

NOTAS

REFLEXIONES ACERCA DE *EL DRAMA LÍRICO Y LA LENGUA CASTELLANA COMO ELEMENTO MUSICAL*

Hugo Quintana
Universidad Central de Venezuela
quintana.hugo@gmail.com

1. LIMINAR

El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical es el título que le dio el General Ramón de la Plaza a un opúsculo suyo publicado en Caracas en el año de 1884. Como lo reconoce el subtítulo de la obra, este opúsculo contenía una serie de “consideraciones sobre el discurso de recepción en la Real Academia Española del señor Don Antonio Arnao”. El discurso de Arnao, cuya tesis es también la que hemos tomado aquí por título, no pretendía otra cosa sino hacer una argumentada defensa de las potencialidades musicales de la lengua castellana, a efectos de ser musicalizada en el drama lírico u ópera.

El texto que aquí se estudia fue localizado en la sección de *Libros Raros*, de la Biblioteca Nacional de Venezuela, lugar donde se registra bajo la cota de V-45/C-394. Allí pudimos constatar la presencia de, por lo menos, dos ejemplares. El opúsculo tiene las siguientes características: 14 cm de ancho por 22,3 de alto, y 29 páginas, incluyendo la contraportada. El texto fue publicado en Caracas por la Imprenta Editorial, la cual tenía por Director a Jesús Alas y se ubicaba en la calle Este 6, Esquina de Camejo. Al pie de la portada hay una nota manuscrita que dice: “Sr. Dr. D. Eduardo Calcaño. Madrid”. Por ello, suponemos que el ejemplar perteneció al poeta, orador y músico, Don Eduardo Calcaño (1831-1904), quien acaso lo recibió en España, donde de hecho fue Ministro Plenipotenciario de Venezuela, todo lo cual garantiza aun más los vínculos de esta pequeña obra con la intelectualidad ibérica.

2. EL AUTOR

El General Ramón de la Plaza (1831-1886) fue militar, diputado, diplomático, director del Instituto Nacional de Bellas Artes e historiador pionero del arte nacional venezolano. Estudió filosofía y matemática en el Colegio La Paz en Caracas y viajó luego a Nueva York donde realizó estudios de artes y comercio. Según escribió Diógenes Arrieta (1883: 228), “en Norte América recogió el joven Plaza las primeras nociones de sus conocimientos artísticos, nociones que, enriquecidas luego por el estudio y fundadas por la vocación y un gran sentimiento estético, han hecho de él una de las más calificadas autoridades en las luminosas porfías y competencias del arte”. A su regreso al país, y al estallar la Guerra Federal, toma las armas en favor del bando liberal, adquiriendo el título de General con el que lo recuerda la historia.

Terminada la guerra, ocupa sucesivamente ministerios de Estado, carteras diplomáticas en Europa y un puesto en el Congreso de la República. Al decretar el General Francisco Linares Alcántara la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes el 3 de abril de 1877, nombra al General Ramón de la Plaza director y organizador del mismo (Guido 1998: 468).

Según se evidencia en las cartas que el mismo Ramón de la Plaza insertó en sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, desde la dirección de aquella institución se dedicó a la conformación de una biblioteca especializada en arte, solicitando textos a distintas instituciones nacionales e internacionales. Una lectura cuidadosa de su obra deja ver su interés y preocupación por los archivos musicales y artísticos del país, lo que corrobora su dominio del tema. Además fue colaborador de algunos diarios decimonónicos, tales como *La Opinión Nacional* y la revista musical *La Lira Venezolana*. Su importancia en la historia de la música venezolana se debe a sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (Lovera de Sola 1988: 171), libro que sigue siendo piedra angular de los estudios históricos sobre esta materia en Venezuela.

Apenas dos años después de haber publicado *El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*, Ramón de la Plaza murió el 15 de diciembre de 1886 (Milanca Guzmán 1983: 95).

3. EL CONTENIDO DE LA OBRA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

3.1. *Música y lenguaje en los teóricos de los siglos XVIII y XIX*

Para poder entender y valorar en su justa medida el ensayo del General Ramón de la Plaza, hay que tener presente que la reflexión en torno a la relación música-lenguaje (y la teoría en torno a su común origen) es de vieja data, y encontró muy buena acogida entre los teóricos musicales de los siglos XVIII y XIX. Entre los enciclopedistas y filósofos del llamado siglo de las luces, por ejemplo, es comúnmente tratado en textos de Rousseau (1981). Asimismo, y fuera del ámbito de la cultura francófila, se le ve generosamente expuesto en obras como *Dell' origine e della regole de la musica...* del jesuita español, exilado en Italia, Antonio Eximeno (1774).

