dos, y *τόνος* (*tonos*), tono: de dos acentos.

(3) Del ital. *sdruc-ciolo*: que tiene el acento en la antepenúltima sílaba.

antes de la antepenúltima sílaba, como *búsquesele*, *licitamente*.

II. Acento ortográfico.—Reglas para leer bien las palabras que no deben llevar acento ortográfico.—Advertencias relativas á lectura de algunos monosílabos que ortográficamente no se centúan.—Necesidad de que el lector conozca el uso del acento ortográfico.

134. El signo del acento prosódico es el acento ortográfico, que consiste en una rayita oblicua (´), señalada de derecha á izquierda, la cual se coloca sobre la vocal de la sílaba que tiene acento prosódico. Mas para evitar en la Escritura el uso constante de este signo, se dan reglas ortográficas á fin de usarle solamente donde sea preciso.

Necesita, pues, el lector, de modo imprescindible, conocer dichas reglas para bien colocar el acento prosódico al leer las palabras que no le lleven escrito. De lo contrario, se expone á pronunciar mal muchas dicciones, ó á dudar, al menos, dónde debe colocar este efecto musical. Además, el cambio de colocación del acento produce barbarismos y muda la significación de las voces (1).

(1) El ya citado P. Villar encarece este conocimiento diciendo:

«Es necesario el conocimiento de los acentos de nuestras dicciones: lo primero para huir los barbarismos que trocándose en ellas se pueden cometer, como si por decir *sermón* dixesemos *sermon*. Lo segundo, porque sola la mudança de los acentos muda unas partes de la oracion en otras distintas en especie, como, si por decir *ésta*, dixesemos *está*. Y tambien muda unos tiempos en otros tiempos como se ve en

Las palabras que lleven pintado el acento no ofrecen dificultad alguna en este punto: el lector dará mayor intensidad, esto es, colocará el acento prosódico en la sílaba cuya vocal lleve el acento ortográfico. En este caso se encuentran, por ejemplo, todas las palabras esdrújulas y sobresdrújulas, como *pájaro*, *dígasele*; las graves que no terminan en vocal, *n ó s*, como *cáliz*, *árbol*, y las agudas terminadas en vocal, *n ó s*, como *café*, *lección*, *después*.

135. He aquí ahora las reglas para colocar el acento prosódico al leer las palabras que no le lleven ortográfico:

1.^o Las palabras terminadas en vocal, *n ó s*, que no lleven acento ortográfico son graves, esto es, deben pronunciarse colocando el acento en la penúltima sílaba. Ejemplos: *margen*, *origen*, *lunes*, *martes*, *viernes*, *Carlos*, *Carmen*, etc.

2.^a Por el contrario, las palabras que no terminen en vocal, *n ó s* y que no lleven acento ortográfico son agudas y deben leerse colocando el acento prosódico en la última sílaba, como en *vertical*, *ardid*, *reloj*, *pintar*, *escribir*, *capuz*.

133. Debemos advertir, por último, que hay palabras monosílabas que pueden tener dos ó más acepciones, y que llevan ó no acento ortográfico, según lo que signifiquen y de conformidad con su valor prosódico; mas hay otras de la misma clase, que cuando llevan acento ortográfico, deben tener menos intensidad al pronunciarse.

amé. Lo tercero para la distincion de los versos, pues de el verso agudo se distingue el ordinario ó comun, en que aquel acaba su sílaba larga, &. Lo quarto, porque un mesmo verso que sea constante y cabal en la medida se vicia y deshaze con sola la mudança de un acento.

En estas frases:

—¿Saldrás más tarde de paseo, si viene tu amigo?

—Si quisiera; más hare lo que tú me mandes.

El oído menos educado distingue aquí que el *más* de la primera frase tiene un valor prosódico mayor que el *mas* de la segunda; y que las palabras *si* y *tu* de la pregunta tienen menos intensidad que el *si* y el *tú* de la respuesta.

Pero leamos esta otra oración: *La niña entregó á su maestra la a, que habia dibujado.*

Y es evidente que, pronunciando bien, daremos más intensidad á la *a* que no lleva acento ortográfico. En el mismo caso se encuentran las demás letras vocales que llevan acento ortográfico, cuando son conjunciones, aunque tienen menos intensidad que cuando hacen el oficio de nombre sustantivo ó de interjección.

137. Todas estas reglas son aplicables á escritos correctamente ejecutados: si la escritura tiene defectos de acentuación es más difícil de leer, y para este caso necesita el lector, como único medio de remediar la falta indicada, conocer las reglas del uso del acento ortográfico, para suplirle, cuando sea necesario, con lo cual no producirá el mal efecto consiguiente á titubear ó equivocarse en asunto musical de tal interés. Dicho conocimiento del uso del acento ortográfico, corresponde de lleno al estudio de la Gramática en la parte de Ortografía.

CAPITULO XI

DE LA ORACIÓN GRAMATICAL

¿Qué es oración gramatical?—Sus elementos principales, sujeto, verbo y complementos.—Su relativa importancia.—Oraciones principales y oraciones subordinadas.—Necesidad de que el lector adquiriera, además de estas nociones, otros conocimientos gramaticales referentes á la oración.—Reglas de lectura de las palabras y de los elementos principales de la oración gramatical.—Idem respecto á la concordancia y al régimen.—Idem respecto al final de las oraciones largas, y á los choques de letras pertenecientes á palabras inmediatas.

138. Oración en Gramática, es la palabra ó reunión de palabras con que expresamos un juicio. *Yo escribo*: he aquí una oración gramatical.

La oración gramatical corresponde á la proposición de la Lógica y á la frase de la Retórica.

De la combinación de palabras resulta, pues, la oración gramatical, nuevo organismo, digámoslo así, del lenguaje, más complejo que los explicados anteriormente. Estudiemos en él lo que al lector pueda interesar.

139. Desde luego debe conocer los elementos principales de la oración gramatical, á saber: sujeto y verbo.

El verbo es el alma de la oración: sin esta palabra, expresa ó suplida, la oración no puede existir. El verbo es la palabra que significa la existencia de los seres ó una acción de ellos, como yo *leo* tú *escribes*.

El sujeto es la palabra que de ordinario designa el ser, que ejecuta la acción del verbo, con el cual

concierta siempre. Si decimos *el alumno estudia*, la palabra *estudia* indica que existe un ser que ejecuta la acción de estudiar, y la palabra *alumno* significa el ser que ejecuta dicha acción. *Estudia* es, por tanto, el verbo, y *alumno* el sujeto. Cantar, jugar, correr, pensar y discurrir son verbos: el que canta, el que juega, el que corre, etc., es el sujeto. En la denominación de complementos se incluyen todas las palabras que modifican la significación del verbo ó del sujeto. El estudio de las varias clases de complementos, que el lector debe conocer, corresponde propiamente á la Lógica, aunque es ya común incluirle en los tratados de Gramática.

140. El verbo es la palabra característica, la palabra indispensable de la oración: es, como si dijésemos, la parte más visible; pero no es la principal, porque depende del sujeto y á él se subordina: el sujeto es, por tanto, la cabeza de la oración.

141. La clasificación de las oraciones gramaticales que más interesa conocer al lector es la de principales y subordinadas. Cuando dos ó más oraciones aparecen relacionadas se observa que una expresa el pensamiento capital y que las demás determinan ó explican algo de ella: en este caso la primera se llama principal y las otras subordinadas. Ejemplo: *El niño á quien vimos ayer, se dió un golpe jugando á la pelota.* X

La oración principal es *el niño se dió un golpe*; y son subordinadas *á quien vimos ayer* y *jugando á la pelota*.

142. El lector debe tener estos conocimientos para distinguir las oraciones principales de las subordinadas y dar á cada una su valor relativo; porque el dueño de la casa es objeto de más atenciones que los individuos de la servidumbre, y es falta de dis-

creción, por lo menos, conceder al soldado raso los honores correspondientes al general.

143. Pero el lector debe conocer además las varias formas de las oraciones gramaticales; las relaciones entre las partes que las constituyen, esto es, la concordancia y el régimen; las reglas á que obedece su construcción y todas las circunstancias que, de un modo especial, se estudian en la parte de la Gramática, designada con el nombre de Sintaxis.

De esta manera, familiarizado el lector con la clase y estructura de las oraciones gramaticales, acostumbrado á analizarlas rapidísima, mentalmente y de un solo golpe de vista, leerá con facilidad y sin tropiezos de igual modo que va tranquilo y sin dificultades el que marcha por camino conocido.

Y con esto se va probando la suma y variedad de conocimientos que se necesitan para llegar á dominar el difícil Arte de leer.

144. He aquí ahora las reglas más importantes para la acertada lectura de las oraciones:

1.^a Cada palabra forma un todo prosódico que el oído debe percibir con distinción. A este efecto, entre palabra y palabra debe haber un silencio ó pausa de pequeña duración, que las separe fonéticamente unas de otras y complete la obra (que ejecuta casi del todo el acento) de individualizar las voces ó dicciones (1).

2.^a Los elementos principales de la oración forman unidades fonéticas más complejas, que deben

(1) Las palabras están separadas en el escrito por un espacio ó vacío, que es un verdadero signo ortográfico.

también ser determinadas ó individualizadas por efectos de voz, de los cuales sólo se puede adquirir idea en la práctica de la Lectura.

3.^a Cuidaremos de que el sujeto y el verbo no queden oscurecidos entre las demás palabras, sino que resalten y aparezcan de relieve en la oración, como partes principales de ella.

4.^a Cuando en una oración el sujeto conste de varias partes expresadas de una manera análoga ó haya complementos de estructura semejante, leeremos uno y otros con el mismo tono, la misma intensidad y la misma aproximada expresión. Antes de pronunciar la última parte del sujeto ó el último complemento de los semejantes, se puede hacer una inflexión de voz, cuya ejecución no es fácil determinar sino en los ejercicios prácticos de Lectura.

5.^a A la conformidad de accidentes entre las palabras en que haya concordancia gramatical, corresponderá semejanza de lectura; así como á la dependencia del régimen debe corresponder una inflexión de voz que la indique. Las pausas ó cortes entre las palabras concertadas y las que forman casos de régimen son, por lo común, de malísimo efecto.

6.^a Conviene reforzar la intensidad al final de las oraciones largas, porque dicho elemento del sonido suele decaer entonces sin que el lector lo advierta; así como debemos cuidar de que las articulaciones se emitan en tal caso con toda claridad y exactitud para no hacer obscura la enunciación. X

7.^a Cuando una palabra termine con el mismo sonido que sirve de principio á la siguiente, como ocurre en estos casos: *amistad divina*, *razón noble*, *hombre hermoso*, debemos procurar la mayor limpieza de pronunciación, pues fácilmente se deja sin pronunciar la última letra de la primera palabra,

y se dice, por ejemplo, *amista' divina, razó noble, hombr' hermoso*.

8.^a Mayor cuidado se ha de tener aún al leer, cuando la última letra de una palabra es *r, n* ó *z*, y la palabra siguiente comienza con *r*, pues el choque de estas articulaciones es difícil de pronunciar. Si no articulamos bien en este caso y no marcamos perfectamente la pausa ó silencio que debe haber entre palabra y palabra, en vez de decir, v. gr., *por razón, les reñí, cifras romanas, diez reales*, nos exponemos á decir *po-razón, le-reñí, cifra-romanas, dié-reales*.

CAPÍTULO XII

DE LA CLÁUSULA

I.—¿Qué se entiende por cláusula?—Elementos de las cláusulas: miembros é incisos.—Clasificación de las cláusulas por su extensión y por el número de oraciones gramaticales de que se forman.—Cláusulas llamadas períodos.—Reglas para la lectura de las cláusulas.

145. Cláusula (1) es la oración gramatical ó conjunto de oraciones en que se encierra la expresión de un pensamiento completo. Puede servir de ejemplo esta misma definición. La cláusula se llama también período, aunque esta palabra sirve igualmente para nombrar una especie de cláusulas.

146. En algunas cláusulas se observan á veces

(1) Del lat. *clausula*; de *clausus*, cerrado: expresión cerrada, concluida, completa.

dos ó más partes perfectamente distintas, cada una de las cuales contiene varias oraciones; estos elementos se llaman miembros de la cláusula, y sus divisiones, incisos (1). También se llaman incisos las frases explicativas de pequeña extensión que, intercalándose en los miembros de la cláusula, cortan el período.

147. Las cláusulas se dividen por su extensión en cortas y largas, y por las oraciones gramaticales que contienen, en simples y compuestas.

Son simples las cláusulas que constan de una sola oración, y compuestas las que se forman con dos ó más. He aquí una cláusula simple: *El empeño más noble es el de dominarse á si mismo*. Ejemplo de una cláusula compuesta: *Todos sabemos por experiencia propia que hay dentro de nuestro cuerpo una cosa que siente, piensa y quiere: esto es lo que llamamos alma*.

No hay necesidad de explicar las denominaciones corta y larga aplicadas á las cláusulas: generalmente las cláusulas de una, dos ó tres oraciones son cortas; las de cuatro en adelante casi siempre son largas. La denominación de cláusula corta suele corresponder á la de simple, así como la de larga suele corresponder á la de compuesta.

148. Fijémonos ahora en una especie de cláusulas compuestas, que no tienen denominación especial, pero que debe conocer el lector: las formadas con oraciones homólogas (2) ó por elementos muy semejantes, y dispuestas generalmente en gradación. Ejemplo:

(1) Del lat. *incisus*, cortado.

(2) Del gr. *ὁμός* (*homos*), parecido, y *λόγος* (*logos*), razón: razón parecida.

•El tártaro, el lapón, el indio rudo,
El tostado africano,
Es un un hombre, es tu imagen y es mi hermano.»

149. Por último, hay otra especie de cláusulas compuestas que el lector debe conocer: las que se denominan períodos. Período es, en su más restringida acepción, una cláusula compuesta de dos partes principales, que se llaman prótasis (1) y apódosis (2). Prótasis es la parte del período en que se expone el asunto, sin que en ella se dé la solución, por lo cual el sentido queda en suspenso; la apódosis es la parte del período en que se encuentra la correspondencia y solución de la prótasis, y con ella queda completa la expresión del pensamiento. De manera que la división entre la prótasis y la apódosis es, digámoslo así, la cima del período. Véase como ejemplo de esta especie de cláusula, uno de los períodos más notables de la Literatura castellana. Es del venerable maestro Fr. Luis de Granada, y dice así: *Hermosamente dijo Aristóteles que si habitasen algunos hombres debajo de la tierra en algunos palacios, adornados con diversas pinturas y con todas las cosas con que están ataviadas las casas de los que son tenidos por bienaventurados y ricos, los cuales hombres morando en aquellos soterraños, nunca hubiesen visto las cosas que están sobre la tierra, y hubiesen oído por fama que hay una divinidad en el mundo soberana, y después de esto, abiertas las gargantas de la tierra, saliesen de aquellos aposentos; cuando vie-*

(1) Del gr. *πρότασις* (*protasis*); de *πρό* (*pro*), delante, y *τάσις* (*tasis*), acción de extender delante: exposición.

(2) Del gr. *ἀπόδοσις* (*apodosis*), pago, restitución, correspondencia, solución.

sen la tierra, la mar y el cielo, la grandeza de las nubes la fuerza de los vientos, y pusiesen los ojos en el sol, y conociesen la grandeza y hermosura y eficacia de él, y cómo él, esclareciendo con su luz el cielo, es causa del día, y llegada la noche, viesen todo el cielo adornado y pintado con tantas y tan hermosas lumbreras, y notasen la variedad de la luna con sus crecientes y menguantes, y considerasen la variedad de los nacimientos y puestos de las estrellas, tan ordenados y tan constantes en sus movimientos en toda la eternidad: sin duda cuando los tales hombres, salidos de la obscuridad de sus cuevas, súbitamente viesan todo esto, luego conocerían haber sido verdadera la fama de lo que les fué dicho, que era haber en este mundo una soberana divinidad de que todo pendía.

La cláusula citada es un período de partes desiguales: la prótasis, que es la mayor, termina en la palabra *eternidad*. La apódosis comienza en la expresión *sin duda* y termina en *pendía*.

La prótasis se subdivide en dos partes principales, cuyo corte se encuentra en *aposentos*. *Morando en aquellos soterraños, abiertas las gargantas de la tierra, esclareciendo con su luz el cielo, y llegada la noche*, son incisos ó frases explicativas.

150. Hagamos, para terminar esta sección del presente capítulo, algunas observaciones sobre la lectura de las cláusulas.

1.^a Las oraciones de las cláusulas se distinguirán y separarán unas de otras al ser leídas con pausas ó silencios, de cuya duración se adquirirá idea fija en la práctica de la Lectura.

2.^a Los miembros de las cláusulas se distinguirán con pausas ó silencios de mayor duración, por regla general, de los que se emplean para separar las oraciones.

3.^a Al terminar la lectura de las cláusulas, se reforzará el último acento prosódico, y se disminuirán después la intensidad y el tono de un modo particular, para que se indique el término de la expresión del pensamiento al hacer la pausa inmediata.

4.^a En la lectura de los períodos cuidaremos de sostener y aun de elevar el tono y la intensidad hasta el fin de la prótasis, sin disminuirlos de la manera indicada en la observación anterior; por el contrario, deben sostenerse hasta el momento de la pausa. Al leer la apódosis cabe emplear un tono más grave y menor intensidad, y hasta disminuir la velocidad ó aire de la lectura.

5.^a Las oraciones llamadas homólogas (148) de una cláusula se leerán de manera semejante.

6.^a Por todos los medios de expresión significaremos al leer la dependencia de las oraciones subordinadas con respecto á las principales.

7.^a Debe cuidarse mucho de que el tono y la intensidad no decaigan al final de la cláusula. En este defecto se incurre con frecuencia, por el cansancio natural de la lectura, sin que el lector lo note.

8.^a Al pasar de una cláusula á otra se puede cambiar de tono, siempre que el cambio no sea muy brusco; esto es, siempre que el intervalo entre tono y tono no sea muy grande.

II.—Cualidades prosódicas de las cláusulas.—Ritmo ó número: ritmo de tiempo y ritmo de acento.—Acento expresivo: énfasis.—Inflexiones y modulaciones de la voz.—Ca lencias y cesuras.—Concepto de la armonía en la palabra hablada: armonía imitativa —Eufonía.—Cacofonía y sus principales especies.—Advertencia para el lector sobre las cualidades prosódicas de las cláusulas.

151. A mayor riqueza de elementos, mayor variedad de efectos y combinaciones. La cláusula, unidad oral más compleja que la oración, ofrece toda la variedad fonética de una verdadera frase musical de la palabra hablada, y en la cláusula podemos estudiar ya todos los efectos prosódicos de la obra literaria, pues que la obra literaria se compone de cláusulas enlazadas lógicamente.

Cabe, pues, referir á la cláusula enunciada las cualidades del sonido, los efectos de su interrupción y gran parte de sus varias combinaciones; ó de otra manera, la cláusula se presta al estudio del tono, intensidad, timbre, duración, pausas ó silencios, aire musical ó velocidad, melodía y cadencias; pero de estos puntos ya se dijo lo necesario en los números 19, 20, 21, 22 y 23.

152. Concretémonos aquí, por tanto, á estudiar solamente los efectos periódicos propios de las cláusulas en su eufonía ó condiciones agradables al oído y en su cacofonía ó mal sonido, fijándonos de paso en el concepto que en la Lectura pueden tener ciertas palabras del tecnicismo musical.

No hay para qué encarecer la importancia de este estudio. Ningún lector podrá interesar al auditorio si no sabe el modo de agradar al oído (1), y mal po-

(1) No puede llegar al corazón lo que ofende á los oídos. (Quintillano).

drá agradar al oído leyendo quien desconozca las condiciones musicales de las cláusulas.

Hemos visto en los capítulos precedentes que el tiempo empleado en pronunciar las palabras, limitado por las pausas de dicción á dicción, y sobre todo el acento prosódico, individualizan las unidades musicales formadas de sílabas. Pues bien, cuando oímos un discurso bien pronunciado ó una buena lectura, se observa que varias palabras están como agrupadas bajo un principio de unidad musical: este efecto constituye el ritmo (1).

X El ritmo es la proporción entre la respectiva longitud de las sílabas, palabras ó frases y las pausas que los separan y distinguen, combinándose con la acertada y varia distribución de las sílabas acentuadas. Estas condiciones agrupan las voces bajo el principio de unidad, de que antes hablábamos (2).

Encontramos, pues, en el ritmo dos elementos importantes: la duración de varios sonidos limitada y como sombreada por las pausas ó silencios, casi siempre desiguales, y los acentos prosódicos de las palabras, entre los cuales hay gradaciones y matices de importancia. El primer elemento se llama ritmo de tiempo: se refiere, por tanto, á la duración.

(1) El Sr. Coll y Vehí afirma que «todo vocablo lleva necesariamente un acento prosódico: toda frase ó grupo de vocablos un acento *ritmico*, predominante de los demás. Este ritmo es vago en la prosa y más preciso y regular en los versos».

(2) La Gramática de la Academia dice que «la buena combinación y ayuntamiento de las dicciones al construir las frases y períodos, produce el *número* ó *ritmo*; esto es, el movimiento, proporción, congruencia, orden y armonía *deleitosa*».

El segundo es el ritmo de acento: se refiere, por consiguiente, á la intensidad (1).

Siendo estas ideas expuestas á errores, nos parece conveniente insistir sobre ellas; y nada mejor para esto que estudiarlas en un ejemplo.

Leamos un conocido trozo de nuestros clásicos: la primera salida de Don Quijote: *Apenas habia el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habian saludado con dulce y meliflua armonia la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte á los mortales se mostraba, cuando el famoso Don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel (y era la verdad que por él caminaba).*

Difícilmente se encontrará un párrafo en prosa donde se desplieguen mejor todas las galas del ritmo. En efecto; desde luego se observa que esta cláusula esta compuesta de palabras largas y breves, hábilmente colocadas (2); se observan también dos pausas cortas en *apenas* y *Apolo*, otra de mediana duración en *tierra* y una bastante larga en *cabellos*.

(1) Ninguna de estas dos clases de ritmo se sujeta á reglas en la prosa; sólo la imitación de los buenos modelos y el buen gusto establecen y producen el ritmo. Como más adelante veremos, en el verso, tanto el ritmo de tiempo (medida) como el de acento, y singularmente el primero, están sujetos á reglas conocidas.

(2) 47 monosílabas, 16 disílabas, 32 trisílabas y 10 de cuatro sílabas.

Otros silencios de varia duración se notan en *pajarillos, lenguas, saludado, armonía, aurora, que, marido, horizonte, mostraba* (silencio mayor de la cláusula), *caballero, Mancha, plumas, Rocinante, Montiel, verdad y caminaba*. Pues bien; esta feliz combinación de palabras, que no duran lo mismo, y esta distribución de pausas, no equidistantes ni simétricas, pero sí proporcionada, constituye el ritmo de tiempo.

Leyendo detenidamente la cláusula copiada, veremos que hasta la palabra *cabellos* hay trece acentos por sódicos (1), de los cuales son más notables los de *Apolo, tierra, hebras y cabellos*; alrededor del primero se agrupan todos los que hay hasta la palabra *tendido*; el de *tierra* preside á otros tres menos intensos, y los dos restantes van acompañados de otro secundario. Esta hermosa combinación de las palabras acentuadas constituye el ritmo de acento.

Saquemos de su lugar los acentos predominantes, y el ritmo de acento se habrá destruido por completo. En efecto, leamos el principio de la cláusula con esta construcción, y se comprobará lo que acabamos de decir: *Apenas Apolo rubicundo había tendido las hebras doradas de sus cabellos hermosos por la tierra ancha y espaciosa, etc.*

Algunos acentos predominantes han cambiado de lugar; su distribución tiene cierto sonsonete, y no sólo el ritmo de acento ha desaparecido casi por completo, sino que también el de tiempo ha sufrido un gran quebranto. Y así sucede en todos los casos semejantes, porque ambas clases de ritmo van tan unidas, coinciden de tal manera, que podemos com-

(1) La palabra *faz* tiene más intensidad que las monosílabas inmediatas: está, pues, acentuada.

pararlas al contorno y á la superficie de las figuras geométricas: no se modifica una sin que la otra se modifique simultáneamente.

El ritmo se llama también número. En las lenguas muertas, en que eran más perceptibles los efectos de la cantidad, habria diferencias entre ambas ideas; en castellano es difícil encontrarla.

Vemos, pues, cuán importante es el ritmo en la palabra; y nada más natural, si se tiene en cuenta que corresponde al ritmo de los movimientos del espíritu.

153. Con independenciam de las condiciones prosódicas hasta ahora explicadas, podemos observar aún otros efectos musicales de la cláusula. Tomemos una frase cualquiera: *abre la ventana*, por ejemplo. Esta frase, sin alterar los sonidos ni los acentos, se puede pronunciar de varias maneras.

Preguntando.—*¿Abre la ventana?*

Respondiendo.—*Abre la ventana.*

Mandando.—*¡Abre la ventana!*

Suplicando.—*¡Abre la ventana!*

Con expresión de impaciencia.—*¡Abre la ventana!*

Con expresión de ira.—*¡Abre la ventana!* (1).

De igual modo, leyendo bien estos versos del duque de Rivas,

Mucho al de Borbón le debe,

Aun mucho más de él espera.

Y al de Benavente mucho

considerar le interesa.

hay que marcar con expresión particular la frase

(1) Talma, el primer trágico francés, aseguraba que hay cuatro maneras de decir: ¡Mire V. qué perro! (Dominguez y Serrano de la Pedrosa, *La Lectura como arte.*)

Aun mucho más de él espera, y lo mismo ocurre con las palabras *Mucho*. . *debe* y *mucho Considerar*. Pues bien, estas maneras de modificar la voz constituyen el acento expresivo, que el Sr. Benot llama intonación.

Es, por tanto, acento expresivo un efecto prosódico de intensidad por el cual significamos nuestros afectos y señalamos ó distinguimos las ideas más importantes de la cláusula (1). Son signos del acento expresivo la interrogación, la admiración y el subrayado de las palabras.

Se pronuncian, pues, con diverso acento expresivo las preguntas y las respuestas, las interjecciones, las palabras de admiración, las frases intencionadas, y, en fin, todas las formas de la palabra que manifiesten un estado particular de ánimo ó una determinación especialísima de ideas.

El énfasis (2) es, en realidad, una forma del acento anterior: es un medio de expresión que añade algo á la expresión natural y sencilla de la palabra. El énfasis, cuando no es oportuno, es falta que da á la pronunciación forma afectada y ridícula.

154. Llámase inflexión (3) de voz al cambio de un tono á otro más agudo ó más grave. Las inflexiones inmotivadas, bruscas y muy extensas son desagradables. Por el contrario, cuando el tono natural y sencillo se va elevando lentamente á medida que au-

(1) Coll y Vehí llama *patético* al acento expresivo de afectos, é *ideológico* al que sirve para señalar la importancia de las ideas.

(2) Del gr. ἐμφασις (*emphasis*); de ἐν (*en*), y φάσις (*phasis*), acusación: acusación (de expresión) en (la palabra).

(3) Del lat. *inflexio*; de *in*, *en*, y *flecto*, (yo) doblo: dobladura ó torcedura en la voz.

menta el interés de lo que se dice y el fuego de la expresión, las inflexiones de voz son de muy buen efecto en todas las artes de la palabra. El mismo resultado se obtiene cuando después de haber dicho con toda brillantez y riqueza de acentos una ó más cláusulas, pasamos hábilmente á otro tono más bajo, dando al oído el descanso de la variación artística y del claro-oscuro de la palabra hablada.

Cuando pasamos de un tono á otro muy distante, valiéndonos de frases pronunciadas en tonos intermedios para preparar el tránsito, se produce lo que en las artes de la palabra se llama modulación. Es, por tanto, la modulación una serie de inflexiones de voz hábilmente preparadas para hacer una transición de un tono general de la voz hablada á otro tono más agudo ó más grave.

155. Ya dijimos en el número 23 lo que en Música se entiende por *cadencia* (1). En las artes de la palabra, *cadencia* significa lo mismo: un reposo, una clase de silencio (no toda pausa), que se encuentra al final de las partes principales de la cláusula. Suele dársele también á esta palabra la significación de ritmo ó número, explicándose tal impropiedad de expresión, porque, como hemos visto, las pausas, y, por tanto, las cadencias, son elementos importantes del ritmo. No deben confundirse, sin embargo, ambas ideas, porque es preciso distinguir s empre el todo de sus elementos.

La *cesura* (2) es otra clase de silencio, que se produce cuando la cláusula se interrumpe con un inciso

(1) Del lat. *cado*, (yo) *caigo*: *caída* (del sonido).

(2) Del lat. *caesura*; de *caedo*, (yo) *corto*: *cortadura*.

ó expresión aclaratoria. Es el efecto prosódico de la incisión ó corte de la frase (1).

156. Ya hemos visto anteriormente, que la palabra armonía no ponía ser aplicada con propiedad al efecto prosódico de la palabra hablada. Sin embargo, su uso está muy generalizado, y fuerza es explicar las significaciones que puede tener. En sentido general significa feliz combinación de todas las buenas cualidades prosódicas de la cláusula: en resumen, el acertado empleo de la melodía ó sucesión agradable de sonidos, y del ritmo, en sus dos variedades.

Estúdiase además en Literatura la armonía imitativa, calificativo que no necesita explicación. Se dice que hay armonía imitativa en una cláusula, cuando con las palabras imitamos otros sonidos (onomatopeya) (2), el movimiento físico y sensible de los cuerpos, ó lo que es más difícil, las pasiones humanas, ó sea, la agitación profunda del ánimo.

Espléndido ejemplo de la primera clase de armonía nos dan estos magníficos versos de Zorrilla:

«Si á mí, Señor, bajara tu espíritu inmortal,

 Mi voz fuera más dulce que el ruido de las hojas
 Mecidas por las auras del oloroso Abril,
 Más gratas que del fénix las últimas congojas
 Y más que los gorjeos del ruiseñor gentil.
 Más grave y majestuosa que el eco del torrente
 Que cruza del desierto la inmensa soledad;
 Más grande y más solemne que sobre el mar hirviente
 El ruido con que rueda la ronca tempestad.»

(1) El verso, además de las cadencias y cesuras de la prosa, tiene en sitios fijos otras cadencias y cesuras propias, de que se hablará oportunamente.

(2) Véase el final del número 119.

Martínez de la Rosa nos ofrece un ejemplo de la armonía, que imita el movimiento físico de los cuerpos, en estos versos:

«Ora rápido y vivo
El ciervo fugitivo,
Ora acompaÑe lento y sosega lo
El tardo buey con el fecundo arado »

Los dos primeros versos, cortos y fluidos, expresan, con su estructura, la carrera veloz del ciervo: los otros dos, largos y robustos, nos hablan, sólo con sus elementos fonéticos, del andar reposado y firme del buey uncido al yugo.

La armonía imitativa de ciertos estados del ánimo puede notarse en estos ejemplos:

«¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda, por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!»

(Fr. Luis de León.)

«Los antes bienhadados
Y los agora tristes y afligidos,
A tus pechos criados,
De ti desposeídos,
¿A dó convertirán ya sus sentidos?
¿Qué mirarán los ojos
Que vieron de tu rostro la hermosura
Que no le sea enojos?
Quien oyó tu dulzura,
¿Qué no tendrá por sordo y desventura?»

(Idem.)

«En la aotecámara suena
Rumor impensado luego:
Abrese al fin la mampara
Y entra el de Borbón soberbio,
Con el semblante de azufre
Y con los ojos de fuego,

Bramando de ira y de rabia,
 Que enfrena mal el respeto.
 Y con balbuciente lengua
 Y con mal borrado ceño
 Acusa al de Benavente
 Un desagravio pidiendo.»

(*Duque de Rivas.*)

«¡Adiós, mis pastores!
 ¡Adiós, mis zagalas!
 ¡Sabrosos amores
 De pecho infantil!
 Del viento en las alas
 Mi pena á deciros
 Mis tiernos suspiros
 Vendrán del Genil.»

(*Florán.*)

157. Eufonía (1) significa, al pie de la letra, buen sonido, y como la armonía, en la primera acepción que le hemos dado, es el efecto de la combinación en las cláusulas de buenas condiciones fonéticas. Los versos citados anteriormente tienen la cualidad de la eufonía.

158. Por el contrario, cacofonía (2) es cualquier efecto fonético desagradable al oído. Procede este vicio de muchas causas, cada una de las cuales da origen á una especie de cacofonía. En la imposibilidad de señalarlas todas, se indican las principales.

El hiato (3) es el efecto cacofónico que produce el

(1) Del gr. εὐφωνία (*euphoonia*); de εὖ (*eu*), bien, y φωνή (*phoonee*), sonido: buen sonido.

(2) Del gr. κακοφωνία (*kakophoonia*); de κακός (*kakos*), malos, y φωνή (*phoonee*), sonido: mal sonido.

(3) Del lat. *hiatus*; de *hio*, (yo) abro la boca: abertura de la boca, bostezo.

El Sr. Benot llama al hiato adiptongación (del grie-

encuentro de vocales de igual clase. Véase el siguiente verso de uno de los más célebres é intencionados poemas de D. Ramón de Campoamor:

«Que llama amor á amar á su mane'a.»

El sonsonete procede de la repetición de terminaciones iguales ó muy semejantes.

«¡Hay en el mundo tanto tontol...»

Es causa de cacofonía la proximidad de articulaciones iguales ó semejantes. Ejemplos. *Por razón del sexo pudo eximirse del examen extraordinario. Error remoto. Atroz zozobra.* He aquí unos versos extremadamente cacofónicos, compuestos sin fines artísticos por uno de los mejores poetas cómicos contemporáneos:

Paco Peco, chico rico,
Insultó de modo loco
A su tío Federico,
Que le dijo: Poco á poco,
Paco Peco, poco pico.

159. ¿Qué aplicaciones haremos de estos conocimientos á la Lectura? En la práctica muchísimas, si bien en la teoría no es posible formular sobre tales materias más que una sola advertencia. Como el lector ha de interpretar fielmente la obra escrita, no puede añadirle condiciones eufónicas ni suprimir los malos efectos prósódicos que en ella se noten; pero el que quiera merecer el título de lector, debe estudiar detenidamente la eufonía de la obra que ha de leer, así como sus efectos cacofónicos, para realzar aquélla, sin desperdiciar ninguna belleza parcial, y disimular éstos cuanto le sea posible.

go *a*, *a*, sin, y de διφθόγγος, *diphthongos*, diptongo: sin diptongo.)

CAPÍTULO XIII

DE LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN

Signos de puntuación y necesidad de su uso.—Indicaciones prosódicas y lógicas de la coma, punto y coma, dos puntos, punto final, puntos suspensivos, interrogación, admiración y paréntesis.—Ídem de la crema ó diéresis, guión, comillas, raya, dos rayas, llave ó corchete, asterisco, tilde, manecilla y subrayado.—Otros signos de puntuación.—Signos ortográficos anticuados: apóstrofo, párrafo y calderón, y abreviatura de letra consonante.—Necesidad de que el lector conozca el valor de los signos de puntuación y el uso de los mismos.

160. Además de las letras fueron necesarios en la escritura otros signos que, expresando ideas relativas, determinasen más el valor lógico y los accidentes ó variaciones fonéticas de la palabra, y que diesen mayor claridad y expresión á los escritos: de aquí se originaron los signos de puntuación y las notas auxiliares (1).

(1) No parece indispensable, después de lo dicho, probar con ejemplos la necesidad de los signos de puntuación, pues fácilmente se comprende que un escrito sin dichos signos se presta á varias interpretaciones. Sin embargo, por no faltar á la costumbre establecida en algunas obras de Teoría de la Lectura, y para no contribuir á la corrupción del gusto artístico citando ciertos versos desdichados, referiremos un verídico episodio parlamentario.

En cierta cámara popular, cuya determinación no importa, se levantó á hablar un ministro á quien era hostil la mayoría. El orador, un tanto molesto con aquella situación, dijo estas palabras, después del exordio:

«El gobierno necesita una mayoría parlamentaria

Los signos de puntuación y las notas auxiliares de uso corriente, son (1):

- , coma (2),
- ; punto y coma,
- : dos puntos,
- . punto final y punto de abreviatura,
- puntos suspensivos,
- ¿? signos de interrogación,

para que le ayude y para que le sirva...» El ministro no pudo continuar. Una tempestad parlamentaria ahogó su voz, y el desorden fué tan grande, que el presidente se cubrió y dió por terminada la sesión. Los diputados de la mayoría exigieron luego que se explicasen cumplidamente las palabras ofensivas: aquello era llamar servil á la mayoría, y ninguno de sus dignos individuos se contentaba con menos que con la dimisión del ministro. Y, sin embargo, se contentaron todos con muy poco. Al otro día, en el extracto oficial de la sesión se leía lo siguiente:

«El gobierno necesita una mayoría para que le ayude, y para que le sirva una administración independiente.»

Los diputados ofendidos se dieron por satisfechos con aquel rasguillo caligráfico, y el conflicto parlamentario se deshizo al conjuro de una coma. ¿Puede aducirse mejor prueba de la necesidad de los signos de puntuación?

(1) El sabio impresor veneciano Aldo Manuzio comenzó á usar con regularidad, á fines del siglo xv, casi todos los signos del sistema de puntuación que hoy se usa en la mayor parte de los países civilizados.—(Benot, ob. cit.)

Los puntos suspensivos no se encuentran usados antes del presente siglo.—(Legouvé, ob. cit.)

La puntuación moderna no se generalizó en España hasta fines del siglo xvii. Para conocer el origen y la historia de los signos de puntuación, véase el *Manual de Paleografía diplomática*, del Sr. Muñoz y Rivero.

(2) Del gr. κόμμα (*komma*), inciso.

- ¡ ! signos de admiración,
- () paréntesis,
- .. crema ó diéresis,
- guión,
- « » comillas,
- raya ó guión mayor,
- = dos rayas,
- { } llave ó corchete,
- (a) ó (1) asterisco y signo de llamada,
- ~ tilde,
-  manecilla,
- y el *subrayado*.

161. Como se ve, son muy pocos los signos de puntuación para indicar todas las variaciones del pensamiento, de los afectos y del sonido. Por esta causa, los signos de puntuación tienen valores diferentes, que sólo pueden fijarse en la práctica de la Lectura (1). Hagamos, sin embargo, algunas observaciones sobre lo que cada uno e los signos representa prosódica, patética y lógicamente.

(1) Tratando de esta materia dicen donosamente los Sres. Domínguez y Serrano de la Pedrosa en su obra ya citada:

«Por muy buena voluntad con que los contemos, nunca pasau de ocho ó diez; y como las inflexiones y matices que están encargados de indicar son muchos más, fuerza ha sido adjudicar á cada signo varias de aquéllas.

»
 » Esa coma, deshonrada por los alemanes, que han hecho de ella el simbolo del cólera asiático, con la misma inocencia separa los doscientos nominativos que dijeron que sí, que detiene los alientos del lector entre una oración condicional y la amenaza terrible que puede seguirla.»

Los signos de puntuación, propiamente así llamados (coma, punto y coma, dos puntos, punto final, interrogación, admiración y paréntesis), tienen todos el valor prosódico de una pausa ó silencio, de duración tan variable, que á veces una coma, por su valor lógico, representa un silencio mayor que el de los dos puntos y aun que el punto final. Es, por tanto, imposible determinar teóricamente todos los valores prosódicos de los signos de puntuación.

Algo más podemos decir respecto á su valor lógico. Comencemos por los diferentes valores que puede tener la coma, aunque «es el más arbitrario de todos los signos».

1.^a La coma puede separar del resto de la cláusula el vocativo, ó sea la palabra que designa á la persona con quien se habla. *Entraré, Señor, en tu casa, y, lleno de respeto, te adoraré en tu santo templo.* — *Dadme albricias, compadre, que vuestro jumento ha parecido.* — *Yo os las mando, y buenas, compadre.* En estos casos la coma es además signo de acento expresivo. 2.^a Puede indicar también la coma, que las palabras que separa pertenecen al mismo grupo gramatical. *Las partes del mundo son cinco: Europa, Asia, Africa, América y Oceanía. Era amable, sabio, prudente y cortés.* 3.^a Asimismo puede indicar la coma el final de una oración y el principio de otra. *Hijo mío, honra á tu padre, que te dió la vida, y respeta á tu madre, que sufrió tanto llevándote en las entrañas.* 4.^a También puede indicar la coma los incisos de una cláusula. *Pablos, decía, por amor de Dios, que te duelas de mí.* 5.^a Por último, la coma puede indicar la inversión del orden gramatical de una frase. *En la primera página de la Biblia, se cuenta el principio de los tiempos y de las cosas: y en su última página, el fin de las cosas y de los tiempos.*

El punto y coma puede indicar:

1.º El fin de un miembro en la cláusula y el principio de otro. *Pedid, y se os dará; buscad, y hallaréis; llamad, y se os abrirá* (1). 2.º El comienzo de una proposición adversativa. *Un hijo bueno es el regocijo de su padre; pero un hijo insensato es la tristeza de la madre*. 3.º El punto de unión de dos cláusulas que no tienen fuerte relación lógica. Una *y*, que hace más bien oficios de interjección que de conjunción, indica además esta forma de lenguaje. *Nada bastó para desalojar al enemigo, hasta que se abrevió el asalto por el camino que abrió la artillería; y se observó que uno solo se rindió á la merced de los españoles*.

Indicaciones de los dos puntos:

1.ª La separación entre una proposición general y las particulares que la prueban. *No aflige á los mortales vicio más pernicioso que el juego: por él, gentes muy acomodadas han venido á parar en la mayor miseria, y aun en el patíbulo; por él, además del caudal, pierde el hombre la vergüenza, y hasta la estimación de sí propio*. 2.ª Una enumeración de seres ó de sucesos. *Dos virtudes debes tener para ser aplicado: respeto á tu maestro y amor al estudio. Las partes de la oración son diez: artículo, nombre, adjetivo, etc.* 3.ª Una cita literal. *Dice Cicerón: No hay cosa que tanto desagrade al hombre como la envidia*. 4.ª El fin del saludo de una carta. *Muy señor mío: Recibi oportunamente los documentos que le había pedido, etc.* (2).

El punto final indica la terminación de una cláusula

(1) Véanse además los ejemplos de cláusulas compuestas de las páginas 153 y 158.

(2) En este caso los dos puntos, á semejanza de la coma, separan un vocativo del resto de la cláusula.

la. El mismo signo suele indicar la escritura abreviada de una palabra, como ocurre en *V., S. M., etc.*

Los puntos suspensivos y los signos de interrogación y admiración son siempre signos de acento expresivo; pero además tienen otras particularidades, que deben ser conocidas por el lector. He aquí las principales de los puntos suspensivos: 1.^a Que la expresión del pensamiento ha quedado incompleta, debiéndose dejar, por tanto, cortado el efecto prosódico sin la cadencia final del punto. *A quien Dios no le da hijos...—Otra vez, Braulio, iremos á la fonda, y no tendrás...—Usted, señora mía, hará lo que...* 2.^a Temor de decir una cosa ó una pausa estudiada para producir sorpresa. *Le diría que ha muerto su padre... pero no tengo valor para tanto. Se hizo la cita, y nos reunimos... cuatro personas.* 3.^a Que la copia del escrito no es íntegra... *el niño que á mi izquierda tenía, hacía saltar las aceitunas á un plato de magras con tomate.* Lo mismo indica una línea completa de puntos suspensivos (1). 4.^a La línea completa de puntos suspensivos indica también que entre un suceso referido y el que se va á referir, ha transcurrido bastante tiempo. *Y aquel niño de siete años se embarcó para América.*

.....
Un anciano de luenga barba, que había llegado al puerto en el último vapor, se paró delante de la casa derruida.

La interrogación indica duda ó pregunta. *¿A qué vienes? ¿Te veré mañana? Sin los premios y los castigos de la otra vida, ¿dónde está la justicia? ¿dónde está la Providencia? ¿dónde el estímulo para la virtud y el freno para el vicio?*

(1) Véase la nota puesta al pie de la pág. 169.

La admiración es el signo más difícil de interpretar, pues que sirve para expresar casi todos los afectos del ánimo, como la ira, el dolor, la alegría, la sorpresa, etc. La mucha práctica enseñará la interpretación que en cada caso debe darse á estos signos. La observación anterior se puede comprobar leyendo las siguientes frases: *¡Ay de mí!* *¡Qué asombro!* *¡Cuánto engaño!* *¡Qué imprudencia!* *¡Viva España!* *¡A las armas!*

El signo de admiración y de interrogación se usan también encerrados en un paréntesis, para indicar la contraposición de dos ideas. *El ladronzuelo, que manifestó llamarse Inocente (!), fué conducido á la prevención.*

El paréntesis puede indicar:

1.º Que las palabras en él comprendidas no tienen mucha relación con lo que se va diciendo. Y *¿quién era (exclamarán sin duda mis lectores) este nuncio del sol, este héroe matinal, á quien aclamaban en coro todos los cuadrúpedos vivientes?* 2.º Las letras ó palabras que se suplen para mejor inteligencia del escrito. *Reprimta (César) á los suyos para que no se lanzasen al combate.* 3.º Que el nombre que encierra se lea en algunos casos antes que los apellidos. *Granada (Fray Luis de).*

162. La crema ó diéresis indica que la *u* de las sílabas *gue, gui* representa el sonido vocal que le es propio, como en *vergüenza, argüir*, ó que se debe deshacer el diptongo sobre el cual se encuentra colocada, como en *süave y rüido*, que se leerán *su-ave* y *ru-ido*.

Las comillas indican una copia literal. *Balmes dice: «No faltan algunos que sin negar definitivamente la verdad de la Religión, no le están tampoco adheridos, ni cuidan de averiguar si es verdadera ó*

falsa. Estos se llaman indiferentes en materia de Religión.»

El guión indica, generalmente al fin del renglón, que no ha terminado la escritura de la palabra. La raya, llamada también guión mayor, indica:

1.º Las palabras que corresponden á los diversos personajes que intervienen en una conversación. *¿Cómo te llamas? le preguntó el capitán.—Andrés Pereda, contestó el valiente.—¿De dónde eres? —De Castilla. He aquí otro ejemplo: Pido la palabra.—Pues yo la tomo.—Pues yo la agarro.—Pues yo no la suelto.—Pues yo...—Pues tú...—Pues sí... —Pues no...* 2.º Lo mismo que el paréntesis; á saber: que las palabras comprendidas entre las dos rayas no tienen estrecha relación con lo que se va diciendo. *El joven—la fortuna es mudable—perdió la gracia del marqués al año siguiente.* 3.º Que se ha de suplir una palabra, como ocurre en este caso:

Regla 1.^a

— 2.^a, etc.

Las dos rayas indican en las copias el cambio de párrafo. Tienen, pues, el valor de punto y aparte.

La llave ó corchete indican subordinación ó coordinación de ideas. Véase el cuadro sinóptico de la página 24.

El asterisco (1), ó signo de llamada, indica, como en el caso presente, que se lea lo escrito que al pie ó al margen de la plana lleva el mismo signo.

La tilde significa escritura abreviada como en la frase *Excmo. Sr.* Ya hemos visto que el punto indica á veces lo mismo.

La manecilla indica que el párrafo ó frase siguiente es de mucho interés.

(1) Del gr. ἀστερίσκος (*asteriskos*), estrellita.

Por último, el subrayado (1), que en lo impreso se compone con letra *cursiva*, indica también lo más importante de un escrito, las voces extranjeras y las que de intento se escriben mal. Repitiendo una frase que otra persona ha pronunciado mal, decimos, por ejemplo: «Si; puede que *haiga* mucha gente en el beneficio del *clown*.» En las obras didácticas se encuentran subrayados los ejemplos con que se confirma la doctrina expuesta. El subrayado es también en muchos casos signo de acento expresivo.

Además de estos signos, hay otros varios, que no deben ser desconocidos para el lector, aunque no se estudian en los tratados de Gramática. Tales son la variedad de tamaños y formas de letra en un mismo escrito (signo que suele representar las mismas ideas que la letra cursiva en medio de la redonda); los espacios menores, que significan la diversidad de palabras; los renglones sangrados, que son signos de final de párrafos, y otros huecos mayores, que representan el final de capítulos, partes ó secciones interesantes del escrito.

163. Han caído en desuso los siguientes signos ortográficos, que el lector debe conocer para leer bien los escritos en que se encuentran usados.

- ‘ apóstrofo,
- § párrafo,
- ¶ calderón y
- abreviatura de una letra consonante.

El apóstrofo indicaba la omisión de una vocal. *L' aspereza*, en lugar de *la aspereza*.

El párrafo y el calderón indicaban las partes principales en que el autor dividía un capítulo del es-

(1) Del lat. *sub*, debajo, y de rayado: rayado por debajo.

crito. En la actualidad, estos signos han sido sustituidos con números en algunas obras de enseñanza (como en la presente) para facilitar las citas y referencias.

El — se encuentra colocado sobre algunas vocales para indicar la abreviatura de una letra consonante. Ejemplo: *cōrecta*, por *correcta*.

Respecto al uso de acentos antiguos, véase lo dicho en el número 130 (1).

(1) Nos place transcribir á continuación un documento histórico que tiene indudable interés para los maestros de primera enseñanza y en el cual se encuentran signos de puntuación que han caído en desuso. Es uno de los títulos profesionales, entendido con arreglo al primer modelo de los documentos de esta clase, y dice así:

«.....
 »Don Ignacio Perez. Roque de Liaño. Alonso Roque, Examinadores perpetuos, y generales del Novilísimo, Arte de Leer, Efcrivir, y Contar, en estos Reynos de Eſpaña; En virtud de Reales ordenes de fu Mageſtad, y Señores de fu Real Cosejo de Caſtilla; Certificamos, que oy día de la fecha, aviendo primero precedido informacion de buena vida, y coſtumbres. fer Chriſtiano viejo, limpio de toda mala raza, nada ſoſpechoſo contra nueſtra Santa Fe Catholica, y preſentado la Fe de Bautiſmo, por la cual conſta le bautizaron á Juan Lorenço Lopez, vezino de eſta villa de Madrid, en la Parroquial de San Andrés, y tener de edad treinta y dos años; y juntamente licencia del feñor Vicario; para enseñar la doctrina chriſtiana; Y aviendo eſcrito en nueſtra preſencia letra Redonda, Antigua, Baſtarda, Liberal y Aproveſſada; y explicado en que ſe conoceran, firmas, rubricas y letras falſas, y experimentando que ſabe las cinco reglas de cuentas, la Ortographia, y líneas que comprehenden las letras particularmente las mayuſculas, que llaman Latinas, ó Goticas, para fu perfeccion, orden, igualdad, difpoſicion, hermoſura, ſimetria y diſtribucion,

164. El lector debe conocer los signos de puntuación, de igual manera que las letras, para interpretarlos debidamente, y no los conocerá bien si no aprecia, en primer término, el valor lógico de cada uno, y en segundo, su significación prosódica.

