

## ACENTUACIÓN CASTELLANA



11

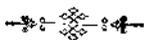
# EXAMEN CRÍTICO

DE LA

# ACENTUACIÓN CASTELLANA

POR

EDUARDO BENOT



MADRID

LIBRERÍA DE LA VIUDA DE HERNANDO Y C.<sup>ª</sup>

calle del Arenal, núm. 11.

1886

—  
**ES PROPIEDAD**  
—

---

Imprenta de la Viuda de Herpando y C.<sup>a</sup>, calle de Fernaz, núm. 13

# PRÓLOGO.

---

LA ACADEMIA ESPAÑOLA se dignó honrarme de un modo excepcional en 1863, nombrándome «MIEMBRO DE LA MISMA CORPORACIÓN EN LA CLASE DE CORRESPONDIENTE ESPAÑOL».

Los Estatutos de entonces imponían a los ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES ESPAÑOLES la obligación de presentar en el término de tres años trabajos propios del Instituto; i, en cumplimiento de tal precepto, presenté a la Academia, a principios de 1866, el «EXAMEN CRÍTICO DE LA AGENTUACIÓN CASTELLANA» que sigue a continuación:

Como la obra estaba dedicada exclusivamente a la Academia, mandé imprimir cortísimo número de ejemplares: los necesarios únicamente para entregar uno a cada Académico, en calidad de copia reservada, no impresa para la publicación. Sin embargo, en la Imprenta tiraron hasta ciento, cuyo exceso reservé, a fin de consultar con amigos entendidos la novedad tipográfica introducida en la impresión; i de uno de estos ejemplares me sirvo ahora para la reimpresión de este opúsculo; pues de los enviados a la ACADEMIA uno sólo llegó;—el destinado al archivo de la Corporación;—i los demás, dedicados personalmente a los señores ACADÉMICOS, padecieron todos extravío, tanto menos explicable, cuanto que yo tomé las debidas precauciones al enviarlos a Madrid con toda seguridad desde Cádiz, donde se imprimieron.

De la reserva existen hoy cinco o seis ejemplares en poder de algunos señores ACADÉMICOS.



Esta obra en su totalidad reaparece tal como en 1866 la imprimí; circunstancia que ha de tener presente el lector, toda vez que ya hoy, por el progreso de estos últimos veinte años, no son por entero pertinentes *algunas* de las alusiones,— en aquel momento perfectamente exactas,— relativas al atraso de nuestras industrias i al estado lamentable de los conocimientos que constituyen el patrimonio común,



He hecho, sin embargo, una modificación.

Yo venía pensando en la Acentuación desde 1852, con motivo de los *OPÚSCULOS SOBRE LA INSTRUCCIÓN PRIMARIA*, reimpresos aquel año por el a la sazón Cardenal Arzobispo de Sevilla D. Judas Tadeo Romo. Tengo entendido que este autor haya sido el primero en sugerir que la *s* i la *n*, cuando son finales de un vocablo, no deben tomarse en cuenta para nada en la Acentuación Castellana, por ser generalmente esas dos consonantes signos de plural en los nombres i los verbos, respectivamente, i no alterar, con su agregación a los singulares, el sitio ni las circunstancias de la acentuación.

Casa,	casas,
pórtico,	pórticos,
habla,	hablan,
dominará,	dominarán, etc.

Por manera que, *suponiendo mentalmente la no existencia de cualquiera de esas dos letras terminales*, sean o nó signos de

*plural*, los vocablos habrán de acentuarse en todos aquellos casos en que se acentuarían si terminaran en vocal. Por ejemplo:

CÁNTARAS, CANTARAS, CANTARÁS,  
CITARAS, CITARAN, CITARÁN.

Suprimamos con el pensamiento la **s** i la **n** finales de estas voces, i tendremos:

CÁNTARA, CANTARA, CANTARÁ  
CÍTARA, CITARA, CITARÁ;

vocablos en que hai que pintar acento en la vocal primera i en la tercera, respectivamente, para no pronunciarlas como la segunda, donde no se pinta, EN VIRTUD DE REGLA GENERAL.

El Cardenal Romo no propuso resueltamente en 1852 que la **s** i la **n** terminales dejaran de contarse SIEMPRE para los fines de la acentuación; ni yo tampoco lo propuse MÁS QUE EX PARTE a la Academia Española en 1866 cuando le presenté este opúsculo.

Yo había observado que la **n** sólo es signo de plural en las terminaciones

**en, an, leron, aron;**

i por eso me limité a recomendar que la **n** no se contase para nada ÚNICAMENTE cuando formase parte de alguna de esas cuatro terminaciones (1); medio de conservar sin acento, según era entonces costumbre, los finales en **in** i en **un**

**jardín, segun,**

i el gran número de los acabados en **on** no precedidos de **r**:

**razon, constitucion,** etc.

---

(1) Como auxilio mnemónico recomendé el desdichado endecasílabo

**Belen i Juan comieron i cenaron.**

Pero la Academia Española ha decidido, hace pocos años, radicalmente la cuestión. La *s* i la *n* finales no se cuentan para nada cuando se trata de acentuar. Si un vocablo debe acentuarse cuando no acaba en ninguno de esos dos signos de plural, se acentuará también cuando termine por alguno de ellos.

No puede darse nada más sencillo ni más general.

Verdad que hai ahora que acentuar voces tales como

jamás, afán, desdén, carmín, acción, atún,

que antes no se acentuaban; pero, en cambio, no hai que pintar el tilde acentual en otras, tales como

atlas, martes, oasis, Carlos, Venus,  
examen, alguien, crimen, joven, numen,

que antes lo exigian; i, aunque el número de las que dejan hoy de acentuarse es menor que el de las que ahora hai que acentuar, la regla nuevamente dictada por la Academia aparece libre de todo el enojoso cortejo de excepciones que antes acompañaba a los preceptos ortográficos relativos a la acentuación.

Como la Ortografía más se sabe por REPRESENTACIÓN IMAGINATIVA de las voces escritas que por conocimiento reflejo de las reglas, toda innovación ortográfica causa, al implantarse, verdadera extrañeza en los ojos, habituados a otra cosa; pero semejante extrañeza cesa pronto; i todos agradecen, al cabo, la desaparición de difíciles normas erizadas de excepciones. ¿Quién recuerda ahora el clamoreo que en el primer cuarto de este siglo se levantó contra la Academia Española (no sólo en España, sino en el Extranjero) entre los fanáticos por las etimologías, cuando la docta Corporación dispuso que no se escribiese

Santísimo,	sino santísimo,
quanto,	sino cuanto,
chímera,	sino químera,
Çaragoça,	sino Zaragoza,
Systema,	sino sistema, etc., etc.

¿no ganó entonces inmensamente la Ortografía española, al conformar la escritura con la pronunciación? Pues lo mismo ha sucedido ahora. Al principio la extrañeza produjo alguna burla; luego la rutina excitó a la pereza para resistir a la novedad;... hoy todo el mundo se encuentra muy bien hallado con ella; ¡a todos horrorizaría un retroceso a lo antiguo, teniendo que tomarse el impropio trabajo de volver a aprender enojosas excepciones, ya felizmente olvidadas. Además, obtenido un progreso, el retroceso es imposible; sobre todo porque los viejos pronto mueren, ¡los que vienen se encuentran con lo mejor.

¿Que existen todavía quienes continúan con la rutina!! ¡bien; ¿qué? Personas hay aún que no entrarán en un tranvía así las aspen; ¡labradores que continúan muy contentos con sus arados del tiempo de Osiris! Pero, quieran o nó esos seres respetables, lo nuevo se impone siempre, por ser siempre más racional incomparablemente que lo viejo.



Lo mismo sucederá cuando deje de usarse la *y* griega como conjunción o como final en *nar, voy, estar, voy, rev...* ¡también todo el mundo encontrará justo que no se acentúen las vocales

**a, e, o, u,**

cuando hacen de preposiciones o de conjunciones en cláusulas tales como

vay **a** Francia,  
padre **e** hijo,  
Juan **o** Diego,  
glorias **u** honores.

Si el acento ha de pintarse sólo sobre aquellas vocales prominentes en que carga con más fuerza la pronunciación, ¿no

es práctica desprovista de todo fundamento i contraria a toda sistematización lógica el rutinario abuso de pintar acentos sobre vocales JAMAS PRONUNCIADAS FUERTEMENTE?

Ya en la ANTOLOGIA ESPAÑOLA, Revista de Ciencias, Literatura, Bellas artes i Crítica, dirigida en 1818 por hombres tan competentes como D. Simón Santos Lerín i D. Rafael María Baralt, se insertaron trabajos de D. José Bartolomé Gallardo, fechados a 27 de Septiembre de 1826, en los cuales no se usaba la *y* griega, sino la *i* latina, como conjunción, ni se acentuaban las vocales *a*, *e*, *o*, *u*, solas o usadas como preposiciones o conjunciones (1).

El gran prosodista D. ANDRÉS BELLO, en su excelente obra «PRINCIPIOS DE LA ONTOLOGIA I MÉTRICA DE LA LENGUA CASTELLANA,» impresa en Santiago de Chile (2), tampoco usa la *y* griega ni acentúa esas vocales cuando van solas como nexos prepositivos o conjuntivos.

Varios otros autores de nota han hecho lo mismo; i recientemente la Academia Española, en las últimas ediciones de su Gramática, ha declarado no solamente que no existe «RAZÓN NINGUNA» prosódica para la costumbre de acentuar la preposición *a* i las conjunciones *e*, *o*, *u*, sino también que «CONTRA TODA RAZÓN» ortográfica usurpa la *y* griega los oficios de la *i* latina.

¿Por qué, pues, ha de continuar lo que carece de «razón»?

\*  
\* \*

La modificación que he introducido en la edición presente, consiste, pues, en adoptar las decisiones de la Academia, i no seguir respecto de las voces terminadas en *n* el sistema

(1) En la impresión hai todavía acentuadas muchas de estas vocales, i aun alguna que otra vez se encuentra la *y* griega como conjunción o como final; pero bien se echa de ver que tal falta de sistema es imputable al corrector de pruebas, i nó al autor.

(2) Tengo a la vista la tercera edición, publicada en 1859.

que propuse, i adopté en la edición de 1866, de no contar para nada este signo de plural en las solas terminaciones

**en, an, ieron, aron.**

Lo hecho i promulgado por la Academia es más radical i más sencillo. Además, el público ha adoptado ya generaluente el precepto de acentuar las voces acabadas en **n** cuando carga la pronunciación sobre la última sílaba.

\*  
\* \*

En lo que no he introducido variación ninguna ha sido en el sistema de distinguir con un punto por debajo toda vocal que no se une a la siguiente para constituir diptongo o SILABA MÉTRICA con ella.

Actualmente se encomiendan al tilde acentual dos funciones muí distintas i que no puede cumplir constantemente bien: una, la demarcar la vocal en que carga más la pronunciación; otra, la de indicar que la vocal marcada con el tilde del acento no forma diptongo o SILABA MÉTRICA con la vocal siguiente.

Este doble empleo del signo acentual debe cesar por insuficiente, complejo i fuera del sistema que hoy informa la acentuación castellana.

Si, por norma general de la lengua, en los nombres acabados por consonante carga la pronunciación sobre la última sílaba, (on cuya virtud no se les pinta acento); v. gr.:

desliz, salud, azul),

¿por qué han de acentuarse

raíz, ataúd, baúl?

Puesto que estas voces acaban en consonante, ¿no se sabe ya que la pronunciación, en virtud de reglas establecidas, ha de cargar en la última vocal? Pues se acentúan sólo para

que la vocal penúltima no se una a la última en diptongo. El acento, entonces, no es signo de *fuerza* al emitir el aliento, sino de *duración ó tiempo* de las sílabas. I si existe en la Ortografía castellana la *crema* o *diéresis*, ¿no sería más adecuado escribir

ríiz, añud, bául?

\*  
\* \*

Pero... no es éste el lugar propio para manifestar los inconvenientes de la promiscuidad de funciones del tilde acentual, tan sujeta a reparos.

En el EXAMEN CRÍTICO siguiente se trata de esta cuestión con toda la amplitud necesaria, i a ese EXAMEN CRÍTICO debo referirme, so pena de tratar aquí muy someramente lo que no puede llevar al ánimo la convicción, sin pruebas i demostraciones acabadas.

Sólo me cumple aquí anticipar que en el siguiente impreso un punto bajo una vocal indica que esta vocal no forma diptongo o sinalefa con la siguiente; o bien que, en *versificación*, no constituiría SÍLABA MÉTRICA con ella.

\*  
\* \*

Es absolutamente necesario que en español haya dos índices ortográficos del todo diferentes: uno para distinguir de las demás a la vocal que en cada palabra se enuncie con más *FUERZA*; i otro para señalar e individualizar a toda vocal *contigua a otra* que se pronuncie por sí sola en el *tiempo* de una SÍLABA MÉTRICA, sin unirse en diptongo o en sinalefa a la vocal inmediata.

Para indicar el elemento *dinámico* de la emisión de la voz, esto es, la *fuerza* del aliento, es signo muy adecuado nuestro tilde acentual; pero, para marcar el elemento *temporal*, esto

es, la DURACIÓN de una SILABA METRICA, no tenemos indice a propósito ninguno (1). El subpunto que propongo nada deja que desear.



Es necesario el tilde acentual, porque en español no hai *estructuras elocutivas invariables* indicadoras de la sílaba en que por *naturaleza* cargue la FUERZA de la emisión. Además, es grandisimo el número de vocablos que se escriben con las mismas letras i que sin embargo varían de significado, sólo porque varía el sitio del acento:

Cáscara, cascara, cascará,  
Cálculo, calculo, calculó,  
Círculo, circulo, circuló,  
Apóstrofe, apostrofe, apostrofó,  
Intérprete, interprete, interpreté,  
Tomo, tomó,  
Saco, sacó,  
Tome, tomé,  
Amara, amará,  
Sacare, sacaré,  
Amareis amaréis, etc., etc.

Si hai lenguas en las cuales no se necesita ningún indice acentual,—la alemana por ejemplo,—es porque la estructura de los vocablos indica la sílaba donde carga más la pronun-

(1) La crema o diéresis no se presta a todas las variantes que pueden ocurrir, como lo hará ver a todos el más somero examen.

¿Como con la diéresis se puede indicar la verdadera prononciación del apellido Dañíz?

Dañíz i Velarde... ¡Oh malogrados  
En flor de juventud!...

(ARRIENZA.)

ciación. En alemán el acento prominente cae *por naturaleza* sobre la raíz de la palabra. Pero en español viaja el acento desde el *radical* a las *terminaciones*; i, por eso, se hace necesario el tilde que indica dónde carga la FUERZA de la pronunciación.

En

amo

amas

ama

el acento está en el radical

am;

pero ya no lo está en

amar, amara, amará,

amigo, amistad, amor, etc.

\*  
\* \*

! es necesario el subpunto,—mejor dicho, es necesario en español un índice ortográfico, no de FUERZA sino de DURACIÓN, que dé el valor de una SILABA MÉTRICA a toda vocal que no se una, YA EN DITONGO a la vocal inmediata de su mismo vocablo, YA EN SINALEFA a la vocal inicial o a las vocales iniciales del vocablo siguiente.

Pueden darse algunas reglas sobre el particular; pero, por desgracia, ni son tan generales que abarquen todos los casos, ni serían de fácil comprensión para los iliteratos. Además, al que habla o escribe queda mucho de potestativo en esto de unir o desatar vocales. Por otra parte, existen voces que tienen más de una prosodia, ya por el uso común i constante de los buenos oradores i poetas, ya por licencias lícitas, o tal vez por abusos más o menos ilegales de los escritores que no saben salir de un apuro métrico, o no quieren dar al arte toda la corrección que requiere. Por último, palabras escritas con

las mismas letras pueden tener diferente NÚMERO de sílabas,  
o bien en diferente sílaba la FUERZA acentual.

media, medja  
vario, vario, varió  
sitió, sitió, sitjó, etc.

De Baco que sus orgías celebraba  
(HERMOSILLA.)  
En vicios rica estrepitosa orgía  
(ESPRONCEDA.)  
Sin recelo los impíos esperaban  
(HERRERA.)  
I vive aún para el dolor impío.  
(ESPRONCEDA.)  
Ni ya creían que la negra muerte  
(HERMOSILLA.)  
I sin razón creíamos los griegos  
(HERMOSILLA.)  
La fé, la religión, bálsamo suave  
(ESPRONCEDA.)  
¿Por qué el hombre olvidó la léi suave  
(LISTA.)  
Antigua noche, como el ciés profundo  
(ESCÓQUIZ.)  
La desunión es caos, muerte, nada.  
(CIENFUEGOS.)  
Levánteos ¡oh grandes de la tierra!  
(CIENFUEGOS.)  
Mortales, humilléos; suba el incienso  
(LISTA.)  
Su trono cae, la virtud hermosa  
(CIENFUEGOS.)  
Cae desplomado el trono diamantino.  
(LISTA.)  
Tus galas rompa el roedor gusano.  
(CIENFUEGOS.)  
Tu pecho de roedor remordimiento.  
(ESPRONCEDA.)  
¡Ail que ya del Océano saliendo.  
(LISTA.)  
I me llama la voz del Océano.  
(ALARCÓN.)

Pudiera yo, a querer, o más bien, a ser ésta ocasión oportuna, hacer por centenas citas semejantes a las anteriores. Pero sólo agregaré algunos ejemplos todavía.

¿Cómo pronunciaba Escóiquiz el trisílabo *oboe*? ¿*O-boe* u *o-bóe*? ¿Cuál de las dos medidas siguientes es la que conviene a su verso?

De mil oboes i flautas armonja.

¿Ha de recitarse

De mil ó-boes i flautas armonja?

¿O bien

De mil o-boés i flautas armonja?

¿Tiene razón Escatquiz al hacer disílabo a *oboes*, o la tiene Maury al decir con tres sílabas

Que llega, que llega; niente al oboe  
Y el coro que boe...?

Un índice ortográfico especial que dé valor de SÍLABA MÉTRICA a toda vocal independiente de las contiguas, puede sólo salvar esta clase de dificultades.

¿Cómo ha de medirse el verso siguiente

Que a la Tróade vayan i a la pira?

¿O bien

Que a la Tróade vayan i a la pira?

Por ese solo verso no podríamos venir en conocimiento del cómo pronunciaba Herмосilla la palabra *Tróade*; pero por fortuna el siguiente endecasílabo, en razón de su factura, desvanece la confusión:

Las olas, i a la Tróade llegaron.

¿Quién es capaz de medir bien, a la primera vez, versos tan endiablados como los siguientes del mismo HERMOSILLA?

A Breutalion quité la vida.  
 A Breutalion que de escudero.  
 Breutalion era i la armadura  
 Del rei Areitodó puesta tenia.  
 Existe una ciudad que Trioesa  
 Tiene por nombre.

Pero, una vez entendido el oficio del subpunto (o de otro índice análogo), ya se podrán medir los tales versos (?) sin vacilaciones, si los hallamos escritos como sigue:

A Breutali<sup>ón</sup> quité la vida (1)...  
 A Breutali<sup>ón</sup> que de escudero...  
 Breutali<sup>ón</sup> era i la armadura  
 Del rei Areitodó puesta tenia (2)  
 Existe una ciudad que Tri<sup>oesa</sup>  
 Tiene por nombre.

¿Quién, sin titubear, hace endecasílabo el siguiente verso de LISTA?

El crudo altar del druida espantoso.

Però haya en lo escrito una marca que indique el número de sílabas; i, si vemos que el poeta pronunciaba como esdrújulo el vocablo *drúida*, ya no habrá lugar a vacilaciones.

El crudo altar del drúida espantoso.

(1) Como si dijéramos

A Breutali<sup>ón</sup> quité la vida.

(2) Como si dijésemos

Breutali<sup>ón</sup> era i la armadura  
 Del rei Aritodó puesta tenia.

Bien puede desafiarse a que no improvisa bien la lectura de la palabra

viudos,

como asonante en jo (1), quien lea por primera vez el siguiente trozo de Tirso, que hace esdrújulo a

víudos.

¿Qué? ¿también entra en la danza  
la perrita? (No me admiro  
que allanen dificultades  
embelucos berberiscos.  
Eso averíguelo el tiempo  
que es gran desentierra-vivos;  
¡decidme en qué punto andan  
desvelos i amores víudos (1).



Pero, si hai dificultad en medir bien las sílabas de un vocablo solo, mayor se experimenta cuando dejan de unirse por sinalefa las vocales terminales de una dición con las iniciales de la que la sigue. Lo más común es que todas las vocales en tal caso formen SILABA MÉTRICA; pero esta práctica se halla sujeta a multitud de excepciones que hacen preciso el uso de un índice especial, guía de la recitación.

---

(1) Sin duda, éstas son licencias muy vituperables; pero ahora sólo cumple observar el que, por falta de un índice adecuado que las indique en nuestra Ortografía, no hai medio de cometerlas siguiendo al autor.

He aquí ejemplos de sinalefas:

DIFTONGO . . . —Vedle, don Félix es, espada **en** mano  
(ESPRONCEDA.)

TRIPTONGO . . . —Resbalar por su faz sintió **el** aliento  
(ESPRONCEDA.)

TETRAPTONGO. —El **sabio** augur de todos el primero  
(HERMOSILLA.)

PENTAPTONGO. —Volvió **a** Eurídice el misero los ojos  
(BELLO.)

El sol caldea el seno mejicano;

Evapora su faz i determina,

Gran desnivel en la presión marina:

Fórmase un río en medio el Océano,

EXAPTONGO. . . —I el móvil **acueo a** Europa se encamina.

(Correa de Buenos Aires.)

Lo común es, pues, la sinalefa; pero ¿con qué frecuencia aparecen hiatos! ¿i cuán a menudo se ven sinalefas seguidas de hiatos! ¿o hiatos seguidos de sinalefas! I en todas estas combinaciones hai tanto de potestativo, que las pocas reglas admisibles se verían invalidadas a cada paso por la práctica, las licencias o los abusos de versificadores de nota.

Se *ahoga* en amargura: calla, calla.

(CIENFUEGOS.)

El fanático honor estaba *ahogando*.

(ARRIAZA.)

Si tú *de* él te apiadas i premiarle

(HERMOSILLA.)

i con el triunfo

Que sobre él alcanzara envanecida

(HERMOSILLA.)

También tú eres mortal, i si yo ahora.

(HERMOSILLA.)

Pienso que soy el mismo que tú eres.

(ALARCÓN.)

Al firme astil abrazadera de oro.

(HERMOSILLA.)

Arde el incienso en el altar *de* oro

(MORATÍN.)

- ¿Dónde *o* *Hector* dejaste el animoso? (HERMOSILLA.)  
*A Hector* veían orgulloso i fiero. (HERMOSILLA.)  
 Bella fué, bella *o* en la amasteis bella. (QUINTANA.)  
 I vive *o* en para el dolor impío (1). (ESPRONCEDA.)  
 Fingió que *hija* i el ligero Aquiles (2). (HERMOSILLA.)

Baste ya. ¿A qué agregar más autoridades?



Tengo algún motivo para presumir que mi Opúsculo de 1866, a pesar de su exigua circulación, tuvo alguna parte en la mejora de nuestro sistema acentual.

Ojalá que éste también contribuya a facilitar el estudio de nuestra, hoy, por desgracia, no bien estudiada metrificacón.

---

(1) Aquí hai tres vocales seguidas sin constituir triptongo: forman sólo un diptongo i un hiato.

(2) Aquí hai cinco vocales seguidas que no se funden en pentap-tongo: forman cuatro sílabas, tres por hiato i una por sinalefa.

PARTE PRIMERA.





# I.

No hace muchos años que un gramático extranjero, muy conocedor de nuestra lengua, el Sr. D. CARLOS FITZ HENRY, me pidió explicaciones sobre la acentuación de las voces castellanas, i especialmente sobre ciertos puntos que le ofrecían suma dificultad. No encontrándome en aquel momento preparado, le di la contestación que me pareció oportuna, indicándole las fuentes en que podía satisfacer su curiosidad. Luzán, Cascales, Masdeu, Rengifo, Hermosilla, Martínez de la Rosa, Sicilia, Maury, Salvá, García del Pozo, Lista i J. Gualberto González figuraron en mi catálogo. Entonces no tenía yo conocimiento de la Ortología métrica del Rector de la Universidad de Chile D. Andrés Bello. Imaginábame ya haber salido airoso de mi apuro, pero no tardé en verme asaltado de nuevas e impensadas objeciones. Dime entonces al estudio del acento, i, con no pequeño asombro mío, hallé embrollada la cuestión, ciegos a los contendientes, i el problema aún sin resolver. *Certant grammatici, et adhuc sub iudice lis est.*

Tanta discordancia en la región de las teorías, cuando ninguna cabe en la práctica, no pudo menos de maravillarnos mi atención. ¿Por qué cuando todos unánimemente aplaudimos el verso que sale numeroso i fácil, por qué cuando todos de concierto vituperamos la rima pobre i desabrida, por qué, en fin, los que en cada caso particular estamos conformes, diferimos cuando se trata de las leyes generales que los deben abarcar i comprender?

Hace tiempo que tengo trabada enemistad con dos errores gemelos, que siempre se presentan juntos como haya discordancia entre los hechos i las teorías. Cuando en la práctica nadie titubea, bien podemos con entera certeza afirmar que existen módulos SOBREMNERA FÁCILES que a todos sirven de norma, aunque todavía no se hayan descubierto o descrito con exactitud; i cuando, al propio tiempo, se promulgan cánones, lechos terrosos de Procusto, a que los hechos no se ajustan, debemos también tener por cosa segura que sus promulgadores no han consultado esos hechos, sino las decisiones de alguna autoridad incompetente, ajenas del asunto o maculadas de error.

La EXCESIVA DIFERENCIA a la autoridad ineficaz, i el consiguiente *NON PLUS ULTRA* lógicamente deducido de dogmas consagrados sin razón por indiscutibles, son en estos casos las rémoras del progreso. La pasión infeliz que nos extravía hasta el extremo de hacernos ostentar las galas de la erudición,—fruto de la perseverancia,—como si fuesen testimonios irrecusables de razonado criterio i de copiosa inventiva,—robustos hijos de la imaginación i del talento,—es más que suficiente, como dice un inventor insigne (1), para que a personas adornadas, por otra parte, de discernimiento i discreción, se les antoje mérito propio la posesión de conocimientos triviales i hasta muy comunes. Pero de esta vanidad resulta que la ciencia entra

(1) Mr. Seguí.

en un sendero espinoso i pendiente, de donde no puede ya retroceder, porque la impulsaron en él las manos poderosas de hombres que, aunque ricamente dotados de entendimiento, no se supieron precaver de una gravísima culpa: la de comprometerse con sobrada ligereza en una dirección viciosa, dando lugar a que los errores adquiriesen consistencia con el tiempo i con los raciocinios de otros hombres también superiores, pero que, engañados con las mismas apariencias, se precipitaron por el tajo del error, tanto más confiada i dolorosamente, cuanto que, con menos fuerzas intelectuales, tenían a su favor, no sólo la primitiva apariencia de verdad, sino también el testimonio i la garantía de los que iniciaron la marcha. Cuando tal sucede, son ya casi imposibles el progreso i la perfección, porque la mentira pasa por artículo de fé, forma parte del credo profesional del magisterio, i penetra en la enseñanza con toda la solemnidad de lo incuestionable *per se*.

Así Ptolomeo estancó la astronomía durante mil años, i con ella la marcha social, que tanto depende de la solución que reciban las cuestiones cosmogónicas; así los dos sacrosantos déspotas de la antigüedad, el Espacio i el Tiempo, aherrrojados hoy por el telégrafo, la locomotora i el paquebote trasatlántico, prolongaron por tantos siglos su pesada tiranía, haciendo entender que más allá de las Canarias se extendía un mar incandescente de azufre i de betún; así se declararon imposibles los anteojos modernos a menos de tener 11000 piés de longitud; así fueron negados por las Academias los aerolitos, la vacuna, la persistencia de las imágenes en la cámara obscura, la navegación por medio del vapor.... ¿Quiénes, sino los hombres de la ciencia, creyeron en el flogístico? ¿Quiénes, sino los sabios, defienden todavía la existencia de esos entes de razón, pomposamente bautizados con el contradictorio nombre de fluidos imponderables? El estudio incompleto de los fenómenos es el encantador enemigo que con sus malas artes nos quita la energía, porque la palabra ¡IMPOSIBLE! mana

perpetuamente de sus labios. Las murallas de la rutina están talladas en los fantásticos peñascos de la *imposibilidad*, ¡cuánto tiempo no pasa antes de que entren en delielescencia esas imposibilidades, transformadas en cosas ya posibles! El rei de la creación les tiene miedo, ¡ni aun sirve por el pronto que el GENIO vea la verdad ¡ con lengua de fuego la proclame, si las vendas del error cubren todos los ojos, ¡ el perezoso corazón, bien hallado con sus doctrinas, cierra obstinadamente los oídos. Cuando el mundo creja que los cometas daban ¡ quitaban reinos, un solo hombre poseja nociones verdaderas acerca de esos astros misteriosos; un solo hombre tenja razón contra toda la humanidad, lo cual equivalja a no tenerla (1). En cambio, el innovador que así agrega a la ciencia un eslabón de oro, suele contar con la aversión de su época; que los hombres gustan de la molice del error, ¡ se levantan indignados contra el atrevido que remueve su lecho de ignorancia.

¡Feliz aquel que sólo explica un fenómeno de ciencia pura, independiente de las pasiones ¡ de los intereses humanos! ¡Feliz el sabio que excita lástima o risa; que ése acaso tendrá el gusto de ver algún partidario de su idea! Pero ¿qué diremos de aquel que choca contra las rocas de los abusos? Si no perece, ni aun tendrá la satisfacción de oír una voz amiga que se haga abogado del intruso; ¡ sin embargo, en el fondo de toda aversión no suele haber más que falta de ciencia, ¡ cariño a la preocupación acariciada desde la niñez. Mas, como no hai raciocinio que valga lo que un hecho, cuando muere la generación que tiene amores con el error, los hombres prestan oídos a la idea anárquica para sus padres, ¡ los nietos la suelen adoptar; que el movimiento de toda noción científica, aun la más diminuta hasta a los ojos del GENIO, es, como el de la tierra, insensible e incesante.

(1) Babinet.

## II.

Desde el siglo XVI ha sido fatal el influjo que la política ha ejercido en nuestro país. No juzgo patriótico el lema *Españoles sobre todo*. Creo que hai más de afecto hacia esta nuestra querida madre patria en decir la verdad, que en halagar neciamente un orgullo inmotivado. Las modernas conquistas científicas no se han hecho por manos españolas. No hai ningún apellido de Castilla en la historia del vapor i de la electricidad. El arte del litógrafo, las manipulaciones de la fotografía... no han nacido bajo el ardiente sol de nuestra España. La química, la fotoquímica no cuentan aquí adeptos. Empezamos a tener ingenieros, que estudian en libros alemanes. Carecemos de obreros: ni aun tenemos fábricas de limas. Las áncoras de nuestros buques vienen de las ferrerías de Inglaterra. La ACADEMIA misma de la lengua, revolucionaria como pocas Academias, cuando con gran sorpresa i hasta con vituperio de la severa Lexicografía germánica, modificó la ortografía castellana; la ACADEMIA misma no se ha atrevido a admitir en

su Diccionario las exóticas voces de la industria extranjera, porque aguarda a que las pida, cuando las necesite, la industria del país. Solamente hemos sabido fundir cañones; pero nuestro esquilmo oro se nos iba i se nos va, porque tenemos que comprarlo todo. Estos son hechos. Aquí era vedado el pensar, i quien no piensa no produce. No ha habido filosofía. Hemos tenido literatura; pero literatura en que la belleza fué conocida solamente por instinto o imitación i en que nunca fué analizada por examen i raciocinio. Cervantes es el prodigio de las letras, es el mayor de los GENIOS de todas las naciones literarias, porque aquí el GENIO carecía de atmósfera para volar, i él voló. Al teatro español únicamente le quedó reservada alguna libertad, acaso para que pudiéramos presentarlo algún día como claro ejemplo de lo que puede la potencia de la palabra. No había filósofos; no tuvimos humanistas con originalidad. Nebrija, Simón Abril, Arias Montano, cuantos escribieron sobre gramática, retórica i poética, copiaron a Aristóteles, Horacio, Cicerón i Quintiliano. Sabían admirablemente griego i latin, pero no elevarse hasta los principios filosóficos de donde manan las leyes promulgadas por los legisladores de la antigüedad. Nuestros humanistas, pues, poseyeron un arte de la poesía, pero no la ciencia de la inspiración.

No pudiendo el GENIO emitir ideas, emitió palabras. Góngora i Quevedo se pusieron por su ingenio al frente de los modeladores de dicciones, i avillanaron i envilecieron el arte de ocultar el arte mismo. Equívocos, conceptos, sutilezas, retruécanos, delirios, cultalatiniparla, gongorismo, en fin, fueron las agonías del período greco-latino de las letras castellanas.

Irjarte, en venganza, puso luego sobre los altares de las musas a la sencillez i a la trivialidad, inaugurando el período galo-greco-latino, menos espontáneo aún, menos fecundo i más filosófico; pero que produjo las redondeadas obras de los humanistas i poetas que nos han precedido.

Suelen acaso no tener defectos; hai en ellos tal vez belleza: pero ¿dónde está el genio? ¿Cuándo el siglo XVIII se atreverá a alzar los ojos delante de Calderón o en presencia de Cervantes? Julio César echaba de menos en Terencio lo que llamó *vis cómica*, por lo cual consuraba al gran liberto, diciéndole con crueldad: medio Menandro.