Adicionalmente al problema lingüístico-musical ya mencionado, los musicógrafos y filósofos del siglo dieciocho no pudieron evitar la tentación de vincular sus reflexiones filológicas con el análisis fonético de las modernas lenguas nacionales, lo que determinó que el asunto se ventilara al calor de las distintas parcialidades políticas y estéticas de la Europa occidental, adquiriendo con frecuencia un matiz nacionalista a favor del bando que lo esgrimiera.

Para mencionar sólo un ejemplo de cuanto se ha dicho en estos dos últimos párrafos, bastará referirnos a dos textos surgidos de la pluma roussoniana: el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, en que se habla de la melodía y de la imitación musical y la *Carta sobre la música francesa* (Rousseau 1981). Haciendo un osado, pero útil resumen de la tesis que Jean Jacques Rousseau esgrime en la primera de estas obras (y destacando sólo aquellos aspectos que mejor se avienen a este ensayo nuestro) podemos resumirla con las siguientes premisas:¹

- i. El lenguaje es la primera institución social y surge del contacto entre los hombres. Los medios para que esta “comunicación” sea posible están constituidos por el movimiento corporal (el tacto y el gesto) y por la voz.
- ii. En un principio, los movimientos corporales sirvieron para manifestar las necesidades, mientras la voz (la expresión gutural) sirvió para expresar las pasiones (amor, odio, piedad, cólera, tristeza, etc.).
- iii. En virtud del punto anterior, la primera oralidad no tuvo un sentido propio ni preciso; sino que, por el contrario, tuvo un sentido figurado (tropo).

1. Hacemos uso aquí de la edición y traducción de Mauro Armiño (1980).

- iv. La diversidad expresiva de este lenguaje predominantemente gutural (vocálico) se determinó por la variedad de sonidos, de tiempos y de acentos. De este modo, el lenguaje oral fue, al principio, cantado y no hablado.
- v. Con el tiempo, el desarrollo racional de las lenguas impuso la proliferación de las consonantes, lo que dio pie al resquebrajamiento progresivo de la lengua cantada. Ello posibilitó también el surgimiento de la lengua escrita, lo que favoreció el razonamiento, pero perjudicó (enervó) aún más el lenguaje vocálico de las pasiones.
- vi. Con este proceso de consonantización se dio fin al acento musical que originalmente tenían las palabras.²
- vii. El proceso de deterioro estuvo determinado, en un principio, por las condiciones de las distintas zonas geográficas: en el norte, en donde los rigores del clima impusieron al hombre el trabajo duro y constante, las necesidades impulsaron el surgimiento de un lenguaje más racional y detallado (consonántico). En las regiones meridionales, por el contrario, la benignidad del clima retardó más este proceso de deterioro. De allí que tales lenguas sean más cantables (más vocálicas) que las del norte.
- viii. La música, como ha podido verse, surgió conjuntamente con el habla y, como el habla primitiva, tuvo por meta expresar las pasiones. Su manifestación natural fue la melodía única, sin superposiciones de voces ni acordes.

Rousseau, como muchos de sus contemporáneos, utilizó estas reflexiones lingüísticas para hacer una valoración musical de las lenguas nacionales que le fueron contemporáneas, lo que lo convirtió en un ferviente defensor del habla italiana, a la vez que un mordaz detractor de la francesa. Esto se hizo especialmente evidente cuando, en medio de la llamada “querrela de los bufones”³, escribió su célebre carta sobre la música francesa, dando

2. En este sentido debe aclararse que la idea moderna de acento prosódico, nada tiene que ver con el acento de las primeras lenguas: aquél sólo tiene que ver con fuerza; éste, con intervalos. Al respecto, Rousseau hace referencia a una cita de Duclos para constatar que “Dionisio de Halicarnaso dice que la elevación del tono en el acento agudo y el descenso en el grave eran de un quinto; sobre todo el circunflejo, en el que la voz, tras haber subido un quinto, descendía otro quinto sobre la misma sílaba (Rousseau 1980: 52).

