

la intermedia ó segunda (siendo la del acento por de contado la más esforzada y sonante); y eso basta para que sean asonantes dos ó más de dichas palabras, si esas sílabas primera y tercera tienen vocales relativamente idénticas, pudiendo en consecuencia la intermedia tener otra vocal distinta, puesto que sonando tan poco, viene á pasar como desapercibida ante el mayor sonido de las otras.

J.—Bueno: eso equivale á decir que para que haya asonancia entre dos ó más voces esdrújulas, hay que atender solo á las vocales de las sílabas primera y tercera, á contar desde la acentuada.

A.—Y aun por eso las voces llanas pueden *semi-rimar* con las esdrújulas, cuando las dos últimas vocales de aquellas son iguales respectivamente á la primera y tercera de estas, como sucede en *aprieto y Médico*, voces que *asonantan* muy bien en estos versos tomados de la *Fábula* cuyo título es *El Can enfermo*:

*En tan horrible
Crítico aprieto,
Fué necesario
Llamar al Médico.*

J.—Y aún creo que no pára eso ahí, pues yo recuerdo en esa misma *Fábula* otros versos en que *asonantan* las palabras *ellos* y *gênio*, no obstante haber en esta un diptongo de que aquella carece:

*Vaya, aliviarse!
Contestan ellos,
Que espera el Amo,
Y es de mal génio.*

A.—Eso consiste en que la *i* de *gênio* suena también menos que la *o*, por lo cual se atiende el oído al *eo* que le hiera más y le asonanta esa voz con *ellos*. Pero no es eso lo más particular, sino que á veces hay asonancia, aun siendo distinta una de las dos vocales que preponderan en cuanto al sonido.

J.—Eso se me escapa ya á mí, ó al menos no caigo en la cuenta de cómo pueda verificarse.

A.—Eso sucede siempre que es *e* la segunda de dichas vocales, pues entonces puede sustituirsele la *i*, como lo demuestran los ejemplos siguientes:

*Nadie compra libros,
Porque ya se sabe
Que se encuentran medios
De leerlos grátis.*

*El primer río de España
En caudalosa corriente,
Unos dicen que es el Ebro,
Y otros dicen que es el Bétis.*

*No temas el estrago
De la tormenta horrible,
Que ya en el cielo brilla
De la bonanza el iris.*

*No mata el opio, tomado
En pequeñas proporciones;
Mas se convierte en veneno
Cuando llega á cierta dosis.*

*Procura en tus versos
Que siempre se adunen
La idea y la forma,
Lo bello y lo útil.*

J.—Y no suenan mal esas asonancias, á pesar de la sustitución de una tetra vocal por otra.

A.—Eso le prueba á V. que aun en castellano, donde tan claras son las vocales, tiene la *i* un sonido anfibológico y muy parecido al de la *e*, cuando sucede á otra vocal en los términos que acaba V. de ver en los anteriores ejemplos. Otros podría yo citar ahora, con los cuales demostraría que la *u* equivale también á la *o* cuando es la segunda vocal de las dos que constituyen la asonancia, como sucede en *anhelo* y *Vénus*, en *perdido* y *tifus*, en *amado* y *álbum* etc.; pero el buen oído de V. no los necesita, y por lo tanto me contentaré con decirle que se atenga á él para decidir esos casos excepcionales, puesto que como ya he indicado otras veces, es el oído y solo el oído el único juez competente en materias como la de que se trata.

J.—Nueva razon para que yo procure acabar de educar el mío en los términos convenientes. Entretanto, dígame V.: de las dos corresponden-

cias de sonidos, consistentes la una en la *rima* ó *consonancia*, y la otra en la *asonancia* ó *semi-rima*, ¿cuál de ellas le llena á V. más?