### III.

Cuando Luzán escribió su *Poética* había muerto nuestro teatro; pero existía en pie el principio de autoridad. Luzán, pues, no escribió; tradujo de Aristóteles. En aquella época degradada, en que volvían loco al público *La esclava del Negroponto*, *La moscovita sensible*, *Federico II* i consortes; en que el ripio, la bajeza de la frase, la impropiedad i la cacofonía eran las dotes de los dramaturgos (?) de moda; cuando Conella i Valladares empuñaban el centro de la escena, un hombre que promulgase los cánones aristotélicos debía arrastrar en pos de sí a cuantos conservarían todavía discernimiento i discreción. Presentar en aquellos días de mengua literaria frente a la irregularidad de nuestras obras la armonía de las griegas i romanas, era un medio decisivo de persuasión. Corre válida la voz de que Luzán dió el último golpe a nuestro teatro; pero es error. Si hubiesen vivido entonces, no ya *Saúcho Ortiz de las Rojas*, *Celos con celos se curan*, *El desdén con el desdén*, *El valiente justiciero*, *La vida es sueño*, sino siquiera *La*

*vida del gran tacano* o *El hechizado por fuerza*. Luzán no se habría atrevido a entrar en el palenque para justar con ellos, ni hubiera osado poner manos sacrilegas en los dos colosos del teatro español. El exótico dogma de las tres unidades prevaleció, porque no había quien lo supiese infringir. Pero Grecia i Roma no eran ya estudiadas, ni quizá entendidas: sin embargo, encumbradas, lograron fijar los ojos de los amantes de las letras. Así los obeliscos entre nosotros son decoración arquitectónica que carece de sentido, mientras que Egipto hacía de esas gigantes agujas de granito instrumentos astronómicos para dividir el tiempo. El obelisco de Lúxor, que los prodigios de la industria moderna han transportado a la plaza de la Concordia, engendra orgullo en los hijos de París, que lo enseñan vanidosamente a los extranjeros, ignorando que aquella piedra colosal estaba consagrada en lo antiguo para responder a la pregunta: «¿qué sombra es?»

Los preceptistas hicieron como un arquitecto imaginario que, habiendo examinado las dimensiones del obelisco de París, diese reglas de construcción para osos fantásticos monolitos antes de saber que eran gnomones de granito rosa indestructible, destinados a indicar el mediodía por la longitud prevista de su sombra. La esencia de la obra no sería vista por el arquitecto, i los pormenores subalternos usurparían el trono de la idea. I el sofisma se presentaría en la boca de los preceptistas de un modo especiosísimo, propio para cautivar i seducir a los entendimientos sin criterio. «Escuchad: el monolito de Lúxor es una obra acabada de la antigüedad (i se calificaría de acabada, no por conocerse la relación entre los fines i los medios, sino por ser producto de la antigüedad veneranda). Ved aquí las proporciones que un artístico análisis descubre entre la altura i la base del gigante de granito: para agradar los ojos con esas formas atrevidas que se elevan hasta el cielo, como la oración del justo, no existe relación más sencilla ni más bella. Alumnos, cuando queráis que las mu-

chedumbres entusiasmadas batan palmas en loor vuestro, repetid esas proporciones misteriosas, adivinadas por el genio poético de la sabia antigüedad.» I, sin embargo, nunca esas proporciones estuvieron destinadas a encantar los ojos, i por accidente se encontraron en el obelisco; mientras que para lo esencial, la eminente altura i la indestructibilidad de la materia, no concedería el arquitecto de la hipótesis un puesto de honor en el catálogo de sus preceptos.

No habiendo filosofía del arte, hubo de estimarse el arte por sus formas, i en la imitación de éstas consistió el sacerdocio de la poesía. Los modernos sacerdotes de la India conservan así los libros sagrados de los Vedas, escritos en sanscrito, que no entienden. I si en esas formas se escondían defectos, los defectos también se reproducían, por ignorarse los principios que debían decidir si entre ellas i el fin había necesaria relación. Así se cuenta de un prolijo sastre chino, que, encargado de hacer un uniforme para un almirante europeo, reprodujo el deteriorado modelo con tal exactitud, que hasta repitió los remiendos i postizos con cuanta habilidad le sugirió una observación tan infeliz como celosa, creyendo que en ellos existía intención i fuerza de significado. No hai arte sin preceptos, ni ciencia sin principios; pero sin la ciencia que de los hechos se remonta a la noción de las causas, sin la filosofía que convierte en idea el sentimiento poético, las reglas para producir la belleza serán arbitrarias o exclusivas, porque no las habrá dictado la observación de los medios que con-

mueven el corazón i la fantasja. La invención no tiene reglas; pero los objetos que la invención puede combinar están sujetos a leyes que no es lícito infringir. El relojero puede modificar de mil maneras, a cual más atrevidas e ingeniosas, esos portentosos mecanismos que miden el tiempo casi como los astros de los cielos; pero no le es dado contravenir a las leyes de la palanca, de la gravitación i de la elasticidad. El poeta no tiene reglas para crear, pero no puede eludir los principios psicológicos del ser humano. Como el inventor conoce el mundo físico, el vate profundiza el mundo de la conciencia; pero ni uno ni otro cometerán la sociedad con sus creaciones si dirigen sus estudios a las fuentes de error, abiertas por el pertinaz estudio de lo accidental i contingente, en teorías exclusivas. ¿Cómo, pues, las reglas del teatro griego habjan de ajustarse a las exigencias de la escena española o a las necesidades de la inglesa? El poeta es, sin saberlo, el único estimado i digno adulator de las ideas dominantes, pues su misión parece ser la de hallar buenas i plausibles las pasiones contemporáneas. Los pueblos quieren a sus artistas, porque sus térvidos dítirambos resuenan al unísono con los sentimientos que adora la multitud. Los trágicos griegos, pues, así que en el altar erigido a un lado del teatro acababa la inmolación del toro de Baco, infiltraban en el pueblo soberano de Atenas el odio a la Monarquía i el dogma del fatalismo, porque estos sentimientos estaban en el corazón de los espectadores. La sátira de Aristóteles hería de muerte a las eminencias de Atenas, porque la democracia suele mirar con malos ojos a cuantos sobresalen entre las masas. Cuando el honor sugería venganzas terribles al esposo ofendido, nuestros dramáticos no pudieron poner sobre la escena más que caballeros i damas, aquéllos adornados de valor i éstas de hermosura. Shakespeare, testigo i actor en una guerra civil, compañera de una revolución religiosa i política de inmensos resultados, puso ante su auditorio, habituado a la sangre del cadalso i del

combate, las borrascas del corazón i las tempestades del alma.

El maestro que escriba sobre los invisibles resortes i potentes móviles que agitan i conmueven la fantasía de los pueblos, tiene que encontrar el vínculo común de belleza contenido en las tragedias escritas para entusiasmar al pueblo fatalista i soberano de Atenas, i en los dramas imaginados para halagar la honra feroz i vengativa del caballero español en los tiempos de la casa de Austria, i para producir emociones en el protestante revolucionario de Inglaterra. Mal haría el preceptista que dijese: «El espectáculo teatral ha de empezar por un sacrificio en honor de Baco, i luego, para arrebatarse, debe deprimir a los magistrados i a los sabios.» o bien: «para que el público se agolpe a las puertas del coliseo, haya en él damas tapadas, i launces i desafíos.» Ver mucho i sin pasión, no estimar por convenio ni deprimir por espíritu de sistema, despojarse del polvo de los partidos, i entrar, con mente clara i corazón no enfermo, en el santuario de las artes, de la historia de las literaturas i de la filosofía de las lenguas; he aquí la fienda de atleta impuesta al HUMANISTA que quiera hacerse digno de tal nombre.

¿Fueron así los del siglo pasado?



## IV.

Cualquier sistema deferente a principios exclusivos i accidentales entraña la perturbación del mundo moral, como el predominio de cualquiera de los principios de la atmósfera produce silencioso las epidemias i la muerte. En esa influencia deleterea hai grados, i ninguno más alto que la acción tóxica de las teorías incompletas referentes a la palabra, porque enervan i sujetan el entendimiento, como grillos acerados de la libre emisión del pensamiento. Más vale un pueblo sin reglas sobre el modo de enunciar las ideas, que una asamblea de gramáticos i retóricos exclusivos. Las pasiones i los sentimientos prestarán elocuencia varonil i salvaje, i hasta sublimidad de expresión, al hombre que ignora la existencia de las decisiones de los retóricos, mientras que éstos no serán osados a decir lo que sienten, como no exista entre sus troqueles una forma especial para enunciarlo. En el primer caso, no encuentra la expresión más límites que los de la imperfección e insuficiencia del lenguaje; en el otro no hai más medios de expresión que los de las formas de precepto. En aquél, cuando hai algo nuevo que decir, se inventan

formas; en ésta, consagradas las formas, es sacrilego tener algo nuevo que decir.

I el gran sacrilegio es estorbar la expresión de las nuevas savias del pensamiento. Libre sea la palabra humana; que la libertad corregirá los extravíos de la libertad. ¿Qué se ha conseguido con proibir el libro de Copérnico, ni con la abjuración de Galileo, *coram vobis, corde sincero et fide non feta, abjuro, maledico et detestor supradictos errores et haereses*? ¿Qué ha logrado la prohibición de hablar mal de la tortura? Hacer víctimas sin cuento. Si la palabra hubiera sido libre, ¿cuándo los Parlamentos franceses habrían condenado las hechicerías? ¿Cuándo ¡horror! se habrían celebrado autos de fe?

Hai dos modos de hacer daño a las ideas: uno la prohibición absoluta. Pero esto presta ocasión al contrabando i es estímulo acaso poderoso para la difusión de lo prohibido. El Czar ayuda a la entrada de libros franceses en sus Rusias, imponiendo graves penas al comercio de importación. El otro medio no es tan poderoso, pero no carece de eficacia: extravjar las teorías del lenguaje. Si un déspota dispusiese del magisterio como dispone de sus tropas, haría bien en ordenar que todo razonamiento se hiciese con formas que fuesen incompatibles con la emisión de la verdad. ¿Era posible el progreso con el gongorismo i la cultalatiniparla? ¿No sentimos hoy todos el daño que causan los poetastros contemporaneos infiltrando en las masas la futilidad, como si encontrasen placer en acabar con las esperanzas de lo porvenir? Un pueblo sensato no la admitiera ni pagara; pero ¿no da pábulo al corazón inclinado al vicio el espectáculo del vicio?

## V.

Luzán fué el primero que con el peso de su autoridad, como de práctico i teórico, estancó de un modo decidido la doctrina de la acentuación castellana. Parece mentira que un hombre de aquel juicio encontrase en español sílabas largas i breves a la manera de las griegas i latinas, i concluyese necesariamente en la existencia de dáctilos i espondeos, anapestos i pirriquios. Pero ¡qué! Es imposible que encontrase con el cielo lo que en las reglas admiraban sus ojos. La verdad es que su afán de parecer humanista versado en las lenguas sabias, le hacía escribir en conformidad con Aristóteles i Quintiliano, sin cuidarse de ver si sus preceptos se hermanaban con la lengua en que escribía. Construía barcos de romeros para un pueblo en cuya arquitectura naval hai que contar con el cañón rayado i la coraza de hierro. Encontraba que los buques de hélice eran trirreines invencibles. Su argumento era éste: los antiguos navegaban con el remo, los modernos navegan con la hélice; siempre la navegación es la misma; luego el

barco de hélice tiene que ser de necesidad un buque de tres órdenes de remos ¡oh poder del convencionalismo! Si el exámetro estaba compuesto de dáctilos i espondeos formados de largas i de breves, breves i largas habia de tener el endecasílabo castellano, i espondeos i dáctilos en trarían en su constitución.

Luzán ha tenido pocos sectarios: ni aun Hermosilla, que también veía en todo espondeos i pirriquios, yambos i corcos. Los modernos prosodistas han seguido otro camino; pero ¿quién no descubre en ellos resabios de largas i de breves, de piés, de graves i de agudos (!), ... todo conforme con la antigüedad métrica? En los más revolucionarios se descubre el despocho que les produce el haberse perdido aquella delicadeza (!) de concepción que sabía imaginar los barcos de remeros.

## VI.

Tan dislocado está el problema, que ni aun palabras hai con que enunciarlo! Todas las voces que componen la tecnología prosódica se encuentran impregnadas de su origen griego de tal modo, que para hablar con precisión sobre el asunto, se necesita evitar el tecnicismo admitido i prepararse otro nuevo. ¡Tan adherido permanece el significado actual a su expresión originaria! Mientras que teatro fué sinónimo de fiestas a Baco, los padres de la Iglesia tuvieron que anatematizarlo.

*Largas i breves* son unas veces sinónimos de *graves i agudas*; otras nó: *fuerte i suave* no se refieren siempre a los grados de intensidad; *pausa i cesura* se confunden o no se deslindan filosóficamente; *lento i rápido* no se distinguen. *alto i bajo* no significan relación de vibraciones; el *AGENTE* es condición que, a veces, parece no ser la *ESENCIA* del verso: el *acento*, en fin, es el *approbrium et crux grammaticorum*.

La etimología, a cuya luz quedan descifrados tal vez los más oscuros problemas lingüísticos, históricos i morales, ocasiona en este caso más perjuicio que utilidad. Con

frecuencia es preciso no atender al origen de las fuentes para conocer las virtudes actuales de las aguas. Lo que, atendiendo al origen es un contrasentido, una aberración o un disparate, admitido tal como el uso nos lo presenta es un precioso elemento de expresión de que no podemos absolutamente prescindir. ALAMEDAS llamamos a ciertos paseos donde no existe ni un *álamo*. CUARENTENA de *siete* días es frase técnica de la sanidad, i pocas habría más desatinadas si parásemos mientes en lo que cuarenta significa. «En la *OCTAVA diez* te espero» es modo corriente de dar citas para las plazas de toros. Si SENEX significa viejo, deberían caminar muy agobiados nuestros aún nó canos senadores. Las GACETAS son hoy hojas de papel, nó monedas de metal. El acto de PAGAR no supone que el que *paga* reside necesariamente en una agrupación de casas apartadas de una ciudad (*pagus*, aldea); ni RICO implica que el hombre opulento sea propietario de extensos territorios (*reich*); ni PECULIO quiere decir abundante en ganados; ni CALCULAMOS con piedrezuelas de mármol como las viejas cuentan con garbanzos o con habas; ni los Sumos PONTÍFICES hacen *puentes*, ni celebran en ellos sacrificios, ni presiden al cuerpo de sacerdotes poutoneros; ni VITELA indica que el papel se prepara con pieles de *becerro*; ni el PERGAMINO se fabrica en *Pérgamo*; ni MÚSCULO significa *ratonzuelo*; ni PASOEA recuerda el *paso* del ángel percuciente; ni las VINETAS tienen la forma de las hojas de la *vid*; ni el QUILATE nos traslada a la *Mecca*; ni los que usan zaragüelles han oído hablar de los opulentos sátrapas de Babilonia; ni la lúgubre voz CEMENTERIO nos recuerda la ansiada tranquilidad de un sueño reposado.

Si las voces de que hacemos uso en prosodia son griegas o latinas, si se inventaron para satisfacer a las necesidades de la versificación en las lenguas sabias, i si la naturaleza de sus sílabas era diferente de la estructura de las nuestras, ¡qué mucho que el tecnicismo antiguo, estrictamente tomado, no sirva para lo moderno!! Esta sen-

cilla consideración de buen sentido habría erillado la cuestión; pero el espíritu de sistema pone vendas en los ojos. Ya estamos lejos del frenesí que excitó el Renacimiento, i ahora no podemos concebir cómo Bembo, entusiasmado con las bellezas de la antigüedad pagana, hizo decir a León X que era Pontífice por decreto de los altos Dioses, *se Deorum immortalium decretis factum esse Pontificem*, ni cómo la Inquisición, que consideraba herejes a los astrólogos i alquimistas, dejaba que llamase a Jesucristo *Herodem*, a la Virgen *Deam Laurentianam*, a la excomunión *interdictionem aquar et ignis*, al cielo *Olympum*, al infierno *Erebum*, a las almas justas *manes pios*, al agua benévola *lastralibus undis*! Sanázaro dió un paso más, i tratando un asunto tan cristiano como el parto de la Virgen, mezcla indecentemente las verdades de la fé con las fábulas de la mitología. La Santa Virgen estaba leyendo las *Sibylas* cuando se le apareció el ángel San Gabriel. Abraham, Isaac i Jacob tiemblan de alegría, porque van a repasar el Aqueronte i a dejar de oír los incesantes lamentos del Cancerbero.... El erudito obispo de Cremona, el venerable Vida, en su *Christiada*, hace que San José i después San Juan cuentan a Pilatos toda la historia de Nuestro Señor en el momento de la Pasión, cometiendo un espantoso anacronismo a trueque de calcar la *Eneida*. El Dios Padre se llama *Nimbipotens*, *Imbripotens*, *Regnator Olympi*; Nuestro Señor es siempre *Heros*; est; Heros se encuentra en el desierto, privado durante tres días de los beneficios de *Ceres*; las *Eumenides* atizan contra él el odio de los fariseos, i las *Gorgonas*, las *Esfinges* i los *Centauros*, las *Hydras* i las *Chimæras*, hacen que los judíos se resuelvan al suicidio. En fin, el Pan de la Eucaristía se llama *sinceram Cererem*. Esta profanación de la religión cristiana se ve en todos los poemas de la época. ¿Cómo empieza el *Telónaco*, obra que aún se pone en las manos de la juventud? Pintándonos inconsolable por la huida de Ulises a la misma diosa que en el acto se está ya enamorando del hijo de su

amante. El incesto a sabiendas, para el arzobispo de Cambrai no era merecedor de los horribles tormentos que la tragedia griega se complace en acumular sobre aquel Edipo desgraciado, víctima del fatalismo. Los años de gracia habían corrido en vano para los fanáticos del Renacimiento.

Si los delirios del frenesi greco-latino no perdonaban ni aun su indubitado dogma, si las palabras impregnadas de sensualidad pagana se aplicaban al Dios espiritual e incorpóreo, si los poetas más cristianos escribían sus epopeyas con la sangre de los antiguos sacrificios, ¿podríamos esperar racionalmente que los preceptistas escapasen de la epidemia universal? ¿Habría quien tache de inmodestia i jactancia al crítico temeroso que, recusando tanto delirio i olvidando la etimología, busque a la luz eléctrica de la observación la no encontrada clave del problema? Por otra parte, ¿no debe animarle la consideración de que camina en hombros de sus predecesores i que, como un enano colocado en los de un gigante, tiene que descubrir más dilatado el horizonte? ¿No sabe además cuáles son los caminos que no conviene seguir? ¿qué regiones no tiene que explorar? ¿No coge, en fin, a la boca de la mina el granito argéntífero, sacado ya de las profundidades de la tierra por el rudo trabajo de los otros? El minero no logra ver el riel de acendrada plata que el metalurgista consigue sacar de los crisoles. Pero ¿qué sería del arte de la metalurgia sin el impropio trabajo del minero? Por otra parte, ¿quién ignora el cambio que la acción de los dos mil años corridos de Aristóteles acá ha introducido en la significación de las palabras, de modo que ya nos es imposible entender en su sentido original las expresiones científicas más importantes: alma, movimiento, generación, elemento, figura, forma, naturaleza, propiedad?

## VII.

Quando un cuerpo elástico está en reposo i alteramos con un golpe el equilibrio de sus moléculas, se produce en todas ellas al instante un sacudimiento que se llama **VIBRACIÓN**.

Si esa vibración llega al oído, modifica en el acto nuestro sér de un modo especial, al que tenemos impuesto el nombre de **SONIDO**. Lo que fuera de nosotros es un tremor material o una vibración tangible de un agregado de moléculas corpóreas, es en nosotros un fenómeno psíquico, modificación psicológica de nuestro *yo*, a consecuencia de una impresión material en el órgano auditivo. El sonido, que no es movimiento, es, sin embargo, el efecto de un movimiento molecular; de modo que lo que fuera de nosotros pasa es un fenómeno esencialmente distinto del que se produce en lo íntimo de nuestro sér: en lo externo vibra el cuerpo sonoro: el *yo* es correlativamente modificado, pero no entra en vibración.

El sonido, pues, es un fenómeno interno; es esa modi-

ficación especial que produce en el *yo* todo desequilibrio molecular de los cuerpos sonoros.

No es el oído solamente el órgano que nos informa de las vibraciones sonoras: se perciben también con los ojos i con el tacto. Si una lámina de metal, sujeta por una de sus extremidades, es desviada bruscamente de su posición de equilibrio, al momento entra con velocidad en vibración, de un modo perceptible a la vez por el tacto, la vista i el oído.

¿Qué es vibrar?

Las cuerdas del piano, del arpa, del violín,... para sonar, se alargan i se acortan sucesiva i alteriadamente. Una cuerda, pues, tirante i fija por sus dos extremos, vibra cuando se mueve de un modo especial, arqueándose i encorvándose en direcciones opuestas; i esto no se puede verificar, sin alargarse primero en un sentido, acortarse en seguida para volver a la posición rectilínea de que partió el movimiento, i alargarse otra vez, pero en sentido opuesto. Un golpe en una campana, la separación brusca de las ramas de un diapason, el movimiento de una lámina de acero fija por uno de sus extremos, i, en general, el estremecimiento molecular de cualquier cuerpo elástico constituyen el fenómeno de la vibración, causa indubitada de la modificación psicológica que todos conocemos con el nombre de sonido.

Esas vibraciones son en el aire un fenómeno análogo a las ondas o círculos que causa la caída de un cuerpo diminuto sobre el agua tranquila de un estanque.

Pero las undulaciones del aire pueden ser rapidísimas, tanto que el oído de algunas personas percibe hasta 48000 en un segundo. Desde que se producen 36 ya hai sonido. Estos números expresan los límites de nuestra percepción.

Las vibraciones tienen la propiedad de transmitirse de un medio a otro. Dentro del agua oye un buzo el ruido de los guijarros que se chocan en la orilla.

Cuando vibra una lámina en la atmósfera, las moléculas

las del aire se separan i se acercan correspondientemente, i así se establecen las ondas sonoras aéreas; de modo que hai en el aire tantas oscilaciones cuantas se producen en el cuerpo; i, si no fuese así, nunca podríamos oír una orquesta, a menos de devorar el absurdo de que los instrumentos estuvieran precisamente en contacto imposible con el órgano de la audición.

Por todas partes está el hombre rodeado de misterios i ni aun los considera dignos de fijar su atención, como el hábito de vivir en ellos i la imposibilidad de existir sin ellos le hayan embotado la curiosidad. El misterio del sonido, que nos hace penetrar en los movimientos internos de los cuerpos, da al hombre un poder inmenso sobre la naturaleza, i ha servido para hacer posible la sociedad espiritual de las criaturas racionales, imposible de todo punto sin la potencia de la palabra. Pero este don maravilloso no ha sido el único concedido al sér humano. La inteligencia percibe, no sólo las undulaciones, sino que además le es dado conocer otros fenómenos que acompañan al de las audiciones, i que más todavía que el simple hecho de la vibración, han sido causa de que el pensamiento tome cuerpo perceptible en la palabra, haciendo de las ondas sonoras el vehículo social de las ideas.

En todo sonido distinguimos tres cosas: la **ALTURA**, la **INTENSIDAD** i el **TIMBRE**.

La **ALTURA** depende del **NÚMERO** de las vibraciones.

La **INTENSIDAD**, de la **AMPLITUD** de esos movimientos de vaivén.

Y el **TIMBRE**, de la **NATURALEZA** de la materia vibrante del cuerpo sonoro.

Si se estira suficientemente una cuerda, como las del arpa, i si el equilibrio se perturba bruscamente, la cuerda emitirá un sonido.

Si se estira más todavía, i si se hace vibrar de nuevo, el oído percibirá otro sonido diferente. I, si la cuerda es bastante larga, se notará con los ojos, i también con el tacto, que la primera vez producía menos vibraciones que la segunda en un determinado i mismo espacio de tiempo.

El hombre,—que percibe esas diferencias,—les ha impuesto nombres, distinguiéndolas por medio de las voces *grave* i *agudo* (o *bajo* i *alto*).

El sonido que el arpa da cuando la cuerda tiene menos tensión, se llama *grave*, i el que se produce cuando la tensión es mayor, se llama *agudo*.

*Agudo* i *grave* (*alto* i *bajo*) son voces musicales que suponen comparación: un sonido solo, aislado, sin relación con otro, producido por un número especial de vibraciones, es lo que es; pero *no agudo* ni *grave*. Estas dos palabras son meras denominaciones de relación. Para poder hacer uso de tales voces se necesita, cuando menos, que hayan existido dos sonidos:—el que procediera de MENOS vibraciones será *grave*;—i será *agudo* el resultante de un número MAYOR.

En estas designaciones no hai, pues, ni puede existir nada de absoluto; i así, habiendo tres cuerdas que respectivamente produzcan 48, 54 i 60 vibraciones en el mismo tiempo, la segunda cuerda será aguda con respecto a la primera, i grave con respecto a la tercera; i esta tercera *aguda* sería grave relativamente a otra cuarta que produjese 64.

Una vez estirado, hasta determinada tensión, cualquier hilo sonoro, produce siempre i constantemente el MISMO número de vibraciones por segundo. Ese número de vibraciones tiene nombre: se le llama *tono*.

Determinado ya el valor de las voces musicales de comparación *grave* i *agudo*, o sus sinónimos *bajo* i *alto*, estudiemos otra clase de fenómenos.

¿Qué se entiende por *fuerte* i por *suave*? Si el hilo vibrante se saca con poca fuerza de su posición de equilibrio, se oye el tono a mucha menor distancia que cuando lo desequilibramos con violencia: si el sonido se percibe desde muy lejos, decimos que es *muy fuerte*, esto es, de gran *intensidad*: si sólo se oye desde cerca, tiene poca. El estampido del cañón es siempre más intenso que la detonación del tiro de fusil, disparadas una i otra arma de guerra a igual distancia de nosotros.

Los grados de fuerza del desequilibrio molecular no producen, pues, cambio ninguno en el NÚMERO de las vibraciones, porque éstas dependen, como hemos visto, de la tensión de las cuerdas, o bien de su longitud. Lo que resulta de los grados de fuerza con que herimos los cuerpos sonoros, es la mayor o menor INTENSIDAD de los sonidos, por efecto de la mayor o menor amplitud en las desviaciones de las opuestas curvas que la cuerda forma al alargarse en un sentido, acortarse i volverse a alargar en el contrario. Una misma campana da siempre el mismo sonido, ya se golpee con fuerza, ya sin ella: en un caso se oye lejos, en el otro nó; pero el número de vibraciones nunca varía; el TONO es siempre el mismo: lo que cambia es la INTENSIDAD.

Número de vibraciones; TONO: relación entre los números; GRAVE, AGUDO (también se dice: *alto* i *bajo*).—Grados en la fuerza que produjo el desequilibrio de las molé-

culas; DIFERENCIAS DE LA INTENSIDAD: *fuerte i suave*; o bien *fuerte i débil* (1).

Si el sonido depende de las vibraciones, claro es que, en impidiéndolas, cesarán; i, en efecto, poniendo las manos en las cuerdas cesan las vibraciones i el sonido.

Pero en los instrumentos de viento no suena el instrumento mismo, sino el aire que está dentro encerrado: ellos no vibran: vibra el aire que contienen, i, por eso, pueden tocarse con la mano sin apagar la onda sonora.

El sopro condensa el aire, que al instante se dilata por su elasticidad, i esta condensación i dilatación producen vibraciones más o menos largas, según la longitud de los tubos sonoros o la distancia de los agujeros, que, como en la flauta e instrumentos semejantes, se abren o se cierran al tocar. Mientras menos larga es la columna vibrante más alto, — *más agudo*, — es el sonido.

En los niños i en las mujeres es más corta que en los hombres la laringe, órgano tan admirable, como poco en-

(1) Bien se echará de ver ahora lo inconveniente del uso EN PROSODIA de las palabras de la música *grave i agudo, fuerte i débil*. La prosodia no tiene tecnicismo propio, según se apuntó al principio de la Sección VI;—inconveniente capital para adelantar en su estudio! Si, atendiendo á la sílaba en que carga con *más fuerza* la pronunciación, decimos que las dicciones españolas se dividen en *esdrújulas, graves i agudas* (*cantava, cantava, cantaré*), corremos el riesgo de no entendernos cuando aseguremos, por ejemplo, que el vocablo *cantaré*, siempre prosódicamente AGUDO, es también musicalmente agudo cuando preguntamos; pero GRAVE cuando respondemos.

¿Cantaré?—Cantaré.

Por otro lado, si en prosodia llamamos *fuertes* á las vocales *a, o, e*, i *débiles* á las vocales *i, u*, todo el mundo,—que sabe más de música que de prosodia,—pensará que aquellas tres vocales siempre se pronuncian ententórameute i que estas dos se pronuncian siempre muy de quedo.

Para discutir la acentuación castellana, es preciso, pues, proscribir de la prosodia las voces de la música, por ser imposible proscribir las de la música, completamente domiciliadas en el lenguaje común.

tendido todavía, aunque constantemente estudiado por hombres eminentes. Así, las voces de los niños i las de las mujeres son más *agudas* que las voces de los hombres.

Sin embargo, aunque el instrumento de viento no suena, sino el aire que está dentro, influye en el sonido de un modo extraordinario i escondido todavía de los ojos de la ciencia la materia de que el tubo está fabricado, i aun su forma;—influye tan perceptible, que el oído menos ejercitado lo conoce.—¿Quién equivoca una flauta con un clarinete? ¿Quién confunde un arpa i un violín? La materia i contextura de los tubos i de las cuerdas, i, en general, de todos los cuerpos sonoros o en que vibra un cuerpo elástico, modifican profundamente la onda sonora con accidentes constantes, especialísimos i perceptibles en sumo grado: se le llama **TIMBRE**. *Timbre* es, pues, la modificación que introducen en el sonido la materia, la forma i la estructura molecular del instrumento que produce el sonido o en que se verifica la vibración.

La importancia del **TIMBRE** es inmensa. ¿Cómo sin él distinguiríamos una flauta de un cornetín o de un oboe si dan la misma nota, esto es, si producen el MISMO NÚMERO de vibraciones por segundo? ¿Cómo, cuando las voces de los seres humanos hablan o cantan al unísono, podríamos SIN EL TIMBRE conocer la de cada uno en particular? ¡cosa notable! el fenómeno más obscuro de la acústica es el de más utilidad relativa, i aquel de que mayor partido saca hasta el oído más rudo i menos educado!

La física, pues, (si consideramos estos problemas a grandes rasgos) nos enseña:

1.º Que cuando la voz produce muchas vibraciones el sonido es *alto*, i cuando pocas *bajo*: (AGUDO, GRAVE).

2.º Que, dada una posición de la laringe, la mucha o poca fuerza con que los pulmonos impelen el aire no aumenta ni disminuye el número de las vibraciones, mientras permanezca invariable la posición del aparato bucal. La fuerza modifica solamente la INTENSIDAD del sonido: (FUERTE, SUAVE; o bien *fuerte* i *débil*).

3.º Que podemos, a voluntad i dentro de ciertos límites, alargar o acortar la laringe, i por tanto la columna vibrante de aire, i producir de este modo notas más o menos altas (AGUDAS), que, según los grados del esfuerzo muscular, resultarán más o menos intensas: (FUERTES, SUAVES).

4.º Que la organización de cada hombre modifica el sonido con un TIMBRE especial.

Así, la ORGANIZACIÓN produce el *timbre*, que es invariable: la FUERZA PULMONAR determina la *intensidad*, que es variable, como potestativa dentro de los límites que nos permiten hablar quedo o estentoreamente: i la LONGITUD de la columna vibrante fija el número de vibraciones; esto es, *lo alto* i *lo bajo* (*agudo* i *grave*) de la voz, también potestativos en la escala de cada cual. De un modo semejante distinguimos por medio de los ojos, cuando visitamos los teatros, los templos, los paseos..., no sólo si hai más o menos gente que en otras ocasiones (i esto sin necesidad de contar el número de los concurrentes), sino también si son hombres de elevada estatura o niños pequeñuelos, i si pertenecen a una clase opulenta o necesitada de la sociedad. La percepción del número puede equipararse a lo GRAVE i a lo AGUDO; la de la estatura a la INTENSIDAD del sonido, i la de la clase al TIMBRE.

## VIII.

No sabemos cómo pronunciaban los griegos ni los romanos: su acento es el *opprobrium* (1) de la crítica moderna; pero de la probable deducción, permitida por los fragmentos que, accidentalmente esparcidos en diferentes autores, han llegado a nuestra época, podemos concluir que no pronunciaban cada sílaba produciendo el mismo número de vibraciones, ni invirtiendo el mismo tiempo: unas sílabas eran, musicalmente hablando, AGUDAS i otras GRAVES; esto es, de mayor o menor número de vibraciones por segundo, i hasta las había en que el tono subía i bajaba.

Actualmente los habitantes del Celeste Imperio hacen una cosa análoga, aunque con diferente fin. De los dos elementos que encierra toda palabra, la *significación* i la *relación*, sólo expresan el primero las lenguas monosilábi-

---

(1) Walker.

cas, cuyo prototipo es el chino; i, para representar el segundo, la *relación*, elemento tan imprescindible como la *significación*, se ven obligados los que las hablan a recurrir a medios indirectos i vagos, sirviéndose del gesto i de la intonación, i especialmente de la posición respectiva de los monosílabos entre sí.

Una lengua monosilábica se compone únicamente de raíces, i la categoría de las voces no se distingue por flexiones o desinencias acústicas, especiales, fijas i determinadas; de modo que el propio monosílabo, el mismo sonido, puede representar un sustantivo, un verbo, una partícula, un nominativo, un genitivo, un pasado, un presente, la activa, la pasiva, etc., según la posición en que se coloca, o bien la entonación con que se pronuncia, o el gesto que la acompaña. Únicamente así se concibe que con solas 500 o 600 raíces se represente la multitud de pensamientos que deben tener los habitantes de un pueblo entrado en el carril de la civilización. ¿Quién no ha oído contar a los viajeros que han residido en Filipinas la extrañeza con que por primera vez vieron las gesticulaciones i oyeron la especie de canto con que los chinos se expresan?

Pero las riquísimas lenguas de flexión que hablaron Grecia i Roma, ¿con qué objeto admitían intonaciones distintas en sus sílabas? La lingüística nada sabe todavía, aunque el hecho parece fuera de las regiones de la duda. Los que en sus templos, en sus estatuas i en sus poemas supieron infundir un soplo inmortal de vida i de belleza, no llegaron a conocer, ni, dada la inflexibilidad de intonación que tenían sus vocablos, en que todas las sílabas sin acento eran graves, pudieron nunca conocer la música moderna, aunque todos sus versos se cantaban, o podían cantarse con modulaciones que a nuestros oídos sonarían acaso como las de los indígenas de El Cabo. Los oradores tenían tras de sí siervos que por medio de la flauta, instrumento de notas fijas, les diesen el *tono* conveniente a su discurso: la nomenclatura prosódica de las palabras pa-

rece fundarse en la elevación de la voz i en su descenso, produciendo notas AGUDAS i GRAVES, es decir, de mayor o menor NÚMERO de vibraciones por segundo: todo, pues, concurre a la persuasión de que los elementos constituyentes de sus vocablos eran una DURACIÓN DETERMINADA i una RELACIÓN de inflexiones de la voz, fija e invariable.