3. Fue esta una gran querrela parisiense que se originó en 1752, cuando una compañía de comediantes presentaron en esta ciudad la ópera cómica de Pergolesi, *La serva padrona*. El mundo literario y musical de París inmediatamente se dividió en dos grupos: los que estaban a favor de la ópera italiana y los que preferían la francesa.

origen a una de las más encendidas polémicas de toda la historia la música. En aquella célebre carta, Rousseau escribió:

No hay ni medida ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es susceptible de ellas; el canto francés no es más que un ladrado continuo, insoportable para una oreja no prevenida; la armonía es cruda, sin expresión, y, sobre todo, es solamente un relleno de escolar; las arias no son arias de ningún modo, y los recitativos franceses no son recitativos. De donde concluyo que los franceses no tienen música ni pueden tenerla, o, si alguna vez la tienen, peor para ellos (traducción tomada de Percy Scholes 1984: 202).

Para dar evidencia del hecho de que el comentario de Rousseau no era sólo una apreciación personal, transcribiremos también una cita de otro autor, escrita incluso cincuenta años antes del texto del ginebrino. Corresponde, en este caso, al Abate François Ragueneau, extraído de su *Parallèle des Italiens et des Français* (1702). El abate francés es un poco menos efusivo que Rousseau para exponer sus apreciaciones. En el fondo, sin embargo, llega siempre a las mismas conclusiones. Es importante que se observe también la comparación constante con la lengua italiana, suerte de paradigma para cualquiera de los estudios que se hicieron en el siglo XVIII:

La lengua italiana, considerada en relación al canto, tiene una gran ventaja sobre la lengua francesa, pues todas sus vocales tienen un sonido pleno, mientras que en nuestra lengua a cada paso se encuentran vocales mudas, que apenas tienen sonido, sin hablar de la concurrencia de consonantes [...]. No puede formarse ninguna cadencia ni ningún pasaje agradable con la mayor parte de nuestras sílabas y por eso se pierde la mitad de lo que cantan nuestros cantores (Medina 1998: 198).

3.2. *La reflexión en torno a las potencialidades musicales de la lengua castellana en los siglos XVIII y XIX*

En el mundo hispano del siglo XVIII, hemos podido identificar, en más de un autor, la intención de defender las potencialidades musicales del habla castellana. De hecho, Antonio Eximeno, en su ya referida obra *Del origen y reglas de la música...*,⁴ discurre sobre el estado de las lenguas europeas, y opina que el idioma castellano es el más adecuado para la música,

4. La referida obra de Eximeno fue traducida al español por Francisco Gutiérrez (1797), de cuyo trabajo existe una edición moderna preparada por Francisco Otero, publicada por la Editora Nacional, dentro de la Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos (1978).

después del toscano. Es sólo en el poema didascálico “La música”, del fabulista Tomás Iriarte, donde el asunto queda definitivamente firme y en términos enteramente lingüísticos.⁵ Allí, en su particular forma de exponer las ideas, dejó escrito (1787: 296-297):

Pues si fuera de Italia me desvelo
 En buscar un lenguaje
 Que a todos para el canto se aventaje,
 En el Hispano suelo
 Lo encuentro noble, rico y majestuoso,
 Flexible, varonil y armonioso:
 Un lenguaje en que son desconocidas
 Letras mudas, oscuras o nasales;
 Y en que las consonantes y vocales
 Se hallan con orden tal distribuidas,
 Que casi en igual número se cuentan:
 No como en las naciones
 Del Septentrión, que ofuscan y violentan
 De las vocales los cantables sonos,
 Multiplicando tardas consonantes:
 Lenguaje, en fin, que ofrece
 En sus terminaciones
 Los agudos y breves abundantes
 Y de esdrújulos varios no carece.
 Yo, pues, con tal idioma
 Haré que la Española melodía
 Vaya envidiando menos cada día
 La de Florencia y Roma:
 Y que admirando gracias del Toscano,
 Gracias tenga también el Castellano.