A.—Francamente hablando, la primera; pero ¡qué bella es también la segunda, cuando se sabe manejar bien! En eso no obstante está el *quid*: en manejarla como corresponde. Nada es más fácil que semi-rimar, y nada al mismo tiempo más difícil. El verso con que mejor se aviene la asonancia suele ser el octosílabo, formando el titulado *romance*, género que podemos llamar exclusivamente español; pero ¡qué difícil es también este, por lo mismo de ser tan fácil! Término medio, por decirlo así, entre el modo común de hablar y el característico y propio de la Poesía elevada, exige el metro de que se trata más ingenio tal vez que ningún otro para no hacerlo degenerar en prosa cuando trata de cosas humildes, y para evitar juntamente que deje de ser tal romance cuando se ocupa en cosas más altas. Yo por mi parte le tengo miedo, si he de decir á V. la verdad; y se lo tengo precisamente por lo mismo de ver la ninguna aprension con que se atreve á apechugar con él la turba multa de nuestros copleros, para los cuales es Poesía todo lo que encajona una frase de cualquier manera que sea. Por lo demás, ningún otro metro es más apropiado que él para ciertos y determinados diálogos en la Poesía dramática, para constituirse en intérprete de nuestro modo especial de ser, diferente del de los demás pueblos, y para dar al habla española su giro acaso más natural, más indígena, más característico: dotes inestimables todas ellas; pero que exigen del Versificador no poco del genio de GÓNGORA para hacerlas brillar en lo serio, y un mucho de la chispa de QUEVEDO para darles relieve en lo festivo, con *item más* la espontaneidad que tanto enamora en ciertas composiciones de nuestro celebrado ROMANCERO, en el cual sin embargo no es todo tan bueno como quieren suponer ciertos *romanceristas* fanáticos. Y no es solo en el ROMANCERO donde puede admirarse todo eso, sino también en un sin fin de trozos de nuestras COMEDIAS antiguas, y en tantos y tantos *cantares* como ya llenos de sentimiento, ya de gracia, ya de un *no sé qué* rebelde á toda definición, corren anónimos de boca en boca, y cuyo único autor probablemente es la sencilla gente del Pueblo (1).

(1) En estos últimos tiempos ha adquirido el DUQUE DE RIVAS una justa celebridad, por lo mucho que ha contribuido á dar importancia y valor al romance de que se trata. Nuestros buenos Poetas contemporáneos lo manejan también con mucha soltura, sobre todo en sus composiciones dra-

J.—Y aun por eso es entre nosotros tan popular el metro en cuestion; pero por eso mismo ha de ser tan difícil como V. dice, mediando como media siempre tan corta distancia entre lo popular y lo populachero. ¿Hay más que advertir sobre la semi-rima?

A.—Solamente indicar á V. las reglas siguientes:

1.^a Procurar elegir la asonancia que sea más apropiado para el asunto que haya de desempeñarse, sobre todo cuando sea de sentimiento, puesto que como V. comprende bien, no es lo mismo una semi-rima en *de*, que otra en *de* ó en *te*, por ejemplo, produciendo como producen distintas impresiones en el ánimo las diversas desinencias finales. LISTA eligió la asonancia en *úa* para hablar de la muerte de una Madre, en aquel romance que empieza:

*Si es cierto que amistad blanda
Tristes lágrimas enjuga,
Bien la mano de tu Anfriso
Podrá suavizar las tuyas;*

y á esa desinencia tristísima se debe acaso en su mayor parte el bellísimo efecto que produce el romance de que se trata.

2.^a Vivificar á fuerza de ingenio las asonancias demasiado vulgares, como las en *aa* y en *oo*, pues como ya se ha indicado al hablar de la rima propiamente dicha, nada perjudica tanto al Poeta como el no tener obstáculos que vencer, ó carecer de las malamente llamadas trabas en materia de versificación. Sin lucha, ¿qué victoria hay posible? ¿qué lauro merece el nombre de tal, si no cuesta algún trabajo arrancarlo?

3.^a No hacer muy largas las composiciones en que entre la semi-rima, pues como esta ha de ser la misma desde su principio á su fin, llega á hacerse monótona y pesada cuando la extensión del Poema excede ciertos razonables límites.

4.^a Evitar que la semi-rima afecte á los versos impares, pues estos deben quedar siempre libres, para que sean los pares solamente los en que produzca su efecto.

máticas. En cuanto á los líricos, son hoy los romances de Trueba los que más se distinguen tal vez por esa ingenuidad y ese candor, por esa mezcla de ternura y gracia, por esa indefinible media tinta que tanto se adapta á ese género de composición, cuando en vez de aspirar á brillar como el astro del día, alumbra solo al modo que la aurora ó el crepúsculo de la tarde.

5.^a No repetir una misma palabra asonante de las demás sino á lo sumo de tarde en tarde, pues eso indica falta de recursos, á no ser que la repetición reconozca otra causa diferente, ó esté legitimada por otra ú otras consideraciones que nada tengan que ver con esa falta.