Concluamos con una advertencia semejante á la que hicimos al terminar el capítulo del acento. Si los escritos que se han de leer son correctos, con las anteriores explicaciones y la práctica necesaria podremos interpretar bien los signos de puntuación; mas si el escrito carece de tales signos ó los tiene mal usados, necesita el lector conocer el uso de ellos para suplirlos convenientemente.

y todo aquello que se requiere conforme al dicho Arte, por hallarle bastantemente ábil; y suficiente, le Aprobamos por Maestro del dicho Arte de Leer, Escribir y Contar, para que como tal pueda exercitarle y enseñar lo que los demás Maestros Aprobados, así en esta Villa como en todas las Ciudades, Villas y Lugares de los Reynos de España, fin que incurra en pena alguna, antes bien exortamos á qualquier justicias de su Magestad, ante quien este título presentare, le ayan, y tengan por tal Maestro, y no consentan ni permitan que en la parte donde exercitare dicho Arte, aya otro Maestro que no esté examinado en la forma referida, y le manden guardar todos los honores, franquezas y prehemencias, que como á tal Maestro se le deben guardar en conformidad con las Leyes de estos Reinos; y le hagan acudir con todos los derechos que huviere de aver y concertare con las partes, mediante que el suyo dicho ha jurado de usar bien y fidedignamente del dicho Arte, sin ningun fraude descuido y mal exemplar. Y para que conste damos la presente de pedimento de dicho Juan Lorenzo, en la Villa de Madrid á veinte y siete de Julio, año del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo, de mil quinientos y noveta y vno. D. Ignacio Perez. Roque de Liaño. Alfonso Roque. »

CAPITULO XIV

DE LA OBRA LITERARIA

¿Qué se entiende por obra literaria?—Elementos de la obra literaria: asunto y formas de elocución.—Formas de elocución, teniendo en cuenta la naturaleza del asunto que expresan: descripción y narración.—Idem teniendo en cuenta el número de personas que expresan el pensamiento: expositiva y dialogada.—Reglas de Lectura aplicables á las nociones precedentes.

165. La manifestación más compleja del lenguaje articulado es la obra literaria. Por obra literaria se entiende la cláusula ó reunión de cláusulas relacionadas entre sí para la exposición de un asunto; ó de otra manera: la expresión bella de pensamientos y de afectos por medio de la palabra.

Se deduce, pues, de la anterior definición que en la obra literaria hay que considerar el asunto, que es el pensamiento, dirigido á un fin, y la expresión por medio de la palabra, ó sea la elocución (1).

Los asuntos de la obra literaria son varios en extremo, porque son innumerables los objetos á que podemos aplicar nuestro discurso, y son además muchos los fines á que podemos dirigirle. Si consideramos el número infinito de seres espirituales, materiales y abstractos sobre que somos capaces de pensar, y lo copioso de las cualidades que cada uno

(1) Del lat. *elocutio*; de *eloquor*, (yo) manifiesto de palabra, (yo) hablo.

ofrece al conocimiento, presentiremos la gran variedad de asuntos de que pueden tratar las obras literarias, y, por tanto, que pueden ser objeto de la Lectura. Esta es una de las más grandes dificultades de nuestra arte. Es indispensable que el lector penetre en el asunto de la obra que ha de leer, y que además se le apropie para salir airoso de su empeño. De lo contrario, leerá como si recitase una composición latina, sin entenderla; mas dada la inmensa variedad de asuntos propios de las obras literarias, apenas cabe prevenirse en esta materia, porque se puede aprender muy poco teóricamente respecto de ella. Cultura general extensa y estudio particular del asunto, si hubiera tiempo para ello, son los únicos medios de que el lector llegue á estar bien preparado para penetrarse de los asuntos expuestos en las obras que ha de leer y para que pueda llenar debidamente su cometido. No pudiendo entender el asunto de una obra, vale más, si es posible, desistir de leerla (1).

166. La elocución, por la forma que toma con respecto al asunto, es de cuatro especies (2): descrip-

(1) Algunos autores de Teoría de la Lectura han tratado de enumerar los asuntos propios de la obra literaria; mas ya se comprende que ha de ser imposible realizar tal propósito. Además, el trabajo sería casi inútil, porque la mejor regla de Lectura (y casi única) de las que al asunto se pueden referir es que el lector le conozca. Como, por otra parte, las reglas dadas á este fin por los autores aludidos se refieren más bien á las formas de elocución y á los géneros literarios, preferimos no decir más del asunto de la obra, y exponer dichas reglas en el lugar correspondiente.

(2) Las cuales corresponden á los cuatro géneros en que, de ordinario, se dividen las obras poéticas.

ción (1), narración (2), drama (3) y forma mixta. En efecto, la descripción corresponde á la presentación de un ser, la narración al relato de sus hechos, el drama, á la presentación de una acción, y la forma mixta, á la combinación de las anteriores.

La descripción es, por tanto, la forma de presentar literariamente un ser. La descripción es, como la pintura ó retrato de las cosas, generalmente estáticas (4) ó sin acción. Así, se dice con propiedad que se describe un paisaje, el aspecto del cielo ó el rostro de una persona, y que la Geografía es una ciencia descriptiva. La descripción nos da idea del conjunto y de los detalles de las cosas descritas, y á veces, un detalle nos revela por completo el carácter de las personas y las cualidades de las cosas. La cláusula del *Quijote*, copiada en la página 158, es una hermosa descripción. En el romance titulado *El Castellano leal*, del Duque de Rivas, hay un retrato del emperador Carlos V que en nada desmerece del retrato plástico del Tiziano, en el cual se inspiró el poeta.

La narración es la exposición de los hechos realizados por un ser. Consiste en referir ó contar las acciones; y supone, por tanto, en los seres movimientos y condiciones dinámicas (5). Así, se dice propiamente que se narran las batallas y los espec-

(1) Del lat. *descriptio*; de *de*, sobre, y *scribo*, (yo) escribo: obra escrita sobre (un objeto).

(2) Del lat. *narratio*; de *narro*, (yo) cuento: cuento ó referencia.

(3) Del gr. *δρᾶμα*, *drama*: acción ó empresa.

(4) Del gr. *στατική* (*statikee*), que es *á* en equilibrio: en estado de equilibrio.

(5) Del gr. *δυναμικός* (*dynamikos*) de *δύναμις* (*dynamis*), fuerza: que tiene fuerza.

táculos públicos, y que la Historia es una ciencia narrativa. La narración da idea del conjunto y de las partes de la acción narrada. A veces un detalle de la narración, una parte pequeña de la acción narrada, lo que se llama un episodio, nos revela la importancia de toda la acción. Es una narración bellísima, por ejemplo, *Margarita la Tornera*, de Zorrilla.

Difícil es, en realidad, describir sin narrar y narrar sin describir. Al presentar un ser no es fácil prescindir de sus hechos ó de los hechos de otros seres, así como al narrar un suceso se describe necesariamente, aunque sea de modo indirecto, al ser que lo realizó. Además, la descripción sirve para completar el relato y para darle cierta hermosa plasticidad. La citada descripción del Duque de Rivas, con otras dos de igual mérito, colorean y dan relieve á la narración de *El Castellano leal*. Frecuentemente, a descripción y la narración van juntas, y hastal podría decirse que la narración es una manera de describir; pero siempre éstas formas generales de elocución se distinguen, como acabamos de ver, ya se usen con preferencia de una de ellas en toda la obra literaria, ya se use indistintamente de las dos para que se completen, en una misma producción.

Consiste el drama en dar á conocer una acción presentándola por medio de la palabra.

La forma mixta de elocución participa de las anteriores, especialmente de la descripción y de la narración.

167. La elocución, por el número de personas que en ella intervienen, puede ser expositiva (1) y

(1) La palabra *expositiva* no significa propiamente la idea contrapuesta á la palabra *dialogada*, porque

dialogada (1), según se verifique por una persona ó por más de una.

En las obras literarias ocurre á veces que la elocución sirve solamente para la persona que la produce: á estos artificios, que son variedades de la forma expositiva, se llama monólogos (2) ó soliloquios (3). El diálogo ó forma dialogada recibe también las denominaciones de coloquio (4), conversación (5), conferencia (6) y plática (7). Las personas que sostienen el diálogo se llaman interlocutores (8). En el *Quijote* se encuentran muchos y excelentes modelos de diálogos. El diálogo es forma particular de elocución

el diálogo también expone; mas se usa esta calificación á falta de otra más propia, sancionada por el uso, y por acomodamiento al tecnicismo pedagógico, que se emplea para clasificar, por análogos motivos, las formas verbales de enseñanza.

La palabra *monologada*, en su acepción etimológica, expresaría más propiamente la idea, pero tal dicción no ha sido admitida todavía como castellana por la Real Academia Española.

(1) Del gr. *διάλογος* (*dialogos*); de *διά* (*dia*), á través de, y *λόγος* (*logos*), palabra: acto de cruzar la palabra.

(2) Del gr. *μόνος* (*monos*), uno solo, y *λόγος* (*logos*), palabra: palabra ó uno solo.

(3) Del lat. *soliloquium*; de *solus*, solo, y *loquor*, (yo) hablo: acto de hablar solo.

(4) Del lat. *colloquium*; de *cum*, con, y *loquor*, (yo) hablo: acto de hablar con (otro).

(5) Del lat. *conversatio*; de *cum*, con, y *verso*, (yo) trato un asunto: acto de tratar un asunto con otra persona.

(6) Del bajo lat. *conferentia*; de *cum*, con, y *fero*, (yo) llevo: acto de llevar con (otro) la palabra.

(7) Del gr. *πλατική* (*platikee*), instrucción breve. (*Diccionario de la R. Academia*).

(8) Del lat. *inter*, entre, y *loquor*, (yo) hablo: el que habla entre otros.

que ofrece más dificultades de lectura que otras formas de la palabra hablada; y merece consideración especial de nuestra parte, no sólo por esto, sino porque es una de las formas verbales de enseñanza más generalizadas.

168. He aquí ahora las observaciones que el lector debe tener presentes al leer obras literarias, cuya elocución tenga una de las formas que ya conocemos.

1.^a El lector hará notar los rasgos más salientes de la descripción y los detalles que mejor revelen el carácter del objeto descrito; y se cuidará de que cada objeto ó parte de la descripción tenga en la lectura la relativa importancia que el autor quiso darle.

2.^a Una regla parecida se puede formular respecto á la narración. La parte más importante de la acción debe resaltar é impresionar á las personas que oyen la lectura, y debe darse relieve á los episodios más interesantes.

4.^a La lectura de la forma dramática de la elocución es la más difícil (1).

5.^a En la forma mixta de elocución se tendrán presentes las reglas dadas para uno de sus elementos.

6.^a Antes de leer un diálogo debemos adquirir idea, cuanto más aproximada mejor, de los personajes, fijándonos en su edad, estado, lugar de origen, cultura, pasiones y cualidades dominantes.

7.^a Acomodaremos á estas condiciones el tono, intensidad, aire y demás efectos fonéticos, leyendo, por ejemplo, con viveza y fuego lo que digan los jó-

(1) De ella se tratará extensamente en el capítulo destinado al examen de los poemas dramáticos.

venes apasionados, y con reposo y gravedad lo que digan los hombres de saber y de experiencia. El actor llega á imitar la voz y hasta el acento provincial de los personajes que representa. El lector debe emplear como mucha parsimonia estas imitaciones, porque la lectura dispone de menos medios de expresión que el Arte de declamar.

8.^a Una vez terminada la manera de decir de cada personaje, esto es, una vez caracterizado fonéticamente, se sostendrá hasta el final del diálogo, para que los oyentes distingan sólo por estos efectos de voz, lo que es propio de un interlocutor y lo que es propio de otro. Esto, como es natural, sin perjuicio de las variaciones que ha de haber dentro de la expresión correspondiente á cada interlocutor.

CAPITULO XV

DE LAS FIGURAS DE LENGUAJE

Concepto de las figuras de lenguaje.—Clasificación de estas figuras.—Figuras gramaticales.—Figuras literarias.—Necesidad de estos conocimientos para el lector.—Reglas de lectura aplicables á las figuras de lenguaje.—Tropos y figuras de pensamiento.

169. La elocución, además de las formas generales ya indicadas, toma otras particulares que se denominan figuras de lenguaje. Son, pues, figuras de lenguaje formas particulares de la elocución. Estas figuras se encuentran á veces en la estructura y construcción de las palabras, dando lugar á las figuras gramaticales, y otras se refieren á la significación de las voces, ó á la forma con que los pensa-

mientos ó afectos se presentan, lo cual da origen á las figuras literarias.

El fin de todo lenguaje figurado es la mayor belleza de la expresión.

170. Las figuras gramaticales son de cuatro especies: de Prosodia, de Analogía (1), de Ortografía (2), que se refieren á la estructura de las palabras, y de Sintaxis (3), que se refieren á su construcción y enlace.

171. Las figuras prosódicas se refieren á la pronunciación de vocales en concurrencia. Son dos: la diéresis (4) y la sinéresis (5). Consiste la diéresis en deshacer un diptongo, *ru-i-do*, en vez de *rui-do*; *su-a-ve*, en lugar de *sua-ve*. La sinéresis, por él contrario, consiste en pronunciar á la manera de diptongo dos vocales que no le forman, diciendo *cruel* por *cru-el*, y *oi-do* en vez de *o-i-do*. Estas figuras sólo se usan en Poesía (6), y, principalmente, en el Canto.

172. Las figuras de dicción reciben el nombre de metaplasmo (7), y consisten en el cambio, aumento

(1) Del gr. *ἀνά* (*ana*), conforme á, y *λόγος* (*logos*), razón: conforme a razón: estudio de las palabras conforme á razón.

(2) Del gr. *ὀρθός* (*orthos*), recto, y *γράφω* (*graphoo*), (yo) escribo: correcta escritura.

(3) Del lat. *syntaxis*; del gr. *σύν* (*syn*), con, y *τάσσω* (*tassoo*), (yo) ordeno: ordenación con: estudio de la coordinación de las palabras.

(4) Del gr. *διαίρεσις* (*diairesis*), división.

(5) Del gr. *συναίρεσις* (*synairesis*), composición.

(6) Del gr. *ποιέω* (*poieoo*); (yo) hago, (yo) creo: creación ó producción de la belleza por medio de la palabra.

(7) Del gr. *μετάπλασμός* (*metaplasmos*); de *μετά* (*meta*), cambio, y *πλάσσω* (*plasoo*), (yo) formo: cambio de forma.

ó disminución de letras en las palabras. Una de estas figuras altera las palabras por permutación de letras, y se llama metátesis (1), diciendo *cantinelas* por *cantilena*; tres alteran las palabras por aumento de letras, y se llaman, respectivamente, prótesis (2), epentesis (3) y paragoge (4), según aumenten letras al principio, al medio ó al fin de la palabra, como *azurrar* por *zurrar*, *corónica* por *crónica*, é *infelice* por *infeliz*, y otras tres alteran la forma de la palabra suprimiendo letras, y se llaman aféresis (5), sincopa (6) y apócope (7), según produzcan la disminución al principio, al medio ó al fin de la palabra, como *os* por *vos*, *sumo* por *supremo* y *do quier* por *donde quiera*.

Por otra figura de dicción se suprimen también letras, pero no se agrupa con las anteriores, porque afecta á dos palabras. Dicha figura es la contracción (8), por la cual dos palabras se juntan, perdién-

(1) Del gr. *μετάθεσις* (*metathesis*); de *μετά* (*meta*), cambio, y *θέσις* (*thesis*), posición: cambio de posición.

(2) Del gr. *πρόθεσις* (*prothesis*); de *πρό* (*pro*), delante, y *θέσις* (*thesis*), posición: posición (de letras) delante (de la palabra).

(3) Del gr. *ἐπένησις* (*epenthesis*); de *ἐπί* (*epi*), sobre; *en*, *en*, y *θέσις* (*thesis*), posición: posición (de letras) en y sobre (la palabra).

(4) Del gr. *παραγωγή* (*paragoogee*): derivación.

(5) Del gr. *ἀφαίρεσις* (*aphairesis*); de *ἀπό* (*apo*), de, y *αἰρέω* (*haireo*), (yo) tomo: acto de llevar (letras) de la palabra.

(6) Del gr. *συνκοπή* (*synkopee*); de *σύν* (*syn*), con, y *κοπή* (*kopee*), corte: corte (en la mitad).

(7) Del gr. *ἀποκοπή* (*apokopee*); de *ἀπό* (*apo*), de, y *κοπή* (*kopee*), corte: cortadura de la palabra.

(8) Del lat. *contractio*; de *con*, con, y *traho*, (yo) atraigo: acto de atraer (una letra) hacia otra.

dose una letra de la segunda. Para que la contracción sea posible, la primera de las palabras unidas ha de terminar en vocal, y la segunda ha de comenzar con una letrada de la misma clase. La letra que se pierde es la primera vocal de la segunda palabra. *Al* y *del* son las contracciones más usadas en el castellano moderno. *Al* es contracción de *a* y *el*; *del* lo es de las palabras *de* y *el* (1).

173. Las figuras de Ortografía son las abreviaturas, que consisten en la escritura de las palabras sin todas sus letras. De ellas se trata especialmente en el capítulo dedicado á estudiar las formas de los escritos.

174. Las figuras de sintaxis se refieren á la construcción de las palabras en la oración. Estas figuras son cinco: hipérbaton, pleonasma, elipsis, silepsis y traslación.

El hipérbaton (2) consiste en alterar el orden que establece la natural dependencia de las palabras. Ejemplo: *Eran, en aquella santa edad, las cosas comunes*. Colocando estas palabras en el orden que exige su natural dependencia, diría: *Las cosas eran comunes en aquella edad santa*.

El pleonasma (3) consiste en emplear más palabras de las necesarias para la expresión del pensamiento. Ejemplo: *Lo que te he contado, lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis manos*. Para expre-

(1) La más común de las figuras de Analogía es la apócope.

(2) Del gr. ὑπερβατόν (*hiperbaton*); de ὑπέρ (*hyper*), más allá, y βαίνω (*bainoo*), (yo) voy: acto de ir más allá, de salir de su sitio.

(3) Del gr. πλεονασμός (*pleonasmus*), abundancia excesiva (en este caso, de palabras).

sar este pensamiento bastaba decir: *Lo que te he contado lo vi y toqué.*

La elipsis (1), por el contrario, consiste en suprimir palabras necesarias para el orden gramatical, pero no para la inteligencia de la oración (2). Ejem-

(1) Del gr. ἔλλειψις (*elleipsis*), falta (en este caso, de palabras).

(2) Estas figuras de dición se estudian también en Retórica con el nombre de elegancias. La elipsis corresponde á la omisión, que se llama adjudición si se refiere á un verbo, y disyunción, si se refiere á una conjunción copulativa.

Ejemplo de adjudición:

•Alá permita, enemiga,
Que te aborrezca y le adores,
Que por celos le su-pires
Y por ausencia le lloros.

.....
•Y menosprecie en las cañas
Para que más te alboretas,
El almaizar que le labres
Y la manga que le bordes.›

Donde se ve que el verbo *permita* está elíptico en tres oraciones.

Ejemplo de disyunción:

•Acude, acorre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.›

(Fr. Luis de León.)

Las elegancias que nacen del aumento de palabras y que corresponden en cierto modo al pleonismo son la repetición, el retruécano, la concatenación y el epíteto.

La repetición resulta de decir dos ó más veces la

plo: *Saldremos de paseo*. En lugar de decir: *Nosotros saldremos de paseo*.

La silepsis (1) es una concordancia que parece irregular. *Su Majestad estuvo enfermo*.

misma palabra al principio, al medio ó al fin de las cláusulas.

«Era negro el corcel, negro el arreo:
Negras también las relucientes armas;
Negro el penacho que del viento al soplo
Sobre su casco, trémulo ondeaba.»

(S. B. de Castro.)

El retruécano consiste en repetir las palabras de una frase en sentido inverso.

He aquí un modelo (un tanto crudo de forma) que es la traducción hecha por cierto poeta anónimo español de un epigrama italiano atribuido á Hugo Fóscolo:

«En tiempo de las bárbaras naciones
Colgaban de las cruces los ladrones;
Pero ahora, en el siglo de las luces,
Del pecho del ladrón cuelgan las cruces.»

La concatenación es la repetición de la palabra de una oración ó cláusula en la oración ó cláusula siguiente:

Y así como suele decirse el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero á Sancho, Sancho á la moza, la moza á él, el ventero á la moza y todos menudeaban con tanta prisa que no se daban punto de reposo.—(Cervantes.)

El epíteto consiste en añadir palabras á la oración para expresar viva y anidamente cualidades de los seres.

«Venció la *excelsa* cumbre
De los montes el agua *vengadora*:
El sol, amortecida la *alba* lumbre
Que el firmamento *rápido* colora,
Por la esfera *sombria*
Cual *pálido* cadáver discurría.»

(Lista.)

(1) Del lat. *syllipsis*; del gr. *σύλληψις* (*syllipsis*); de

La traslación (1) consiste en usar un tiempo del verbo con la significación de otro, diciendo: *Mañana voy á Toledo*, en lugar de *mañana iré á Toledo* (2).

175. Las figuras literarias se refieren á la significación de las palabras, al número de ellas, y á la forma de presentar los pensamientos y afectos. De aquí nacen dos géneros de figuras literarias, á saber: los tropos y las figuras de pensamiento.

176. Las palabras (ya lo hemos visto en el número 119) se usan con su significación primitiva expresando la idea para la cual fueron inventadas, ó se usan con significación trasladada, expresando otra idea que tiene alguna relación con la primitiva, para la cual se inventaron. Esta manera última de usar las palabras da origen á las figuras, que reciben la denominación común de tropos (3).

Los tropos son de tres clases, que se llaman: metáfora, sinécdoque y metonimia, á las cuales sirven de base, respectivamente, las relaciones de semejanza, coexistencia y dependencia de las ideas.

La metáfora (4) consiste en significar una idea con

σύν (*syn*), con, y λήψις (*leopsis*), acepción: aprehensión: ligadura de una palabra con otra.

(1) Del lat *translatio*; de *trans*, más allá, y *latus*, llevado: significación llevada más allá del lugar propio.

(2) De estas figuras, las más comunes, sobre todo en el lenguaje poético, son la elipsis y el hipérbaton.

Los clásicos del siglo de oro de nuestra literatura nos presentan el hipérbaton casi con toda la gracia y todo el esplendor que esta figura tenía en griego y en latín.

(3) Del gr. τρόπος (*tropos*), vuelta ó cambio: cambio (de significación).

(4) Del gr. μεταφορά (*metaphora*), traslación (de significado).

la palabra de otra idea semejante *La juventud es la primavera de la vida.*

•Nuestras vidas son los ríos,
Que van á dar en la mar,
Que es el morir.»

(*Jorge Manrique.*)

Las palabras *primavera*, *ríos* y *mar* de los anteriores ejemplos están usadas en sentido metafórico; entre las ideas juventud y primavera hay semejanza: la juventud es la edad más alegre, como la primavera es la estación más florida. Fácil es encontrar también la semejanza entre estas ideas: ríos y mar, vidas y muerte.

Una metáfora continuada se llama alegoría (1).

«Y dejas, *Pastor* santo,
Tu *grey* en este valle hondo, oscuro,
En soledad y llanto?»

(*Fr. Luis de León.*)

Las parábolas (2) del Evangelio son también alegorías.

La sinécdoque (3) consiste en designar una idea con el nombre de otra cuando ambas coexisten de de algún modo (4). Ejemplo: *El hombre ha sido he-*

(1) Del gr. ἀλληγορία (*allegoria*); de ἄλλος (*allos*), otro, y ἀγορεύω (*agoreyoo*), (yo) hablo: expresión (en lugar de) otra.

(2) Del gr. παραβολή (*parabolee*), comparación.

(3) Del gr. συνεκδοχή (*synekdochee*); de σύν (*syn*), con, y ἐκδέχομαι (*ekdechomai*), (yo) cojo ó yo tomo: comprensión.

(4) Diversos casos de sinécdoque: 1.º, cuando de-

cho barro, en lugar de *el cuerpo del hombre ha sido hecho de barro*.

La metonimia (1) se produce significando una idea con la palabra de otra cuando entre ambas ideas se puede establecer la relación de dependencia. (2) Ejemplo: *Vive de su trabajo*, en lugar de decir *vive del producto de su trabajo*.

177. Las figuras de pensamiento son formas particulares de presentar las operaciones de la inteligencia y de las facultades afectivas. Se diferencian

signamos el todo con la parte, y viceversa. Ejemplos: Una escuadra de *quince vapores*, en lugar de *quince buques*. Un rebaño de *ochocientas cabezas*, en vez de *ochocientas reses*. 2.^o, cuando designamos el género con el nombre de la especie, y viceversa. Los *mortales* serán llamados á juicio, en vez de los *hombres*. Gana el *pan* con el sudor de su frente, en lugar de *ganar lo necesario para la vida*. 3.^o, cuando se designa la especie con el nombre del individuo, y viceversa. La *Virgen* era hija de San Joaquín y Santa Ana, en lugar de la *Virgen María*. Es un *Nerón*, en vez de *es cruel*. 4.^o, cuando se nombra el continente por lo contenido. Comió el primer *plato* y bebió una *copa*. 5.^o, cuando se dice la materia por la obra. Truena el *bronce*, en lugar de *truena el cañón*.

(1) Del lat. *metonymia*; del gr. μετανομία (*metonymia*); de μετά (*meta*), cambio, y ὄνομα (*onoma*), nombre: cambio de nombre ó transnominación.

(2) Diversas especies de metonimia: 1.^a, cuando se toma la causa por el efecto, y viceversa. Resiste el *sol*, en lugar de el *calor del sol*. Vive de su *trabajo*, en vez del *producto de su trabajo*. 2.^a, cuando se toma el nombre del autor por el de la obra. Leo á *Cervantes*, en lugar de *las obras de Cervantes*. 3.^a, cuando se nombra el instrumento en vez de nombrar al que lo maneja. Es el primer *violín* de la orquesta, en vez del primer *violínista*. Es una *pluma* distinguida, en lugar de *un escritor*.

de los tropos en que éstos desaparecen usando las palabras en sentido recto, y las figuras de pensamiento pueden existir con la significación propia ó trasladada de los vocablos.

Cuatro especies de estas figuras distinguen los retóricos, á saber: pintorescas, patéticas, lógicas é indirectas.

Las figuras pintorescas (1) sirven para presentar agradablemente los objetos que se dan á conocer en la obra literaria (2). Ejemplo: *El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas.*—(Cervantes).

Las figuras patéticas (3) tienen por objeto expresar enérgicamente nuestros afectos y pasiones (4). Ejemplo:

(1) De pintor: que pintan los objetos.

(2) Estas figuras son en realidad variedades de la descripción. Tanto es así, que los retóricos llaman figuras pintorescas, no sólo á la definición y á la enumeración, sino también á la misma descripción.

La definición literaria consiste en dar idea de un objeto presentando sus rasgos más salientes para grabarle en la mente. Ejemplos: *La tierra es un valle de lágrimas. El hombre es un conjunto de contradicciones* La enumeración consiste en nombrar rápida y elegantemente—no á manera de inventario—las partes de un todo dando á cada una los atributos característicos. Ejemplo: *Allí se turbaron los principados de Edón, temblaron los poderes de Moab y se pasmaron los moradores de la tierra de Canaán.*—(Fr. Luis de Granada.)

(3) Del gr. παθητικός (*patheetikos*); de πάθησις (*patheesis*), pasión, y τεύχω (*teychoo*), (yo) produzco: que producen pasiones.

(4) Las principales son: apóstrofe, reticencia, ex-

«Puro y luciente sol, ¡oh *qué consuelo*
Al orbe todo en tu fulgor ofreces
Cuando con lumbré cándida esclareces
La *triste sombra* del nocturno velo!»

(Solís.)

clamación, interrogación, deprecación, conminación, imprecación, hipérbole y prosopopeya.

El apóstrofe consiste en dirigir con vehemencia la palabra á un ser.

«Ven, ángel de la muerte,
Esgrime, esgrime la fulminea espada.»

(Lista.)

La exclamación es un grito producido por la pasión.

«¡Venganza y guerra! resonó en su tumba,
¡Venganza y guerra! repitió Moncayo,
Y al grito heroico que en los aires zumba,
¡Venganza y guerra! claman Turia y Duero.»

(Gallego.)

La interrogación consiste en dar á una frase el tono de pregunta para animar el discurso, no para esperar una respuesta.

«¿Qué se hizo el rey Don Juan?
Los Infantes de Aragón,
¿Qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán,
¿Qué fué de tanta invención
Como trujeron?»

(Jorge Manrique.)

La deprecación es un ruego vehemente.

«¡Oh *solitarios árboles*, que desde hoy en adelante
habéis de hacer compañía á mi soledad, dad indicio
con el blando movimiento de vuestras ramas que no
os *desagrada mi presencia!*—(Cervantes.)

La conminación consiste en amenazar con males y castigos.

«Dará, huyendo del fuego, en las espadas,
El Señor le hará guerra,

Las figuras lógicas son formas diversas y agradables de presentar los pensamientos (1). Ejemplo:

Y caerán sus maldades á la tierra
Del cielo relevadas.
».....
»Su edad será marchita como el heno:
Su juventud florida
Caerá cual rosa del granizo herida
En medio el valle ameno.»

(Meléndez.)

La imprecación es el deseo, manifestado con vehemencia, de que ocurra algún mal al mismo que habla.

¡Malhaya yo y toda mi parentela! ¿Por qué consentió que lo bebiese?—(Cervantes.)

¡Ojalá pereciera el día en que nació!—(Job.)

La hipérbolo consiste en exagerar las cosas y los sucesos.

«Cubre la gente el suelo;
Debajo de las velas desaparece
La mar; la voz al cielo
Confusa y varia crece;
El polvo roba el día y le obscurece.»

(Fr. Luis de León.)

«Erase un hombre á una nariz pegado.»

(Quevedo.)

La prosopopeya es la personificación con caracteres de animación y vida de un ser abstracto ó inanimado. Lo que algunos literatos llaman imágenes no son más que prosopopeyas. Ejemplos:

«La torpe inobediencia la acompaña
El duro cuello erguido: corre presta
La descarnada muerte, y su guadaña,
Aún no teñida, á la batalla apresta.»

(Reinoso.)

(1) Pertenecen á esta clase de figuras la comparación ó simil, antitesis, paradoja, corrección, concesión, gradación, sentencia y epifonema.

El simil ó comparación es la expresión de semejan-

Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando tú can-

za entre dos ideas. En la metáfora, la semejanza se deduce de la figura: en la comparación se manifiesta de manera explícita. El símil es una figura lógica muy usada. Ejemplo:

..... terrible
 Cual igneo meteoro, atroz tormenta
 Era tu saña, y en la lid tu espada
 Relámpago funesto parecía.*

(Heredia.)

La antítesis es una contraposición de conceptos ó pensamiento. En la siguiente poesía de Calderón (que es uno de sus mejores sonetos) hay preciosas antítesis y un símil magnífico.

«A UNAS FLORES

Esas que fueron pompa y alegría
 Despertando al albor de la mañana,
 A la tarde serán lástima vana
 Durmiendo en brazos de la noche fría.
 Ese matiz que al cielo desafía,
 Iris listado de oro, nieve y grana,
 Será escarmiento de la vida humana;
 ¡Tanto se aprende en término de un día!
 A florecer las rosas madrugaron
 Y para envejecerse florecieron;
 Cuna y sepulcro en un botón hallaron.
 Tales los hombres sus fortunas vieron:
 En un día nacieron y espiraron
 Que pasados los siglos, horas fueron.»

La paradoja consiste en juntar ideas contrarias por su naturaleza, pero que no lo son en el aspecto en que transitoriamente se las considera. *La difícil facilidad artística*, de que habla Horacio, es una paradoja.

La corrección es la transición rápida que se hace para modificar una expresión del pensamiento.

«¡Traidores!... Mas ¿qué digo? castellanos,
 Nobleza de este reino, así la diestra

tas; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto.—(Cervantes.)

Armáis con tanto oprobio de la fama
Contra mi vida...

(Huerta.)

La concesión es convenir supuestamente en una cosa contraria á nuestro propósito para rebatirla con más energía.

Citaremos como ejemplo la concesión que Lupercio de Argensola usó en un soneto satirico que dice así:

«Yo os quiero conceder, don Juan, primero,
Que aquel blanco y carmin de doña Elvira
No tiene de ella más, si bien se mira,
Que el haberla costado su dinero.
Pero también que me confieseis quiero
Que es tanta la beldad de su mentira,
Que en vano á competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.
Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
Por un engaño tal, pues que sabemos
Que nos engaña así naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos
Ni es cielo, ni es azul, ¿es menos grande,
Aun no siendo verdad tanta belleza?»

La gradación es una serie de términos ordenados por su importancia ó valor. *Vine, vi y venci.*

«Rompen, hieren, destrozan, dan la muerte
Manos, piernas, cabezas cercenando.»

(Ercilla.)

La sentencia es un pensamiento profundo expresado con energía y concisión. *La ciencia sin virtud es el ángel caído.* Muchos versículos de la Biblia tienen forma de sentencia, y en esta figura están comprendidos los refranes ó proverbios.

La epifonema es una reflexión hecha al final de una cláusula.

«¿A dónde vas por despreciar el niño
Al peligro de ligas y de balas,
Y el dueño huyes que tu pico adora?
Oyóla el pajarillo enternecido
Y á la antigua prisión volvió las alas.
¡Que tanto puede una mujer que llora!

(Lope de Vega.)

Por último, las figuras indirectas (1) tienen por objeto expresar disimuladamente el pensamiento para despertar curiosidad y dar más belleza á la expresión (2). Así, se dice de una persona poco avisada: *No es el que inventó la pólvora.*

(1) Del lat. *in*, no, y *directus*, derecho: no directo: figuras que no manifiestan tan directamente el pensamiento.

(2) Pertenecen á esta clase la preterición, perifrasis, alusión, atenuación, ironía, dialogismo y reticencia.

La preterición consiste en manifestar el propósito de no decir lo mismo que se dice inmediatamente.

«Callaré á Otumba y su feroz campaña
Que estremeció los montes de la luna.»

(N. F. de Moratín.)

La perifrasis es un rodeo de palabras. Ejemplo: *Prescindió de lo justo una vez más.*

La alusión resulta de dar á conocer una cosa sin usar su propio nombre. A Abraham se le llama *el padre de los creyentes.*

La atenuación sirve para disminuir la energía de la expresión. Por ejemplo, en lugar de decir: No es verdad lo que V. asegura, se dice: *Creo que no es exacto lo que V. asegura.*

La ironía consiste en dar á entender que la expresión es completamente opuesta á lo que pensamos. Ejemplo:

¡Linda pieza!
No es rareza
Que con tanto
Son de santo
Nunca al templo,
Dando ejemplo,
Descendió tu beatitud?

(D. Cayetano Fernández.)

El dialogismo consiste en dar forma de conversa-

178. Las figuras de lenguaje se estudian en la Gramática y en la Retórica ó literatura preceptiva, y no son, por tanto, objeto principal de los conocimientos técnicos de la Lectura; pero el lector necesita conocer las figuras más importantes, y por eso las exponemos aquí.

En efecto, las formas regulares y directas de la palabra suelen ofrecer poca dificultad de interpretación; pero las licencias, las figuras poco usadas pueden sorprender al lector, exponiéndole á no entender el escrito, á que titubee, por lo menos, y á que se vea imposibilitado de leer con expresión. En cambio, si conoce las figuras del lenguaje, ninguna forma le ha de parecer rara, y cuando tenga que interpretarla lo hará con toda la belleza que le sea dable. ¿Cómo es posible interpretar bien un tropo sin conocerle? ¿Cómo puede leerse bien una frase

ción imaginaria á la expresión del pensamiento.
Ejemplo:

Si yo, por males de mis pecados ó por mi buena suerte, me encuentro por ahí con un gigante, como de ordinario acontece á los caballeros andantes. y le derribo de un encuentro ó le parto por la mitad del cuerpo, ó, finalmente, le venzo ó le rindo, no será bien tener á quien enviarlo presentado, y que entre y se hingue de rodillas ante mi dulce señora y diga con voz humilde y rendida: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la insula Melindrania, á quien venció en singular batalla al jamás como se debe alabado caballero D. Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí á su talante.»—(Cervantes.)

La reticencia se verifica suspendiendo la expresión del pensamiento después de haber dicho lo preciso para que se entienda lo callado. Ejemplo: *Algo diría de su honradez, pero prefiero callar.*

irónica ignorando que existe esta figura de pensamiento? Queda, pues, probada la necesidad de que el lector conozca las figuras de lenguaje.

He aquí unas cuantas reglas de Lectura aplicables á las figuras:

1.^a Las figuras de lenguaje no deben ser consideradas como defectos del escrito por parte del lector.

2.^a Como la sinéresis no tiene signo ortográfico que la indique, el lector debe averiguar los casos en que se ha de emplear midiendo el verso en que se encuentre posibilidad de producirse dicha figura.

3.^a El hipérbaton exige inflexiones de voz y pausas que indiquen las transposiciones que en la construcción gramatical produce. La práctica de la Lectura es la más segura guía en este caso.

4.^a Las palabras que contengan una figura literaria deben ser distinguidas de las demás por el tono, intensidad y expresión de la Lectura.

5.^a La lectura de figuras patéticas requiere el mayor fuego y la mayor expresión de que el lector sea capaz.

6.^a En cambio, las figuras lógicas deben ser leídas con el reposo y gravedad que distinguen á la voz de la razón de la voz apasionada.

7.^a Las figuras indirectas exigen mucha perspicacia por parte del lector, y deben ser expresadas de una manera insinuante y delicada.

CAPITULO XVI

DEL ESTILO

¿Qué es estilo?—Estilo sencillo, florido y medio; conciso y difuso; cortado y periódico; enérgico y vehemente; serio y jocoso.— Nombres del estilo teniendo en cuenta el autor.—¿Será conveniente para el lector el conocimiento de las varias especies de estilo?—Reglas de Lectura aplicables al estilo.

179. Con unas y otras formas de elocución, con figuras de lenguaje y sin ellas, las obras literarias se distinguen por un conjunto de notas, que constituyen maneras y modos generales de su estructura y que se designan sintéticamente con el nombre de estilo. Todos tenemos maneras peculiares de expresarnos, que con independencia de las formas de elocución y de la clase de lenguaje, son como el sello de la expresión de nuestro pensamiento y el distintivo de nuestro lenguaje. «El estilo es el hombre», y, en efecto, el estilo es como el carácter de la obra y como la fisonomía de la producción literaria; y así como no hay dos caracteres ni dos fisonomías iguales, aunque se parezcan, tampoco hay dos estilos con todas las notas comunes.

El estilo (1) literario es la cualidad, ó conjunto de cualidades, que caracteriza individualmente las producciones literarias.

(1) Del lat. *stylus*, punzón con que los antiguos escribían en las tablillas enceradas. Después esta palabra se usó en sentido figurado, y por una metonimia tiene la significación que en este capítulo se le da.

180. De lo antedicho se deduce la dificultad de hacer una clasificación completa de los diversos estilos, por lo cual indicaremos solamente algunas denominaciones importantes, usadas por los preceptistas.

Teniendo en cuenta el ornato, el estilo se llama sencillo, florido y medio. El estilo sencillo ó austero se caracteriza por la claridad del lenguaje y por la sobriedad en el uso de los adornos ó figuras; el florido ó brillante, en cambio, se distingue por la profusión de adornos y por el uso de todas las galas de elocución. Entre estos dos extremos, cabe el estilo medio que usa sin profusión de los adornos literarios, y es á la manera de la prudencia de este elemento artístico de la palabra. No es difícil que el estilo sencillo degeneren en árido ó falto de ornato y en vulgar ó desaliñado, así como es también muy fácil que el estilo florido ó brillante se convierta en afectado y ampuloso.

Por la extensión de la expresión, el estilo se llama conciso y difuso. El estilo conciso se caracteriza por la economía de palabras, sin perjuicio de la claridad: el difuso, por el contrario, se distingue por el uso de pleonasmos, perífrasis y amplificaciones de la elocución.

El estilo que usa de cláusulas cortas, se llama cortado: el estilo en que predominan las cláusulas largas, se denomina periódico.

Por la intensidad de los afectos expresados, el estilo se llama enérgico ó viril, y vehemente ó patético. En el primer caso, el estilo impresiona fuertemente nuestro espíritu: en el segundo le conmueve, le arrebató y le envuelve en el torbellino de la pasión. El estilo que no llega á interesar á nuestro espíritu, se llama débil, pesado y frío, denominaciones cuya significación es harto conocida.

El estilo por el grado de belleza que con él se manifiesta, se llama serio ó grave y jocoso ó burlesco. El estilo serio ó grave corresponde á las obras bellas y sublimes: estilo jocoso (1) es propio de las obras cómicas (2).

Por último, el estilo recibe varios nombres atendiendo al autor clásico que lo creó, y así se dice estilo homérico, pindárico, virgiliano, horaciano y cervantino, á las maneras particulares de expresar el pensamiento que tuvieron Homero, Píndaro, Virgilio, Horacio y Cervantes.

Es conveniente que el lector tenga concepto del estilo y de sus clases, porque estas maneras generales de hablar determinan y fijan maneras también generales de leer; y la diferencia de estilos literarios origina alguna observación práctica útil para el Arte en que nos ocupamos.

181. Expongamos las principales:

1.^a El estilo sencillo se leerá con naturalidad y sin exagerar los efectos de voz y de expresión.

2.^a El estilo florido y el patético exigen, por el contrario, riqueza y exuberancia de expresión.

3.^a Para la lectura de obras escritas en estilo pe-riódico, florido, difuso y asiático, se necesita emplear con prudente economía el aire alojado en los pulmones, así como los efectos fuertes de la voz,

(1) Algunos confunden, sin deber hacerlo, lo jocoso con lo satírico y lo humorístico. Baste para nuestros fines del momento esta advertencia y añadir que hay sátiras muy serias, y que lo humorístico siempre tiene algo que no mueve á risa.

(2) Se usan también otras denominaciones del estilo que se refieren á las comarcas ó nacionalidades en que tuvieron origen. Así, se dice que es lacónico, ático, rodio y asiático ú oriental.

pues tales maneras de hablar exigen mucho gasto de ambas cosas, y nos expondríamos fácilmente á una mala lectura no teniendo previsión.

4.^a El estilo cortado necesita variedad de efectos de voz para disimular la uniformidad fonética que se observa en esta clase de escritos.

5.^a Compondremos la expresión del rostro de manera adecuada y distinta para el estilo serio y para el estilo jocoso.

6.^a En la lectura de las obras jocosas puede el lector sonreír ligeramente; mas no será el primero en reír con libertad.

7.^a Al leer obras cómicas debe el lector reprimir la hilaridad para que la lectura no sufra interrupción

8.^a Por el contrario, en la lectura de los estilos vehementes ó patéticos, conviene que el lector se emocione el primero, con lo cual se tiene casi segura la emoción del auditorio.

CAPITULO XVII

DE LA PROSA Y DEL VERSO

¿Qué se entiende por prosa y qué por verso?—Elementos prosódicos peculiares del verso.—Metro ó medida.—Sinalefa.—Reglas para medir los versos castellanos—Metros más comunes de nuestra versificación.—Rima y sus clases: consonancia y asonancia.—Ritmo de acento en el verso: su importancia.—Cesuras y cadencias del verso.—¿Qué se entiende por estrofa?—Combinaciones métricas más importantes en nuestro idioma.—Dificultades de la lectura del verso.—Reglas generales y particulares para la lectura de las obras en verso.

- X 182. La elocución, por sus elementos fonéticos, toma dos formas principales: prosa y verso.
- X La prosa es la forma de expresión más común del

pensamiento, y se caracteriza por estar sujeta al ritmo del tiempo y al ritmo de acento 152. El verso castellano es la expresión del pensamiento que se produce con sujeción á medida, al ritmo de acento usado con reglas, y, generalmente, á otro elemento prosódico llamado rima (1). El verso, en la versificación castellana, se llama también pie (2).

183. De la prosa nada podríamos decir que no se haya dicho en los capítulos precedentes, cuyas observaciones de Fonética son aplicables á la prosa y al verso. Por esta causa estudiaremos aquí solamente las cualidades especiales del verso, á saber: el metro ó medida y la rima, haciendo de paso alguna observación sobre otros elementos fonéticos menos importantes del verso, y á las relaciones del acento rítmico con el metro de la versificación española (3).

Metro (4) ó medida es el número de sílabas de un verso. La sílaba métrica equivale generalmente á la sílaba prosódica. Hay, sin embargo, algunas excepciones, que debemos conocer, y una de ellas es la sinalefa (5).

(1) «Porque todo aquello que dezimos o esta atado debaxo de ciertas leies: lo qual llamamos verso; ó esta suelto dellas, lo qual llamamos prosa.» —(Nebrija.)—
(Gramática castellana).

(2) «Pie no es otra cosa en el trobar sino un ayuntamiento de cierto número de sílabas.» —(Juan del Encina.)—
(Arte de poesía castellana.)

(3) El Arte métrica da reglas para conocer los elementos de la versificación ó de las formas del verso.

(4) Del gr. μέτρον (*metron*), medida.

(5) Del gr. συνλοιπή (*synaloiphee*), mezcla, unión.

El Sr. Benot ha usado en sus obras un nuevo signo de puntuación: el subpunto, que consiste en un punto colocado debajo de la vocal cuando no forma sinalefa ni diptongo con la vocal siguiente, y escribe:

«... un simbolo nuevo, un punto, pintado por deba-



184. Cuando se juntan dos palabras de modo que la primera termina en vocal y la segunda comienza por una letra de esta clase, ambas vocales, con las consonantes que las modifican, forman generalmente una sílaba métrica, constituyendo la sinalefa.

185. Las palabras agudas puestas al final del verso hacen aumentar la cantidad en una sílaba métrica. Por el contrario, las esdrújulas, finales de verso, la disminuyen en una sílaba. Las palabras graves no alteran la cantidad del verso, aunque le terminen. La diéresis aumenta una sílaba al verso, así como la sinéresis la disminuye. Ejemplo:

Haz—que—mis—cán—ti—cos
 Pu—rós—se—e—le—ven
 Has—ta—el—Se—ñor. •

El primero de estos versos tiene seis sílabas prosódicas, mas como su última palabra es esdrújula, hay que disminuir la cantidad del verso en una sílaba, y tiene, por tanto, cinco sílabas métricas. El segundo tiene también seis sílabas prosódicas; pero la sinalefa *se e* disminuye la cantidad del verso en otra sílaba, luego tiene también cinco sílabas métricas. El tercero tiene cinco sílabas prosódicas; debemos contar una menos por la sinalefa *ta el*, pero debemos luego añadirse la, porque la última palabra, que es aguda, aumenta la cantidad del verso en una sílaba. Tiene, por tanto, cinco sílabas, como las dos anteriores.

186. Los metros más comunes de la versificación

jo de la vocal, indicaría que esta vocal no se une á la siguiente i que cada una ocupa el tiempo de una sílaba. •

castellana están comprendidos entre las cuatro y las catorce sílabas. Los versos de cuatro á ocho sílabas se llaman versos de arte menor; de nueve á catorce reciben la denominación de versos de arte mayor. Los versos más comunes son de cinco, siete, ocho y once sílabas, y particularmente los de ocho. He aquí ejemplos de estas clases de versos:

Versos tetrasílabos, ó de cuatro sílabas:

«Tantas idas
Y venidas,
Tantas vueltas
Y revueltas,
Quiero, amiga,
Que me diga
¿Son de alguna
Utilidad?»

(*Iriarte.*)

Versos pentasílabos, ó de cinco sílabas:

«Quiero contarte
Que don Miguel,
Aquel pesado
Que viste ayer,
Me está moliendo
Más ha de un mes,
Sin ser posible
Zafarme de él.»

(*L. F. de Moratín.*)

De seis sílabas:

«Si mi compañía
Triste y desdichada
Por sola te agrada,
Oye mi agonía.»

(*Francisco de la Torre.*)

Eptasílabos (1), ó de siete sílabas:

«¡No es completa desgracia
Que por ser hoy mis días
He de verme sitiado
De incómodas visitas!»

(*L. F. de Moratin.*)

Octosílabos (2), ó de ocho sílabas:

«En Jaén, donde resido,
Vive don Lope de Sosa;
Y diréte, Inés, la cosa
Más brava de él, que has of lo.»

(*Baltasar del Alcázar.*)

De nueve sílabas:

«Rendido y las fuerzas perdiendo
Al vértigo intenso cedió;
Y loco el cerebro sintiendo,
Los ojos cerrar no pudiendo
La ciega mirada fijó;
Tenaz contracción manteniendo
No más su equilibrio, y corriendo
Cual otro fantasma siguió.»

(*Zorrilla.*)

De diez sílabas:

«¡Qué bella ninfa!, dijo una mona
Viendo en el grupo de un surtidor
La hermosa estatua de una nereida
Que hábil maestro pulimentó.»

(*R. de Miguel.*)

(1) Del gr. ἑπτὰ (*hepta*), siete, y συλλαβή (*syllabee*), sílaba.

(2) Del gr. ὀκτώ (*oktoo*), ocho, y συλλαβή (*syllabee*), sílaba.

Endecasílabos (1) ó de once sílabas:

«Cerca del Tajo, en soledad amena,
De verdes sauces hay una espesura
Toda de yedra revestida y llena,
Que por el tronco sube hasta la altura.»

(Garcilaso.)

De doce sílabas:

«Pensamiento que al cielo subes y subes,
Mira bien no te pierdas entre las nubes.
Pliega, pliega las alas, amaina el vuelo,
Pensamiento, que altivo subes al cielo.
.....
Mejor á Dios te elevas cuando te humillas:
¡Nunca es más grande el hombre que de rodillas!»

(Balart.)

De trece sílabas:

«Yo palpito, tu gloria mirando sublime,
¡Noble autor de los vivos colores!
¡Te saludo, si puro matizas las flores;
Te saludo, si esmaltas fulgente la mar!»

(Gertrudis Gómez de Avellaneda.)

De catorce sílabas, llamados alejandrinos:

«¿Quién ante Ti parece? ¿Quién es en tu presencia
Más que una arista seca que el viento va á romper?
Tus ojos son el día, tu soplo la existencia,
Tu alfombra el firmamento, la eternidad tu ser.»

(Zorrilla.)