Iriarte en realidad estudió el asunto en prosa y con mayor prolijidad en la última “advertencia” que incluyó al final de su mencionado poema (1787: xxxii-xLiv).⁶ Lamentablemente, y tal vez por haberlo ubicado como un apéndice del libro, sus reflexiones no alcanzaron mayor eco en la comunidad hispana. Nosotros no lo comentaremos en este momento, pues coincide tan plenamente con el Discurso a la Academia que hizo Antonio Arnao, que haría parecer ocioso

5. El poema “La música”, de Tomás Iriarte, fue ampliamente difundido y traducido en Europa, encontrándose, incluso, una traducción mexicana. En el caso particular de Venezuela, tenemos evidencia documental que testifica su difusión en nuestro país desde los últimos años del período colonial.

6. La numeración en romano se presenta de conformidad a la paginación que tuvo este apéndice en la versión original.

cualquier análisis posterior sobre el asunto. No obstante, y una vez que llegue el momento adecuado, haremos un paralelismo entre el texto de Arnao y el de Iriarte en lo que concierne a los comentarios sobre la musicalidad de la lengua castellana, a efecto de que se haga una justa valoración de a ambas disertaciones.⁷

Otra publicación anterior al discurso de Arnao, y que merece también ser mencionada aquí por las implicaciones prácticas que tenía, fue la que realizó el presbítero Don José Rius en 1840, años antes de que Richard Wagner lograra concretar su llamada reforma melodramática en lengua germana.⁸ El título del texto que expone Rius en la portada de la advertida publicación habla por sí mismo:

Ópera española./Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traducción del la ópera italiana *El Belisario*/ arreglada a la letra y música del original./ Compuso la letra el señor Cammarano; la música el maestro Donizzetti./ Juicio de esta ópera, en el cual se explican varias reglas que rigen la materia. / Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de ópera nacional; y se prueban por principios de ontología, prosodia y arte métrica las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y canto./ Su autor D. José Ruis Presbítero, individuo de los establecimientos de enseñanza de las Escuelas Pías./ Barcelona/ Imprenta de Joaquin Verdager/1840.

El prólogo de esta obra es también de sumo interés por cuanto corresponde a los asuntos de este trabajo. Permítasenos exponer algunas líneas acerca de su contenido:

El objeto de esta traducción y juicio de la ópera *El Belisario*, como del discurso que le sigue, ha sido cooperar a la formación de la Ópera Nacional. El discurso manifiesta la necesidad que de ella tenemos, y la mengua que da no poseerla todavía; la traducción presenta un ejemplo práctico, de cuan ventajosamente se presta a ello nuestra hermosa lengua; y en el juicio se explican varias reglas que gobiernan en la materia, haciéndola ver observadas en este precioso drama.

7. La advertencia, en palabras de Iriarte, “casi merece el nombre de disertación, porque en ella examino menudamente la aptitud de la lengua castellana para el canto...” (Iriarte 1787: 158).

8. Antes del trabajo de José Rius apareció el *Sistema musical de la lengua castellana* de Don Sinibaldo de Mas (1832). No obstante, el tema tratado por este intelectual catalán es distinto al que se propone en este artículo, pues, mientras aquí tratamos de las cualidades sonoras y tímbricas de la lengua castellana, Sinibaldo de Mas habla de la métrica y de la prosodia. Es la misma diferencia que se presenta cuando los músicos hablamos de tonos (de notas) y de timbres, por una parte, y de figuras de duraciones y acentos, por la otra.

En cuanto a la traducción, puedo decir que luego que la comencé, conocí palpablemente la gran analogía y semejanza que había entre las dos lenguas italiana y castellana, y que por lo menos corrían a la par en armonía poética y prendas musicales, pues que tanto se acomodaba la una ala otra. Con esto pensé que podría guardar en la traducción el mismo número de versos que el original, los mismos metros, los mismos cortes en el diálogo, pausas y acentos. Así lo procuré hacer, y creo haberlo conseguido, sino del todo, a corta deferencia... (Rius 1840: 3).

Los objetivos que se fijó Rius parece que encontraron cierta buena acogida, pues hacia el final del prólogo citado, él mismo reconoce que por su iniciativa la Real Academia programó una premiación en oro para quien compusiera un drama lírico que permitiera constatar que la lengua castellana reúne las dotes musicales que para tal composición se requerían.⁹ Lamentablemente, parece que no hubo compositor que llevara a cabo la empresa de crear la ópera hispana, a la manera de Wagner con los germanos o Lully con los franceses.