El ACENTO entre los antiguos no era, como entre nosotros, un signo exclusivo de INTENSIDAD o FUERZA de las vibraciones: era realmente un signo musical de NÚMERO DE VIBRACIONES, que indicaba la mayor o menor elevación de la voz hablada (no precisamente cantada); i, según el lugar que ocupaba la sílaba más *aguda* (como también según su naturaleza de *larga* i de *breve*), clasificaban los griegos sus vocablos con las sabidas denominaciones de oxítonos, paroxítonos, proparoxítonos, perispómenos, properispómenos i barítonos.

Ahora bien: ¿Hai en castellano palabras que se puedan clasificar conforme a esta nomenclatura griega?

Nó. Los españoles no hacemos invariablemente alta o baja cada sílaba. Dudarlo es profanar la evidencia. Modulamos, hacemos inflexiones con la voz (aunque sin cantar), esto es cierto: al hablar resbalamos musicalmente de lo *agudo* a lo *grave*, o viceversa: en este sentido (i siempre sin cantar) modulamos, pero no siempre según una relación determinada fija i previamente para cada dicción: modulamos la frase entera; modulamos el período; i esto, no *ad libitum* ni por capricho, sino según sistema constante i general. ¿Hai alguien que haga una pregunta sin producir una cierta clase de inflexiones; — verdaderas intonaciones musicales iguales á las de todos los demás españoles?

Esta es una distinción no vista aún, que ya sepa, por los prosodistas españoles, i en la cual estriba, a mi entender, parte de la solución del problema. Al perderse las antiguas prosodias, los pueblos modernos han ido suprimiendo los accidentes invariables INTONATIVOS i TEMPORALES de los vocablos antiguos, reservando la intonación i la cuan-

tividad para las frases. Sin embargo, ¿cómo un hecho tan general no se ha proclamado antes? Porque es un fenómeno muy raro, aunque tan absoluto que no admite excepciones, que los habitantes de cada provincia i hasta de cada partido, con todo de poseer una sensibilidad exquisita para percibir i hasta encontrar risible el modo con que los forasteros modulan variamente la voz, produciendo a veces una como especie de canto, se imaginan ilusoriamente que hablan sin canturía de ninguna clase. Así, el que tiene olores encima siente los de los otros, no los suyos. Mi larga residencia en esta provincia (Cádiz) me pone en contacto frecuente con la gente de los partidos de Vejer i de Conil, que en materia de intonaciones e inflexiones exageradas pueden servir de tipo excepcional. No se dejan aguardar esas inflexiones: hormigean en su conversación. Los casos que tengo recogidos son inasperados; pero el siguiente (que me atrevo a presentar en toda su ruda originalidad) encierra de notable que en el espacio de diez sílabas hai nada menos que un intervalo de octava; esto es, hai nota de doble número de vibraciones que otra: la columna vibrante tuvo que reducirse a la mitad de longitud para la primera que para la segunda. No recuerdo otro ejemplo de tanta diferencia en tan corto número de sílabas.

Dos gañanes en huelga i reunidos con otros en alegre mentidero, procuraban engañarse mutuamente; pero, habiendo echado de ver uno de ellos el engaño, dijo a los circunstantes una frase a estilo del país, produciendo al pronunciarla las entonaciones que el pentagrama indica, i que han de decirse deslizado la voz por gradaciones imperceptibles, como solemos hacer en la conversación; i no saltando de una nota a otra como en el canto musical.



«Pues no me la que ri á dá por bo ca!!

¿Quién no ha oído alguna vez la expresión americana, que, ya no es habla, sino canto



Qué munda, Se ñor?

Ni ¿quién ha dejado de percibir análogas diferencias de intonación en el cambio de voz que se nota en los que, leyendo, encuentran un paréntesis? ¿No variamos de tono cuando hacemos una pregunta? Los que ríen, dicen sus palabras con inflexiones más agudas que de costumbre: los que reprenden, lo suelen hacer en tono grave. Los oradores que arrebatan i conmueven modulan (no se entienda que digo cantan, pues no es lo mismo hablar que cantar), modulan sus frases de tal modo que con suma frecuencia suben o bajan el tono en una quinta. Los malos actores en los pasajes de pasión suelen concluir ahogándose, por haberse bajado excesivamente, o elevarse tanto que acaban por aturdir con gritos i alaridos destemplados; pero ¿de aquí se deduce que en cada dicción hai una sílaba alta i otra ú otras bajas, i que esto sea norma constante de las voces castellanas? No, sin duda. Tal palabra, en que, airado, hago *musicalmente agudas* todas las sílabas, es pronunciada por mí muy grave cuando, melancólico, refiero el ingrato proceder de un mal amigo. Tal vocablo en que, preguntando, pronuncio *alta* la sílaba final, concluye en tono *bajo* si contesto. No hai sílaba en español que musicalmente deba decirse *alta* o *baja* POR NATURALEZA. La frase que la contiene, el énfasis que exige, la pasión con que la pronunciamos, determinan el número de sus vibraciones. Si en tal período es *grave*, esto es, de pocas vibraciones la final de una palabra polisílaba, yo me encargo de colocarla en otro, donde se pronuncie *aguda*, esto es, con mayor número de vibraciones por segundo, en todas

las regiones donde se entienda la lengua de Castilla. Lo *grave* i lo *agudo* de la voz, a veces adorno i accidente de la frase, son, además de medios oracionales de expresión, fenómenos fisiológicos que acompañan a los afectos del alma. Cuando la alegría nos hace hablar, los músculos del rostro se nos contraen con las convulsiones de la risa: cuando el pesar se escapa en palabras de lo íntimo del corazón, mana de nuestros ojos la fuente de las lágrimas: cuando el pundonor ofendido mueve nuestra lengua, la valiente posición de nuestro cuerpo exige la satisfacción del agravio. Pues estos fenómenos fisiológicos no son los únicos medios generales de expresión que poseemos: las tempestades del alma i las tribulaciones del corazón alargan o acortan la columna vibrante, haciéndonos prorrum-pir en gritos agudos o en gemidos profundos capaces de conmover hasta a los animales mismos. El león de Flo-rencia llevaba en la boca un niño que había encontrado al escaparse; pero lo abandonó en el suelo al oír el grito desgarrador con que se lo exigía la madre.

El griego i el latín tenían *por naturaleza* en cada pala-bra sílabas agudas i sílabas graves: sílabas para pronun-ciar las cuales se acertaba siempre la columna vibrante, i sílabas en que esa columna siempre se alargaba: a veces la voz subía i bajaba en la misma sílaba, como en las pa-labras griegas que vemos escritas con el signo circunflejo.

Pero en español no sucede *por naturaleza* nada de esto: las sílabas de cada palabra se pronuncian con dife-rente número de vibraciones cuando están sueltas que cuando están en frase; i, según la significación de la frase, así varía cada una de entonación. I he aquí que los voca-blos *grave* i *agudo* que, como acabamos de ver, indicaban meras relaciones de longitud de las diferentes columnas sonoras, se nos presentan ahora revestidos de otra acep-ción de objeto real no estudiada todavía. Lo alto i lo bajo de las sílabas vienen así a ser algunas veces medios su-pernumerarios de expresión en toda construcción oracio-

nal. Al modo que en las lenguas monosilábicas la intonación (i otros accidentes de que ahora se puede prescindir) indica la *relación* en que se supone a la raíz, en nuestro castellano las intonaciones silábicas designan la *contextura* de la oración. Cuando preguntamos, la sílaba terminal de la última palabra del período es *musicalmente* la más alta, si la pregunta acaba en una dición polisilaba. Cuando contestamos *nó*; entonces la sílaba final es *musicalmente* más grave que la que lleva el acento. Repárese en la diferencia de entonaciones cuando preguntamos

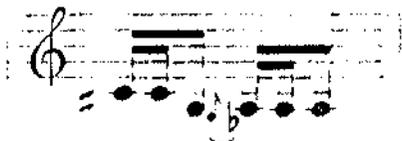
*¿Tiene buen método?*

i cuando respondemos con las mismas palabras

*Tiene buen método.*



*¿Tiene buen método?*



*Tiene buen método.* (1).

En francés se duplican los nominativos para indicar que se pregunta; en alemán se posponen al verbo; en inglés se usa de los signos *do* i *don't*; en latín de *an*, *num*,

(1) Como se ve, en el esdrújulo *método*, la *o* final es *musicalmente aguda* en la pregunta y *musicalmente grave* en la respuesta, sin que en uno ni otro caso la palabra *método* deje de ser esdrújulo. La intonación de sus sílabas varía: el sitio de su acento *nó*.

*ne*, etc. (1): en español alteramos el TONO de las sílabas acortando la columna vibrante para pronunciar la final. En la mayor parte de las lenguas hai CONSTRUCCIÓN INTERROGATIVA: en español hai sólo INTONACIÓN INTERROGATIVA. Este trastorno continuo, esta perpetua revolución silábica de TONOS, se percibe en la ironía, en la admiración, i sobre todo en el énfasis de las pasiones. ¿Necesitamos acaso que el hombre apasionado nos diga, estoy airado, irónico, indignado, incisivo, etc.? ¿No lo conocemos todos en los TONOS de su voz? En nuestras sílabas no hai constancia más que en las relaciones mutuas de su INTENSIDAD; pero en la intonación silábica todo es tránsito i cambio; tránsito i cambio que dependen de la naturaleza de la frase, i que, por tanto, no se pueden estudiar ni aun comprender fuera del período. Lo esencial no es la palabra: es su oración. ¿No son palpables esta inestabilidad i perturbaciones? Pues todos nuestros prosodistas, ¡hasta González i Bello! han olvidado la intonación oracional. El acento es para ellos signo sólo de fuerza, *ictus* en latín, *stress* en inglés. I no hai tal: el fenómeno es algo menos sencillo: siempre se perciben TONOS o inflexiones que van con el acento, o giran a su alrededor.

¿Había esto en latín? ¿Existía en griego? Aunque en materia de acentuación antigua siempre hai citas que acudir para sostener los más opuestos sistemas, es cosa, sin embargo, en que todos convienen que las sílabas no acentuadas sonaban i eran en las hoy muertas prosodias más graves (musicalmente) que aquellas en que cargaba el acento: (de lo cual había de resultar una monotonía intolerable para los que ahora hablamos lenguas tan flexibles como la mayor parte de las modernas). No conocían, pues, esos tránsitos silábicos de graves i de agudos, que ponen

(1) Claro es que prescindo de las excepciones o casos especiales, i que sólo hablo de la construcción general.

en perpetuo cambio la contextura de nuestras voces, i en que consiste la fisonomía especial de la interrogación, del tono afirmativo, de la ironja, de la admiración, de la frase optativa, etc., etc. El sistema prosódico antiguo no puede, pues, aplicarse a lo moderno.

Por otra parte, decir «tal voz es aguda, tal voz es grave,» parecen enunciados lógicamente incorrectos, que, por necesidad, han de inducir en error. *Agudo* i *grave* son voces de comparación, nó calificaciones absolutas; i es preciso, por tanto, para poder comparar, expresar el término que falta.

¿Cuál es el módulo? ¿Dónde está el patrón, el módulo, o la norma de lo grave i de lo agudo? ¿Qué palabra es la que sirve de unidad de comparación? ¿I tan incorrecto es ese lenguaje, que ni aun del griego se puede propiamente decir que tenga palabras agudas, toda vez que la dición en su total conjunto no era en realidad *aguda*, sino únicamente un fragmento de ella, una parte, una de las tres últimas sílabas. Afirmar que en español, una palabra es aguda, es afirmar que todas sus sílabas se pronuncian produciendo mayor número de vibraciones que al pronunciar otras palabras (que serán las graves).

\*  
\* \*

Siempre es enojoso que un término perteneciente a un arte o a una ciencia tenga acepciones incompatibles. El mal es tolerable, sin embargo, si se han logrado fijar los límites intraspasables de cada una de esas acepciones. Así, ya no hai inconveniente en que *alameda* i *cuarentena* signifiquen respectivamente, *nó paseo con álamos*, sino sólo *paseo*, ni tampoco *observación de un buque por espacio de cuarenta días*, sino únicamente *detención por medida sanitaria*; porque ya todo el mundo entiende el nuevo significado,

hijo de una generalización hecha más o menos discretamente al prescindir de algunos de los caracteres primitivos. Pero, cuando los que usan de ciertas palabras no se han puesto de acuerdo acerca de sus elementos de significación; cuando, lejos de eso, disputan acalorados; i, en fin, cuando el análisis es incompleto i fundado en principios exóticos, entonces bien puede asegurarse que el lenguaje es máquina de retroceso, antes que móvil de desarrollo intelectual. La actividad del espíritu tiene necesidad de la lengua. No se puede pensar sino por medio de un lenguaje, i éste es tanto más perfecto cuanto sus formas acústicas, esto es, sus palabras, saben expresar mejor las percepciones del entendimiento. Ann cuando la razón humana entienda bien, siempre la palabra indecisa i falta de precisión es agente de confusiones i de ignorancia; pero, si el entendimiento aprehende i entiende mal, i si la palabra expresa también mal, tanto el *significado* como la *relación*, entonces el lenguaje es un mecanismo traidor i alevoso que hiere descuidado al artífice mismo que laboriosamente lo forjaba para dominar la naturaleza. ¡Infeliz laboriosidad! ¡Desdichado uso de nuestras facultades lógicas, no críticas! Si *grave* i *agudo* no son, pues, relaciones MUSICALES aplicables a nuestras voces castellanas, manejemos recelosos esas denominaciones, so pena de verlas revolverse en contra nuestra (1).

\*  
\* \*

Lo *grave* i lo *agudo* no son propiedad esencial e invariable de nuestras sílabas, sino cualidad accidental e insta-

(1) Preciso es insistir. ¿No se ve ya clara la impropiedad de decir, v. g.: «qué hermoso es el romance *en agudos* de tal autor!»; En *agudos*, cuando acaso sean MUSICALMENTE *graves* todas las sílabas finales en que carga la fuerza de la emisión!! ¿Cómo no percibir que *altura* no es sinónimo de *fuerza*?

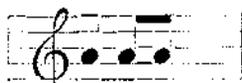
ble que les presta la FRASE en que se encuentran, por cuyo medio expresamos de un modo superior i potente el interés, la curiosidad, la extrañeza, la admiración, en una palabra, todos nuestros afectos i nuestras más vivas pasiones. Pero entonces ¿qué sucede? Una de dos cosas: o bien que todas las sílabas, todas, nó una sola de entre ellas, se pronuncian más altas o más bajas, según el sentimiento violento o reconcentrado que agita o comprime los movimientos del corazón; o bien una sola de entre todas las sílabas carga con todo el énfasis, expresándolo por medio de las dislocaciones de la intonación, cuando no se acomoda en perfecta conformidad con nuestros sistemas invariables de intonación normal.



## IX.

En un instrumento de notas fijas, como los órganos de nuestras Iglesias, nos es posible hacer durar cada una TIEMPOS IGUALES, apoyando sobre cada tecla el MISMO TIEMPO. Los *tonos* podrán variar, si tocamos teclas diferentes que dejen sonar tubos de columnas vibrantes desiguales, i obtendremos el sonido más **AGUDO** en el cañón más corto, i el más **GRAVE** en el más largo. La *intensidad* no podrá variar, porque el viento producido por los fuelles obra con igual presión en cada tubo (inconveniente de los órganos comunes); pero, si nos sirviésemos de otro instrumento, como la flauta, haríamos variar la *intensidad* de una misma nota, impeliendo para ello el aire MÁS O MENOS FUERTEMENTE con los músculos del pecho.

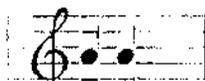
Si en el órgano apoyamos sobre una tecla un tiempo (por ejemplo dos segundos) i sobre otras dos teclas otro tiempo (dos segundos también, pero repartidos por igual en cada nota) oiremos tres notas que se sucederán a intervalos desiguales, pues cada una de las dos últimas habrá durado la mitad que la primera. Esta relación de duración era lo que entre los griegos i los romanos constituía un dáctilo.



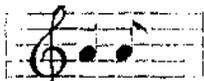
Supongamos que en las dos primeras notas empleemos un tiempo i otro en la tercera: tendremos así la relación conocida con el nombre de anapesto.



Si en vez de las dos notas cada una de las cuales necesita la mitad de duración, se pone una sola que gaste igualmente un tiempo, tendremos un espondeo; esto es, dos notas cada una de duración máxima.



Dos notas que necesiten tiempo i medio son un troqueo.



Dos notas de medio i uno son un yambo.



Etc., etc., etc.

La sílaba que exigía un tiempo se llamaba *larga*: la que sólo requería medio tiempo tenía de nombre *breve*.

Los griegos i los romanos no conocían más que sílabas largas i sílabas breves. Unidad de duración: mitad de

duración: estos eran, a lo que parece, sus principales elementos prosódicos. Así se comprende (si bien no se percibe por medio del oído, a no ser que cantemos) el cómo un verso exámetro podía tener desde trece hasta diecisiete sílabas; si bien todos los pies estaban constituidos por cuatro TIEMPOS-MITAD.

El exámetro constaba de seis pies, de los cuales podían ser dáctilos o espondeos los cuatro primeros, i necesariamente dáctilo el quinto (1) i espondeo el sexto.

Véanse como tipos extremos los siguientes versos (2):

*Pan di tur | in te re | a do mus | om ni po | ten tis O | lym pi*

*non ul | li pas | tos il | lis e | ge re di | e bus.*

Pudiendo variar los cuatro primeros pies, grande es el número de combinaciones que los antiguos tenían a su disposición.

dáctilo,	dáctilo,	dáctilo,	dáctilo.
dáctilo,	dáctilo,	dáctilo,	espondeo.
dáctilo,	dáctilo,	espondeo,	dáctilo.
dáctilo,	espondeo,	dáctilo,	dáctilo.
espondeo,	dáctilo,	dáctilo,	dáctilo.
dáctilo,	dáctilo,	espondeo,	espondeo.

etc., etc., etc.

(1) No lo era alguna que otra vez, como es sabido.

(2) Véase la obra de D. Juan Gualberto González.

Inmensos, pues, eran los recursos de expresión de los poetas griegos i latinos para hacer que sus versos resultasen, según su prosodia, pesados, ligeros, suaves, duros, ásperos, todo conforme con las exigencias de la composición, en armonía con sus sentimientos i pasiones.

\*  
\* \*

Però ¿ese sistema ha llegado hasta nosotros? ¿Existen en español sílabas que necesiten invariablemente un tiempo para pronunciarse, mientras que otras sólo requieran medio tiempo? ¿Tenemos, pues, sílabas *largas* i *breves* COMO LAS LATINAS?

Nó, sin duda alguna. Dudarlo sería no tener oídos.

Para la construcción de nuestros edificios usamos el barro cocido en la forma rectangular de los ladrillos. Esas figuras prismáticas no son exactamente iguales; pero sus diferencias, aunque perceptibles para todo el mundo, resultan insignificantes en la práctica. ¿No haría reír el que, fundándose en el hecho evidente de la diferencia de gruesos, sostuviese que los ladrillos son de dos solos gruesos, uno doble que el otro? ¿Quién no distingue que esas desigualdades no están precisamente en la razón exacta e invariable de 1 a 2?

Como los prismas rectangulares de barro cocido que sirven para la construcción de nuestras casas, sin ser dobles unos que otros, antes por el contrario, queriendo aproximarse a la igualdad, resultan sin embargo desiguales; unas veces porque, estando más condensada la materia bajo el mismo aparente volumen, pesan más; otras veces porque, siendo el peso igual, las moléculas ocupan más espacio; i, otras veces, en suma, porque ambas causas influyen en el mismo sentido, mas nunca de tal modo que los

ojos puedan advertirlo fácilmente... de modo análogo, cuando en una sílaba métrica española se reúnen muchas vocales, o muchas consonantes, o bien muchas vocales i consonantes a la vez, invertimos en su pronunciación algunos décimos o centésimos de segundo más; los cuales, sin el auxilio de un cronómetro o de algún otro instrumento de precisión, resultan inapreciables al oído. Cuando decimos *TRANSPORTE, PATRIA...* no es posible que las sílabas *trans* i *tria* entren en el mismo espacio de duración que las sílabas *por, pa* o *te*; pero es tal la tendencia de la lengua a la igualdad de intervalos, que, a veces, el hábil declamador, cuando se encuentra con palabras semejantes, se detiene instintivamente en las sílabas poco complejas algún tiempo más del necesario en otros casos, sólo con el fin de que se restablezca el equilibrio temporal. Así, pues, siendo cierto que en la pronunciación de algunas sílabas de nuestra lengua nos detenemos algo más que en otras, es completamente insostenible que tengamos sílabas largas i breves *more majorum*, esto es, sílabas de doble duración que otras; al modo que, siendo desiguales nuestros ladrillos, no es cierto que los fabriquen nuestros alfareros en formas tales que se ajusten a la razón de 1 a 2, antes por el contrario, tienden a la igualdad cuanto es posible. Esto no quita que algunas sílabas, por efecto de las pausas que el sentido exige, se alarguen desmesuradamente, como en un muro de ladrillos suele entrar una piedra de gran volumen.

En las ciencias es todo solidario. Al variar las antiguas formas de las lenguas, arrastradas en la sangre de las revoluciones sociales, como las rocas graníticas acarreadas hasta los llanos por las convulsiones meteorológi-

cas, las antiguas prosodias, congénitas con las formas primitivas del lenguaje, tuvieron que ir desapareciendo a los choques i embates de la transformación. Si nuestros humanistas hubiesen hecho estudios más profundos, habrían descubierto que en toda desorganización lingüística desaparecen, como en química, las propiedades especiales que poseja la combinación de los componentes. Analicemos el agua: i el oxígeno i el hidrógeno, que son sus elementos gaseosos, ya no serán líquidos, ni casi incompresibles, ni vaporizables, sino que ofrecerán nuevas propiedades que el agua no tenía: comburencia i combustibilidad.

\*  
\* \*

La relación de duraciones como 1 es a 2 se llamaba *cantidad*. En español gastamos en unas sílabas algún más tiempo que en otras: esto es cierto. Si en tal sentido se dice que tenemos *cantidad*, ningún inconveniente hai en admitir el vocablo; pero, así como *cuarentena* no entraña la idea de *cuarenta*, así también CUANTIDAD no ha de significar espacios de tiempo como uno a dos, sino únicamente espacios desiguales. En *monstruoso*, pues, diremos que *mons* tiene más cantidad que *tru*, que *so*, i que *o*.

\*  
\* \*

Nuestras intonaciones son movedizas i accidentales: nuestra cantidad no lo es. Lo contrario sucedía entre los griegos i los romanos. La intonación era fija, i la cuanti-

dad (siempre en la relación de 1 a 2) podía variar. ¿Cómo? Si cantaban, no sería difícil concebirlo: si hablaban, no se entiende.

*Nec* tiene *breve* la cantidad; pero *nec* ante voz que empieza por consonante la adquiere larga.

Fulgura, *nec* diri toties arsære cometa.

¿Qué clase de aumento temporal pedía la pronunciación, obstruida por las dos consonantes *c* y *d* en el verso de Virgilio? No lo sabemos: lo que sí nos consta es que en español nada hay análogo ni parecido. La preposición *sin* tiene cierta cantidad (que ahora no hace al caso precisar ni distinguir). ¿Se aumenta porque sigan voces que empiecen por consonante? ¿disminuye porque las iniciales no lo sean?

Sin pena, sin placer, i sin sosiego.

Sin ira, sin aña, sin esperanza.

A nuestros oídos *sin* tiene siempre la misma cantidad.

\*  
\* \*

La cantidad greco-latina carece, pues, de semejante en castellano.



## X.

Las lenguas modernas, al descomponerse de las antiguas, han perdido el elemento prosódico de la cantidad temporal; se han organizado de un modo nuevo con el acentual; i han abolido la esclavitud de la intonación silábica fija.

¿Qué es ACENTO?

La etimología va a inducirnos de nuevo en error si por guía la tomamos. Acento viene de *ad-cantus*; i el acento de las lenguas vulgares es independiente del *canto*.

En primer lugar, no es lo mismo hablar que cantar. En segundo, si pronunciamos todas las sílabas de una misma palabra en la misma entonación, el acento se distinguirá del número de vibraciones; i si, por el contrario, decimos con una inflexión diferente cada sílaba, de modo que cada cual resulte en distinta nota, permanecerá claro el acento, distinguiéndose siempre de lo alto y de lo bajo de las ondas sonoras. (*¿Cantará? — Cantará.*)

¿Cuál es, pues, nuestro principal elemento prosódico?

No es *lo grave*, ni *lo agudo*, esto es, el número de vibraciones en un tiempo dado: no es *lo largo*, ni *lo breve*, esto es, la detención latina o griega durante un tiempo o durante medio en cada sílaba: ¿qué es, pues?

La INTENSIDAD: la FUERZA del empuje del aliento: el elemento DINÁMICO de la emisión del aire; el *ictus* de los latinos; *the stress* de los ingleses.

Entre los griegos i los romanos lo esencial en la prosodia era la DURACIÓN: entre nosotros lo esencial es la FUERZA. En lo antiguo el TIEMPO: en lo moderno la ENERGÍA.

Los instrumentos de percusión nos ofrecen a cada instante ejemplos del poder de nuestro sistema. La campana, el tambor, el triángulo, el crótalo, el timbal,... heridos suavemente o golpeados con fuerza producen en todo caso el mismo número de vibraciones, aunque con distinta intensidad. En estos instrumentos no hai jamás notas más altas ni más bajas: no hai graves ni agudos: todas son iguales: i así los compositores no los toman en cuenta para sus modulaciones o alternada combinación de graves i de agudos: todas las notas suenan iguales, pero unas veces pueden ser más fuertes i otras más suaves.

A primera vista parece que deben ser pobres elementos de variedad los grados de FUERZA de las percusiones; pero en nuestra lengua no existen ellos solos: además de la riquísima variedad de intonaciones que producimos cuando hablamos i de las gradaciones diferentes de la misma intensidad, hai otro elemento prosódico, entrevisto quizá, examinado acaso con detención i escrupulosidad, estudiado tal vez con empeño, pero nunca proclamado como compañero inseparable de la intensidad, i de importancia acaso superior: La cesación o suspensión del sonido: la PAUSA.

Grados de fuerza i pausas de sonido son los elementos *esenciales* de nuestra prosodia. Todos los otros resultan *accidentales*. Por una parte, tenemos la desigualdad microfónica en la duración de las sílabas, que causa en el oído un placer semejante al que encuentran los ojos en los tornasoles microscópicos de la seda o en las irisaciones del nácar, cuyas tintas generales serian desagradables acaso, si siempre nos presentaran una perfecta uniformidad; i, por otra parte, la espontanea música que, no precisamente i siempre en cada sílaba, pero sí constantemente en las palabras, frases i oraciones, introducen los afectos i las pasiones del corazón.

#### DESIGUALDAD DE FUERZA I DE REPOSO:

#### DESIGUALDAD DE DURACIÓN SILÁBICA I VARIO MOVIMIENTO DE LAS INTONACIONES:

He aquí todos los elementos *esenciales* i *accidentales* de nuestro sistema de fonación elementos que nunca se excluyen, antes bien se asocian en perfecto concierto i variedad de accidentes para producir la armonía más encantadora,—armonía que de ningún modo creo inferior a la de los antiguos, como no creo que sus lenguas, por ser más sintéticas que las vulgares, fuesen superiores a nuestros analíticos i profundísimos medios modernos de expresión. ¿Cuándo pudo la lujosa en terminaciones lengua del Lazio expresar las variantes que con sus artículos, i con sus signos, i sus preposiciones adverbiales deslinda, fija i precisa del modo más filosófico la económica lengua de Albión, tan reducida en flexiones?

\*  
\* \*

Una ilusión que para siempre me parece desvanecida por Blair i por González es la de que el elemento moder-

no de la INTENSIDAD fuese desconocido de los antiguos.

Si medían un exámetro bajando i alzando el pié alternativamente i a compás, era solamente para comprobación de que el verso constaba. El asclepiadeo, en que está escrita la primera oda de Horacio, puede medirse por un espondeo, dos coriambos i un pirriquo, o por un espondeo, un dáctilo seguido de cesura, i dos dáctilos. El verso constaba aunque se midiese por diferentes piés (1); pero, si la cadencia del verso latino hubiera consistido en la exacta medida del compás, los compases habrían sido iguales en todo género de metros, sin otra diferencia que la de constar de seis el exámetro, de cinco el pentámetro, etcétera. Pero no sucedía así: la primera oda de Horacio se mide por cuatro metros de distinta duración, con lo cual desaparece la idea de compás, i por consiguiente la de cadencia, que se supone resultar únicamente de su justa medida. En el verso sáfico se ve desatada la mensura; pues el primer compás, componiéndose de una larga i una breve, no puede ser nunca de la misma duración que el siguiente, que tiene dos largas. Lo mismo se vé en el arquioloquio, alcaico i epítrito. Hai, pués, motivo de recelar que los latinos no contaban del todo para la cadencia con la igualdad de los tiempos i el compás, i que, de un modo actualmente incomprensible, se servían de la medida, para comprobar si el verso estaba conforme con las reglas (2), como nuestros versificadores principiantes recurren a los dedos cuando no están seguros del oído.

Pero lo que no admite duda es que la cantidad, tanto en las lenguas sabias como en las vulgares, no supone necesariamente acento: ¿quién no vé que *σφάλλω, ἀμφω*, tienen larga la sílaba que carece de acento? ¿Quién no vé que en *grandilocuo* está en la *í* el acento, i en *cuo* la cantidad? *dt* sin duda se dice en menos tiempo que *cuo*; i ¿no

(1) Blair, Juan Gualberto González.

(2) J. G. González.

tenemos ejemplos de la persistencia de la cantidad i tránsito de la intensidad acentual en *cántara*, *cantara* i *cantará*; *náufrago*, *naufrago* i *naufragó*; *intérprete*, *interprete*, *interpreté*, i tantas tantísimas otras? *Can* en *cántara* tiene mayor cantidad que *ta* en *cantara*, i, sin embargo, el acento en la segunda dicción se ha trasladado a una sílaba corta, abandonando la de más articulaciones. Nuestro acento no tiene, pues, nada que ver con la cantidad, i es independiente de ella. Con suma frecuencia *acento* i *cantidad* se hallan separados, lo cual no quiere decir que alguna vez no concurren en una misma sílaba, que, en tal caso, se hace sobremanera agradable, sonora i prominente.

Pero en *totalidad*, en lo *esencial*, ¿nuestro acento es semejante al de las prosodias antiguas? El moderno no supone que su sílaba se pronuncie alta ni baja, pues ya hemos visto que las no acentuadas pueden ser musicalmente más graves o más agudas que la dotada de acento. En Grecia i Roma, por el contrario, toda sílaba inacentuada era más baja que la del acento. Si esta diferencia toca, como creo, a la esencia de la contextura silábica, el acento greco-latino es también accidente que no existe en las dicciones castellanas, pues en español no es forzoso que musicalmente sean bajas las sílabas que carecen de intensidad.

\*  
\* \*

Ahora bien: si en las prosodias antiguas no es lo mismo que en las nuestras *lo grave* ni *lo agudo*, ni *la cantidad* ni *el acento*, ¿no nos sobrará ya razón para declarar que es quimera la existencia en nuestro idioma de los

dáctilos i espondeos, los yambos i corcos, i con especialidad el arquoquio, alcaico i epítrito de los antiguos griegos i romanos, con toda la caterva de piés i de mensuras de que los preceptistas se complacen en ver cuajada nuestra métrica? Las cuestiones de la prosodia NO SON MATERIA DE AUTORIDAD, SINO DE EXPERIMENTO; i a lo que los sentidos nos digan, a eso debemos atenernos, por no ser la razón quien tiene derecho a decidir sobre el valor de las cosas de pura sensación; pues, como se decía en las escuelas, *de non apparentibus et de non existentibus eadem est ratio*.

Nuestra prosodia,—DINÁMICA esencialmente,—es del todo distinta de la antigua,—TEMPORAL por esencia. .

## XI.

Sin materiales de construcción no hai edificios: con materiales sólo, tampoco los hai. La primera parte de esta paradoja es clara i admisible: la segunda empezará a serlo en cuanto se considere que los mismos materiales componentes de una torre subsisten cuando la torre se echa abajo, o bien cuando se destinan a la formación de un puente. El cristal i el hierro que albergaron la Exposición Universal de 1851, son hoy el suntuoso palacio de cristal levantado en Sydenham. Lo que constituye nuestros edificios es la FORMA producida con los materiales: altérese esa FORMA i los mismos materiales ya no serán edificio. La combinación especialísima que con ellos se haga, i el orden de su colocación, subordinado a un fin, es lo que esencialmente constituye un templo, un faro, un observatorio. Quitese ese orden i los materiales no serán edificio, sino escombros.

Del mismo modo podemos decir: sin sonidos no hai música; pero los sonidos *ad libitum* no son música. Un

párvulo dando manotadas en las teclas de un piano hace huir.

\*  
\* \*

Los modernos se ufanan por su poder de abstracción i por la inteligente potencia de las especialidades, desconocidas de la antigüedad. Hasta cierto punto creo inmotivada esta ufanía: júzgola absurda en algunos casos; i, en muchos, motivo u ocasión de mal. Ya los físicos i los químicos empiezan a conocer que las ciencias a que se consagran no pueden existir bien, sin pedirse i darse auxilios mutuamente: ya se toca que las fórmulas de la química, justo orgullo del siglo, no bastan; porque sólo contienen los elementos ponderales i no saben expresar los dinámicos (1), aparentes en las manifestaciones de luz, calor i electricidad que acompañan a las combinaciones de los cuerpos: ya la ciencia política no puede vivir sino en íntimo consorcio con las sociales, i la economía política ha de tomar luz i calor de la filosofía pura.