Esto en cuanto á las composiciones en que entra solamente la *asonancia* como correspondencia de sonidos; pero cuando esa correspondencia consiste en la *consonancia*, hay que observar otra regla, y es

6.^a Evitar *siempre y á todo trance* que la tal *consonancia* ó *rima* sea *asonantada* á su vez.

J.—Eso último no lo comprendo.

A.—Lo comprenderá V. ahora. ¿Qué tal le suenan á V. estos versos?

*No acrecientes mis enojos
Con tu ceño desdenoso:
No me niegues, dueño hermoso,
La clara luz de tus ojos.*

J.—Válgame Dios! Desgarran el tímpano sus correspondencias finales.

A.—Eso consiste en que V. lo tiene, pues por tenerlo precisamente le hieren á V. de un modo tan desagradable las consonancias asonantadas en *oo* que á manera de mazada sobre mazada constituyen el ejemplo en cuestión. Sustituyámoslo con este otro que consta casi de las mismas palabras; pero en las cuales se evita ese vicio:

*No acrecienles mis enojos
De tu desden con el ceño:
No me niegues, dulce dueño,
La clara luz de tus ojos.*

¿Qué tal le parece á V. ahora?

J.—Claro está que perfectamente; pero V. se divierte por lo visto, citándome como posible el caso de que haya un solo Versificador capaz de asonantar sus consonantes por el estilo de los anteriores.

A.—No es fácil en efecto que ahora incurra nadie en tan gran defecto, al menos con mucha frecuencia; pero esto consiste en que el oído español se ha afinado de un modo notable en cuanto á eso, aunque no tanto respecto á otras cosas, desde cosa de un siglo acá. No sucedía así anteriormente; ó díganlo sinó los mejores de nuestros antiguos Poetas, en los cuales se ve á cada paso asonantada la consonancia de un modo el mas lamentable, como sucede en los siguientes versos nada menos que del divino HERRERA:

*Tu rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraon, feroz guerrero:
Sus escojidos Príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron
Cual piedra en el profundo, y tu ira luego
Los tragó como arista seca el fuego (1).*

¿No le parece á V. bien extraño que un gran Poeta como lo es ese desluciera así con esas consonancias asonantadas en *oo* un pasage de tanta inspiración y en que tantas bellezas se encierran, reflejo fiel de las que brotaron del cántico entonado por Moisés despues de pasar el Mar Rojo? Bajo ese punto de vista se versifica hoy mucho mejor, si bien bajo otros solemos incurrir en defectos harto notables. Entretanto no basta evitar que las consonancias finales sean asonantadas á la vez, sino que es preciso además que ni aun dentro del mismo verso haya palabras de sonido igual, ni siquiera de sonido análogo, á no ser que se hallen bastante separadas entre sí. La razon consiste en que la asonancia y la consonancia en tanto producen placer, en cuanto se corresponden de tiempo en tiempo, coincidiendo con la frase música que á cada verso caracteriza, para de ese modo hacerla más musical y más agradable al oído. Aun así, ofende la asonancia cuando no cae en los versos pares, dejando los impares completamente libres, salvo solo cuando los relaciona otra asonancia distinta de la de aquellos, como apropósito suele hacerse á veces. Por lo demás, en prueba del mal efecto que producen las asonancias cuando caen dentro de un

(1) *Habrá tal vez quien crea poco menos que sacrilegio la censura que de esos versos se hace aquí, formando como forman parte de una cancion tan venerada como entre nosotros lo es la que el más elevado de nuestros antiguos liricos dedicó á la Batalla de Lepanto; pero nadie excede al autor ni en admirar á ese gran Poeta, ni en rendir culto á esa cancion sublime. Sin embargo, ¿porqué no ha de decirse que hay algunos lunares en ella? ¿Podrá la juventud evitar ciertos defectos, si viéndolos autorizados por grandes nombres, no se le advierte en su inexperiencia que no todo lo que han producido los escritores más eminentes está exento de toda tacha? ¿Se han de buscar esos ejemplos siempre en obras de poco ó ningún mérito, ó en las pertenecientes á ciertos Poetas ramplones, que por lo mismo de serlo tanto, ni son leídos por la generalidad de las gentes, ni pueden por lo tanto insinuir en la perversion del Buen Gusto?*

verso mismo, sobre todo en su mitad y en su fin, oiga V. los versos siguientes:

*La pena triste que mi pecho aflige;
En mi triste lamento acuso al cielo.*

J.—En efecto: no suenan muy bien ni el *ie* del verso primero, ni el *eo* del verso segundo.