187. La rima es la igualdad de letras vocales y consonantes, ó solamente de vocales en las pala-

(1) Del gr. ἑνδεκά (*hendeka*), once, y συλλαβή (*syllabee*), sílaba.

bras que terminan verso, á contar desde la última vocal con acento prosódico. La rima, que consiste en la igualdad de todas las letras desde la última vocal acentuada, se llama rima perfecta ó consonancia: la rima que, en las mismas condiciones, sólo tiene igualdad en las letras vocales, es rima imperfecta ó asonancia. Las palabras *brilla* y *capilla* son consonantes, tienen rima perfecta: las palabras *brilla* y *venida* son asonantes, tienen rima imperfecta.

188. El verso no tiene solamente estos elementos: se observan además en tal forma de expresión el ritmo de acento sujeto á reglas fijas, las cesuras y las cadencias propias del verso.

En efecto, los versos de sílabas pares exigen los acentos prosódicos en las sílabas impares, y viceversa, los versos sílabas impares exigen el acento en las pares. Esta es la regla general, cuyas excepciones interesan más á los literatos que al lector. Es de tal importancia el ritmo en el verso, que si falta, el verso desaparece. Si á estos versos de Adelardo López de Ayala

«Encendido en sus propias llamaradas
La sed devora al luminar del día,
Y, eterno amante de la noche fría,
Persigue sus espaldas enlutadas.»

les quitamos el ritmo cambiando de lugar los acentos prosódicos, veremos que subsistiendo el mismo número de sílabas en cada verso, éste en realidad ha desaparecido.

«Encendido en sus llamaradas propias
La sed, del día al luminar, devora
Y de la noche fría amante eterno
Persigue sus enlutadas espaldas.»

Es por tanto, el ritmo elemento indispensable del verso.

189. Las cesuras son pausas ligeras que tienen los versos al final ó cerca de su mitad. Ejemplo:

•Exudación de un alma—de angustia llena
La materia y la forma—le dió una pena.
En sus versos, desnudos—de gala y arte,
Ni voluntad, ni esfuerzo—tuvieron parto.
Lágrimas son que turbias—se aglomeraron,
Que en informes estrofas—se coagularon,
Y en un alma nacieron—que el duelo enluta
Como la estalactita—nace en la gruta.»

(Balart.)

Aun sin tener el oído muy delicado, se nota la cesura de los anteriores versos en el punto donde se encuentra el guión.

Las cadencias propias del verso son pausas que se encuentran al final de cada uno, con independencia de las que corresponden á los signos de puntuación.

Leamos bien estos versos de Zea, y notaremos una pausa ó silencio de corta duración al final de cada pie:

•Venid al templo, hermanos.
Nieblas que esparce el sol de la mañana
Son los goces mundanos.
¡Ay del que en pos se afana
Fija la mente en su ilusión liviana!
Breve senda es la vida
Que da á un pensil de regaladas flores:
¡Ay si el alma perdida
Sólo ve en sus colores
De una ilusión los falsos resplandores!•

190. Los versos se combinan en grupos que se

llaman estrofas (1), denominadas también combinaciones métricas. Entiéndese, pues, por estrofa dos ó más versos combinados regular y repetidamente en una obra literaria versificada y ligados con determinada regularidad. Las combinaciones métricas más importantes son el pareado, terceto, cuarteto, quintilla, seguidilla, octava real, décima, soneto, las liras, silvas y el romance.

El pareado es una combinación métrica aconsonantada, de dos versos. Con dificultad se encontrarán en la literatura castellana pareados de más valor artístico que los siguientes:

«Llevo en un relicario colgado al cuello
 Tu retrato y un rizo de tu cabello,
 Y, sobre estas reliquias de mis amores,
 La imagen de la Virgen de los Dolores.
 Cuando en mis amarguras su auxilio imploro,
 Al pronunciar su nombre suspiro y lloro;
 Porque es esa palabra, de encanto llena,
 El nombre de mi esposa y el de mi pena.

 Dolor que, aquí en el fondo del alma herida
 Durará lo que dure mi triste vida;
 Dolor que lento y sordo, pero tremendo,
 Corazón y memoria me va royendo,
 Desde la triste noche que, enajenado,
 A la luz de unos cirios pasé á tu lado.»

(Balart.)

El terceto es una combinación métrica de tres versos, de las cuales riman en consonante el primero y tercero. El segundo es libre, pero el primero y el tercero de la estrofa siguiente han de rimar con él y también en consonante.

(1) Del gr. *στροφή* (*strophee*), vuelta (á la misma forma).

Sirvan de ejemplo estos versos de la oda titulada *Epístola á Fabio*, original del capitán D. Andrés Fernández de Andrada:

«Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son do el ambicioso muere
Y donde al más activo nacen canas.

El que no las limare ó las rompiere,
Ni el nombre de varón ha merecido,
Ni subir al honor que pretendiere.

.....
¿Qué es nuestra vida más que un breve día
Do apenas nace el sol cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fría?

¿Qué es más que el heno, á la mañana verde,
Seco á la tarde? ¡Oh ciego desvario!
¿Será que de este sueño me recuerde?

El cuarteto es una combinación métrica de cuatro versos rimados en consonancia el primero con el tercero y el segundo con el cuarto.

«Y adoraba becerros y serpientes,
Asquerosas arpías y dragones,
Que esos fueron los dioses indecentes
Que alzó en el muladar de sus pasiones.»

(Arolas.)

El cuarteto cuyos versos riman primero con cuarto y segundo con tercero se llama *serventesio* (1).

«¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
Dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía
Y con ella en mi muerte conjuradas.»

(Garcilaso.)

(1) Del provenzal *serventes*, sirviente (de la canción de amor).

El cuarteto cuyos versos tienen ocho sílabas ó menos, se llama cuarteta. Las cuartetos, cuyos versos segundo y cuarto riman en asonante, quedando libres los otros dos, forman las coplas del canto popular de la jota. Ejemplo:

«Las pestañas de tus ojos
Son negras como la mora,
Y entre pestaña y pestaña
Un lucerito se asoma.»

La cuarteta cuyos versos tienen ocho sílabas y riman primero con cuarto y segundo con tercero, se llama redondilla.

«Por nuestro Señor, que es mina
La taberna de Alcocer,
¡Grande consuelo es tener
La taberna por vecina!»

(Baltasar del Alcázar.)

La quintilla consta de cinco versos octosílabos rimados con dos consonantes al arbitrio del poeta. Sin embargo, no deben llevar el mismo consonante tres versos seguidos.

Ejemplos:

«Sobre un caballo alazano,
Cubiertos de galas y oro,
Demanda licencia ufano
Para alancear un toro
Un caballero cristiano (1).

.....
La arena escarba ofendido (2),
Sobre la espalda la arroja
Con el hueso retorcido,

(1) Esta quintilla tiene la particularidad de que puede ser leída comenzando por cualquiera de los versos que la forman.

(2) El toro,

El suelo huele, y le moja
 Con ardiente resoplido.
 La cola, inquieto, menea;
 La oreja diestra mosquea;
 Vase retirando atrás
 Para que la fuerza sea
 Mayor, y el impetu más.»

(*N. F. de Moratin.*)

La seguidilla es una combinación métrica que tiene tres versos eptasílabos y cuatro de cinco sílabas; y riman en asonante: el segundo con el cuarto, y el quinto con el séptimo; los demás versos son libres. Esta combinación se usa mucho en cantos populares.

«No tocarán campanas
 Cuando yo muera,
 Que la muerte de un triste
 Bien poco suena.
 Y en el entierro
 Solito el desengaño
 Irá de duelo.»

La octava real consta de ocho versos endecasílabos, que riman en consonante: primero y tercero con quinto, segundo y cuarto con sexto, y séptimo con octavo.

«Sé que mis ojos, inmortal Señora,
 La gloria manchan de tu faz divina;
 Indignos, ¡oh celeste Emperadora!,
 Son de mirar tu sombra peregrina;
 No merece mi lengua pecadora
 Ser alfombra á tu planta cristalina;
 Mas deja al fin, ¡oh luz de mi esperanza!
 Que alce un himno mi voz en tu alabanza.»

(*Zorrilla.*)

La décima ó espinela es una combinación métrica de diez versos octosílabos, que riman en consonante del modo siguiente: primero y cuarto con

quinto;}segundo con tercero; sexto y séptimo con décimo, y octavo con noveno.

Ejemplos:

«Oigo, patria, tu aflicción,
Y escucho el triste concierto
Que forman tocando a muerto
La campana y el cañón.
Sobre tu invicto pendón
Miro flotantes crespones
Y oigo alzarse á otras regiones
En estrofas funerarias,
De la iglesia las plegarias
Y del arte las canciones.

.....
¡Guerra!, exclamó ante el altar
El sacerdote con ira;
¡Guerra!, repitió la lira
Con indómito cantar;
¡Guerra!, gritó al despertar
El pueblo que al mundo aterra,
Y cuando en hispana tierra
Pasos extraños se oyeron,
Hasta las tumbas se abrieron
Gritando: ¡Venganza y guerra!»

(Bernardo López García.)

El soneto consta de catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos, con dos consonantes para los ocho versos, y dos tercetos, en los cuales la combinación de la rima es arbitraria. En nuestra Literatura hay sonetos magistrales (1). Ejemplo:

EL SAUCE Y EL CIPRÉS

«Cuando á las puertas de la noche umbría
Dejando el prado y la floresta amena,
La tarde melancólica y serena,
Su misterioso manto recogía,

(1) Véase la página 196.

Un macilento sauce se mecía
 Por dar alivio á su constante pena,
 Y en voz suave, de suspiros llena,
 Al son del viento murmurar se oía:
 —¡Triste nací!... mas en el mundo moran
 Seres felices, que, el penoso duelo,
 Y el llanto oculto, y la tristeza ignoran.
 Dijo, y sus ramas esparció en el suelo.
 —«Dichosos ¡ay! los que en la tierra lloran»,
 Contestóle un ciprés, mirando al cielo.»

(*José de Selgas.*)

Las liras son combinaciones métricas de cuatro, cinco y seis versos, eptasilabos y endecasílabos, rimados en consonancia al arbitrio del poeta.

«Mil gracias derramando
 Pasó por estos sotos con presura;
 Y yéndolos mirando
 Con sólo su figura
 Vestidos los dejó de su hermosura.»

(*San Juan de la Cruz.*)

La silva se compone de los mismos versos que la lira, pero no van distribuidos en estrofas iguales. Además, la silva puede llevar versos sueltos ó libres entre los demás rimados en consonancia.

«Pura, encendida rosa,
 Emula de la llama,
 Que sale con el día,
 ¿Como naces tan llena de alegría,
 Si sabes que la edad que te da el cielo,
 Es apenas un breve y veloz vuelo?»

(*Rioja.*)

Hay, además, otras varias clases de combinaciones métricas formadas con versos de ocho ó diez

silabas mezclados con sus hemistiquios (1) ó mitades.

•¡Qué dulce es ver muellemente,
De un olmo a la fresca sombra
Descansando,
Un arroyo transparente
Que va por la verde alfombra
Murmurando!•

(Zorrilla.)

•¿De qué sirve á mi belleza
La riqueza,
Pompa, honor y majestad,
Si en poder de adusto moro
Gimo y lloro
La perdida libertad?•

(Avolas.)

El romance se forma de versos generalmente octosilabos, de los cuales riman en asonante los que ocupan el lugar par. Los versos impares van libres.

•Entre pardos nubarrones
Pasando la blanca luna,
Con resplandor fugitivo,
La baja tierra no alumbra.
La brisa con frescas alas
Juguetona no murmura,
Y las veletas no giran
Entre la cruz y la cúpula.•

(Zorrilla.)

Por último, debemos mencionar los versos sueltos ó libres, en los cuales se encuentra la rima por excepción (como en griego y en latín). Fundan sus

(1) Del gr. ἡμι (*heemi*), medio, y στίχος (*stichos*), verso: medio verso.

condiciones eufónicas en la cantidad ó ritmo de tiempo y en el ritmo de acento. Para expresarse en esta clase de verso se necesita un dominio del idioma á que llegan contadísimas personas.

«Puso Dios en mis cántabras montañas
Auras de libertad, tocas de nieve,
Y la vena del hierro en sus entrañas;
Tejió del roble de la adusta sierra,
Y no del frágil mirto su corona,
Que ni falerna vid, ni ático olivo,
Ni siciliana mies ornan sus campos,
Ni allí rebosan las colmadas trojes,
Ni rueda el mosto en el lagar hirviente;
Pero hay bosques repuestos y sombríos,
Misterioso rumor de ondas y vientos,
Tajadas hoces, y tendidos valles
Más que el heleno Tempe deleitosos,
Y, cual baño de náyades, la arena
Que besa nuestra mar, etc.»

(Menéndez y Pelayo.)

191. Hagamos ahora aplicación de estos conocimientos á la Lectura. «El ARTE DE LA LECTURA nunca es tan difícil ni tan necesario como cuando se aplica á la poesía (1).» En efecto, sobre todas las dificultades que puede ofrecer la prosa, sobre la variedad de formas de lenguaje comunes á la prosa y al verso, tiene esta forma de expresión cualidades especiales, como el uso de palabras poéticas, mayor libertad de figuras, ritmo determinado, sinalefas, rimas, cesuras y cadencias, que son otros tantos obstáculos para la fácil lectura.

(1) Legouvé: *L'Art de la Lecture*. En esta cita usa el autor la palabra poesía en el sentido de obra literaria versificada.

192. Reglas para la lectura del verso:

1.^a Téngase en cuenta que el verso no se ha de leer como si fuera prosa. El verso, como hemos visto, tiene elementos propios, que debe notar el que lee. De lo contrario, desfiguraremos la estructura de tal forma de expresión, privando al auditorio de la percepción de efectos fonéticos que el autor puso de intento en la obra. Faltaríamos, pues, á la exactitud si al leer el verso no hiciéramos notar las sinalefas, cesuras, cadencias y los efectos del ritmo y de la rima.

2.^a No quiere decir esto que tales efectos se exageren marcando demasiado las cesuras y cadencias, porque entonces la lectura del verso se convertiría en un sonsonete insoportable falto de toda condición estética.

3.^a Lo que más debe cuidar el lector del verso es de los efectos del ritmo de acento, de la medida y de la rima.

4.^a Cuando la palabra final de un verso tiene íntima relación con la primera del verso siguiente, debe disminuirse la cadencia ó pausa para no cortar violentamente el sentido (1).

(1) Para comprobar esta regla y otras varias, léanse los siguientes versos de D. Leandro Fernández de Moratín:

EL FILOSOFASTRO

Ayer don Ermeguncio, aquel pedante
 Locuaz, declamador, á verme vino
 En punto de las diez. Si de él te acuerdas,
 Sabrás que no tan sólo es importuno,
 Presumido, embrollón, sino que á tantas
 Gracias añade la de ser goloso,
 Más que el perro de Filis. No te puedo
 Decir con cuántas indirectas frases,
 Y tropos elegantes y floridos

5.^a Debemos evitar á todo trance el resabio de los lectores principiantes, que no dan á los signos de puntuación el valor respectivo cuando se encuentran en medio de los versos y sí cuando están al final de ellos.

6.^a El verso libre tiene todo el atrevimiento de

Me pidió de almorzar. Cedió al encanto
De su elocuencia, y vieras conducida
Del rústico gallego que me sirve
Ancha bandeja con tazón chinesco
Rebosando de hirviente chocolate
(A tres pajes hambrientos y golosos
Ración cumplida), y en cristal luciente
Agua que serenó barro de Andújar;
Tierno y sabroso pan, mucha abundancia
De leves tortas y bizcochos duros
Que toda absorben la poción suave
De Soconusco, y su dureza pierden.
No con tanto placer el lobo hambriento
Mira la enferma res que en solitario
Bosque perdió el pastor, como el ayuno
Huésped el don que le presento opimo.
Antes de comenzar el gran destrozo,
Altos elogios hizo del fragante
Aroma que la taza despedía,
Del esponjoso pan, de los dorados
Bollos, del plato, del mantel, del agua;
Y empieza á devorar. Mas no presumas
Que por eso calló; diserta y come,
Engulle y grita, fatigando á un tiempo
Estómago y pulmón. ¡Qué cosas dijo!
¡Cuánta doctrina acumuló, citando,
Vengan al caso ó no, godos y etruscos!
Al fin en ronca voz: «¡Oh edad nefanda!
¡Vicios abominables! ¡Oh costumbres!
«¡Oh corrupción!» exclama, y de camino
Dos tortas se tragó. «¡Que á tanto llegue
Nuestra depravación, y un placer solo
Tantos afanes y dolor produzca
A la oprimida humanidad! Por este
Sorbo llenamos de miseria y luto
La América infeliz; por él Europa,
La culta Europa, en el Oriente usurpa
Vastas regiones, porque puso en ellas
Naturaleza el cinamomo ardiente;
Y para que más grato el gusto adule
Este licor, en duros eslabones
Hace gemir el atezado pueblo,
Que en África, compró, simple y desnudo.
¡Oh qué abominación!» Dijo, y llorando
Lágrimas de dolor, se echó de un golpe
Cuanto en el hondo cangilón quedaba.

construcción de que es capaz nuestro idioma. Varía el metro con frecuencia, y, por tanto, el ritmo de acento; cambia con facilidad las formas de elocución y usa espléndidamente de las figuras de lenguaje. Sin embargo, «el verso libre no es un río sin orillas: es un río de orillas sinuosas, pero accesibles». Exige, pues, especial cuidado por parte del lector, que ha de suplir con la expresión del ritmo (de tiempo y de acento) el efecto musical de la rima.

Fuera de estas indicaciones técnicas, bien puede decirse que para dar á la lectura del verso toda la expresión lógica y fonética que requiere es necesario trabajo largo y perseverante. Con razón dice Legouvé que el dominio de la lectura del verso sólo con ejercicios prolongados y repetidos se puede conseguir.

CAPITULO XVIII

FORMAS DE LAS OBRAS LITERARIAS ESCRITAS

Escritos antiguos y modernos.—Idem correctos y defectuosos.—Idem completos y abreviados.—Abreviaturas corrientes y anticuadas.—Escritos impresos y manuscritos.—Diversos cuerpos de letra usados en los impresos y tamaños comunes de los libros.—Dificultades que ofrece la lectura de manuscritos antiguos y modernos.—Reglas de Lectura aplicables á estas diversas formas generales de los escritos

193. Las obras literarias pueden ser orales y pueden hacerse permanentes por medio de la Escritura. Casi toda la doctrina expuesta en los capítulos anteriores se refiere á los elementos de la obra legible sin tener en cuenta las formas gráficas generales de que el hombre se vale para representarlas.

Estudiémoslas ahora porque interesan grandemente al lector, como veremos en seguida.

194. Los escritos tienen diversa forma, según la época en que fueron ejecutados, por lo cual se distinguen dos clases de estos trabajos: antiguos y modernos ó contemporáneos, llamándose antiguos los anteriores al siglo XVIII, y modernos ó contemporáneos los producidos en los dos últimos siglos.

Los escritos modernos ofrecen poca dificultad de interpretación, porque sus formas generales, y las letras y signos de puntuación nos son conocidos y familiares. En cambio, en los escritos antiguos se tropieza con diversas formas gráficas, con la falta de signos de puntuación y con el uso de palabras y giros arcaicos ó anticuados.

Es, por tanto, necesario que el lector, con repetidos ejercicios, adquiera conocimiento de los arcaísmos más notables y de las formas de letras más usadas antiguamente. Es también necesario que pueda suplir los defectos de puntuación del escrito porque son frecuentes en los antiguos.

195. No todos los escritos son correctos: no es raro, por desgracia, encontrar escritos defectuosos. Hay, pues, escritos correctos y escritos incorrectos. Siempre que podamos, elegiremos para leer el mejor escrito, y sólo leeremos un escrito mal ejecutado cuando no sea posible otra cosa.

Las faltas en los impresos suelen estar salvadas en la «fe de erratas». En lo escrito no se acostumbra á poner dicha «fe de erratas», por lo cual el lector debe corregir las faltas que note; pero en esto es preciso proceder con mucha discreción, pues á veces una palabra impresa puede parecer errata y es sencillamente una forma de expresión que se ignora. De modo que si se corrigiera la expresión, queriendo en-

mendarla se haría defectuosa. Supongamos que al leer la siguiente estrofa de la oda de Reinoso á la *Firmeza de la virtud*.

«Templa, otoño, tus fuegos, y racimos
 Ciñe y doradas pomas,
 y más pingües derrama los aromas
 De sus frutos opimos.»

creyese el lector que la palabra *opimos* estaba mal escrita por faltarle un acento en la primera *o*, y que leyese, por tanto, *ópimos*. Pues bien, el tal lector, no sólo destruía con esto la medida del último verso y la rima de la estrofa, sino que al mismo tiempo cometía un barbarismo prosódico, por cierto no muy raro.

196. Los escritos tienen de ordinario la palabra oral representada con todas sus letras; pero otras veces la presentan escrita abreviadamente, es decir, con menos letras de las necesarias, constituyendo las abreviaturas.

197. Hay unas abreviaturas vulgares, corrientes y conocidas de todos, y hay otras de poco uso ó anticuadas, que son menos conocidas, lo cual suele ser origen de dificultades para el acto de leer.

Debemos, pues, distinguir bien todas las abreviaturas corrientes y comunes, en primer lugar, para entender lo que significan, y en segundo, para no vernos expuestos á dudas y vacilaciones, que de tan mal efecto son en el acto de leer. Así, debemos conocer el mayor número posible de abreviaturas antiguas para no caer en los defectos indicados (1).

(1) En el *Tratado del origen y arte de escribir bien*, por el Rdo. P. Fr. Luis de Olod, autor del siglo XVIII, hay una lista de 122 abreviaturas anti-

Véase á este propósito el *Apéndice primero*, en el cual hay una lista de las abreviaturas modernas de uso más frecuente.

198. Las obras literarias pueden estar gráficamente representadas en letra impresa y letra manuscrita. Llámase manuscrito (1) al escrito hecho con la mano, á diferencia del impreso, que se obtiene por la presión de un molde sobre el papel.

Poco hay que decir respecto á los escritos impresos: de ordinario, tanto los antiguos como los modernos, son claros y legibles; y no ofrecen inconven-

guas cuyo estudio no deja de ser interesante para el lector.

Una de las abreviaturas que ha caído en desuso es la supresión de una sola consonante en medio de palabra. En la *Bibliografía* de este libro se encuentran varios ejemplos de tal escritura abreviada.

Véase lo que respecto á esta clase de abreviaturas dice Fr. Andrés Flórez, autor de mediados del siglo xvi, en su *Arte para bien leer y escreuir*:

«Aviso de las tildes.

»Es de notar que vn punto quadrado sobre la. *a. e. i. o. u.* vale por *n.* y algunas vezes por. *m.* Encima de la. *c.* y de la. *d.* vale por. *e.* encima de la. *p.* dize *pre*, encima de la. *q.* dice *que*, encima de la. *t.* dice *ter* o *tur*. Quando son dos puntitos: valen por. *a.* comunmente encima de cualquier cosonante: salvo sobre la. *g.* dize. *gra*, y sobre la. *p.* dize *pra*, y sobre la. *q.* dize *qua*. Empero si es vn putillo agudo hazia arriba: vale por. *i.* en todas las partes: que el otro quadrado vale por. *e.* Si en lo baxo de la. *p.* esta vn rasguillo dize *per* o *par* o *pro*.»

(1) Del lat. *manus*, mano, y *scriptus*, escrito: escrito á mano. Por extensión se llaman también manuscritos los escritos en que se imita el trazado gráfico de la mano, empleando el grabado, el fotograbado, el papel autógrafa ó cualquier otro procedimiento mecánico.

nientes de interpretación por motivo de antigüedad, pues los impresos de más larga fecha son de fines del siglo xv ó principios del xvi (1).

199. El lector, y mucho más el maestro, deben conocer los diversos tipos de letra que se usan en los impresos, y á este fin se ha compuesto el *Apéndice II*, en el cual se encuentran los tipos más usuales de la escritura impresa y los números con que se distinguen (2). Respecto á los escritos impresos, conviene advertir que, siempre que sea posible, debe preferir el lector los escritos de tipos más grandes á los escritos de tipos más pequeños, y los más claros á los que no lo sean tanto.

200. Las hojas escritas dobladas y sujetas con arte forman el libro, palabra que, significando un objeto material, equivale á volumen.

Los nombres que reciben los diversos tamaños de los libros con relación al pliego del papel en que se imprimen, son los siguientes: doble folio, folio, cuarto, octavo, diez y seis avo, treinta y dos avo y sesenta y cuatro avo, según el pliego, se extienda del todo ó se divida para la impresión en dos, cuatro, ocho, diez y seis, treinta y dos ó sesenta y cuatro partes iguales. Para conocer el tamaño de la impresión de los libros basta comparar el de una hoja con un pliego de papel sellado, que es el tipo en Es-

(1) Estos impresos se llaman *incunables*.

(2) La unidad de los cuerpos de letra es el cicero, que se divide en doce puntos. El punto tipográfico equivale aproximadamente á un tercio de milímetro, por lo cual el cicero tiene la longitud aproximada de cuatromilímetros. El número de puntos que tiene cada cuerpo sirve para designarle. El texto de este libro está impreso en el cuerpo 8 inglés, el cual ocupa dos tercios de la unidad.

pañã, y la relación entre ambos tamaños determinará el del libro.

La moderna invención del papel continuo y de las máquinas rotativas de imprimir permiten dar á los libros formas variadas y caprichosas distintas de las enumeradas. Este libro está impreso en octavo. Los tamaños más cómodos para la lectura son el cuarto y el octavo. Los libros en doble folio y en folio no se leen cómodamente más que en un atril.

201. Si la lectura de impresos es relativamente fácil, los manuscritos, en cambio, son difícilmente legibles. El manuscrito, sea antiguo, sea moderno, ofrece las siguientes dificultades: gran variedad de tipos de letra, muchos de los cuales son imperfectos y difíciles de percibir distintamente; enlaces ó nexos innumerables y poco repetidos; cambios de letras y signos de puntuación; letras superfluas y letras omitidas; palabras escritas entre líneas y multitud de abreviaturas, que no se usan en los escritos impresos. Los manuscritos antiguos añaden á lo dicho las formas de letra y los enlaces menos conocidos, la carencia ó mal uso de los signos de puntuación y los arcaísmos de lenguaje.

202. El estudio y conocimiento de los manuscritos antiguos es propio de la Paleografía (1), que es el arte de las antiguas formas de escritura. Dicho estudio resuelve casi todas las dificultades que pueden presentarse en la lectura de manuscritos; mas como la Paleografía es un conocimiento especial que no puede exigirse al lector, hemos de dar algunas reglas útiles para la lectura de manuscritos en

(1) Del gr. *παλαιά* (*palaia*), antigua, y *γραφή* (*graphie*), escritura; escritura antigua.

general, con las cuales se puedan vencer las dificultades comunes que surjan al interpretarlos.

1.^a Para entender un manuscrito difícilmente legible, se tendrá á la vista el alfabeto que corresponda á la clase de letra del escrito. Y como no sea posible disponer en todo caso del alfabeto necesario, debe formarle el lector sacando las letras de las palabras que no ofrezcan dudas de interpretación.

2.^a Igual preparación se hará con los nexos ó enlaces de las letras en las palabras.

3.^a El contexto del escrito, lo que antecede y lo que sigue y las necesidades lógicas de la expresión, hacen adivinar muchas veces el valor de algunos signos ininteligibles.

4.^a Si, por ventura, el manuscrito hubiese sido impreso, la lectura comparada de éste con aquél aclara por completo todas las dudas.

5.^a Para poder interpretar un manuscrito antiguo es indispensable el conocimiento de las abreviaturas de la época y de las formas arcáicas del lenguaje correspondientes á la misma.

6.^a Las palabras escritas entre líneas llevan delante una señal, y se leerán cuando se encuentre la misma señal en la línea del escrito.

7.^a El uso de las lentes de aumento puede facilitarnos en muchas ocasiones la percepción de signos muy pequeños ó que tengan diferencias gráficas poco notables.

CAPÍTULO XIX

CUALIDADES DE LA OBRA LITERARIA

Cualidades indispensables á toda obra literaria: belleza, verdad y bondad.—La ficción verosímil, ¿es contraria á la verdad de la obra literaria?—Corrección y eufonía.—Defectos contrapuestos á estas buenas cualidades de la obra literaria.—Aplicaciones á la Lectura.

203. Conviene estudiar ahora las cualidades que debe reunir la obra literaria, especialmente aquellas que más importa conocer al lector.

En primer lugar, y como nota que resume todas las demás, podemos decir que la obra literaria es ó debe ser bella por el asunto y por las formas de expresión, porque el fin de la Literatura es la manifestación de la belleza, y no puede haber obra artística donde no se encuentre realizado el fin del Arte que la produce.

Sostienen algunos autores que el fin del Arte, esto es, la manifestación de la belleza, es independiente de la moral, peligrosa doctrina que les lleva á admitir como obras artísticas algunas producciones que no son buenas.

Aun admitiendo dicha teoría estética, cabe afirmar que el fin del arte no es incompatible con la moral, y como la observancia de este orden debe ser preferida por todo ser racional á la producción artística, se concluye de lo dicho que las obras *bellas* deben ser á la vez *buenas*. Lo bello será siempre bello; pero si además no es bueno, será en todo caso más nocivo para la moral porque se presenta con atractivos de forma y con seducciones externas.

La obra literaria no debe servir tampoco de propaganda del error. Las razones en que esta afirmación se funda son semejantes á las expuestas para admitir que debe ser moral.

204. La ficción verosímil de seres y de hechos no es cosa contraria á la verdad de la obra literaria, porque la ficción se declara y se conoce, y es condición de las producciones del arte, que en todas sus manifestaciones se nutre de la imitación. La verosimilitud no es un error ni una mentira, es sencillamente una verdad posible.

Son, pues, cualidades incompatibles con la obra literaria totalmente bella la fealdad, la inmoralidad y la falsead ó error. La inverosimilitud ó falta de verdad posible priva también de condiciones de belleza á la producción artística.

205. La obra literaria ha de tener, además, condiciones de corrección y eufonía de lenguaje. El más bello pensamiento queda fuera del Arte literario si se expresa tosca é incorrectamente faltando á las reglas gramaticales y de la Literatura preceptiva. De igual manera, la más hermosa concepción mental pierde su encanto si no la presentamos con los atractivos musicales del idioma, que se originan de la buena estructura de las oraciones y cláusulas y del buen uso de la cantidad y del acento.

206. La incorrección y la cacofonía son, pues, defectos que quitan el carácter literario á la expresión del pensamiento, ó, por lo menos, disminuyen mucho el grado de belleza que pudiera tener.

Las obras literarias no deben tener tampoco defectos de Escritura. En las producciones del Arte literario son imperdonables las faltas de Escritura, como faltas de Ortografía (equivocaciones, omisiones, signos inútiles, etc.), en cuanto á las le-

tras y á los signos de puntuación. Ningún literato se atrevería á dar al público sus obras mal escritas; tanto es así, que algunos autores descuidados en estos importantes conocimientos, en cargan de la corrección ortográfica á otra persona, que generalmente es el impresor.

Otro defecto suele afean las obras literarias: la anfibología (1), expresión viciosa que permite dar á lo que se dice más de un sentido ó interpretación. En el ofrecimiento que, á guisa de despedida, se hace al final de las cartas, se usa la siguiente expresión anfibológica: «De V. afmo. amigo,

q. b. s. m.,

Fulano de Tal.»

Por lo dicho, no se sabe si la mano que besa *Fulano de Tal* es la de su amigo ó la suya propia, porque el *su* puede referirse lo mismo á uno que á otro (2).

207. El lector, como tal lector, nada puede hacer para variar las cualidades de la obra literaria, pues esto corresponde al autor de ella. Debe, sin embargo, conocerlas para realzar y poner de relieve las buenas al mismo tiempo que disimule cuanto le sea posible las faltas y defectos que en la producción se noten.

(1) Del gr. ἀμφιβόλος (*amphiboloos*), equivoco, y λόγος (*logos*), palabra: palabra equivoca.

(2) El ilustre poeta Hartzénbusch, á fin de evitar dicha anfibología, cambió ligeramente la forma de tal expresión diciendo: q. l. b. l. m. Este cambio ha sido después aceptado por muchas personas.

CAPITULO XX

DIVISIÓN GENERAL DE LAS OBRAS LITERARIAS

División más importante de las obras literarias: Poesía; Oratoria y Didáctica.—Necesidad que tiene el lector de conocer los diversos géneros de las obras literarias y los autores principales de cada género.

208. Hay obras literarias destinadas exclusivamente á ser contempladas por el público, y cuyo fin principal es la manifestación de la belleza, y otras obras cuyo fin principal no es estético, aunque no opuesto á la manifestación pura de la belleza. El conjunto de las primeras obras recibe el nombre de Poesía: el conjunto de las segundas constituye la Oratoria (1) y la Didáctica (2), según que el fin de las producciones sea principalmente mover la voluntad del espectador hacia un objeto ó exponer é investigar la verdad.

Ya se comprende que estas distinciones relativas al fin de las obras literarias, sirven de base para la clasificación de las mismas; pero esto no significa que con las obras poéticas, por un efecto de su propio valor artístico, no se realicen otros fines como el educativo, docente, moral, etc. Tampoco significa que una obra oratoria no enseñe, ni que las obras didácticas dejen de inclinar la voluntad en determi-

(1) Del lat. *oratoria*: arte de hablar con elocuencia.

(2) Del gr. *διδάσκω* (*didaskoo*), (yo) enseño: arte de enseñar.

nado sentido, porque con frecuencia el orador enseña, y fácilmente la obra didáctica dirige nuestro amor hacia ciertos objetos del entendimiento: lo que esto significa es que tales obras no pueden carecer del fin señalado, aunque á la vez realicen otros fines. Por ejemplo, una obra literaria deja de ser poética, aunque enseñe verdades morales, si su fin principal no es la manifestación de la belleza; y una obra no será didáctica ú oratoria, por muchas condiciones estéticas que reúna, si no enseña algo ó no dirige la voluntad del espectador hacia un objeto.

Dos son, por tanto, los grupos capitales que de las obras literarias podemos hacer: obras cuyo fin principal es estético, propio del arte (1), y obras cuyo fin principal está fuera del arte; y subdividiendo el segundo grupo en obras que se dirigen principalmente al entendimiento, y obras que se dirigen á la voluntad, resulta la conocida clasificación de las obras literarias en tres géneros: Poesía, Oratoria y Didáctica.

209. Toda persona de regular cultura debe tener conocimiento de las diversas clases en que se dividen las obras literarias y de los autores más célebres de cada género; pero tal conocimiento es por todo extremo necesario para el lector, porque con dicho estudio adquirirá idea del carácter general de las composiciones que ha de interpretar, y de las cualidades y circunstancias propias de cada género, apoderándose así de la verdadera clave de la Lectura. Y no menos importante es para el lector el conocimiento de los autores notables de cada género, porque llevará mucho adelantado para leer bien en

(1) *Finalidad sin fin*, de Hegel.

todo caso (aunque no conozca la obra), si conoce la patria del autor, la época en que vivió y la clase de obras literarias á que principalmente dedicó su actividad.

CAPITULO XXI

DE LA DIDÁCTICA

¿Qué es Didáctica?—El tratado, sus clases y partes en que cada uno suele dividirse.—Condiciones generales de las obras didácticas.
—Diversas clases de las obras didácticas, haciendo especial mención de las históricas y de las cartas ó epístolas.—Escritores didácticos más importantes.—Reglas aplicables á la lectura de obras didácticas.

210. La Didáctica —ya queda indicado más arriba —es la exposición literaria de la verdad. Como se desprende de esta definición, la obra didáctica se dirige al entendimiento, y su fin principal es enseñar y convencer, aunque ejerza alguna influencia indirecta sobre la voluntad. La Didáctica es el género literario menos artistico, porque en ella las funciones de la fantasía al producirse la obra son muy limitadas por la razón, y las cualidades estéticas de la producción didáctica se encuentran generalmente sólo en la forma del lenguaje y muy pocas veces en la naturaleza del asunto.

211. Las obras didácticas se llaman tratados, que reciben el nombre de magistrales (1), elementales (2)

(1) Del lat. *magister*, maestro: obras escritas por maestros en la materia sobre que versan.

(2) Los tratados muy elementales se llaman catecismos.

y monografías (1) ó disertaciones. Los tratados elementales exponen las bases ó fundamentos de un arte ó de una ciencia; los magistrales exponen la ciencia ó el arte en toda su amplitud, y las monografías exponen con extensión un punto científico ó artístico. Unos y otros tratados suelen dividirse en *partes, secciones, títulos, capítulos y artículos*, que son porciones más ó menos grandes del tratado.

212. Las condiciones esenciales de la obra didáctica son el método ú orden en la exposición y el lenguaje, claro, correcto y preciso. El lenguaje didáctico se caracteriza por el tecnicismo ó uso de palabras técnicas, con lo cual se avienen mal las figuras de lenguaje, que no son muy comunes en esta clase de obras. El estilo sencillo, conciso y serio es el propio de las obras didácticas. El estilo florido rara vez se encuentra usado en las obras de este género.

213. Las obras didácticas se clasifican por el asunto en obras teológicas, filosóficas, políticas, de ciencias físicas, etc., según traten de Teología (2), Filosofía (3), Política (4), Física, etc.; pero las obras didácticas que pueden reunir más condiciones artísticas son las históricas.

214. La Historia (5), en su acepción común, es la

(1) Del gr. *μόνος* (*monos*), uno solo, y *γραφία* (*graphie*), escritura: escrito sobre un solo punto.

(2) Del gr. *Θεός* (*Theos*), Dios, y *λόγος* (*logos*), ciencia: ciencia de Dios.

(3) Del gr. *φίλος* (*philos*), amor, y *σοφία* (*sophia*), sabiduría: amor de la sabiduría.

(4) De *πόλις* (*polis*), ciudad, y *τεύχω* (*teychoo*), (yo) produzco: producción ú origen (del gobierno) de la ciudad.

(5) Del lat. *historia*; del gr. *ιστορία* (*historia*); de

narración de los hechos memorables realizados por el hombre. Cabe, pues, encontrar en la Historia todas las galas de la narración al referir los hechos y todos los atractivos de la descripción al presentar los actores y el lugar de la escena. El estilo de las obras históricas puede ser más florido que el de otras obras didácticas; y no es raro encontrar en la exposición histórica figuras de lenguaje usadas con parsimonia. La obra histórica, por fin, tiene como notas características la verdad, orden, concisión y dignidad.

La Historia se divide por varios conceptos. Nosotros, en calidad de lectores, no necesitamos conocer otras divisiones que las referentes á su contenido y á su extensión. En el primer concepto, la Historia se divide en sagrada, que narra los sucesos ocurridos al pueblo de Dios, y de la venida de Jesucristo, Nuestro Señor, al mundo, y en profana, que relata los sucesos ocurridos á los demás pueblos de la humanidad. Teniendo en cuenta la extensión, la Historia se llama universal cuando narra los sucesos importantes de todos los pueblos y en todas las épocas; general, cuando narra los sucesos notables de un pueblo, y particular, cuando narra un solo acontecimiento ó las transformaciones de una institución. La historia de un individuo es su biografía (1), que se llama autobiografía (2) cuando el autor es el mismo biografiado.

ιστορέω (historeoo), (yo) veo, (yo) recuerdo: visión ó recuerdo de lo pasado.

(1) Del gr. *βίος (bios)*, vida, y *γράφω (graphoo)*, (yo) escribo: la vida escrita (de una persona).

(2) Del gr. *αὐτός (autos)*, uno mismo; de *βίος (bios)*, vida, y *γράφω (graphoo)*, (yo) escribo: la vida escrita por sí mismo.

215. Las cartas ó epístolas (1), ya familiares, ya las destinadas á la publicidad, pertenecen también á la didáctica, así como las publicaciones periódicas llamadas revistas, que se forman principalmente con monografías varias.

216. Enumeremos ahora los escritos didácticos más importantes.

Han escrito obras teológicas admirables los Santos Padres de la Iglesia San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín, San Bernardo, San Alberto el Grande, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura; Bossuet y Fenelón, entre los franceses; y Fray Luis de León, Fr. Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Rivadeneyra y Nierenberg, que forman la brillantísima pléyade de escritores místicos españoles.

Son filósofos notabilísimos, tanto por las doctrinas que expusieron, como por la forma literaria de presentarlas, Sócrates, Platón y Aristóteles, entre los griegos; Cicerón, entre los romanos; Santo Tomás de Aquino ó el Angel de las Escuelas, natural de Italia, y los españoles Raimundo Lulio, Suárez, Balme y el Cardenal Fr. Zeferino González.

Los escritores políticos más notables son: Platón, Cicerón, el francés Montesquieu, el italiano Maquiavelo, y los españoles P. Mariana, Antonio Pérez, Quevedo, Saavedra Fajardo y Jovellanos.

Son modelos literarios de escritores didácticos en ciencias físicas, el griego Hipócrates, padre de la Medicina, Plinio el Mayor, Buffon y Humboldt.

Son bellísimas cartas y epístolas las de San Pablo y Santiago, las de Cicerón y Plinio el Menor,

(1) Del gr. *ἐπιστολή* (*epistolee*), carta.

las de Mañ. Seigné y las de los escritores españoles Hernando del Pulgar, Antonio Pérez, el maestro Avila, Santa Teresa de Jesús, Sor María de Ágreda, Jovellanos y otros varios. Las encíclicas (1) de Su Santidad el Papa Leon XIII son modelos admirables de esta clase de producciones literarias.

217. Los historiadores célebres son mucho más numerosos. Mencionaremos, pues, solamente los notables entre los notables. El primer historiador de la humanidad fué Moisés, que, inspirado por Dios, da sublime ejemplo de verdad é imparcialidad escribiendo el Pentateuco (2), ó cinco primeros libros de la Biblia (3), y coloquemos también en primera fila los demás autores de los libros históricos de la Sagrada Escritura, fijándonos particularmente en los cuatro evangelistas San Mateo, San Juan, San Lucas y San Marcos, que narraron, inspirados asimismo por el Espíritu Santo, la vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo; y en el Apóstol de los gentiles, San Pablo, que en los *Hechos de los Apóstoles* manifiesta una sabiduría tan grande, que sólo se explica por un don especial de la Providencia.

Herodoto de Halicarnaso, padre de la Historia profana, Tucídides, Xenofonte y Plutarco (4), entre los griegos; Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito

(1) Del gr. ἐν (*en*), en, y κλῶκος (*eclýkos*), círculo: circular, en su acepción figurada.

(2) Del gr. πέντε (*pente*), cinco, y τεύχος (*teýchos*), volumen: cinco volúmenes.

(3) Del gr. βιβλος (*biblos*), libro: colección de libros; el libro por excelencia.

(4) Autor de la obra titulada *Vidas de los varones ilustres*, que es la mejor colección de biografías que se conoce.

to, entre los romanos, son los historiadores más notables de la antigüedad pagana.

San Agustín, en las postrimerías de la edad antigua, compuso, con su célebre *Ciudad de Dios*, el primer tratado de Filosofía de la Historia.

San Gregorio de Tours, en el siglo vi de la Era cristiana, Maquiavelo en los siglos xv y xvi, Maucalay, Curtius, Weber y César Cantú en los tiempos modernos, son historiadores de cuyos nombres tenemos ya conocimiento vulgar.

Los historiadores españoles más notables son: D. Jaime I el Conquistador, el Arzobispo D. Rodrigo, Hernando del Pulgar, Fr. Antonio de Guevara, Florián de Ocampo, Morales, Zurita, el P. Mariana, Hurtado de Mendoza, Moncada, Melo, Fr. Bartolomé de las Casas, Solís, el P. Flórez, Masdeu, el conde de Toreno, Lafuente y el Marqués de Pidal.

Hay además otros escritores didácticos muy notables, como el español Quintiliano, que escribió un tratado de Oratoria en los primeros tiempos del imperio romano, y San Isidoro, el sabio Arzobispo de Sevilla, que en los comienzos de la Edad Media compuso sus *Etimologías*, magnífica enciclopedia (1) de aquel tiempo y la primera que se conoce.

218. Debe cuidar el lector de amoldar la lectura al carácter de la obra literaria que ha de interpretar, y para conseguir este objeto, en cuanto á las obras didácticas, observará las reglas siguientes:

1.^a La pronunciación, en este caso, será clara, enérgica y reposada, para que los lectores puedan enterarse bien de las ideas expuestas. La viveza de

(1) Del gr. ἐγκύκλιος (*enclýkos*), circular, y παιδεία (*paideia*), instrucción: instrucción que se refiere al círculo total de los conocimientos humanos,

expresión en la lectura de obras didácticas suele impedir su inteligencia al oyente, y mucho más si desconoce el punto sobre que versan.

2.^a Se evitarán los cambios muy desiguales de tono é intensidad para no distraer al auditorio. Cualquiera desentono puede hacer perder á los oyentes la ilación del razonamiento.

3.^a Tengamos presente, para la expresión en esta clase de lecturas, que las obras didácticas se dirigen principalmente al entendimiento, y que sólo en segundo término excitan las facultades afectivas. Por tanto, la manera de leer las obras didácticas se parecerá más al modo de hablar de quien enseña que al modo de hablar del que recrea nuestro espíritu ó trata de mover la voluntad de los oyentes hacia un objeto determinado.

4.^a Las funciones de la fantasía, en esta clase de lectura, deben ser casi anuladas por el ejercicio del entendimiento.

5.^a Las palabras técnicas se leerán con especial esmero y con algún énfasis ó acento expresivo.

6.^a En esta clase de lectura debe dominar la gravedad y seriedad de la expresión.

7.^a La lectura de la Historia permite mayor animación en la expresión, dentro de la dignidad que es propia de estas producciones literarias.

8.^a Para la lectura de las descripciones y narraciones que se encuentran en las obras históricas, ténganse presentes las reglas dadas en el número 168 para leer los pensamientos expuestos con dichas formas generales de elocución.

9.^a Las cartas deben ser leídas con una entonación sencilla y familiar.

10.^a Conviene enterarse antes de leer una obra didáctica (y aun cualquiera obra) de quién es el au-

tor, con lo cual tendremos mucho adelantado para conocer el carácter de la composición que se ha de leer.

CAPITULO XXII

DE LA ORATORIA

¿Qué se entiende por Oratoria?—El discurso y sus partes principales.—Condiciones generales de la Oratoria.—Diversas clases de Oratoria.—Los periódicos pueden ser incluidos en el género literario de la Oratoria.—Dificultades que ofrece la lectura de los periódicos.—Oradores célebres en la Historia literaria.—Observaciones y preceptos referentes á la lectura de las obras oratorias.

219. De las diversas maneras de pensar y obrar de los hombres nace la necesidad de que cada uno exponga las razones en que funda su conducta, y de que unos traten de persuadir á otros por medio de la palabra para que dirijan su voluntad hacia un objeto determinado. Las obras literarias con las cuales se aspira á realizar estos propósitos constituyen la Oratoria. Vemos, pues, que la Oratoria debe exponer la verdad, como la Didáctica; pero, además, para mover la voluntad hacia un objeto, para inclinarnos á obrar en determinado sentido, nos lo presenta agradablemente, excitando nuestros afectos y pasiones. Por tanto, la obra oratoria se produce con intención de persuadir á las personas á quien se dedica, convenciéndolas y afectándolas.

La mayor parte de las obras literarias se escriben; las obras oratorias son propias del lenguaje oral y

se destinan á un auditorio (1), por más que algunas se escriban antes ó después de ser pronunciadas en público. Esta circunstancia—la de ser pronunciadas ante un auditorio—caracteriza á las producciones literarias de la Oratoria. Con lo dicho basta para definir la Oratoria diciendo que es un género literario cuyas obras tienen por objeto mover la voluntad de un auditorio.

220. La obra oratoria se llama discurso, y al que la produce, orador.

El discurso consta generalmente de cuatro partes, á saber: exordio (2), proposición (3), confirmación (4) y epílogo (5). El exordio es la parte del discurso destinada á preparar al auditorio, y es como la introducción de la obra oratoria; en la proposición se enuncia el asunto; en la confirmación, que es la parte esencial de la obra oratoria, se prueba la verdad de la proposición y sirve para convencer al auditorio; el epílogo ó peroración (6) es la última parte del discurso, y en ella se recapitula ó resume lo dicho en la proposición. El epílogo es generalmente la parte del discurso que conmueve al auditorio, porque en ellas suelen colocarse los elementos patéticos de la composición.

221. Las formas artísticas de la Oratoria son mucho más bellas y animadas que las formas de la Didáctica. El orador, para persuadirnos, trata an-

-
- (1) Del lat. *audio*, (yo) oigo: conjunto de oyentes.
 (2) Del lat. *exordior*, (yo) comienzo: el comienzo.
 (3) Del lat. *propono*, (yo) pongo á la vista: posición de un objeto para que se pueda ver.
 (4) Del lat. *confirmo*, (yo) pruebo: prueba.
 (5) Del gr. *ἐπί* (*epi*), sobre, y *λόγος* (*logos*), discurso: lo que se dice sobre la parte principal del discurso.
 (6) Del lat. *peroratio*, moción de afectos.

tes de convencernos, presentándonos la verdad con todas las formas y variaciones que su entendimiento le dicta, y luego aspira á conmovernos adornando el objeto hacia el cual pretende inclinarnos con todos los atractivos que le sugiere su fantasía; y á este propósito usa de elegancias y figuras de lenguaje, recurre á los efectos fonéticos de la palabra y á los de la Mímica, y retrasa ó acelera el *aire* de la expresión. Y cuando el orador acierta con el uso adecuado de estos poderosos elementos del lenguaje oral, cuando «de la boca del orador mana el discurso como un río de oro, con la impetuosidad de una catarata», el auditorio queda fascinado, y el orador se hace dueño de los oyentes, que rien, lloran y se afectan de mil maneras diversas en breve tiempo con el poder mágico, extraordinario, incalculable de la palabra, que un artista de corazón ordena y compone maravillosamente (1). Caben, pues en la Oratoria las formas sobrias, dignas y severas de la Didáctica, y caben también todas las múltiples formas literarias del lenguaje vehemente y enérgico de la pasión.

222. Las principales clases de Oratoria que distinguen los preceptistas son cuatro, á saber: predicación, oratoria forense, oratoria política y oratoria académica.

(1) El Sr. Sicilia dice á este propósito en sus *Leciones elementales de Ortología y Prosodia*:

«¡Quién no desea adquirir esa especie de filtro mágico que se lleva en los labios cuando la verdad y la virtud toman en ellos el prestigio de los sonidos y el hechizo de los acentos! ¿Qué tesoro equivale á la posesión de aquel arte que encadena los corazones transformando los pensamientos en una clase de canto angélico?»