Tengo para mí que el flujo de abstraer i de exagerar el análisis gramatical ha producido en materia de lenguaje mayor mal que bien; pues es de notar que el error surge casi siempre de las imperfecciones del método de separación i fraccionamiento. Para analizar un reloj, veamos cada una de sus partes; pero no las trituremos locamente bajo el martillo, por llegar sin necesidad hasta la molécula. Sólo obstinándonos en separar, por un esfuerzo mental

---

(1) Recuérdese que esto se imprimía en 1866, i que entonces esta conjetura, casi rechazada, no había recibido las admirables confirmaciones que hoy la autorizan científicamente, gracias al GENIO de Berthelot.

desdichado, una cualidad cualquiera del todo lógico a que está invenciblemente unida, es como podemos afirmar de ella algo en contradicción con la verdad, patente en el conjunto.

¿Cómo podría decirse que *habrá llegado* es futuro, sino separando esa frase de la oración *a estas horas ya habrá llegado el Emperador*, en que evidentemente *habrá llegado*, indica una acción ya sucedida? ¿Cómo decir, si nó, que *vengas* es presente cuando indica una acción futura en la cláusula *cuando vengas mañana, te pagaré*? ¿Cómo, sino a favor de una observación incompleta i luego exagerada, ha podido sostenerse que el elemento temporal es accidente del verbo? ¿que sin verbo no hai afirmación? ¿que el verbo siempre afirma, i tantas otras falacias como hormiguan en todas las obras gramaticales?

Lo mismo en prosodia. Para juzgar acertadamente, es preciso, a mi entender, no separar por el análisis lo que en nuestra lengua se presenta siempre junto: la fuerza de cada sílaba i su oficio en la frase. Así hemos visto también que fuera del periodo no se puede estudiar la intonación. La sílaba que en cláusula afirmativa es musicalmente *grave* resulta *aguda* en otra interrogativa, i viceversa.

*¿Viene?—Viene.*

¿No es *musicalmente* AGUDA la *e* final de *viene* en la pregunta, i GRAVE en la respuesta?

\*  
\* \*

Pero, en general, ¿es científico en el análisis prescindir del uso de las cosas? ¿Es lícito en buena filosofía aten-

der sólo a los conceptos generales? ¿Hai objeto alguno que, además de sus últimos elementos, no sea activo o pasivo, instrumento o causa de algo? ¿Vale el objeto solamente por lo que en sí es? ¿O vale por su oficio, uso o fin?

No hace muchos días que en la Academia Francesa declaró el actual Director del Observatorio Imperial, que había tratado de rectificar la triangulación hecha el siglo pasado para medir el arco de meridiano que pasa por París. Se trataba de verificar la longitud del metro, que sirve de base al sistema decimal, i de cuyos patrones originales sólo se conserva el archivado en Madrid. La gloria de Francia se interesaba en tal rectificación; pero, habiendo desaparecido los mojones i señales, ningún azimut pudo medirse. Una comisión trató de buscar una señal importante i no pudo dar con ella en el sitio donde debía estar; pero la lei de las compensaciones le deparó a dos kilómetros de distancia la casa de un honrado campesino, que, deseoso de aplauso i consideración, se apresuró a referir, con la inocencia más cómica del mundo, el cómo, sabiendo que *aquello* era cosa de inestimable valor, había venido con su carreta i sus bueyes para llevárselo a su hogar, a fin de que las inclemencias del tiempo no echasen a perder la piedra de granito. ¡Como ésto ha ocurrido en el vecino imperio, i como el metro original se ha extraviado en Francia, no podemos decir ¡cosas de España!

¿Qué es la piedra en casa del labrador bien intencionado que causa daño tan irreparable? Nada. ¿Qué era la señal en un sitio? Un monumento científico de inmensa importancia geodésica, política i social.

Así, cuando alguno me pregunta: «¿Qué parte de la oración es tal palabra?» respondo constantemente: ¿En qué frase se encuentra? Necesito saber su oficio en ella para poder contestar: creo que hai partes en toda oración; pero tengo grandes escrúpulos de que en buena filosofía se pueda decir correctamente que hai partes de la ora-

ción.» ¿Cómo habíamos de advertir que *presuroso* i *caballero* son adverbios, sino viendo esas palabras en la cláusula *huyó presuroso el hombre que venía caballero en el asno?* ¿Que *saber* es sustantivo, sino en la frase: *el saber siempre aprovecha?* ¿Que *madre* es adjetivo, sino en la oración: *ya eres madre?* ¿No son sustantivos las palabras impresas con versalitas en *El sí* de las niñas: el *porqué* de las cosas: los *DIMES* y *DIRETES*: los *AVES* de los moribundos: el *TENER AMIGOS* nunca daña, etc., etc.?

Así también cuando se pregunta qué acento, qué grado de *intensidad* tiene tal palabra, debemos responder: ¿En qué frase se encuentra?

En la lengua castellana las dicciones tienen *dos clases de acento*: uno por sí, i otro por el puesto que ocupan; al modo que los sercs humanos están investidos de dos clases de poder, uno recibido de la naturaleza i otro de la dignidad correspondiente a su posición o jerarquía. ¿Cuál es el más importante? ¿El de la palabra, o el de la oración? Las circunstancias deciden. El general que se vé solo no tiene más recurso que sus fuerzas musculares.

El verso que analiza Virués en las notas a su poema *El Cerco de Zamora*:

Yo ¡vill! no tú, yo, sí, soi fiel, soi noble,

no sería otra cosa que un renglón insoportable, si, como tantos creen, todas sus sílabas estuviesen igualmente acentuadas.

Por el contrario, yo encuentro que ese verso, modulado por un actor que sepa hacer sentir todo el énfasis de la antítesis

—Yo sí que soi fiel i noble, pero tú ¡oh vill! no lo eres,—

puede en el teatro arrancar estrepitosos i merecidos aplausos.



He dicho: *Si todas las sílabas tuviesen acento; pero es preciso deslindar lo que se quiere dar á entender por la expresión tener acento.*

¿Es que todas las sílabas están dotadas de IGUAL intensidad métrica u oracional?

Eso no puede ser. En ninguna lengua moderna hai versos hechos con sílabas todas de igual fuerza, por lo mismo que no existe en ninguna orquesta instrumento de percusión que se toque siempre dando en él golpes de IGUAL energía, pues en todas las bandas se necesita que la percusión sea unas veces fuerte i otras suave, o bien que alternen los grados del esfuerzo muscular que requiere cada golpe. ¿Quién acude por placer a escuchar el martillo de percusiones idénticas con que los ciclopes modernos forjan el hierro candente salido de la fragua?

Si las sílabas no tienen igual intensidad, unas tendrán más i otras tendrán menos. I, en efecto, al recitar el verso de Virués, pronunciamos con mucho mayor vigor todas las sílabas pares.

Yo, vil, —no tú, —yo, sí, —soi fiel. —soi noble.

Pero ¿de aquí se deducirá que las palabras *vil, tú, sí, fiel, noble*, tienen **ESENCIALMENTE** más acento, más vigor, más energía, que las antecedentes *yo, no, soi*?

En buena lógica no es consistente semejante deducción. ¡I, sin embargo, este es lo que han concluido nuestros humanistas, por el flujo de estudiar las voces separadas de su sitio! ¿Podría formar idea del poder de los generales de caballería, que con una sola palabra ponen en

movimiento muchos escuadrones, el militar obstinado que se empeñara en analizar con el dinamómetro la fuerza muscular de cada uno?

*Vil, tú, sí, fiel, noble*, tienen más intensidad por la posición dominante a que el poeta, en uso de su regia prerrogativa, los ha querido accidentalmente elevar; pero, si hubiese estimado más conveniente decir

Vil yo, — sí, yo, — tú no, — yo soy el noble,

entonces los términos *vil, tú, sí*, habrían resignado en sus convencios la preponderancia temporal que antes tenían.

Si dijéramos (pronunciando el verso con varjada i apasionada entonación:

¿Yo vil? ¿Yo vil? ¿Yo vil? Tú, sí, lo eres,

tendríamos otra vez el vigor máximo en las sílabas pares, i resultarían *vil* i *sí* más fuertes, robustos i sonoros que los monosílabos *yo* i *tú*.

Pero, invirtiendo el orden de esas palabras, i recitando convenientemente

Vil yo? Vil yo? Vil yo? Sí, tú lo eres,

entonces *yo* i *tú* eclipsarían á su vez las otras sílabas.

Hai más. La misma palabra puede tener doble intensidad según el lugar en que se coloca.

Vil yo? Yo vil? Vil yo? Tú, tú, lo eres,

donde el segundo *tú* tiene más energía que el primero.

Lo que en buena lógica se deduce de la observación i de la experiencia es que el acento i la posición no se pueden evaluar por separado; como la entonación silábica no se puede fijar prescindiendo de la clase de cláusula en que se encuentre: interrogativa o afirmativa...

Esto es lo que hasta ahora no he visto en libro alguno de prosodia, i, sin embargo, la fuerza i el peso acentual de una sílaba es una RESULTANTE de dos elementos: intensidad *natural* e intensidad de *posición*. La intonación es también otra segunda resultante, satélite de la acentual. Con frecuencia la intensidad *natural* del acento es la menos importante i eficaz; i la *accidental del énfasis* de la oración es la suprema.

Así, la importancia personal aumenta cuando un individuo ejerce la Autoridad accidental de Alcalde o de Ministro. El puesto que temporalmente ocupa en la Sociedad le da una importancia superior a la propia i que cesa con el cargo.

I esto tiene que ser. No hablamos con palabras, sino con el orden en que colocamos las palabras al formar las frases, oraciones i periodos que enuncian nuestros pensamientos. El diccionario sólo contiene los toscos i simples materiales de nuestras complicadas construcciones lingüísticas. Si lo esencial es la CLÁUSULA, hácese patente que ella forzará los materiales para que se presten a sus construcciones; i, en efecto, así sucede en sintaxis como en prosodia. No hai en español palabra que exprese la cualidad de *ser mujer* ni de *ser reina*: no importa; un hábil hablista, a modo de hábil arquitecto que fabrica con ladrillos cuando carece de cantería, dirá:

«En Isabel la Católica no era menos grande LO mujer que LO Reina (o bien LA mujer que LA Reina).»

Otro dirá también cuando lo necesite:

Si a LO terca i LO mujer  
Se le agrega LO andaluz... etc.

\*  
\* \*

Asegúrase que en el verso endecasílabo no deben concurrir inmediatas i tocándose dos sílabas IGUALMENTE INTENSAS I VIGOROSAS. Esto es verdad cuando el primer acento es obstruccionista del segundo i no deja sentir el ritmo métrico; pero un hábil versificador, cuando no tenga a mano más que sílabas naturalmente acentuadas, logrará que el ACENTO NATURAL CONSTITUYENTE ofusque i desvanezca, con la RESULTANTE de intensidad *natural* i de *posición* que sabrá darle para hacer sentir el ritmo, al acento siguiente SUPERNUMERARIO, cuya intensidad no podrá ya perjudicar a la constitución endecasílabo.

6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>  
Como si opuesta al sol, cándida nube.  
8.<sup>a</sup> 9.<sup>a</sup> 10.<sup>a</sup>  
El sacro autor que al colorín dió vida.

¡Colorín, dió i ví: tres acentos juntos! he oído decir, i por cierto a un buen versificador. ¡Tres! es verdad; pero ¿quién puede contar en el mismo grupo al general i a sus ordenanzas, al juez i a sus alguaciles?

\*  
\* \*

Si no soi víctima de una ilusión semejante a la que han padecido tan excelentes prosodistas, como el traductor del Blair, Maury, Martínez de la Rosa, J. Gualberto

González i otros, la doctrina de que el acento i la intonación no pueden analizarse fuera de la frase, por no ser CUALIDADES ABSOLUTAS DE LAS SÍLABAS, deja resueltas todas las dudas suscitadas hasta ahora, i reduce a dos esenciales la infinidad de reglas del verso endecasílabo, dédalo en que se pierde desde la entrada todo principiante, i del que no sabe salir ni el más experto versificador.

En cada endecasílabo la SEXTA SÍLABA ha de ser de MÁXIMA INTENSIDAD, o bien A LA VEZ la CUARTA i la OCTAVA.

La máxima intensidad es una *resultante* de la textura de la palabra i de su oficio o posición (en que a veces influye la intonación oracional).

\*  
\* \*

Así aparece verdadero i exacto el aserto que emiti al empezar este trabajo. Cuando en la práctica estamos todos conformes, debemos sospechar la existencia de reglas *so-bremanera fáciles*, quizá no promulgadas por examen i raciocinio, pero si seguidas por instinto e inspiración.

Hai, pues, dos clases de intensidad.

Intensidad de palabra,

Intensidad de oración.

A veces hai otra más:

Intensidad de énfasis.

La intonación, modificando ciertas sílabas, i no otras, da un colorido especial a la resultante del acento natural i del oracional.

\*  
\* \*

Maury afirma que la pausa no es requisito indispensable para la constitución del endecasílabo; pero, como la suspensión del sentido es medio poderoso de INTENSIDAD POR POSICIÓN, no habrá verso en cuanto dispongamos once sílabas acentuadas en SEXTA o bien en CUARTA i OCTAVA, pero sin INTENSIDAD PREDOMINANTE.

Así, las once sílabas

Alza el espíritu al Señor piadoso

no son verso: i las mismas dicciones constarán si decimos

Alza el espíritu al Señor piadoso  
Oír tu voz si el corazón le humillas.

El traductor de Blair no quiere pausas antes de la cuarta sílaba. Puede haberlas, como no menoscaben la INTENSIDAD DE LAS SÍLABAS CONSTITUYENTES: sexta, o bien cuarta i octava:

Ven, hija, ven, consuelo de mis años.

Martínez de la Rosa piensa que no se puede hacer pausa en la cuarta si no está acentuada: no es verdad;

Ni lágrimas, ni ruegos, ni amenazas.

González dice que no cabe pausa en quinta sílaba, si tiene acento natural. Cabe hacerla, con tal de que el declamador recite con más intensidad o entonación, o las dos cosas a la vez, la SÍLABA CONSTITUYENTE de sexta. La pasión suministra con frecuencia el énfasis necesario para producir el efecto:

6.<sup>o</sup>  
Pero ¡á tí!! ¡Jamás! ¡No!! que eres el río.

No cree que puede hacerse suspensión en séptima si tiene acento natural. Me parece que sí, como se aumen pausa, entonación i cantidad para HACER PROMINENTE la sexta:

6.<sup>a</sup>      7.<sup>a</sup>  
Me has querido engañar!!—Yo?—Sí; ¡a tu padre!!

Asegura que no cabe pausa en octava sin acento, a menos de ser final de esdrújulo. No es necesaria tal condición:

6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>  
Acometiendo allí, fieros, atroces.

Tampoco la considera posible en la novena con acento: es posible, con tal de que el acento en octava se HAGA PREDOMINANTE POR CUALQUIER MEDIO i no se ofusque el de DÉCIMA:

¡sin vos, sin mí, sin Diós, sin sér!! ¡oh! muere.

Herrera decía hablando del verso de Garcilaso:

*Cortaste el árbol con manos dañosas.* Cortaste. Este verso, parando en él, demuestra así el cortar que se cae del árbol. Ha de leerse haciendo asiento en el árbol, i con gran conmiseración i declarar su tristeza con el afecto de la pronunciación i con desatar el número del verso, etc. Los modernos critican la licencia del desatar.

En mi sentir la *gran conmiseración* i el *total* del pasaje no deben tomarse al pié de la letra (por cierto bien mal escrita), sino en su espíritu; i, así, la doctrina es discreta i sana: el declamador cuando recita tiene que dar a las palabras el énfasis de que la revestían los afectos del compositor.

González (que censura el pasaje de Herrera) al hacer cargo del verso

La trompa que marcial ira difunde,

observa que sus primeras ocho sílabas forman un octosílabo, (por cierto bien mal acentuado):

La trompa que marcial ira:

pero nota que, recitándolas con intención de endecasílabo, es preciso pronunciar *marcialira* (como esdrújulo); mientras que, con intención de octosílabo, hai que decir *marcialira* (suprimiendo el acento en *cial*).

Mucho hai de verdad en todo esto; pero el verso aparecerá malo mientras su sentido sea

La trompa que difunde ira marcial,

porque no es posible, en tal caso, hacer pausa en el adjetivo *marcial*. I el verso (convenientemente modificado) resultaría bueno, si el sentido fuera

La trompa que, por marcial, difunde ira

porque, siendo *marcial* entonces adverbio, cabría así la pausa, i el hacer, por énfasis oratorio, sumamente preponderante el acento de *marcial*, i hasta darle más prominencia que al de *ira*; con lo cual, SENTIDO EL RITMO MÉTRICO, no sería ya perturbador el acento supernumerario:

U.<sup>a</sup>

La trompa que, marcial, ira difunde.

I bien: ¿es esto que dice D. Juan Gualberto González otra cosa que aquel *desatar el número* de que nos habla

Herrera? I ¿no nos suministra esta observación un argumento poderoso para no apoyar las reglas sólo en la condición i estructura de las palabras, toda vez que la intención del declamador altera la proporción acentual *que tienen naturalmente*? Si la intención es un elemento de perturbación i aberraciones, cuéntese con él, i búsquense i promúlguense las reglas a que obedece este nuevo i escondido elemento perturbador, que quizá sea de suprema importancia la nueva incógnita, ya que intención llevamos siempre que emitimos palabras. I ¿quién sabe? ¿No vemos que una excepción, una anomalía, un fenómeno inexplicable, han solido ser con el tiempo la regla general? El vapor ¿qué rareza! ponía en movimiento las eslipilas de Herón de Alejandría: ningún cuerpo frotado atraía los corpúsculos ligeros; sólo al electrón ¡excepción curiosa! daba vida el roce de la mano! ¡Los movimientos de Mercurio eran tan rebeldes!... Pero que pasen los siglos; i al calor de sus alas saldrán de esta rebeldía, de esa peregrina curiosidad i de aquella solitaria excepción la astronomía moderna, la locomotora i el telégrafo. ¡La excepción! ¡la anomalía! ¡el imposible! El vulgo les vuelve las espaldas: los hombres de talento las mencionan: el GENIO constantemente las mira de hito en hito.

\*  
\* \* \*

Vistas las palabras de nuestra lengua por el prisma torcido del inoportuno respeto a la antigüedad, necesariamente las reglas que establecen nuestros en general diminutos i fementidos cuadernos de prosodia, son a cual más erróneas, incompletas e ineficaces.

Un ejemplo. Todos o casi todos los prosodistas aparecen conformes en que las vocas monosilabas son largas

quieren decir que entrañan gran vigor, fuerza o intensidad), sin pararse en que *el, la, me, te, se, los, les, lo, nos, vos, que, de, etc.*, son monosílabos iguales, i nunca se pronuncian con fuerza.

Ya no tengo mi sal,  
Ya no tengo misal.

son cláusulas en que el oído no encuentra diferencia: *mi* en *mi sal* carece enteramente de acento, lo mismo que en *misal*. En esta propiedad se funda el donoso cuento:

—Hombre, ¿no sabes de un talismán que me pueda sacar de apuros?

—¿Un tal Ismán? Chico, no lo conozco; pero yo me informaré.

Las vocales *a, o, e, i, u*, cuando son proposición o conjunciones, respectivamente, se pronuncian sin intensidad; por más que un uso absurdo haga que se escriban con el tilde acentual *á, ó, é, í, ú*.

Con sílabas de igual acentuación o FUERZA no se pueden hacer versos. Si los monosílabos fueran todos *intensos igualmente*, no habría versificación en inglés, que tan admirable la ostenta, aunque hermigea en voces de una sílaba.

To be or not to be; that is the question.

Tampoco en español serían posibles endecasilabos monosilábicos, i el público habría silbado el aplaudido i extraño verso,

Vil le de acc con quien por vil me tuuu.

Nótese que se puede decir también

He de ser vil,

en donde *ser* pierde toda su primera intensidad, que pasa a *vil*.

Por otra parte, la regla es todo lo contrario; pues en general los monosílabos castellanos tienen apenas intensidad, comparados con las demás palabras de la frase.

Por último, ¿qué significa la afirmación de que las voces monosílabas son largas? (Quieren decir son de las más intensas.) Comprendo que cuando se trata de una voz que tenga dos sílabas pueda asegurarse que la primera es más fuerte que la segunda; pero, cuando sólo tenga una, ¿no es absurdo decir que es más vigorosa? ¿Más vigorosa que ella misma? Esto no tiene sentido. ¿Más vigorosa que las otras voces del período? Bien: esto es inteligible; habrá verdad o no en el aserto: no lo disputemos ahora; pero entonces, si es necesaria la comparación con otras voces de la frase, ¿no derribáis de un soplo vuestro método infeliz de estudiar individualmente el acento en las dicciones aisladas? ¿Comparáis el de vuestros monosílabos? Pues si comparáis, salís de vuestro sistema de aislamiento, i entráis *ipso facto* en el bullicio i movimiento de la frase. Os moráis en el desierto de vuestra abstracción, i volvéis, para vivir, a la sociedad silábica de la oración i del período.

## XII.

La demostración de los errores ajenos suele ser un buen método de guiar a la perfección una doctrina; pues, cuando menos, tiene que ostentarse limpia de los vicios que censura. Así, no me parece desacertado ni fuera de propósito seguir presentando en apañado manojó las falsas recetas para metrificar que andan esparcidas por distintas obras, escritas las más de ellas por entendidos versificadores! Han hecho poco daño; pero es porque el poeta nace i no se modela (aunque se perfecciona sólo con el estudio), i porque, cuando un buen versificador toma sus endecasílabos, no tiene presentes las reglas falsas (aunque él mismo sea quien se las haya forjado) ni las dadas hasta su época, ni atenderá quizá a las verdaderas, caso de llegarse a formular.

Sólo para la corrección sirve el estudio.

Pero la cuestión tiene un grado notable de importancia cuando se trata del sistema fonético español. Por no haberse profundizado la materia carecemos de normas a

qué atenernos. I como, a pesar de la falta de reglas escritas, existen por fortuna *fixas, precisas i claras* para los oídos españoles las reglas *sensibles, auditivas, de gusto i de cadencia* a que los muchos, muchísimos delicados i buenos versificadores se han sujetado al construir sus endecasílabos, voi a tomar por jueces en esta materia únicamente a la sensibilidad, al gusto i al oído.

Parto de lo siguiente. Supongo demostrado, en primer lugar, que ACENTO es sinónimo de INTENSIDAD; i, en segundo, admito como incuestionable que el verso endecasílabo está sometido a las dos estructuras antes enunciadas, que entrañan, a mi entender, las tres condiciones siguientes:

1.<sup>a</sup> Necesidad de una vocal con intensidad ORATORIA prominente en la DÉCIMA sílaba;

2.<sup>a</sup> Necesidad de una vocal dominante en la SEXTA, o bien de dos vocales igualmente i a la vez dominantes, una en la CUARTA i otra en la OCTAVA;

Estos acentos son indispensables i CONSTITUYENTES;

Puede sin embargo haber sílabas de acento auxiliar o supernumerario;

3.<sup>a</sup> Necesidad de que, si el endecasílabo contiene más acentos supernumerarios que los absolutamente precisos, nunca oscurezcan los supernumerarios a los constituyentes, ni jamás se hagan PREPONDERANTES por su intensidad natural, su posición o sus intonaciones.

Las vocales de SEXTA o bien las de CUARTA i OCTAVA pueden resultar preponderantes por alguno de los tres modos siguientes, i hasta por todos a la vez;

1.<sup>o</sup> Poniendo vocales de acento notable en las sílabas constituyentes;

2.<sup>o</sup> Escogiendo para estos sitios aquellas sílabas acentuadas que tuvieren diptongos o muchas consonantes o ambas cosas a la par; esto es, aquellas que exigieren para la pronunciación algunos décimos más de segundo que las sílabas comunes;

3.<sup>o</sup> Haciendo, en fin, que en esas sílabas caigan las

pausas i reduplicaciones acentuales por énfasis i posición, i, por consiguiente, a veces, determinen intonación especial: (se da por supuesto que las pausas no han de perjudicar al sentido ni a la significación).

\*  
\* \*

La grandiosidad de algunos versos está, a mi entender, en la acumulación de la INTENSIDAD, de la CUANTIDAD, de la PAUSA i de la ENTONACIÓN sobre las sílabas constituyentes. (Los números en esta página marcan grados de intensidad.)

(1) (2) (2)  
Y si queréis que el universo os crea  
(2) (1) (2) (2)  
Dignos del lauro en que ceñís la frente,  
(2) (2) (3)  
Que vuestro canto energético i valiente  
(2) (3) (2)  
Digno también del universo sea.

I el Rhin helado  
Nacer vió á Gutenberg.

¡Ay, prorrumpió, de la que nace hermosa!  
¿Qué la valdrá que en su virtud confío,  
Si la envidia en su daño no reposa  
I la calumnia, hiriéndola, se rio?

La Italia ciega  
Le da por premio un calabozo impio,  
I el globo en tanto sin cesar navega  
Por el piélago inmenso del vacío.

Himnos sin fin al blanhechor del mundo.

(1) Acento, pausa i diptongos. (2) Acento i muchas consonantes. (3) Acento, pausa, diptongos, consonantes.

¡Cuán cierto es aquello de que

Va la crítica siempre tras el genio,  
Pero el genio jamás siguió a su hermana!

Cuando todas estas circunstancias se reúnen en un verso, parecen pálidos en comparación hasta los más ricos en acentos supernumerarios.

El eco unir no sabe acorde i blando.  
Del claro río sobre el verde margen.  
Que sobre seca rama nunca el malo.

Todos estos tres versos tienen acentuadas las sílabas pares, i por consiguiente a la vez las constituyentes de SEXTA i las de CUARTA i OCTAVA: parece, pues, que deberían ser dos veces verso, i, sin embargo, no tienen la valentía de otros menos lujosos en acentos secundarios, pero más potentes por las pausas i la entonación.

¿Quién construir la ponderosa lanza?

Si estas condiciones que considero universalmente admitidas son ciertas, quedan en el acto reducidas a la nulidad las recetas a que aludo.

I.—Se da como inconcuso que para construir un buen endecasílabo basta con que haya once sílabas métricas, de las cuales tengan intensidad (acento) la sexta, o bien la cuarta i octava. No basta: es preciso que esos acentos sean preponderantes, viriles i de gran reduplicación acentual.

5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>  
Lánguida dirá: ¿Ser desventurado!  
Dime la verdad: ¿cuándo vas a Cádiz?

Tienen once sílabas métricas, hai acento en la SEXTA SÍLABA, CONSTITUYENTE, i sin embargo no hai verso. Por qué? Es claro. El acento de SEXTA es menos intenso que el de QUINTA: está ahogado por la resultante de potencia i pausa de la quinta. Pudiera decirse que no consiste en la pausa, sino en el acento de la quinta; pero, aunque no intachable para un oído mui educado, el siguiente verso es corriente i tiene también acentuadas quinta i sexta (i hasta séptima: pero esto no hace precisamente al caso).

5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>  
Galante le habló el réi, loco de amores.

I mejor aún:

5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>  
Postrada la vió el réi: su fê persiste.

El siguiente verso no es admisible:

5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>  
Lánguida la vió el réi persa. La suerte.

I no se diga que consiste en el acento de la séptima o en el de la quinta, porque ya se ha visto que tres sílabas acentuadas de quinta, sexta i séptima pueden con algo de buena voluntad no impedir la preponderancia i prominencia de la constituyente.

Daño causa la combinación que sigue.

6  
La ve postrada el réi feroz: la ultraja,

I si dijésemos

6  
La vió postrada el réi. Feroz la ultraja,

el verso podría dejarse ir.

## Tampoco es verso

6.<sup>a</sup>  
Vióla llorando el réi pórvido. Muerte

## i es verso

6.<sup>a</sup>  
Vióla llorando el réi. Pérfida muerte  
Le ordena dar.

## No es verso la disposición

6.<sup>a</sup> 9.<sup>a</sup> 10.<sup>a</sup>  
La vió débíl allí fallecer. Muerte.....  
Le ordena dar.....

i, habiendo un grandísimo despilfarro de indulgencia,  
podría, si bien con sambenito, pasar el siguiente

2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 9.<sup>a</sup> 10.<sup>a</sup>  
La vió débíl allí. Cou feroz muerte  
Amenaza sus ya cansados días.

## No es verso tampoco

4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
Huye veloz: sí. Cou la corza vuela

## i no es por el acento en la quinta; porque suena muy bien

4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
Huye veloz, tímida corza, vuela.

## No es verso tampoco

4.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
Huye diciéndose: tira el dardo

## i es verso,

4.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
Huye diciendo: si le tira el dardo.....

II.—Se sostiene que, juntas, muchas sílabas acentuadas dañan al verso: error también.

5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>  
Postrada la vió el rei, pero la suerte

es verso en que hai tres acentos seguidos, i, sin embargo, no suena del todo mal: puede asegurarse que, si fuera poético, resultaría admisible. Muchos hai así, hechos por autores de nota.

1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>  
Vil es: vil es: ¡ya el serlo ni aun le espanta!

Aquí hai nada menos que seis acentos juntos i no suenan mal, porque los constituyentes son bien perceptibles, a causa de las detenciones que el sentido requiere.

1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>  
Yo fui rei; sí: fui rei; ¡tuyo! ¡obedece!

Pues aquí hai hasta siete acentos juntos i seguidos, i, sin embargo, hai verso: verso que dicho con lo que Herrera quiso dar a entender por su *comiseración* i *desate del número*, puede ser de gran belleza declamado, con tal de que las inflexiones del sonido i la distinta entonación de cada miembro se hagan por un artista inteligente.

III.—Se afirma que el acento inmediatamente antes o después de las constituyentes hacen insoportable el verso, i no siempre es así. Como las prominentes se distinguan con facilidad, puede haber con estas condiciones hasta nervio i robustez.



1.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
 Prole que ya dulce te mira i ríe (1).  
 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
 Pueblos que en tí van su señora i madre.  
 5.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
 Piadosa miró al juez: no fué vencido.  
 1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
 Ya ves, juez vil, que amonazarne es vano.  
 6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>  
 oid también de Asur, pueblos de Europa.

Con esta última combinación hay primorosísimos endecasílabos en castellano.

IV.—Como los autores de estas recetas andan a obscuras, vemos que unos sientan por bueno lo que otros hallan detestable. Esto consiste en que sus reglas no son absolutas, i en que, dadas ciertas condiciones, suele, *en cada caso particular*, resultar excelente lo que aplauden, i pésimo lo que vituperan. El mal está en su ilógica generalización de los hechos. Recuerdan al francés ridículo, que al entrar por España sentó en su libro de memorias: «En España las posaderas son ordinarias, zafias i pelirrojas»; porque lo era la primera que le deparó la suerte.

Se estima por algunos, muy pocos, que siempre pueden pasar los acentos después de las sílabas constituyentes (i en ciertos casos, según hemos visto, es cierto); pero en

---

(1) Este verso resulta bueno, porque se necesita una vigorosa reduplicación acentual en *ya* para que no se entienda el desatino de que

Ya es dulce la prole,

sino la frase correcta de que

La prole mira ya i ríe dulcemente.

En una palabra, reduplicación i pausa se unan para que el adverbio *ya* aparezca modificando a los verbos, i nó al modificante *dulce*. I no habria verso si recitáramos

Prole que, ya dulce, te mira i ríe.

todos no es verdad: es menester que el supernumerario no sea nunca más intenso que el constituyente.

4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
 Vía la infeliz tórtola dar la vida.

1.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> 9.<sup>a</sup>  
 Entra celosa la mujer vil: huye.

I acaso pasaría ante un tribunal de mangas anchas

9.<sup>a</sup> 10.<sup>a</sup>  
 Entra celosa la mujer: vil huye.

V.—Es casi axiomático que un acento en la novena hace intolerable el verso: no es cierto alguna vez: cuando resulta muy prominente el acento en 8.<sup>a</sup>, puede perdonarse el acento en 9.<sup>a</sup>

4.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> 9.<sup>a</sup> 10.<sup>a</sup>  
 El sacro autor que al colorín dió vida.

Ví los muros arder de la gran Troya.

o que es defectuoso un acento en séptima cuando el constituyente carga en la sexta: no es verdad.

6.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>  
 Como si opuesta al sol candida nube,  
 ¿Qué nueva pena, di, te ha posado?

VI.—Es falso que los versos endecasílabos no han de concluir en dos voces disílabas.

La miel falaz que de sus labios mana.

VII.—No es verdad que la sílaba sexta acentuada no ha de pedir que se le una otra dicción o una frase para completar el sentido;

6.<sup>a</sup>  
 Hierre oruel, en sed de sangre ardiendo.

VIII.—Ni tampoco que sólo es buen endecasílabo el que tiene acento en la sexta:

5.<sup>a</sup>                      8.<sup>a</sup>  
 Himnos sin fin al bienhechor del mundo.

Por más respetables que sean los autores que tales cánones han sentado, es tan palpable el error, que su evidencia ahorra las demostraciones. A veces ni aún se concibe en qué han podido fundarse.

IX.—No cabe acento de palabra esdrújula en la segunda, como no haya pausa en octava: puede no haberla.

Juntáronse por fin las griegas huestes.  
 Relámpagos alear las negras nubes.

I en verdad que la recomendación de la pausa en octava, haría dura la combinación:

Juntáronse los tres allí unas luego

X.—No cabe esdrújulo con acento en cuarta: cabe.

Derraman lágrimas de horror: tus iras  
 Huye la tórtola del nido: carga  
 Segunda vez el cazador i tira.

XI.—No puede hacerse pausa después de cuarta sin acento: puede.

Mis cánticos, que alegres resonaban.

XII.—Sin el apoyo de sexta no se resuelve el conflicto acentual de séptima, aunque haya acentuación en cuarta i octava: me parece que sí.

7.<sup>a</sup>  
 Pues no fué Juan.—¿Que no fue Juan? ¡Do cierto?



\*  
\* \*

No nos detengamos en más impugnaciones. Con lo dicho basta para hacer ver lo mal que, no precisamente nuestro endecasílabo, sino nuestro sistema fonético, se ha analizado. I como, cuando se asegura que una regla es general, cae la tal regla por tierra en cuanto surge excepción indubitada que contra ella depona, estamos en todo derecho al tachar de error esos pretendidos principios, por más que en los modernos tiempos los hayan promulgado o defendido versificadores eminentes.