A.—Y aun por eso agradecería el oído que los versos de que se trata se convirtiesen en estos otros:

*La triste pena que mi pecho aflige;
En mi lamento triste acuso al cielo:*

pero aun así quedarían siempre dos asonantes dentro de cada verso; y por más que el oído no se ofenda ya tanto con la semejanza de esos sonidos por la mayor distancia que los separa, la melodía agradecería aun más esta otra sustitución:

*La amarga pena que mi pecho aflige;
En mi triste dolor al cielo acuso.*

J.—Veo que eso de hacer buenos versos es más difícil de lo que parece, aun tratándose solamente de su mero sonido material. Por lo demás, tiene V. razón: en ese último ejemplo no hay palabras que dentro de un mismo verso se parezcan ó correspondan en sus desinencias finales, y esa variedad de sonidos debe hacerlas por lo mismo más gratas.

A.—Y no solamente en el verso, sino hasta en la misma prosa debe evitarse el asonantamiento, sobre todo cuando este afecta al final de los incisos y cláusulas. Lo mismo, y con mayoría de razón debe decirse de los asonantamientos. Sin embargo, como no hay regla que no esté sujeta á excepciones, hay casos en que eso que es un vicio hablando en tésis general, puede convertirse en belleza de primer orden cuando lo exija así la armonía imitativa del verso, ó cualquiera otra consideración análoga. *HERRERA* quiere, por ejemplo, hacer oír un ruido lento, monótono, continuado y desapacible; y lo consigue de la manera más feliz con el *uo* y el *oo* repetidos en estos dos notabilísimos versos:

*Un profundo murmurio lejos suena,
Que el hondo Ponto en torno todo atruena.*

QUINTANA aconsonanta á su vez tres verbos seguidos en el último verso de este otro ejemplo, en que expresa admirablemente la completa identificación de sus gustos, ideas y afectos con los de la mujer á quien ama:

*... tú te levantas.
Y tierna y melancólica á andar vuelves:
Yo tierno y melancólico te sigo,
Embebido, extasiado en la ventura
De andar, de hablar, de respirar contigo;*

pero fuera de estos y otros casos análogos, cuya oportunidad pueden decidir solamente la sensibilidad y el Buen Gusto, debe ser siempre la variedad la que reine como soberana en los sonidos constitutivos de cada verso, reservándose la asonancia para el solo final de los versos pares del romance, y la consonancia para el final también de los demás, ó para sus cesuras en ocasiones, según más adelante veremos, en los términos que la exijan las distintas combinaciones métricas. Por lo demás, entre esos casos análogos, puede, por ejemplo, contarse el verso ya citado: *Lloraba la tardanza amarga y fiera*, y el repetido juego del *eja* de esta quintilla de CAMPOAMOR, Poeta en verdad de los que más honran nuestro Parnaso con temporáneo:

*¡Qué regaladas dulzuras
La queja en el alma deja
De aquellas tórtolas puras,
Pues se dicen mil ternuras
Para decirse una queja (1)!*

(1) A ese juego se dá el nombre de retruécano, y donde suele sentar mejor es en la Poesía festiva; pero se necesita no abusar de él, si ha de producir buen efecto. En el siguiente epigrama de VILLEGAS, Poeta de gran chispa sin duda, pero cuyos ataques al prójimo no deberán servirle á V. de norma, si algun día por mal de sus pecados se lanza á Poeta satírico, está usado con oportunidad el retruécano de que se trata:

*Tu tez, Geroma, es carcoma;
No tienes dientes ni muelas;
Eres calva, tuerta y roma,
Y hoy te han nacido viruelas:
¡Buena quedarás, Geroma!*

Pero ya se descubre más el artificio, y por lo tanto no es tan aceptable en

J.—Bonita quintilla en verdad! ¿Hay algunos otros sonidos que deban evitarse en la versificación, no siendo en casos excepcionales como los á que V. acaba de referirse?