La predicación ú oratoria religiosa es el conjunto de discursos, cuyo objeto es dirigir la voluntad del oyente hacia el Ser Supremo, explicando las verdades divinas y los principios morales que en ellas se fundan. El discurso religioso se llama sermón; y, si es breve y carece de alguna parte no esencial de la obra oratoria, recibe el nombre de plática. El sermón que tiene por objeto enaltecer las virtudes de un santo, tiene la denominación especial de panegírico (1). Los sermones tienen diversas cualidades, según sea el objeto de la composición.

La oratoria forense tiene por objeto esclarecer los conflictos de derecho ante tribunales de justicia para que sus individuos fallen con arreglo á los principios jurídicos. La solidez de argumentación, la precisión de palabra y la claridad de exposición son las cualidades principales del discurso forense.

La oratoria política comprende los discursos cuyo objeto es dirigir ó mover la voluntad hacia determinados medios de gobierno. Pertenecen, pues, á la oratoria política los discursos pronunciados ante los parlamentos, corporaciones y asambleas donde se discuten las leyes, las formas de gobernar, la conducta de los gobernantes, los principios de los partidos que aspiran al poder y en general la marcha de los negocios públicos (2). Muchas veces el

(1) Del gr. πανηγυρικός (*panegyrichos*), propio de la fiesta: discurso del día de la fiesta ó solemnidad mayor.

(2) No constituye discurso político todo lo que se dice en dichas corporaciones, pues las maneras de expresión de algunos individuos que forman parte de las cámaras legislativas y de las corporaciones populares, no merecen ciertamente que se consideren como producciones de la oratoria política.

discurso político, aligerado de formas lógicas y nutrido de figuras patéticas, se dirige á un público poco instruído, y entonces la oratoria política toma el carácter de popular, que es natural, espontánea, viva, y frecuentemente caldeada con el fuego de la pasión. Las arengas y alocuciones militares se consideran también como obras de la oratoria política. Las obras de la oratoria política son las más animadas y fogosas de este género literario.

La oratoria académica comprende los discursos pronunciados para exponer la verdad. A este género corresponden los discursos que se pronuncian en las corporaciones científicas ó artísticas, y las conferencias y explicaciones que se dan en los establecimientos de enseñanza. Es la oratoria académica una oratoria didáctica ó de enseñanza, y sus cualidades predominantes responden á este carácter.

223. Por último, los artículos de periódico se incluyen también entre las obras oratorias. Estas producciones tienen por objeto mover la opinión en un sentido determinado, mover la voluntad del lector con un propósito, lo cual constituye la esencia de la oratoria. Algunos preceptistas no incluyen dichas obras en el género oratorio, porque no son obras habladas; pero hay mucha mayor dificultad para colocarlas entre las obras didácticas, porque el fin principal del periódico no es enseñar, sino conquistar adeptos para una causa ó para una idea; y á nadie se le ocurrirá decir que las obras periodísticas deben ser incluidas en el género de la Poesía. El periódico requiere especial mención por nuestra parte, porque es el medio más común y generalizado de Lectura, es una necesidad de la época actual, las ocasiones de leerlos son frecuentes y su interpretación ofrece no pocas dificultades.

En efecto, el periódico trata de muchos y variados asuntos: desde el suelto de carácter particular, que sólo interesa á los individuos de la familia de la persona que le mandó á la redacción, hasta la noticia de una catástrofe inmensa que interesa á todo el mundo civilizado. Trata el periódico de política, en primer término, si la publicación es de esta clase, de puntos doctrinales, de ciencias y artes, de problemas económicos, de espectáculos públicos y otras muchas materias de difícil enumeración. Y el periódico no habla solamente de nuestro país, sino que publica también noticias, telegráficas ó postales, de todas las partes del mundo.

Por este motivo unas veces, y otras por resabios de expresión, se encuentran en los periódicos palabras y frases extranjeras, que sorprenden al lector é interrumpen la lectura; y nada más frecuente que ver al que lee detenido ante una palabra extranjera, cuya pronunciación y cuyo significado ignora por completo (1). Además, el periódico casi siempre

(1) Siendo, por una parte, necesario el conocimiento de tales palabras para la inteligencia completa del escrito, y siendo, por otra parte, imposible que el lector conozca todos los idiomas de que se toman dichas formas exóticas de expresar el pensamiento, hemos creído conveniente formar un catálogo de palabras y frases extranjeras de uso frecuente en la prensa moderna. Dicho catálogo, que forma el *Apéndice III* de este libro, tiene las voces de lenguas muertas escritas con caracteres latinos; las palabras de lenguas vivas con la pronunciación figurada y la traducción más aceptable de unas y otras. De esta manera podrá evitarse, sin gran trabajo, el mal efecto que produce á las personas cultas oír leer, v. gr.; las palabras *Rousseau* y *meeting* dando á todas las letras el mismo valor que tendrían en castellano.

se redacta y se imprime precipitadamente, por lo cual suele tener algunos defectos de escritura.

224. Citemos ahora los oradores cuyos nombres guarda con esmero la Historia de la Literatura.

Fueron predicadores insignes de la antigüedad los profetas, entre los cuales sobresalen Isaías, Jeremías, Daniel y Ezequiel (1); los Santos Apóstoles, San Pablo, San Gregorio Nacianceno, San Atanasio, San Juan Crisóstomo (2), San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín. En la Edad Media brillaron como predicadores San Isidoro, San Leandro, San Bernardo, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. De los tiempos modernos citaremos á Bossuet, Fenelon y Massillon, franceses; y á los españoles Juan de Avila, llamado el Apóstol de Andalucía, Fr. Luis de Granada y el célebre Fr. Diego de Cádiz.

Los más notables oradores forenses vivieron en Grecia y Roma, y fueron Demóstenes, Cicerón y Quintiliano.

Florecieron en Grecia como oradores políticos Temístocles, Arístides, Pericles y Demóstenes, el orador más grande de la humanidad; y en Roma, Catón, los Gracos (Tiberio y Cayo), Marco Antonio y Marco Tulio Cicerón, después del cual nadie ha llegado á un dominio tan grande de la palabra. De los tiempos modernos son célebres oradores Pitt y O'Connell, ingleses; el insigne Mirabeau, francés, y los españoles López (Joaquín María), Donoso Cortés, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano y Aparisi y Guijarro.

(1) Llamados los profetas mayores.

(2) Del gr. χρυσός (*chrysos*), oro, y στόμα (*stoma*), boca: boca de oro.

225. Hagamos ahora algunas aplicaciones de estos conocimientos á la Lectura.

El estudio de la composición y enunciación del discurso constituye el Arte Oratoria, de que ya hemos hablado (3, 5 y 13) y habiendo tanta analogía como hay entre dicha Arte y la Lectura, fácilmente se deduce la semejanza que ha de existir entre el discurso hablado y su misma lectura. Así, que no hay ninguna obra literaria mejor dispuesta para la lectura, no hay producciones más fáciles de leer, por esta circunstancia, que las obras de la Oratoria, pues entre un discurso pronunciado y el mismo discurso leído, no hay en realidad otra diferencia esencial que el tener ó no presente el escrito.

Aunque el discurso generalmente se pronuncia por su autor ante el auditorio, en algunos casos se lee, ya por conocer ó recordar las obras maestras de la elocuencia, ya porque el autor no puede hablar fácilmente, ó bien porque alguna circunstancia así lo exige (1).

223. Como se ve, las obras oratorias pueden ser leídas; demos, pues, algunas reglas para su lectura:

1.^a Si siempre se debe leer como se habla en público, cuando se habla bien, nunca debe ponerse en práctica con más esmero este precepto que cuando se lee un discurso. Sin embargo, esto no debe aplicarse á la Mímica, que en la lectura es mucho más limitada que en la Oratoria.

2.^a El exordio y la proposición se leerán senci-

(1) El ingreso en las academias se hace leyendo el nuevo académico un discurso al que se contesta con otro, también leído.

llamente, en tono natural y con ligeras inflexiones de voz.

3.^a La confirmación, que se dirige al entendimiento, se leerá con reposo y gravedad, de manera que se dé tiempo á los oyentes para que puedan penetrarse de la argumentación. En la lectura de esta parte del discurso es ya conveniente el uso de más efectos fonéticos que en las anteriores; pueden ser más variados los tonos, la intensidad, el aire ó velocidad de la lectura y las inflexiones y modulaciones de la voz.

4.^a El epílogo, que se dirige principalmente á las facultades afectivas del espíritu, debe leerse con fuego y animación, empleando oportunamente el acento expresivo (énfasis) y todos los efectos patéticos que permitan los elementos musicales del lenguaje.

5.^a La lectura de sermones y discursos académicos y forenses requiere dignidad de expresión y severidad de continente en el lector.

6.^a La lectura de discursos políticos, y sobre todo de discursos populares, salvo contadas excepciones, ha de ser viva, fogosa y apasionada, para acomodar la lectura al carácter de la composición que se lee.

7.^a En la lectura de periódicos tendremos cuidado de marcar con cadencias ó pausas finales y con modulaciones de la voz los múltiples asuntos de que tratan dichas obras impresas, dando á cada artículo ó suelto una entonación adecuada al género literario con que más relaciones tenga.

8.^a Nos fijaremos, siempre que sea posible, en el nombre del autor del discurso para conocer aproximadamente la clase de obra oratoria que se ha de leer.

CAPITULO XXIII

DE LA POESÍA

I. ¿Qué es poesía?—Condiciones generales de la Poesía —¿Cuál es la forma de lenguaje más propia de la Poesía?—División más común de este género literario.—Necesidad de que el lector conozca las diversas clases de obras poéticas.

227. Poesía es un género literario que comprende las obras de la palabra, cuyo fin principal es la manifestación de la belleza. La obra poética se llama poema, sea cualquiera la extensión que tenga, y el que la produce, poeta.

228. La Poesía es el más libre de los géneros literarios para la creación de formas de expresión. Por esta condición especialísima de la Poesía, se encuentran en los poemas los más variados estilos, las más atrevidas figuras de lenguaje y todos los efectos fonéticos que el idioma es capaz de producir con todo el ornato, toda la magnificencia y todas las galas de la elocución.

El lenguaje y el estilo poéticos permiten además el uso de multitud de voces (1) que no pueden ser usadas en otros géneros literarios.

229. Por último, la Poesía usa casi siempre de la forma del lenguaje que hemos llamado verso, forma más ideal, más eufónica y más bella que la prosa. El verso es la forma más propia y más natural del poema; es indispensable en ciertas clases de Poe-

(1) Palabras poéticas. (Véase la pág. 129.)

sía: mas no quiere decir esto que sea la única y que no se pueda concebir la Poesía expresada en prosa. La Poesía y el verso no son ideas equivalentes y no deben confundirse. Puede haber, y hay de hecho obras en prosa (*El Quijote*, por ejemplo), cuyo fin principal es la manifestación de la belleza, y son por esto obras poéticas; en cambio, hay no pocas producciones versificadas que no son poéticas ni aun literarias, por no realizar el fin propio y singular de la Poesía.

230. Hay tres especies ó maneras de Poesía: lírica (1), épica (2) y dramática (3), á las cuales hemos de añadir otra que comprende los poemas compuestos.

El poeta canta unas veces el efecto que en él producen los seres que le rodean y expresa los fenómenos de su espíritu. Cuando esto hace, produce un poema lírico. Otras veces el poeta manifiesta ó expresa bellamente los hechos, reales ó fantásticos, de los demás seres, ya en forma de narración, ya dándoles la forma propia de la acción misma; en el primer caso crea el poema épico; en el segundo, produce el poema dramático.

Expresa un poeta el dolor que le causa la muerte de su madre, y el poema que produce es un poema lírico; cuenta ó narra las hazañas de un héroe, y el poema compuesto es un poema épico; no cuenta él los hechos famosos del héroe, sino que los presenta con la misma forma que se fingen haciendo interve-

(1) Del lat. *lyrica*; del gr. *λύρα* (*lyra*), lira: poesías que se cantaban con acompañamiento de la lira.

(2) Del lat. *epicus*; del gr. *ἐπικός* (*epikos*), canto heroico.

(3) Del lat. *dramaticus*, del gr. *δραμα* (*drama*), el drama: perteneciente al drama.

nir á todas las personas que en la acción toman parte, y produce un poema dramático.

Los poemas compuestos, como su denominación indica, participan de cualidades de dos ó más géneros literarios, y forman por este motivo una especie diferente de obras literarias (1).

231. La Poesía es el género literario más artístico, y las obras poéticas son, por los elementos de que se forman, las obras más difíciles de leer. Debemos, pues, estudiar este género con más detenimiento que los anteriores, y conocer las clases en que se divide, así como las cualidades que distinguen á unas de otras.

(1) Según la doctrina expuesta

Las obras literarias se dividen en las siguientes especies:	a.) <i>Poesía</i> , cuyo fin es la manifestación de la belleza.	con acción.	sin acción: lírica.
			narrada: épica.
			presentada: dramática.
			mixta de ambas.
	b.) <i>Obras literarias no poéticas</i> , cuyo fin principal no es manifestar la belleza.		Didáctica: expone la verdad.
			Oratoria: mueve el ánimo.

Nótese que las cuatro especies de Poesía corresponden á las cuatro formas generales de elocución. Véase el número 166, pág. 179.

II. ¿Qué es Poesía lírica?—Cualidades de esta clase de Poesía.—
Poetas líricos más notables.—Reglas para la lectura de los poemas líricos.

232. Entiéndese por Poesía lírica el conjunto de obras poéticas en que el poeta manifiesta los fenómenos de su espíritu, bien en relación con los demás seres, bien refiriéndolos á su propio ser.

En la poesía lírica aparece en primer término la personalidad del poeta, quien nos dice lo que piensa sobre los objetos conocidos, el efecto que estos mismos objetos le causan y las afecciones que le producen. La Poesía lírica es, por tanto, la manifestación sensible y bella de la vida íntima del poeta y de los diversos estados en que puede encontrarse.

La Poesía lírica canta ideas y pensamientos capaces de interesar á la humanidad, pinta todos los variados matices de nuestros afectos, y recorre toda la escala de la pasión. La influencia de la imaginación es notable en la Poesía lírica. Por esto el orden y el método no se siguen en los poemas líricos con tanto rigor como en otras obras literarias, y por esto en la lírica se observa lo que se ha llamado, no sin visos de paradoja, *bello desorden* de esta clase de composiciones.

Las formas de expresión de la Poesía lírica son libres en extremo: bien puede afirmarse que, excepto la novela, no hay otra clase de composiciones literarias más libres para la expresión del pensamiento. Así, que en los poemas líricos se encuentran estilos de todas clases, desde el más serio al más festivo, desde el sencillo y natural hasta el florido en su mayor grado. Por dicha razón, en la Poesía lírica se encuentran ejemplos de todas las figu-

ras, de todos los efectos fonéticos del idioma, de todas las bellezas de la elocución y de todos los atractivos del verso.

El poema lírico es extraordinariamente expresivo, y su forma propia es la versificación, porque la lírica es verdaderamente musical, y muchas de sus producciones se destinan al canto.

En los tiempos modernos apenas se cultiva la Poesía épica; la dramática sufre en la actualidad los trastornos de profunda crisis. En cambio, los grandes poetas modernos son, en su mayor parte, poetas líricos. Las poesías líricas reciben las siguientes denominaciones: oda (1), canción, himno (2), elegía (3), anacreóntica (4), el madri-

(1) Del gr. ὕμνη (oodee), canto. La oda es una poesía lírica de bastante extensión que se distingue por la elevación del pensamiento, la grandilocuencia de la forma y la majestad de la versificación. Algunas producciones de Garcilaso, Fr. Luis de León, Herrera y San Juan de la Cruz, son excelentes ejemplos de esta clase de composiciones líricas.

(2) Del gr. ἕμνος (hymnos), canto en honor de los dioses paganos ó de los héroes. La canción y el himno son dos especies de oda, menos grandiosas que la oda propiamente dicha. No se destinan al canto, aunque los nombres indican este uso. Pueden servir de ejemplo algunas producciones de Garcilaso, de los hermanos Argensola, de Lope de Vega y de Rioja.

(3) Del gr. ἐλεγία (elegia), de ἔλεγος (elegos), lamentación: poesía de lamentaciones. La elegía es la poesía del dolor: son elegías los poemas líricos, que expresan afectos tristes y melancólicos.

Las conocidas coplas de Jorge Manrique y la composición de Gallego *El Dos de Mayo* pueden servir de modelos.

(4) Del nombre del poeta griego Anacreonte: poesías semejantes á las de Anacreonte. Las anacreónticas son poemas líricos destinados á cantar los placeres

gal (1) y otras menos importantes que no se han de estudiar aquí.

233. Muchos son los poetas líricos de reconocido mérito que se pueden citar; pero sólo nombraremos los más famosos de cada pueblo y de cada época.

Las más antiguas y mejores poesías líricas se en-

del amor sensual. El mismo inventor de estos poemas líricos lo dice en su canto Εἰς τὸ ἀφθόνως ζῆν (Al vivir sin envidia):

.....
 Ὡς οὖν ἔτ' εὐδί' ἐστὶ,
 καὶ πῖνε, καὶ κύβευε,
 καὶ σπένδε τῷ Λυαίῳ.

(Así, pues, (Anacreonte), mientras hay bonanza, bebe, y juega á los dados, y haz libaciones á Baco.)

Villegas y Meléndez Valdés son los poetas castellanos que más se han distinguido en la composición de poesías anacreónticas.

(1) Del ital. *madrigale*, poema tierno y delicado. El madrigal es un poema pequeño, que se caracteriza por la delicadeza de los afectos. He aquí dos modelos clásicos.

A UNOS OJOS

•Ojos claros, serenos,
 Si de dulce mirar sois alabados,
 ¿Por qué, si me miráis, miráis airados?
 Si cuanto más piadosos
 Más bellos parecéis á quien os mira.
 ¿Por qué á mi solo me miráis con ira?
 Ojos claros, serenos,
 Ya que así me miráis, miradme al menos >

(Gutierre de Cetina.)

A UNA ABEJA

•Iba cogiendo flores
 Y guardando en la falda,
 Mi ninfa, para hacer una guirnalda.
 Mas primero las toca

cuentran en la Biblia. Ningún poeta ha llegado á expresar el dolor en el grado sublime en que lo expresaron Job con sus gemidos y Jeremías con sus *Trenos* (1) ó *Lamentaciones*; nadie ha cantado las alabanzas al Señor con belleza tan extraordinaria como las cantó David en sus *Salmos* (2) incomparables; y ¿qué poeta erótico podrá parangonar sus producciones con la simbólica poesía lírica *El Cantar de los Cantares*, compuesta por Salomón?

Entre los griegos fueron notables poetas líricos Píndaro, Tirteo (maestro de primeras letras, en opinión de algunos autores, y autor de famosas poesías patrióticas), Anacreonte y Safo, la poetisa de Lesbos (3). Los principales poetas líricos romanos son Horacio y Ovidio.

De los ingleses citaremos á lord Byron, Moore, Walter Scott y Tennyson; los principales líricos alemanes son Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Bür-

A los rosados labios de su boca
Y les da de su esencia los olores
Y estaba (por su bien) entre una rosa
Una abeja escudriñaba.
Su dulce humor hurtábase;
Y como en la hermosa
Flor de los labios se halló, atrevida
La picó, sacó miel, fuese volando.

(Luis Martín.)

Algunos precipitistas estudian como composiciones líricas el romance y el soneto; pero uno y otro son combinaciones métricas que se usan mucho en la Poesía lírica, y que se usan también en la Poesía épica y en la dramática.

(1) Del gr. *θρήνος* (*threenos*), canto lúgubre.

(2) Del gr. *ψαλμός* (*psalmos*), cántico de las liras.

(3) Isla del Archipiélago, próxima á la costa del Asia menor, y conocida hoy con el nombre de Mitilene.

ger y otros varios; de los poetas líricos franceses, citaremos á Andrés Chénier, á Victor Hugo, Lamartine, Musset, Beranger y Coppée; y de los italianos, los más célebres son Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Hugo Fóscolo, Manzoni y Leopardi. Camoëns, Almeida, Herculano y el P. Macedo son los poetas líricos más importantes de Portugal.

Por último, citaremos los líricos españoles más notables: Raimundo Lulio, D. Pedro de Aragón, Ausias March, D. Alfonso X el Sabio, el Arcipreste de Hita, Juan de Mena, el Marqués de Santillana y Jorge Manrique en la Edad Media; y Boscán, Garcilaso, Fr. Luis de León, los hermanos Argensola, Herrera, Lope de Vega, Quevedo, Rioja, Rodrigo Caro, San Juan de la Cruz y D. Luis de Góngora en los siglos xvi y xvii.

Florecieron el siglo xviii Meléndez Valdés, Cienfuegos, Cadalso y los Moratines (padre é hijo).

Del siglo actual debemos citar á Quintana, Gallego (Juan Nicasio), Lista, Espronceda, Martínez de la Rosa, López García, Arolas, Bécquer, Ventura de la Vega, Ruiz Aguilera, Selgas y Zorrilla.

234. Reglas de Lectura para los poemas líricos:

1.^a La lectura de obras líricas exige la más rica variedad de tonos, modulaciones, intensidad y cadencias, los acentos más patéticos y la más sentimental expresión.

2.^a La oda se leerá con entonación elevada, solemne y majestuosa, para indicar por este medio la importancia del pensamiento y el lugar preeminente que estas composiciones tienen en el Arte literario.

3.^a Pondremos especial cuidado, al leer los himnos y canciones, en interpretar bien los muchos efectos de ritmo y de acento que en dichos poemas líricos se encuentran.

4.^a La elegía exige, de ordinario, entonaciones graves, un tanto apagadas y lánguidas, y melancolía de expresión para manifestar el decaimiento de ánimo propio de las situaciones tristes y desgraciadas.

5.^a Las anacreónticas se leerán con fuego y apasionamiento: el madrigal pide ternura y delicadeza de expresión.

6.^a Como la forma propia de la Poesía lírica es la versificación, ténganse en cuenta además las reglas dadas en el capítulo xvii para la lectura de los versos.

III. ¿Qué se entiende por Poesía épica?—Condiciones generales de esta clase de Poesía.—De la novela.—Poetas épicos más notables.—Principales novelistas nacionales y extranjeros.—Reglas aplicables a la lectura de las obras épicas.

235. En la Poesía épica desaparece la personalidad del poeta, el cual, como autor, cuenta ó narra hechos notables realizados por los seres, y no todos los hechos, sino los más notables, los más nobles y elevados, los que pueden ser objeto de la producción artística. El poema épico es, por tanto, un cuento simplemente bello, cómico ó sublime. Podemos, por tanto, definir la Poesía épica diciendo que es el conjunto de poemas que narran hechos notables realizados por seres diferentes del poeta.

236. Son condiciones del poema épico la grandeza ó magnitud del suceso narrado, y el interés que es propio de la acción. El poema épico es producto de una inspiración potente, y generalmente revela, además de narrar un suceso memorable, la civilización de una raza, de un pueblo ó de una época his-

tórica. Los personajes de la acción épica son nobles y distinguidos y casi siempre merecen el dictado de héroes. A veces los personajes épicos son seres sobrenaturales. El poema épico tiene riqueza y pompa de palabra, abundancia de figuras, elevación y majestad de estilo, y la entonación grandiosa de la más robusta y eufónica versificación. En toda obra cuyo asunto sea una acción, y, por tanto, en toda poesía épica, se distinguen tres partes: una en que el asunto se expone y se llama exposición; otra en que se complica y se llama nudo, y otra en que se resuelve y se llama desenlace. El poema épico, cuando es muy extenso, se divide en cantos.

237. Las poesías épicas se clasifican en poemas épico-heroicos (1), en los cuales se comprende la epopeya (2), los poemas épico-religiosos (3), los

(1) El poema épico-heroico canta los grandes hechos históricos. Pueden ser citados como ejemplos de esta especie de composiciones *La Pharsalia*, de Lucano, *El Poema del Cid*, y *la Araucana*, de D. Alonso de Ercilla.

(2) Del gr. ἔπος (*epos*), poema, y ποιέω (*poieoo*), (yo) produzco: poema hecho.

Cuando el poema heroico llega á lo sublime y expresa la vida total de un pueblo ó de una raza, recibe el nombre de epopeya. La epopeya es, por tanto, la más grande concepción épica, y bien puede decirse que ocupa la cumbre de esta clase de Poesía.

Las epopeyas de la civilización india son el *Mahabharata*, colección de cantos épicos recolectados por Vyasa, y el *Ramayana*, atribuido á Valmiki; la civilización griega se refleja totalmente en las epopeyas atribuidas al gran poeta Homero, tituladas la *Ilíada* y la *Odisea*; la *Eneida* de Virgilio puede considerarse como la epopeya de la civilización romana, y la *Divina Comedia*, del sublime poeta florentino Dante Alighieri, es la gran epopeya del cristianismo.

(3) Los poemas épico-religiosos narran sucesos re-

épico-burlescos (1), el cuento (2), la leyenda (3) y la balada (4), á las cuales especies hemos de agregar la novela (5), obra poética de extraordinaria importancia en la actualidad.

238. La novela es una obra poética, porque su fin casi exclusivo es la manifestación de la belleza. De ninguna manera podemos colocar la novela en la Oratoria ni en la Didáctica, porque su fin no es dirigir la voluntad hacia un objeto, ni exponer verdades científicas: la novela, dentro del género literario de la Poesía, tiene su lugar propio en la Poesía épica, porque su fin es narrar un suceso ficticio,

lacionados con la idea de Dios, y á esta especie de Poesía épica pertenecen *El Paraíso perdido*, del poeta inglés Milton, *Los Mártires*, del vizconde de Chateaubriand, y *La Cristiada*, de nuestro Hojeda.

(1) Los poemas épico-burlescos narran sucesos de escaso valor con formas propias del poema serio, con lo cual se produce el efecto de lo cómico. El poema griego titulado *La Batrachomyomachia*, *El Facistol*, de Boileau, *La Mosquée*, de Villaviciosa y *La Gatomaquía*, de Lope de Vega, son modelos de esta especie de poemas épicos.

(2) El cuento es un poema épico de poca extensión, que narra un hecho imaginario. Byron y Moore, en Inglaterra; Heine, en Alemania; Alfredo de Musset en Francia, y el duque de Rivas y Arolas en España, se han distinguido en este linaje de composiciones poéticas.

(3) Del lat. *legenda*, cosas que deben leerse. La leyenda es un poema épico inspirado en tradiciones populares. En nuestra literatura tenemos hermosísimas leyendas de Zorrilla, «el último vate español».

(4) La balada es un cuento en el que se encuentran muchos elementos líricos y un vago sentimiento de melancolía. Este poema épico es propio de Alemania, donde le han cultivado con fortuna Goethe, Schille y Heine.

(5) Del ital. *novella*, obra nueva.

imaginario, pero verosímil (1). Podemos, pues, definir la novela, diciendo que es un poema que narra (poema épico) sucesos verosímiles, enlazados á veces con otros verdaderos.

Algunos autores de Retórica consideran la novela como una *variedad* de la historia; pero entre la historia y la novela no hay otro punto de contacto, ni en el fin ni en la forma artística, que el que ambas producciones literarias usan de la narración, y aun en esto se diferencian esencialmente, porque la Historia narra hechos verídicos y la novela narra de ordinario hechos verosímiles.

La novela tiene gran importancia en la época actual. Las demás clases de poemas épicos apenas se cultivan, y la novela ha venido, en los últimos tiempos (2), como á llenar todo el hueco de la Poesía épica. La afición á leer novelas es mayor de la que se nota respecto de otras composiciones literarias; y como, además de esta importancia literaria y social, ofrece la novela algunas dificultades de lectura, no ha de causar extrañeza que le dediquemos una consideración especial.

239. Hay en la novela una acción que se desarrolla ó produce con personajes de varias clases y estados, y versa sobre asuntos propios de la vida humana; en estos poemas hay lucha de pasiones y afectos; se pinta el carácter de la sociedad, se revelan las ideas y las costumbres dominantes y vienen á ser el retrato fiel de un estado social.

La forma propia de la novela es la narración; mas en la novela se encuentran igualmente descripciones que dan cierta plasticidad al relato. La no-

(1) Del lat. *verus*, verdadero, y de *similis*, semejante: semejante á lo verdadero.

(2) Próximamente hace treinta años.

vela se escribe en prosa, y se emplea en ella con frecuencia la forma de lenguaje llamada diálogo. Cabe en la novela el uso de todas las figuras literarias y gramaticales, y todas las variedades posibles del estilo, porque la novela es la composición literaria más libre que se conoce (1).

240. Para concluir esta sumaria exposición de la Poesía épica, citemos los poetas más célebres del género, por más que ya quedan nombrados los autores épicos eximios de las principales civilizaciones históricas.

Los poetas griegos Homero y Hesiodo, autor de la *Teogonía* (2); Ovidio, autor de la *Metamorfosis* (3), y Virgilio, poetas latinos; Lucano, poeta cordobés, contemporáneo de Ovidio, que escribió, como él, en latín; Milton, inglés; los alemanes Goethe, autor del poema épico-burlesco titulado *El Zorro*, y Klopstock, autor de la *Mesiada*; los franceses Fenelón, autor del *Telémaco*, y Chateaubriand, autor del *Genio del Cristianismo*; los italianos Dante, Ariosto y Tasso, autor de la *Jerusalén libertada*, y Camoëns, portugués, autor de los *Lusiadas*, son poetas épicos sobresalientes.

De los épicos españoles que escribieron en castellano, citaremos al Marqués de Villena, á Hojeda, Ercilla, Balbuena, autor del *Bernardo*, y Lope de Vega; y, por último, á Moratín y Espronceda.

(1) De esta libertad artística de la novela han abusado algunos escritores produciendo obras que han llamado novelas y que son censurables, tanto en el aspecto literario como por el aspecto moral.

(2) Del gr. θεός (*theos*), dios, y γονεία (*goneia*), generación: generación de los dioses mitológicos.

(3) Del gr. μετά (*meta*), cambio, y μορφή (*morphee*), forma: cambios de forma.

241. Han producido obras maestras de la novela los ingleses Delfoe, autor de *Robinson Crusoe*; Walter Scott, Carlos Dickens y el Cardenal Wiseman, autor de *Fabiola*, traducida á muchos idiomas; los norteamericanos Cooper, Washington Irving y Edgardo Poe; el alemán Goethe, autor de *Werther*; el célebre Manzoni, autor de *Los Novios*, una de las mejores novelas que se han escrito; los franceses Rabelais, Le Sage, autor del *Giú Blas*; Mad. Staël, Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo, Dumas, Balzac, Jorge Sand (Mad. Dudevant), Gautier y otros muchos de la misma nación.

Los novelistas españoles son Cervantes, príncipe de los ingenios españoles y el primer novelista del mundo, autor de *Don Quijote de la Mancha* y de otras muchas novelas célebres; Hurtado de Mendoza, autor de *El Lazarillo de Tormes*, y Vélez de Guevara, que compuso *El Diablo Cojuelo*; Quevedo, autor de la *Vida del Gran Tacaño*; el P. Isla, que escribió *Fray Gerundio de Campazas*; Fernán Caballero (Cecilia Bohl de Faber) y Pedro A. de Alarcón, autores modernos de muchas y valiosas obras novelescas.

242. Reglas de Lectura:

1.^a La lectura de estas poesías exige el mayor fuego de expresión en la voz y en el rostro.

2.^a La entonación ha de ser majestuosa, solemne, reposada y grave.

3.^a Como todo poema épico es una narración, ténganse en cuenta las reglas dadas (168) para leer las composiciones en que el pensamiento se expresa con esta forma de lenguaje.

4.^a Ténganse asimismo presentes las reglas dadas para la lectura del verso (192), puesto que en verso se escriben casi todos los poemas épicos.

5.^a Al leer novelas, recuérdense las advertencias formuladas para la lectura de los diálogos (168), porque en la novela no es difícil encontrar esta forma de expresión.

III.—Concepto de la Poesía dramática.—Condiciones generales de esta clase de Poesía.—Principales autores dramáticos.—Dificultades que ofrece la lectura de obras dramáticas.—Reglas aplicables al caso.

243. En los poemas dramáticos se expone también, como en los épicos, una acción; pero en vez de ser narrada es presentada por los mismos personajes que en ella intervienen. El poema dramático reúne y atesora todos los medios de expresión de los demás poemas, y es la concepción poética más adecuada para reflejar con belleza los múltiples aspectos de la vida humana. Forma, pues, la Poesía dramática el conjunto de poemas que exponen, *en forma de acción*, hechos interesantes lógicamente enlazados.

244. Los poemas dramáticos (1) son de ordinario representables en el teatro; pero lo esencial de dichos poemas, lo que les distingue de los poemas épicos, no es la cualidad de la representación, sino *la forma de acción* con que los hechos se exponen y manifiestan al que contempla la obra poética. Y tanto es así, que el *Fausto*, de Goethe, por ejemplo, es un poema dramático, á pesar de lo cual es, por varios motivos, irrepresentable.

(1) El poema dramático se llama también *drama*; mas como esta palabra designa á la vez una especie de poemas dramáticos, la usaremos siempre en esta acepción, que es la más común, y daremos al género la denominación de poema dramático.

Cuando el poema dramático se representa, esto es, cuando se pone en escena, contribuyen á dar á la acción todas las posibles cualidades de verdad, la Declamación, el Arte de la Indumentaria (1), el del Mobiliario, la Pintura y la Escultura, y á veces la Música y el Baile. Todo este brillantísimo cortejo artístico, que suele llevar la representación dramática, manifiesta indirectamente la importancia del poema que se ofrece á la contemplación del público.

La acción del poema dramático está constituida por una serie lógica de hechos y realizada por varios personajes (2) animados de diferentes afectos y pasiones. Son, por tanto, notas esenciales de la Poesía dramática la lucha, la oposición y el contraste de afectos y pasiones de los personajes que contribuyen á la acción.

La acción dramática, como la épica, se presenta en la primera parte de la obra (exposición), se enreda y complica en la segunda (nudo ó enredo) y se resuelve en la tercera (desenlace ó catástrofe, (3); y son condiciones de ella la verosimilitud, el interés creciente y la aptitud de conmover.

La forma propia y natural del poema dramático es el diálogo, con el que alterna de vez en cuando la forma convencional del monólogo. Los monólogos sirven para que un personaje manifieste al público, sin dirigirse á él y sin que se enteren los demás personajes, su propio pensamiento. Los monólogos son

(1) Del lat. *indumentum*, vestidura.

(2) El personaje principal se llama protagonista, del griego πρώτος (*prootos*), primero ó principal, y αγωνιστής (*agoonistees*), combatiente: principal combatiente.

(3) Del gr. καταστροφή (*katastrophee*), salida, fin.

necesarios para explicar la razón de situaciones posteriores. El monólogo corto se llama aparte y se indica con el signo de paréntesis. Los diálogos cortados y vivos del poema dramático se designan con el nombre de picadillos.

El lenguaje dramático y su estilo son extremadamente variados, pues en el poema dramático caben todas las formas artísticas de expresión y todos los matices del estilo. Tanto es así, que el poema dramático, aunque generalmente usa del verso, usa también con frecuencia de la prosa, llegando hasta encontrarse mezclados prosa y verso en una misma producción.

Ya se comprende, por lo antedicho, que ninguna composición literaria puede reunir tantos elementos estéticos como el poema dramático, y bien puede asegurarse que ninguna obra de la palabra se puede comparar en valor artístico y en interés con las producciones de este género.

Si el poema dramático es muy extenso, se divide en actos ó jornadas, que se subdividen en escenas. La escena suele determinarse por la salida ó entrada de un personaje, y en las obras dramáticas escritas en verso, el metro de la versificación suele cambiar con la escena.

Hay varias especies de poemas dramáticos. Los más importantes son: la tragedia (1), el drama propiamente dicho y la comedia (2).

(1) Del gr. τραγωδία (*tragoodia*); de τράγος (*tragos*), macho cabrio, y ᾠδή (*oodee*), canto ó himno: himno que se cantaba al sacrificar el macho cabrio en honor de Baco.

(2) Del gr. κωμωδία (*koomoodia*); de κῶμος (*koomos*), festín, y ᾠδή (*oodee*), canción: canción del festín.

Los poemas dramáticos en que se producen cho-

245. El poema dramático es muy antiguo. El griego Thespis, contemporáneo de Solón, dió ya la forma de dramas á los ditirambos (1), que se canta-

ques violentos de pasiones humanas y terminan con un desenlace funesto y desgraciado, se llaman tragedias. Por el contrario, cuando la acción es regocijada y alegre y el desenlace es agradable, el poema dramático se llama comedia. Fácil es concebir además otras composiciones dramáticas de carácter mixto en que se mezclen las situaciones trágicas con las situaciones de la comedia, de lo cual resulta el drama propiamente dicho.

Los sainetes y entremeses son comedias de un acto, de poco enredo, y sirven de fin de fiesta en los espectáculos teatrales. Tienen carácter de cuadros cómicos de costumbres.

Los poetas del siglo de oro de nuestra Literatura escribieron autos, composiciones dramáticas, en cuya acción intervenían seres sobrenaturales. Los autos se destinaban á ser representados en las solemnidades religiosas. Son célebres los autos sacramentales de Calderón.

La loa es un poema dramático muy corto que sirve para conmemorar un hecho ó para enaltecer á un personaje.

La comedia de magia es una composición dramática en que intervienen personajes extraordinarios, sin excluir los fantásticos, que producen acciones maravillosas para dar lugar á grandes y variados efectos escénicos.

Las tragedias y dramas puestos totalmente en música, que se representan cantando en vez de declamarlos, se llaman ópera. La comedia que se canta por completo se llama opereta, y la comedia cantada y declamada alternativamente se llama zarzuela. El drama que en parte se canta y en parte se declama, recibe el nombre de melodrama.

Las piezas dramáticas cómicas de poca extensión y de poco empeño, que tienen algún número musical, se llaman en la actualidad juguetes cómico-líricos.

(1) Del gr. Διθύραμβος (*Dithyrambos*), sobrenombre de Baco, y también himno en honor de Baco.

ban danzando alrededor del altar de Baco. Esquilo, Sóphocles y Eurípides elevaron la tragedia griega, después de otros cultivadores de la Poesía dramática, al más alto grado de esplendor. Aristóphanes, griego también, compuso comedias celebérrimas, algunas de las cuales tenían el carácter de diatribas políticas de actualidad.

Plauto y Terencio son los más célebres poetas dramáticos romanos.

En la Edad Media y en la moderna cultivaron la Poesía dramática: el gran genio inglés, Shakespeare, autor de las tragedias *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* y de otras muchas obras dramáticas admirables; los alemanes Goethe, autor de *Fausto* y Schiller, autor de *Wallenstein*, Corneille, Molière, Racine, Voltaire, Victor Hugo y Alejandro Dumas, franceses; Maquiavelo, Ariosto, Manzoni, Alfieri y Giacomelli, italianos, y Mendes Leal y Castello Branco, portugueses.

Nosotros, los españoles, podemos gloriarnos de tener tantos poetas dramáticos célebres como hay en todas las demás naciones reunidas; y la fecundidad de alguno, como Lope de Vega, es tan extraordinaria, que las obras por él compuestas son más en número y de mayor mérito artístico que todas las piezas dramáticas de otros países. Bien puede asegurarse que, en conjunto, la Literatura dramática española es la primera del mundo.

En efecto, no haciendo otra mención de los primeros poetas dramáticos españoles que la de Lope de Rueda, comenzaremos por citar al Fénix de los ingenios, el portentoso Lope de Vega, autor de la famosísima tragedia *La Estrella de Sevilla*, del drama *El Mejor Alcalde el Rey* y de otras doscientas diez y siete obras dramáticas; y citaremos con él á

Cervantes, Tirso de Molina (Gabriel Téllez), Alarcón, Rojas, Moreto, á Calderón de la Barca, á Guillén de Castro, á los dos Moratines, á nuestro gran sainetero D. Ramón de la Cruz, á Martínez de la Rosa, Duque de Rivas, Bretón de los Herreros, Serra, Hartzenbusch, Adelardo López de Ayala, García Gutiérrez, Zorrilla y otros varios de prolija enumeración.

246. Las mayores dificultades de lectura se encuentran en las obras dramáticas. Basta recordar los múltiples y variados elementos que las constituyen, para comprender las sorpresas que pueden ofrecer al lector. En efecto, el asunto ó argumento del poema dramático puede tener todas las variaciones imaginables entre el cuadro de sainete y el argumento pavoroso de una tragedia; la lucha y contraposición de afectos da extraordinaria animación al poema; las formas de lenguaje no tienen otra limitación que la del buen gusto, y el estilo permite todas las galas del ornato. Este género de lectura tiene además la dificultad del diálogo, que en la obra dramática es mucho más vivo que en otras clases de Poesía, y tamaña dificultad se acrecienta con la circunstancia frecuente de estar el poema dramático escrito en verso.

El lector de la obra dramática ha de hacer todos los papeles, esto es, ha de hablar por todos los personajes, con lo cual su trabajo es mucho más grande que el de cualquier actor (1), y además ha de

(1) «El actor tiene un solo papel que representar, el lector los representa todos. El actor es un solista, que toca en una orquesta: el lector es toda la orquesta. Ha menester figurar una tras otra todas las edades; uno tras otro todos los sentimientos; cambiar á cada instante de voz, de fisonomía, de movimientos; debe dar

suplir, en lo posible, el poderoso auxilio que á la obra dramática presentan la Declamación y el Arte escénico. Queda, por tanto, probado que el poema dramático es la obra literaria de más difícil lectura.

247. Demos ahora algunas reglas para vencer esta dificultad, si bien advirtiéndole que únicamente la práctica larga y constante puede llegar á vencerla por completo.

1.^a La lectura de las obras dramáticas exige un estudio detenido de ellas en cuanto á la clase á que cada una pertenece, y en lo que se refiere al lenguaje, estilo, personajes, etc.; pues no es posible leer bien de primera intención estas producciones poéticas.

2.^a Los diálogos vivos serán estudiados especialmente por el lector, y para leerlos tendrá en cuenta las reglas aplicables á la lectura de estas formas de elocución (1).

3.^a La lectura de una obra dramática larga exige descansos largos, que pueden colocarse al final de cada acto. Entre escena y escena cabe también,

á cada personaje su valor, pero solamente su valor; debe darle toda la importancia que encierra, pero no sacarle de su puesto; debe, en fin, representar con la palabra un cuadro completo. No conozco tarea más difícil, gimnasia más fortificante.» Legouvé: *L'Art de la Lecture*.

(1) Los Sres. Dominguez y Serrano de la Pedrosa aconsejan que el lector se ejercite en la pronunciación con acento andaluz, gallego, catalán, etc., para caracterizar por este medio los personajes que así se expresen. El consejo no puede ser más aceptable, pero no se debe aplicar á la lectura hasta que se imiten bien dichos acentos, pues debemos huir siempre de las malas imitaciones, y en este punto, con especial empeño.

por regla general, una pausa mucho mayor que la que indican los signos de puntuación.

4.^a Se comenzará la lectura de las obras dramáticas en tono grave, para ir elevándole poco á poco según crezca el interés de la acción. De igual modo se graduarán la intensidad de la voz y la velocidad de pronunciación.

5.^a Los cambios de una escena á otra muy diferente y el paso de un acto á otro exigen entonaciones y expresión diversas.

6.^a Los acentos más patéticos se reservarán para las escenas inmediatas al desenlace, que suelen ser las más culminantes del poema dramático, y para las de la catástrofe.

7.^a La tragedia exige una entonación alta; vigorosa y solemne. En cambio, la comedia se ha de leer con cierta ligereza y cierto gracejo de expresión acomodados al carácter de la obra. El drama pide alternativamente la entonación de la comedia y del poema trágico.

8.^a Las reglas para la lectura del verso no deben olvidarse al leer las obras dramáticas versificadas.

IV. Poemas compuestos.—Poetas que han cultivado esta especie de poemas.—Aplicaciones á la Lectura.

248. Hay algunos poemas formados con elementos de la poesía lírica, de la épica y aun de la dramática, los cuales participan también á veces del carácter de las obras didácticas y de las oratorias. Estos poemas se llaman compuestos. Los principa-

les son la sátira (1), el epigrama (2), los poemas

(1) Del gr. *σάτυρος* (*satyros*), semidiós monstruoso de los griegos: poema contra lo deforme?

La sátira es un poema en el cual se censuran, generalmente de una manera cómica, los vicios y defectos de los hombres.

Hay en la sátira elementos épicos porque en ella se narran los sucesos censurados, y hay elementos líricos porque el escritor satírico expone los efectos que le ha causado la producción satirizada. Además, si bien se observa, el poeta satírico trata de apartar los afectos que se dirigen á un objeto, y de llevarlos hacia otro, con lo cual da á la sátira los fines de la Oratoria.

Hay sátiras serias, porque se puede censurar acremente una obra sin que se produzca lo cómico; pero lo general es que la sátira tenga muchos efectos de esta clase para sepultar bajo la losa del ridículo las producciones estrafalarias de un falso arte ó de los desórdenes morales de los hombres pervertidos. La sátira usa mucho de las figuras indirectas, y singularmente de la ironía (Pág. 198, 2.^a nota).

La parodia es una manera de la sátira, y consiste en indicar las formas de la composición parodiada, buscando los mayores contrastes en el pensamiento.

(2) Del gr. *ἐπί* (*epi*), sobre, y *γράμμα* (*gramma*), letra: letras sobrescritas. Antiguamente significaba la inscripción que se ponía sobre un monumento, un sepulcro, un libro, etc. El epigrama narra brevisísimamente una acción, lo cual le da el carácter de poema épico, y además tiene los fines de la sátira, porque expresa un pensamiento agudo y burlesco. Ejemplo:

Sin crédito en su ejercicio
Se llegó un médico á ver,
Y él, por ganar de comer,
Ya se ocupa en nuevo oficio;
Mas tan poco se desvía
De la afición del primero,
Que hoy hace sepulturero
El que antes médico hacía.

(Iglesias.)

didácticos (1) y los bucólicos (2) en sus dos variedades.

249. Los autores satíricos más renombrados son: Aristóphanes, griego; Juvenal y Marcial (natural de Calatayud), latinos; lord Byron y Moore, ingleses; Rabelais y Voltaire, franceses; Ariosto y Leopardi, italianos; y el Arcipreste de Hita, el incomparable Quevedo, Baltasar del Alcázar, Iglesias, Moratín (hijo), y Larra (*Figaro*), españoles.

(1) Los poemas didácticos exponen la verdad con las galas de la Poesía. Son también, por tanto, poemas compuestos. Como en las producciones didácticas, lo que más importa es el pensamiento expresado y su fin principal es el de la enseñanza, son muy pocas las obras didácticas que merecen propiamente el dictado de poemas. Sirvanos esta advertencia para no considerar como poemas todos los libritos en verso, cuyos autores se han servido de la versificación para suministrar á la memoria, de un modo más eufónico que el ordinario, ciertos datos y noticias de alguna ciencia ó de alguna arte.

Las más importantes manifestaciones de esta clase de Poesía son las fábulas ó apólogos. La fábula es una narración breve y concisa expuesta con un fin moral que se indica ó determina en un apéndice de la narración, llamado moraleja. Las parábolas del Evangelio son admirables fábulas en prosa.

(2) Del gr. *βουκολικός* (*boykolikos*), propio del lugar de los bueyes, propio del campo, poema del campo.

Los poemas bucólicos, que expresan la belleza de la vida del campo, son también poemas compuestos, porque en ellos se mezclan las narraciones con elementos líricos; y no es raro encontrar en estas obras algún diálogo dramático. Los principales poemas bucólicos son los idilios y las églogas. Llámense idilios los poemas bucólicos en que predominan los elementos líricos, y églogas aquellos en que son más visibles las notas de la épica ó de la dramática.

250. De los poetas didácticos, son célebres Hesiodo, autor de los *Trabajos y los días*, Solón, Pitágoras y Arato, griegos; Lucrecio, autor del poema *De la naturaleza de las cosas*, Virgilio, que compuso sus famosas *Geórgicas* (1), bellamente traducidas en verso castellano por Fr. Luis de León; Horacio, que escribió su conocida *Epístola á los Pisones*, y Ovidio, autor de los *Fastos* (los cuatro, poetas latinos); el francés Boileau, autor de un *Arte poética*, y los españoles Jerónimo Vida, que escribió en latín una *Poética* y otras composiciones didácticas; Lope de Vega, autor del *Arte nuevo de hacer comedias*, Moratín y Martínez de la Rosa, que escribió asimismo otra *Arte poética*.

Además de las parábolas del Evangelio, se conocen apólogos muy antiguos de algunos libros de la Literatura sánscrita (2), las fábulas griegas de Esopo y las latinas de Fedro. De los fabulistas europeos debemos citar á Lessing, alemán; á Gay, inglés; al célebre Lafontaine, francés; y al infante D. Juan Manuel, Samaniego é Iriarte, españoles.

251. Pocas reglas de Lectura se pueden dar con respecto á los poemas compuestos, aparte de recordar las referentes á la lectura de las obras poéticas y de las obras en verso. Sin embargo, cabe advertir al lector que las sátiras y epigramas se lean haciendo que la mirada y el gesto indiquen lo agudo y punzante de dichas composiciones; que los poemas bucólicos se lean con ingenuidad, sencillez y ternura de acentos, y que los poemas didácticos se inter-

(1) Del gr. γεωργικός (*georgikos*), de γῆ (*gee*), tierra, y ἔργον (*ergon*), trabajos: reglas para los trabajos agrícolas ó de la tierra.

(2) *Panchatantra*, *Hitopadeza* y *Kathasaritságara*.

preten con la gravedad propia de su estilo. Las fábulas requieren una lectura más ligera y viva, excepto en la moraleja, que se leerá con reposo y con acento y expresión penetrantes, á fin de que el pensamiento que contiene se grave en la inteligencia de los oyentes.

CONOCIMIENTOS TÉCNICOS

SEGUNDA PARTE

DEL LECTOR

CAPITULO PRIMERO

CUALIDADES NATURALES QUE DEBE REUNIR EL LECTOR

Cualidades físicas ó del cuerpo: respiración libre, buena voz, facilidad de movimientos en los órganos vocales, buen oído, vista perspicaz, movilidad del rostro, impresionabilidad nerviosa y presencia agradable.—Cualidades espirituales ó del alma.—Buen gusto.—Talento: genio.—Inspiración.

252. En la primera parte de los *Conocimientos técnicos* de la Lectura quedan expuestas las dificultades que para dicho acto podemos encontrar desde la interpretación de las letras hasta la de la más compleja obra literaria; queda asimismo indicado el modo de vencer tamañas dificultades con las reglas dadas para cada caso particular; mas falta ahora que conozcamos las condiciones y cualidades del agente de la lectura, las circunstancias y requisitos que ha de reunir el lector para salir airoso de su

empresa, esto es, para que pueda leer artísticamente.