I no parece sino que los autores mismos sentían toda la oquedad de sus pretendidas máximas; pues, en vez de estar presentadas sus arbitrarias reglas con el tono imperativo que la posesión de la verdad infunde, se hallan expuestas en frases aflagadas, tímidas i vagas, i sobre todo indecisas: «conviene; no suena mal tal combinación; me atrevería a aconsejar que...; tal efecto no carece de donaire; no falta número a tal verso; pueden los acentos impares surtir buenos efectos; el cabalgar de los versos franceses no nos choca i tal vez nos agrada...» etc.— Así la remota antigüedad sabía las verdades parciales de que la piedra en agua, en vino, en aceite pesa menos que en el aire; de que el huevo en agua de lluvia se sumerge, mientras que flota en las disoluciones salinas; de que la plata, el oro i el hierro, van al fondo; pero ignoraba el principio general de Arquimedes que, aplicado por la ciencia moderna, suministra a la arquitectura naval los medios seguros de desalojar el enorme volumen de agua que para su estabilidad exige la fragata invencible de coraza.

## XIII.

Si no me engaña el oído, existe una escala real de intensidades.

Tres elementos concurren a la constitución de las dicciones españolas.

- 1.º Emisiones vocales.
- 2.º Articulaciones consonantes.
- 3.º Una invariable proporción entre las intensidades de las sílabas.

La intonación es un accidente de que se reviste cada una para entrar en la frase. Es la toga del abogado, el uniforme del militar, el hábito del sacerdote, el distintivo, en fin, de jerarquía, profesión o dignidad.

Así como no nos es dado permutar en un vocablo las vocales ni variar de consonantes, tampoco nos es lícito trastornar en modo ninguno la relación de intensidad de cada sílaba respecto de las demás.

Si una voz se pronuncia con *i*, es vicioso sustituirle otra vocal: no hai, pues, corrección en decir *chiquetta* en vez de *chiquitín*.

Si se pronuncia con una articulación, no es lícito alterarla o suprimirla: como *esófago* por *esófago*.

I, si una sílaba tiene más intensidad que las otras, es impropio alterar la relación: *intervalo*, por *intervalo*; *paralelogramo*, por *paralelogramo*.

La relación de intensidades en las sílabas de una misma i determinada palabra nunca se puede variar: si en una palabra es fuerte una sílaba respecto de las demás, puede suceder que aumente su fuerza natural, por causa de la oracional o enfática; pero nunca será lícito que suene más suave que las otras: aumentar es posible, amen-  
guar nó.

Por ejemplo: en *corazón* se pronuncia la última sílaba con más fuerza que las dos primeras: en *audaz* también la última es más fuerte: supongamos que esas finales tengan una intensidad de tercer grado i que las iniciales lo tengan de primero; nunca ni por ningún motivo será lícito pronunciar *zon* i *daz* con menos fuerza que *co* i *au*, diciendo *córazon* o *áudaz*; si bien *daz* i *zon* pueden adquirir una intensidad accidental de quinto o sexto.

En el verso

El audaz corazón tembló de miedo,

la final de *corazón* obscurece a la de *audaz*; pero si decimos

El corazón audaz tembló de miedo,

entonces se hace preponderante la final del adjetivo.

\*  
\* \*

En español los polisílabos tienen una sílaba de mayor intensidad que las otras. La llamaremos **DOMINANTE**.

Si la sílaba más potente es la antepenúltima, la dicción se llama *esdrújula*; si lo es la penúltima se dice *llana*; i si lo es la última se denomina comúnmente *aguda* (denominación por cierto impropia en el supremo grado, porque ni la dicción en *su totalidad* se pronuncia con una entonación más *alta* que las otras voces esdrújulas o llanas del período, ni tampoco, *parcialmente*, la última sílaba de una voz *aguda* se recita siempre subiendo el tono). Para evitar, pues, todo conflicto entre lo *prosódico* i lo musical, denominaré *ictiúltimas* a las voces cuyo acento cargue en la última sílaba:—denominación a que en otras obras he apelado, sin protesta de los entendidos.

Cuando el uso ha hecho una voz *ictiúltima*, *llana* o *esdrújula*, ya no podemos contravenir a su decisión.

Sin embargo, es potestativo el *acumular* intensidad en la sílaba intensa; unas veces más, otras menos; pero no nos es permitido menoscabar la dominante hasta el punto de hacerla inferior en energía a las demás vocales de la palabra, ni tampoco está en nuestras facultades consentir que una sílaba suave o subordinada cobre tanto vigor que venga a ser más prominente que la dominante: en una palabra, no es lícito rebajar la jerarquía de las prominentes respecto de las dominadas hasta poner la de éstas por encima de la de aquéllas (1). Lo que sí podemos es aumentar la potencia i esplendor de esa jerarquía.

(1) Los poetas suelen hacer *dominantes* los pronombres *yo, la, los, las*; pero es claro que esto es una licencia, nó una norma de la lengua, por más que en la conversación se oigan acentuados los mismos pronombres cuando por cualquier motivo tiene el que habla que *destacarse* en su narración. En el imperativo esta acentuación especial es muy común.

Juntandolós con un cordón los ato.  
 Consagralé tu abominable vida.  
 Dejemoslé que se adelante un poco.  
 Tu esclavo soi: vendenlé.  
 Llamalá.  
 Tomaló.

Cuando la final de *corazón* ofuscaba a la de *audaz*, no fué porque la fuerza de la final *daz* menguase, sonando con menos empuje que la inicial *au*, sino porque aumentó la potencia de la final de *corazón* (i acaso la de toda la palabra). No de otro modo queda invisible la poderosa luz de un faro cuando el astro central asoma encendido por los lejanos límites del horizonte: la potencia luminosa del foco artificial subsiste i continúa todavía, cuando ya la ofusca i desvanece la vigorosa luz del sol.

\*  
\* \*

Los artículos definidos i los pronombres posesivos monosílabos poseen el mínimum de intensidad: ocupan el primer peldaño de la escala. Sin embargo, hai monosílabos dotados de una intensidad notable: *faz*, *pez*, *fiel*, *dé*, *pié*, etc. Así el uso lo quiere.

De entre los disílabos i polisílabos me parece que la sílaba DOMINANTE ocupa el segundo peldaño de la escala, cuando en la voz, siendo *llana* o esdrújula, no hai diptongos ni aglomeraciones de consonantes: *casa*, *método*. Pero, si no me engaño, cuando la dicción tiene el acento en la última sílaba, o bien cuando la sílaba acentuada contiene muchas vocales, o articulaciones, o ambas cosas a la vez, yo dirija que esa sílaba acentuada sube entonces un escalón más. ¿No es más fuerte la DOMINANTE de *tránsito* que la de *lámina*? ¿No se necesita un esfuerzo muscular mayor para pronunciar la dominante de *naufragó* que la de *naufrago*? Las vocales nasales, sin disputa, aumentan la intensidad de las dominantes: la *u* de *mundo* es más fuerte que la de *mudo*. Hai, sin embargo, disílabos *llanos* cuya

dominante suena tan débil que ni aun ha logrado ascender al segundo escalón, si bien ha abandonado el primero: *vuestro, nuestro, para* (preposición) etc., se encuentran en este caso.

Es muy singular que no por estar escritas dos dicciones con las mismas consonantes i vocales, tienen siempre la propia intensidad de DOMINANTE. Por ejemplo: ¿quién no siente que se requiere más esfuerzo del pulmón para decir ¡*calle!* (interjección) que para pronunciar *calle* (sustantivo, *via*)? I ambas palabras tienen igual número de sílabas i por dominante la vocal penúltima. Pero, si la *a* de *calle* (*via*) es de segundo grado, la de ¡*calle!* interjección es de tercero. Repárese en el escalonamiento de dominantes siguiente:

*para*, preposición, no llega al segundo:

*pára*, presente de indicativo del verbo parar, dominante de segundo grado:

*pára*, imperativo del mismo verbo, dominante de tercero.

Cualquier oído delicado distingue en estas voces tres gradaciones de intensidad, de empuje, *ictus* o *stress*.

Aunque rastreros en demasía, son versos los siguientes renglones:

I ya no la vió más en la pradera.  
 Vió dar entonces el pan a su gente.  
 Me das el pan a mí? Padre lo envía.  
 No te recuerdo, nó; te evito siempre.  
 En trance tal das tú, pólvora a todos.

Pero las mismas palabras dejarán de serlo cuando se sustituyan sus homónimas del primer grado.

I ya no la vió; mas en la pradera...  
 Vió dar entonces el pan a su gente.  
 Me das el pan? A mi padre lo envía...  
 No te recuerdo; no te evito siempre.  
 En trance tal, das tu pólvora a todos.

Así como hai palabras con dominantes naturales de casi primer grado, o las hai de segundo i aun de tercero, esto es, palabras diversamente colocadas en la escala de la intensidad, así también están escalonados los INCREMENTOS que accidentalmente reciben las DOMINANTES por razón de las pausas de sentido o el énfasis oracional. Creo distinguir pausas de coma, de punto y coma, de dos puntos, de punto final, de interrogante, de admiración, de exclamación, etc. Todos estos grados de pausa se acumulan i condensan en la DOMINANTE de la palabra donde se hace la suspensión; i, por tanto, elevan proporcionalmente en la dominante *natural* de un vocablo la intensidad fonética normal.

\*  
\* \*

Ahora se vé claro por qué razón con una DOMINANTE ínfima, apenas de segundo grado, en la sexta sílaba de un endecasílabo, cuando todas las demás sílabas son francamente de primero, no hai bastante para constituir (como creen algunos, aunque sin gran motivo) verso enérgico i rotundo, como:

El atemorizado peregrino:

por qué razón con dominantes de segundo o de tercer grado no se logra que el verso conste, si las pausas o la fuerza natural de las otras sílabas levantan a un escalón superior alguna de ellas;

Diversamente así estaban oliendo;

i por qué razón, en fin, cuando la dominante no llega si-

quiera al segundo grado, ni aún se puede constituir el más rastrero endecasílabo:

Y porque para vuestro lucimiento.

Así, pues, SEXTA fuertemente preponderante i acento en décima, o bien CUARTA i OCTAVA muy prominentes i también acento en décima, son LO ESENCIAL para obtener un buen endecasílabo. No basta con decir que esas sílabas estén acentuadas; es preciso agregar que sus acentos sean muy potentes. I, ascendiendo a millares las combinaciones que pueden dar las pausas, los acentos i las cantidades de que son susceptibles once sílabas, ¿no es improbable afán el de extender recetas para particulares casos? ¡I si esas recetas fueran siquiera eficaces! Pero ¡falsas!!! Después de todo, eso no sería poseer ciencia, sino hechos, i los hechos no son filosofía. Arquímedes no ha dicho: «tales cuerpos flotan i tales van al fondo,» sino: «todos los cuerpos pierden de su peso tanto cuanto pesa el líquido desalojado.»

González no concibe el porqué no sea verso

Vierte lágrimas, fáltale consuelo

donde están acentuadas la tercera, inicial de esdrújulo, i la sexta constituyente, mientras que lo son con igual factura,

I la páfida lágrimas fugidas,  
Abrazándome, trémula derrama.

Pasma que un metrificador tan delicado, tan minucioso, tan innovador, i que tanto había estudiado los efectos de las pausas, no percibiese que en el primer verso, a causa de la suspensión que se hace en *lágrimas*, no resulta DOMINANTE la sexta constituyente: (*lágrimas* tiene intensidad de quinto, i *fáltales*, todo lo más de cuarto): mien-

tras que, por ser muy pequeñas en los otros versos las detenciones tras *pérfida* i *abrazámlome*, la intensidad de estos esdrújulos no es más que de cuarto grado, al paso que quizá pase del quinto, en razón de la importancia que da el sentido, la intensidad que se acumula en *lágrimas* i en *trénula*.

La concepción de la ESCALA de INTENSIDADES por razón del acento-dicción i del acento-frase, habría ofrecido al sabio i profundo crítico la clave del problema.

## XIV.

Es tanta la importancia de esta TEORÍA DE LAS ESCALAS, que sin ella no se puede explicar el hecho de la sinalefa i del hiato, en voces idénticas i en circunstancias a primera vista iguales.

Las lenguas de gran vocalidad apetecen la sinalefa. En español la ansiamos. El italiano la solicita. El inglés por lo contrario, se complace en el hiato. Los franceses evitan uno i otra.

Ni la pausa que exige el sentido estorba a la sinalefa.

El mundo! el mundo! — Ello es cierto  
Que se ven cosas que pasan.

Dadme una seña. — Esta mano.

Entre nosotros es frecuentísima la sinalefa de *dos* vocales. No lo es tanto la de *tres*, mucho menos la de *cuatro* i rara la de *cinco*.

<i>o a E</i>	El muro de Magón abierto a España: ( <i>triptongo</i> ).
<i>io i</i>	¡En qué silencio i majestad caminas!      »
<i>io e</i>	Se estremeció el profundo.      »
<i>o a Eu</i>	Del Nilo a Eufrates fértil e Istro frío: ( <i>triptongo</i> ).
<i>io au</i>	Del Quinto Carlos el palacio augusto.      »
<i>iu ai</i>	Estos Fabio, ¡ai dolor! que ves ahora.      »
<i>io a Eu</i>	Volvió a Euridice el misero los ojos: ( <i>pentaptongo</i> .)
<i>ue a Eu</i>	Fué a Europa asombro de Bailén el triunfo!!
<i>ie a Eu</i>	Sacie a Europa.

Cuando la sinalefa condensa muchas vocales, es preciso que la *u*, i la *o*, estén hacia el centro de la combinación, i la *i* i la *u* en los extremos. Si acontece que la *u*, i especialmente la *i*, ocupen el centro, no hai sinalefa.

<i>u i ó</i>	Pára i óyeme, ¡oh sol!....
<i>oi o</i>	Gran número de vates: <i>sgl</i> obscuro
<i>e i e</i>	Dejaron de tirarle i en profundo
<i>o i hé</i>	Silencio quedó el campo i Héctor dijo.
<i>ia u ho</i>	Tibia u honesta.

\*  
\* \*

En las poesías italianas, especialmente en los libretos de ópera, i en las obras mui desaliñadas, se hallan escritos versos que parecen en contradicción con estas reglas. Por ejemplo, en *Norma* se encuentran entre otros:

Si cadrà: . . . . punirlo io posso.  
Che ascoltato io sia da te.  
Lascia che l'aura io spiri.  
Maledetto io fui quel giorno.

Pero en esos versos se suprime la primera vocal de los que parecen triptongos:

Si cadrà: punirl' io posso.  
Che ascoltatl' io sia da te.  
Lascia che l' aur' io spiri.  
Maledett' io fui quel giorno.

Hasta escriben a veces dos vocales que no se pronuncian.

Pace vi intimo..... e il sacro vischio io mieto.

Que se lee:

Pace v' intim'..... e il sacro visch' io mieta.

Sin embargo, en el canto, tal vez, nada se suprime, porque en los compases músicos quedan embelidas las sílabas métricas sobrantes.

Si los poetas catalanes suelen escribir también versos por el estilo, es porque pronuncian muda o sordamente alguna vocal importante:

De sólo verla se congeja i afronta.  
No vive el hombre sin que tema o espere.

Versos en que, para la justa mensura, habría que hacer sinalefas atroces en las novenas sílabas, si los versificadores del Principado no tendiesen a pronunciarlos:

De sólo verla se congeja i afronta.  
No vive el hombre sin que tem' o espere.

\*  
\* \*

Todo esto consiste en que, para pronunciar ciertas vocales, tenemos que abrir menos la boca que para pronunciar otras, i en que cada sílaba consiente el abrirla i cerrarla, pero nó el abrirla, cerrarla i volverla a abrir. En cada una de las sinalefas *ieaeu*, *ioaeu*, *ueacu*, empezamos por abrir poco la boca, seguimos abriéndola hasta pronunciar la *a*, i desde ella la vamos cerrando hasta la

*u*. Pero, si dijésemos *iauhó*, la boca, abierta para la *a* tendería que cerrarse para la *u*, i luego volverse a abrir para la *hó*, i es un hecho de nuestra lengua que en una sílaba no cabe abrir, cerrar i abrir.

No es, pues, precisamente el tiempo o duración lo que constituye cada sílaba, sino la no ejecución de movimientos antagonistas por el aparato vocal,—observación importante que me parece no hecha hasta el día.

Así, cuando en un periodo nos hallamos con un punto final entre vocales que debe unir la sinalefa, el tiempo que invertimos para indicar la terminación del sentido puede ser muy grande, i, como los calderones en la música, durar al arbitrio del recitador. I, cuando en un drama la sinalefa se reparte entre dos actores, no puede menos de ser el que se emplea comparativamente considerable:

Dadme una seña. —Esta mano. —

A la una? —En punto. — ¡Ay qué miedo!

El ancho anfiteatro. Allí se asoma

La sílaba en tal caso no depende de la igualdad de duraciones. Si en el penúltimo verso se gasta un tiempo en decir la sílaba inicial *a*, i otro en la contracción *lau* de la sílaba segunda, claro es que para pronunciar entre dos actores la sinalefa *na En* de la tercera se gastarán por lo menos cuatro o cinco, i acaso más en la sinalefa trip-tongal *to ¡Ay!* de la quinta. I repárese que el poeta pudo haber dicho:

A la una? —Justo. — ¡Qué miedo!

donde ya desaparecían las sinalefas efectuadas por dos actores: ¡tan fáciles son al oído, que nadie quiere evitarlas, por más que Salvá las halle defectuosas, cuando hai punto final intermedio (en lo cual parece tener razón)!

\*  
\* \*

Pero, si no estriba en la duración, ¿en qué consiste la sílaba? No nace, a mi entender, sólo de la uniformidad de series sonoras consecutivas que tienden a la igualdad, sino también de la conformidad con un tipo mental conocido de las posiciones orgánicas no antagonistas. La boca no se abre, se cierra i se vuelve a abrir jamás en una sola sílaba: pues bien, dice la sensibilidad, generalizando a su modo: «cuando no se hagan semejantes tres movimientos el resultado será sílaba.» Aquí hai una extensión de efectos de sensaciones, que solamente puede ocurrir cuando la lengua i el oído han llegado hasta un grado supremo de cultura i educación. Berceo, como observa Bello, admite hiatos que nosotros rechazaríamos.

Siquiera | en preson o | en lecho yegamos  
 Todos somos rompos que camino | andamos.  
 Poseme | a la sombra | de un árbol formoso.  
 Pastor que | a su grei daba buena pastura.

El cambio de posición del aparato vocal, por causa de las articulaciones o de las emisiones, es lo que, combinado con la duración, determina la sílaba.

Esto explica igualmente por qué cuando la *e* se halla en el centro de varias vocales puede haber sinalefa o hiato: la *e* no exige que se abra la boca tanto como la *a* i *o*, ni tan poco como la *i* i la *u*.

Fueron un tiempo Francia e Inglaterra: (hiato).  
 Fueron un tiempo Francia e Inglaterra: (sinalefa).  
 En sus manos ocioso e irritado: (hiato).  
 Vicio e impiedad su corazón perdieron: (sinalefa).

Abierta la boca para la *a* o la *o*, es fácil seguir cerrándola para la *e*; o bien, casi cerrada para la *i*, puede seguir abriéndose para la *e*, i volverse a cerrar para la *u*. I, como la *e* exige una abertura media, consiente igualmente en ciertas ocasiones tanto la sinalefa como el hiato.

\*  
\* \*

Ahora bien: sentados estos precedentes, ¿qué nuevos elementos son causa de que unas veces hagamos diptongo o sinalefa i otras nó, con las mismas vocales? ¿Qué otro accidente desconocido interviene en el fenómeno? La INTENSIDAD (especialmente la producida por el INCREMENTO de las pausas i las exigencias de la entonación).

Este es elemento de variaciones que se extiende hasta a desatar los diptongos naturales i hasta a hacer sonar como diptongos vocales contiguas que en otras circunstancias no los constituyen. Cuando una sílaba necesita un lugar preferente, la intensidad disloca o comprime para conseguirlo las que pueden estorbárselo: así en el verso

En ruinas caen las árabes mezquitas

se contraen i funden en diptongo las vocales *ui* i *ae*; mientras que lo contrario, ayudando las pausas, acontece en los que siguen:

I caen en ruinas con el tiempo.

Pero en ruinas caen con los años.

I caen con los años en ruinas.

Pero en ruinas con el tiempo caen.

Mirad! La espada que caer debía

Pues bien: cuando las pausas quieren dar mayor solemnidad a una palabra gustan de la diéresis en los casos

en quo al versificador es lícito optar por ésta o por el diptongo: pero, cuando no hai para qué hacer intensa una sílaba, resulta mejor el diptongo: i he aquí por qué nos encontramos con diptongos voluntarios al principio de los endecasílabos i con diéresis al fin, o en las cercanías de las constituyentes, sobre todo cuando necesitan del INCREMENTO DE FUERZA ORACIONAL para resultar dominantes.

La contracción de *caen* en sílaba constituyente i la de *ruinas* al principio no dañan al verso

En ruinas caen las árabes mezquitas:

antes bien, esa dislocación de la pronunciación corriente, representa i como que imita el trastorno de la destrucción; pero si dijésemos

Ved en ruinas las árabes mezquitas

la contracción insólita de *ruinas* en sílaba donde estorba para que la sexta resulte sobremanera dominante, perjudica de un modo violento i desagradable, que en esa desdichada combinación resulta agravada todavía por las asonancias vitandas de *ruinas* y *mezquitas*.

El bien que buscas i el laurel que | huyes,  
Arrastra al roto esquiife turbia | ruda.

Véase ahora al énfasis necesitando del hiato, aun al principio:

Porque | hombres de sus prendas  
Es así | amo un caballero.  
Tal de lo | alto tempestad deshecha.



## XV.

Maury, González i Bello comparan constantemente el acento a la percusión (aunque sin echar de ver la ESCALA DE INTENSIDADES), pues, al modo que una campana da sonidos siempre en el mismo tono con mayor o menor intensidad según los grados de fuerza que en sí acumula el golpe, así los acentos se distinguen según las gradaciones dinámicas del impulso ejercido por los pulmones sobre el aire de la columna sonora. Razón tienen en lo principal del fenómeno, pero nó en las conclusiones rígidas que de él deducen.

Que la sílaba acentuada sea la más intensa de su vocablo, es cosa indudable: que hai voces en que el acento requiere poco esfuerzo, mientras que en otras palabras exige mucho, también es cierto, por lo cual es necesario admitir una escala de *intensidades de dicción*: que las pausas acumulan intensidad oracional o enfática tampoco admite duda, por lo que es asimismo indispensable concebir otra escala suplementaria de *intensidades de oración*: que el acento no exige intonación precisa, fija i constante, es igualmente incuestionable, ya que la sílaba acen-

tuada, con todo de ser siempre superior en empuje, es sin embargo unas veces más alta i otras más baja, musicalmente, que las otras sílabas no acentuadas, según que afirmamos, preguntamos, manifestamos ironja, etc. Pero, si los racionios expuestos son consistentes, desde luego resulta falso que nuestra lengua sea monótona; i, cuando sostienen eminentes prosodistas que los españoles no salimos de un tono o hablamos siempre en la misma cuerda (asi dice González), cometen un error de transcendencia, aborto de una abstracción dislocada que estudia los vocablos fuera de su sitio.

\*  
\* \*

Repárese la diferencia de intonaciones con que pronunciamos el siguiente diálogo:

*Mira, salgo?* —(go más agudo, *musicalmente*, que *sal*.)

*Si.* —(dicho con indiferencia, empieza alto i concluye bajo.)

*¿Si?* —(empieza grave i concluye agudo: el tono puede deslizarse nada menos que un intervalo de sexta. Si se quiere imitar este sonido aun por el que no sea músico, tómese un violin, apóyese un dedo hacia el medio de la tercera cuerda, i, sin levantarlo, deslicese hacia el puente como siete centímetros, mientras con el arco se produce la vibración.)

*No.* —(dicho resueltamente, como quien cambia de modo de pensar, se pronuncia

en un tono más grave que todas las demás palabras de este hipotético diálogo.)

*Quién es?* — (¿dejará alguien de percibir lo agudo de *quién* i lo grave de *es*, musicalmente hablando?)

*Yo.* — (muy bajo, también musicalmente.)

*Quién?* — (muy agudo, i esforzando la voz.)

*Yo.* — (muy bajo, como intonación, i muy recio como intensidad.)

En español, pues, decimos, las vocales de las sílabas con diversidad de entonaciones: sólo no teniendo ojeas se puede negar cosa tan clara. Pero el acento no implica entonación precisa, pues no siempre la vocal acentuada suena más alta que las de las sílabas no acentuadas, ni tampoco más baja. Sin embargo, la importancia del acento, quiero decir, de la INTENSIDAD, respecto de la entonación es inmensa, porque la inflexión de la sílaba acentuada es el módulo que da el tono a las demás. Cuando con un polisílabo terminamos una frase expositiva, sube la voz hasta la sílaba del acento, i luego baja: cuando preguntamos, la final del vocablo suena más alta que la vocal del acento. Así la acentuada de los polisílabos es, si está en el centro del vocablo, siempre más intensa, pero a veces más alta que todas las otras sílabas de la palabra, i a veces más alta que las precedentes i más baja que las finales. Esto es materia de experimento: el que tuviere oídos, oiga i perciba. ¿I quién no distingue sílabas en que el tono, habiendo empezado alto, va pasando por una serie continua de intervalos microfónicos hasta concluir bajo, o, viceversa, habiendo empezado bajo concluye alto? ¿i todo en el espacio de una sílaba? ¿(Quién, en fin, no ha observado otra clase de sílabas en que el tono sube i baja (acaso como las griegas que escribimos con circunflejo)? ¿ni quién ha dejado de encontrarlas en que el tono baja i sube?

\*  
\* \* \*

Pues bien: todas estas modulaciones de la voz se guían por la sílaba acentuada. Alrededor de la mayor intensidad gira toda la intonación.

Esto es muy fácil de comprobar en el violín, pero nó en el piano, ni en el órgano, ni en la flauta, ni, en general, en ningún instrumento de notas fijas. Estos imitan el canto, pero nó la voz hablada: el violín puede imitar las dos. El órgano da una nota fija, i la sostiene; da otra nota i la sostiene igualmente, i siempre por saltos de sonido pasa de unas notas a otras notas, lo cual constituye el canto. Así, al hacer una escala, si la voz produce, por ejemplo, en un *do* doscientas sesenta i una vibraciones dobles, salta para el *re* bruscamente desde doscientas sesenta i una a trescientas seis, i, si quiere ir al *mi*, desde trescientas seis pasa a trescientas veintiséis, etc. Eso es cantar: pero ¿es hablar? Nó. Como observa Walker, en los sonidos hablados la voz no salta de *re* a *mi*, dejando un espacio vacío de veinte vibraciones dobles, sino que con una rapidez portentosa, desde trescientas seis va avanzando sin discontinuidad hasta trescientas veintiséis, produciendo no interrumpidamente trescientas siete, trescientas ocho, trescientas nueve, trescientas diez, trescientas once.... trescientas veinticinco i trescientas veintiséis vibraciones dobles. El caballo al trote se adelanta sin tocar todos los puntos del suelo que recorre. La locomotora, por lo contrario, toca con sus ruedas todos los puntos del carril ferreo sobre que se mueve. Con facilidad produce la ironía un intervalo de quinta en una sola sílaba,

pasando por todas las vibraciones intermedias, pues para ello no tiene la organización más que ir acortando el tubo vocal; pero con suma dificultad (que sólo puede vencer la educación) le es dado saltar repentinamente i sin desafinar desde la posición de la laringe que produce doscientas sesenta i una vibraciones dobles a la que produce trescientas noventa i una: ni una más ni una menos. ¡Qué prodigio de mecánica no sería el de una locomóvil, hoy quimérica, que se moviese saltando sobre pilares situados a distancias desiguales i discontinuas!! En el órgano, en el arpa, en la flauta,... los tubos, las cuerdas, los agujeros... están respectivamente calculados, nó para producir todos los números consecutivos de vibraciones posibles, sino un mui corto número de notas. Pero el violín puede producirlos todos, si, herida una cuerda con el arco, corremos sin interrupción el dedo sobre ella. Por eso a veces parece como que *habla* ese instrumento; mientras que el piano siempre *canta*. Pero, si el violín parece que habla cuando produce sin discontinuidad números consecutivos de vibraciones, ¿no es claro que reproduce lo que hace nuestro aparato vocal? ¿Habrá quien sostenga todavía que nuestra lengua es monótona? ¿No es error decir que hablamos siempre en una cuerda? ¿I no es cierto que el acento tiene influencia en las intonaciones, puesto que éstas se agrupan siempre, aunque variamente, a su alrededor? Si el hablar fuese lo mismo que el cantar, entonces *ad-cantus*, etimología de acento, sería voz hasta cierto punto adecuada; pero, teniendo en consideración el elemento esencial, que es la FUERZA de la emisión del aire, el empuje pulmonar, el *ictus*, *the stress*, resulta inadmisibile la paridad etimológica, toda vez que el hombre, si bien emite sonidos cuando habla, no canta nunca al hablar, saltando de un tono a otro, sino que, a modo de locomotora, nunca trota al devorar el espacio sobre las barras de hierro paralelas.



## XVI.

Si hubiera una notación completa que indicara todos estos accidentes, estoy persuadido de que muy pronto, con los esfuerzos y la práctica de los buenos escritores, quedarían perfectamente deslindados todos los fenómenos de la fonación elocutiva. El sistema debería contener medios de expresar los sonidos vocales y las articulaciones consonantes, la duración de cada emisión, los grados de su intensidad, las pausas y su tiempo, el número de vibraciones y su marcha, ascendente o descendente, y, en fin, los diversos énfasis de la frase.

Pero el sistema nuestro actual es incompleto, de una manera que pasma cuando se reflexiona sobre él; y, sin embargo, ¡es de los menos defectuosos que hoy están al servicio de las lenguas vulgares!!

\*  
\* \* \*

Tenemos letras mudas que no expresan accidente ninguno, como sucede a veces con la *h* y la *u*: *humor*, *quí-*

*tasol, jilguero*: lo que hace preciso un signo que devuelva a la *u* su significación, como cuando escribimos *cigüeña, vergüenza*.

La *h*, que casi siempre es muda, tiene significación especial que no se confunde con la de ninguna otra consonante en *huésped, hueso, huevo*... Cuando decimos *los huevos*, la *h* no es muda, pues la pronunciación de esas dos voces no se confunde con la de los *suevos* (lo-suevos.)

Nos sobran signos para una misma articulación: *sugesto, suseto, zelo, celo, almanaque, almanak, frac, carro, honra*.

Nos faltan para articulaciones muy comunes, que suplimos con la duplicación de los caracteres destinados a otras, o con su yuxtaposición caprichosa, etc. *Llave, carko, choza, niño*.

Nos falta asimismo para el sonido de *n* entre vocales, que no es el mismo que el de la propia letra detrás de consonante: *Cana, caro, honna, honno*.

Tienen duplicidad de significado algunas letras: *Yerro, Europa y America; romo, mono; cala, ceño; gasto, cesto*.

Hai letra contracta de dos articulaciones elementales: *máximo*.

\*  
\* \*

Pues estos defectos son nada en comparación de los del signo acentual.

El *tilde* del acento expresa INTENSIDAD, mas nó sus grados: (causa tal vez del caos que envuelve las cuestiones de la acentuación i prosodia castellanás.)

Carecemos de símbolos que expresen la duración; i,

por una gran fatalidad, se ha echado mano del mismo signo acentual, né para su natural oficio de indicar la INTENSIDAD, el *ictus*, *the stress*, sino para otra cosa mui distinta de la fuerza o empuje de las emisiones vocales i que es por completo independiente de ella: se le ha empleado para indicar que dos vocales contiguas han de durar el tiempo de dos silabas, desatándose el diptongo: *media* i *media*; *desafia*, *simultánea*, doble empleo del signo acentual que tal vez hace pensar que el *ácento* alarga la *cantidad*, cuando *cantidad* i *acento* se encuentran juntos menos veces que separados.

La coma, el punto i coma, etc., no bastan para indicar las suspensiones ni sus grados.

No hai caracteres ningunos para expresar las intonaciones ni su marcha ascendente o descendente.

Para el énfasis no son bastantes los pocos símbolos que tenemos: admiración, interrogación, paréntesis, etc. De qué modo podríamos indicar el interés, la extrañeza, la dulzura, la cólera, la ironía, etc.?

\*  
\* \*

¡Este es nuestro sistema!! Por más que lo toquemos, no pasma que con notaciones tan insuficientes podamos leer un solo renglón? I ¡luego nos admiramos de que los griegos, precisamente cuando la elocuencia i la poesia habian llegado a su apogeo, hiciesen uso solamente de mayúsculas, i carecieran de puntuación, escribiendo sin dejar espacios entre las palabras ni entre las frases, i obligando al lector a descifrar, sin el auxilio de puntos ni distancias,

aquel caos de continuadas letras!! Cuando la composición tocaba a su término, la ortografía estaba en un estado digno de los países africanos. (1)

Los siglos que vienen dirán lo mismo de nosotros. Sin una notación adecuada, el entendimiento humano no progresa; al modo que sin herramientas i mecanismos superiores, no se puede realizar ningún progreso industrial. El cronómetro, aplicado por los marinos al cálculo de las longitudes en la mar, hoy milagro del genio mecánico moderno, no fué posible sino de un modo muy imperfecto el siglo pasado, que tuvo la gloria de su invención. Sin el martillo de vapor nunca dominarían la naturaleza los robustos mastodontes de hierro que la industria hace trabajar en sus talleres: sin la brújula careceríamos de los frutos de la América. Sin el vidrio no existiera la química. Sin las cifras atribuidas a los árabes, sin la lengua del álgebra, sin el cálculo infinitesimal no contara la astronomía en el número de los planetas a Neptuno (2).

\*  
\* \*

Hasta que se descubran i se generalicen notaciones que indiquen la fonación elocutiva con todos sus accidentes, el entendimiento humano se arrastrará con dificultad por las vías del progreso.

I, sin embargo, acaso diga alguno: ¿para qué hacen falta? ¿no las suplimos? ¿no vivimos sin ellas? Si: es ver-

(1) Walker.