A.—Como el verso es tan delicado, ofende en él cuanto de cualquier manera que sea haga descuidado al Poeta en lo relativo á la música que como canto ante todas cosas, debe siempre caracterizarle. Sé que habrá quien le llame á V. clásico en tono de irrisión y de mofa, si es V. muy rígido en esto; pero no haga V. caso de tales ladridos, y tributando muy en buen hora el culto debido á la idea, ríndalo V. también no menor á la forma que debe revestirla, pues solo adunando ambas cosas es como el Poeta es Poeta. Hoy exige de él nuestro siglo más saber y más fondo que antes, y con razón á mi modo de ver, porque el siglo también sabe más, aunque mucho de malo por desgracia, y porque la barquilla de la imaginación se expone á perderse en las nubes, si no lleva algun peso por lastre; pero no por eso le impone el sacrificio de la belleza como medio de llegar á su fin. La POESÍA no es POESÍA sino cercada de sus encantos todos, pues como dice muy bien ARRIAZA,

Ostentar la veraz filosofía
Tan severa cual es, no está á su cargo,
Sino sus puntas revestir de flores,
Y con la miel disimular lo amargo.

En su consecuencia, si V. me cree, procurará evitar en sus versos los defectos de que ahora voy á hablar, compensándolos con grandes bellezas cuando á pesar de su esmero en este punto, no le sea posible alguna vez emanciparse de algunos de ellos.

1.º Emplear muchos monosílabos ó bisílabos seguidos, entendiéndose estos últimos cuando estén todos acentuados en la primera ó en la segunda sílaba, como sucede en los ejemplos siguientes:

Tal sed, gran Diós, me dás, que desfallezco.

Mundo triste, ¿cómo sabes
Dárnos siempre penas graves!

este otro que al autor se le ocurre ahora, á falta de otro ejemplo mejor:

Compró un gato el pobre Bato,
Para que le hicieran plato
Sus ratones á millones;
Y una noche los ratones
Se le comieron el gato.

Aquí no hay semejanza de sonidos inmediatos, sino elevaciones y depresiones de voz muy próximas y enteramente anti-musicales, como ya sabe V. por lo dicho al hablar del compás y de la cañencia. Los casos en que puede ser belleza ese anhélito ó especie de anhélito que producen tales elevaciones y depresiones, también los sabe V. por lo que allí se ha dicho, ó por lo menos se halla en camino de poder adivinarlos por sí.

2.º Reunir palabras cuyas vocales coincidan las unas con las otras de un modo que produzca el hiatus á que también nos hemos referido al hablar del silabeo métrico. De ese vicio esencialmente anti-melódico adolecen los tres versos siguientes:

Hablaré, aunque augureis mi triste muerte.

Siempre serás ingrata é inconstante.

A Abraham llamaba Agar; á Abraham llamaba.

En lo tocante á este verso último, horrible por su *aaa* no interrumpido, salvo sólo por las letras consonantes, no cabe ni por sueños la excepción á que antes me he referido al hablar del *uo* y del *oo* de HERRERA, aun cuando se quiera suponer que Agar abría un palmo de boca cuando estaba llamando á su esposo.

3.º Convertir en diptongos las vocales que no lo son ni lo pueden ser sino á expensas de la fluidez que á nuestro idioma caracteriza, vicio de que también se habló ya al tratar del silabeo indicado, pero que hoy se generaliza mucho, aun cuando viene de tiempos anteriores. Dígalo, sinó, BERNARDO DE BALBUENA, cuyos son los cuatro versos que siguen, entre otros mil de no mejor calaña que de él se podrían citar:

Pelearon con crueldad ambos corsarios.

Las islas Eólias donde el raudo viento.

Deseo, pues ya como solía, no puedo.

De humana ambrosia celestial tesoro.

Si fuera permitido chanciarse cuando de tales cosas se trata, diría yo que aun haciendo gracia de los bisílabos *cruel-dad* y *Eó-lias* y del trisílabo *pe-lea-ron*, que solamente porque quiere el Poeta (no el Poeta como Dios manda) figuran como tales en los dos primeros versos, no es posible

sufrir en el tercero ni el *de-seó* ni el *so-liá* que le afrentan, diga lo que quiera despues la *Doña* AMBROSIA del verso último, en quien el Versificador ha venido á convertir la *ambrosia* ó manjar de los Dioses, por no poder llamarla *am-bro-siá*, acentuándolo en la última sílaba (1).