No puede cabernos duda de que la Lectura es un arte (3), y un arte bello (54, 55 y 56), luego el lector ha de tener las condiciones comunes á todos los artistas (49 y 50). Además, la Lectura es un arte de enunciación (3) y, por tanto, el lector ha de tener condiciones comunes al orador y al actor, al que recita, al que declama y al que canta. Por último, el ejercicio del arte particular de la Lectura, que tiene su esfera propia de acción (56), exige al lector condiciones especiales y determinadas.

† El lector, ó sea la persona que lee (1), ha de tener un conjunto de cualidades que podemos dividir, para estudiarlas mejor, en naturales y adquiridas.

† Las cualidades naturales del lector se pueden clasificar en físicas ó del cuerpo, y espirituales ó del alma.

† He aquí las facultades físicas ó del cuerpo que necesitan el lector y todo artista de la palabra. En primer término es indispensable respiración libre, regular y amplia, para que el sonido se produzca sin esfuerzo en la garganta, evitando el cansancio y la fatiga, incompatibles con la buena lectura. La circulación irregular perturba la respiración. Lo

(1) Entre los romanos se llamó *anagnostes* al esclavo que leía para otras personas durante la comida. Dicha palabra ἀναγνώστης (*anagnostees*), es griega y se compone de ἀνά (*ana*), que significa repetición, y de γινώσκω (*gnoorizoo*), (yo) conozco: vale, pues, lo mismo que «persona que da á conocer repetidamente una cosa»; y, en efecto, el que lee para otro conoce dos veces el escrito—una por medio de la vista y otra por medio del oído—y hace además que el conocimiento adquirido por él se repita en el oyente.

mismo ocurre con la digestión difícil. Necesita, además, el lector, tener la voz clara, llena, extensa, sonora y bien timbrada, para que sea agradable al auditorio y para que el sonido sufra sin violencia las modificaciones de articulación, tono, acentos y duración. La voz de la mujer lleva ventaja, de ordinario, en estas cualidades á la voz del hombre. Además, los órganos vocales tendrán facilidad de movimientos para que la voz sea dulce y flexible. Lo que gráficamente se llama lengua gorda es un defecto grave para la lectura en alta voz (1).

El buen oído es cualidad indispensable para el lector. En efecto, la facilidad de percibir bien los sonidos y de distinguir sus condiciones de tono, intensidad, timbre y duración, es cualidad excelente para producir lecturas eufónicas, porque el oído es el regulador natural de la voz. La persona de oído torpe no puede ser buen lector, como tampoco puede cultivar con provecho ningún arte del sonido. Recuérdese á este propósito lo dicho en el número (36) respecto á la intervención del oído en las artes acústicas.

El lector necesita igualmente vista perspicaz. De esta condición puede carecer el orador, por ejem-

(1) Flórez, en sus *Preliminares de la Gramática razonada*, ha resumido las condiciones de la buena voz es estas cualidades:

1.^a Conveniente estructura y estado del aparato fonizador en general.

2.^a Actividad y flexibilidad de los músculos que cierran la glotis.

3.^a Sumisión de los ligamentos destinados á unir las piezas de la laringe.

4.^a Un licor que humedezca y suavice este órgano.

5.^a Que se halle expedito el conducto nasal.

plo; pero es indispensable al que lee. No se puede concebir un ejercicio más complicado y más rápido para la vista que el acto de leer. De una sola vez y con velocidad sorprendente, hemos de percibir todas las letras y signos de puntuación, signo por signo; hemos de notar sus diferencias, muy pequeñas en algunos casos; hemos de distinguir las combinaciones de las mismas letras, de las sílabas, palabras y oraciones; y todo, por necesidad, antes de que el aparato de la fonación produzca los sonidos correspondientes, y mientras produce, salvo la coincidencia de algún silencio, los sonidos de los signos interpretados con anterioridad. Es, por tanto, imposible realizar estas complejas operaciones sin tener una vista excelente. Cuando el sentido de la vista falta, es preciso suplirle con el del tacto; mas para llegar á percibir los signos por medio de este sentido con tanta velocidad como se perciben por medio de la vista, es necesario el uso y conocimiento de la escritura especial de los ciegos.

✓Además de la facilidad de movimientos en los órganos vocales necesita también el lector expresión en los ojos y facilidad y flexibilidad en los movimientos del rostro. La cara debe ser el espejo del alma, y para reflejar en ella los afectos que el lector experimente al leer, preciso es un cierto grado de movilidad en la fisonomía y especialmente en los ojos, que producen la mitad de la expresión de la lectura. Las caras inmóviles é inexpresivas son incompatibles con la buena lectura y con todas las artes de la palabra. Las personas que apenas mueven los labios para hablar no pueden ser nunca buenos lectores.

✓La movilidad y expresión del rostro, así como la delicadeza de los sentidos y de la voz, nacen de

cierto grado de impresionabilidad de los nervios, muy conveniente para el lector. Por esto, las personas linfáticas, cuyo sistema nervioso es poco excitable, suelen leer fría é inexpresivamente.

En fin, la buena presencia física es cualidad recomendable para el que ha de leer. Un lector contrahecho predispone desfavorablemente al auditorio. Sin embargo, como tenga las demás cualidades físicas enumeradas y sea artista de corazón, la mala presencia física no impedirá que conmueva al auditorio. Tirteo era cojo, y consiguió con sus admirables cantos bélicos dar la victoria á los espartanos en las guerras mesénicas: pobre y desmembrada figura tenía Demóstenes, y arrebatava á los habitantes de Atenas con sus discursos inmortales; y Sócrates, «el más feo de los antiguos griegos, hacía correr la dulce persuasión de su boca disforme y derramada».

253. Respecto á las cualidades del espíritu, la que primero necesita el lector es la imaginación, no sólo para formar las imágenes de los signos escritos, sino también para que perciba los grandes efectos de la fantasía, que necesariamente se encuentran en todas las obras artísticas, y para que dé realce y atractivo á la lectura. Ha de tener además el lector instinto de observación para que pueda imitar los buenos modelos.

Necesario es también que el lector sea de tal manera impresionable «que se estremezca á las inspiraciones del poeta de igual manera que las arpas eólicas resuenan al más leve soplo del aire que las agita».

Igualmente necesita el lector entendimiento claro para comprender la significación y valor de los signos, la relación de las ideas que significan, los pensamientos expresados gráficamente, el asunto y

cualidades de la composición y la manera de interpretarla con arte.

También necesita el lector atención fuerte y enérgica, porque la menor distracción, el más pequeño descuido, priva de toda buena condición á la lectura. La prudencia y la modestia, la severidad y dominio de sí mismo, la dignidad y la oportunidad (condición indispensable para el buen éxito de todos los actos humanos), son cualidades morales que el lector debe poseer y cuya denominación evita todo encarecimiento. ¿Qué lectura puede hacer una persona que se presenta al público con petulancia é imprudencia, que es atolondrado ó pierde la serenidad, ó que de alguna manera se presenta indigna é inoportunamente á leer una composición literaria ante un auditorio siempre respetable? No es preciso discurrir mucho para comprender que el lector necesita reunir dichas cualidades morales.

El lector necesita igualmente de las facultades que se originan de la combinación de las demás y que llamamos gusto artístico y talento, pues sin ambas cualidades la buena lectura es imposible.

El genio, que es la posesión de todas las facultades espirituales en grado eminente, eleva y sublima las producciones del ARTE DE LA LECTURA; pero el genio no se puede exigir á todos los artistas, y bastan el talento y el buen gusto para leer bien.

254. Por último, el lector ha de ser capaz de inspirarse, esto es, capaz de que sus facultades se exciten y entren en feliz actividad para hacer de la lectura una creación artística.

CAPITULO II

CUALIDADES ADQUIRIDAS QUE DEBE TENER EL LECTOR

Educación.—Facultades ó potencias que debe tener mejor educadas el lector y medios de conseguirlo.—Trato social.—Instrucción: cultura general y especial: conocimientos técnicos.—Destreza artística.

255. La primera cualidad adquirida que el lector debe poseer es la educación, dando á esta palabra todas las acepciones que puede tener. En efecto, el lector debe tener educados la voz, el oído y la vista, y ágiles y diestros los órganos correspondientes.

La educación musical perfecciona cumplidamente el oído y la voz, da facilidad de pronunciación y forma una lengua expedita y flexible. Esta educación además hace adquirir al lector el arte de respirar y el uso de la voz media, último secreto de todas las artes de enunciación. No se encarecerá bastante la necesidad de respirar bien y del uso de la voz media para leer convenientemente.

Ha de tener también educadas el lector las facultades del espíritu, porque tanto las potencias del alma como las del cuerpo no educadas, en su estado natural y primitivo, son ineptas para el ejercicio de la Lectura. Con lo antedicho queda indicada implícitamente la necesidad de que el lector eduque también su gusto artístico, oyendo é imitando á los buenos modelos.

256. Asimismo necesita el lector estar educado socialmente para conocer las fórmulas del trato

urbano y cortés con las demás personas; el aseo y cuidado en el vestir; la soltura y facilidad de movimientos, y la elegancia de los modales que distinga al hombre de sociedad del hombre huraño, tosco y encogido, á quien preocupa un saludo y á quien le cuesta improbo trabajo parecer amable, aunque en el fondo lo sea. Y téngase presente que esta cualidad no es exclusiva de los hombres de ciencia; no faltan personas que, sin ser muy instruídas, tienen un trato agradabilísimo, y no es raro encontrar sabios que hacen un papel desdichado en sociedad.

257. El lector ha de ser, además de educado, instruído. Bien podemos afirmar que ningún conocimiento estorba al lector; si sabe idiomas, podrá interpretar palabras y frases extranjeras que acaso se encuentran en la obra que ha de leer; si sabe Filosofía, fácilmente hará en la lectura aplicaciones de este conocimiento, y si sabe Física ó Matemáticas, no es raro que tropiece al leer con alguna palabra propia del tecnicismo de dichas ciencias. Y no cabe duda que una persona que tenga estos conocimientos interpretará mejor el escrito que otra que carezca de ellos.

Mas ya que no se le pueda exigir al lector la omnisciencia, debe tener lo que se llama cultura general; esto es, conocimientos elementales de las ciencias y artes de más aplicación, y un conocimiento especial de las que se relacionan con el ARTE DE LA LECTURA. Esto significa que el lector debe estudiar las artes de la palabra, y, en general, las artes del lenguaje, dedicando también alguna atención al Arte Mímica, por la importancia que para la expresión de la lectura tiene el uso de los gestos ó movimientos de las diversas partes del rostro, y á la Mú-

sica, por las relaciones que tiene con todas las demás artes acústicas.

De esta manera, aprendiendo las artes de la palabra, sabrá hablar bien el idioma, condición indispensable para leer expresivamente.

258. El lector debe adquirir con especial cuidado todos los conocimientos técnicos propios del ARTE DE LA LECTURA, estudiando las obras escritas sobre esta materia y haciendo aplicación de sus preceptos con ejercicios prácticos constantes, adecuados y bien dirigidos.

También debe adquirir el lector la costumbre de compenetrarse con el pensamiento del escrito y de sustituir al autor en cuanto sea posible, porque estas cualidades son decisivas en toda buena lectura.

El lector, si ha de merecer el título de artista, debe tener además otras cualidades naturales y adquiridas, que aquí no se indican, porque ya se expusieron (49) al tratar de las condiciones comunes á todos los artistas (1).

259. Reuniendo el lector las cualidades enumeradas, y ejercitándose convenientemente en la prácti-

(1) D. Pedro de Navarra (Pierre D' Albret), en sus *Dialogos de la diferencia del hablar al escribir*, señaló en 1590 las siguientes condiciones para los artistas de la palabra, y, por tanto, para el lector:

Buen ingenio, claro, alto y profundo.

Letras solidas, vtilis y notables.

Memoria fixa, cierta prompta.

Lengua distinta, modesta e diligente.

Habla clara, sonora, et suaue.

Y finalmente, saber exagerar, encumbrar, abatir, medir, repartir, pronunciar e dezir las palabras con tan elegante stilo, que decore y ensalce su oracio: porque estas son las partes que hazen (al que habla) graue, hermoso, grande, excelente y elegante.

ca de la Lectura, conseguirá la facilidad de ejecución, que propiamente se llama habilidad técnica ó destreza artística, que es el resumen de todas las buenas cualidades del lector y último fin á que debe aspirar en este punto.

CAPITULO III

LECTORES CÉLEBRES

¿Quiénes son de ordinario buenos lectores?—Algunos lectores célebres.—Ernesto Legouvé.

260. Como el Arte de leer no constituye una profesión, su historia es difícil de formar. Además, el buen lector sufre la suerte de los buenos actores y de todos los artistas que se dedican á interpretar obras por otros producidas: son aplaudidos y admirados por sus contemporáneos, pero sus nombres—fuera de pocas excepciones—no pasan al libro de la Historia.

Puede afirmarse, sin embargo, que los mejores modelos del lector se encuentran entre los actores distinguidos, los oradores más elocuentes y los poetas de mayor inspiración. Matilde Díez, Teodora Lamadrid y Elisa Boldún, célebres actrices españolas, conquistaron justa fama de excelentes lectoras; Julián Romea, Carlos Latorre y el malogrado Rafael Calvo leían admirablemente; de igual manera leía Moreno Nieto, fogoso orador extremeño, y pasó con justicia por ser el primer lector contemporáneo el insigne poeta D. José Zorrilla.

Pero entre todos los lectores nadie merece con tanta justicia cita especial como el ilustre francés

ERNESTO LEGOUVÉ.

261. Gabriel Juan Bautista Ernesto Wilfrido Legouvé nació en París el día 15 de febrero de 1807. Su padre, Gabriel María Juan Bautista, distinguido poeta dramático, murió cuando Ernesto Legouvé apenas contaba cinco años, dejándole heredero de una gran fortuna. Se educó el joven Ernesto en el colegio de Borbón y viajó después largamente por el extranjero.

El nombre de Legouvé se hizo ya famoso cuando el gran lector no contaba más de veinte años. La Academia Francesa había ofrecido un premio al mejor poema dedicado á la invención de la imprenta, y Legouvé alcanzó tan señalado triunfo (1827).

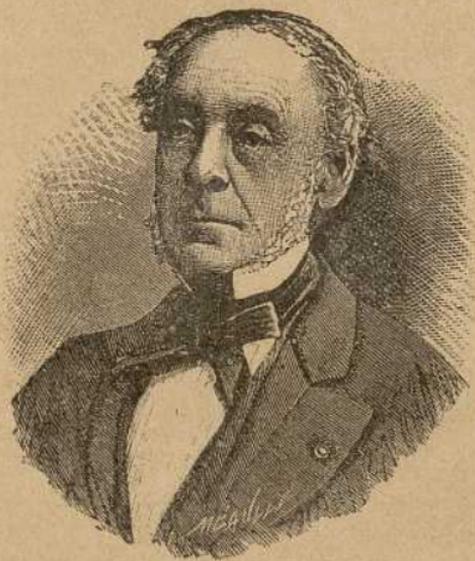
No es obra fácil enumerar, conocer y juzgar las producciones literarias de Ernesto Legouvé, pues son muchas y de variados asuntos. Indicaremos, sin embargo, las principales.

Cultivó con extraordinario aplauso la poesía dramática, y merecen ser citados con elogio sus dramas titulados *Luisa de Lignorelles* (1), que figura todavía en el repertorio de los teatros franceses; *Adriana Lecouvreur* (1849), *Batalla de damas* (1851) y *Los cuentos de la reina de Navarra* (1851) (2), la *Medea* (3),

(1) Escrito en colaboración con Próspero Dinaux.

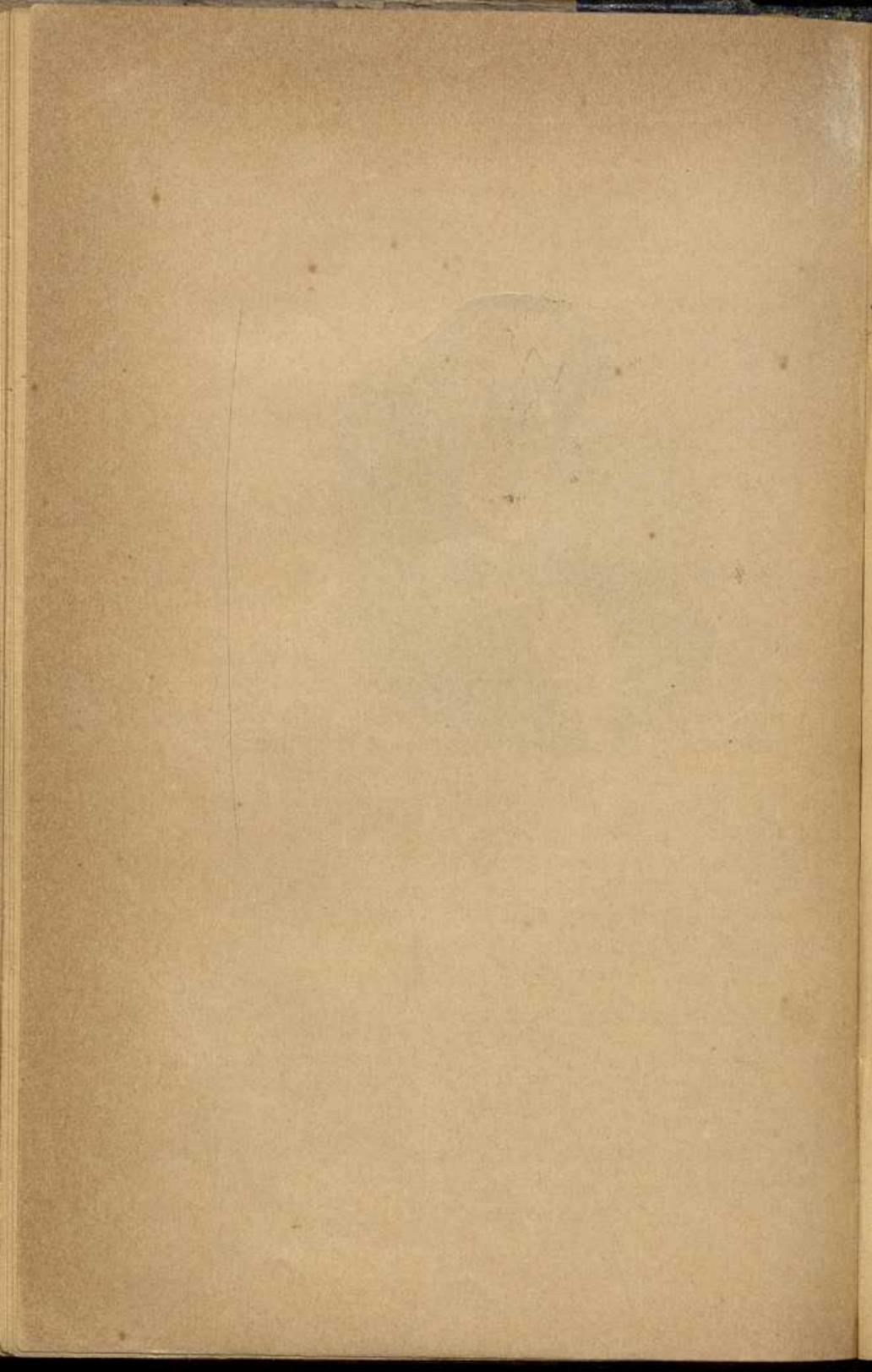
(2) En colaboración con Scribe.

(3) Esta obra fué escrita para la célebre actriz mademoiselle Rachel, la cual se negó á interpretarla. Legouvé, sin embargo, entabló con tal motivo un pleito, que ganó, por lo que la *Medea* mereció el honor de ser representada por la famosa Rachel.



Legouvé

ERNESTO LEGOUVÉ



que fué traducida al italiano y representada en casi todas las capitales europeas; *Por derecho de conquista* (1855), obra traducida al castellano, y en la cual se distinguía mucho la eminente actriz española Matilde Díez; *Beatriz* (1861), comedia en prosa; *Un joven que no hace nada* (1861), *Miss Susana*, *Las dos reinas de Francia*, melodrama, con música de Gounod (1865), que no se representó hasta 1872 por haberlo prohibido la censura; *Ana de Chervillers* y otras muchas producciones dramáticas todas notables y todas aplaudidas.

De Legouvé son también las novelas *Max*, *Edit de Falsen* y *Beatriz*, inspirada esta última en el argumento de la comedia suya que lleva el mismo título, y algunos poemas como *El Descubrimiento de la Imprenta* (que fué el premiado por la Academia), *Los viejos* y otros varios de mérito singular.

Ernesto Legouvé se distinguió también como orador desde su juventud: las conferencias públicas, que dió con motivo de la guerra franco-prusiana, tuvieron extraordinaria resonancia. Estas conferencias se publicaron en folletos; y son muy notables las que, bajo el título *Los padres y los hijos en el siglo XIX*, se publicaron por primera vez en dos volúmenes por los años de 1867, 68 y 69.

Maestro en el Arte de la Esgrima, contribuyó á la fundación de una escuela dedicada á la enseñanza de este ejercicio corporal, y publicó en 1872 un libro relacionado con dicha Arte, titulado *Un torneo en el siglo XIX*.

Legouvé, durante el año 1847, dió lecciones gratuitas en el Colegio de Francia, explicando *Historia moral de las mujeres*. Sus estudios sobre esta materia fueron impresos al año siguiente, y traducidos al castellano después de varias ediciones fran-

cesas, por D. Antonio Narciso Gay en Barcelona, año 1860.

La notable labor literaria de Ernesto Legouvé, y sobre todo sus poemas dramáticos, le llevaron á la Academia Francesa, en la cual ingresó el año 1855. Legouvé fué condecorado con la encomienda de la Legión de Honor y ha desempeñado—entre otros cargos importantes—el de Inspector general, Director de estudios en la Escuela Normal Superior de Enseñanza Secundaria para la Mujer.

A más de esto tiene para nosotros Ernesto Legouvé el don singular de lector eminente. Amigo de los más notables oradores franceses y de los más aplaudidos actores y cantantes de uan centuria, Ernesto Legouvé supo apreciar como nadie el mérito y la dificultad de una lectura artística, y apropiándose con acierto no igualado cuanto de útil encontró en el ejercicio de otras artes de la palabra, formó de la Lectura una bella arte. Lo que era vulgar y corriente, lo elevó y lo ennobleció: el ejercicio de la Lectura, que era un acto simplemente útil, fué convertido por Legouvé en un ejercicio estético.

Penetrado de la importancia de la Lectura, no sólo la practicó con esmero, constancia y notoria habilidad, sino que la enseñó con libros con el ejemplo, y á él se deben *El Arte de la Lectura*, traducido al castellano por D. José Anchorena en 1878, y un *Tratado de Lectura en alta voz*, acomodado á las necesidades de la primera enseñanza.

Al escribir dicho libro, Ernesto Legouvé supo apreciar con toda exactitud el estado de los estudios referentes al Arte de leer, y quiso dar á su obra didáctica, no el carácter de producción metódica, propia de hombres iniciados en esta noble disciplina intelectual, sino el de un trabajo ligero en la forma,

vivo, animado y atractivo. Y esta es la causa de que el *Arte de la Lectura* de Ernesto Legouvé no sea un tratado sistemático de dicho ejercicio artístico, sino un trabajo originalísimo de propaganda en favor de la Lectura, expuesto, para este fin, con gracia y amenidad, y cuajada de observaciones sutiles, de frases luminosas y de anécdotas interesantes, entre las cuales aparecen con frecuencia las reglas de Lectura y la sabrosa doctrina artística, fruto y resultado de un estudio largo y meditado del objeto. Por esto el libro de Legouvé ha interesado en el ejercicio de la Lectura á innumerables personas, y por esto su obra ha sido traducida á tantos idiomas.

De la importancia del *Arte de la Lectura* de Ernesto Legouvé aún había que decir más; pero baste agregar á lo dicho que este libro puede considerarse como el principio y el fin de las obras didácticas de la Lectura, pues todas las que respecto al mismo asunto se han publicado después en Europa y en América se han inspirado en las doctrinas del eminente lector francés.

Con razón se ha dicho, por tanto, que Ernesto Legouvé es el padre y el revelador de la *Lectura*.

CONOCIMIENTOS TÉCNICOS

TERCERA PARTE

DEL ACTO DE LEER

CAPITULO PRIMERO

DE LA LECTURA, COMO ACTO, EN GENERAL

Explicación del acto de leer: operaciones indispensables para que se produzca.—Potencias que intervienen en el acto de leer.—Momentos principales de una lectura artística.—Observaciones técnicas referentes á dichos puntos.

262. Ya hemos estudiado los múltiples aspectos de la obra legible: hemos examinado también las condiciones que ha de reunir el lector. Estudiemos ahora la lectura como acto, ó sea el resultado de poner en relación al lector con la obra legible, y concluiremos así de exponer los conocimientos técnicos propios del ARTE DE LA LECTURA.

263. La lectura como acto es el resultado de ponerse en relación una persona capaz de leer con una obra legible. Este acto es muy complejo. Se ofrece el escrito á la observación; el lector, por un efecto de la atención, recibe en el órgano de la vista

(ó en el del tacto, si es ciego) la impresión de los signos gráficos, que inmediatamente es transmitida al cerebro. Entonces el alma, merced á relaciones todavía no explicadas, experimenta la sensación de la forma y combinaciones de los signos escritos; la fantasía las reproduce en imágenes; la memoria las recuerda, á la vez que recuerda su valor representativo, y el entendimiento, en virtud de las operaciones anteriores, conoce los signos gráficos, los sonidos orales que directamente representan y las ideas significadas por dichos sonidos, con lo cual se ha verificado una serie de fenómenos físicos y espirituales, de fuera á dentro, indispensables todos para que una persona entienda el pensamiento representado gráficamente. Mas si esta inteligencia se quiere transmitir á otras personas, comienza á producirse una nueva serie de fenómenos no menos interesantes y de dentro á fuera, hasta que se verifica la emisión de la palabra. Conocido el escrito, recuerda la memoria los signos orales que corresponden á los gráficos; la voluntad obra sobre el centro del sistema nervioso para conseguir el propósito de la expresión hablada; el mandato de la voluntad se transmite por los nervios á los músculos, y estos órganos producen los movimientos originarios de la palabra. El fenómeno acústico producido llega hasta el oído de las personas que se encuentran en el mismo local y á distancia conveniente; impresiona el órgano de la audición, sin excluir el del lector, y esta impresión ocasiona, hasta que la aprehende el entendimiento, la misma serie de operaciones que al lector le produjo, cuando comenzaba á leer, la impresión visual de los signos escritos, sustituida ahora para el oyente con la impresión acústica de la palabra hablada. De esta manera el lector comuni-

ca al auditorio el conocimiento del escrito, y de este modo llega él á conocer por segunda vez lo que los signos gráficos representan. Es, por consiguiente, la lectura un acto muy complejo, y esta complejidad es tanto más notable cuanto que las múltiples operaciones necesarias para leer se producen todas en brevísimos momentos.

264. De lo antedicho se infiere cuáles son las potencias del hombre que intervienen en la lectura como acto. Intervienen la voluntad para dirigir las demás facultades hacia el objeto que á cada una le es propio; la sensibilidad externa, para percibir los signos orales y escritos; la imaginación, para reproducirlos sensiblemente; la memoria, para recordarlos, y el entendimiento para conocerlos y aprehenderlos. Igualmente hemos visto que, en el acto de leer, además de las potencias espirituales que acabamos de citar, intervienen las funciones propias de la voz, del oído, de la vista, y á veces también del tacto.

265. Si nos fijamos un poco en lo que dejamos expuesto, no será difícil distinguir los momentos principales de la producción artística y completa de la Lectura. En efecto, la inteligencia del escrito constituye el primer momento de nuestras producciones artísticas; sigue á este momento el de la representación interior del pensamiento ya concebido, y, por último, llega el momento de manifestar sensiblemente lo ya concebido y representado, esto es, de significar oralmente ó enunciar la interpretación dada á los signos escritos. La inteligencia del escrito corresponde en la lectura á la concepción de otras obras de arte; la representación del pensamiento concebido equivale á la composición, y la manifestación externa de lo interpretado y conce-

bido es propiamente la ejecución de la obra de la Lectura (50). Como no es fácil ejecutar bien la lectura á la primera vez, conviene ensayarla privadamente siempre que sea posible, antes de ejecutarla en público, con el fin de hacer en la producción las correcciones necesarias. De aquí que podamos añadir otro momento posterior á los ya citados y anterior á la lectura en público: la corrección.

De manera que en el ensayo de la lectura podemos distinguir cuatro momentos: inteligencia ó interpretación del escrito, representación interior de los pensamientos concebidos, enunciación de los mismos y corrección de la enunciación producida. En la lectura pública quedan los momentos de este acto reducidos á tres, porque la corrección no es propia de la ejecución realizada delante de los oyentes, pues toda lectura pública que necesita corrección, es por necesidad una lectura defectuosa.

CAPITULO II

DIVERSAS CLASES DE LECTURA

Lectura mental y lectura en alta voz.—Lectura privada y lectura pública.—Lectura vulgar ó corriente y lectura expresiva ó bella lectura.—Lectura explicada.—Lectura improvisada y lectura preparada.—Consideraciones sobre la lectura improvisada.

266. El acto de leer tiene diversas calificaciones según las circunstancias con que se realiza. Si la operación de leer se suspende en el primer momento de la producción artística, esto es, cuando el lector ha interpretado el escrito y ha adquirido la inteligencia de lo que significan los signos gráficos,

la lectura se llama mental. Si en la lectura se llega hasta la enunciación de los pensamientos significados gráficamente, se produce la lectura en alta voz.

El acto completo de la lectura corresponde, como se ve, á la lectura en alta voz, que también se llama lectura oral, y es, por consiguiente, un acto mucho más artístico y más perfecto que la lectura mental; y suele ser más útil, porque al leer en alta voz la misma idea se percibe en la mente dos veces, una por la sensación del signo escrito y otra por la sensación del signo oral. Podemos, pues, decir, fundándonos en esta observación, que la lectura en alta voz es más penetrante. Sin embargo, las personas que se distraen fácilmente sacan más provecho de la lectura mental porque prestan así más atención á lo que leen; y este modo de leer es más breve que la lectura en alta voz (1).

El acto de leer en alta voz tiene semejanza y analogía con las producciones de la Oratoria, de la Recitación, de la Declamación y del Canto; mas no se indican en este sitio por no repetir en distinta forma lo dicho en el número 5 para diferenciar la Lectura de las demás artes de la palabra.

267. La Lectura en alta voz se produce generalmente delante de un auditorio (2). Sin embargo, lee-

(1) Como se habrá observado, las reglas dadas en esta obra se refieren siempre á la lectura en alta voz, no sólo porque constituye el principal objeto de nuestra Arte, sino porque también en las reglas para la lectura de esta clase están implícita ó explícitamente contenidas todas las reglas de la lectura mental.

(2) «Siempre es triste cosa para el que lee artísticamente que las frases corran tan sólo desde su boca á sus orejas; pase como estudio; pero como delectación, es la misma de Narciso, y está condenada por

mos en alta voz para nosotros cuando ensayamos una lectura, cuando tratamos de conocer bien las condiciones fonéticas de una composición literaria y cuando queremos ayudar á la inteligencia ó á la memoria para comprender ó retener mejor lo que leemos. Fuera de tales casos, la lectura en alta voz se ejecuta casi siempre para otras personas.

Cuando esta lectura se produce ante pocas personas, siendo conocidas y de confianza, la lectura se llama privada. Será, pues, lectura privada la que hacemos de un periódico ó de una carta ante los individuos de la familia ó de unos cuantos amigos, y la que hace de una obra nueva el autor dramático ante el director del teatro y los principales actores de la compañía.

Por el contrario, cuando la lectura se hace ante muchas personas conocidas ó desconocidas y toma todos los caracteres de un espectáculo, la lectura se llama con propiedad pública. Será, pues, lectura pública la de un discurso de recepción en una academia, la de memorias propias de las corporaciones científicas ó artísticas, y la de las proposiciones que se formulan ante una corporación.

268. La lectura en alta voz puede hacerse sin otro fin que el enterar á los oyentes del contenido del escrito ó añadiendo á este fin el de la emoción estética. En el primer caso la lectura es vulgar ó corriente, en el segundo, se llama bella lectura, lectura artística ó lectura expresiva, que constituye la perfección del ejercicio. El acta leída por el secretario de una corporación es una lectura vulgar: la

los dioses.» (Sres. Domínguez y Serrano de la Pedrosa, en su obra *La Lectura como arte.*)

poesía leída en una solemnidad literaria debe ser una lectura artística ó expresiva.

La lectura privada suele tener las cualidades de la vulgar ó corriente, excepto en el caso apuntado de la lectura de las obras dramáticas nuevas, que se practica haciendo aplicación de todos los recursos del Arte. La lectura pública debe tener siempre el carácter de bella ó expresiva.

269. Cuando á continuación de la lectura se explica el contenido del escrito, la lectura se llama explicada. Esta lectura se practica cuando el auditorio no ha entendido bien lo que se ha leído ó cuando se procura fijar mucho en el espíritu de los oyentes, como ocurre en las escuelas primarias.

270. La lectura se hace unas veces de primera intención, sin preparación alguna, y otras veces se hace precedida de observaciones y ensayos más ó menos detenidos: en el primer caso la lectura es improvisada (1), y en el segundo preparada.

271. La lectura improvisada sólo puede ser practicada con algún acierto por las personas que tienen gran facilidad de ejecución, siempre que el escrito sea claro y correcto, porque si tiene defectos de importancia, ningún lector podrá leerle repentinamente de modo artístico, por hábil é inteligente que sea.

Debemos, pues, evitar todo lo posible la lectura improvisada, y cuando haya de tener este carácter, preparémonos al menos averiguando el nombre del

(1) Del lat. *improvisus*; de *im*, no, y *provisus*, visto delante de sí: lectura hecha sin haber visto antes el escrito. Algunos autores usan para expresar esta idea la palabra *repentizada*, que no se encuentra en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*.

autor y adquiriendo noticia del asunto y del estilo de la composición. Por último, leeremos con precauciones y con cautela para no incurrir en defectos graves; observaremos en cuanto podamos las reglas generales de Lectura y tendremos confianza en nosotros mismos, porque á veces de tal estado de improvisación surgen efectos artísticos de primer orden y acentos patéticos que tal vez con larga preparación no se hubieran producido (1).

272. No faltan autores que dividen la lectura en racional y mecánica; pero tal división es inadmisibile, porque toda lectura ha de ser racional ó deja de ser lectura. La lectura mecánica no es una especie de lectura, sino una lectura en extremo defectuosa.

CAPÍTULO III

CUALIDADES DE LA LECTURA EN ALTA VOZ

División de las cualidades artísticas propias de la lectura en alta voz.—Cualidades referentes á la interpretación del escrito.—Idem referentes á la expresión.—Idem generales.—Vicios opuestos y manera de corregirlos.—Efectos de la bella lectura.

273. La lectura improvisada es, como acabamos de ver, la más difícil y la que menos se presta á un estudio técnico, porque es imposible dar reglas sobre lo imprevisto. Aplicaremos, pues, nuestras observaciones á la lectura en alta voz, que pueda ser preparada.

(1) Algunas veces se produce una lectura cortada, que sirve para que el auditorio repita lo enunciado por el lector; pero tal especie de lectura no puede ser artística en ningún caso.

Las cualidades de esta clase de lectura pueden dividirse en tres grupos: 1.º, cualidades referentes á la interpretación del escrito; 2.º, cualidades referentes á su expresión; 3.º, cualidades generales.

274. La primera cualidad de toda lectura artística se refiere á la inteligencia del escrito, que es la regla principal para leer bien. Para que este conocimiento sea útil debe abarcar el significado de las voces, su valor gramatical y su valor literario el asunto del escrito, la intención y fines del autor y todos los demás elementos artísticos que pueden ser estudiados en la obra legible.

De no entender lo que el autor dice en la obra escrita resulta el vicio más grave de la Lectura: la lectura mecánica, que consiste en enunciar los sonidos orales correspondientes á los signos gráficos sin comprender el pensamiento que el escrito encierra. Estriba, pues, la lectura mecánica en la falta de inteligencia del escrito, y se origina de una costumbre perniciosa: de no dar participación al entendimiento en el acto de leer, por admitir sin reflexión que interpretar un escrito es saber únicamente los signos orales que corresponden á los signos gráficos. Este defecto es tan grave que él solo basta para hacer del todo inútil la lectura. El que lee mecánicamente, después de haber dado hasta con escrupulosidad á los signos gráficos el valor fonético que les corresponde, no percibe las ideas que el escrito representa, y, por tanto, no ha leído. Debemos, pues, evitar á todo trance tan capital defecto, no dejando pasar en la lectura ni una palabra siquiera cuyo significado sea desconocido para nosotros y haciendo resúmenes de las lecturas hechas.

No basta que la lectura sea inteligente para que

la interpretación sea perfecta; es preciso que además la lectura sea afectiva.

Consiste esta cualidad de la lectura en que el lector adivine las emociones experimentadas por el autor al escribir la obra legible, y que las reproduzca, si á tanto llegan sus facultades, en la misma calidad y en el mismo grado que el autor las experimentó.

275. Con este punto se relaciona estrechamente el grado de emoción á que debe llegar el lector. No falta quien sostenga que el artista de la palabra no debe emocionarse hasta el punto de derramar lágrimas, porque si tal cosa sucediera, la enunciación se interrumpiría. Esta regla es más propia de un calculador equivocado que de un artista de corazón. Las más grandes autoridades en la materia sostienen la opinión contraria. El gran poeta latino Horacio, «en ese código inmortal del buen gusto» que se llama la *Epístola á los Pisones*, dice lo siguiente: «Así como los rostros humanos ríen con los que ríen, lloran también con los que lloran. Si quieres que yo llore, preciso es que tú mismo llores antes; entonces tus infortunios me herirán violentamente... (1).» Boileau, en el *Art poétique*, hizo suyo el precepto horaciano, diciendo: «Para arrancarme lágrimas, preciso es que lloréis antes (2).» Talma era de la misma opinión, si bien aconsejaba no usar en el dolor más que de la voz media. «En ese tono, decía, es en el que solamente las lágrimas son nobles, tristes y profundas, y en el que la voz halla fácilmente esos acentos patéticos, esos sonidos des-

-
- (1) «*Ut ridentibus arident, ita fletibus adflet
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent...*»
- (2) «*Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.*»

garradores y dolorosos que despiertan la sensibilidad y fuerzan al espectador á llorar con nosotros.» Por último, el célebre actor español D. Julián Romea, dice refiriéndose á este asunto: «En cuanto á mí, puedo decir que por instinto, primero, y después por convicción, he procurado aplicar siempre al arte el precepto poético de Horacio: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, y en veinte años de experiencia, jamás he tenido que arrepentirme de ello.» El mismo actor asegura que aun con el anudamiento producido para el llanto en la garganta se habla convenientemente, y que estas mismas dificultades fisiológicas contribuyen á que la expresión sea más patética.

Inútil parece añadir que á este grado de emoción no hay necesidad de llegar con frecuencia, y que el llanto inoportuno del lector puede convertir el acto de leer en un espectáculo risiblemente cómico, ya que no ridículo.

A la lectura afectiva se opone el vicio de la lectura apática (1), en la cual no se mueven las facultades apetitivas del lector, ni tampoco, por esto mismo, las de los oyentes.

La lectura mecánica es siempre apática ó sin afectos, aunque esta cualidad de la lectura puede existir sin la primera, porque hay lectores que siendo muy aptos para entender la obra no lo son para sentirla.

El lector, por tanto, debe pensar y afectarse como el autor de la obra para que la interpretación de lo escrito sea artística y perfecta.

276. Las cualidades de la lectura propias de la ex-

(1) De *apatia*; del gr. ἀπαθεια (*apatheia*); de ἀ (*a*), sin, y πάθος (*pathos*), pasión: sin pasión.

presión (1) se refieren unas á la expresión mímica ó de los gestos, y otras á la enunciación.

La lectura, en cuanto á la mímica, debe ser moderada, porque el uso de los gestos y de otros movimientos del cuerpo tiene en el acto de leer mayores limitaciones que en el ejercicio de otras artes de la palabra.

Hemos de considerar primeramente que el lector ha de tener la vista fija en el escrito, lo cual prohíbe que los ojos, la cabeza y todo el cuerpo produzcan otros movimientos que los necesarios para que se puedan ver los signos gráficos. Además, el lector puede tener las manos ocupadas con el escrito, circunstancia que le priva de la acción de los brazos; y aunque es posible tener el escrito en una mano y accionar con el brazo libre, y aun tener los dos brazos libres por haber colocado el escrito en una mesa ó un atril, no es artístico mover á la ventura las extremidades torácicas, no pudiendo dar movilidad de expresión á la vista, al rostro y á la cabeza en general.

Esta limitación de movimientos en el lector determina que los gestos, propiamente dichos, los movimientos de su rostro, sean menos enérgicos que los de un actor ó un orador. Estos artistas de la palabra

(1) «La expresión — dice la Gramática de la Real Academia — consiste en deslindar bien el oficio y objeto de cada vocablo en la oración, de modo que lo importante ó significativo descuelle sobre lo demás, sin que se desconcierte el enlace de unas y otras palabras.

Todas ellas deben estar fielmente subordinadas á los efectos que nos mueven. Faltando á cualquiera de estas leyes, resulta ó tonillo ó desentono, que afean tanto la oratoria, la declamación y la lectura.»

disponen para la expresión de todas las contracciones y dilataciones de la fisonomía: de lo que, usando una metáfora, se llama gamma del rostro; pero el lector no puede hacer otra cosa que indicar ligeramente estos efectos mímicos. Abusar de esta práctica sería invadir la esfera de acción de otras artes análogas á la Lectura.

Sin embargo, el lector que es hábil sin traspasar los límites señalados á la expresión mímica, tiene siempre medios de dar mucho relieve á lo leído con las variaciones finas y delicadas que puede imprimir á su fisonomía. Quedan en el rostro, á pesar de lo dicho, bastantes músculos disponibles, cuyo acertado movimiento contribuye notablemente al efecto artístico de la Lectura, sin que la expresión sea descompuesta ó inexpresiva.

El estudio de la expresión mímica ofrece, como se ha visto, no pocas dificultades: para proceder en este punto con algún acierto, es preciso observar la mímica de autores y oradores célebres, y estudiar con despacio las obras de los más notables escultores y pintores (1).

(1) Puede consultarse también para este fin la original producción del pintor francés Mauricio Heyman, calificada por Gastón Armellu de «monumento levantado á la gloria de la pantomímica». La obra de Heyman, que ha sido editada por la casa Plou, de París, se titula *Sinfonía de expresiones*, y contiene veintiséis estudios referentes á la expresión del rostro cuando el alma está movida por diferentes afectos, que allí se denominan y especifican.

Se han hecho algunos ensayos para determinar relaciones entre los músculos faciales y los estados de nuestra sensibilidad; pero nos excusamos de hablar de este punto, porque su estudio, hasta la fecha, tiene más notas de entretenido que de científico ó artístico.

277. Los medios mímicos de expresión no son tan abundantes en la lectura como en otras artes: así que el lector debe sacar la mayor riqueza de expresión de los elementos fonéticos, esto es, de la enunciación.

Las cualidades de la enunciación de la lectura se refiere á la pronunciación y á la entonación ó acento expresivo.

La lectura, en cuanto á la pronunciación, debe ser clara. Consiste la claridad de la lectura en que se distinguan bien todos sus elementos fonéticos, y se oponen á esta necesaria cualidad de toda obra artística los vicios de articulación, ya notados en los números 79 y 80, las equivocaciones y algunos otros resabios originados en descuidos de enunciación.

Las equivocaciones consisten en tomar una voz por otra; y pocos defectos se prestan más que éste al ridículo. Las equivocaciones proceden generalmente de aturdimiento y suelen corregirse con la práctica. Sin embargo, hay personas tan desdichadas en este punto, que son incorregibles y guardan las equivocaciones para los momentos más solemnes.

Suelen cometerse también faltas de pronunciación añadiendo ó quitando letras á las palabras. Así, no es difícil oír *ojepto*, *ácidos*, *siéntensen ustedes*, por *objeto*, *ácidos*, *siéntense ustedes*; *reasumir* con la acepción de *resumir*, y *ación*, *prao* y *Madrí*, por *acción*, *prado* y *Madrid*. Semejantes defectos é incorrecciones proceden generalmente de falta de instrucción. El estudio racional del idioma acaba con estos y otros vicios comunes de la lectura.

Algunos lectores colocan el acento prosódico en sílaba distinta de la que debía llevarle, y dicen *cólega*, *síncero* y *méndigo*, en lugar de decir *colega*, *sin-*

cero y *mendigo*. Tal defecto constituye un vicio prosódico, tiene el mismo origen que los otros vicios indicados, y, por tanto, su remedio es idéntico.

No faltan lectores que tienen la mala costumbre de prolongar las articulaciones de la *f*, de la *r*, y sobre todo de la *s*, incurriendo en una pronunciación afectada de muy mal gusto. A los que hablan ó leen de esta manera, se les llama vulgarmente *rechichos*.

Por último, debemos señalar un defecto de pronunciación, muy común en los niños, que consiste en repetir las primeras letras de cada palabra, lo cual produce un efecto semejante al de la tartamudez. Suele depender este vicio de que la vista funciona todavía torpemente: se corrige, pues, con la práctica.

Todos estos defectos dan obscuridad á la enunciación de la lectura, y, por tanto, deben evitarse.

La intonación de la lectura debe ser eufónica, esto es, agradable al oído. Depende esta cualidad, en primer término, de las condiciones fonéticas de la obra que se lee; pero ya se comprende que, aun estando la obra legible bien escrita, puede el lector, al enunciar el pensamiento, producir malos efectos de tono, intensidad ó duración, y faltar de esta manera á la eufonía de la lectura, produciendo el vicio que se opone á esta buena cualidad de la lectura la cacofonía ó mal sonido.

Constituyen varias especies de cacofonía, y, por tanto, defectos de intonación, los desentonos ó desafinaciones, la monotonía, politonía, acento impropio, tonillo, altisonancia ó afectación, y frialdad ó inexpressión.

El desentono ó desafinación es un cambio brusco é inmotivado del tono, monotonía es el uso de un

solo tono, y politonía, por el contrario, es el uso innecesario de varios tonos. Estas faltas son contrarias á los buenos efectos del sonido, privan á la voz de modulaciones y si le dan alguna inflexión es desagradable. Deben, pues, corregirse con ejercicios prácticos.

Cada región tiene sus intonaciones propias, sus modificaciones del acento expresivo, que constituyen maneras defectuosas diversas de pronunciar un mismo idioma y que se denominan acento provincial. Este acento no sólo se nota de nación á nación y de provincia á provincia, sino hasta de pueblo á pueblo. Para corregir tamaño defecto debemos imitar el acento clásico con que los buenos hablistas pronuncian el castellano.

El tonillo es una intonación viciosa que algunas personas manifiestan al hablar y al leer. Es como el acento provincial aplicado á las personas, y un modo de acento impropio. El tonillo se observa en la manera de leer de algunos niños, cuyos maestros no cuidan de estas minucias de la lectura.

La altisonancia consiste en usar entonaciones muy elevadas, aunque el asunto sea sencillo y corriente. Es, por tanto, una afectación en la manera de enunciar.

Constituyen igualmente faltas de intonación las diferencias no justificadas de intensidad, y de aire, duración ó velocidad en la lectura, de las cuales la más notable es la interrupción ó discontinuidad del acto.

Por último, la frialdad de la lectura que nace de la lectura apática y de la pobreza de intonación, es otro vicio de expresión que se origina de entender poco y de sentir mal, siendo, por tanto, contrarios á las condiciones artísticas ó bellas del acto de leer.

278. Las cualidades generales de la lectura son: exactitud, facilidad, seguridad, oportunidad, gracia, corrección y belleza.

La primera cualidad general de la lectura, que es la exactitud, consiste en que haya completa y cabal correspondencia entre los signos escritos que se interpretan al leer y los orales que se pronuncian. La exactitud, por tanto, es la verdad de la lectura.

No es de fácil adquisición esta cualidad, pues se cometen faltas contra esta cualidad después de muchos años de ejercicio; y aun lectores expertos suelen cometerlas á causa de distraerse cuando están leyendo.

La inexactitud, que es el vicio opuesto á dicha cualidad de la lectura, se comete dejando de percibir signos, confundiendo unos con otros, viendo por un efecto de imaginación más signos de los que hay en el escrito, ó enunciando, por rebeldía del aparato de la fonación, sonidos que no correspondan á los signos gráficos bien interpretados.

La inexactitud de la lectura se corrige por medio de repetidos ejercicios y leyendo con atención y lentitud.

La facilidad consiste es una especie de libertad y desembarazo al leer, efecto del que ejecuta una acción sin obstáculos, de interpretación y enunciación al leer, que es incompatible con la dificultad de lectura, que es su vicio opuesto.

Al tratar de la naturalidad no queremos prescindir de citar los consejos que Shakespeare pone en boca de Hámlet, cuando este príncipe habla con los cómicos, porque si bien tales consejos van dirigidos á los actores, son aprovechables también para el lector.

302. He aquí las palabras del gran trágico in-

glés (1), elegantemente traducidas por Mr. MacPherson:

Hámlet. «Te suplico que declames la relación como yo te la he dicho, con lengua suelta: pues si la articulas, como hacen algunos actores, más me valiera que el pregonero de la ciudad recite mis versos. Ni asierres el aire con las manos de este modo; sé mesurado: aun en el torrente, en la tempestad, en el torbellino, por decirlo así, de tu pasión, debes ostentar alguna templanza, á fin de darle suavidad.

Me destroza el alma oír á un robustísimo y empelucado actor hacer tripas y harapos la pasión que interpreta, y atronar los oídos del vulgo, á quien por lo común conmueven sólo incomprensibles pantomimas ó ruidos. Haría azotar á quien así sobrepuja al mismo Trivigante: es ser más Herodes que Herodes: no los imites, te ruego.

Primer actor. Lo aseguro á vuestra alteza.

Hámlet. Tampoco has de ser demasiado suave: tu propio juicio sea tu guía: que corresponda la acción á la palabra y la palabra á la acción, poniendo especial cuidado en no ir nunca más allá de lo que reclama la sencillez de la naturaleza; porque todo lo que á ello se opone, se opone igualmente al arte de declamar, cuyo objeto, desde que se inició hasta hoy, fué y es, como si dijéramos, presentar fiel espejo á la naturaleza, mostrar á la virtud su verdadero semblante, al vicio su imagen propia, y ser fiel trasunto de la distinta faz y costumbres de cada época. Ahora bien; esto, ejecutado mal ó exageradamente, aunque haga gozar al ignorante, hará padecer al discreto: cuya aislada censura debes tener en más valía que la opinión de un público entero.