(2) Cuando se escribió este período, era aun ignorado que a los cálculos de Leverrier no correspondía precisamente la órbita verdadera de Neptuno.

dad: ¡ antes de que el comercio nos trajese el azúcar, ¡ el cacao, ¡ el café, ¡ la patata, no ¿vivíamos? ¡ antes de que el algodón hiciese que no fuera objeto de lujo la camisa, ¿no escapaban de la lepra muchos de nuestros antecesores? ¡ antes de Fulton ¿no existió el comercio de los fenicios? ¡ las flotas de Salomón, con sus barcos de junco transportables en camellos, ¿no venían cargadas con el oro de Ofir? ¿No teníamos el correo semanal antes de disponer del hilo telegráfico?

¿Volvemos atrás? ¿No? pues entonces admirémonos de haber tenido padres que nos engendraran. ¡Cómo vivían en la carencia de alimentos, de ropas, ¡ de fuerzas capaces de contrarrestar al Tiempo ¡ al Espacio! ¿Vivir? Nó: no vivían: las hambres ¡ las epidemias pasaban el rasero sobre comarcas extensas hasta dejar reducidos los habitantes al número estricto que, como las liebres y los lobos de los bosques, podía mantener el suelo con sus productos espontaneos. O casi. ¡ aun eso poco, servía luego de pasto al Genio de la Guerra.

Si suplís lo que falta, ¿por qué pintáis el acento en los esdrújulos? ¿Por qué os afanáis en dar reglas para la acentuación?—Aunque no acentuéis ¿habrá quien diga *pildóra, chicháro, católico* u otra extravagancia semejante? ¿Por qué no imitáis a los alemanes o a los ingleses, que nada acentúan ni determinan por medio de caracteres prosódicos?

¡Ah! Esta objeción que tantas veces he oído ¡ que tanta impresión veo que causa, prueba sólo carencia de meditación sobre la indole prosódica de esas lenguas, tan diferente de la del español. En alemán el acento está siempre en la raíz:

En alemán, pues, no hai necesidad de pintar el acento en la escritura, porque siempre se sabe dónde está.

Liebe, ich liebe, ich liebte, lieben, Liebchen,  
lieblos, lieblich, Lieblichkeit, Liebling,  
geliebt, verliebt. . .

El inglés, en cuanto tiene de sajón, sigue en esto al alemán (aunque con excepciones)

love, loved, lover, loving, lovingly, loveable,  
loveless, lovely, loveliness, lovingness...

Pero en español el acento v<sup>ia</sup>ja; i, en la mayoría de los casos abandona al radical:

amo, ame, amó, amé, amaba, amaste.  
amara, amará, amare, amaré, amará  
amigo, amistad, amable, amabilidad...  
carácter, caracteres...

¿Cómo sin pintar un signo *ad hoc*, pudiéramos distinguir palabras escritas con las mismas letras i que sólo se diferencian por el sitio de la fuerza acentual? etc.

tránsito, transito, transitó,  
dómine, domine, dominé,  
intérprete, interprete, interpreté, etc.

## XVII.

De entre los vacíos que presenta nuestra notación ortográfica, ninguno me parece más urgente de llenar que el de la falta de un signo indicador del caso en que dos vocales contiguas son diptongo o triptongo,... para distinguirlo del caso en que cada vocal ocupe el tiempo medio de una sílaba: un índice que nos anuncie cuándo se juntan por sinalefa o quedan desligadas por hiato.

El signo acentual es impropio i sobre todo insuficiente.

Te vió también en el jardín florido.

Ri ó también en el jardín florido.

\*  
\* \*

Si cuando hai vocales desatadas fuesen siempre en número de dos, i si constantemente sobre una de ellas cargara la mayor intensidad del vocablo, tal vez pudiera

admitirse el doble oficio del signo acentual; porque simultáneamente concurriría con la necesidad del máximo esfuerzo del aliento el desate de las dos vocales: *sinfonta, continuo, sitio, falúa*. El sistema, aunque no bueno, podría tolerarse; pero a condición de ser general. ¿Por qué no habrían de acentuarse del propio modo *recrea, sorteo, frío, etcétera*?

Mas, cuando el número de vocales desatadas pasa de dos (*rehuñáis, oñáis,...*) no siendo nunca más de una la acentuada, ¿puede bastar el acento? ¿cuando (por licencia más o menos lícita) se desatan en sílaba no intensa o acentuada

Las galas de la dulce poesía...  
Cantad en vuestras jaulas, criaturas

¿fuera consistente pintar el acento sobre una vocal inacentuada, no para indicar que era INTENSA, sino para advertir que no formaba diptongo con la contigua, a fin de diferenciarla del caso diptongal?

Las galas de la célica poesía...  
Cantad en vuestras jaulas ¡oh criaturas!

\*  
\* \*

Dos vocales, una final i otra inicial de dicción, forman a veces diptongo por sinalefa i otras veces quedan independientes por hiato: ¿se iban a distinguir con el tilde acentual cuando hubiesen de pronunciarse desatadas? (1)

(1) Un autor moderno, D. FERNANDO DE GABRIEL, ha sido el primero (que yo sepa) en indicar por medio de la diéresis el hiato entre vocales de dos palabras contiguas, i en desatarlas constantemente

Tal de lo alto tempestad deshecha  
 Cuan magnífica eres  
 Es su amo un caballero.

La sinalefa junta a veces muchas vocales en un solo verso:

I vió a Europa a sus pies, mas no vió a Iberia (*flouev, ioui*).

Otras el hiato las separa: ¿se pintará acento sobre las que no fueren INTENSAS sólo para indicar el desate?

Desça ir; pero el deber lo impide.  
 I la espada i el arco retorcido  
 ¿La ví? O es engañosa fantasía  
 Le torna a hablar i ¿ella se adelanta.  
 La turbiq onda rebramando embasta  
 ¿Por qué huías, mujer desventurada?  
 ¿Conceptu-ais astuto i escondido...

dentro de vocablo por medio del signo acentual, siempre que una de ellas es DOMINANTE: así es que este Autor escribe té amo; de oro; día; tenia; poesía; emplées, acreedora; desço, febea, etc. También acentua, cuando hai diptongo final, la penúltima sílaba: pátria; ebúrnea; murmúrio; emíreo. Si alguna vez no sigue éste su sistema, se conoce que es por faltas de la imprenta: loores; oido; mi alma; Lusitania; que para ser consecuente debió haber impreso, lóores; òido; mí alma; Lusitania, etc. Hace mui pocos dias he visto este nuevo sistema, que, aunque insuficiente, ha servido bastante bien al Autor, mui aficionado al hiato para distinguir rotundamente las sílabas métricas.

Después de impresa la primera edición de esta obra, la desgraciada poetisa SEÑORITA DOÑA BLANCA DE GASSÓ i ORTIZ seguía análogo sistema; i, así, en 1870 imprimía:

I Omnipotencia suplicantē eres...

Después (1879, 80 i 81) en las preciosas ediciones—hoi ya raras—salidas de las prensas de Fortanet, de las magníficas i sin par traducciones de Shakespeare hechas por el ahora cónsul de Inglaterra en Madrid, D. GUILLERMO MACPHERSON, literato inglés que escribe nuestra lengua como pocos españoles, adoptó este insigne traductor el sistema de indicar por medio de cremas las adiptongaciones de las vocales inmediatamente contiguas, ya estuviesen éstas en un solo vocablo, ya fuesen final de uno e inicia lde otro. El señor MACPHERSON

\*  
\* \*

A veces, concurren tres o más vocales i el conjunto se pronuncia en dos sílabas, pues nó todas forman hiato, ni siempre del propio modo: unas veces la vocal central se une en diptongo a la anterior i se desvía en hiato de la siguiente, i otras, al contrario, forma hiato, con las primeras i diptongo con las últimas.

colocaba constantemente la crema en la primera vocal de la adiptongación, i, por tanto, hacia imprimir:

Còhorte, idioma, etc.  
Con su áspero temple,  
De tan distinta índole, etc.

Quando tú te atrevías eras hombre  
De Dúncan ya, y á sus beodos jefes  
¿No se habrá de creer cuando con sangre...  
¡Calle! ¡Silencio!... ¡Fué el chillar del bóho!  
Treinta son y volviendo atrás sus próas, etc.

Que el Turco no ha de ser tan poco hábil  
Siton, señor, espera vuestra orden.  
¡Válgame mi virtud de doce años!  
¡Vaya un hombre! ¡Jesús! ¡Jesús, qué hombre!  
¡Que no conozca ya mi amado hijo  
¡Vil ladrón! ¿dónde ocultas á mi hija?, etc.

¡Ya consumado está! ¡Rumor no oíste?  
Atentamente Desdemona óta.  
¡Aquí está!... Turbio áün!... Presenta sólo, etc.

¡De sus intentos recelad! ¡Eh! ¡Alto!  
¡Grave inquietud!—¡Eh! ¡Hola! ¡Hola! ¡Hola!, etc.

Aquel en cuyo espíritu nó hiera, etc.

La constancia en seguir este sistema, sin apartarse de él jamás, i el sistema mismo, han sido motivos de plácemes (públicos y priva-

Hai palabras en que tres vocales se prestan, *bien o mal*, a pronunciarse en tres tiempos o en dos.

Conceptu-*g*-is, juez envejecido?  
 Conceptu-*a*is, ¡oh juez envejecido?  
 Temi-*g*-is, mu jer des ven tu ra dá?  
 No temi-*a*is, mu jer des ven tu ra da?  
 Que tra-*g*-is, mu jer des ven tu ra dá?  
 Que me tra-*a*is, mu jer des ven tu ra da?

Puede darse el caso de que cuatro vocales necesiten cuatro emisiones de voz i hai palabras que se prestan a que esas emisiones sean menos.

¿Vu-*f*-*g*-is, mu jer des ven tu ra da.  
 ¿No vu-*a*-is, mu jer des ven tu ra da.

dos] al Traductor por parte de eminentes literatos que hacen profesión de estudiar el castellano en la docta Alemania, donde las traducciones de MACPHERSON se buscan y se estudian con diligente solicitud.

Pero como la crema no puede servir para todos los casos de desate de nuestros diptongos, el señor MACPHERSON se veia con frecuencia obligado a infringir su sistema de distinguir con los dos puntos de la crema la primera vocal de una adiptongación, lo cual le sucedía siempre que sobre esa vocal habia que pintar acento. Entonces la crema aparecía sobre la vocal siguiente.

La llamaban: cumplíalos al punto, etc.

Pero este recurso tampoco le bastaba. También tenia que infringirlo cuando sobre ambas vocales habia que pintar acento:

Pues tan docto eres tú. ¡háblale, Horacio.

Ya nos convenceremos (véase más adelante IX, 13) de que la crema no puede ser en modo alguno signo de adiptongación en casos tales como

¡Qué árbol!  
 ¡Qué águila!  
 Eso no fué hábil, etc.

Por otra parte; si la crema se destina constantemente a dosatar diptongos, ¿cómo indicaremos que la *ti* no es muda en *ci-gü-é-ta*, *santi-gü-éis*, etc.? ¿Y no nos exponremos a que se crea que voces como las anteriores se han de pronunciar con una sílaba más de las que realmente tienen, diciendo: *ci-gü-e-ta*, *santi-gü-éis*, en vez de la pronunciación correcta *ci-gue-ta*, *santi-güéis*? etc.

Cinco vocales de un solo vocablo pueden pronunciarse en cuatro emisiones i en tres (aunque con cierta dificultad).

Rehú-i-a-is, mu jer des ven tu ra da.

No rehú-i-ais, mu jer des ven tu ra da.

I, aun cuando fuesen intensas todas las vocales disueltas, ¿no chocaría por innecesario el signo acentual?

O ya ¡ isla católica potente.

En fin, cuando concurren cuatro o cinco vocales, de las cuales unas forman diptongo i otras nó, ¿cómo indicar, por medio de un signo tan impropio, accidentes tan varios? ¿Cómo ordenarlos cuando fuera potestativa la prolación ó el desate?

Dijo: ¡ Europa le escuchó espantada.

## XVIII.

Hace mucho tiempo que tengo pensado un medio fácil de orillar estos inconvenientes, i lo he puesto en práctica al imprimir estas reflexiones. El tilde del acento (colocado por encima de la vocal, como es uso) quedaría exclusivamente destinado a expresar FUERZA O EMPUJE: i otro símbolo nuevo, un punto, pintado por debajo de la vocal, indicaría que esta vocal no se une a la siguiente i que cada una ocupa el tiempo de una sílaba: la falta de acento denotaría que la vocal exige poca intensidad; i la ausencia de subpunto advertiría que la vocal se une a la contigua o contiguas en diptongo, triptongo, etc.: i en fin, una vocal central con subpunto se uniría en diptongo o triptongo a las anteriores, pero nó a la siguiente o siguientes.

Véanse ejemplos:

¿Me quis, mujer desaventurada?

La e primera se une a la o siguiente en diptongo: la o

segunda forma diéresis con la *i*, tercera vocal, ésta con la *a*, cuarta, i ésta con la *i* final.

rehijais: diptongo *eha*: desate de las demás vocales.

descair: tres sílabas: diéresis que separa la *e* de la *a*:  
hijato que hace independiente la *a* de la *i*.

O ya isla: cuatro sílabas: hijato entre la *a* y la *i*.

I vió a Europa: cuatro sílabas también: *íbaeu*, es un pentaptongo.

Presta volvió i Eurídice la raia:

*ió*, diptongo, cuya *ó* final se desvía en hijato de la *i* inicial de la sinalefa triptongal *ieu*.

Esto es fácil i práctico; no afca la escritura i salva todos los inconvenientes.

\*  
\* \*

Pero ¿sería tan fácil remover las demás dificultades? ¿Los grados de la acentuación, las pausas, i el énfasis podrían ser designados con perfección i fácilmente? No me ocurre así.

Salvá observa que en un mismo libro, de los antiguamente impresos, solían encontrarse acentuados con las tres clases de tildes llamados (con la mayor impropiedad imaginable) acento grave, acento agudo i acento circunflejo, los pretéritos perfectos

escogió, acertó, faltó.

Quizá habría sido conveniente que esos símbolos hubiesen indicado siempre la marcha de las intonaciones; pero ¿quién podría poner hoi esos caracteres sobre las letras no intensas para indicar, nó FUERZA sino INTONACIÓN? Nadie. Ya el acento es, por consentimiento unánime de todos los españoles, signo de EMPUJE del aliento; i entre no tener símbolos que indiquen las modulaciones de la voz, o hacer uso de los circunflejos, etc., optemos por la presente pobreza, hasta que una autoridad literaria poderosa sojuzgue el asentimiento de los ortógrafos españoles con índices adecuados.

## XIX.

Este trabajo se proponía dos objetos.

En primer lugar:

Manifestar que nuestro prosodia no tiene nada de común con la latina ni la griega:

1.º Porque la nuestra es ACENTUAL i aquellas son CUANTITATIVAS; la moderna es DINÁMICA i la antigua TEMPORAL.

2.º Porque la CUANTIDAD de nuestras sílabas procura la igualdad, mientras que la cantidad de las antiguas se distribuía en dos clases relacionadas entre sí :: 2 : 1.

3.º Porque nuestras sílabas no acentuadas pueden, musicalmente hablando, ser más GRAVES o más AGUDAS que aquella sobre que carga el acento, i en griego i en latín las no acentuadas eran siempre más bajas.

4.º Porque para el acento en nuestras sílabas existe una doble escala de intensidades (el ACENTO PROPIO de cada dición, i el reduplicativo, enfático u oracional), i para las antiguas no parece que existieran análogas escalas.

\*  
\* \*

En segundo lugar:

Demostrar:

1.º Que el experimento i nó la Autoridad debe ser el juez definitivo en materia de acentuación.

2.º Que nuestro sistema prosódico depende de la INTENSIDAD.

3.º Que el acento debe estudiarse tanto en la FRASE como en el aislamiento individual de cada dicción.

4.º Que cada voz polisilaba tiene naturalmente una sílaba de más intensidad, la cual es la DOMINANTE.

5.º Que no todas las dominantes tienen igual intensidad: las hai de primero, de segundo, tercer grado... De donde resulta una ESCALA PROSÓDICA DE INTENSIDADES.

6.º Que esas mismas dominantes son más o menos PROMINENTES según el oficio i posición de su palabra en la FRASE. De donde resulta otra ESCALA ORACIONAL DE INTENSIDADES POR POSICIÓN.

7.º Que de las pausas i énfasis del período depende la PROMINENCIA ORACIONAL de las dominantes: por lo cual dominantes muy endebles de por sí en una voz aislada, suelen elevarse hasta el cuarto, quinto i aun sexto grado en la ESCALA ORACIONAL DE LAS INTENSIDADES.

8.º Que unas sílabas exigen algunos centésimos de segundo más de tiempo que otras para su pronunciación, i que este exceso de duraciones sobre la común se llama CANTIDAD.

9.º Que el acento es INDEPENDIENTE de la cantidad, i que, por tanto, no alarga necesariamente la duración

de las sílabas, antes bien muchas veces el acento está en una i la cantidad en otra; de modo que la más breve en tiempo suele ser la que exige mayor empuje del aliento: *transportó, pátria, ácuco*.

10. Que las sílabas dependen a la vez del TIEMPO que se tarda en emitir las i de las POSICIONES ANTAGONISTAS del aparato vocal.

11. Que la lengua castellana NO ES MONÓTONA.

12. Que la sílaba acentuada no tiene INTONACIÓN PRECISA i necesaria.

13. Pero que alrededor del acento se agrupa la inagotable riqueza de intonaciones del español.

14. Que las entonaciones habladas se diferencian de las del canto en que éstas saltan de una nota a otra, i en que aquéllas se trasladan generalmente de un tono a otro sin discontinuidad de vibraciones.

15. Que para adelantar en el análisis se necesita mejorar nuestra insuficiente e imperfecta notación.

\*  
\* \*

¿Me equivoco?

¿He observado con exactitud?

Lo ignoro. Nadie es juez de sí propio.

Pero, si no he pensado bien, especiosos en verdad son los raciocinios que sojuzgan mi entendimiento. Sin embargo, si todavía con razones de tanto peso doí en el error, sirvanme de disculpa las precauciones que he tomado para no caer en él.



## XX.

LA ACADEMIA, que ve el cúmulo de argumentos aducidos, no podrá llevar a mal que, convencido mi entendimiento i penetrada mi conciencia de la doctrina que acabo de exponer, le dirija mi voz respetuosa para solicitar de su bondad que se digne, en bien de las letras españolas, fijar su atención profunda, sabia i penetrante sobre la definición que en su Diccionario da de la palabra ACENTO.

Dice así, repetida desde los tiempos de Felipe V:

«ACENTO. En su propio sentido es el tono con que se pronuncia una palabra ya subiendo, ya bajando la voz; pero en nuestra lengua y en otras vulgares se toma por la pronunciación larga de las sílabas, y así, cuando decimos que en la *a* ó en la *e* de una dicción está el acento, damos á entender que estas vocales se pronuncian con más pausa ó detención que las otras.» (1)

---

(1) Estas observaciones ya no tienen razón de ser.

En el último Diccionario ya no existe esta definición, sino la siguiente:

De nuevo protesto de mi profundo respeto a LA ACADEMIA, pero el amor a la verdad me impulsa a suplicarle que medite si me equivoco cuando digo que el acento no supone pausa o detención. ¿En

*cántara, cantára y cantará,*

no es siempre idéntica la cantidad de la primera sílaba? ¿*ta* i *ra* no exigen menos tiempo que *can*? ¿i el acento, sin embargo, no se traslada a sílaba más corta? ¿puede pronunciarse el esdrújulo

*grandílocuo*

invirtiendo más tiempo en la sílaba del acento *dí* que en las otras no acentuadas

*gran i cuo?*

Por más que reflexiono, no veo que el elemento temporal sea de esencia ni aun constitutivo del acento.

I, por otra parte, LA ACADEMIA no se hace cargo de la INTENSIDAD, ni siquiera la menciona en su definición.

Tal vez me equivoque; pero desde hace muchos años estoy viendo patentemente que el elemento dinámico, el ICTUS, es el principio esencial de nuestra acentuación. La cantidad, así como las intonaciones i las entonaciones, es accidente que no siempre concurre con la intensidad, pero que, cuando se une al acento i se colora con los ricos matices de nuestras inflexiones i modulaciones oracionales, hacen la palabra rotunda i sonora en alto grado. Este

---

\*ACENTO. (Del lat. *accentus*.) m. *Gram.* Tono con que en el latín y otras lenguas se pronunciaban las palabras, ya subiendo, ya bajando la voz. || *Gram.* En el idioma castellano, la mayor intensidad con que se hiere determinada sílaba al pronunciar una palabra.

---

consorcio feliz es la obra bendita de nuestros grandes versificadores.

No insisto: si por acaso he tenido la buena suerte de ver un rayo de verdad, LA ACADEMIA, sabiendo de dónde viene, no podrá menos de dirigir sus ojos hacia el sol!



## PARTE SEGUNDA.



# I.

No todo sea destruir. El buen arquitecto aprovecha los materiales de las antiguas construcciones para los nuevos edificios.

Todos nuestros gramáticos de nota desean reformas en nuestra Ortografía, ¡ojalá todos cuantos escribimos nos aunásemos para plantear las que parecieran más urgentes y menos inaccesibles!

Algún día será.

Pero, mientras tanto, concepto útil que se oigan las proposiciones de los que se consideren en estado de hacerlas.

Yo en el número, sin verdaderas razones o con ellas, me atrevería a presentar el sistema que expreso a continuación.—¿Habría en él dificultad insuperable?



## II.

En español hablamos produciendo sonidos vocales i modificándolos con articulaciones consonantes.

Los sonidos vocales se representan por medio de los signos o caracteres *u, i, e, o, a* (o bien *a, o, e, i, u*) (1).

Las articulaciones consonantes se escriben *b, c, d*, etcétera (2).

Las consonantes se pronuncian siempre del mismo modo.

\*  
\* \*

Las vocales pueden recibir tres clases de modifica-

---

(1) La *i* se escribe también *y*, al fin de algunas dicciones, *rey, soy, ...* como asimismo cuando es conjunción. Esta duplicidad de signos para el mismo sonido debería acabar por innecesaria. La *u* es muda después de *g* i *q*, etc., etc.

(2) Este sistema tiene muchos defectos. Letras mudas: *humor, sobra* de signos *sueto, sugestio, zulo, ceto, carro, honra... etc.* (Véase Sec. XVI, anterior.)

ciones de que participan las consonantes que las acompañan:

Fuerza,  
Tiempo,  
Intonación.

Así, dada una posición del aparato vocal, tal como por ejemplo se requiere para decir *a*, podemos pronunciar esa *a* fuerte o suavemente: en mucho tiempo o en poco, i con inflexión de voz más alta o más baja, musicalmente; por lo que hai para hablar:

una *escala de fuerzas* (o intonsidades), *elemento* DINÁMICO;  
otra *escala de duraciones*, *elemento* TEMPORAL;  
i otra *escala de entonaciones*, *elemento* MUSICAL.

Por tanto, una *a* puede decirse mui suave, suave, fuerte, más fuerte, mui fuerte, más fuerte aún, mucho más todavía, etc.

En mui breve tiempo, en breve, en largo, en más largo, etc.

En tono musical mui grave (1), en tono grave, en tono alto, en tono más alto, etc. (2).

No hai manera de indicar por medio de la escritura ninguna de las tres escalas. Apenas puede ser mayor nuestra pobreza ortográfica. Por eso es tan escaso el número de personas que leen bien, reducido a los pocos de rapidísima perspicacia i grandes dotes de modulación a quienes es dado adivinar las INTENCIONES del compositor.

(1) Aquí *bajo* i *alto* significan *escaso número de vibraciones* i *abundante número de vibraciones* en un tiempo dado.

(2) El número de combinaciones que los grados de estas escalas pueden dar es inmenso.

Mui suave, mui breve, mui grave,  
Suave, mui breve, mui grave,  
Fuerte, mui breve, mui grave,  
Más fuerte, mui breve, mui grave, etc.

Pero hai un índice que marca fuerza o empuje del aire lanzado por los pulmones al emitir un sonido vocal: este índice se llama *acento*: ( ' ).

Puede haber otro que indique *duración silábica*: ( . ). Le llamaremos *subpunto*.

\*  
\* \* \*

Las cinco vocales no son de idéntica naturaleza (1); lo que se ve patentemente en nuestro sistema de asonancias; en el cual no se cuenta con la *i* ni con la *u* cuando estas dos vocales concurren diptongadamente con alguna de las otras tres. La *a*, la *o* i la *e* obscurecen, embeben, ofuscan i dominan de tal modo los sonidos de *i* y de *u*, que las cinco vocales se dividen en

absorbentes: *a*, *o*, *e* (2)

absorbibles: *i*, *u*.

Las absorbentes a su vez se subdividen en

*a*, dominante de  $\left. \begin{array}{l} o \\ e \end{array} \right\}$   
*o*, dominante de *e*

(1) Véase el APÉNDICE.

(2) El llamar FUERTES (como hacen los prosodistas) a la *a*, la *o* i la *e*, i DÉBILES a la *i* i a la *u*, es hacer lamentablemente uso de muy impropias denominaciones. FUERTE dice relación a la *intensidad*, al empuje, al golpe, al *ictus*, al *stress*; i, así, cualquier vocal acentuada, aun siendo de las, con poco acuerdo, llamadas DÉBILES, resulta MÁS FUERTE que las FUERTES. En país, oi, Perú, la *i* i la *u* son MÁS FUERTES, i con mucho, que las vocales fuertes (!) precedentes *a*, *o*, *e*.

---

Las absorbentes, no sólo ofuscan a las absorbibles en concurrencia diptongal o triptongal... con ellas, sino que EN SÍLABA ACENTUADA asumen la acentuación. Únicamente no la asumen cuando no hai diptongo ni triptongo en una sílaba común, ni sinalefa de una o más vocales correspondientes a dos ó más palabras.

### III.

#### FUERZA.—DE LA ACENTUACIÓN DE LAS VOCALES.

**A.** Las palabras para la ACENTUACIÓN se considerarán divididas en dos clases:

- 1.º Palabras acabadas en consonante.
- 2.º Palabras acabadas en vocal.

**B.** Para los efectos de la Ortografía se considerarán como no existentes en lo escrito:

- 1.º La *s* final (1).
- 2.º La *n* final.

**C.** El esfuerzo muscular necesario para la emisión del aire no es el mismo en cada sílaba de una misma palabra

---

(1) La edición de 1866 decía:

- 1.º La *s* final de plural.
- 2.º La *n* final de plural, cuando las desinencias sean *en, an, íeron, aron*.

Entonces hice esta limitación relativa a los plurales acabados en *n*, porque me pareció que el público no aceptaría fácilmente la in-

española. En todo polisílabo hai una sílaba más intensa o más fuerte que las otras.

Así, cuando decimos *cántara*, *cán* requiere más fuerza que *ta* i que *ra*.

Cuando decimos *cantára*, *tá* requiere más empuje que *ca* i que *ra*.

Cuando decimos *cantará*, *rá* exige más esfuerzo que *ca* i que *ta*.

Obsérvese la diferencia de acentuación en

*intimo, íntimo, íntimó:*

*dómine, domine, dominó:*

*óxido, oxido, oxidó:*

*número, numero, numeró:*

*intérprete, interprete, interpreté:*

*célebre, celebre, celeb্রে:*

*legítimo, legitimo, legitimó:*

novación de acentuar los dos mil quinientos vocablos acabados i acentuados en *ón*. Pero, como LA ACADEMIA, con plausible osadía, ha decidido que sobre ellos se pinte el acento, i, como el público ha aceptado tal acuerdo, la regla que di en 1866, puede quedar reducida a los simplicísimos términos en que la enuncio ahora.

Por mi regla de 1866 se pintaba el acento menos voces; pero el precepto Académico de no considerar como escritas ni la *n* ni la *s* para los efectos ortográficos, es de una sencillez tan grande que no debe titubarse en admitirlo.

Para que se vea también la importancia de estas reglas, por las cuales no se considera a la *n* como consonante, o mejor dicho, como escrita, ha de tenerse en cuenta que la lengua española tiene siete mil verbos, i que la *n* es signo de plural, sin alterar la sílaba del acento en los tiempos a que corresponden los siguientes ejemplos. *AMAN, AMANAN, AMARON, HABÍAN amado, HUBIERON amado, AMEN, HAYAN amado, AMARAN, AMARÁN, AMASEN, HABÍAN amado, HUBIERAN amado, HUBIÉSEN amado, AMARÉN, HUBIÉREN amado.*

Resultan quince combinaciones para cada verbo en que la *n* no puede ser considerada como consonante formativa de vocablo, sino meramente como SIGNO DE PLURAL, viniendo a haber por tanto más de cien mil palabras cuya prosodia no varía con la agrogación de la *n* a la correspondiente terminación del singular.

*náufrago, naufrago, naufragó:*

*náufraya, naufraga:*

*ame, amé:*

*amo, amó:*

*amara, amará:*

*amare, amaré...*

Esta relación de fuerza para cada sílaba se llama **ACENTO**.

**D.** Cuando la última sílaba requiere el mayor esfuerzo muscular, la palabra se llama «aguda» (1) por la generalidad de los prosodistas. Preferible es el llamarlas **ICTIÚLTIMAS**, i así las llamaré en este PROYECTO.—Por tanto, *sofá, alhelí, reloj, almacén, jazmín, almorzar, referir, amistad, constitución*, son dicciones ictiúltimas (2).

Cuando la penúltima sílaba es la que requiere el mayor empuje del aliento, la palabra se denomina llana (3):

(1) Esta denominación es sobre manera impropia, porque *agudo* no significa aquí número de vibraciones, sino sitio donde está el acento. Pero, como no hai palabra adecuada ni las que me ocurren me parecen en su mayor parte admisibles; i, como, por otra parte, es necesario suplir de algún modo la falta, pues no puede haber ciencia sin palabras técnicas a propósito, llamaré a la dicción cuya última sílaba requiere mayor fuerza que las demás *ictiúltima*, denominación de que, sin protesta, he hecho uso en trabajos míos anteriores, según antes queda dicho.

(2) De este modo no se confunde, como se vé en gramáticos modernos, el acento con el tono en que se pronuncia una palabra, «ya sabiendo ya bajando» musicalmente la voz; pues el número de vibraciones del aire por segundo no tiene nada que ver con el EMPUJE del aliento al pronunciar las palabras, que es lo que constituye el acento, el **ICTUS** en el idioma castellano.

(3) Debe desterrarse el uso de llamarlas *graves* i *largas*; primeramente, porque la fuerza máxima no siempre cae en sílaba grave o de corto número de vibraciones; i, en segundo lugar, porque muchas veces ese máximo de empuje, ese **ICTUS MÁXIMO** ocurre en sílaba de corta duración. El **ICTUS**, el empuje de los pulmones no debe confundirse con el **TIMPO** ni con la **INTONACIÓN**.

por tanto, *elcír*, *alférez*, *carácter*, *alma*, *limpieza*, *encanto*, *patria*, *joya*, son palabras llanas.

Cuando la antepenúltima sílaba exige más fuerza que las otras, la voz se llama esdrújula de primera clase; por tanto, *lámpara*, *pájaro*, *lúgubre*, *limpiato*, *sácale*, *dámelo*, son esdrújulos de primera clase (1).

Cuando la sílaba anterior a la antepenúltima es la que requiere el mayor esfuerzo muscular, la palabra se llama esdrújula de segunda clase: así, *limpiásele*, *búscatela*, *comiéndosela*, *trayéndoselos*, etc., son esdrújulos de segunda clase.

Cuando la sílaba ante-anterior a la antepenúltima es la que se pronuncia con más empuje, la palabra se llama esdrújula de tercera clase: *comiéndosele*, etc.

Hai, pues, en español palabras ictiúltimas, palabras llanas i palabras esdrújulas (de primera, segunda i tercera clase).

**E.** Las palabras ictiúltimas acaban regularmente en consonante: pocas acaban en vocal, excepto en varios tiempos de la conjugación. (Recuérdese que la *s*, final de plural en los nombres, así como la *n* signo de plural en las térceras personas de los verbos, no se estiman como consonantes para los efectos de la Ortografía.)

Cuando los vocablos ictiúltimos no acaben en consonante, sino en vocal, se pondrá sobre la vocal final el signo siguiente: '.

Cuando acaben en consonante nada se pondrá.

Así pues:

1.º *Ojalá*, *comeré*, *alhelí*, *relevó*, *ambigü*, etc., *Tomás*, *francés*, *anís*, *Quirós*, *patatús*, *volcán*, *desdén*, *jardín*, *bo-*

(1) No hai dificultad en seguir con esta palabra, que viene del italiano *sdrucceolo*, resbaladizo, i que no ofrece el inconveniente de *agudas* i de *graves*, que recuerdan el accidente *vibratorio* o de *intonación*, ni el de *largas* i *breves*, que recuerdan el elemento de *duración* o *temporal*.

*tón, atón, verda, cantarón, etc.*, se acentuarán en la vocal final; porque siendo ictiúltimas esas palabras, no acaban en consonante.

2.º *Amistad, amanecer, feliz, amor, juventud*, no se acentuarán, por acabar en consonante, siendo, como son ictiúltimas.

Resulta, pues, que siempre que se encuentre una palabra acabada en consonante, sin acento en ninguna de sus vocales, se pronunciará haciendo el mayor esfuerzo muscular al decir la última sílaba. Ausencia de acento i final consonante indican que la última sílaba requiere mayor fuerza que todas las demás.

NOTA.—Como la *s* final i la *n* final no se consideran como existentes en lo escrito, habrá que acentuar las palabras ictiúltimas que acaben por *s* o por *n*: así, tendrán que escribirse con acento *convent's, cantarón, comerón, etc.*, *Tomás, francés, anís, Quirós, patatús, volcán, desdén, jardín, botón, atón.*

**F.** Las palabras llanas regularmente acaban en vocal: pocas llanas terminan en consonante.

Las llanas por lo común:

Unas veces acaban en una vocal (*casa, llave*);

Otras veces acaban en dos (*patria, craneo*);

Muy pocas en tres (*buei, acueo*).

Cuando no acaben en vocal, sino en consonante, se pondrá sobre la vocal de la penúltima sílaba el siguiente signo: '.

Cuando acaben en vocal nada se pondrá.

Así, pues:

1.º *Carácter, ellicir, huésped, frágil, débil, móvil, alférez*, se acentuarán en la penúltima sílaba. Si no se acentuasen deberíamos (por acabar esas voces en consonante) pronunciar fuerte la última sílaba, que no es la que en ellas requiere el mayor esfuerzo a la emisión de la voz.