J.—Está V. cáustico como un demonio siempre que habla de esas violentas contracciones.

A.—Me dan muy mal rato los que las usan, sobre todo cuando por otra parte son Poetas dignos de tal nombre, y necesito desahogarme un poco. Por lo demás, aun hay otros muchos sonidos que todo buen oido reprueba cuando de los versos se trata; y por lo tanto deberá V. evitar tambien:

5.º Hacer uso de sinalefas en que la union de dos ó mas vocales haga duro y áspero al verso, ó afecte de tal modo á su consonancia, que le dé otro sonido distinto del que deba tener, como si dijéramos (y no falta quien diga cosa análoga):

(1) BALBUENA es un Poeta descuidadísimo; pero en medio de sus grandes aberraciones en todos sentidos, tiene bellezas de primer orden, sembradas como otros tantos diamantes de superior valia en la harto inferior urdimbre y contestura de su Epopeya. Rara vez se citarán de él tres ó cuatro octavas seguidas que no ofrezcan graves motivos de censura; pero acaso sea mas raro no hallar en ellas alguna expresion, algun giro, algun rasgo de ingenio de los que más pueden honrar á un Poeta. Hé aqui seis magníficos versos que constituyen casi toda una octava de las primeras de su BERNARDO; versos que expresan de un modo admirable todo el estro en que entonces hervia su alma, exhuberante de inspiración:

¿Por dónde abriré senda á los portentos
Que estos siglos sembraron por el mundo?
¿En cuáles casos, sobre cuáles cuentos
Mi estéril verso volveré fecundo?
De esta antigua preñez de pensamientos,
¿Cuál el primero haré? ¿cuál el segundo?

Si BALBUENA hubiera escrito siempre así, ¿qué Poeta podría contraponérsele? Oigamos ahora la conclusion de esa octava, y se nos caerá el alma á los piés, al ver tan mal sostenido por el Gusto á un hombre tan dotado de Génio:

¿Qué empresa, qué valor, qué brio, qué saña
El discurso guiará de esta hazaña?

Fuí al balcon y grité: «falso, mentira!»
Lleno de enojo, de furor y de ira.

Aquí es tan dura la sinalefa *fui al*, que no puede soportarla el oido, mientras la consistente en el *de ira* no ofrece dificultad ciertamente; pero en cambio desnaturaliza el sonido del *ira* en términos de convertirlo casi en *eira*, más apropósito para rimado con *Beira* ó *Labandeira*, por ejemplo, que no con la palabra *mentira*. Para ser, pues, un poco pasables esos versos, deberian desaparecer de ellos tanto la una como la otra sinalefa, diciendo v. gr. de este modo:

Lleno de enojo, de furor, de ira,
Grité desde el balcon: falso, mentira!

Otras observaciones podria hacer yo aquí sobre ese mismo particular, así como sobre el vicio consistente en la mala colocacion de ciertos acentos; pero eso corresponde á otro lugar, y así concluiré esta materia, diciendo á V. que es tambien, defecto imperdonable en el Versificador bajo el punto de vista musical,

6.º y último. Todo lo que de cualquier manera que sea constituya *cacofonia*, ó sea encuentro ó repeticion frecuente de unas mismas sílabas y aun letras, si no hay por otra parte alguna causa que justifique la tal repeticion. El gran QUINTANA que entre todos nuestros Poetas es indudablemente el más rítmico y el que más armoniosos sonidos ha sacado de la lira española; QUINTANA á quien por esa razon deberá V. leer dia y noche, al modo que los Poetas romanos leian sin cesar á los griegos; QUINTANA, digo, encuentra reprehensible el *fa, fe, fidel* siguiente verso, último de un soneto debido á LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA:

Que todo es fácil si en la fé se fia.

Tal vez haya quien crea demasiado rígido semejante modo de ver, puesto que aun el mismo QUINTANA no ha podido evitar el *ma mo men* ni el *to tu* que se encuentran en este otro verso con que empieza su magnífica composicion al Mar:

Calma un momento tus soberbias ondas;

pero no obstante, nunca será sobrado el esmero que se ponga en evitar á todo trance semejantes sonidos cacofónicos, toda vez que si desagradan aun en la prosa, mucho más han de ofender en el verso. ¿Quién soportará en consecuencia ni uno solo de los siguientes renglones?