(1) *Hámlet*, acto tercero, escena segunda.

Actores he visto, y muy aplaudidos por cierto, cuya manera de declamar no era de cristianos, ni de paganos, ni de hombres siquiera, moviéndose y vociferando de tal modo, que más parecieran seres hechos á destajo y mal, que seres racionales. Tan detestablemente imitan la humanidad.»

301. La seguridad debe ser otra nota de la lectura artística. Consiste en ejecutar la enunciación con dominio de las facultades propias, sin dudas ni vacilaciones. La seguridad es el resultado de tener percepción clara, lengua expedita y habilidad técnica, adquirida por el estudio teórico, y principalmente por medio de repetidos ejercicios prácticos. Su vicio opuesto es la inseguridad.

303. El acto de leer, como todos los actos humanos, para que no desagrade ha de ser oportuno, esto es, ha de producirse á tiempo y en sazón. El lector más hábil fracasará con la lectura más sublime, si por cualquier circunstancia produce una lectura inoportuna.

La gracia, como ya se ha dicho (46) es una cualidad estética que se encuentra en los movimientos. Dotaremos, pues, á la lectura, de esta atractiva cualidad, procurando ponerla en los movimientos del rostro y en los efectos de la voz.

La corrección, que es otra buena cualidad de la lectura á la cual se opone la incorrección, consiste en leer con sujeción á reglas. La necesidad de la corrección es grande en todas las artes, pues su estudio por sola imitación produce siempre obras imperfectas.

La lectura, por último, ha de ser bella. La belleza es la cifra y el resumen de todas las buenas condiciones, de todos los efectos artísticos, de todas las buenas cualidades propias de la lectura. La bella

lectura es la lectura perfecta y la lectura verdaderamente artística.

Ahora bien, para que la lectura sea bella, esto es, para que en ella encontremos todas las notas de la belleza (43), es preciso que la obra legible tenga esa condición, pues la lectura de las producciones que no reúnen cualidades estéticas no puede tener otro carácter que el de una lectura vulgar ó corriente, ejecutada casi fuera de los dominios del arte.

279. Cuando la lectura reúne todas estas buenas cualidades conmueve y deleita, y, además, convence, enseña y educa. Entonces se produce esa feliz comunicación ó corriente artística entre el lector y los oyentes, que acusa, sin duda alguna, la presencia de la emoción estética en uno y otros. Entonces «la oración, bien rodada y fluente, y la carrera de la dicción siempre en giro, sin cansancio ni arrastradura, adulan al oído y cueplan el pensamiento como un destello bajo el grato y vario susurro de los sonidos bien combinados del discurso». Así, y sólo así, es posible que el lector pueda expresar, con la misma facilidad que lo concibe, «lo sensible, lo insensible; lo simple, lo compuesto, juicios, raciocinios, comparaciones, análisis y síntesis».

Cuando la lectura es artística, «el pensamiento surge en la mente del lector, y al mismo instante brilla en la del oyente con la rapidez del relámpago; y, sin embargo, ha sido preciso que el pensamiento se concibiese, y que la voluntad mandase el movimiento de los órganos de la voz, y que el aire vibrase, y que la vibración llegase al oído del otro, y se comunicase á su cerebro, y que el oído sirviese al entendimiento como de contraseña para percibir la idea; y esto, en número ilimitado, en variedad indecible, en gradaciones las más delicadas, en

combinaciones abstrusas, con mezcla de sentimientos de mil especies, estableciéndose un flujo de ideas y afectos entre el que lee ó el que oye, como el de los rayos solares llevando á largas distancias la luz y la vida».

¡Solamente las artes de la palabra tienen aptitud para producir tan admirables efectos!

La bella lectura se llama también, por antonomasia, lectura expresiva.

La cualidad contrapuesta á la belleza es la fealdad ó deformidad.

La doctrina expuesta en este capítulo puede resumirse en el siguiente cuadro:

CUALIDADES ARTÍSTICAS DE LA LECTURA

VICIOS OPUESTOS

De interpretación { Inteligente..... { Afectiva.....		Mecánica. Apática.
{ Mímica..... { Morigerada.....		Descompuesta ó irregular.
De expresión.. { Oral ó de enunciación res- { pecto á la....		Obscura.....
{ Pronuncia- { ción..... Clara.....		{ Vicios de articula- { ción. { Equivocaciones. { Otros resabios.
{ Entonación. { Adecuada ó { eufónica.		{ Desentonos ó des- { afinaciones. { Monotonía. { Polifonía. { Acento impropio. { Tonillo. { Altisonancia. { Frialdad.
Generales.....		{ Inadecuada ó cacofónica por..... { Inexactitud..... { Dificultad..... { Inseguridad..... { Inoportunidad..... { Desgracia..... { Corrección..... { Deformidad ó fealdad.

CUALIDADES DE LA LECTURA

CAPITULO IV

DEL LOCAL DESTINADO Á LA LECTURA EN ALTA VOZ
Y DEL AUDITORIO

Condiciones higiénicas del local destinado á la lectura en alta voz. —Manera de corregir algunos defectos acústicos de los locales mal acondicionados. —Determinación del punto más favorable para la producción de la lectura. —Observaciones referentes al auditorio. —Idem sobre la crítica aplicada á la Lectura.

380. Bueno es que el lector conozca las condiciones del local en que la lectura se ha de producir, porque tal vez se vea en el caso de tener que elegir entre dos ó más locales, ó en el de señalar las que debe tener uno apto para este fin.

281. En primer término, el local tendrá buenas condiciones higiénicas de luz, temperatura y ventilación, pues la mala luz imposibilita la lectura, el mucho calor y su escasez notoria influyen desfavorablemente en el estado de la voz, y una corriente de aire inoportuna puede traer al lector muy malas consecuencias.

La lectura con luz artificial es mucho más cansada que la lectura hecha con luz del sol. Por este motivo es preferible que la lectura se haga de día y en local bien iluminado.

Si la iluminación es artificial, procuraremos que tenga bastante intensidad y que no consuma mucho oxígeno, que ha de hacer falta para el auditorio y principalmente para el lector. La luz artificial que mejor puede realizar estas condiciones es la eléctrica.

ca, porque es blanca como la luz natural del sol; pero ha de ser producida regularmente para que tenga fijeza, y ha de estar modificada por pantallas ó bombas de cristal esmerilado, para que sus vivos destellos no ofendan á la vista (1).

282. El local ha de ser suficientemente capaz para el número de personas que compongan el auditorio. Cuando el local es pequeño, los oyentes están incómodos y el silencio necesario para la lectura es difícil de conseguir. Además, el aire se vicia por falta de oxígeno y se enrarece por la elevación de temperatura, con todo lo cual el lector se rodea de circunstancias desfavorables, que fácilmente pueden imposibilitar, ó, al menos, deslucir la producción artística de la Lectura.

Por el contrario, cuando el local es grande en demasía, es necesario esforzar la voz sin provecho, y el lector, que es artista, se desanima cuando compara el número de oyentes con la magnitud de la estancia. Sin embargo, en caso de que el local sea desproporcionado, es preferible que sea grande, no sólo porque es más fácil reducirle con telones ó biombos, sino porque los inconvenientes que ofrece son de menos importancia que los de locales reducidos.

283. Por último, el local ha de tener buenas condiciones acústicas, esto es, que desde cualquier parte se oiga bien al que lee ó al que habla. Difícilmente se encuentran locales grandes, fuera de los teatros, que tengan esta condición. Para auditorios compuestos de cuarenta ó cincuenta personas, ya es

(1) Véase, para más detalles, el capítulo dedicado á la luz en el *Arte de la Escritura*, por el autor de este libro.

más fácil encontrar local á propósito en la sala de una casa particular ó en las aulas de un establecimiento de enseñanza.

284. Los más importantes defectos acústicos de los locales pueden consistir en que absorban y apaguen el sonido, y en que tengan ecos y resonancias. Cuando en el decorado de un local dominan los tejidos ó hay profusión de muebles y adornos, el sonido se apaga pronto. Por el contrario, en las habitaciones desalquiladas el sonido se propaga más fácilmente, porque no encuentra obstáculos que se lo impidan. Por esto debemos procurar que el local destinado á la lectura en alta voz esté decorado sencillamente, prefiriendo aquellos en que abunden las superficies lisas de cristal, mármol y madera (1), cuyo coeficiente de resonancia ó de reflexión del sonido es muy considerable.

El eco es defecto de algunos locales grandes, pues este fenómeno no se produce sino reflejándose el sonido á una distancia que no puede bajar de diez y siete metros. Esta defecto se corrige sencillamente poniendo en dirección horizontal y en la parte alta de la estancia, unos cuantos alambres que impiden la propagación del sonido y no le dejan llegar hasta el plano de reflexión donde el eco se produce.

Las resonancias son de muy mal efecto acústico. Para evitarlas es preciso hacer, por persona inteligente, un estudio minucioso del local y modificar los planos de reflexión, en cuanto á su posición y en cuanto á su forma, con arreglo á las leyes de la Acústica. A veces, el local está tan mal construído para obtener efectos de la palabra, que las resonan-

(1) La madera pegada al muro refleja con menos energía el sonido.

cias no se pueden corregir con telones ni biombos. En este caso, solamente un cambio adecuado en la construcción es el único remedio de este defecto.

285. Otra circunstancia muy interesante, y relativa también al local, debemos tratar aquí: el punto en que la lectura se debe producir. Así como las lentes no producen en cualquier caso la imagen, tampoco el artista puede producir desde cualquier punto lo que podríamos llamar la imagen acústica. Fuera de algunos locales muy bien acondicionados, no es indiferente leer en una parte ó en otra. En un mismo local puede oírse perfectamente la lectura, que producida en otro punto no llega distinta y clara á los oyentes. Así como las obras de las artes plásticas tienen su punto de vista, las producciones de las acústicas tienen también su punto de oído, que el lector debe determinar. Bien por referencias de las personas conocedoras del local ó bien por ensayos y experiencias propias, el lector debe llegar á conocer el sitio desde el cual pueda ser oído por todos los oyentes. Lo mejor sería determinar dicho punto de un modo científico; pero semejante aptitud, que no es seguramente exigible al lector, no es tampoco indispensable, porque el problema se puede resolver de un modo empírico con unas cuantas probaturas.

Conviene además observar la dirección que debe darse á la voz, pues defectos acústicos del local desaparecen dirigiendo la voz hacia un punto determinado, y se hacen más notables dándola diferente dirección.

La planta de los locales que reúnen buenas condiciones acústicas es generalmente semicircular ó de forma de herradura.

286. El auditorio es el público del lector. Ningun-

na observación de importancia podemos hacer especialmente para esta clase de público, al cual conviene casi todo lo dicho (51) respecto al público en general y á las relaciones que con él tiene el artista. Sin embargo, hemos de decir que el público de la lectura ha de presenciar la producción de la obra artística, y esta circunstancia aumenta el interés de los espectadores, pero compromete al lector que no puede ofrecer su obra, como el calígrafo, por ejemplo, después de haberla producido en su estudio, sin limitación de tiempo y después de haber hecho todas las correcciones que ha creído necesarias.

287. Otro tanto podríamos decir de la crítica aplicada á la Lectura. Las indicaciones hechas respecto á la crítica en general en el número 52 son aplicables al juicio que se puede formar de las producciones de la Lectura. Ahora bien, debemos hacer notar que las faltas de lectura son muy perceptibles, y que por esto puede ser crítico en esta materia aun la persona que no sabe leer (con lo cual se indica que no es persona culta). En efecto, se puede observar en algunos sitios públicos á varias personas que no saben leer, rodeando á otra que lee un periódico, una novela ó un romance de ciego; si el lector lee bien y da colorido á la lectura, el interés del auditorio se acrecienta y no falta de vez en cuando un elogio para el que manifiesta aquella habilidad. Si, por el contrario, la lectura es defectuosa, los oyentes desfilan poco á poco y se van murmurando de quien tal mal interpreta los signos escritos. En los sitios donde se reúnen muchas personas, como en los cuarteles, hay lectores preferidos, cuya habilidad ha sido sancionada con justicia por la masa indocta que no sabe leer.

CAPITULO V

REGLAS GENERALES PARA LA LECTURA EN ALTA VOZ

I. Elección de la obra que se ha de leer.—Preparación que el lector debe dar á cada lectura. — Ensayos. — ¿Se debe leer como se habla?

288. Si el lector puede elegir la obra que ha de leer, buscará siempre obras bellas, limpias de errores y de inmoralidades y escritas por buenos hablistas.

Balmes, cuya inteligencia soberana recorrió con la pasmosa seguridad del genio todos los puntos culminantes de la sabiduría humana, dice á este propósito con el acierto que caracteriza á todas sus producciones:

«En la Lectura debe cuidarse de dos cosas: escoger bien los libros y leerlos bien.

Nunca deben leerse libros que extravíen el entendimiento ó corrompan el corazón. Las lecturas irreligiosas ó inmorales no conducen á la ciencia; por el contrario, son una fuente de frívola superficialidad.

Conviene leer los autores cuyo nombre es ya generalmente conocido y respetado; así se ahorra mucho tiempo y se adelanta más. Estos escritores eminentes enseñan, no sólo por lo que dicen, sino también por lo que hacen pensar.»

La obra que se elija para una lectura debe ser, por el asunto y la forma, adecuada á la cultura de

los oyentes y ha de contribuir á su educación é instrucción. La composición destinada á la lectura en alta voz no debe ser muy larga, porque cansa por igual al auditorio y al lector. Tampoco son obras á propósito para la lectura en alta voz las composiciones muy cortas, ni los fragmentos de obras literarias completas, porque no es posible que una persona leyendo un madrigal, por ejemplo, pueda revelar su habilidad como lector; y por lo que toca á los fragmentos, como están fuera de su sitio, pierden muchas bellezas de que el autor les dotó. A ser posible, se elegirán escritos de tipos grandes y claros para que se lean con facilidad. La facilidad de lectura de un tipo de letra no depende principalmente de la longitud de las letras, sino de su anchura (1).

289. No hay para qué demostrar la conveniencia de que el lector prepare la lectura que ha de producir en público, pues evidente es que los escritos estudiados se leen mejor que los escritos cuya lectura hay que improvisar; y no es vana la regla de un autor contemporáneo que manda leer un escrito tres veces por lo menos para que el lector se entere bien del contenido.

En primer término el lector, para preparar la lectura, deberá estudiar el escrito detenidamente respecto al autor, á la clase de composición, á la época en que se haya producido, al asunto de que trate, á las particularidades del lenguaje y al carácter del estilo. Deberá asimismo hacer un análisis lógico, literario, gramatical y lexicográfico de la obra que vaya á leer hasta conseguir perfecta y completa in-

(1) Por esto son tan claros los tipos elzevirianos, aunque sean algo más bajos que los ingleses.

teligencia del escrito, base indispensable de toda buena lectura.

Llegan algunos lectores, cuando el escrito no es muy largo, hasta aprender de memoria gran parte de él, para tener más libertad en el acto de la enunciación; pero esta lectura toma el carácter de recitación, y, por tanto, se desnaturaliza. Una cosa es conocer el escrito para leerle mejor y otra cosa es recitarle. El lector no debe salirse de su esfera de acción para entrar á medias en el ejercicio de otras artes con pretexto de la lectura, pues semejantes mezclas son de mal efecto artístico.

Si del estudio detenido de un escrito resultasen defectos subsanables de escritura, se corregirán enseguida, para evitar tropiezos en el acto de leer.

Igualmente se pueden hacer notas á los márgenes del escrito (ó en papeles aparte, si se quiere conservar intacto), sobre la manera de leer pasajes determinados. También es útil el uso de signos convencionales añadidos al escrito por el mismo lector para advertir una cadencia, la necesidad de tomar aliento, el énfasis de una palabra ú otra cualquier circunstancia notable.

En la lectura de manuscritos difíciles suele ser necesaria la transcripción de las palabras poco inteligibles.

290. Después, el lector, fingiendo la existencia de un auditorio, en el mismo local en que se ha de ejecutar el acto ó en otro local parecido, en cuanto sea posible, hará uno ó más ensayos para calcular los efectos de voz y para corregir las faltas que note en la lectura.

Para que los ensayos sean más provechosos conviene que los presencien desde varios puntos del local algunas personas entendidas en el ARTE DE

LA LECTURA, á fin de que adviertan al lector faltas y defectos que él solo no podrá apreciar.

Con esta preparación, y recordando siempre los preceptos técnicos ya conocidos, se puede acometer con alguna esperanza de buen éxito el acto difícil de la lectura en alta voz.

Quizá pueda parecer la preparación larga y prolija; pero téngase en cuenta que las más sencillas obras dramáticas no se ofrecen al público sin haber ensayado la representación diez ó doce veces, después del estudio particular que cada actor hace de su papel; y recuérdese además que el actor no se cuida de la interpretación del escrito, sino de repetir lo que oye leer al apuntador, mientras que el lector tiene que llevar á cabo él solo el ejercicio del apuntador y del actor.

291. Antes de dar reglas para la lectura en alta voz conviene que examinemos el valor del siguiente precepto: se debe leer como se habla.

Algunas personas, ignorando lo que es y lo que vale el ejercicio artístico de la lectura, han dicho que el Arte de leer no tiene más que una regla, la que acabamos de citar. Tal apreciación no puede ser más infundada, pues ya hemos visto en el curso de esta exposición doctrinal que la lectura da motivo para muchas y variadas reglas; y respecto á la única regla de la lectura que formulan dichos preceptistas económicos, cúmplenos manifestar que sólo en parte es admisible. Hay dos maneras de hablar, esto es, de expresar el pensamiento: la manera vulgar, común y corriente que empleamos en las conversaciones familiares, y la manera propia de hablar en público, que es el obieto de la Oratoria. Por muy pocas condiciones de artista que tenga un orador, siempre habla en público de manera distinta de la

que tiene para hablar particular y privadamente; y es indudable que así como el lenguaje oratorio tiene más elementos artísticos que el lenguaje común, la enunciación del pensamiento en público tiene más condiciones estéticas que la simple conversación. ¿Puede referirse el citado precepto á estas dos maneras de hablar? No es posible, porque son muy diferentes, y debe ser, por tanto, sólo aplicable á la manera de hablar en público. Mas no toda oratoria es digna de ser imitada, pues hay muchos oradores defectuosos en la enunciación del pensamiento. La regla susodicha, por consiguiente, no puede referirse sino á la manera de hablar bien en público. El precepto será, pues, admisible formulándose de esta manera: se debe leer en alta voz como se habla en público cuando se habla bien; y esto referido solamente á la parte oral de la expresión, porque en cuanto á la parte mímica, la diferencia entre el que habla y el que lee es bastante notable, según queda indicado en un capítulo precedente.

II.—De la respiración en el acto de leer: observaciones y reglas.—
Del uso de la voz media en la lectura.—¿Qué debemos hacer para que la lectura sea más perceptible cuando no se oiga bien por defecto de voz?—Reglas sobre el tono, la postura, modo de colocar el escrito y manera de comenzar á leer.—Prácticas que el lector debe observar mientras dure la lectura en alta voz.—
Necesidad de la práctica para poseer con perfección el ARTE DE LA LECTURA.

292. Para ejecutar bien una lectura es necesario saber respirar y conocer perfectamente el uso de la voz media. Los antiguos maestros italianos de canto tenían este refrán: «Chi sà bien respirare, saprà

ben cantare.» Muchas ronqueras son debidas á falta de habilidad para respirar mientras se hace uso de la voz.

Las más brillantes cualidades de un lector quedan deslucidas si no sabe respirar con arte. Frecuentemente se observa que algunas personas cuando hablan ó leen aceleran la pronunciación para terminar antes de que se les acabe el aliento; pero como por enunciar de prisa no se gasta menos aire, la voz se apaga antes de concluir la expresión, no sin haber hecho los pulmones un esfuerzo inútil, y no sin respirar anhelosamente con aspereza y fuera de tiempo, produciendo lo que onomatopéyicamente se llaman hipidos, efectos desagradables que el lector ha de evitar con esmero. Puesto que para enunciar se necesita aire en los pulmones, tomémosle cuando nos haga falta y en la cantidad necesaria, y no nos propongamos lo que es imposible, esto es, producir sonidos en la garganta sin aire en los pulmones.

La habilidad en el acto de respirar para leer bien consiste en que el aire llegue hasta la base del pulmón (respiración diafragmática), y en hacer un gasto prudente del aire almacenado en el aparato respiratorio. Del cantor Delle Sedie cuenta Legouvé que ejecutaba ante una bujía encendida una escala ascendente y otra descendente sin que la luz se agitase, y del célebre cantante Rubini se cuenta que no se le veía inspirar casi nunca mientras cantaba. ¡Tal habilidad tenían para respirar! «Todo artista que se fatigue por no saber respirar bien—decía Talma—es un artista mediano.»

Observemos, pues, para respirar bien, las reglas siguientes, inducidas de la experiencia por notables artistas de la palabra.

1.^a Nunca pretenderemos gastar más aire del que tengamos en los pulmones.

2.^a No esperaremos para aspirar á que se acabe del todo el aire que haya alojado en los órganos de la respiración.

3.^a Las aspiraciones en el acto de leer serán pequeñas y frecuentes.

4.^a Para que las aspiraciones no sean muy notadas por el público, se harán en las pausas ó cadencias, siendo preferibles las que indican los signos de puntuación; y cuando haya que hacerlas en otro lugar, debe elegirse el momento anterior á la pronunciación de las vocales *a, e, o*, no modificadas directamente por consonantes, pues entonces es cuando la boca se encuentra más abierta que en cualquier otro momento de la producción de los sonidos orales.

5.^a Antes de las palabras enfáticas se puede tomar aliento sin dificultad alguna, con tal que se haga suavemente. El estudio de estas reglas debe completarse con ejercicios prácticos, sin los cuales toda teoría es inútil.

293. Respecto á la voz media, dice el maestro y revelador de la Lectura, Ernesto Legouvé: «El primer precepto de la Lectura es la supremacía de la voz media»; y un célebre actor francés ha dicho que «sin la voz media no se llega á la posteridad».

El ya citado autor de *L'Art de la Lecture*, compara las tres principales clases de voz con las diversas clases de milicia. «Las notas altas—dice—son como la caballería de un ejército, reservada para los ataques á fondo, de igual manera que las notas bajas son como la artillería, que tiene por objeto los golpes de fuerza; pero el verdadero nervio de un ejército, el elemento con que cuenta más el táctico, el

que siempre emplea, es la infantería. Pues bien, la infantería es la voz media. »X

294. Generalmente el tono y la intensidad se corresponden en cuanto á su energía. Sin embargo, cuando al auditorio no llegan bien las palabras pronunciadas, suelen los artistas de la palabra hablada aumentar la intensidad: nada más perjudicial, para la buena lectura, que semejante práctica, porque á los pocos minutos, ó la voz vuelve á tener la misma intensidad que antes, ó el lector se fatiga sin remedio.

Para obviar este grave inconveniente *se eleva el tono, sin aumentar la intensidad*, se cuida un poco más la articulación, y el auditorio percibe clara y distintamente la lectura sin que el lector tenga que esforzarse mucho. No hay necesidad de poner de manifiesto la importancia excepcional de esta regla.

295. A fin de evitar el cansancio del aparato vocal, comenzaremos la lectura con lentitud y en tono bajo para irle subiendo paulatinamente, según las necesidades de la expresión. Las lecturas muy precipitadas cansan más porque son menos claras. Aunque las voces habladas varían con los individuos, podemos decir, como regla general, que la mujer puede comenzar la lectura en el tono de *mi* ó en el de *re* inmediatos al *la* normal y más graves que esta nota: los hombres podemos comenzar á leer en los tonos *si* ó *la*, inferiores á los antedichos (1). En los locales llenos de oyentes, se producirán, sin embargo, con algún exceso los efectos de voz, porque la presencia de muchas personas dificulta la propagación del sonido.

(1) Véanse las figuras de la pág. 43 y de la 53.

Antes de presentarse al público el lector, debe favorecer la secreción salivar disolviendo un grano de sal en la boca ó leyendo unos párrafos en sitio donde no sea oído por el público.

Algunos lectores tienen la costumbre de toser dos ó tres veces antes de comenzar la lectura. Pero esta práctica, además de ser poco delicada, no conduce más que á irritar, siquiera sea momentáneamente, algunos órganos vocales. Si la garganta y la boca están reseca se humedecen con agua azucarada ó con agua de limón, que facilita la secreción de las glándulas salivares. El agua clara no produce este efecto, ocupa el estómago inútilmente y puede dificultar la respiración comprimiendo el diafragma. Por último, el lector cuidará de tener libres de obstrucciones las fosas nasales antes de presentarse ante el auditorio.

296. Preparado convenientemente el local, acomodado el auditorio, elegida la obra que se ha de leer y ensayada su lectura, ya puede presentarse el lector ante el público, y lo hará con modestia, pero sin encogimiento; con soltura, pero sin petulancia.

La postura más conveniente para leer en alta voz es de pie derecho (1), con el tronco ligeramente inclinado hacia atrás y con la barbilla aproximada al cuello (2); esto es, en la posición que adoptan los cantantes para el ejercicio de su arte y que es la más cómoda para la emisión clara y distinta de los sonidos. En caso de que el lector se siente, debe hacerlo en sillas altas y no en sillones, donde el

(1) La lectura hecha estando el lector acostado, es muy perjudicial para los centros nerviosos.

(2) Los sonidos ásperos y desentonados, que en la jerga de los cantantes se llaman *gallos*, proceden casi siempre de adelantar la barbilla.

cuerpo se hunde y encoge, pues el lector debe dominar siempre al auditorio.

Si el escrito fuese manuable se sostendrá con la mano izquierda; si, por el contrario, fuese voluminoso, se pondrá sobre un atril ó facistol colocado á distancia conveniente de la vista del lector (1). En uno y otro caso se colocará el escrito de manera que el sonido oral producido por el lector no se refleje en el papel para que vaya directamente al auditorio.

Si la composición que se ha de leer es larga conviene dividirla para que el auditorio no se desanime desde luego al considerar en conjunto el volumen de la obra. El lector debe quitar á los oyentes la posibilidad de que calculen lo que está por leer.

Cuando haya necesidad de leer un escrito en hojas sueltas, deben numerarse éstas en el centro ó en el ángulo superior de la izquierda y colocarse en orden riguroso y perfecto. Además, para pasar fácilmente las hojas, deben estar dobladas por los ángulos de la derecha: una por el superior y otra por el inferior (2). Cuando las hojas del escrito están sueltas deben ser colocadas sobre la mesa ó el atril, pues teniéndolas en la mano pueden caerse y desordenarse.

297. Y con esto hemos llegado al momento de la producción. Pocas observaciones útiles se pueden hacer para este caso: la práctica, la habilidad artística, la oportuna aplicación de las reglas aprendidas, la inspiración del lector son los únicos medios de realizar el fin propuesto.

(1) Unos 20 centímetros para el lector de vista natural.

(2) De esta manera se evita la indelicada necesidad de humedecerse los dedos con saliva para pasar las hojas ya leídas.

298. Oigamos, sin embargo, una lección que sobre esta materia dió el célebre fabulista francés Lafontaine á Ernesto Legouvé:

—«Venid á oirme y veréis cómo debe presentarse ante un gran auditorio un lector que sepa su oficio. Hay que comenzar dando la vuelta á la asamblea con la mirada. Esta mirada circular, y acompañada de una semisonrisa ligeramente dibujada sobre los labios, debe ser graciosa, amable; tiene por objeto recolectar, por decirlo así, como en una cuestación, las primeras simpatías del concurso y recoger en sí todas las miradas; se hace un ligero llamamiento á la garganta, ¡hum, hum!, cual si se fuera á comenzar; pero no se debe comenzar todavía. ¡No! Debe esperarse á que el silencio sea perfecto, y entonces adelantar el brazo... el brazo derecho, redondeando graciosamente el codo; el codo es el alma del brazo... La atención se redobla, y entonces se dice el título, pero sencillamente, sin efecto, haciendo el papel de un cartel... *La encina y la caña*: *La encina*: aquí la voz debe ser llena, el sonido suave, el gesto noble y enfático. Se trata de pintar un gigante que tiene la cabeza en las nubes y los pies en el imperio de los muertos.

«La encina, un día dijo á la caña...»

¡Oh! Casi sin voz al pronunciar la palabra *caña*. Empequeñeced á ese pobre arbusto por la entonación...

Despreciadle bien; lanzadle una mirada por encima del hombro. ¡Muy por lo bajo, como si le descubrieseis á lo lejos!»

Prescindamos de la ligereza de forma con que las reglas están expuestas, no tomemos al pie de la letra el precepto relativo á la mirada circular y á la

sonrisa graciosa, proscribamos el llamamiento á la garganta, y fuerza será reconocer en Lafontaine á un lector de inteligencia perspicaz.

299. Otra observación interesante hay que hacer respecto á la lectura, y es la siguiente: el lector se olvidará de sí propio, procurará compenetrarse con el autor de la obra y colocarse en su lugar, y le sustituirá de la manera más perfecta que su habilidad artística se lo permita.

El lector no debe fijarse en ninguna persona determinada del auditorio, porque cualquier movimiento de ella, aunque sea involuntario, puede desconcertar al lector.

Mientras dure el acto de leer en alta voz, la vista debe ir siempre delante de la pronunciación, como explorando el camino que hemos de recorrer, y además fijarse principalmente en la mitad superior de las letras, que es la parte característica (1).

Para evitar al leer la formación de imágenes accidentales, debe suspenderse la lectura cada cuarto de hora, tiempo que puede ser muy provechoso si se emplea en meditar sobre lo leído.

La mano derecha estará siempre preparada para volver la hoja con rapidez, á fin de que la lectura no se interrumpa.

Si la obra que se lee está escrita en cuartillas, se colocarán éstas, según se van leyendo, á la derecha de las que están por leer.

300. Estudiados los *Conocimientos técnicos* del

(1) Se comprueba esta verdad cubriendo los dos tercios superiores de una línea escrita, con lo cual las letras no se pueden distinguir; cúbranse los dos tercios inferiores de la línea y las letras se distinguirán sin grande esfuerzo.

ARTE DE LA LECTURA, se tiene mucho adelantado para leer bien en alta voz; mas tal estudio será inútil ó poco menos, si no va acompañado de muchos y variados ejercicios prácticos hábilmente dirigidos, y si en la práctica no procuramos imitar los buenos modelos de lectura artística.

CAPITULO VII

EJERCICIO PRÁCTICO

Estudio del romance titulado *El Desafío de Tarfe*, para leerle expresivamente haciendo aplicación de las reglas ya conocidas.

301. Aunque cada lectura exige una preparación distinta, es conveniente presentar un ejemplo de ejercicio práctico para ver de qué manera se ha de preparar el acto.

302. El conocido romance, que se titula *El Desafío de Tarfe* y que á continuación va inserto, puede servir para este propósito.

DESAFIO DE TARFE

«Si tienes el corazón,
Zaide, como la arrogancia,
Y á medida de las manos
Dejas volar las palabras;
Si en la vega escaramuzas
Como entre las damas hablas,
Y en el caballo revuelves
El cuerpo como en las zambras;
Si el aire de los bohordos
Tienes en jugar la lanza,
Y como danzas la toca
Con la cimitarra danzas;
Si eres tan diestro en la guerra,

Como en pasear la plaza,
 Y como á fiestas te aplicas,
 Te aplicas á la batalla;
 Si como el galán ornato
 Usas la lucida malla,
 Y oyes el son de la trompa
 Como el son de la dulzaina;
 Si como en el regocijo
 Tiras gallardo las cañas
 En el campo al enemigo
 Le atropellas y maltratas;
 Si respondes en presencia,
 Como en ausencia te alabas;
 Sal, á ver si te defiendes,
 Como en el Alhambra agravias.
 Y si no osas salir solo,
 Como lo está el que te aguarda,
 Alguno de tus amigos,
 Para que te ayuden, saca:
 Que los buenos caballeros
 No en palacios ni entre damas
 Se aprovechan de la lengua
 Que es donde las manos callan;
 Pero aquí que hablan las manos,
 Ven, y verás cómo habla
 El que delante del rey
 Por su respeto callaba. »
 Esto el moro Tarfe escribe
 Con tanta cólera y rabia,
 Que donde pone la pluma
 El delgado papel rasga;
 Y llamando á un paje suyo,
 Le dijo: «Vete al Alhambra,
 Y en secreto al moro Zaide
 Da de mi parte esta carta,
 Y dirásle que le espero
 Donde las corrientes aguas
 Del cristalino Genil,
 Al Generalife bañan. »

(Del *Romancero morisco*.)

303. Comencemos el estudio de esta composición

viendo las particularidades que ofrece como obra literaria.

Desde luego observamos que *El Desafío de Tarfe* es un poema ú obra poética, porque su fin, como obra literaria, es la manifestación de la belleza. De ninguna manera podríamos creer que se trata de una obra oratoria, ni de una producción didáctica.

Dentro de la Poesía, la producción pertenece á la clase de los poemas épicos, pues que narra un suceso, y á la especie de la leyenda, porque la narración está inspirada seguramente en una tradición popular.

Recordemos, pues, las reglas generales para la lectura de las obras poéticas y las particulares de la Poesía épica dadas en los números 231 y 242.

304. La composición que tratamos de leer no es en realidad una obra completa, puesto que es un fragmento del magnífico conjunto de romances castellanos en que los poetas populares (generalmente anónimos) han cantado con naturalidad de estilo y hermosura de expresión los hechos notables del pueblo que durante siete centurias vivió en nuestra Península; del pueblo que dejó gran parte de su civilización y de su sangre infiltrada en nuestras venas ó derramada en los campos de batalla por las almas heroicas de los cristianos.

El Desafío de Tarfe es, por tanto, un poema épico popular, fragmentario, del magnífico *Romancero morisco*, que refleja de admirable manera el carácter y la cultura del pueblo árabe. Hemos visto (288) que no es conveniente leer obras fragmentarias; mas nótese que, en el caso presente, el romance tiene unidad artística, y aunque es parte de una obra, tiene todos los caracteres de producción completa,

con valor propio é independiente de los demás fragmentos del *Romancero*.

305. Fijémonos en el carácter del poema, aunque esta observación se hace más fácilmente leyendo todo el *Romancero*: la composición está escrita por un cristiano, que, por esto, debía ser enemigo jurado de los moros. Sin embargo, el poeta presenta admirablemente, realzándolo, el valor indomable del moro Tarfe, y simboliza en él el valor de los otros moros. Esto se explica por dos razones. El *Romancero morisco* fué escrito, á juzgar por su lenguaje, después de la rendición de Granada; y entonces los vates castellanos, que habían dado al olvido pasados agravios, consolaban á los moros celebrando en cantos populares las virtudes y proezas del pueblo vencido. Mas también puede explicarse tal hecho por la misma razón que algún crítico sagaz ha dado para explicar el empeño que puso Ercilla en su célebre poema épico, al realzar el valor de los indios araucanos, á saber: sublimar indirectamente el valor y empuje de los vencedores. Sea de ello lo que quiera, el hecho es cierto: en el *Romancero morisco*, aunque escrito por poetas cristianos, no se observa el odio, que es de presumir, entre dos pueblos enemigos, y tal observación es dato de mucho interés para la lectura de estas composiciones.

306. El asunto de la obra no es complicado: el moro Tarfe desafía al moro Zaide por haber recibido de él un agravio, y la provocación está hecha con tal destreza, que la cólera y la ira se revelan felizmente en toda la poesía. Mas la pasión no aparece desbordada en la narración: se presenta un tanto reprimida, no sin esfuerzo, en espera impaciente de la llegada del agraviador.

307. Conviene detenerse un poco en el estudio

del carácter de los dos personajes que en el romance se nombran. Era Zaide un moro de la ilustre familia de los Abencerrajes, galanteador, amigo de los placeres, distinguido, elegante y principal figura de la juventud dorada granadina, cuando Granada era la corte de los últimos reyes moros. El y su amigo Muza prepararon cierta fiesta secreta, matutina y estruendosa sólo con el pecaminoso intento de sorprender en las damas algunos descuidos de indumentaria, cuando, movidas por la curiosidad, se asomasen á los artísticos ajimeces (1). Este era Zaide,

«Gentil hombre, bien criado
Cuanto puede imaginarse,
Blanco, rubio por extremo,
Esclarecido en linaje.»

«El gallo de las bravatas,
La gala de los donaires;»

amante de Zaida,

«De las moras la más bella»,

(1)

«Zaide.....
.....
Concierta una encamisada,
Para las damas secreta
Y para el vulgo callada.
Y antes que la clara aurora
El pecho se rasgue y abra,
Entra el venturoso moro
Con su ilustre camarada:
Hecha escuadra de cincuenta
Va toda bien concertada.
.....
Madrugan para coger
A las damas descuidadas.»

(Romancero morisco.)

lenguaraz, decidor amigo de publicar sus aventuras amorosas.

Tarfe, por el contrario, era

«Bravo, feroz y rebelde»,

enemigo del lujo de la corte,

«Espejo de los valientes»,

desafiaba á todo el que mintiese, y mentía el que no dijese lo que él; retaba á los hombres de veinte en veinte; había despoblado á Francia de los primeros paladines, y tenía teñidos de sangre ajena todos los arrecifes de la Vandalia (Andalucía). Se comprende, pues, que desafiase á Zaide de la manera que lo hace en el bello romance que venimos estudiando, y del cual hemos conocido ya el carácter, el de los personajes que en el hecho intervienen, y el origen, época y asunto de la composición, así como los afectos que en ella dominan.

308. Fijémonos ahora en la forma de elocución de este romance, que es la narración, y recordemos las reglas de lectura dadas á este propósito en el número 168.

Aunque el romance no está dialogado, ha de tener su lectura un efecto semejante al de esta forma de expresión, porque desde el principio hasta el verso,

«Por su respeto callaba»,

Tarfe habla dirigiéndose á Zaide; luego habla el poeta hasta la palabra *dijo*, y, por último, se termina la expresión con lo que Tarfe dice á su paje. No es difícil recordar estas circunstancias en el acto de leer; mas debemos notarlas con el signo que las expresa, poniendo comillas al principio y al fin de

lo que Tarfe habla, para que nos indiquen las inflexiones de voz correspondientes.

309. Solamente hay usada en todo el romance una figura de dicción, que es la apócope, en las palabras *su* y *do*, por *suyo* y *donde*. Véanse los versos

•Pues es *do* las manos callan

 Por *su* respeto callaba. •

La figura de construcción hipérbaton se ha usado al colocar fuera del orden regular de dependencia las siguientes construcciones parciales: *A medida de las manos, en la vega, entre las damas, en el caballo, el aire de los bohordos, como danzas la toca, con la cimitarra, como á fiestas se aplican, como el galán ornato, como en el regocijo en el campo, en ausencia, alguno de tus amigos, para que te ayuden, en palacios, ni entre damas, delante del rey, por su respeto, donde pone la pluma, en secreto y al Generalife.*

Si queremos que algún signo nos recuerde en el acto de leer estos casos de hipérbaton, separemos dichas locuciones por medio de comas.

En el romance hay otros casos de hipérbaton y alguna elipsis, que no son de mucha importancia para la lectura.

En *El Desafío de Tarfe* hay la elegancia que se llama repetición, pues la conjunción condicional *si*, la comparativa *como* y la copulativa *y* se repiten varias veces en el poema.

Además de esta elegancia, podemos notar en la obra los expresivos epítetos *galán, lucida, buenos, corrientes y cristalino.*

No faltan en la composición tropos de varias clases: *corazón* (en lugar de valentía), *volar las ma-*

nos y las palabras, pasear la plaza, do las manos callan, etc.

La figura de pensamiento llamada comparación se repite al principio del romance varias veces, se expresa por la palabra *como* y sirve de medio para presentar hábilmente varios artísticos contrastes entre la vida cortesana y la vida del guerrero.

Hay también en el romance esta epifonema:

«Que los buenos caballeros,
No en palacios ni entre damas,
Se aprovechan de la lengua,
Pues es do las manos callan.»

La figura patética más notable es el apóstrofe del principio del poema dirigido á Zaide, y que se repite en estos versos:

«Sal, á ver si te defiendes
Como en el Alhambra agravias.
.....
Ven, y verás cómo habla
El que delante del rey
Por su respeto, callaba.»

También hay en el romance dos figuras de las que hemos llamado indirectas. Se encuentra usada la perífrasis, pues toda la primera parte del *desafío* expresa un mismo pensamiento con variadas formas (si eres valiente en el campo como lo eres en la ciudad, ven, que solo te espero); y no cabe dudar que las suposiciones de valor que Tarfe hace con respecto á Zaide tienen la intención de la ironía.

310. El estilo de la composición es, en cuanto al ornato, estilo medio. Tiene además las notas de conciso, cortado, serio y vehemente. Recordemos las reglas aplicables á las diversas clases de estilo ex-

puestas en el capítulo xvi, de la primera parte de los *Conocimientos técnicos*.

311. La obra literaria que hemos de leer está escrita en versos octosílabos y en romance; y su asonancia se verifica en palabras graves ó regulares, cuyas dos últimas vocales son *a-a*. Observemos ahora que en estos versos hay frecuentes sinalefas, y fijémonos en las cesuras de la composición, en sus cadencias y en su ritmo. Tiene cada verso una ligerísima cesura que varía de lugar entre la tercera, la cuarta y la quinta sílaba, por efecto del ritmo de acento; pero no pondremos en el escrito signo que indique este pequeño efecto, porque realmente no es necesario. Las cadencias finales de los versos son más notables en los que ocupan el lugar par, y mucho más notables en los versos numerados con el cuatro y sus múltiplos. Las mayores cadencias se encuentran al final de estos versos:

«Como en el Alhambra agravias.
Por su respeto callaba.
El delgado papel rasga.
Y al Generalife bañan.»

porque coincide la cadencia del verso con la de la cláusula. La mayor de las cadencias, como es natural, se debe encontrar después del último verso: el punto final nos indica con precisión este efecto fonético.

312. Aparte de las cesuras y de las cadencias, pocas pausas tiene el romance. Sin embargo, exigen un silencio breve los siguientes versos en los sitios donde hay algún signo de puntuación:

«Zaide, como la arrogancia,
El cuerpo, como en las zambras;
Sal, á ver si te defiendes

Para que té ayuden, saca.
 Pero aquí, que hablan las manos,
 Ven, y verás cómo habla
 Le dijo: «Vete al Alhambra.»

Hechas estas advertencias, tengamos en cuenta las reglas dadas para la lectura de los versos en el número 192.

313. Observemos también que los efectos del ritmo, del acento expresivo, de las pausas y de las cadencias son semejantes en los versos de casi toda la primera cláusula. Los acentos predominantes suelen estar colocados en las palabras finales de los versos pares, excepto en algunos, como en los siguientes:

«Pero aquí que hablan las manos
 Ven, y verás cómo habla
 El que delante del rey
 Por su respeto callaba.
 Esto el moro *Tarfe* escribe
 Con tanta cólera y rabia,
 Que donde pone la pluma
 El delgado *papel* rasga.»

que tienen los acentos predominantes en las palabras subrayadas. En cuanto al ritmo de tiempo, la composición ofrece pocas variaciones: el metro es constante y las partes de las cláusulas tienen análoga cantidad. Solamente la varia duración de las cláusulas rompe la uniformidad un tanto pesada del romance en cuanto al ritmo del tiempo.

314. Algunas palabras del poema, por las ideas que expresan y por los afectos que mueven, han de ser pronunciadas con acento expresivo. En este caso se encuentran principalmente *Zaide*, *sal á ver*, *para que te ayuden*, *ven y verás*, *tanta cólera y rabia*. En efecto, *Zaide* es un vocativo con todas las notas de un apóstrofe violento; *sal á ver*, *ven y verás* son,

en substancia, el reto, y Tarfe dice esto con suprema arrogancia; *para que te ayuden* es una frase sangrienta, sarcástica en extremo y ofensiva por todos conceptos, porque con ella dice á Zaide que es cobarde y que necesita la ayuda de sus amigos para la pelea; y *tanta cólera y rabia* son las palabras que expresan claramente y con cierta armonía imitativa el estado de ánimo de Tarfe. Pudo decir el poeta *tanta ira*, palabra que expresaría con más exactitud el apetito desordenado de venganza de Tarfe; mas las palabras *cólera y rabia*, por sus acentos y por su composición literal, expresan perfectamente la idea y el afecto. El acento de *cómo* en el verso *Ven, y verás cómo habla*, nos indica que hay que leer también esta palabra con acento expresivo de duda, dando mayor intensidad á la sílaba *có* que se ha de dar al leer la misma palabra en los casos anteriores. Leamos, por consiguiente, todas estas palabras con acento expresivo, difícil de señalar teóricamente, y subrayémoslas en el escrito, para que el signo nos advierta de la particular intonación que hemos de darles en el acto de leer.

315. Ya hemos visto dónde conviene hacer inflexiones de voz para leer bien este romance: añadamos aquí que entre lo que dice Tarfe á Zaide y lo que dice á su paje cabe perfectamente una modulación agradable y artística, que se debe preparar entre los versos siguientes:

«Por su respeto callaba.

.....

Le dijo: «Vete al Alhambra.»

316. La composición tiene en general condiciones de eufonía; sin embargo, en el verso

«Como en el Alhambra agravias»,

se nota un efecto de hiato; y es cacofónico por la reunión de articulaciones iguales este otro verso:

«Y si no osas salir solo.»

Debemos, pues, para leer bien, contener un poco la pronunciación de la *a* en el primer verso, y de la *s* del segundo á fin de disimular la falta; y no estará de más señalar como advertencia, con un punto grueso, en el escrito, los versos defectuosos (que precisamente están juntos).

317. Esta obra poética consta de cuatro cláusulas: la primera, que es más larga, termina en este verso:

«Como en el Alhambra agravias.»

la segunda en este otro:

«Por su respeto callaba.»

la tercera en

«El delgado papel rasga.»

y la cuarta en el último verso del romance.

La primera cláusula es la más difícil de leer, tanto por su estructura como por su extensión. Estudiémosla, pues, con particular cuidado. Desde luego no hemos de hacer en toda ella cadencia final alguna hasta el verso

«Como en el Alhambra agravias.»

Todas las demás pausas y cadencias que hagamos serán más ó menos largas, pero siempre se indicará por un efecto de voz que la expresión queda en suspenso. Esta cláusula es un período cuya prótasis termina en el verso

«Como en ausencia te alabas»,

donde encontramos el signo propio que indica e punto culminante de la cláusula (149); mas pongamos en este lugar un asterisco para que no confundamos dicho punto y coma con otros que se encuentran en la misma cláusula. La prótasis del período citado consta de ocho miembros semejantes en su estructura, compuestos á su vez de oraciones homólogas (148): hemos, pues, de leerlos de una manera parecida, haciendo pausas de bastante duración, mas no cadencias finales, en los signos de punto y coma, que indican el fin de cada miembro. La apódosis es corta y termina en *agravios*; pero advirtamos que aún le queda mucho que decir sobre las condiciones de *Zaide*, y nada perderemos con dar á esta cadencia final la expresión del que calla, porque le es imposible decir todo lo que se le ocurre. Indiquemos, pues, este efecto de intonación con el signo más apropiado: con los puntos suspensivos. Recuérdense además las reglas que para leer las cláusulas periódicas se expusieron en el número 150.

La segunda cláusula consta de tres miembros separados por dos puntos y un punto y coma. Entre el primero y el segundo hay una relación de causa que los dos puntos indican: entre el segundo y el tercero hay contrariedad de pensamiento, indicada por la conjunción adversativa *pero* y el punto y coma que la precede.

En la última cláusula hay dos miembros; el segundo tiene con respecto al primero las condiciones que dejamos indicadas en la página 171, caso 3.º, del punto y coma.

El inciso más notable de la composición es el del vocativo *Zaide*, en el segundo verso del romance.

318. En obsequio á la brevedad prescindimos del estudio lógico y gramatical de la composición, no

sin advertir que la mayor parte de las oraciones, por ser primeras de activa, constan de tres elementos importantes, á saber: el sujeto, que suele estar elíptico y es tú, el verbo y un complemento directo expresados con palabras varias.

Debemos también advertir que entre las palabras *revuelves* y *cuerpo* hay un caso de régimen importante, por lo cual es preciso disminuir la cadencia del verso para que el sentido de la lectura quede perfecto. Indicaremos esta particularidad en el escrito con un guión. Recuérdense, respecto á estos puntos, las reglas de Lectura dadas en el número 192.

319. Ahora bien, lo que no podemos pasar sin conocer es el significado de las voces de poco uso que el poema tiene, porque esto nos ha de llevar á la inteligencia del escrito, en el grado que la Lectura lo requiere. Y hemos de saber que las palabras *escaramuzas*, *zambras*, *bohordos*, *toca*, *cimitarra*, *malla*, *trompa*, *dulzaina*, *regocijo*, *cañas*, *Alhambra*, *Genil* y *Generalife* significan en este caso lo siguiente: *Escaramuzas*: del verbo escaramuzar, pelear los jinetes acometiéndose y retirándose con ligereza alternativamente. *Zambras*: fiestas moriscas en que había baile. *Bohordos*: varitas ó cañas derechas y limpias, de unos seis palmos, que en los simulacros de fiesta de caballería sustituían á las lanzas cortas y arrojadas, que se usaban en las justas y torneos sangrientos. *Toca*: especie de baile morisco (1). *Cimitarra*: sable curvo, usado por los pueblos orientales. *Malla*: armadura formada con eslabones pe-

(1) El Diccionario de la Real Academia Española no da á la palabra *toca* una significación que responda al sentido de la frase.

queños de metal enlazados unos con otros. *Trompa*: instrumento músico de viento, que se usaba en la milicia para dar los toques de guerra. *Dulzaina*: especie de flauta. *Regocijo*: fiesta. *Cañas*: cañas preparadas que se usaban antiguamente para los simulacros de escaramuzas en las fiestas públicas. *Alhambra*: alcázar de los reyes moros de Granada. *Genil*: río que pasa por dicha población. *Generalife*: quinta de recreo, situada en Granada á orillas del Genil.

320. Respecto á la lectura de las sílabas no ofrece la composición dificultad alguna. Solamente la palabra *Alhambra* exige la advertencia de que debe leerse marcando las sílabas de esta manera: *Al-han-bra*. Recuérdense además las reglas de Lectura dadas en el número.