2.º *Casa, mesa, silla, estante, marineros, transporten*, no se acentuarán, por acabar en vocal.

Resulta, pues, que siempre que se encuentre una palabra acabada en una sola vocal, sin acento en ninguna de sus vocales, se pronunciará haciendo el mayor esfuerzo muscular al decir la penúltima sílaba.

NOTA.—Como la *s* final i la *n* final no se tienen en cuenta para la acentuación, no habrá que acentuar las palabras llanas en plural que acaben por *s*, ni por *n*: así, no se acentuarán *camas, mesas, sillus, soldados, marineros, ingleses, aman, amen, comieron, cenaron, etc. Zeusis; antes; examen, crimen, joren, volumen, carmen, dolmen, etc.*

**G.** Las palabras esdrújulas se acentuarán en la sílaba que requiera el mayor esfuerzo.

*Miércoles, értasis, cámara, lúmpido, plácido, dámelo, préstalo, comiéndose, cárceles, dólmenes.*

*Préstamelo, mándaselo, comiéndose'o, encuentríndosele. Mandándose'melo.*

NOTA.—Por el uso se ponen acentos en las palabras interrogativas: *¿cuál? ¿cuánto? ¿cuándo?*, etc.

El uso también quiere que con el acento se distingan unas de otras las voces que con diferente significado i FUERZA ACENTUAL se escriben con las mismas letras: *el* artículo, *él* pronombre; *de* preposición, *dé* verbo; *para* preposición, *pára* verbo; *se* pronombre, *sé* verbo. I, de conformidad con este uso racional, yo propondría que, para evitar confusiones, se acentuasen también voces tales como *cantára* i *cantará*, *caséara* i *casará*, *picáron* sustantivo, *picáron* verbo; *casarón* sustantivo, *casáron* verbo; *cuajarón*, *cuajáron*; *mascarón*, *mascáron*; *inglés*, *ingles*; *éntre* verbo, i *entre* preposición; *sóbre* sustantivo i *sobre* preposición; *sus*, *sús*; *mas*, *más*; etc. Muchos de estos acentos resultarían ciertamente superfluos, pero evitarían vacilaciones al leer.

## IV.

### TIEMPO.—DE LAS SÍLABAS POR RAZÓN DE LAS CONSONANTES.

Las sílabas se dividen del modo siguiente:

1.º Una consonante entre dos vocales pertenece a la segunda vocal.—*A-mo, ma-ri-ne-ro, a-le-ma-ri-za-do, pe-re-zo-so, a-ma-ne-ra-do*. La *ch* va con la segunda: *e-cha, tre-cho, lu-cha*. Lo mismo la *ll* i la *rr*: *Se-vi-lla, ca-rr-o*.

2.º La *r* i la *l* entre consonante i vocal no se tendrán en cuenta para nada.—*A-bre, ha-bla, a-ño-ja, ca-bra, li-bre, lie-bre, bro-ma*.

3.º Cuando hai dos consonantes entre dos vocales, con cada vocal se junta una consonante.—*En-no-ble-ce, ac-ción, en-ci-na, im-pe-rio, an-to-jo, al-to, hur-to, in-ten-to* (1).

---

(1) El uso, con bien poca lógica, hacia que la *rr* doble se dividiese en medio de palabra: *car-ro, ar-ro-ya, hor-ri-ble*, debiendo ser *ca-rr-o, a-rr-o-ya, ho-rr-i-ble*. LA ACADEMIA ha procedido sabiamente en prohibir esta partición.

Nuestro sistema no es el seguido por los ingleses: los cuales descomponen los vocablos conforme a su formación: *lov-er, am-ador; lov-ing, amando; lov-ing-ly, am-ante-mente*, etc.

4.º Si hai tres consonantes entre dos vocales, con la primera vocal van las dos primeras consonantes (1).— *Cons-ta, cir-cuns-pec-to.*

5.º El caso de cuatro consonantes entre dos vocales no ocurre sino siendo una *l* o una *r* la última de las cuatro consonantes; pero, como ni la *l* ni la *r* se cuentan para nada, este caso entra en realidad en el de tres consonantes entre vocales.— *Cons-crip-to, cir-cuns-cri-bir, cons-trucción* (2).

6.º Toda consonante final pertenece a la vocal anterior.

7.º En algunos vocablos evidentemente compuestos se hace la división por los componentes: *nos-otros, des-componer, sub-rajar, ab-rojar, sub-asta, sub-alterno*, etc. Pero, cuando la composición del vocablo ha perdido su conciencia etimológica, se siguen las reglas anteriores: *cons-tar* i no *con-star*; *cons-truir* i no *con-struir*, etc.

---

(1) En español se encuentran algunos libros en que no se hace uso de la *e*, la cual sustituyen constantemente por *es*. Los que escriben *experto, éxtasis*, siguiendo la regla tercera de dos consonantes entre dos vocales, dividen *es-perto, éx-tasis*, pero los que escriben *ecspertó, éctasis* (chocando abiertamente con el uso), dividen *es-perto, écs-ta-sis*. Los que escriben *examen*, dividen, según la regla primera, *e-xamen*, pero los que escriben *examen*, dividen según la regla tercera *ex-samen*.

(2) Pudiera darse también esta regla: si hai cuatro consonantes entre vocales, las dos primeras consonantes van con la vocal antecedente, i las dos segundas con la siguiente.— *Obs-tru-ye. cons-tru-yó.*

## V.

### TIEMPO.—DE LAS SÍLABAS POR RAZÓN DE LAS VOCALES.

A. Si en cada sílaba no entrase nunca más que una sola vocal, apenas presentaría dificultades la silabización castellana, ajustada siempre a las reglas precedentes. Pero dos o más vocales pueden encontrarse juntas

entre consonantes,  
al principio de dicción,  
al fin;

i, cuando tal sucede, surgen casos intrincados, porque, unas veces, las vocales contiguas se enuncian en un solo tiempo silábico,

*patria, pascua, nucleo, acueo...*

por la patria morir el hombre debe;

otras veces, cada vocal exige para sí sola un tiempo,

*rio, tja, oja, huja, vejaís, rehujaos...*

*¿ojais, mujeres desdichadas?*

i otras veces, en fin, en un grupo de varias vocales, alguna de ellas requiere para sí un tiempo, i las demás, en junto, otro tiempo,

*conceptivos, amperes desdichadas,*

**B.** Cuando dos vocales de una dicción se pronuncian juntas en el solo tiempo de una sílaba, se dice que esas vocales forman un **DIPTONGO**:

*media, sitio, facia, vida...*

pero, cuando cada una requiere un tiempo, su emisión constituye un **ADIPTONGO**:

*caer, proa, cae, roc, paa, ría, rjó, día, media, sitio.*

Si tres vocales, de una dicción entran juntas en el tiempo de una sílaba, se dice que forman **TRIPTONGO**.

*santiguada, huii, acuea;*

I, si cada una de las tres pide para su individual pronunciación un tiempo silábico, el grupo constituye un **ATRIPTONGO**:

*oia, huija, leja, rehuíamos...*

**C.** Las reglas que gobiernan las diptongaciones i las adiptongaciones, i, en general, la omisión de muchas vocales en un solo tiempo silábico, o su aislamiento e independencia fonética, son, en primer lugar, complicadas porque dependen de la **NATURALEZA** de las vocales, i de las circunstancias de estar **CON ACENTO** o sin él, es decir, de caer o nó en alguna vocal del grupo la mayor fuerza acentual, el **ICTUS**, el **STRESS**; i, en segundo lugar, no pueden abarcar todos los casos, por ser, en muchas ocasiones, potestativo i dependiente de la voluntad del que habla el deantar las vocales de un diptongo—(lo que se llama *diéresis*):

grandioso,	grandioso
coetaneo,	coetaneo;

o bien el pronunciar en un solo tiempo silábico las de un adiptongo (lo que se llama *sinéresis*):

cae,       cae  
caos,      caos  
alzaos,   alzaos...

D. Pero toda dificultad se allana en la ortografía castellana con un índice especial exclusivamente destinado a indicar que una vocal cualquiera no se une a la contigua siguiente; lo que se logra sin atear en lo más mínimo la escritura (como ya en este impreso se habrá observado), colocando un punto debajo de la vocal que haya de formar por sí sola sílaba independiente, *sin unirse* en diptongo a la inmediata.

Así *media* tendrá tres sílabas y se diferenciará de *media*, bisílaba: *silio* de *silio*, etc.; i, cuando se trate de voces poco usuales, no podrá dudarse de su silabización: *Sinal*; *período*, *período*, *período* (1); *vaciése*, *vaciése*; *miríadas*, *miríadas*, *miríadas* (1), etc.

\*  
\* \* \*

Para que se comprenda toda la importancia de este sistema de puntuación, véase con qué facilidad se puede distinguir el inmenso número de palabras españolas que se hallan en el caso de las siguientes:

*Díez*, *diez*.

*Amplio*, *amplio*, *amplió*, *amplió*.

*Pié* (subjuntivo); *pié* (la extremidad de la pierna);  
*pié* (pretérito).

*Inventario*, *inventario*, *inventarió*.

(1) Pueden presentarse ejemplos de estas tres prosodias, sacados de buenos escritores.

*Simultáneo, simultáneo, simultanéó.*  
*Contrario, contrario, contrarió, contrarió.*  
*Oblicuo, oblicuo, oblicuó, (oblicuó).*  
*Continuo, continuo, continuó (continuó).*  
*Vidrio, vidrio, vidrió.*  
*Sitio, sitio, sitió, (sitió).*  
*Feria, feria.*  
*Ferío, ferió, (ferió).*  
*Vario, vario, varió, (varió).*  
*Arteria, arteria.*  
*Cabrio, cabrio.*  
*ojais, oiais, veáis, veáis, etc., etc.*  
*Flome, fiome.*

En las palabras en que el diptongo, es potestativo el medio de puntuación adoptado en este EXAMEN indicaría con suma facilidad la intención del que habla:

*Auxilio, auxilio, (au-xi-lió, au-xi-li-ó).*  
*Flúido, fluido, fluído.*  
*Diáfana, diáfana.*  
*Ampliando, ampliando.*  
*Auxilia, auxilia.*  
*Fraseología, fraseología.*  
*Teoría, teoría.*  
*Coetáneo, coetáneo...*

En jaspé inamóvil flúidos sutiles

Salió el maestro a caballo...

El maestro entonces con aguda lanza...

A tierra cae con sin igual ruina

En ruinas caen las árabes mezquitas;

I las columnas caen en ruinas.

Han visto en tan brevísimo período.

Daban en períodos contrahechos.

¿Qué es la Historia? Períodos de guerra

Seguidos de períodos horribles

De vil esclavitud.

**E.** I es tanto más necesario este signo ortográfico de adiptongación cuanto que en el tiempo de una sílaba métrica pueden pronunciarse o dejar de pronunciarse, no solamente (como se ha visto) los grupos de vocales contenidos en una sola dicción, sino también los que finalizan un vocablo i comienzan otro

*La aurora enrojecía el horizonte.*

Esta unión de vocales correspondientes a vocablos consecutivos efectuada en un solo tiempo silábico se llama **SINALEFA**: i se denomina **HJATO** la independencia i aislamiento de cada vocal de éstas en el tiempo de una sílaba:

*que las manchas de la honra*

**F.** Así, pues:

diptongo i adiptongo,  
sinalefa e hjato,

no expresan fenómenos distintos en su índole: sólo indican que en un caso, las vocales corresponden a una sola dicción; i que, en otro, pertenecen a dos dicciones, cuando menos.

**G.** En una sola dicción no se encuentran más que diptongos i triptongos:

sitio, guapo, PAUSA, fraile, monstruos,  
fehaciente, mañometano, ahuyentar,  
coartación, Guipuzcoa, Danao,  
pronunciáis, buéi, acuea, etc.

Pero en las reuniones de vocales formadas por dos palabras o más, se encuentran grupos de dos, de tres, de cuatro i hasta de cinco i seis vocales, enunciadas en un solo tiempo silábico: en el solo tiempo de una sílaba métrica.

**Sinalefas binarias:**

*junto al agua se ponía  
iba alegre i bulliciosa.*

## Sinalefas ternarias:

¡Yo dar muerte a un desarmado!  
no hai pasión donde no hai celos;

## Tetraptongos:

Estos, Fabio ¡ai dolor! que ves ahora  
Del quinto Carlos el palacio *augusto*  
El Indio *augusto* que venció a tu hermano  
El sucio autor del libelo.

## Pentaptongos:

Volví a Eurídice el misero los ojos,  
I ví a Europa a sus piés, más no ví a Iberia.

## Exaptongo:

el móvil *acuco a Europa* se encamina (1).

**H.** Así, pues, el subpunto se expresará o nó, conforme á las dos reglas siguientes:

1.<sup>a</sup> Nunca se pintará cuando en un solo tiempo de una sílaba métrica se pronuncien dos o más vocales seguidas, ya correspondientes a una sola dicción, o bien a varias dicciones consecutivas.

2.<sup>a</sup> Pero se pintará cuando una vocal cualquiera no se una a la inmediata de su misma dicción, o de la dicción inmediatamente consecutiva.

En virtud de estas dos reglas relativas al símbolo de adiptongación, i de las precedentes relativas al otro símbolo acentual, tendrá todo lector medios seguros de saber dónde carga el empuje del acento, i qué vocales se pronuncian ligadas a las demás, o bien independientes de ellas, cesando así una de las más grandes dificultades de la actual lectura. Hei el lector de más lista perspicacia se

(1) En la edición de 1886 no se encuentra este rarísimo verso, único de su clase quizá. Está en un periódico de Buenos Aires, cuya fecha no registré i que ahora no recuerdo.

suele encontrar perplejo, por serle imposible atinar de pronto la distribución de una serie de vocales; i ni aun quizá, después de vacilante tanteo, mide bien algún verso, por haber muchos que pueden constar de varios modos, i no ser siempre fácil adivinar cómo los midió el compositor.

I. Pues, si con el uso del subpunto desaparecen para el que lee muchas de las perplejidades que hoy ocasiona la lectura, el que escribe necesita normas a que atenerse para saber cuándo ha de pintar o nó el subpunto.

Para la anotación, pues, de este signo de adiptongación, se considerarán las agrupaciones vocales

- 1.º En cada palabra aisladamente;
- 2.º En palabras consecutivas.

## J. LEYES EN UNA SOLA PALABRA.

### DIPTONGACIÓN.

1.ª Dos vocales contiguas CUALESQUIERA INACENTUADAS forman diptongo:

<i>mahometano,</i>	<i>Guipuzcoa;</i>
<i>caedizo,</i>	<i>creación;</i>
<i>grandiosidad,</i>	<i>radio;</i>
<i>airoso,</i>	<i>barbarie;</i>
<i>cairel,</i>	<i>dabais;</i>
<i>viudez,</i>	<i>cuidado...</i>

Por licencia (mal tolerada a menudo con el nombre de diéresis) se desatan alguna vez estos diptongos, i entonces se pintará el subpunto:

*faetonte, teorja, coetaneo,*  
*ruinosísimo, viudez.*

2.ª Toda ABSORBIBLE INACENTUADA forma diptongo

con cualquier vocal ACENTUADA contigua, ya esté antes, ya después:

*gáita, bóina, péine, llegáis, veréis, acción* (1),  
*anciana, diosa, viéne,*  
*sáuce, Sôuza, féudo,*  
*guápo, acuóso, buéno,*  
*cuida, triunfa.*

El uso desata a veces estas combinaciones vocales, i entonces se señala el subpunto:

*criado, grandioso, raiz, país;*  
*ruin, vida.*

#### ADIPTONGACIÓN.

Ninguna vocal de empuje, o ACENTUADA, se une en diptongo a una ABSORBENTE; i, por tanto, debe el subpunto indicar la independencia de la vocal dominante:

*alzaos, caos, trae, roe, anchoa, correça, océano;*  
*poético, teórico, real, león;*  
*cohombro, creencia;*  
*azahar, loor, creer;*  
*paraiso, valia período, piisimo;*  
*çuna, falua.*

Por licencia llamada *sinéresis* (i que rara vez es tolerable), se juntan a veces en diptongo estas combinaciones vocales.

*alzaos, nao, traeme, roelo, creer.*

Naturalmente, en la *sinéresis* se suprime el subpunto.

---

(1) Claro es que no es necesario acentuar los vocablos *gaita, boina, péine, anciana, diosa*, etc., i que sólo en gracia de la claridad aparecen acentuados en los ejemplos.

## K. LEYES EN PALABRAS CONSECUTIVAS.

1.<sup>a</sup> Las vocales consecutivas **INACENTUADAS** correspondientes a dos o más palabras se ligan por sinalefa, i se pronuncian en un solo **TIEMPO SILÁBICO**: forman constantemente **SÍLABA MÉTRICA**, exceptuando el caso de haber el impedimento fisiológico de que se habló en la anterior Sección XIV, párrafo tercero; esto es, en el caso de existir una *absorbible* entre *absorbentes*.

*I*n tu risa *i*n hablar me embelocía  
estatua horrenda de mi atroz pasado  
*E*n Euridice los montes respondían  
mi labio a *E*nterpe consagró lares,  
el móvil *ac*eo a *E*ucopa se encamina.

2.<sup>a</sup> Por varias causas, nó siempre se ligan en un solo tiempo las vocales correspondientes a dos o más palabras consecutivas, i, cuando tal ocurra, debe señalarse el subpunto.

3.<sup>a</sup> No se ligan dos vocales por sinalefa, cuando **LA SEGUNDA TIENE ACENTO**:

Vista la causa, en fin, llegó la hora  
rápido desprenderso de lo alto  
los cabellos de ébano brañida,  
emponzoñó su alma la amargura.

Por excepción, cuando a la segunda vocal **ACENTUADA** precede algún monosílabo no acentuado, o palabra de acento flojísimo, suele no hacerse **HIATO**: si tal se hace, entonces no se pinta el subpunto:

Y de ansiedad confusa su Alma llena  
en procesos sin fin su inclita historia.

4.<sup>a</sup> Por razón análoga a la anterior de estar acentuado el último elemento de la sinalefa,  
o por hallarse una absorbible entre absorbentes,  
o por formar un adiptongo parte de un grupo de voca-

les consecutivas pertenecientes a dos o más palabras seguidas,

pueden no juntarse todas o algunas de las vocales de esas series: el subpunto entonces marcará la distribución.

Tan gran desey honra tus audacias  
 ansia hueros quien ansia honras  
 si para huir del triste precipicio  
 que es un tormento irresistible ahora  
 ¿Esperas que flaquee el edificio?  
 sombra incolora o alba purpurina  
 i por ella he honrado sus blasones,  
 tiemblo i humille su cerviz el Sena  
 en él de bronco i oro  
 mos azaroso e infausto  
 huija hoscra del mejor amante  
 se erge aún de vos i vuestro hermano  
 más claro cada vez el sen se oja  
 ¿qué hai inmortal ni aun firme i duradero?  
 de la brava i audaz gente araucana  
 a un pez, a un bruto i a un ave  
 a vencer lo imposible: hoy he arrojado  
 ¡pí! a aumentar su tristura  
 débil se oja entre sus labios secos,  
 por mi sangre infeliz corrió, i aun olla  
 de ayer tu odio a hoy ha autorizado.

¡Qué claramente distribuye el subpunto estas ocho vocales!

Como se habrá observado, el no formar diptongo una vocal con la siguiente, no supone que no lo pueda formar con la anterior: *neçio u osado*: la *o* no se une a la vocal siguiente; pero forma diptongo con la *i* que precede, etc.

## VI.

### TIEMPO.— DE LA CUANTIDAD.

**A.** En pronunciar la sílaba que tiene muchas consonantes o vocales se invierte indudablemente más tiempo que en pronunciar la que tiene pocas: en la palabra

*transporte*

la sílaba *trans* exige más duración que la sílaba *por*, i *por* exige más que la sílaba *te*.

Esta relación de tiempo se llama CUANTIDAD. Así se dice que *trans* tiene más cantidad que *por*, i *por* más que *te*.

NOTA.—El ACENTO i la CUANTIDAD no tienen dependencia entre sí: en *cantaré*, la sílaba de más acento es *rá*, i la de más cantidad es *can*: en *constó*, *tó* tiene el acento i *cons* la cantidad. Esto no quiere decir que el acento i la cantidad no puedan unirse a veces en la misma sílaba, como sucede en *consta* i en *cántara*, donde *cons* i *can* son las sílabas que, a la vez, tienen el acento i la cantidad.

**B.** El espacio de tiempo de las sílabas no es, pues, el mismo, a causa de la cantidad. Unas veces el espacio de tiempo consiste en la corta duración que requiere la simple emisión de una vocal, como en *A-mo*: otras se alarga al tiempo necesario para la pronunciación de una vocal i una consonante, como en *AL-to*, o de una consonante i una vocal, como en *LA-do*: otras se extiende al tiempo que exige la pronunciación de dos consonantes i una vocal, como en *BLU-sa*, *BUL-to*, o bien de dos vocales i una consonante, como *CAU-sa*: otras, en fin, se prolonga hasta el tiempo necesario para pronunciar varias consonantes con una o más vocales, como *TRANS-por-te*, *a-TRIO*, *pa-TRIA*, *mons-TRUOS*.

Siendo tan distintos estos tiempos, se llama, sin embargo, *SÍLABA* a la duración comprendida entre el minimum de tiempo que exige la pronunciación de una sola vocal i el maximum de muchas consonantes i vocales.

## VII.

### INTONACIÓN.

En esto es defectuosísima nuestra Ortografía, (lo mismo que la de todas las lenguas).

Sólo tenemos los signos de interrogación ¿?; de admiración ¡!; de admiración interrogativa ¡?; i de paréntesis (); i nos faltan por completo medios para expresar la ironía, el deseo, el desprecio, la duda, el favor, el miedo...

I aún los signos interrogativos i de admiración, no sirven para deslindar grados, ni variantes en los grados.

Los modos de intonación i de entonación nos son, pues, inexpresables.



## VIII.

### RESUMEN.

Puede sin inconveniente haber dos índices ortográficos: uno dinámico i otro temporal.

1.º El tilde acentual indicará la sílaba que exige más esfuerzo para su omisión.

2.º El subpunto indicará el cuándo una vocal contigua a otra exige el tiempo de una sílaba: (sílaba métrica).

El tilde acentual i el subpunto se escribirán o se supondrán conforme a las reglas dadas. Así,

Toda palabra que tenga tilde se pronunciará cargando la voz sobre la sílaba atildada (*lámpara, alférez, charó*).

Si no tiene tilde acabará

o en vocal,

o en consonante:

si acaba en vocal se cargará la pronunciación sobre la penúltima sílaba (*casa, nervio, cornea, acuco*); si acaba en consonante sobre la última (*amar, temed, feliz*).

No se considerarán como consonantes, la *s* final: (*casas, ants*), ni la *n* final: (*amen, amén, cantarán, joven, almucén, régimen*).

Siempre que se encuentren dos o más vocales con un punto por debajo, se echará en pronunciar cada una de las que tengan subpunto el tiempo mínimo de una sílaba métrica: (*teoría, oía, poesía* (1), *te amo, de oro*).

Cuando se encuentren dos o más vocales consecutivas sin subpuntos se pronunciarán todas en el tiempo de una sílaba: (*teoría, poesía, ciencia, franco, vió a Europa*).

---

(1) Las voces *teoría* y *poesía* son normalmente trisílabas. Sólo por licencia (vituperable a menudo, pero siempre tolerada) las hacen de cuatro sílabas los versificadores que se ven apurados para rellenar un renglón, i a quienes no lastima faltar a las leyes de la prosodia, que prescriben juntar en diptongo los vocales contiguas cuando en ninguna de ellas carga acento.

## IX.

### PROCESO DEL ACTUAL SISTEMA ORTOGRÁFICO.

No existe persona entendida que desconozca su escaso valor; i no hai ni una voz siquiera desde los tiempos de Nebrija que se levante a defenderlo. Se le acepta sólo por falta de arranque para adoptar medios mejores. Haya, pues, arrojo, i la reforma será recibida con unánimes aplausos.

¿No se lo infunde el éxito a LA ACADEMIA ESPAÑOLA? ¿No ha marchado siempre en sus innovaciones de victoria en victoria? ¿No se debe a su iniciativa la exclusión de las letras dobles, como en *passión, dificultad*.....? ¿La cesación del uso doble en *iunque, uestir, cherubín, xicara*.....? ¿La proscripción de tildes inútiles; *convocó, monarquía, exámen*.....? ¿La abolición de ortografías enteramente etimológicas; *phantasia, systema*.....? (¡Pero se conservó la y en *rey, convoy, Juan y Juana!*.....) ¿No acaba ahora de admitirse el acento para los vocablos icijúltimos terminados en n, s; *alacrán, corazón, jamás, ants*.....? ¿No se ha aceptado la supresión en las voces llanas; *virgen, crisis*.....?

Haya, pues, decisión para prescindir del actual tecnicismo prosódico; i de él se prescindirá *en el acto* por cuantos tengan amor a esta clase de disquisiciones; i después por todo el mundo; porque todos tienen interés en entender i ser entendidos; i, con la actual fraseología, no se puede hablar de prosodia; porque, no sólo es impropia e inadecuada, sino también porque induce ineludiblemente en error.

#### CARGOS PRINCIPALES.

1.º Es preciso, al clasificar las vocales, proscribir el uso de las ineficaces i perturbadoras denominaciones

fuerte, débil,

por no ser fuerte ni débil ninguna vocal *en absoluto*, i poderlo todas *accidentalmente* ser. El *ICTUS*, el EMPUJE de los pulmones al expeler el aire, es lo que hace FUERTE a cualquier vocal acentuada; i el *ICTUS* no es propiedad exclusiva de ninguna. Es ACCIDENTE de la emisión, no ESENCIA del sonido. El acento es CARÁCTER distintivo en cada VOCABLO; pero sólo ACCIDENCIA en cada VOCAL.

2.º También deben condenarse las denominaciones

largas, breves,

como insensatos sinónimos de acentuadas e inacentuadas. Lo largo i lo breve podría sólo referirse al TIEMPO; pero nunca a la INTENSIDAD. Jamás el *ICTUS* depende de la DERACIÓN.

3.º Deben asimismo quedar resueltamente excluidos del lenguaje prosódico las vitandas voces

agudo, grave,

porque estas dos dicciones se refieren a la INTONACIÓN, al

número de vibraciones por segundo, al CANTO; i de ningún modo al empuje del aliento, a la fuerza acentual, a la INTENSIDAD de la emisión. De las intonaciones prosódicas sabemos poco; pero nunca sabremos nada mientras sigan en uso esas dos funestas denominaciones, evidentemente sigiladas de error.

4.º No ha de pintarse el tilde acentual en las vocales que van solas, por carecer éstas SIEMPRE de intensidad:

amo A Pedro,  
 Juan o Juana:  
 siete u ocho,  
 peligroso E incierto.

Esta práctica debe desde luego concluir por no ostentar razón ninguna de ser.

5.º Debe la Y dejar de usarse como vocal.

6.º Pero principalmente urge una reforma.

El tilde acentual debe dejar de indicar dos accidentes que, con frecuencia, se excluyen:

esfuerzo,  
 duración.

Siendo independientes estos elementos, cada cual debe tener índice especial i exclusivo;

Uno; para la fuerza, el ictus; (indicado por encima de la vocal);

Otro; para la duración, el tiempo silábico; (indicado por debajo de ella).

7.º El acento, como indicador supernumerario de duración según el actual sistema, es símbolo sobre manera impropio, i, además, mui deficiente (1):

crijado, fianza, mjope, ruido.  
 suave, suntuoso.....

---

(1) ¿En qué vocal de las numerasísimas voces análogas á las de los ejemplos iba á pintarse acento? ¡Bonito resultado daría el escribir *eri-a-do*, *fi-an-za*... etc.

Malo sería siempre que un mismo signo tuviese dos oficios; pero podría hacerse excepción en obsequio de aquel que, EN TODO CASO, los desempeñara bien: mas, por ser el índice de la *intensidad* muy deficiente en su cargo supnumerario de signo de *duración*, de ahí el necesitarse aún actualmente otro signo suplementario: la CREMA

criado, fianza, rióse....

8.º Pero tampoco basta la CREMA, por ser ésta signo también indicador de que la *u* se pronuncia en las combinaciones

güe, güi;

por manera que no hai medio de indicar si

argüi

es bislabo (ar-güi); o trislabo (ar-gu-i).

9.º Acusa manifiesta inopia de recursos el acentuar dicciones como

raíz, laúd.

Por acabar estas voces en consonante ¿no se sabe ya que su acento carga en la última sílaba? ¿Por qué, pues, se pinta?

Pues se pinta, nó para indicar la acentuación (que esa ya se sabe dónde carga), sino pura i simplemente para indicar el número de las sílabas.

I he aquí al tilde acentual dejando de servir para indicar la acentuación; que el tilde se pinta en esas voces i sus análogas sólo para indicar que son bislabas

rā-iz, lä-ud.

raiz, laud.

Pero existiendo la CREMA ¿por qué no usarla? ¿Cabe

inconsistencia mayor? ¿Dónde se ve lo necesario de convertir en signo de silabización al tilde acentual?

10. Al llegar aquí protesto de mi respeto a LA ACADEMIA: respeto profundísimo, fortificado por afecto entrañable desde la juventud a muchos de sus miembros actuales o a la memoria cariñosa de amigos venerados i venerandos que ya no existen. Pero la íntima persuasión derivada de largas observaciones, me hace llamar la atención de LA ACADEMIA hacia la gran Ley de la Prosodia Castellana, en cuya virtud:

«Los grupos INACENTRADOS de vocales se pronuncian, sin excepción, en el tiempo de una sílaba.» (1)

(Maho-me-ta-no, Gui-puz-coa)....

LEI FUNDAMENTAL que la sabia Corporación, siguiendo opiniones respetables, pero ofuscadas, elude al establecer que las combinaciones

a o, o a,

a e, e a,

o e, e o,

nunca se ligan en diptongo, a no ser, excepcionalmente i por sinéresis. No es así (en mi juicio); pero voi a admitirlo breve instante, sólo para hacer ver que la ortografía castellana resulta, con el desconocimiento de su gran Ley prosódica, mui deficiente i menesterosa, por carecer EN ABSOLUTO de un signo indicador de la SINÉRESIS.

Si las palabras

heroe, troqueo,.....

(1) Tanto las agrupadas en una voz sola, cuanto las pertenecientes a palabras consecutivas, siempre que no haya impedimento fisiológico: es decir, siempre que una absorbible no se halla entre absorbentes.—(Véase la anterior Sección XIV, párrafo tercero.)

fueran por naturaleza trisilabas, ¿cómo sin un índice *ad hoc* iba a conocerse que, por licencia, por sínéresis, las había reducido a dicciones bisilabas un autor cualquiera en uso de un consuetudinario derecho elocutivo?

11. Si POR NATURALEZA fueran diptongales unas combinaciones i adiptongales otras,

ai oi ei	}	diptongales
ia io ie		
au ou eu		
ua uo ue		
ao ce ae	}	adiptongales;
oa ea eo		

si la gran Ley de la Prosodia Castellana no fuese verdad, entonces se necesitarían dos signos para relajar, *por licencia*, lo que *por naturaleza*, fuese normal; a saber: un índice para desatar las diptongaciones *naturales*; i otro índice para unir en un tiempo silábico las adiptongaciones *por naturaleza*: el primar signo podría ser (aunque con deficiencias e inconvenientes) la CREMA; pero ¿i el segundo? ¿No habría que inventarlo?

12. Por lo contrario; siendo Ley en la lengua la diptongación—o en general, la fusión en un tiempo silábico de todo GRUPO de VOCALES INACENTUADAS—no se necesita más que un solo índice (el subpunto, por ejemplo) para anotar la excepción, los desvios de la Ley. ¿No hai subpunto? Pues hai diptongo, o fusión de vocales.—¿Hai subpunto? Pues no hai diptongo ni fusión.

13. El fenómeno de la diptongación o de la adiptongación no difiere *en esencia* cuando se verifica en una sola dicción, de cuando se verifica entre varias dicciones consecutivas.

¿Cómo podría el tilde acentual indicar los siguientes lixatos?

No sé de él  
 quiere ir  
 tiene que ir  
 ¿qué hora es en tu reloj?  
 no había ni una  
 lo he comprado para ellas.  
 ¿no hablo de ellos?  
 ¡qué hábil eres!  
 ¡qué ángel!

Es tanto más necesaria la indicación de los hiatos, cuanto que una misma combinación, pronunciada una vez con independencia de vocales, puede, en otra, enunciarse en sinalefa:

no sé de él ni una palabra  
 ¿qué hora es en tu reloj? (1)  
 ni una había ya.  
 para ellas lo compré (1)  
 no hablo de ellos (1).

13. La *crema* podría indicar la adiptongación en gran número de casos

no se de él  
 no había ni una  
 no hablo de ellos.

Pero ¿de qué serviría la *CREMA* en los casos siguientes? ¿dónde se pintaba?

---

(1) Cuando se pronuncia como si se escribiese  
*dime qu'ora's en tu reloj?*  
*par'ellas lo compré*  
*n'hablo d'ellos.*

yo no quiero que aquí éntres  
 ¡qué árbol!  
 ¿qué álamo es ése?  
 pues tan docto eres tú, háblale, Horacio.  
 ¿fué hábil su conducta tortuosa?  
 inútil para sí; útil á todos.  
 Al azul te seguí, águila altiva  
 de toda Europa fué árbitro i dueño, etc.

¿Dónde se figuraba la CREMA? ¿Iban a suprimirse los tildes acentuales?

¿Se pintaba CREMA en la i griega continuando de vocal la y?

Tres mil peones con broquel ¡ asta.

14. Puesto que ni el ACENTO ni la CREMA pueden indicar la adiptongación EN TODOS SUS CASOS, claro es que se necesita inventar un índice especial. El subpunto los abarca todos:

tu gran deseo honra tus audacias  
 tu gran deseo honraba tus audacias  
 tanta inocencia honra tus audacias  
 tanta inocencia honraba tus audacias

¡oh ángeles! ¡oh alma!  
 a él a él!

¿qué es la historia? períodos de guerra  
 seguidos de períodos horribles  
 de vil esclavitud.

daban en períodos contrahechos  
 han visto en tan brevisimo período  
 han visto en tan brevisimo período

podrás doblar Antíoco el tormento  
 rei de Siria cruel, fiero Antíoco.