Saber quería su suprema suerte.

Aun antes de mirarte te temía.

Con constancia hácia tí va caminando.

Rodante el carro rechinando choca.

De coraje rugió ronco Rugiero.

J.—Sin embargo, yo he visto citar como ejemplo de *armonia imitativa* otros versos que se parecen á esos dos últimos, v. gr.:

La abeja susurrando,

El trueno horrisonante retumbando.

A.—Es verdad; pero si V. lo observa bien, las *ss* y las *rr* de esos dos versos, aunque algo rebuscadas, no se hallan tan intencionalmente repetidas como las *rr*, las *jj* y las *ch ch* de los otros á que V. alude. Todo exceso es reprehensible siempre, y además los grandes Poetas no necesitan recurrir á esos medios, en que tan transparentemente se descubre el arte, para producir sus efectos. Velándolo un poco no más, ha dicho HERRERA, ponga por ejemplo:

Rompa el cielo en mil rayos encendido,

y con pavor horrisono cayendo,

Se despedace en hórrido estampido;

pero por notables que sean esos versos, y lo son mucho sin duda alguna, no lo son tanto á mi manera de ver, como estos otros de QUINTANA, el más rítmico, como ya he dicho á V. de todos nuestros Poetas:

Y trueno al fin con la espantable saña

De nube que se rompe

Con estruendo fragoso en la montaña.

J.—Notable ejemplo verdaderamente! En él se escucha rodar el trueno, cual si el Poeta lo trasportára desde los espacios celestes á esos tres versos que lo reproducen de la manera más admirable.

A.—Y del modo más espontáneo al parecer, podría V. añadir, puesto que en ellos no se vé al Poeta afanado en buscar *rr* fuertes para conseguir su propósito. El primer secreto del arte, es ocultarlo todo lo posible.

J.—No lo olvidaré por mi parte; mas ya que de sonidos hablamos, ¿no le

parece á V. que deberían desaparecer de nuestro bellissimo idioma ciertas letras desabridas y ásperas, entre ellas la *J* y la *G* fuerte, por su sonido gutural é ingrato?

A.—Yo no soy de ese modo de ver. Esas dos letras que en realidad son una sola, aunque pintada de dos maneras, constituyen con otras fuertes todo el brío y energía de nuestra lengua, sin que por eso nos veamos precisados á usarlas sino de vez en cuando, y aun así para dar vida y alma tanto á nuestra prosa como á nuestros versos, los cuales pecarian de afe-minados por la dulzura de las demás voces, sin ese indispensable auxiliar. Así tuviéramos menos monosílabos y menos *ss* de las que por precision tenemos que usar casi constantemente, so pena de no poder escribir sino alguno que otro renglon en que no entren los unos ó las otras; y nada tendríamos que envidiar entonces á ninguna lengua del mundo bajo el punto de vista musical. Aun así, ¿dónde está el idioma que entre los vivos exceda al castellano ni en esa cualidad envidiable, ni en magestad ni en magnificencia? El italiano es mucho más dulce, pero también más empalagoso, distando mucho, aun en su mayor flexibilidad, de rivalizar con la pompa y con el tono augusto del nuestro. Oh! si la ZARZUELA algun día llega á dar su último fruto produciendo la ÓPERA ESPAÑOLA, entonces verá V. hasta qué punto es afrentoso para nosotros consentir que, además de su música, nos imponga la Italia su lengua para servir de intérprete al canto, cual si no hubiera en nuestra Poesía medios de hacer lo mismo y aun más que con la italiana se hace. Para obtener ese resultado, se necesita, es cierto, estudiar el mecanismo de nuestra versificación en sus aplicaciones á la Música, con más empeño del que generalmente han empleado nuestros Poetas, los cuales han escrito sus versos para ser recitados á compás métrico, más bien que no para ser cantados á compás músico, siendo muy raras en consecuencia aun las composiciones de versos cortos en que se observe la acentuación que el Arte musical exige de ellos para atraérselos y asimilárselos. Empecemos, pues, ya nosotros á analizar ese mecanismo en cada especie ó clase de versos, puesto que lo dicho hasta aquí está relacionado con la generalidad de los mismos, más bien que con las naturales exigencias de cada méτρο en particular.

J.—Gracias á Dios! Por fin hemos llegado á eso que tanto anhelaba yo desde el principio de nuestro diálogo.