321. Terminado este estudio, ya pueden hacerse los ensayos de la manera indicada en el capítulo anterior, con el cual, á poca práctica que tengamos de la lectura en alta voz, no será muy difícil leer artísticamente el escrito, que con las notas hechas al estudiarle, se repite á continuación:

DESAFÍO DE TARFE

•Si tienes el corazón,	
<i>Zaide</i> , como la arrogancia,	
Y, á medida de las manos,	
Dejas volar las palabras;	4
Si, en la vega, escaramuzas	
Como, entre las damas, hablas,	
Y, en el caballo, revuelves-	
El cuerpo, como en las zambras;	8
Si, el aire de los bohordos,	
Tienes en jugar la lanza,	
Y, como danzas la toca,	
Con la cimitarra, danzas;	12
Si eres tan diestro en la guerra,	

Como en pasear la plaza, Y, como á fiestas te aplicas, Te aplicas á la batalla;	16
Si, como el galán ornato, Usas la lucida malla, Y oyes el son de la trompa Como el son de la dulzaina;	20
Si, como en el regocijo, Tiras gallardo las cañas, En el campo, al enemigo Le atropellas y maltratas;	24
Si respondes en presencia, Como en ausencia, te alabas;* <i>Sal, á ver si te defiendes,</i>	
• Como en el Alhambra agravias... • Y si no osas salir solo, Como lo está el que te aguarda, Alguno de tus amigos, <i>Para que te ayuden, saca:</i>	28
Que los buenos caballeros, No, en palacios ni entre damas, Se aprovechan de la lengua, Pues es do las manos callan;	36
Pero aquí, que hablan las manos, <i>Ven, y verás cómo habla</i> El que, delante del rey, Por su respeto, callaba.»	40
Esto el moro Tarfe escribe, Con tanta cólera y rabia, Que, donde pone la pluma, El delgado papel rasga.	44
Y llamando á un paje suyo, Le dijo: «Vete al Alhambra, Y, en secreto, al moro Zaide, Da de mi parte esta carta:	48
Y dírsle que le espero Donde las corrientes aguas Del cristalino Genil, Al Generalife, bañan.»	52

CONOCIMIENTOS COMPLEMENTARIOS

METODOLOGÍA ESPECIAL DE LA LECTURA

CAPITULO PRIMERO

DE LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA EN LA ESCUELA PRIMARIA

Necesidad de estos conocimientos pedagógicos para completar el estudio del ARTE DE LA LECTURA.—Fin que nos debemos proponer con la enseñanza de la Lectura en la escuela primaria — Importancia de la Lectura en la educación é instrucción de los niños —Dificultades que ofrece su enseñanza.—¿Cuándo puede el niño comenzar á vencerlas?—Necesidad de un método para transmitir esta enseñanza.

322. El ARTE DE LA LECTURA, en el concepto que le hemos estudiado y en la forma que le hemos expuesto, constituye un cuerpo de doctrina que solamente puede ser útil para las personas que saben yá interpretar los signos escritos. Nuestro estudio y todos los demás tratados de la Lectura como arte, pueden servir para adquirir la perfección de esta habilidad técnica, para transformar la lectura vulgar ó corriente en lectura artística; pero el trabajo es todavía incompleto, porque si bien se han hecho indicaciones desde la lectura de las letras hasta la lec-

tura de las más complejas obras literarias, nada hemos dicho aún de la manera de enseñar esa lectura poco artística, en la cual se encuentran no pocas dificultades; y si en otras obras que al ARTE DE LA LECTURA se refieren se excusa que no se trate de esta materia por considerar fundadamente que su estudio es propio y exclusivo del maestro de primera enseñanza, por esta misma razón hemos de estudiarla nosotros con el detenimiento que su importancia requiere.

323. El fin práctico que nos proponemos con la enseñanza de la Lectura en las escuelas, es dar aptitud al niño para que interprete los signos escritos y para que enuncie los pensamientos representados gráficamente, esto es, para que pueda traducir al lenguaje oral el lenguaje escrito (1).

Debemos tener en esta enseñanza el ideal de la bella lectura; mas advirtamos, para no ver luego defraudadas nuestras esperanzas, que á la edad en que los niños salen de las escuelas primarias, no saben, ni pueden saber perfectamente todos los conocimientos que se les enseña; aprenden bien los conocimientos vulgares de idioma, Aritmética, etc., pero no llegan á poseer con toda perfección estos ramos del saber humano. Aspiremos, pues, á que los niños lean bien, pero convengamos en que no es fácil convertirlos en distinguidos artistas de la palabra (2).

(1) Enseñar á leer—se dice vulgarmente—es enseñar á hablar lo escrito.

(2) Los programas oficiales de primera enseñanza de Francia exigen la lectura corriente explicada en el curso medio, que termina á los once años, y la expresiva en el curso superior que concluye á los trece.

324. No hemos de repetir en este capítulo las razones expuestas en los números 7 y 8 para demostrar la importancia de la Lectura, más recordémoslas para deducir de ellas la que dicha enseñanza tendrá en las escuelas primarias. Y si tal recuerdo no bastase á probar el lugar preeminente que la Lectura debe tener en la primera enseñanza, advirtamos que sirve de medio para adquirir gran parte de los conocimientos que el niño debe tener. Por último, como para leer entran en ejercicio casi todas las facultades del hombre, es un medio potísimo de educación que el maestro debe aprovechar.

325. Muchas dificultades ofrece, en verdad, la transformación de la lectura vulgar en bella lectura ó lectura expresiva; pero no son menores las que encuentra la persona iliterata que comienza el aprendizaje de este poderoso medio de instrucción. Si allí las dificultades surgen principalmente de las maneras de expresión, aparecen aquí al interpretar los signos escritos; y es labor larga, penosa y difícil llegar á ver por completo el espíritu encarnado en la escritura, los fenómenos del alma representados por unas cuantas figuras, que se combinan de muchas y variadas maneras.

En efecto, el que pretende adquirir la habilidad de la lectura necesita conocer los signos que ha de interpretar, distinguiéndolos unos de otros perfectamente, sabiendo el sonido que representan y hasta el nombre que tienen; pero este conocimiento, que tratándose de los signos de otras clases de lenguaje, no es tan difícil, en el lenguaje escrito lo es «por la imperfección incurable de los alfabetos», pues la existencia de signos sin valor fonético y la de signos dobles por su valor, dificulta extraordinariamente el aprendizaje de la lectura. Si el alfabeto ortográ-

fico tuviese igual número de signos que el alfabeto fonético, los primeros pasos en el arte de leer serían mucho más fáciles y expeditos (1).

Las dificultades se multiplican al tratar de aprender las varias combinaciones de los signos para la formación de las sílabas (2) que en castellano pasan de cuatrocientas, diferentes de forma y de valor fonético, dándose además el caso de que dos sílabas distintas de forma representen un mismo sonido, á más de que una misma letra representa diferente articulación, según la vocal á que modifica.

La lectura de las palabras es mucho más difícil, no sólo por el número de ellas, que es grande (3), y

(1) Lo que se acaba de exponer sirve solamente para indicar una dificultad de la Lectura, mas no para dar un voto en favor de ciertas reformas ortográficas. Los idiomas ni se reforman ni se inventan cuando le place á un individuo, sino que se producen por leyes inexcusables de la historia de la civilización y son la obra de muchos hombres y de mucho tiempo. Por esto es inútil pedir para nuestra escritura reformas radicales, que no se conseguirán nunca por completo, ni aun contando con la más lenta de las evoluciones. Nada tiene de particular que nosotros los maestros, por la necesidad de luchar diariamente con estas dificultades de la Lectura, pidamos una escritura fácil y exenta de tales obstáculos (una ortografía demótica, que decía el insigne é inolvidable Camús); pero fuerza es convenir que no se puede sacrificar á un alivio de trabajo en el que enseña á leer, el valor inmenso que representa la Escritura tradicional y etimológica.

(2) Miguel Sebastián dijo en el año 1619 (ob. cit.), respecto á este punto, lo que sigue:

«Porque, la mayor dificultad, para leer, es el leer: el dar a la vocal anterior o a la que sigue, á cada una, la consonante ó consonantes que a cada una le es deuida, o son deuidas.»

(3) Pasan en castellano de 50.000, no contando como diferentes las que se producen por accidentes

por las variedades del acento, sino que además es preciso recorrer la distancia inmensa, sobre todo para los niños, que hay entre el signo escrito y la enunciación del pensamiento representado. Y nada digamos respecto á las combinaciones de las palabras para formar oraciones y cláusulas, y á las de estos elementos del lenguaje para producir la variedad de obras literarias, porque son en número tan grande, que bien pudiera llamarse incalculable.

326. Como las dificultades para aprender á leer son muchas, quieren algunos autores que esta enseñanza se dé muy pronto á los niños, no faltando quien fije la edad de cuatro años, «como término medio», para comenzar á vencer los primeros obstáculos de la lectura. No se puede negar que á los cuatro años la mayor parte de los niños tienen ya conocimientos rudimentarios del idioma y se encuentran en disposición de empezar el estudio de la Lectura: pero adviértase que tampoco hay necesidad de imponer á niños de tan corta edad el trabajo pesado de aprender á leer. Es más pedagógico dejar que el niño se desarrolle primeramente en la parte física, que tiempo tendrá luego para aprender todo lo que necesite. Adviértase además que los adelantos son más rápidos cuando el niño comienza á leer á los cinco ó seis años, y se comprenderá que no se adelanta mucho tiempo, aunque la enseñanza de la Lectura se comience á los cuatro. Por tanto, fijaremos en cinco ó seis años la edad del párvulo que ha de empezar á leer. No contribuyamos nosotros, los

gramaticales; y realmente no son tantas como permiten las combinaciones de las sílabas, pues sólo las binarias y ternarias de las sílabas castellanas podrían dar origen á más de 63.000.000 de palabras diferentes.

maestros, á favorecer esa tendencia de estudios prematuros, que tantos perjuicios ocasiona.

327. Ahora bien, para llegar á la posesión de una verdad ardua ó de un conocimiento difícil, no basta que tengamos aptitud para entender, ni que el objeto inteligible se ofrezca á nuestra contemplación: necesitamos además establecer un orden para la consecución de nuestro fin, y esto constituye el método, que será tanto más difícil de establecer y de practicar cuanto mayor y más compleja sea la verdad que tratamos de adquirir. No se va de un punto á otro muy distante sino por un camino largo, que por serlo, no siempre está libre de obstáculos. Compréndese, pues, por lo dicho, la necesidad del método para la enseñanza de la Lectura, y, por tanto, se explica la conveniencia de que expongamos algunas ideas pedagógicas relativas á la *Metodología especial* de dicha enseñanza.

CAPITULO II

MÉTODOS, PROCEDIMIENTOS Y FORMAS PARTICULARES PARA LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA

Métodos de Lectura y su división común.—Deletreo y sus clases.—Silabeo.—Métodos verbales.—Ejemplos más conocidos.—Ventajas é inconvenientes de cada una de estas clases de métodos.—Elección del método para la enseñanza de la Lectura.—Procedimientos para esta enseñanza indicando los principales.—Enseñanza simultánea de la Lectura y de la Escritura.—Formas de enseñanza propias de la Lectura.

328. Estudiemos ahora los medios didácticos más convenientes para transmitir el conocimiento verdadero del Arte de leer.

Muchos, casi innumerables son los métodos inventados para la enseñanza de la Lectura. Como las dificultades para enseñar á leer son tantas, los maestros y algunas otras personas de buena voluntad han discurrido no pocas maneras de facilitar este ejercicio. De aquí el número considerable de obras más ó menos importantes que se han publicado para realizar dicho fin. Tamaña variedad impide hacer no sólo un estudio de cada método en particular, sino hasta una clasificación completa de ellos. Conviene advertir, sin embargo, que se ha dado el nombre de métodos á ligeras variaciones de procedimiento hechas á otros métodos, llegando algunos maestros hasta el punto de considerarse inventores de métodos porque han variado el nombre á las letras del alfabeto, porque las han colocado agrupadas de cierta manera ó porque han colocado junto á ellas figuras más ó menos artísticamente dibujadas. Economicemos, pues, el estudio de estas bagatelas, que ni siquiera tienen sonoridad, y examinemos brevemente las principales clases de métodos inventados para la enseñanza de la Lectura, esto es, las diversas maneras de orden lógico y total establecidas por maestros ilustres para enseñar á leer.

329. Tres puntos principales de partida han tomado los autores más notables de métodos de Lectura para transmitir este linaje de conocimientos: la letra escrita, la sílaba y la palabra, lo cual ha servido de fundamento para clasificar los métodos de Lectura en literales, silábicos y verbales (1).

Con los métodos literales se comienza la enseñanza por el primer elemento de la sílaba escrita,

(1) Del lat. *verbum*, la palabra.

que es la letra, y se continúa con la enseñanza de las sílabas, palabras y demás elementos necesarios para la expresión del pensamiento hasta que se llega á la lectura de la obra literaria.

En los métodos silábicos se comienza por enseñar á leer las sílabas, se continúa con las palabras, oraciones y cláusula, y se llega á la obra literaria para terminar con el conocimiento siempre indispensable de las letras.

Por último, con los métodos verbales se comienza la enseñanza presentando una palabra ó varias formando frase, que es lo más común; se estudia la palabra en conjunto, se descompone luego en sílabas para conocerlas y se termina con la enseñanza de las letras de que cada sílaba está compuesta.

Como se ve, los métodos literales son sintéticos porque con ellos se procede del conocimiento de lo simple, que es la letra, al conocimiento de lo compuesto, que es la producción literaria; los verbales, por el contrario, son analíticos porque se procede con ellos del conocimiento de lo compuesto, que es la palabra, al conocimiento de lo simple que es la letra. Los métodos silábicos son analíticos en un sentido y sintéticos en otro. En efecto; la sílaba es un compuesto con relación á la letra, y en este sentido los métodos silábicos son analíticos; pero como la sílaba oral es parte simple de la palabra hablada, en este concepto los métodos silábicos son sintéticos.

330. Copiosos ejemplos podrían citarse de métodos correspondientes á cada una de las clases enumeradas, pero nos limitaremos á citar solamente los más conocidos, y que, por unos ú otros motivos, han alcanzado justa fama.

Los métodos seguidos por Pestalozzi, Jacotot y

Vallejo son métodos verbales; el compuesto por Naharro se considera con razón como el tipo de los métodos silábicos; el método Flórez pertenece á esta clase también, y son métodos literales muy conocidos el del P. Delgado y el de los Sres. Avendaño y Carderera. Como el examen particular de estos métodos nos conduciría á un trabajo curioso, pero más extenso del que nos proponemos actualmente, preferimos estudiar la especie en conjunto, con lo cual fácil será aplicar luego las observaciones hechas en general al estudio del método de cada autor.

331. Los métodos literales se practican generalmente (después del conocimiento del alfabeto) nombrando una por una las letras de cada sílaba, produciendo luego el sonido total de ésta, y pronunciando, por último, la palabra completa. Tratamos de enseñar á leer la palabra *badila*, y se dice: *be a, ba; de i, di; ele a, la: badila*. Esta práctica, que se llama deletreo, es un procedimiento casi inseparable de los métodos literales, tanto que el deletreo se considera como un verdadero método literal.

332. El deletreo ofrece varios inconvenientes. En primer lugar, no favorece el desarrollo de la inteligencia; la poca analogía entre los nombres de las letras y el sonido que representan hace inútil á menudo el trabajo de nombrarlas, y es un medio largo y no muy agradable de llegar al fin de la Lectura. En cambio, tiene el deletreo en su abono el ser el método más antiguo que se conoce para la enseñanza de la lectura, y es tan sencillo, que pueden aplicarle todas las personas que saben leer. Esto produce una ventaja muy notable, porque muchos padres le emplean para la enseñanza de sus hijos; el trabajo doméstico y el trabajo escolar se dirigen entonces al mismo fin, haciendo uso de iguales

medios, y la enseñanza de la Lectura se realiza en menos tiempo. Además, el deletreo, aun siendo, como es, pesado, desagradable y rutinario en gran parte, tiene bondad intrínseca difícil de explicar; pero perceptible en los resultados, porque los niños que aprenden á leer deletreando tienen mejor conocimiento de la Lectura que los que aprenden con otros métodos, y adquieren una preparación verdaderamente notable para aprender á escribir correctamente.

333. Queriendo aprovecharse de las ventajas positivas del deletreo, evitando sus inconvenientes, se modificó este procedimiento cambiando de nombre algunas letras y enseñando como letras compuestas las articulaciones directas dobles. Esta modificación, que se conoce con el nombre de nuevo deletreo, puede tener en otros idiomas más importancia que en el nuestro; y si bien facilita en el castellano la enseñanza de las sílabas directas dobles, deja en pie la mayor parte de las dificultades que para el resto de la enseñanza tiene el antiguo deletreo.

334. El método silábico, ó silabeo, es más lógico que el deletreo, porque con él se enseñan primeramente los signos de la sílaba, que es el elemento indivisible de la palabra hablada; es más breve que los demás métodos inventados para la enseñanza de la Lectura; evita los inconvenientes que surgen de la poca analogía que hay entre los nombres de las letras y el sonido que representan, y no es desagradable porque muy pronto conduce al niño á la lectura de palabras. En cambio, tiene estos inconvenientes. En el silabeo es preciso que el niño perciba como un solo signo la reunión de los que representan la sílaba, y á esto se resiste la inteligencia del niño, que ha de ver la unidad donde real-

mente hay varias cosas. Como el silabeo prescinde del análisis de las letras, estos signos, que son los elementos más importantes del lenguaje escrito, no son conocidos individualmente por el que aprende á leer; con el deletreo, de una manera ú otra, la palabra se compone y descompone alternativamente, merced á lo cual se adquiere un conocimiento más completo, aunque sea más tardío, de lo que se ha de leer. Pero el inconveniente más grave de este método, practicado en toda su pureza, es que obliga á distinguir, por la sola percepción, sin el eficaz auxilio de las funciones racionales, muchos signos diversos: los comienzos del silabeo vienen á ser tan difíciles como si tuviéramos que aprender un alfabeto de cuatrocientos signos diferentes.

335. Los métodos verbales, que son los que toman la palabra como punto de partida del conocimiento de la Lectura, ofrecen la sorpresa de que á las pocas lecciones saben leer los niños algunas palabras, lo cual agrada á los mismos niños y á sus familias; evitan los métodos verbales, la monotonía de los literales y silábicos, y favorecen mucho el desarrollo de la inteligencia, porque desde el primer paso dado en la Lectura—y esto es muy importante—se aprende una idea por cada palabra. Sin embargo, este método, practicado con todo rigor, tiene el inconveniente de que se llega tarde y mal al conocimiento de los elementos escritos, sin lo cual no es posible leer bien, y se observa que, aprendiendo á leer por un método verbal, se leen bien las palabras más conocidas, aunque sean muy complejas, y se tropieza en palabras sencillas por desconocimiento de las letras y falta de hábito para combinarlas. Por último, son tantos los signos (palabras) que ha de aprender el niño hasta que sabe leer, esto es, hasta

que sabe descomponer y recomponer las palabras, que con este método se llega casi á prescindir del inmenso valor de la escritura alfabética, dándole con frecuencia el carácter de ideográfica.

336. En vista de lo expuesto, ¿qué clase de método elegiremos para la enseñanza de la lectura? Opinamos que el maestro debe dar la preferencia á los métodos literales.

Hemos visto que la enseñanza, por los métodos literales, es más sólida y consistente que la enseñanza dada por los demás métodos y que sus inconvenientes son comunes á los de otros métodos ó no son propios del método literal, sino del procedimiento del deletreo que de ordinario le acompaña. Tampoco debemos preferir otros métodos porque sean más breves que los literales, pues solamente los silábicos ahorran tiempo de manera cierta, y la diferencia es tan pequeña que no pasa seguramente de unos días. El mayor gasto de tiempo en la enseñanza de la Lectura no se origina de que el método sea literal ó silábico, sino del procedimiento y del número de ejercicios que forman el programa. Además, aunque con los métodos literales se gaste algún tiempo más, se compensa la pérdida con la firmeza y seguridad del conocimiento adquirido.

Los métodos verbales pueden usarse, sin embargo, con ventaja para perfeccionar la Lectura con los niños que ya tienen algún conocimiento de este ejercicio.

337. Los procedimientos generales de enseñanza, que con el cíclico y el concéntrico, pueden y deben ser aplicados á la enseñanza de la Lectura. El procedimiento cíclico, cuya esencia es la graduación de la enseñanza, se funda en el desenvolvimiento

natural de las facultades del niño, y por esta causa, es un medio pedagógico, que se conforma con la naturaleza y estado del aprendiz. Además se apoya en principios lógicos, que son ya del dominio común. La enseñanza no graduada sino por secciones ó cortes (llamada incorrectamente serial por algunos pedagogos) no tiene hoy autorizados mantenedores, ni es practicada tampoco por los maestros discretos.

La lectura se presta á ser concentrado con otros estudios de lengua, y un notable pedagogo moderno, considera á nuestra arte como el mejor punto de concentración para todos los estudios filológicos. En efecto; la lectura se presta á la concentración con todas las artes de la palabra, y singularmente con la Lexicografía, Gramática, Literatura, Ortológia y Escritura. Este procedimiento que para la enseñanza de los estudios de lengua se usa por necesidad con los sordomudos, debiera usarse por conveniencia en todas las escuelas y colegios.

338. El importante procedimiento de enseñanza de la lectura y la escritura simultáneas no es otra cosa que una aplicación parcial del procedimiento concéntrico en la enseñanza de dichas artes.

Ya hemos visto en los primeros capítulos de los *Preliminares* la relación íntima que hay entre la Lectura y la Escritura, y hemos visto también que una de estas artes supone la existencia de la otra. Nada más lógico, por tanto, que hacer simultáneas ambas enseñanzas. El procedimiento no puede ser más sencillo, pues se practica haciendo que el niño escriba todo lo que aprenda en la clase de lectura. No es necesario encarecer la utilidad de dicho procedimiento pedagógico: baste indicar que el conocimiento adquirido al leer se ratifica con la escritura, y que esta enseñanza se hace más agradable por-

que el niño comprende el valor ideológico y fonético de lo que escribe.

Este procedimiento se practica más fácilmente con los métodos literales, y exige alguna modificación en el orden de la enseñanza del alfabeto por razón de la figura de las letras (1).

339. El maestro ingenioso y amigo de estudiar en la escuela dispone de multitud de recursos para dar variedad á la enseñanza, y estas variaciones constituyen otros tantos procedimientos. Unas veces se da la lección en un orden, otras en otro, para presentar el objeto con diferentes aspectos, y tan pronto se enseña un punto á todos los niños de igual ins-

(1) Según afirma un notable pedagogo contemporáneo, ya en tiempo de San Jerónimo (326 420) se usaba el procedimiento de la Lectura y la Escritura simultáneas, así como el de las letras móviles; y un maestro español, Juan Bautista de Morales, autor del siglo xvii, cuenta en su *Escuela de Leer*, de qué manera su hermano Christoual practicaba la enseñanza simultánea de la Lectura, y dice, respecto á dicho punto, lo siguiente:

«Modo de enseñar á leer y escribir juntamente.

¶. Mostrauales las cinco letras vocales y conocidas y sabidas nombrar, y hazer, formaua dellas dicciones, y partes, y nombres enteros.»

«... con pronunciallas se leen y juntamente las escribian, y como era transflorando las suyas tomauan buena forma, y dabales lecion en las tablas de pronunciaciones sin deletreallas sino diciendo la pronunciacion decoro. Y uvo algunos que en quinze dias, y menos, sabian escribir lo que quelrian, y leer lo que escribian.

¶. Fué bien recibido este modo y enseñança, principalmente el de las pronunciaciones, pues con vna lecion que en voz se daua dellas daua ciento y de manera que aunque no respondiesen y estuviessen diuertidos en otra cosa les aprouechaua...»

trucción en la Lectura como se atiende particularmente á uno solo. Varía también el procedimiento según se adelante el maestro á decir la lección ó se ponga al niño en el caso de hacer un esfuerzo mental para entenderla, sin que en aquel momento se le diga. Igualmente cambiamos la manera de aplicar el método cuando el niño, en vez de atender solamente á lo que dice el maestro, va repitiendo la lección con él. Por último, se establecen también diferencias de procedimiento, según corrija el maestro los defectos de lectura ó se los corrijan los niños mutuamente.

340. Hemos de hablar ahora de algunos medios materiales que se usan para la enseñanza de la Lectura y que se designan también con el nombre de procedimientos y aún con el de métodos. Estos son: el procedimiento geométrico, mneumónico, el iconográfico y los llamados mecánicos. Ninguno de estos procedimientos sirve para más que para facilitar la enseñanza de los principios de la Lectura.

El método geométrico consiste en enseñar las letras agrupadas por analogías de figura. El mneumónico emplea el dibujo de la boca preparada para la pronunciación de la letra que se trata de enseñar.

El procedimiento iconográfico (1) coloca cerca de la letra ó de la sílaba que se quiere enseñar una figura cuyo nombre empieza con dicha letra ó sílaba. Por ejemplo, cerca de la *ll* se pone el dibujo de una *llave*; cerca de la sílaba *ca*, se coloca la figura de una *casa*. Cuando se trata ya de la enseñanza de palabras, se usan los dibujos de los objetos nombrados ó sus alegorías.

(1) Del gr. εἰκών (*eikoon*), imagen, y γραφή (*graphee*), pintura: con la imagen en pintura ó dibujo.

Los procedimientos mecánicos consisten en tablas con una letra en cada una, prismas que se doblan de varias maneras, cintas arrolladas, en las cuales se dibujan las letras, y otros aparatos llamados con notoria impropiedad *cuadros circulares* y *oblongos* (1), en los cuales se pueden combinar las letras de varios modos para formar sílabas y aun palabras.

Estos procedimientos, que no pasan de ser medios materiales con el atractivo de juguetes infantiles, prestan alguna ayuda, no muy grande, en los comienzos de la Lectura, pero tienen más aplicación en la enseñanza doméstica que en la escuela primaria.

341. Terminaremos el presente capítulo advirtiéndole que en la enseñanza de la Lectura deben emplearse la forma objetiva y las formas verbales, pues no se concibe enseñar el valor de los signos gráficos sin tenerlos presentes, ni basta la presencia de los signos para conocerlos bien, sino que ha de ir acompañada de alguna expresión verbal ó de palabra.

(1) Las figuras de lenguaje no pueden llegar hasta el extremo de calificar de *circulares* ú *oblongos* objetos que tienen la forma de cuadros.

CAPITULO III

EXPOSICIÓN DE UN MÉTODO DE LECTURA Y DE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS PARA APLICARLE

Cualidades de los métodos particulares de Lectura.—Exposición de un método gradual para dicha enseñanza.—Programa del primero, segundo y tercer grado.—Observaciones prácticas relativas á cada uno.—Forma de dar una lección á los niños.

342. El método de Lectura ha de tener, además, las condiciones comunes á todo método, á saber: sencillez, claridad, brevedad y precisión, esto es, dispondrá los conocimientos en la forma más simple y breve que sea posible.

Ya sabemos que el concepto de método lleva en sí el de orden y enlace entre las verdades que expone; mas recordaremos estas cualidades porque también son propias del método particular de Lectura. Por tanto, los conocimientos se presentarán eslabonados, enlazados lógicamente, de manera que el punto de cada lección se apoye naturalmente en uno de las anteriores y que á su vez sirva de base á los puntos siguientes. Además, el mejor método se convierte en inútil si no es muy bien conocido por el maestro, y de tal manera es necesaria esta condición, que un maestro enseña á leer antes con un método malo que con uno bueno si aquél le es familiar y conocido y éste no.

343. Intentemos ahora exponer un método que tenga en lo posible las condiciones indicadas. Haremos antes, sin embargo, una advertencia respec-

to á su graduación. Desde luego admitimos los tres grados en que los principales autores de Pedagogía dividen estos métodos; pero haciendo notar que tal división sería insuficiente si llegara á realizarse en la educación primaria de nuestro país la importante reforma de los grupos escolares (1).

344. El primer grado de un método de Lectura debe comprender desde el conocimiento de las letras á la lectura en prosa corriente; el segundo debe avanzar hasta la lectura de algunos sencillos poemas, como las fábulas, y hasta el conocimiento de los manuscritos modernos; y el tercero se referirá á la lectura (expresiva en cuanto se pueda) de toda clase de obras en prosa y verso y á la de manuscritos de varias épocas. Los dos primeros grados son propios de las escuelas elementales: el tercer grado se acomoda mejor á las condiciones de la enseñanza en una escuela superior.

Como la expresión completa del método es el programa, formularemos el correspondiente á cada uno de los tres grados.

345. *Primer grado.*—Conocimiento de las letras minúsculas (2).—Lectura de palabras formadas por una sílaba directa simple.—Conocimiento de otras sílabas directas simples.—Lectura de palabras y frases muy sencillas formadas con las sílabas ya conocidas.—Sílabas directas simples con letras consonantes de doble valor.—Aplicación de conocien-

(1) El programa de Lectura de las escuelas inglesas está dividido oficialmente en siete grados.

(2) El abecedario de letras minúsculas se ha llamado también *cristus*, porque los autores de métodos para enseñar á leer tenían antes la piadosa costumbre de poner á la cabeza de dicho abecedario el monograma de Jesucristo en griego ó en latín.

to de todas las sílabas conocidas á la lectura de palabras, y de frases cortas.—Palabras con diptongo modificado directamente por una consonante.—Lectura de palabras y frases formadas con sílabas ya conocidas.—Conocimiento del abecedario de letras mayúsculas comparándole con el de letras minúsculas.—Lectura de palabras en que entren letras mayúsculas.—Lectura de palabras de una sílaba inversa simple.—Conocimiento de otras sílabas de la misma clase, que no constituyen palabras.—Lectura de palabras y frases formadas con elementos ya conocidos.—Palabras de una sílaba mixta simple.—Palabras disílabas, trisílabas y polisílabas con sílabas mixtas simples.—Aplicación de los elementos conocidos.—Palabras en que concurren dos vocales sin formar diptongo.—Palabras con diptongo.—Triptongos.—Palabras con triptongos.—Lectura de palabras y frases formadas con elementos conocidos.—Sílabas directas é inversas dobles.—Palabras con sílabas de esta clase.—Aplicación de los elementos conocidos á la Lectura de palabras y frases.—Palabras con sílabas de juego triplo y cuádruplo.—Lectura de palabras y frases formadas con elementos conocidos.—Ejercicios para conocer el valor de los signos de puntuación.—Lectura de narraciones sencillas.—Conocimiento de las cifras arábicas y de las romanas (1).

(1) Este programa es el de un *Método* del autor de esta obra. Dicho *Método* mereció la única distinción otorgada por el Ministerio de Fomento en el concurso anunciado en 1.º de abril de 1890 «con el fin de premiar las cartillas que por su mayor mérito contribuyesen, no sólo á preparar la educación moral de los niños, sino á combatir la rutina y á fomentar el pro-

346. Observaciones relativas á este grado.

Cada uno de los puntos indicados da material para una lección por lo menos. Algunos, como el primero, se deben dividir en tres, cuatro ó más lecciones si fuere necesario. El conocimiento adquirido del abecedario se afirma presentando las letras clasificadas por su figura. El segundo punto del programa permite ya la lectura de palabras. A partir de este punto, siempre que el niño lea palabras se procurará que entiendan lo que significan. Desde el cuarto punto del programa se pueden presentar ya frases cortas perfectamente inteligibles para los niños que comienzan á leer. La enseñanza de las sílabas directas con letras consonantes de doble valor se hará por el método silábico. No hay ningún inconveniente en que las combinaciones de letras líquidas y licuantes (*bl, br, dr, fl, etc.*) se enseñen como un solo signo aplicando el procedimiento del nuevo deletreo; ni tampoco le hay para que las sílabas en que se encuentren dichas combinaciones se enseñen por el método silábico.

Los ejercicios de aplicación versarán sobre las cosas y los hechos domésticos y de la escuela, sobre los alimentos, los fenómenos y seres naturales más conocidos, los productos industriales más comunes, las prácticas y ceremonias religiosas sobre las ocupaciones ordinarias de los hombres, etc., etc.

Cuando ya se conozca el alfabeto mayúsculo debemos ejercitar al niño en la lectura de nombres de personajes célebres para que vaya teniendo noticia de los santos, de los sabios, de los genios y de los

greso agrícola.» (Real orden de 20 de agosto de 1891, inserta en la *Gaceta de Madrid* del día 28 del mes y año citados.)

héroes. El deletreo oral se irá sustituyendo lentamente con el deletreo mental hasta que, conocidas las sílabas, no se use ninguno de los dos.

Con el programa indicado, teniendo en cuenta estas observaciones hechas y aligerando un poco los ejercicios de aplicación para que no sean tan extensos como los del método de Flórez, por ejemplo, se consigue que la mayor parte de los niños aprendan á leer con alguna corrección (1) en el breve tiempo de tres á cuatro meses (2).

347. *Segundo grado.*—Lectura correcta en prosa.—Lectura de poesías, cortas y sencillas, especialmente de fábulas.—Lectura de manuscritos usuales.

348. Observaciones relativas á este grado.

La lectura en prosa puede versar sobre puntos religiosos y morales, sobre reglas de urbanidad, sobre conocimientos varios de Física, Química, Historia Natural, Fisiología, Higiene, Industria, Comercio, etc., con lo cual se van presentando al niño, de modo rudimentario, los ramos más importantes del saber humano. Estas lecturas, además, dan ocasión para que, en las escuelas elementales sobre todo, adquieran los niños algunos indispensables conocimientos que no tienen cabida en el programa oficial. Las fábulas son las obras en verso que mejor se acomodan á este grado de la enseñanza. Procuraremos elegir fábulas que, por el asunto y por la forma, sean verdaderamente útiles en la escuela

(1) O *de corrido*, como se dice vulgarmente.

(2) El que esto escribe, con dicho método, sin esfuerzo alguno y por acceder á los ruegos de una familia, enseñó la Lectura corriente en mes y medio á un niño de cuatro años, extraordinariamente precoz. No conviene, sin embargo, favorecer este desenvolvimiento prematuro de las facultades mentales.



y contribuyan á la educación religiosa y moral de los niños. Los manuscritos que en este grado se lean contendrán modelos de cartas, recibos, instancias y otros documentos de uso frecuente. Para que la lectura sea provechosa en este grado es preciso que no se lea una palabra, ni una frase obscura, sin que se explique lo que significa; y que además los niños hagan siempre un resumen de lo que hayan leído.

350. *Tercer grado.*—Lectura expresiva en prosa y verso con caracteres impresos. Autores modernos y antiguos.—Lectura de manuscritos corrientes y antiguos.

351. Observaciones.

Sin abandonar las lecturas de conocimientos varios, se ejercitarán los niños en la lectura de trozos de los mejores hablistas, para que les sirvan de modelos de expresión, para que vayan aficionándose á las bellas producciones de la palabra y para que se familiaricen con los nombres de nuestros clásicos. Conviene seguir en estos ejercicios un orden cronológico regresivo, porque la lectura de las obras literarias modernas ofrece menos dificultades que la lectura de las obras producidas en siglos anteriores. Conviene alternar la lectura de la prosa con la del verso. La lectura de los versos se perfecciona con el ejercicio agradable de la recitación de algunas poesías. Los niños, á poco que el maestro haga, y muchas veces espontáneamente, aprenden las poesías que más son de su agrado, y la recitación de ellas, una vez á la semana, por ejemplo, contribuye á que los niños se acostumbren á leer con más expresión. La lectura de manuscritos, por las razones arriba indicadas, comenzará por los modernos y terminará por los antiguos. Mientras dure la

lectura, se explicará la significación de las palabras poco usuales y el sentido de las frases que no sean inteligibles para el niño. Además debemos excitar á los niños á que nos pregunten todo lo que no hayan entendido bien en el acto de leer. Al final de la lectura se hará siempre el resumen de lo leído. En este tercer grado de la enseñanza se puede encargar á uno ó más niños que hagan dicho trabajo por escrito, con arreglo á un cuestionario escrito que el maestro formulará (1).

352. Indiquemos ahora una forma general de ejercicio para esta enseñanza. Los niños que tienen conocimientos iguales en la Lectura se colocan en sección; cada niño lee un párrafo con detenimiento y cuidado; se hacen las explicaciones que el asunto y las palabras exijan, se corrigen las faltas cometidas en la lectura, y el mismo niño ú otro hace el resumen del párrafo que se ha leído; otro niño lee el párrafo siguiente, y se hace lo mismo que con el anterior. De igual manera se leen tres ó cuatro párrafos más, no siendo muy largos, porque la lectura es como el alimento: el provecho no está en proporción de lo que se come, sino de lo que se digiere. Luego el maestro lee con expresión todos los párrafos estudiados parcialmente, los niños repiten la lectura y hacen el resumen total, con lo que se termina el ejercicio (1). De esta manera, la lectura es

(1) Estos ejercicios escritos son llamados *deberes* por algunos pedagogos modernos; mas tal palabra es, en dicha acepción, un galicismo que debemos evitar.

(2) La costumbre de hacer resúmenes de lo leído, tan recomendada por los modernos pedagogos, fué ya preceptuada por un autor español del siglo xvi, Iuan de la Cuesta, que en su libro *Tratado para enseñar*

pausada, atenta, reflexiva, y da ocasión para que se medite sobre lo que se lee; así se va convirtiendo en substancia propia la substancia del autor, y se ejecuta en el entendimiento un acto semejante al de las funciones nutritivas del cuerpo.

CAPITULO IV

CARTELES, CARTILLAS Y LIBROS DE LECTURA

Utilidad de los carteles y de las cartillas para la enseñanza de la Lectura.—Condiciones que han de reunir los libros de Lectura: doctrinales, literarias, pedagógicas y materiales.

353. Para facilitar la enseñanza de la lectura á varios niños á la vez, suelen presentarse las primeras lecciones del método impresas en gran tamaño y en hojas sueltas, que se llaman carteles. Esta dis-

leer y escreuir breuemente, impreso en Alcalá, dice así:

«E y que alli (en el punto) pare y haga mayor detenimiento y pausa para que jamás se ahogue ni embace, sino que lleue su leer muy descaussado y vaya muy enseñoreado sobre ello, y principalmente haga y procure que entienda lo que lee (que es gran negocio) y para entender esto puede el que enseña alguna vez preguntar al discípulo que le diga y relate lo que ha leydo, y por la razón que diese vera si ha entendido lo que ha leydo.

Y en esto ay otro secreto que si el niño haze buena narración de lo que ha leydo, se podrá tener esperanza, del pasal otros estudios y facultades.

posición de lo escrito es muy útil, porque con un solo ejemplar de la obra puede aprender á leer gran número de niños. Para que los carteles sean duraderos y se conserven limpios deben estar pegados á una tabla y cubiertos por una capa ligera de barniz-cristal.

354. También suelen imprimirse las primeras lecciones de los métodos de Lectura en forma de folletos manuales que se llaman cartillas (1). Las cartillas son también muy útiles en la escuela, pues sirven para que los niños den individualmente la lección y para que se las lleven á su casa, donde solos ó con la ayuda de algún individuo de la familia puedan estudiar los puntos señalados. Con esto se facilita mucho la enseñanza de la Lectura en la escuela.

355. Los grados segundo y tercero de los métodos de Lectura suelen estar impresos en forma de libros. Veamos qué condiciones han de reunir tales útiles de enseñanza.

356. En primer lugar, habiendo de tener estas producciones el carácter de obras literarias, deben reunir las cualidades comunes á toda obra de la clase, cualidades que no se indican aquí porque ya misma fueron expuestas en los números (203 y 207), y además las especiales de las obras didácticas, á saber: verdad y orden; y en cuanto al lenguaje, corrección, precisión claridad y sencillez.

Los libros de Lectura deben tener sus secciones ó

(1) La primera cartilla de que se tiene noticia para aprender á leer el castellano es la del doctor Bufto, citada en la *Bibliografía* de este libro. El doctor Bufto es quizá el primer pedagogo español de la Lectura.

partes convenientemente graduadas para que las mayores dificultades se encuentren al final. Es muy recomendable la variedad de asuntos en esta clase de producciones. Cuando el libro no las ofrezca, el maestro las procurará con los cambios frecuentes de texto. Digamos, parodiando á Quevedo, que es preciso mudar de libros como de camisa; y aunque no lo hagamos con tanta frecuencia, no debe olvidarse este precepto, pues á nada bueno conduce tener á los niños larguísimas temporadas leyendo en un mismo libro: con esto se da lugar á que le aprendan de memoria, á que reciten en vez de leer, y á que sean, por tanto, inútiles los ejercicios de Lectura. Tengamos en cuenta además, para elegir los libros de Lectura, que hay libros buenos, que no lo son para todos, de donde resulta que algunos, siendo buenos para los hombres, son inconvenientes para los niños por el asunto ó por las formas de exposición.

357. El maestro debe procurar que los libros de Lectura destinados á los niños estén aprobados por la autoridad eclesiástica. Aun prescindiendo de la competencia científica de los censores eclesiásticos, que siempre son personas de ilustración vasta y de sólidos conocimientos, la opinión que dan del libro es la única válida en materias de dogma y moral, y la aprobación asegura al maestro de la pureza del contenido, le libra de responsabilidad en asunto tan grave, y sirve de tranquilidad á las familias de los niños.

358. Los libros destinados á las escuelas públicas deben haber sido aprobados de Real orden, después de informe favorable dictado por el Consejo de Instrucción pública. El voto de esta corporación oficial significa que la obra está limpia de errores científi-

cos y que sus condiciones pedagógicas son recomendables (1).

359. La condición material más importante de los libros de Lectura para niños es que estén bien impresos y en tipos claros y fácilmente legibles. El primero, y aun el segundo grado de Lectura, exigen que los libros estén impresos con tipos comprendidos entre los cuerpos nueve y catorce. Algunos libros del segundo grado, y todos los del tercero, suelen estar impresos con los cuerpos ocho, nueve, diez y once. Los tipos elzevirianos son muy recomendables por su claridad. Para que estas observaciones se entiendan bien, véase el *Apéndice II*, donde se encuentran muestras de los diversos tipos de letra más usados en los libros de Lectura. El papel más higiénico para esta clase de libros es el que tiene un color ligeramente agarbanzado; pues si bien es cierto que en el papel blanco resalta más la escritura, tampoco se puede negar que la reflexión total de los rayos luminosos que en él se produce suele ofender á la vista cansándola demasiado. Se debe procurar tam-

(1) Véase lo que respecto á libros de texto para la Lectura dispone la vigente ley de Instrucción pública de 9 de Septiembre de 1857:

«Artículo 89. Se señalarán libros de texto para ejercicios de Lectura. El gobierno cuidará de que en las escuelas se adopten, además de aquellos que seau propios para formar el corazón de los niños, inspirándoles sanas máximas religiosas y morales, otros que los familiaricen con los conocimientos científicos é industriales más sencillos y de más general aplicación á los usos de la vida, teniendo en cuenta las circunstancias particulares de cada localidad.

Art. 93. De los libros que el gobierno se propusiere señalar para ejercicio de Lectura, se dará conocimiento á la autoridad eclesiástica con la anticipación conveniente.»

bién, para evitar este mal efecto, que el papel no sea muy satinado, y que, por el contrario, tenga la superficie casi del todo mate y formada de granillos muy finos. Por último, los libros de los niños deben ser manuales, para lo cual se elegirán las impresiones en octavo ó diez y seis avo, y deben estar encuadernados aunque sea á la holandesa (1) para que no se destruyan fácilmente.

360. Conveniente sería estudiar ahora las más importantes producciones destinadas á la enseñanza de la Lectura en las escuelas primarias, pero son tantas y tan diversas clases, que la crítica sumaria de esta clase de literatura escolar exige mucho más espacio del que se puede disponer en libros como el presente.

Para formar juicio exacto sobre este punto sería preciso aquilatar antes el valor de todos los libros escritos para la enseñanza de la Lectura en la piedra de toque de la práctica; pero esto no puede ser realizado por un solo maestro. Limitémonos, pues, á enumerar solamente las producciones de cuya bondad y utilidad no dudamos, por haberlas apreciado suficientemente en la enseñanza pública, privada ó doméstica. Son las siguientes: *Método racional de Lectura*, por D. José María Flórez. Madrid. Este método está escrito en carteles y cartillas.—*El Libro de los párvulos*, por D. Julián López Catalán. Barcelona.—*Libro de los niños*, por Martínez de la Rosa. Madrid.—*Cuentos del Pastor*, por D. Cayetano Collado. Madrid.

(1) Como se observará, las condiciones materiales de este libro se ajustan, en lo que ha sido posible, á las indicadas, pues el tipo del texto es un cuerpo ocho, el papel es ligeramente agarbanzado, y la impresión se ha hecho en octavo.

Juanito, por L. A. Parravicini. Madrid.—*Lecturas morales y agrícolas*, por D. Eugenio García y Barbarín, maestro de las escuelas públicas superiores de Madrid. Madrid (1).—*El Quijote de los niños*, edición Rivadeneyra. Madrid.—* *Cien lecturas variadas*, por M. Th. Lebrun, traducidas por D. Mariano Urrabieta. París (2). * *Simplex lecturas sobre las ciencias, las artes y la industria*, por Garrigues y Boutet de Monvel, traducidas por D. Mariano Urrabieta. París.—* *Cuentos, oraciones y adivinanzas*, por Fernán Caballero. Madrid.—*Fábulas ascéticas*, por D. Cayetano Fernández. Madrid.—*Fábulas morales escritas en variedad de metros*, por D. Raimundo de Miguel. Madrid.—*Elocuencia y poesía castellana*, por D. Diego Vidal y Valenciano. Barcelona.—*Colección de trozos escogidos, en prosa y en verso*, por D. Alejandro Gómez Ranera.—*Tesoro del Artesano* (manuscrito), por don Pedro Ferrer y Rivero, maestro de las escuelas públicas superiores de Madrid. Madrid (3).—*Poesías escogidas*, de D. José Zorrilla, editadas por la Real

(1) Esta obra mereció la única distinción otorgada por el Ministerio de Fomento en el concurso anunciado en 1.º de abril de 1890 con el fin de premiar los libros que por su mayor mérito, no sólo contribuyesen á preparar la educación moral de los niños, sino á combatir la rutina y á fomentar el progreso agrícola.

(2) Los libros, cuya nota bibliográfica llevan * no han sido aprobados oficialmente para texto de Lectura en las escuelas de primera enseñanza. Dicha falta de aprobación, debida solamente al descuido de los autores ó editores de la obra, impide que tan excelentes lecturas se propaguen en las escuelas públicas de nuestro país.

(3) Esta obra fué adoptada por Decreto de 24 de julio de 1890 del gobierno de Chile para texto único de lectura en las escuelas de la República; y aunque el Decreto omite el nombre del autor del libro, siem-

Academia Española.—*Idioma y Escritura de España*, por D. Jesús Muñoz y Rivero. Madrid.—*Escritura y Lenguaje de España*, por D. Estéban Paluzie. Barcelona. Los tres últimos libros citados, como su nombre expresa tienen, la forma de manuscritos.

CONCLUSIÓN

Medios de propagar la afición á las buenas lecturas.—Cooperación que puede prestar á este fin el maestro de primera enseñanza.

361. Es, por desgracia, un hecho averiguado que en España apenas se lee. Son pocas relativamente las personas que saben leer; son menos las que se aprovechan de la lectura y hacen buen uso de ella, y son contadas las que leen bien. Necesitamos, pues, propagar en nuestro país la afición á las buenas lecturas, y no hemos de hacerlo solamente por el noble deseo de que se cultive una arte cualquiera, sino porque la Lectura tiene un valor propio incalculable.

En efecto, no se concibe que un pueblo pueda progresar en su cultura si no tiene afición á leer y si no sabe leer bien, porque la Lectura es arte indispensable para el hombre social; es el oxígeno del alma, que renueva, depura y multiplica las ideas, y es el alimento común y más nutritivo de nuestro espíritu. La Lectura es la savia de la civilización que sa-

pre es el hecho motivo de honor para el que compuso la obra, y para sus compañeros los maestros españoles.

zona los mejores y más abundantes frutos, y, á semejanza del éter que propaga la luz, difunde las concepciones del genio. Las obras científicas y las bellas producciones literarias serían inútiles si no fuesen leídas, como sería inútil la más perfecta composición musical si no hubiera hombres hábiles que la interpretasen artísticamente. Un pueblo sin Lectura es un organismo sin calor, y es tan excelente su ejercicio, que con frecuencia le solicitan las mismas personas que no saben leer.

362. La afición á la Lectura no se propaga como debiera por una razón poco elevada: el ARTE DE LA LECTURA no constituye una profesión, no es un medio de vivir, y no es el amor al arte el signo característico de esta edad de hierro; pero consideremos que la representación dramática, siendo por el número y clases de artes que utiliza mucho más difícil de practicar que la Lectura, es cultivada (aunque no siempre con fruto) sin fines interesados por muchas personas y en muchas localidades.

363. Veamos, pues, qué medios podrían emplearse para despertar, fortificar y aumentar de igual manera el gusto y afición á la Lectura. De la escuela de niños y de la de adultos debe salir el núcleo de aficionados á leer. Si el maestro de instrucción primaria, además de dar esta enseñanza, tiene la habilidad de hacer gustar á sus discípulos las bellezas de la Lectura; si logra hacer palpable la necesidad de este ejercicio; si consigue que con él se recreen y además les presenta en perspectiva los grandes veneros intelectuales que el lector, como minero del saber, puede descubrir y explotar, habrá tantos aficionados á la Lectura como niños y adultos pasen por las escuelas primarias.

365. La obra de la escuela] podría completarse

con la propagación de las bibliotecas populares. Existen hoy legalmente en España, y se dictó para organizarlas una Orden notable del Ministerio de Fomento (1), que está vigente, pero no se cumple; y tal vicio será difícil de corregir mientras no se encuentre el medio de que las bibliotecas populares sean útiles. Si estas bibliotecas se formasen con ediciones económicas de nuestras joyas literarias y con tratados elementales de las ciencias y artes; si se instalasen en locales donde las personas dedicadas al trabajo corporal encontrasen alguna comodidad; si estuvieran abiertas al público en hora que no suele destinarse á las diarias ocupaciones; si los libros se sirviesen á domicilio y se concediesen premios á los lectores asiduos, la afición á la lectura se despertaría seguramente y la biblioteca popular se convertiría pronto de útil en necesaria. Mas ya se comprende que para realizar esto se necesitan funcionarios retribuidos que faciliten los libros oportunamente, que sirvan de estímulo á los lectores con sus noticias y su agrado y que procuren las obras que más necesidades satisfagan en la localidad donde la biblioteca se encuentre instalada.

365. La creación de clases de lectura, las sesiones públicas, los certámenes y las grandes ediciones económicas de obras selectas, son otros tantos medios que pueden poner en práctica para propagar la afición á la Lectura el gobierno, las corporaciones populares y las sociedades de carácter particular.