3.3. *El discurso de Don Antonio Arnao*

Después de las propuestas de Rius, no tenemos, hasta la fecha, ninguna evidencia de que el tema se haya seguido tratando, antes del discurso de Don Antonio de Arnao, lo cual aconteció el 30 de marzo de 1873. Arnao, sin embargo, dio muestra con anterioridad de haber estado interesado en el tema, pues algunas de sus obras poéticas fueron hechas para ser musicalizadas. Ello queda reflejado en el testimonio de Don Antonio María Segovia, quien lo recibió como individuo de número en la Academia Española. Allí, en su “contestación”, el académico nos recuerda que Arnao destacó como poeta lírico dramático con obras como *Don Rodrigo* (1859) y *La campaña de África* (1860), piezas premiadas por la misma Academia. Arnao hizo también letras para música ya escrita, destacándose entre ellas los llamados arreglos (que suponemos que eran traducciones libres) de óperas francesas, verdaderos esfuerzos gimnásticos de metrificación. Se destacan, asimismo, las letras que adoptó a las melodías del célebre compositor de *lieder* Franz Schubert (Segovia 1873: 48-53).

Respecto a su estudio académico de la lengua castellana, comenzaremos por reconocer que no fue novedoso, como él lo creyó (Arnao 1873: 9), pues ya se dijo que Iriarte había considerado el asunto casi un siglo antes que él. A pesar

9. El mismo presbítero José Rius reconoce también que, antes de él, alguien (no dice quién) había puesto en lengua castellana la ópera *Los cruzados en Egipto*, originalmente escrita en italiano (Rius 1840: 2).

de ello, su trabajo resume muy bien todos los argumentos que sus antecesores, hispanos o foráneos, habían esgrimido para promover o detractar las potencialidades musicales de otras lenguas nacionales.

En su discurso, y luego del natural preámbulo que se acostumbra en estos casos, Arnao comenta la notable importancia que había adquirido el drama lírico u ópera para finales del siglo XIX, lo que lo había convertido en el más cultivado de todos los géneros musicales, por encima de la música religiosa y de la instrumental. También dedica varios párrafos a enaltecer el drama lírico como campo fértil para el poeta, a lo que siguen una serie de interesantes recomendaciones para que el hombre de letras pueda tener éxito en el cultivo del género. Haciendo caso omiso (por razones de espacio) a todos estos interesantes comentarios, en lo que sigue haremos referencia a los aspectos pertinentes a los fines de este trabajo.

En primer lugar, Arnao, como ya lo habían hecho Eximeno (1778) e Iriarte (1787) un siglo antes, comienza por declarar su convencimiento de que la lengua castellana “sólo tiene entre las vivas de Europa una rival poderosa que la domine” en cuanto a “aptitud musical y lírica”; esta era la italiana (Arnao 1873: 25). Esta aptitud musical, esta riqueza lírica que tienen ambas lenguas, radica en varios aspectos, a saber:

i. *Claridad y definición sonora de las vocales*: estas dos cualidades, exceptuando la “i” y la “u” que son menos eufónicas, vienen “muy a propósito para lo que técnicamente se llama emisión de la voz y vocalización, bases fundamentales de la buena escuela de canto” (Arnao 1873: 30).

ii. *Conveniente alternancia entre las vocales y las consonantes*: al unirse las vocales con las consonantes para formar sílabas, aparecen, en la inmensa mayoría de casos, discretamente alternadas con aquellas, de modo que pueden sin mayor trabajo formularse las palabras; “pues si bien es cierto que hay sílabas de difícil pronunciación, como *abs, cons, ins, trans*, y algunas otras semejantes, también lo es que son pocas y que pueden insensiblemente evitarse, atendido por el cuantioso caudal del idioma” (Arnao 1873: 30).¹⁰

10. Iriarte resume todo lo dicho hasta el punto 2 en los siguientes términos:

la suavidad de las voces de un idioma consiste principalmente en la abundancia de las vocales, porque ellas son las letras sonoras y cantables; y las consonantes, que no pueden articularse por sí solas, únicamente sirven de retardar o confundir el sonido de las vocales. De este notorio principio resulta que la lengua que más abunda en ellas, será la más acomodada para el canto, como lo es sin disputa la italiana, cuyas dicciones terminan ordinariamente en vocal. Lo mismo sucede, aunque no con tanta frecuencia (sic), en castellano... (Iriarte 1787: xxxiii).