Llegado el sacro Océano se trabó  
con el piélago Austral.

¿i ellos osan surear el Océano?

¿conceptuáis, mujeres fementidas,  
¿no averiguáis, mujeres fementidas,  
concepto útil  
concepto útil.

15. ¿I si el número de casos en que el subpunto es necesario fuese corto! Pues sólo en terminaciones verbales pasa de 100 000!! (1)

16. Este sistema del subpunto tiene la ventaja de prescindir por completo de las clasificaciones gramaticales, ignoradas siempre por la inmensa mayoría de las personas que hablan una lengua; i especialmente de las muje-

(1) Suponiendo que los verbos usuales sean 6 700, i calculando únicamente en 300 los insólitos por muy técnicos; suponiendo, además, que de estos 7 000 correspondan 600 a la segunda conjugación i 500 a la tercera, tendremos para los tiempos análogos a

habíamos amado.....	7 000	casos
habíais amado, habíais amado.....	11 000	•
amaríamos.....	7 000	•
amaríais, amaríais.....	14 000	•
habríamos amado.....	7 000	•
habríais amado, habríais amado.....	14 000	•
teníamos (segunda conjugación).....	600	•
teníais, teníais.....	1 200	•
partíamos (tercera conjugación).....	500	•
partíais, partíais.....	1 000	•
	<hr/>	
	66 300	•

I esto sin contar pasivas ni otros tiempos compuestos con otros auxiliares:

teníamos escritas  
acaburíamos de escribir  
habíamos de ser, etc.,

que, cuando menos, darían otra suma igual a la que antecede.

res i los niños, que sólo pueden atender a lo que por el oído juzgan, i para quienes perpetuamente serán arcanos las distinciones de diéresis, sínéresis, sinalefas, hiatos, absorbentes, absorbibles.... etc. ¿Cuántos hombres de carrera las conocen? ¿Cuántos son los que las dominan? No se puede ni conviene en la práctica de la ortografía, pedir (hoi por hoi) altos grados de cultura gramatical a la generalidad de los habitantes de un país, por muy civilizado que se le suponga; i mucho menos a nuestra nación atrasadísima, donde por desgracia hai un número doloroso de séres tan ignorantes que ni aun siquiera saben leer.

17. El cuidado de la subpuntuación no exigiría mayor trabajo que ahora, toda vez que dejarían de pintarse tildes acentuales en

via, partja, filosofía,  
ganza, raíz, ataud, etc., etc.

Pero ¿pediría más inteligencia? Tampoco. Más sencillez ofrece la lectura del subpunto que la actual manera de señalar la independéncia de las vocales, indicada ahora por el tilde acentual.

18. Es verdad que para el nuevo sistema de puntuación se necesita el nuevo índice ortográfico que he llamado subpunto (u otro equivalente); pero, vencida la hostilidad i repulsión que salen a recibir todo lo nuevo, ¿enál dificultad presentaría el subpunto a los fundidores? I ¿merece siquiera mención este especial aditamento al grabado de matrices en una lengua que tanto signo tenía i ha ido por fortuna abandonando

ã, õ,.... ð, ç,.... ñ, ... ?

¿Produciría mayor gasto? El ahorro en kilogramos de los otros signos ortográficos, innecesarios ya en tanta cantidad, compensaría suficientemente el gasto de la innovación. Pero ¿quién habla de maravedises tratándose de una necesidad?

\*  
\* \*

Adoptara el nuevo índice ortográfico (u otro equivalente) una Corporación respetable..... ¿qué digo Corporación?..... una casa tipográfica cuyas impresiones gozasen de circulación i apreciación, un periódico de gran publicidad... i en el acto adquiría el sistema carta permanente de naturaleza. ¿Quién ama la confusión? ¿quién no quiere la claridad? Después de las displicentes detracciones i del mordaz vituperio de cuantos no se creen seres superiores sino en cuanto más pugnazmente excoran i abominan de todo el que hace algo, la nueva notación sería aceptada hasta por sus mismos detractores. ¿No hemos oído maldecir del gas, del ferrocarril, del telégrafo? ¿I por los mismos que, después, no conciben cómo sin ellos era posible la existencia?

Cuando en la serie de nuestros estudios aprendemos por primera vez que, en el siglo de oro de la literatura helénica, los griegos escribían sólo con mayúsculas, sin dejar espacios entre las palabras ni las frases, i sin usar signos de puntuación cual nosotros, no podemos menos de exclamar: ¿pero cómo euteudían sus escritos? ¡Ah! para introducir alguna claridad en tanto caos, se necesitó al cabo toda la inteligencia de hombres eminentes; i el puntuar obras de alguna manera algo aceptable se les reputaba como acto tan meritorio i tan extraordinario, que se consideraba digno de figurar entre sus grandes hechos. ¡San Jerónimo puntuaba por sí mismo los libros sagrados! Eustalio dividió, ¡gran progreso! los Evangelios en *στίχοι*, o líneas reguladas por el sentido!...; i el asunto apenas

obedeció a normas regulares hasta que el sapientísimo impresor veneciano Aldo Manuzio introdujo, a fines del siglo XV, el orden actual en los embrollados recursos i extravagantes caprichos usados anteriormente, i, con pocos visos de razón, atribuidos al Gramático Aristófanés, de Alejandría.

Ahora bien: ¿hubo alguien que rechazara el sistema Mauuziano? ¿No se universalizó inmediatamente? ¿No dura aún?

Adoptárase el subpunto (o algo por el estilo) por quien desde luego pudiera ofrecerle gran circulación i autoridad, i sus evidentes ventajas le darían vida permanente.

## X.

Yo no creo que existe en LA ACADEMIA autoridad para dar o quitar la ciudadanía a las voces i a las locuciones, ni pertenezco a esa mayoría del público ilustrado que suele inculpar a la Corporación, sólo porque no hace en la ortografía las innovaciones que ellos desearan. LA ACADEMIA (1) tiene que obedecer, como todos los demás que hablan i escriben el idioma, a una autoridad inapelable, que es la del uso, supremo legislador en materia de lenguaje.

Esas decisiones del uso suelen ser diversas i a veces contrarias: añade, quita, modifica a su voluntad: pero sus variaciones tienen siempre con el tiempo fuerza de ley. LA ACADEMIA ESPAÑOLA, en la mayoría de los casos, no es, ni puede ser otra cosa, sino intérprete de esta voluntad soberana; cargo difícilísimo, porque hai que escoger i distinguir entre el uso *vulgar* i el uso de la *sociedad culta*, entre el habla de los que saben mal su lengua i la de los que la han estudiado; entre las voces i las

---

(1) Lista.

frases de los que se ponen a escribir porque han leído acaso alguna gramática extranjera, i el lenguaje de los que se han formado en la atenta lectura i profunda meditación de nuestros libros.

Pero de nadie como de los individuos que componen los institutos literarios debe partir la iniciativa de las reformas (1).

Si como Corporación han de resolverse rara vez, i sólo con motivos muy poderosos, a ser innovadores, como literatos deben influir con el ARBITRO del lenguaje, a fin de que consienta i sancione la innovación que los tiempos exijan.

Tienen cargo de almas, i deben ver con rubor en el rostro el estado infeliz a que reducen la lengua de Cervantes, por un lado los que, menesterosos de estudios, osan tocar con sacrilegas manos la encarnación del pensamiento, i por otro los que, sectarios holgazanes de la inmovilidad, miran el museo de las doctrinas pasadas como alcázar inaccesible a ese anónimo movimiento de invasión que todos presenciamos, encomendado siempre a hombres de más inspiración que tradiciones; los cuales, libres de compromisos con lo pasado, son los únicos capaces de poner de una vez en fuga a las preocupaciones que acaban; de contrarrestar la repulsión con que miran al lujo intelectual de nuestro siglo los entendimientos nutridos en doctrinas socavadas i atribulados por la unánime protesta de los hechos; de conquistar a los que miran de reojo la originalidad escapada de las sacras clasificaciones científicas; i de encadenar para siempre la victoria al carro triunfal de estas nuevas ideas que revolucionan las cosas, poniendo fin a la esclavitud de los nervios i la sangre, i sustituyéndola con la esclavitud de esa nueva raza, toda de gigantes de bronce i acero, obedientes, incansables i perfectos casi como los concibió la fantasía.

---

(1) Voltaire; Schiller; Goethe.

En la liquidación de los siglos pasados, ha resultado un riquísimo remanente de lenguaje que, sin embargo, no basta ya para la estatnaria divina que modela las criaturas de la industria i la invención; i carece de formas a propósito i de medios fáciles i elegantes para expresar las concepciones del crédito, del comercio, de la política.....; i, en esta crisis de conceptos arbitrarios, en esta invasión de innovaciones realizadas, en esta ruina de instituciones en delicuescencia, en esta marcha convergente de todas las locomotoras del progreso hacia el palacio de la REINA sin guardias, de la CIENCIA bienhechora, profetisa de la verdad i realizadora de todos los posibles.....; en este escape volador de todos los impulsos humanos, decir INNOVILIDAD es decir MUERTE. Ya nadie cree que el mal sea una necesidad, i los capitalistas de la privación perecen. La sociedad, que acepta el vapor i el telégrafo interinamente, i mientras llega algo mejor, se impacienta, no bien vislumbra la alborada de la perfección, porque ansia ver desde luego al sol iluminando ya todo el horizonte. La santidad de la inanición no se concibe; i los graneros, que antes se llenaban trabajosa i lentamente con el sudor de unos pocos, hoy se colman en instantes, porque los obreros del espíritu acuden a miríadas cada uno con su espiga.

Cuando el dogma de un sistema se sustituya a los hechos ¿cómo observar? Cuando la autoridad decia: *non plus ultra*, ¿cómo explorar nuevos mundos? Cuando se creya haber caminado en línea recta al moverse en reducidísimo círculo, ¿cómo no exclamar: «todo está visto»? Cuando el género humano hallaba fruiciones deleitosas en la lentitud del suicidio, ¿cómo no fumar el opio enervador?

Pero, cuando hechos indubitables destronan los sistemas más esplendorosos, cuando otros mundos surgen de los mares, cuando el hombre ve que hai gloria en el com-

bate, i prenaio en la acción, i goce en el movimiento.... continuar por las vías del error, es decir: «yo, que conozco lo justo i lo injusto, acepto la responsabilidad de los males que siga produciendo la mentira».

Pero, qué responder cuando se pregunte: ¿por qué no escuchabais, mientras con delectación oíais el concierto infernal de los sistemas perdidos? Vuestra ceguera era voluntaria, vuestra sordera mentira, vuestra conducta inexcusable. Habéis debido hacer un bien, proclamando lo que creíais en conciencia: no lo hicisteis; ¿obrabais como buenos?

## XI.

Sin mecanismos perfeccionados no se puede progresar. Mejoremos el lenguaje, procurando que el uso, *JUS ET NORMA LOQUENDI*, tienda a la perfección que vislumbramos.

Esto ha puesto la pluma en mis manos. Las cuestiones de la acentuación son oscuras i están por resolver.

¿Habré siquiera contribuido al planteamiento del problema?

No lo sé; pero algo es acopiar materiales. Newton no habría existido sin Keplero. ¿I quién detuvo a Keplero durante treinta años? Una absoluta de Aristóteles, hoy inconcebible: la curva perfecta es la del círculo: los movimientos de los astros no serían perfectos si no fuesen circulares.

¡I sin embargo, eran elípticos!!

Sólo tras los talentos de la laboriosidad viene el GENIO que se revela por la audacia de la concepción, unida a ese poder irresistible que la impone al promulgarla.

---

Mientras tal sucede, quede sentado mi humilde parecer.

«ACENTO es el mayor esfuerzo de una emisión vocal comparado con el de otras vocales; modificable 1.º, por la CUANTIDAD, resultante del tiempo necesario para las articulaciones consonantes y las diferentes posiciones de los órganos; 2.º, por la PAUSA, dependiente del sentido; 3.º, y por la ESTONACIÓN, producida por el énfasis oracional.»

# APÉNDICE.

---

NATURALEZA DE LAS VOCALES.





Han sido necesarios todos los recursos de la ciencia moderna para descifrar satisfactoriamente el fenómeno de ocurrencia más frecuente desde los primeros instantes de la vida, como lo es para nosotros el de la emisión de los SONIDOS VOCALES DE LA VOZ HUMANA.

\*  
\* \*

Los gramáticos, antes, señalaban, todo lo más, condiciones externas del fenómeno, o bien daban por razón vaguedades inconsistentes, o llegaban hasta a emitir las más caprichosas opiniones. Así, por ejemplo, decían de la A que es «la vocal de sonido más lleno», que se pronuncia «abriendo la boca, estando la lengua, labios i dientes quietos, i dejando salir libre la respiración sonora». (Como si los dientes se movieran alguna vez para pronunciar los sonidos hablados, o la boca estuviese acaso cerrada para la emisión de las demás vocales!)

Covarrubias llegó hasta aseverar que, en el momento del nacer, los varones dejaban oír el sonido de la A, porque esta letra es la inicial del nombre de Adam, i que las

hembras emitían el sonido de la E, por ser la E la letra inicial del nombre de Eva; i otro soñador daba por cierto que, a la vista del Altísimo, en cuanto Adam habló, articuló el sonido de la A.

\*  
\* \*

En los comienzos de la filología indo-europea se consideró a la A como el sonido *natural por excelencia*. La A, la I i la U fueron tenidas por las vocales *primitivas* del lenguaje de los hombres; porque sólo ellas aparecían como vocales constituyentes, así en el sánscrito como en el gótico antiguo; de donde se dedujo que la primitiva (?) lengua indo-germánica únicamente poseyó esas tres vocales; pero hoy está demostrado que esa lengua poseía la e i la o, además de la a, la i i la u; de modo que ya nadie llama a la A la vocal más *natural*, ni más *noble* i *antigua*.

\*  
\* \*

Sólo desde que el insigne Helmholtz dió a luz sus trabajos grandiosos, el sonido de la A, lo mismo que el de las otras vocales, encuentra explicación satisfactoria en la ciencia de la Acústica i entre los fenómenos del TIMBRE.

\*  
\* \*

Un sonido es, *fuera de nosotros*, una serie de vibraciones, un tremor del cuerpo sonoro. Con los ojos vemos las pulsaciones de las cuerdas gruesas cuando vibran; con los dedos sentimos el tremor invisible de un vaso que suena. Fuera de nosotros el sonido es una VIBRACIÓN.

En nosotros, las vibraciones externas causan una SENSACIÓN especial, correlativa con el fenómeno exterior, pero distinta de él: el cuerpo sonoro VIBRA; nosotros NO VIBRAMOS. El tremor externo modifica, pues, nuestra sensibilidad, correlativamente de cierto con las tales pulsaciones exteriores, pero originando en nuestro interior otros fenómenos de orden muy distinto, pues lo que en nosotros pasa no es lo que pasa en el exterior.

\*

\* \*

Si los movimientos de vaivén se suceden en el exterior de un modo IRREGULAR, sentimos esa *irregularidad* i la llamamos RUIDO: si las vibraciones se suceden con gran rapidez i a intervalos IGUALES o ISÓCRONOS, sentimos conjuntamente esa *rapidez* i ese *isocronismo*, i la sensación interna se llama entonces SONIDO.

Además, para que haya sonido es necesario, no sólo que las vibraciones sean periódicas, sino que pasen del número de 20, o de 25 por segundo. La cuerda del *do más bajo* de nuestros pianos (que es todavía una octava inferior al *do más bajo* de la voz humana) da 33 vibraciones por segundo. Si diese 16  $\frac{1}{2}$ , como los tubos abiertos de 32 pies de algunos órganos, el oído percibiría la sucesión de los impulsos; i, si percibiese la sucesión, no sentiría ya el sonido, que exige la CONTINUIDAD; o, más bien, la no percepción de las ALTERNACIONES de silencio i vibración.

El sonido, pues, empieza para nosotros cuando empieza

nuestra imposibilidad, no digamos de contar, pero ni siquiera de sentir la SUCESIÓN.

SONIDO es, pues, un fenómeno íntimo de nuestro sér psíquico, producido en nosotros por rápidas, numerosas i periódicas pulsaciones o vibraciones de las partículas de un cuerpo, sacadas por un medio cualquiera de su posición normal de equilibrio.

Para el caso especial del sonido de las vocales, las vibraciones proceden de las cuerdas sonoras de la laringe.

\*  
\* \*

Si se sujeta un carbón ardiendo por medio de un alambre de cuya lazada sobren algunos centímetros, i si, por el extremo libre, como centro, se hace girar al carbón por el aire en un plano vertical, el ascua describirá una circunferencia luminosa, que los ojos verán como continua; por más que sea imposible que el carbón pueda encontrarse en cada punto de la curva más que un brevísimo instante, i nó en todos a la vez.

Esta aparente continuidad de la circunferencia ignea depende de que las impresiones luminosas duran en el ojo unos cuantos momentos; de suerte que, cuando el carbón vuelve al punto de partida, no ha transcurrido aún el tiempo necesario para que desaparezcan del órgano visual las impresiones luminosas que el ascua causó durante todo su trayecto circular.

\*  
\* \*

Algo semejante ocurre con el órgano auditivo.

En llegando la multiplicidad de las pulsaciones periódicas de un cuerpo a cierto número, a 33, por ejemplo, nuestro oído pierde el poder de discernir las sucesiones, i hasta el de percibir que hai sucesión; pero entonces adquiere la maravillosa facultad de sentir las RELACIONES que guardan entre sí los diferentes números de la multiplicidad de pulsaciones.

Así, pues, si una cuerda da 33 vibraciones por segundo, i otra cuerda da 66 en el mismo tiempo, el oído siente que la segunda está una octava más alta que la otra. El oído, ciertamente, no CUENTA ni sabe CUÁNTAS son las vibraciones de la primera cuerda, ni CUÁNTAS las de la segunda; pero, sea cual fuere la magnitud de esos respectivos números, nuestro admirable órgano auditivo SIENTE que la segunda cuerda está una octava más alta que la primera; es decir, SIENTE que el número de las vibraciones de la cuerda más alta es DOBLE que el número de las vibraciones de la más baja. De un modo análogo, ignorando nosotros el número absoluto de moléculas colocadas linealmente en la extensión de un milímetro de sustancia homogénea, percibimos su doble en la longitud de dos milímetros, el triplo en la de tres, i así sucesivamente, computando siempre CONJUNTOS, i nunca CONTANDO los números absolutos de las partículas componentes.

Cuando el número de las vibraciones es de 1 a 2, el oído ejercitado percibe lo que los músicos llaman una octava pura, (por ejemplo, *do, do'*): perciben una quinta cuando la relación es de 2 a 3; (*do, sol*, por ejemplo: mientras una cuerda da 66 vibraciones, otra produce 99 por segundo, o bien la una 200 i 300 la otra, etc.): perciben una cuarta cuando la relación de los números de las vibraciones es de 3 a 4, (*do, fa*; esto es, una cuerda produce 300 vibraciones mientras otra 400,...); en fin, para nosotros los europeos es muy perceptible lo que todo el mundo conoce con el nombre de ESCALA MUSICAL.

TONO es, pues, la percepción maravillosa de la RELACIÓN entre las magnitudes de dos sonidos, aun en la ignorancia del número absoluto de las vibraciones que los producen.

\*  
\* \*

Las cuerdas sonoras de la laringe pueden hacer que la A (lo mismo que las demás vocales) aparezcan en sonidos de mayor o menor número de vibraciones, pues que nuestro oído percibe a todas las vocales sea cual fuere su *altura* o el TONO en que se emitan.

\*  
\* \*

De dos sonidos, al procedente de mayor número de vibraciones se le califica de más *alto*, o más *agudo*; i de más *bajo* o más *grave* al que procede de un número menor. *Alto* i *bajo* (*grave* i *agudo*) son, por tanto, PALABRAS DE PURA RELACIÓN, que nada tienen de *absoluto*. Si no hubiese más que un solo sonido en el mundo, ese sonido único no sería *alto* ni *bajo* no habiendo ningún otro con qué poderlo comparar o a que poder referirlo.

\*  
\* \*

La ALTURA del sonido de la A, (o bien de otra vocal cualquiera) nunca depende más que del número de vibraciones del aire por segundo.

Es indiferente, en general, que la ALTURA de un sonido resulte de las vibraciones de las *lengüetas metálicas*, de los *labios del músico* en los instrumentos de cobre, de las *cuerdas metálicas* en el piano, o de las *cuerdas vocales* en la laringe humana. Cualquiera que sea el instrumento que lo produzca, un sonido es siempre DE LA MISMA ALTURA, cuando resulta DEL MISMO NÚMERO DE VIBRACIONES por segundo de tiempo. Nuestros pianos se extienden siete octavas en ALTURA, i las notas de una octava no se diferencian de las de las otras más que en el número de sus respectivas vibraciones: el *do* más bajo produce 33 vibraciones; 66 el siguiente *do*; 132 el inmediato; el otro 264..., i el último 1224 por segundo.

\*  
\* \*

Pero, si todos los cuerpos producen el MISMO TONO cuando dan el MISMO NÚMERO de vibraciones por segundo, cómo es que distinguimos la nota «*la*» de un violín, del «*la*» de una flauta...;—o bien la *A* pronunciada por un adulto, de la *A* pronunciada por un niño; i, más en general aún, esa vocal dicha por una persona cualquiera, de la *A* pronunciada por otra;—o bien la vocal *A* de las demás vocales cuando se cantan éstas en la misma nota «*la*»?

Por el TIMBRE.

\*  
\* \*

El TIMBRE es la cualidad que distingue unos de otros los sonidos del mismo TONO; esto es, los sonidos producidos por el mismo número de vibraciones en segundo.

En el TIMBRE reside la marca especial, el distintivo peculiarísimo, la fisonomía individual que diferencia los sonidos de una misma altura en la escala de los tonos.

El timbre, pues, individualiza i hace distinguir la vocal A de todas las demás vocales.

\*  
\* \*

Pero, ¿en qué consiste el TIMBRE? ¿Por qué la vocal A no es la vocal E, ni la vocal I, ni la vocal O, ni la U?

Hasta Helmholtz se había creído *generalmente* en la simplicidad del fenómeno de las vibraciones sonoras.

Pero hoy ya no queda duda de que todos los sonidos musicales son compuestos; CONJUNTOS de tonos, agremiaciones múltiples de tonos especiales, así como los tonos son conjuntos de vibraciones simples;—agremiaciones extraordinariamente complejas, i, sin embargo, percibidas como simples por nuestro órgano auditivo.—Si es lícito comparar entre sí cosas muy desemejantes, equiparemos los TONOS SIMPLES a compañías (muy desiguales) de soldados i los sonidos musicales en general a batallones constituidos por tales compañías. La A no es, pues, un solo tono, sino un conjunto de tonos especiales en que predomina uno en particular.

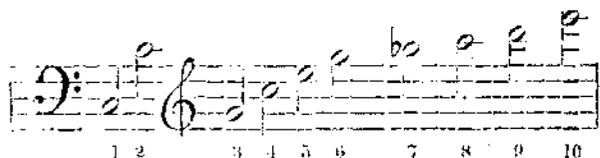
\*  
\* \*

En general, cualquier sonido musical consta de un TONO FUNDAMENTAL, i de muchos otros TONOS que lo acompañan: (*super-tonos* de los alemanes, *Overtöne: harmo-*

niques de los franceses: *armónicos* o *armónicas* entre nosotros.

Estos SUPERTONOS no son sonidos cualesquiera.

Solamente se da el nombre de ARMÓNICAS de un tono cualquiera de  $n$  vibraciones por segundo, a aquellos TONOS MÁS ALTOS producidos por un número *doble, triple, cuádruplo, quíntuplo*.... de vibraciones ocurridas en el mismo tiempo que emplea el TONO FUNDAMENTAL. Si éste da  $n$  vibraciones por segundo, sus *armónicas* serán  $2n, 3n, 4n, 5n, 6n$ ....  $mn$ ; (es decir, productos de un número entero por el número de vibraciones del tono fundamental).



Así, pues, cuando nos parece percibir un sonido solo, oímos en realidad todo un batallón de tonos: a saber; el *tono fundamental*, o sea el más bajo que el cuerpo puede dar, i, además su *octava*, i su *duodécima*, i su *segunda octava*, etc., en una palabra, toda una cohorte de sonidos. La experimentación científica demuestra que todos estos TONOS suenan realmente, i a la vez; pero, por ilusión acústica, no creemos oír más que el *tono fundamental*, por ser el que hiere nuestro oído con INTENSIDAD MAYOR.

\*  
\* \*

La ciencia moderna, por medio de muy ingeniosos i sencillos aparatos, logra AISLAR los tonos i los *super-tonos* de un conjunto; es decir, que obtiene TONOS SIMPLES, sin acompañamiento de *armónicas* ningunas.

No todas las armónicas (o supertonos) existen siempre en los diferentes cuerpos ni tienen igual poder, i por consiguiente, no se hacen todas sentir de igual modo en el oído; por lo cual, el órgano auditivo, que nota estas diferencias, puede distinguir unos de otros los sonidos de idéntico número de vibraciones que emite un cuerpo de los que emite otro, como se distingue a las personas por su fisonomía especial, es decir, por la percepción de sus diferencias características.

De otra parte, hai muchos cuerpos que producen,—además del *tono fundamental*,—supertonos *no armónicos*; esto es, *supertonos* que no son con toda exactitud un número *doble, triple, cuádruplo*.... del número de vibraciones constitutivas del tono fundamental. Las campanas, los discos metálicos, las vocales de la voz humana en las enfermedades accidentales de la garganta i en sus cronicismos, producen gran número de supertonos inarmónicos, que sirven también de distintivo discordante i desagradable a los cuerpos de donde proceden;—como las excrecencias o las cicatrices en los rostros.

El oído, pues, percibe, no solamente los TONOS FUNDAMENTALES, que son los más bajos, sino también los conjuntos de supertonos armónicos o inarmónicos que los acompañan; i la percepción del conjunto de tales agremiaciones constituye la individualidad o el carácter, en una palabra, el **DISTINTIVO ESPECIALÍSIMO** de cada sonido de por sí.

\*  
\* \* \*

Los supertonos más próximos al tono fundamental habían sido ya SENTIDOS hace mucho tiempo por algunos oídos privilegiados, i eran ya desde entonces conocidos con los nombres de *armónicas* o *tonos del arpa eolia* (los

alemanes solían denominarlos *Vogeltöne, tonos de las aves*. Pero el aislado i somero conocimiento de la existencia de estas armónicas, sólo vislumbradas, no podía constituir ciencia ninguna; porque los físicos en general no las percibían; i, si las llegaban alguna vez a percibir, las consideraban como hechos independientes i sin conexión ninguna entre si ni con la sensación.

Además, carecían de medios adecuados para *aislar* i para *recomponer* los *super-tonos*, sujetándolos a los procedimientos rigurosos de la análisis i de la síntesis científicas.

El **TIMBRE** es, pues, *en los cuerpos* la especialidad de su composición de tonos, dependiente del número de estos tonos i de la fuerza o intensidad de cada uno; i el **TIMBRE** es *en nosotros* la percepción de esta especialidad que, con ser ya característica de cada cuerpo vibrante, resulta *peculiarísima i sui generis* al tratarse de las vocales de la VOZ HUMANA.

\*  
\* \*

Por esto las vocales se *distinguen* de la gran mayoría de los sonidos comunes, en que, a causa de las posiciones de la boca, ciertos **SUPER-TONOS** resultan *considerablemente reforzados*, quedando oscurecidos los demás. La mayor o menor tensión de las cuerdas vocales, el variable grueso de éstas i la fuerza de la emisión del aliento producen la **ALTURA** en los sonidos vocales. Pero el **TIMBRE**, *el distintivo, la fisonomía de estos sonidos*, depende del **REFUERZO** dado a ciertos **SUPER-TONOS** por la masa del aire contenido dentro de la boca i por la forma especial que este órgano, tomando adecuadas posiciones, da al volumen aéreo.

Porque es de saber que cada masa de aire contenida dentro de un recipiente de forma apropiada, no refuerza

toda clase de sonidos, SINO UNO SOLO ESPECIALÍSIMAMENTE, con arreglo a la peculiaridad de la masa yerca de la forma del RESONADOR.

Cada vocal exige, pués, un TONO PROPIO I ESPECIAL del aire contenido dentro de la boca. La mayor o menor cavidad del hueco de la boca no influye o casi no influye en la altura del TONO ESPECIALÍSIMO que de la masa de aire requiere cada vocal, con tal de que la abertura de los labios sea menor o mayor de un modo correspondiente.

La magnitud de la abertura de la boca es, por tanto, co-factor del volumen del aire contenido dentro de ella, en la producción del REFUERZO DEL SUPERTONO que requiere cada vocal. Por esto la cavidad de la boca de los niños i la de las mujeres refuerza en cada vocal el mismo supertono que la cavidad mucho mayor de la boca de los hombres; porque la pequeñez de la abertura de la boca compensa el efecto correspondiente a un volumen mayor del aire.

Para la vocal A, el volumen del aire en la boca ha de dar como sonido especial i propio suyo el tono  $la^4 = 880$  vibraciones. Para la o ha de dar el tono de  $la^3 = 440$ . I para la vocal u ha de dar el de  $fa = 176$  (1).

Para las otras vocales se requieren DOS TONOS REFORZADORES; por lo cual la boca toma una forma como de rodona de cuello estrecho i alargado. Este cuello constituye un reforzador de la armónica más alta de la vocal; i la parte más ancha un reforzador de la armónica más baja característica de la misma vocal.

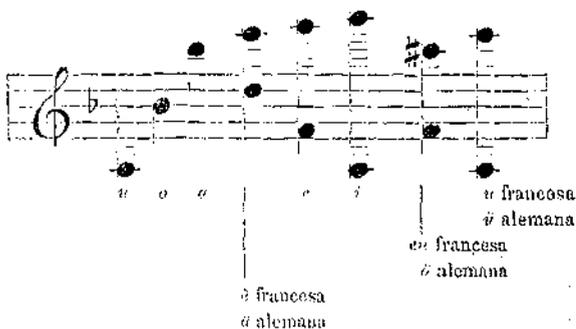
\*  
\* \*

Por tanto, si por medio de los aparatos de precisión que

---

(1) A causa de la diversidad e indeterminación musical de las voces humanas, es más exacto decir que, por medio de los resonadores, se

hoi utiliza la Acústica, se analizan los supertonos de las vocales de la voz humana, inmediatamente se descubre que las armónicas de cada vocal son particularmente vigorosas i perceptibles, según se expresa a continuación:



Los supertonos anteriores se refieren especialmente a las vocales alemanas, estudiadas por Helmholtz, las cuales, en rigor difieren de sus similares las francesas, pero poco de las cinco correspondientes del castellano.

\*  
\* \*

La vocal A es, pues, el sonido cuya armónica  $4^{a}$  está poderosamente reforzada por la masa i forma del aire contenido dentro de la boca en una posición adecuada de la misma i de los labios, i aprendida experimentalmente por todos nosotros desde los primeros días de la infancia.

Lo análogo hai que decir de las demás vocales.

reconoce con facilidad que las armónicas de cada vocal son particularmente fuertes cerca de ciertos lugares de la escala: por ejemplo, CERCA del  $1^{a}$  cuando se trata de la vocal o: CERCA del  $2^{a}$ , esto es, un poco más arriba o un poco más abajo, cuando se trata de la vocal

\*  
\* \*

El sonido vocal de las vocales es susceptible de modificaciones varias, que conviene recordar en este Apéndice por vía de RESUMEN de lo dicho en el texto.

Tomemos por ejemplo la vocal A.

**CONSONANTES.**—En primer lugar, el sonido característico de la A es modificable por los ruidos llamados Articulaciones, que, para los fines del lenguaje, forman la boca, la lengua, los dientes i los labios, a veces con intervención de la nariz.

**TIEMPO.**—En segundo lugar, el sonido de la A es modificable por la duración, que, naturalmente, se prolonga tanto más en cada sílaba cuanto mayor es el número de sus articulaciones:

o-i-á,  
hu-i-A,  
hn-i-A-ís,  
hú-i-á-is,  
SA-le,  
SAS-tre,  
tran-ce,  
trans-pon-tar.

Claro es que se invierte más tiempo en decir *trans* que en pronunciar A.

**INTENSIDAD.**—En tercer lugar, el sonido vocal A es modificable por la mayor FUERZA con que se pronuncia una de las sílabas de cada palabra con respecto a las demás.

*cántara, cantára, cantará.*

*cáscara, cascára, cascará.*

*máscara, mascára, mascará.*

Las *aces* de esos nueve vocablos sólo se diferencian en la FUERZA acentual, según que son esdrújulos, o llanos, o tienen el acento en la última sílaba.

INTONACIÓN.—En cuarto lugar, el sonido vocal *A* es modificable por el accidente del tono. Cuando preguntamos algo, pronunciamos ciertas sílabas en un tono más alto que cuando respondemos, especialmente la última sílaba de la frase. Esta intonación es lo que diferencia cláusulas que, si nó, serían enteramente idénticas.

*¿Llama?—Llama.*

*¿Tiene la máscara?—Tiene la máscara.*

En estos ejemplos las preguntas i las respuestas están expresadas por las mismas letras; pero en las respuestas requieren claramente las *aces* finales una intonación más baja que las correspondientes de sus preguntas. ¿En qué, sino en la intonación, conocemos que en el un caso se pregunta i en el otro se responde? (1).



Las palabras pueden pronunciarse más de prisa o más despacio; i, por tanto, no es obligatoria la DURACIÓN-MEDIA

---

(1) El tono de una vocal puede variar i varía a cada instante según las exigencias de la elocución; pero las RELACIONES respectivas de las ARMÓNICAS, REFORZADAS, constituyentes del TIMBRE especial de cada una, no varía en ningún caso, sea el que fuere el TONO FUNDAMENTAL.

de cada sílaba: la INTONACIÓN de cada vocal cambia con el carácter de la frase (*afirmativo, interrogativo, admirativo, dubitativo, parentético, vehemente, sosegado, etc.*); pero lo que no puede cambiar en ellas es el LUGAR DEL ACENTO, porque entonces los vocablos significarían otra cosa, (*como si en vez de máscara se dijese mascÁra*); o no significarían nada absolutamente, (*como si en vez de gÁla se dijese galÁ*).

FIN.