366. El maestro de primera enseñanza de los pue-

(1) Tiene la fecha de 28 de septiembre de 1869, y está subscripta por el Sr. Echegaray.

blo pequeños puede contribuir grandemente *fuera de la escuela* á propagar la afición á leer. En efecto, el maestro que tiene la obligación de enseñanza á los niños en la escuela puede enseñar también á las personas mayores fuera de ella. No necesita para realizarlo más que gusto y discreción. Puesto de acuerdo con las personas que significan la vida intelectual del pueblo, como el cura párroco, el médico y el farmacéutico y contando con el apoyo de las autoridades, puede conseguir que en la misma escuela, de vez en cuando, una ó dos veces al mes, por ejemplo, se celebren en los días festivos lecturas públicas, en las que tomen parte el mismo maestro, los niños de la escuela, los jóvenes más dispuestos del pueblo y otras personas que tengan la suficiente aptitud para esta clase de ejercicio. Si las lecturas son amenas y bien escogidas, si las reuniones se preparan con alguna conferencia breve, sencilla, sin conatos retóricos, que verse sobre asuntos de actualidad, como la biografía de una persona ilustre, que ocupa por algunos días la atención del mundo entero; la descripción del teatro de la guerra, del pueblo inundado, de la región invadida por la epidemia, de los sitios, en fin, donde ocurre algo notable; el recuerdo de hechos históricos con motivo de un aniversario ó de un centenario, y otros puntos interesantes, es casi seguro que la afición á la Lectura se despertará grandemente, se dulcificarán las costumbres y se elevará por necesidad la cultura popular. Y el sacerdote, y el maestro, y el médico, y el farmacéutico contribuirán á que muchas personas incultas se ennoblezcan adquiriendo conocimientos útiles y se eleven á la contemplación de las bellas obras de la palabra, medios que, bien aprovechados, educan al hombre en el amor al bien y le

conducen por lo que evitan y por lo que prestan al cumplimiento de sus deberes para con Dios, último fin á que hemos de dirigir todos nuestros pasos sobre la tierra.

367. Con estas prácticas, que muy pronto serían costumbres, aunque no resucitasen para la Lectura los tiempos de los emperadores romanos (1) y aunque los reyes no se dedicasen á las lecturas públi-

(1) El estudio de las costumbres romanas con relación á la Lectura no puede ser más curioso. Durante el siglo I de nuestra era se celebraban en Roma lecturas públicas, casi diarias, sin otro fin que el de recrear á los oyentes. Plinio el Joven, que describió estos actos con toda minuciosidad, dice: «Casi no ha pasado un día del mes de abril sin que se haya leído alguna composición.» Los emperadores dispensaban su protección á las lecturas públicas asistiendo á ellas y permitiendo que abrazasen sus rodillas los lectores aplaudidos. Claud'io, Nerón y Domiciano no se desdijeron de leer ellos mismos en público sus poesías, y el segundo de estos emperadores, sabiendo que un día estaba leyendo Novaciano una obra original, se agregó de improviso al círculo de los oyentes.

En los pasajes más bellos de la lectura y al final de ella se aplaudía diciendo: *bien, muy bien, admirable*, batiendo las palmas, haciendo trepidaciones con las sillas ó dando saltos sobre ellas y agitando la toga, que era el aplauso más caluroso. Entre los oyentes había, como en nuestros teatros, buen golpe de alabarderos, cuyo jefe, que era siempre un amigo íntimo del lector, hacía las invitaciones para el acto (*Invitari auditores solebant per libellos et codicillos*), iniciaba los aplausos y enardecía á los espectadores que daban señales de tibieza. El célebre lector Estacio, que leía sus versos en el salón de Abascanio, tenía un amigo y admirador, llamado Crispino, que adquirió en el desempeño de tal cargo singular notoriedad.

Las lecturas públicas eran ensayadas por el lector con tanto esmero como hoy lo son las representaciones teatrales.

cas, imitaríamos en algo bueno á Francia, que es el pueblo más lector de la tierra, lograríamos que la frase dura de Larra, «no se escribe porque no se lee», no fuese siempre exacta para España, y conseguiríamos que la publicación de las estadísticas no uera motivo de ofensa para nuestro amor patrio.

Pidamos á este fin, y para concluir, en unión del insigne Legouvé, «un premio de LECTURA en todas las escuelas primarias».



APÉNDICE PRIMERO

ABREVIATURAS USUALES (1)

A. Aprobado, en examen.	anac. <i>anacoreta</i> .
a. <i>area</i> .	Ant. ^o <i>Antonio</i> .
(a) <i>alias</i> (por otro nombre).	aña <i>antifona</i> .
a <i>arroba</i> .	ap. <i>aparte</i> .
AA. <i>Autores</i> .— <i>Altezas</i>	ap. ^{ca} , ap. ^{co} <i>apostólica, apostó-</i>
ab. <i>abad</i> .	<i>lico</i> .
Abs. gen. <i>Absolución general</i> .	apóst. ó ap. <i>apóstol</i> .
A. C. <i>Año de Cristo</i> .	art. ó art. ^o <i>artículo</i> .
* admón. <i>administración</i> .	* arz. ó arzbp. <i>arzobispo</i> .
adm. ^{or} <i>administrador</i> .	B <i>Beato</i> .— <i>Bueno</i> , en examen.
af. ^{mo} <i>afectísimo</i> .	Bár. ^{mé} <i>Bartolomé</i> .
af. ^{to} <i>afecto</i> .	Bern. ^o <i>Bernardo</i> .
ag. ^{to} <i>agosto</i> .	B. L. M. ó b. l. m. <i>besa la</i>
Alej. ^o <i>Alejandro</i> .	<i>mano</i> .
Alv. ^o <i>Alvaro</i> .	B. L. P. ó b. l. p. <i>besa los pies</i> .
A. M. D. G. <i>Ad majorem Dei</i>	B. ^{mo} P. ^o <i>Beatísimo Padre</i> .
<i>gloriam</i> .	B. p. <i>Bendición papal</i> .
am. ^o <i>amigo</i> .	br. <i>Bachiller</i> .

(1) Copiadas, en su mayor parte, de la lista publicada por la Real Academia en su *Gramática*.

Las abreviaturas con * llevan de ordinario una tilde en los manuscritos.

- cap. ó cap.^o *capítulo*.
 cap.ⁿ *capitán*.
 capp.ⁿ *capellán*.
 cf., conf. ó confr. *confesor*.—
confirma, en documentos an-
 tiguos.
 cg. *centígramo*.
 cl. *centilitro, centilitros*.
 Clem.^{te} *Clemente*.
 cm. *centímetro, centímetros*.
 C. M. B. ó c. m. b. *cuyas ma-
 nos beso*.
 col. ó col.^a *columna — colonia*.
 com.^a *comisario*.
 comp.^a *compañía*.
 comps. ó cps. *compañeros*.
 con.^a *consejo*.
 conv.^{te} *conveniente*.
 corr.^{te} *corriente*.
 C. P. B. ó c. p. b. *cuyos pies
 beso*.
 crec.^{te} *creciente*.
 c.^{ta} *cuenta*.
 c.^{to} *cuarto*.
 D. ó D.ⁿ *Don*.
 D.^a *Doña*.
 DD. *Doctores*.
 Dg. *decagramo, decagramos*.
 dg. *decígramo, decigramos*.
 * dha., dho. *dicha, dicho*.
 dic.^o ó 10.^o *diciembre*.
 Dl. *decalitro, decalitros*.
 dl. *decilitro, decilitros*.
 Dm. *decámetro*.
 dm. *decímetro, decímetros*.
 doct. ó Dr. *doctor*.
 decum.^{to} *documento*.
 Dom.^o *Domingo*.
 dom.^a *domingo*.
 D. O. M. *Deus, Optimus, Ma-
 ximus*.
 * dra. dro. *derecha, derecho*.
 E. *este (oriente)*.
 ec.^{ca}, ec.^{co} *eclesiástica, ecle-
 siástico*.
 E. M. *Estado Mayor*.
 Em.^a *Eminencia*.
 Em.^{mo} ó * *Emmo. Eminentí-
 simo*.
 ENE. *estenordeste*.
 en.^a *enero*.
 ermit. *ermitaño*.
 esc.^a *escudo*.
 escs. *escudos*.
 ESE. *estesudeste*.
 etc. ó &. *etcétera*.
 Eug.^a *Eugenio*.
 Exc.^a *Excelencia*.
 Exc.^{ma} ó * *Excma, Excm.^{mo},
 ó Excmo. Excelentísima, Ex-
 celentísimo*.
 F. *Fulano*.
 F. de T. *Fulano de Tal*.
 F.^{co} ó Fran.^{co} *Francisco*.
 feb.^a *febrero*.
 * fha., fho. *fecha, fecho*.
 fol. *folio*.
 Fr. *Fray*.—*Frey*.
 * Frnz. ó Fz. *Fernández*.
 fund. *fundador*.
 g. *gramo, gramos*.
 g.^{de} ó * *gue. guarde*.
 gen.^l *general (dignidad)*.
 gob.^{no} *gobierno*.
 * gral. *general*.
 Greg.^a *Gregorio*.
 hect. *hectárea, hectáreas*.
 hg. *hectogramo, hectogramos*.

- hl. hectolitro, hectolitros.
 hm. hectómetro, hectómetros.
 ib. *ibidem*.
 id. *idem*.
 * igr.^a iglesia.
 Ign.^o Ignacio.
 Il.^o Ilustre.
 Il.^{mo} Il.^{ma} ó Illma., Illmo.
Ilustrísima, Ilustrísimo.
 Indulg. plen. ó I. P. Indulgen-
 cia plenaria.
 inq.^{or} inquisidor.
 intend.^{te} intendente.
 it. *item*.
 * izq.^a izq.^o izquierda, iz-
 quiendo.
 Jac.^{to} Jacinto.
 Jerón.^o Jerónimo.
 * Jhs. Jesús.
 J.^o (antiguamente) Juan.
 * Jph. José.
 juev. jueves.
 Jul.ⁿ Julián.
 kg. kilogramo, kilogramos.
 kl. kilolitro, kilolitros.
 km. kilómetro, kilómetros.
 l. ley—libro—litro, litros
 * lbs. libras.
 lib. libro—libra.
 lic. ldo. licenciado.
 L. S. Locus sigilli (lugar del
 sello).
 lun. lunes.
 M. Madre—Mediano, en exa-
 men.
 m. minuto, minutos—metro,
 metros.
 Man.^l Manuel.
 mañ. mañana.
- M.^a María.
 Marg.^{ta} Margarita.
 mart. martes.
 márts. mártires.
 may.^{mo} mayordomo.
 M.^e Madre.
 meng. menguante.
 miér. miércoles
 Mig.^l Miguel.
 mile.^s milésimas.
 min.^o ministro.
 mg. miligramo, miligramos.
 Mm. miriámetro, miriámetros.
 mm. milímetro, milímetros.
 monast.^o monasterio.
 Mons. Monseñor.
 M. P. S. Muy Poderoso Señor.
 Mr. Monsienn—Mister.
 mr. mártir.
 mrd. merced.
 * Mrn. Martín.
 * Mrnz. Martínez.
 Mtro. Maestro.
 mrs. maravedises—mártires.
 M. S. manuscrito.
 M. SS. manuscritos.
 m.^a a.^s muchos años.
 N. Nombre ignorado.—Nota-
 blemente aprovechado, en
 examen.—norte.
 N. B. Nota bene (nótese bien).
 n.^o ó núm. número (1.^o, prime-
 ro; 2.^o, segundo; 3.^o, terce-
 ro, etcétera).
 nov.^e ó 9.^e noviembre.
 * nra., nro. ó ntra., ntro. nues-
 tra, nuestro.
 N. S. Nuestro Señor.
 N.^a S.^a Nuestra Señora.

- N. S. J. C. Nuestro Señor Je-
sucristo.
- O. oeste.
- ob. ú * obpo. obispo.
- oct.^o ú 8.^o octubre.
- ONO. oesnoroeste.
- OSEO. oessuduoste.
- onz onza.
- * orn. orden.
- P. Papa.—Padre.
- P. A. por ausencia.
- p.^a para.
- pág. página.
- ¶ ágs. páginas.
- patr. patriarca.
- * pbro. ó presb. presbitero.
- P. D. posdata.
- p.^o padre.
- p. ej. por ejemplo
- penit. penitente.
- P. M. Padre Maestro
- P. O. por orden.
- P.^o Pedro.
- p.^o pero.
- P P porte pagado—por poder.
- p. por.
- * pral. principal.
- priv. privilegio
- proc. procesión.
- prof. profeta.
- pról. prólogo.
- * pror. procurador.
- prov.^a provincia.
- prov.^{or} provisor.
- P. S. post scriptum (posdata).
- Q B. S. M. ó q. b. s. m que
besa su mano.
- Q. B. S. P. ó q. b. s. p. que
besa sus pies.
- Q. D. G. ó q. D. g. que Dios
guarde.
- q.^o que.
- q. e. g. e. que en gloria esté.
- q. e. p. d. a. que en paz des-
cansé, así sea.
- q. l. b. l. m. que le besa la
mano.
- q. l. b. l. p. que le besa los pies.
- q.^o quien.
- q. s. g. h. que santa gloria haya.
- R. Reprobado, en examen.
- â. Responde ó respuesta.
- R.^{bi} Recibi.
- R.^o Récipe.
- R. I. P. A. requiescat in pace
amén.
- r.¹ real.
- R. P. M. Reverendo Padre
Maestro.
- r.^a reales.
- S. San ó Santo —Subresaliente,
en examen —sur.
- S.^a Señora.
- S. A. Su Alteza.
- sáb sábado.
- S. A. I. Su Alteza Imperial.
- S. A. R. Su Alteza Real.
- S. A. S. Su Alteza Serenísima.
- s. c. su casa.
- S. C. M. Sacra Católica Majes-
tad.
- S. C. C. R. M. Sacra, Cesárea
Católica Real Majestad.
- R. D. M. Su divina Majestad.
- Sb.^a Sebastián.
- secret.^a secretaria.
- S. D. Se despide.
- s. e. ú o. salvo error ú omisión

- Ser.^{ma} Ser.^{mo} ó * Serma., * tpo. tiempo.
 Sermo. Serenísima, Serent- V. ó Vd. usted.
 sismo. V. usted—Venerable—Véase.
 serv.^o servicio. ŷ. versículo.
 serv.^{or} servidor. V.^a vigilia.
 set.^o sept.^o ó 7.^o setiembre ó V. A. Vuestra Alteza.
 septiembre. V. A. R. Vuestra Alteza Real.
 sig.^{te} siguiente. V. B.^d Vuestra Beatitud.
 S. M. Su Majestad. V. E. Vuestra Excelencia, Vue-
 S. M. B. Su Majestad Británica. celencia, Vuecencia.
 S. M. C. Su Majestad Católica. vers.^o versículo.
 S. M. F. Su Majestad Fide- vg., v. g. ó gr. verbi gracia.
 lísima. Vic.^{te} Vicente.
 S.ⁿ San. Vic.^a Victoria.
 S. N. Servicio Nacional. vier. viernes.
 * Sor. Señor. virg ó vg. virgen.
 * spre. siempre. virgs. ó vgs. virgenes.
 S.^r ó Sr. Señor. V. M. Vuestra Majestad.
 * Sra. Señora. Vm. ó Vmd. vuestra merced ó
 s.^{ria}, srio, ó * sra, srio. secre- usted.
 taria, secretario. vn. vellón.
 * Srta. Señorita. V.^o B.^o Visto bueno.
 S. R. M. Su Real Majestad. vol volumen, voluntad
 S. S. Su Santidad. V. O. T. Venerable Orden Ter-
 SS. AA. Sus Altezas. cera.
 SS. MM. Sus Majestades. V. P. Vuestra Paternidad.
 SS.^{mo} Santísimo. V. R. Vuestra Reverencia.
 SS.^{mo} P. Santísimo Padre. * vra, vro., vuestra, vuestro.
 S. S.^{no} escribano. V. S. Vueseñoria ó Usia.
 S. S. S. su seguro servidor. V. S. I. Vueseñoria Ilustrisi-
 sup. suplica. ma, ó Usia Ilustrisima.
 supert.^{te} superintendente. v.^{ta}, v.^{to} vuella, vuello.
 supl.^{te} suplente. X.^{mo} diezmo.
 sup.^{te} suplicante. * xptiano. cristiano.
 ten.^{te} teniente. * Xpto. Cristo.
 test.^{mo} testamento. * xptóbal. Cristóbal.
 test.^o testigo.
 tít. ó tit.^o título.
 tom. ó t.^o tomo.

15^o quince grados.

aliquando (pr. <i>alicuando</i>) bo- nus dórmitat Homerus.....	de vez en cuando duerme el buen Homero.
alma máter	alma madre, lo más importante otro yo.
álder ego.....	
amicus Plato, sed magis amica véritas	Platón es mi amigo, pero la verdad es más amiga. desde el nacimiento.
a nativitate	ante todo.
ante omnia.....	en proporción.
a prorata.....	¿por qué?
a quia?	el águila no caza moscas.
áquila non cápít muscas.....	el arte es muy extenso, pero la vida es corta.
ars longa, vita brevis.....	cantos de oro.
áurea cármina.	execrable sed de oro.
auri sacra fames.....	ó Cé ar, ó nada.
aut Caésar, aut nihil.....	
audaces fortuna juvat (pr. <i>yú va!</i>).....	la fortuna ayuda á los audaces.
ave, Caésar, morituri te salú- tant.....	salve, César los que van á mo- rir te saludan.
beati possidentes	bienaventurados los que po- seen.
benedicamus Dómino	hendigamos al Señor.
bis.....	dos veces, repetido.
bis dat qui cito dat.....	el que da pronto, da dos veces.
bona fide	de buena fe.
Cálamo corrente.....	al correr de la pluma.
caro de carne mea.....	carne de mis carnes.
casus belli (pr. <i>bél-li</i>).....	caso de guerra.
cáveant cónsules!.....	vigilen los cónsules, ¡mucho cuidado!
circum circa	(estar) cerca, (andar) alrededor
cógito, ergo sum.....	pienso, luego existo.
cómpos sui.....	maestro de sí mismo, cuerdo, en el uso de su razón.
confíteor.....	yo confieso.
congratulámini.....	alegraos.
consummátum est.....	todo ha concluido.
córam pópulo	delante del pueblo.
Córpus Christi (pr. <i>Cristi</i>)....	Cuerpo de Cristo.
credo in unum Deum.....	creo en un solo Dios.
cui prodest?.....	¿á quién aprovecha?
cura ut váleas.....	cuídate para que te conserves bueno, consérvate bueno.
cur tan varíe?.....	¿por qué tan variamente?
déficit.....	faltó: lo que falta.
delenda (est) Carthago.....	hay que destruir á Cartago.

Deo gratias (pr. <i>gracias</i>).....	gracias á Dios.
de omni re scibili (pr. <i>scibili</i>), et quibusdam aliis.....	de todas las cosas que se pueden saber y de algunas otras. queriendo Dios, como Dios quiera, Dios mediante. lo que se desea como fin. el Señor sea con nosotros. Dios es caridad. Dios me lo dió, Dios me lo ha quitado.
Deo volente.....	
desiderátum	
Dóminus vobiscum	
Deus caritas (pr. <i>caritas</i>) est.	
Deus dédit, Deus abstulit....	
Deus ex machina (pr. <i>máquina</i>).....	Dios es el asunto, la fuerza principal, lo maravilloso. de vista. de ti se trata en esta historia.
de visu.....	
de te fábulá narrátur	
dignum est justum (pr. <i>justum</i>) est.....	digno y justo es.
divide et impera	divide y domina; divide y vencerás.
docendo, discitur.....	enseñando se aprende.
dóctor in utroque.....	doctor en uno y otro derecho.
do ut des	doy para que des.
dura lex, sed lex	la ley es dura, pero es ley.
ecce agnus Dei.....	he aquí el cordero de Dios.
ecce ancilla (pr. <i>ancilla</i>) Dómini	he aquí la esclava del Señor.
ecce filius tuus	he aquí á tu hijo.
ecce homo	he aquí al hombre.
ecce máter tua	he aquí á tu madre.
ecce lignum crucis	he aquí el madero de la cruz.
ego sum qui sum	yo soy el que soy.
ejusdem (pr. <i>ejusdem</i>) farinae ó ejusdem fúrfuris.....	de la misma calaña.
e plúribus únium	de muchas cosas, una.
ergo.....	luego (conjunción ilativa).
errare hóminum (ó humanum) est.....	el errar es propio de los hombres.
et caétera.....	y lo demás.
et nunc erudimini.....	y ahora aprended.
et cum spíritu tuo	y con tu espíritu.
ex abrupto	sin preparación.
ex abundantia (pr. <i>abundancia</i>) cordis, lóquitur os.....	de la abundancia del corazón habla la boca.
exaudi nos, Dómine	óyenos, Señor.
ex cáthedra	desde la cátedra, con autoridad de maestro.
ex libris.....	del libro (señal de posesión).

3' tres minutos.

1.º primero.

4' cuatro segundos.

2.º segundo.

NOTA. Para estudiar con acierto las abreviaturas antiguas, consúltese el *Manual de Paleografía Diplomática española*, del Sr. Muñoz y Rivero.

MONOGRAMAS (1) MÁS USUALES

XPICTOY, (*Christos*, en latin *Christus*), Cristo (2).

Iesus, hominum Salvator, Jesús, Salvador de los hombres.

Maria.

MATHP ΘEOY, (*Mater theoy*, en latin *Mater Dei*), Madre de Dios (3).

Ioseph, José.

(1) Del griego *monos*, uno solo, y *gramma*, letra: una sola letra. También se llama monograma la cifra que tiene dos, tres y aun cuatro letras.

(2) Los paleógrafos llaman *crismon* á este monograma.

(3) Este monograma, pospuesto al anterior, se encuentra en el escudo que usan los Padres Escolapios.

A PENDICE II

Muestra de los diversos tipos de letras de imprenta.

TIPO INGLÉS ⁽¹⁾

CUERPOS DE CAJA BAJA, REDONDOS Y CURSIVOS

- 20 En el principio creó
- 20 *En el principio creó*
- 16 En el principio creó Dios
- 16 *En el principio creó Dios el*
- 14 En el principio creó Dios el
- 14 *En el principio creó Dios el*
- 12 En el principio creó Dios el cielo y
- 12 *En el principio creó Dios el cielo y*
- 11 En el principio creó Dios el cielo y la
- 11 *En el principio creó Dios el cielo y la*
- 10 En el principio creó Dios el cielo y la
- 10 *En el principio creó Dios el cielo y la*
- 9 En el principio creó Dios el cielo y la tierra.
- 9 *En el principio creó Dios el cielo y la tierra.*

(1) Que no debe confundirse con la letra inglesa manuscrita

- 8 En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—
 8 *En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—*
 7 En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La tierra
 7 *En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La tierra*
 6 En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La tierra
 6 *En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La tierra*
 5 En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La tierra empero es—
 5 *En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La tierra empero es—*

CUERPOS DE CAJA ALTA

VERSALES Y VERSALITAS

- 12 EN EL PRINCIPIO CREÓ DI
 12 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO
 11 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS
 11 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y
 10 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL
 10 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y
 9 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO
 9 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA
 8 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO
 8 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA
 7 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA
 7 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA TIERRA.—2. LA
 6 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA TIE-
 6 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA TIERRA.—2. LA
 5 EN EL PRINCIPIO CREO DIOS EL CIELO Y LA TIERRA.—2. LA
 5 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA TIERRA.—2. LA TIERRA

TIPO ELZEVIRIANO

CUERPOS DE CAJA BAJA, REDONDOS Y CURSIVOS

- 10 En el principio creó Dios el cielo y la
 10 *En el principio creó Dios el cielo y la*
 9 En el principio creó Dios el cielo y la tierra.
 9 *En el principio creó Dios el cielo y la tie-*
 8 En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—
 8 *En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—*
 6 En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La tie-
 6 *En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La*

CUERPOS DE CAJA ALTA

VERSALES Y VERSALITAS

- 10 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL
 10 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA
 9 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIE-
 9 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA
 8 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO
 8 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA TIE-
 6 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA
 6 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA TIERRA.—2. LA

TIPO EGIPCIO

CUERPOS DE CAJA ALTA Y DE CAJA BAJA

- 9 EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL
 9 En el principio creó Dios el cielo y la tie-

- 8 **EN EL PRINCIPIO CREO DIOS EL CIE-**
 8 **En el principio creó Dios el cielo y la tierra.**
 7 **EN EL PRINCIPIO CREO DIOS EL CIE-**
 7 **En el principio creó Dios el cielo y la tie-**
 6 **EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL CIELO Y LA**
 6 **En el principio creó Dios el cielo y la tierra.—2. La**

TIPO NORMANDO (1)

CUERPOS DE CAJA ALTA Y DE CAJA BAJA

- 10 **EN EL PRINCIPIO CREO DIOS**
 10 **En el principio creó Dios el cielo y**
 8 **EN EL PRINCIPIO CREÓ DIOS EL**
 8 **En el principio creó Dios el cielo y la tie-**

TIPOS MANUSCRITOS USADOS TAMBIEN

EN LA IMPRENTA

Letra española.	<i>En el principio creó Dios</i>
Letra inglesa.	<i>En el principio creó D</i>
Letra francesa (2).	<i>En el principio creó Dios el</i>
Letra gótica.	<i>En el principio creó Dios</i>
Letra itálica.	<i>En el principio creó Dios el cielo</i>

(1) La letra de este tipo se llama también negrita.

(2) O redondilla.

APÉNDICE III

Palabras y frases extranjeras de uso común (1).

DEL FRANCÉS

Palabras y frases.	Pronunciación figurada.	Traducción.
A la dernière	á la dernier	á la última moda.
allons, petit garçon . . .	alón, petí garsón . . .	vamos, niño.
amateur	amateur	aficionado.
à merveille	á mervell	á las mil maravillas
Amiens	Amian	n. p. (2)
Angers	Ancher	n. p.
Anjou	Anchú	n. p.
Arras	Arrá	n. p.
attaché	ataché	agregado.
asperges	aspérch	espárragos.
au grand complet	o gran complé	muy lleno.
au plaisir	o plesir	á placer, á gusto.
au lever de rideau	o levé de ridó	al levantar el telón (sainete para le- vantar el telón).
ballon d'essai	balón desé	ensayo.
Balzac	Balsá	n. p.
Beranger	Beranché	n. p.
bijou	bichú	alhaja.
Brie	Bri	n. p.
Boileau	Bualó	n. p.
boudoir	buduar	tocador (de seño- ras).
boulevard	bulevar	paseo.
bouquet	buqué	ramillete.
buffet	biufé	ambigú.
Caen	Caén	n. p.
Cambray	Cambré	n. p.
Calais	Calé	n. p.
calembourg	calambur	equivoco.
comm'il faut	comil fo	como es necesario.
canard	canar	pato, bola, embuste

(1) No se incluyen en este apéndice los nombres propios extranjeros que se han castellanizado.

(2) Esta abreviatura significa nombre propio.

Cette.....	Set.....	n. p.
chaise longue.....	ches long.....	butaca corrida.
Clermont Ferrand....	Clermón Ferrán..	n. p.
Condillac.....	Condillá.....	n. p.
confort.....	confor.....	consuelo, amparo, abrigo.
Coppée.....	Copé.....	n. p.
Corneille.....	Cornell.....	n. p.
coterie.....	coterí.....	reunión, pandilla.
coupage.....	cupach.....	mezcla de vinos franceses con vi- nos españoles.
couplet.....	cuplé.....	copla.
crochet.....	croché.....	puntilla de gancho.
Cuvier.....	Cuvié.....	n. p.
chalet.....	chalé.....	chocilla: casa de campo.
Chalons sur-Marne...	Chalon sur Marn..	n. p.
Chambery.....	Chamberí.....	n. p.
Champagne.....	Champañ.....	n. p.
chaquet.....	chaqué.....	prenda de vestir.
charrette.....	charete.....	carreta: coche de dos ruedas.
Chateaubriand.....	Chatobrián.....	n. p.
cheque.....	chec.....	orden de pago, ta- lón bancario.
Chénier.....	Chenié.....	n. p.
Daguerre.....	Daguer.....	n. p.
dameiselle.....	damuasel.....	señorita.
debut.....	debú.....	primera presenta- ción, principio.
Dieu et mon droit....	Dié e mon drua...	Dios y mi derecho.
Dijon.....	Dichón.....	n. p.
Duguesclin.....	Diuguesclén.....	n. p.
Dupanloup.....	Diupanlup.....	n. p.
ecrévisse.....	ecrevis.....	cangrejo.
enragé.....	anraché.....	furioso.
entrecote.....	antrecot.....	carne de entre las costillas.
en tout-cas.....	an tu ca.....	en todo caso, som- brilla-paraguas.
Faure.....	For.....	n. p.
fin de siècle.....	fen de siecl.....	fin de siglo.
Foix.....	Fuá.....	n. p.
Fontainebleau.....	Fontembló.....	n. p.
Freycinet.....	Frisiné.....	n. p.
Garnier.....	Garnié.....	n. p.
Gerando.....	Cherandó.....	n. p.
Girard.....	Chirar.....	n. p.
Guizot.....	Guisó.....	n. p.

Gruyère.....	Gruyér.....	n. p.
Hachette.....	Hachett.....	n. p.
Havre.....	Havr.....	n. p.
honní soit qui mal y pense.....	honí suá qui mal y pans.....	sea tenido por vil el que piense mal.
Jacotot.....	Chacotó.....	n. p.
Lafayette.....	Lafyet.....	n. p.
Lafontaine.....	Lafontén.....	n. p.
Laissez faire, laissez passer.....	lesé fer, lesé pasé.	dejad hacer, dejad pasar.
Lamartine.....	Lamartín.....	n. p.
La revue.....	La revú.....	la revista.
Lavoissier.....	Levuasié.....	n. p.
Lebrun.....	Lebriun.....	n. p.
le clou.....	le clu.....	el clavo, lo más im- portante.
Legouvé.....	Leguvé.....	n. p.
le mot de la fin.....	le mo de la fen.....	la palabra final.
le nom ne fait rien à la chose.....	le nom ne fe rian a la chos.....	el nombre no hace á la cosa.
L'Epée.....	Lepé.....	n. p.
Le Petit Journal.....	Le Petí Churnal..	El Pequeño Dia- rio.
Le Gaulois.....	Le Goluá.....	El Galo (n. p. de un periódico).
Le Temps.....	Le Tamó.....	El Tiempo (íd. íd.)
Le Sage.....	Le Sach.....	n. p.
les adieux.....	les adieu.....	la despedida.
Le Journal des Debats.	Le Churnal de Debá.....	El Diario de los Debates (n. p. de un periódico).
Liberté, égalité, frater- nité.....	(Como está es- crito).....	Libertad, igualdad y fraternidad.
Louvre.....	Luvr.....	n. p.
Lourdes.....	Lurd.....	n. p.
madame.....	madam.....	señora mfa.
mademoiselle.....	mademoasel.....	señorita mfa.
Maine.....	Men.....	n. p.
maire.....	mer.....	alcalde.
maître d'hôte.....	metr dhotel.....	jefe de comedor.
maître queux.....	metr qué.....	cocinero mayor.
Mallebranche.....	Malbranch.....	n. p.

matinée	matiné.....	fiesta matutina, prenda blanca de vestir que usan las señoras.
menu	menú.....	lista de los platos de una comida.
messieurs.....	mesié.....	señores.
Mirabeau.....	Mirabó.....	n. p.
mise en scène.....	mis an sen.....	manera de estar puesta la escena.
Molière.....	Molier.....	n. p.
monsieur.....	Monsié.....	señor.
Montaigne.....	Montéñ.....	n. p.
Montgolfier.....	Montgolfié.....	n. p.
Montpensier.....	Montpansié.....	n. p.
Musset.....	Musé.....	n. p.
Nancy.....	Nansí.....	n. p.
Orleans.....	Orleán.....	n. p.
On parle français.....	on parl fr. nsé.....	se habla francés.
oui.....	uí.....	sí.
paletot.....	paletó.....	gabán.
Papin.....	Papén.....	n. p.
pardessus.....	pardesú.....	sobretudo.
parterre.....	parterr.....	jardín en forma de cuadro.
pas encore.....	pas ancor.....	todavía no.
Pau.....	Po.....	n. p.
peluche.....	peluch.....	felpa.
pendant.....	pandant.....	colgante (que háce simetría).
petit pois.....	petí puá.....	guisantes.
Pierrot.....	Pierró.....	Perico.
poissons d'Avril.....	puasón davril.....	patraña, inocenta- da, engaño.
portier.....	portié.....	cortina.
Poitiers.....	Puatié.....	n. p.
Polignac.....	Poliñá.....	n. p.
Pompadour.....	Pompadur.....	n. p.
Proudhon.....	Prudón.....	n. p.
quadrille.....	cadrilla.....	cuadrilla.
quartier.....	cartié.....	cuartel, barriada.
Rabelais.....	Rablé.....	n. p.
Racine.....	Rasín.....	n. p.
Reaumur.....	Romiur.....	n. p.
Reims.....	Ren.....	n. p.
Remontoire.....	Remontuar.....	n. p.
reprisse.....	reprís.....	continuación (1).

(1) En términos de teatro, poner en escena una obra estrenada hace algún tiempo.

restaurant.....	restorán.....	fonda.
Rochefort.....	Rochfor.....	n. p.
Rousseau.....	Rusó.....	n. p.
Saint Barthélémy...	Sen Bartelemf....	San Bartolomé.
Saint Cloud.....	Sen Clu.....	n. p.
Saint Nazaire.....	Sen Naser.....	n. p.
sans façon.....	san fasón.....	sin impedimento.
Scribe.....	Scrib.....	n. p.
s'il vous plait.....	sil vu ple.....	si usted gusta.
Sèvres.....	Sevr.....	n. p.
soi disant.....	suá disán.....	digámoslo así.
soirée.....	suaré.....	fiesta nocturna, ve- lada.
suite.....	suit.....	serie, cosas segui- das.
sur menage.....	sur menach.....	sobrecarga.
tableau.....	tabló.....	cuadro.
tête a tête.....	tet á tet.....	entrevista.
toilette.....	tualet.....	tocado.
touriste.....	turist.....	el que viaja por re- creo.
Tours.....	Tur.....	n. p.
trop de zèle.....	tro de cel.....	celo excesivo.
trousseau.....	trusó.....	equipo de novia
Valenciennes.....	Valancién.....	n. p.
Valois.....	Valuá.....	n. p.
Vendée.....	Vandé.....	n. p.
Vendôme.....	Vandom.....	n. p.
Vichy.....	Vichf.....	n. p.
Voltaire.....	Voltér.....	n. p.
wagon-lit.....	wagón li.....	wagón cama.

DEL ITALIANO

A giorno.....	á chiorno.....	al día.
Alighieri (Dante).....	Aliyeri.....	n. p.
allegro molto e vivace.	alegro molto e vi- vache.....	muy vivo.
anch'io son pittore. . .	anquio son pítore . .	yo también soy pintor.
Arezzo.....	Areso.....	n. p.
bel canto.....	».....	el canto bello.
Bellini.....	Bel-lini.....	n. p.
Cagliari.....	Calliari.....	n. p.
cicerone.....	chicherone.....	guía.

cosi va il mondo, bim- ba mia.....	cosi va il mondo, bimba mfa.....	así va el mundo, niñita mfa.
e pur si muove.. ..	»	y, sin embargo, se mueve.
Gioja.....	Dchoya.....	n. p.
la donna e movile..	la donna e móvile.	la dama es muda- ble.
per varia natura e bella	per varia natura e bel-la.....	La naturaleza es bella, porque es varia.
Pestalozzi.....	Pestalosi.....	n. p.
Secchi.....	Sequi.....	n. p.
signora.....	siñora.....	señora.
signore.....	siñore.....	señor.
si non e vero e ben trovato.. ..	»	si no es verdad, al menos está bien dicho.
soprano.....	»	tiple.
sotto voce.....	soto voche.....	en voz baja.
stare sulla carda.....	estare sul-la carda.	estar en incerti- dumbre.
Taparelli.....	Taparel-li.....	n. p.
tessitura.....	»	tejido, tensión.
traduttore, traditore..	»	traductor, traidor.
tutti gli mundi.....	tuli li-mundi.....	todo el mundo.
un bel morir tutta la vita onora.....	»	una buena muerte honra toda la vida.
variazioni.....	variasioni.....	variaciones.
vendeta.....	»	venganza.
Vercelli.....	Verchel-li.....	n. p.
villa.....	vil-la.....	quinta de recreo.

DEL INGLÉS

Alleghanis.....	Eliguenis.....	n. p.
all righth.....	ol rait.....	muy bien, con- forme.
Bacon.....	Béicon.....	n. p.
Bain.....	Ben.....	n. p.
beefsteak.....	bifstek.....	pedazo de carne de VACA.

Bell.....	»	n. p.
bill.....	»	proyecto de ley, le- tra de comercio.
Birmingham.....	Bérminguen.....	n. p.
break.....	brek.....	coche.
Brighton.....	Bráiton.....	n. p.
Brooklyn.....	Bruclin.....	n. p.
bull dog.....	bul dog.....	perro dogo.
Byron.....	Bairon.....	n. p.
Cambridge.....	Quémbrich.....	n. p.
carrik.....	cárrik.....	capote sin mangas.
clipper.....	clíper.....	corbeta.
clown.....	claun.....	payaso.
club.....	cléb.....	círculo de reunión.
cold cream.....	col crim.....	crema ó nata fría, sorbete de leche.
Cromwel.....	Cróm-uel.....	n. p.
Crusoe.....	Criusó.....	n. p.
Chicago.....	Tehiquego.....	n. p.
Dalton.....	Dálton.....	n. p.
dandy.....	déndi.....	gomoso.
Darwin.....	Dár-uin.....	n. p.
Davis.....	Devis.....	n. p.
Delfoe.....	Delfo.....	n. p.
Dickens.....	Díquens.....	n. p.
docks.....	docs.....	muelles, almacenes de aduanas.
Dover.....	Dovr.....	n. p.
Davy.....	Dévi.....	n. p.
Edison.....	Eidisión.....	n. p.
Farewell.....	Per uel.....	n. p.
fashion.....	fasión.....	moda.
fashionable.....	fasionable.....	de moda.
foot ball.....	fut-boll.....	juego de pelota.
for ever.....	for éver.....	por siempre.
foreign office.....	fóren ófis.....	ministerio de Es- tado.
Francklin.....	Fránclin.....	n. p.
garden party.....	gárden párti.....	reunión en el campo
Gay.....	Gue.....	n. p.
Georgetown.....	Yors-taun.....	n. p.
Gladstone.....	Gláston.....	n. p.
Glasgow.....	Glesgo.....	n. p.
go ahead.....	goájed.....	vaya á la cabeza.
God save the Queen...	Hod sev di Kuin..	Dios salve á la Reina.
great attraction.....	greit atrácsion....	gran efecto.
great old man.....	greit old man....	el gran anciano (1).

(1) Así llaman los ingleses á Gladstone.

Greenwich.....	Grfnich.....	n. p.
groom.....	grum.....	rodrigón, escudero, mozo de servicio.
hall.....	jol.....	salón.
Hamlet.....	Jámlet.....	n. p.
hansond cap.....	jánsón keip.....	coche de forma es- pecial, inventado por Hansond.
high life.....	jailaif.....	la vida de aristó- crata.
Herbert.....	Jérber.....	n. p.
Herchell.....	Jérchel.....	n. p.
home rule.....	jóm rul.....	autonomía.
home ruler.....	jóm rúler.....	autonomista.
homes tead.....	jómsted.....	casa con sus depen- dencias y el terre- no de cultivo ne- cesario para una famil'a.
Hudson.....	Júdsón.....	n. p.
Hughes.....	Jiug.....	n. p.
interview.....	interviú.....	entrevista.
Lancaster.....	Láncaster.....	n. p.
leader.....	líder.....	jefe, guía.
limited.....	límitid.....	limitado (1).
Lincoln.....	Líncon.....	n. p.
Liverpool.....	Liverpul.....	n. p.
Locke.....	Lock.....	n. p.
lord.....	lord.....	señor.
lunch.....	launch.....	comida ligera que se toma de doce á una de la tarde.
Macbeth.....	Machiz.....	n. p.
Macaulay.....	Mákiule.....	n. p.
mail coach.....	meil coch.....	correo en diligen- cia.
Manchester.....	Mánchester.....	n. p.
match.....	mach.....	unión, apuesta.
meeting.....	mítin.....	reunión.
mildiew.....	mildiú.....	especie de insecto.
Milton.....	Míltón.....	n. p.
mister.....	mister.....	señor.
mistress.....	míses.....	señora.
miss.....	mis.....	señorita.
my queen.....	mai kuin.....	mi reina.
Necker de Saussure.	Néker de Sossir...	n. p.

(1) Indica que en las compañías comerciales los accionistas no responden más que de un capital fijo.

Newton.....	Niúton.....	n. p.
Northumberland.....	Norzumbérlend...	n. p.
O'Conell.....	Oconel.....	n. p.
Oxford.....	Ósford.....	n. p.
pale ale.....	pel el.....	cerveza pálida.
Pitt.....	Pit.....	n. p.
plaid.....	pled.....	chal.
Plantagenet.....	Pléntechenet.....	n. p.
plum buding.....	plóem búding.....	pastel ó bollo de ci- ruelas.
Poe (Edgardo).....	Po.....	n. p.
Portsmouth.....	Pórtsmuz.....	n. p.
queen.....	kuin.....	reína.
rail.....	rell.....	vía de hierro.
record.....	récord.....	recorrido por velo- cipedistas.
recordman.....	récorman.....	velocipedista, que ha hecho una ca- rrera.
remember.....	remémber.....	recuerdo.
roast-beef.....	róstbif.....	carne asada.
Roserbery.....	Rósberi.....	n. p.
Salisbury.....	Sásbere.....	n. p.
sandwichs.....	sánd-nich.....	emparedado (pas- tel).
self governement.....	self góverment ...	gobierno del pueblo por sí mismo.
Shakespeare.....	Chékspir.....	n. p.
Singapoore.....	Singapur.....	n. p.
sleeping car.....	slípin car.....	coche cama.
skating ring.....	esquétin rin.....	sala de patinar.
Southampton.....	Sauzámtón.....	n. p.
spechs.....	spich.....	discurso.
Spencer.....	Spénsers.....	n. p.
spleen.....	splin.....	tr steza.
smoking.....	smókin.....	prenda de vestir.
sport.....	sport.....	diversión en el campo.
sportman.....	spórtman.....	el que es amigo de diversiones cam- pestres.
struggle for life.....	stréguel for laif...	la lucha por la exis- tencia.
Stuart Mill.....	Stuart Mil.....	n. p.
Tennyson.....	Ténnison.....	n. p.
that is the question...	dat is di ouéstion..	Esta es la cuestión.
The Times.....	Di Táims.....	El Tiempo (n. p. de un periódico).
the time is money....	di táim is mone...	el tiempo es oro.
Very selected.....	veri seléctid.....	muy selector.

Very well	veri güel.	muy bien.
well come.	güel com.	bien venido.
Walter Scott	Guóltter Scott.	n. p.
Washington	Guásington.	n. p.
Washington Irving.	Guásington Ir-uin.	n. p.
Wellington.	Gütlinton	n. p.
White	Guáit.	n. p.
Windsor	Güfnsor.	n. p.
Wiseman	Guáisman.	n. p., que significa hombre sabio.
yankee	yanki.	natural de los Esta- dos Unidos.
yatch	yot.	barco de recreo.
yes	yes.	sí.

DEL ALEMÁN

Fröebel.	Frébel.	n. p.
Göethe.	Guete.	n. p.
Haüy	Jauí	n. p.
Hegel.	Jéguel.	n. p.
Heine.	Jeine	n. p.
Helmholtz.	Jelmjolz	n. p.
Herbart	Jérbart	n. p.
Hohenzollern	Jojensóler.	n. p.
Holstein.	Jolstain	n. p.
Humboldt	Jumbold	n. p.
Kiel	Kil	n. p.
Kiepert	Kíper.	n. p.
Könisberg.	Quónisberg.	n. p.
Krause.	Kraus	n. p.
kultu. kampf	culturcampf.	combate por la ci- vilización.
Leibnitz	Láibnits	n. p.
Leipzig	Láipsig	n. p.
Lessing	Lésing	n. p.
Liebig	Líbig.	n. p.
Niémeier.	Nimayer.	n. p.
Oververg.	Óververg	n. p.
Reichsrath.	Raijsrat.	Consejo del impe- rio alemán.
Reichstag.	Raijstag.	Parlamento del im- perio alemán.
Schelling.	Séting.	n. p.
Schelegel.	Sléguel	n. p.
Schiller	Síler.	n. p.
Schöeffer	Séfer.	n. p.
Schubert	Súber.	n. p.
Schwartz.	Svarts.	n. p.

Wagner.....	Vagner.....	n. p.
Weber.....	Véber.....	n. p.
Werther.....	Vérter.....	n. p.
Vogel.....	Vóguel.....	n. p.
von.....	fon.....	de, partícula que indica nobleza.
Württemberg.....	Vúrtember.....	n. p.
Ziller.....	Tsiler.....	n. p.
zollverein.....	tsólferain.....	unión aduanera.

DEL LATIN

Ab æterno.....	desde la eternidad.
ab initio (pronúnciese <i>inicio</i>)..	desde el principio.
ab intestato.....	sin testar.
ab irato.....	con violencia, por un movimiento de ira.
abrenuntio (pr. <i>ab-renuncio</i>)..	yo detesto, yo renuncio.
ab ovo.....	desde el huevo (de Leda), desde el origen.
accéssit.....	se acercó: recompensa inmediatamente inferior á la de los premios.
actum est.....	se concluyó.
ad absurdum.....	por el absurdo (modo de argüir)
ad hoc.....	á propósito.
ad hóminem (argumentum)...	(argumento) tomado del que discute en contra.
ad kalendas graecas.....	para un tiempo lejano ó indeterminado.
ad libitum.....	á capricho, libremente.
ad majorem (pr. <i>mayórem</i>) Dei gloriam.....	á la mayor gloria de Dios.
ad pédem litteræ.....	al pie de la letra.
ad perpetuam rei memoriam..	para perpetua memoria.
ad referéndum.....	á condición de que luego sea aprobado.
ad vitam aeternam.....	á la vida eterna.
aeternum vale.....	adiós para siempre.
a fortiori (pr. <i>forcíori</i>).....	con mayor razón.
a látere.....	de al lado.
álbum.....	lo blanco, libro en blanco, que luego se llena con firmas, dibujos, etc.
álea jacta (pr. <i>yácta</i>) est.....	la suerte está echada
alpha et ómega.....	el alfa y la omega (1), el principio y el fin.

(1) Primera letra y última del alfabeto griego.

Lectura vulgar ó corriente y lectura expresiva ó bella lectura.—Lectura explicada.—Lectura improvisada y lectura preparada.—Consideraciones sobre la lectura improvisada..... 293

CAP. III.—*Cualidades de la lectura en alta voz.*—División de las cualidades artísticas propias de la lectura en alta voz.—Cualidades referentes á la interpretación del escrito.—Idem referentes á la expresión.—Idem generales.—Vicios opuestos y manera de corregirlos.—Efectos de la bella lectura..... 297

CAP. IV.—*Del local destinado á la lectura en alta voz y del auditorio.*—Condiciones higiénicas del local destinado á la lectura en alta voz.—Manera de corregir algunos defectos acústicos de los locales mal acondicionados.—Determinación del punto más favorable para la producción de la lectura.—Observaciones referentes al auditorio.—Idem sobre la crítica aplicada á la Lectura..... 312

CAP. V.—*Reglas generales para la lectura en alta voz.*—I. Elección de la obra que se ha de leer.—Preparación que el lector debe dar á cada lectura.—Ensayos.—¿Se debe leer como se habla?..... 317

II.—De la respiración en el acto de leer: observaciones y reglas.—Del uso de la voz media en la lectura.—¿Qué debemos hacer para que la lectura sea más perceptible cuando no se oiga bien por defecto de voz?—Reglas sobre el tono, la postura, modo de colocar el escrito y manera de comenzar á leer.—Prácticas que el lector debe observar mientras dure la lectura en alta voz.—Necesidad de la práctica para poseer con perfección el ARTE DE LA LECTURA..... 321

CAP. VII.—*Ejercicio práctico.*—Estudio del romance titulado *El Desafío de Tarfe*, para leerle expresivamente haciendo aplicación de las reglas ya conocidas..... 329

CONOCIMIENTOS COMPLEMENTARIOS

METODOLOGIA ESPECIAL DE LA LECTURA

CAPITULO PRIMERO.—*De la enseñanza de la lectura en la escuela primaria.*—Necesidad de estos conocimientos pedagógicos para completar el estudio del ARTE DE LA LECTURA.—Fin que nos debemos proponer con la enseñanza de la Lectura en la escuela primaria.—Importancia de la Lectura en la educación é instrucción de los niños.—Dificultades que ofrece su enseñanza.—¿Cuándo puede el niño comenzar á vencerlas?—Necesidad de un método para transmitir esta enseñanza..... 345

CAP. II.—*Métodos, procedimientos y formas particulares para la enseñanza de la lectura.*—Métodos de Lectura y su división común.—Deletreo y sus clases.—Silabeo.—Métodos verbales.—Ejemplos más conocidos.—Ventajas é inconvenientes de cada una de estas clases de métodos.—Elección del método para la enseñanza de la Lec-

	PÁGS.
tura.—Procedimientos para esta enseñanza indicando los principales.—Enseñanza simultánea de la Lectura y de la Escritura.—Formas de enseñanza propias de la Lectura.....	350
CAP. III.— <i>Exposición de un método de lectura y de algunos procedimientos para aplicarle.</i> —Cualidades de los métodos particulares de Lectura.—Exposición de un método graduado para dicha enseñanza.—Programa del primero, segundo y tercer grado.—Observaciones prácticas relativas á cada uno.—Forma de dar una lección á los niños.....	361
CAP. IV.— <i>Carteles, cartillas y libros de lectura.</i> —Utilidad de los carteles y de las cartillas para la enseñanza de la Lectura.—Condiciones que han de reunir los libros de Lectura: doctrinales, literarias, pedagógicas y materiales.....	368
CONCLUSIÓN.—Medios de propagar la afición á las buenas lecturas.—Cooperación que puede prestar á este fin el maestro de primera enseñanza.....	374
APÉNDICE PRIMERO.—Abreviaturas usuales.....	380
APÉNDICE SEGUNDO.—Muestra de los diversos tipos de letras de imprenta.....	386
APÉNDICE TERCERO.—Palabras y frases extranjeras de uso común.....	390