Tomas Iriarte agrega a lo dicho que “las consonantes en que acaban los vocablos castellanos, no son las más duras”; esto es, no terminan en consonantes como /b/, /c/, /k/, /f/, /g/, /ll/, /m/, /p/ y/o /t/ (Iriarte 1787).

iii. *Fácil manejo de la “s” y de la “j”*: tanto Iriarte como Arnao reconocen que en el castellano existen consonantes como la “s” que producen un “silbido de desagradable sensación” (Arnao 1873: 32). Ello se hace más inconveniente debido a la frecuencia con que este ruido aparece en nuestro idioma, sobre todo en la formación de los plurales.¹¹ Ante esta dificultad el académico recomienda evitar el uso de los plurales innecesarios o hacer seguir esta consonante de una palabra que empiece en vocal “para que pierda hasta cierto punto su carácter de final” (Arnao 1873: 32). Respecto a la “j”, y algunas veces también a la “g” y a la “x”, ambos autores reconocen su aptitud poco apropiada al buen cantar; pero siendo una consonante menos frecuente que la “s”, su uso puede limitarse haciendo uso de las riquezas terminológicas del idioma. Por otro lado, y en esto también coinciden ambos autores, la ruda sonoridad de la “j” puede ser más bien aprovechada dándole un uso dramático en ciertas expresiones.¹² Finalmente, y para terminar este punto, afirma Arnao que ninguna lengua es impecable, pues hasta el italiano, la más cantable de las lenguas europeas, adolece de sus dobles consonantes, porque ellas “deben articularse con marcada separación”. Asimismo, “la s líquida, cuando no va precedida de la palabra finalizada en vocal [...] dificulta la medida al principio de verso, y lo mismo ocasiona al principio de frase” (Arnao 1873: 38).

iv. *La acentuación de las palabras*: dado que el castellano cuenta con cuatro tipos de acentuaciones distintas (aguda, grave, esdrújula y sobre esdrújula) facilita la estructura del verso, multiplica los ritmos y diversifica sus caracteres. A esto se le agrega el uso del hipérbaton, “figura que, usada con medida [...] [hace] elegante el estilo [y] permite redondear eufóricamente la frase y el período”. Contribuye al mismo fin la abundancia de terminaciones, lo cual, “a la par que da valor lírico a los vocablos, produce un riquísimo caudal de rimas” (Arnao 1873: 33).¹³

11. La expresión “ruido” (utilizado para adjetivar la /s/) no tiene ningún carácter peyorativo. En términos acústicos, ruido es un fenómeno sonoro que, por su complejidad, no goza de una frecuencia determinable, lo que en efecto pasa con las consonantes. Las vocales, en cambio, sí lo poseen, lo que explica porqué los cantantes entonen sobre las vocales y no sobre las consonantes.

12. Iriarte sugiere reservar su uso “para algunas expresiones fuertes que requieran palabras nerviosas y algo duras, quales son *arrojo, corage, enojo, cruxe* (sic), en cuyo caso el defecto se convierte en gracia” (1787: XXXVII).

13. Según averiguó Iriarte, y “contándola desde la sílaba en que carga el acento, [nuestra lengua] tiene cerca de tres mil novecientas [terminaciones]” (Iriarte 1787: XLI). Iriarte también suma, a las cualidades de las terminaciones y acentuaciones, la del número de sílabas de nuestras palabras, las cuales van desde el monosílabo hasta el endecasílabo.

v. *Riqueza de palabras*: como ya se ha dejado ver en otros puntos de este estudio, otro de los elementos que enriquecen las cualidades sonoras del castellano es su extenso vocabulario. Como argumento a favor, Arnao se conforma con una prueba material: “la de ver el volumen de vuestro diccionario vulgar, y [al compararlo] con el de otras lenguas europeas [...] el número de los nuestros saldrá airoso de este certamen (Arnao 1873: 33).

A todas estas virtudes del habla castellana, Arnao suma una más: la flexibilidad. En este sentido, sin embargo, no estima necesario esgrimir ningún argumento, pues “ocioso fuera entrar en prolijas consideraciones para corroborar tal aserto” (Arnao 1873: 34).

El discurso termina señalando las deficiencias que otras lenguas europeas (francés, inglés, alemán e italiano) tienen con relación a su valor musical, lo cual, sin embargo, no ha sido razón para que se desarrolle un auténtico género lírico nacional.

3.4. *Las consideraciones de Ramón de la Plaza y la difusión del tema en Caracas*

Respecto a las consideraciones que el venezolano Ramón de la Plaza tuvo a bien hacer sobre el “discurso del señor Don Antonio Arnao”, se dirá que no arroja, ni pretende hacerlo, ninguna idea original a las que ya se han esgrimido con abundancia. Se trata más bien de una “reseña” que, sin embargo, fue asumida con tal seriedad por el venezolano, que mereció el honor de ser publicada como un opúsculo independiente. De la Plaza, que no copia a Arnao en ningún momento, hace además algunas interesantes valoraciones, las cuales permiten determinar como recibió la “tesis del Discurso”. En este sentido dejó escrito el General (de la Plaza 1884: 8): “La tesis sustentada por el muy erudito académico señor Arnao [...] no puede ser de mayor interés y trascendencia para los destinos gloriosos de la poesía castellana en íntima comunión con el lenguaje musical”.

Luego de una prolija descripción de cómo se han utilizado las otras lenguas europeas en el drama lírico a lo largo de la historia, el venezolano agrega:

No hemos de pensar que la lengua de Castilla no se preste ventajosamente a servir de letra para el canto, que muy por el contrario la juzgamos, como atinadamente lo demuestra el señor Arnao, elemento melódico capaz de

ajustarse, por la sencillez de su estructura y la variedad infinita de sus combinaciones, al acento y ritmo que dan formas al pensamiento musical.

Bien es cierto que entre las vivas ninguna otra que no sea la lengua de Castilla, se habla y se pronuncia como se escribe, y que en el abundantísimo acopio de sus vocales simples, sean mudas las modificaciones a que se prestan para cambiar o crear nuevo el sentido. Mayormente favorecido el lenguaje por la eufonía de la dicción, cuenta con voces diversas para expresar unas mismas ideas; recurso que explica sobradamente la riqueza de los medios con que cuenta para ampliar a su antojo la forma de frase, a par que la manera del pensamiento.

Suben de punto las conveniencias, sin embargo, en la poesía cuya estructura entraña admirablemente todas las ventajas. Con la eufonía de las palabras, concuerda la variedad de los metros armonizados y la medida rítmica de las sílabas finales. A las consonancias, asonancias y verso libre, campo este último ameno y exclusivo de la poesía castellana, se aúna la interminable variedad así en las terminaciones como en los metros, llegando a contar en estos desde dos hasta catorce sílabas.

La flexibilidad y armonía métrica del lenguaje poético castellano, prestan en gran modo su acomodamiento con el lenguaje musical. Sobre que todos los metros encarnan la fuerza de su atracción melódica, es en el octosílabo y sus hemistiquios que encontramos con mayor eficacia manifestado ese poder de atracción, como que el acento especial en su estructura así lo determina; y es por ello acaso que lo vemos mayormente empleado en la poesía dramática (de la Plaza 1884: 19-20).

Hemos de colegir por lo expuesto, que a los maestros españoles no ha faltado el elemento poético tan importante del drama lírico, y que no ha de atribuirse a la musa castellana el pausado desenvolvimiento que en España se observa en la obra seria lírico-dramática. Otras razones de más han contribuido, en nuestro entender, a paralizar el esfuerzo del estro lírico peninsular. La corriente arrastradora de la moda ha sido funesta para las artes hispanas. El arte dramático, creado con tanto auge por Lope de Vega, Moreto, Calderón y tantos otros más, encuentra sus imitadores en Racine, Molière, Scriba en la escena francesa, para tornar al suelo nativo, como planta exótica que ha dado fruto abundante al favor de los aires de otros climas, del calor de otros soles, del credo esmerado de otros cultivadores, así por ello los atractivos de la nueva planta corren en boga, y refléjase en el espejo de la moda la obra francesa la más prestigiosa. A tanto embeleso, el arte nacional se duerme y se deleita, y cobra gusto por las versiones que se hacen innúmeras, y los arreglos y las adopciones, que todo ello es labor meritoria para la honra y enaltecimiento para la obra española (de la Plaza 1884: 23).

Desde nuestra perspectiva histórica actual, el opúsculo de Ramón de la Plaza es significativo porque pone en evidencia que temas como las

posibilidades musicales de la lengua castellana fueron también motivo de reflexión por parte de los poetas y musicógrafos venezolanos del siglo XIX. En el caso que nos ocupa, por ejemplo, queda claro en el mismo opúsculo que el discurso de Arnao llegó a las manos de Ramón de la Plaza porque, en una velada social, “realizada por el concurso de las artes, allí unidas en estrecho maridaje”, el poeta, orador y gramático Bombona Palacios (1857-1903) tuvo a bien prestárselo. El análisis de dicho discurso fue tomado con tal seriedad por parte de Ramón de la Plaza, que mereció ser escrito y posteriormente publicado. Por otra parte, y como también quedó dicho, la publicación llegó a manos del poeta, orador y músico, Don Eduardo Calcaño (1831-1904), quien para aquel momento se encontraba en Madrid, lo que reitera aún más la difusión y consumo del tema por parte de aquella intelectualidad venezolana.

Establecido que el tema tuvo alguna difusión entre los poetas y músicos de fines del siglo XIX, cabría entonces hacerse algunas interrogantes: la primera es determinar si estas consideraciones y recomendaciones sobre el manejo musical de la lengua castellana habrán sido tomadas en cuenta a la hora de crear géneros tan difundidos en la época, tales como las romanzas, barcarolas, canciones y recitaciones. En este sentido debe decirse también que el mencionado Eduardo Calcaño estuvo especialmente dedicado a la composición de canciones. Hasta la fecha se cuentan varias decenas de ellas.

Finalmente, y dado que en esta época se compusieron algunas óperas a nivel nacional, cabría también preguntarse si algunos de los elementos planteados por Antonio Arao y Ramón de la Plaza, respectivamente, fueron tenidos en cuenta al llevar a término dichos proyectos. Lamentablemente, no se puede dar una respuesta definitiva a ninguna de las dos interrogantes, pero tampoco sería ocioso que las obras líricas de entonces se analizaran desde esta perspectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armiño, Mauro. 1980. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Barcelona: Sopena.
- Arnao, Antonio. 1873. Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873. En *Obras de la Real Academia Española*. Tomo IV de las memorias de la Real Academia Española. Madrid: Imprenta, fundición y estereotipia de Juan Aguado.

- Arrieta, Diógenes. 1883. *Ensayos literarios*. Caracas: Imprenta de la Opinión Nacional.
- Eximeno, Antonio. 1978. [1774]. *Del origen y reglas de la música*. Madrid: Editora Nacional.
- Guido, Walter. 1998. Plaza, Ramón de la. En José Peñín y Walter Guido (dirs.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Tomo II, 467-468. Caracas: Fundación Bigott.
- Iriarte, Tomás. 1787. Poema “La música”. En *Colección de obras en prosa y verso*. Tomo I. Madrid: Imprenta de Benito Cano.
- Lovera de Sola, Roberto 1988. “Plaza Manrique, Ramón de la”. En Manuel Pérez Vila (dir.), *Diccionario de historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.
- Mas, Sinalbaldo de. 1832. [En línea] *Sistema musical de la lengua castellana*. Barcelona: Imprenta de A. Bergnes y C^a. Disponible en books.google.co.ve/books?id=JV8oAAAAYAAJ... [Consulta: 10 de febrero de 2009].
- Medina, David. 1998. *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Milanca Guzmán, Mario. 1983. La música en el centenario de El Libertador. *Revista musical de Venezuela* 9-11. 13-141. Caracas: FUNVES CONAC.
- Plaza, Ramón de la. 1884. *El Drama lírico y la lengua castellana como elemento musical*. Caracas: Imprenta Editorial.
- Rius, José. 1840. *Ópera española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana el Belisario, arreglada a la letra y música del original. Compuso la letra el señor Cammarano; la música el maestro Donizzetti*. Barcelona: Imprenta de Joaquin Verdaguer.
- Rousseau, Jean Jacques. 1981. [1753]. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid: Akal Bolsillo.

Segovia, Antonio María. 1873. Contestación de... En Antonio Arnao, Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873. *Obras de la Real Academia Española*. Tomo IV de las memorias de la Real Academia Española. Madrid: Imprenta, fundición y estereotipia de Juan Aguado.

Scholes, Percy. 1984. *Diccionario Oxford de la música*. Barcelona: Edhasa/Hermes/Sudamericana.