

aun en el concepto de muy severos analistas. En Castilla la poesía épica es una forma de la historia, y la historia una prolongación de la epopeya. Sus fuentes se confunden: sus aguas se mezclaron desde el principio, y todavía la labor crítica no acierta enteramente á separarlas. Las crónicas se formaron con fragmentos de poemas, y nuevos poetas volvieron á versificar la prosa de las crónicas. Nacional por el asunto, verídica no sólo con la verdad interna propia del arte, sino muchas veces con la verdad material y exterior; seca y prosaica á trechos; concreta, positiva y realista siempre, la poesía heroico-popular, hija legítima del terruño castellano, no deslumbra ni fascina, pero se apodera del espíritu con vigor indomable, y le llena, no de ficciones risueñas, sino de representaciones trágicas y austeras que alcanzan un grado de evidencia pasmoso. Encerrada en los límites de lo posible, limpia de toda aspiración quimérica, sumamente parca en el empleo de lo maravilloso, ingenua y ruda en los afectos, justiciera con justicia patriarcal cuando no degenera en ásperamente vindicativa, sobria y sensata como la índole no torcida aún del pueblo que la dictó, sus altas cualidades son las de la raza, sus defectos lo son también. Es la poesía de la voluntad enérgica y libre, y compensa en fuerza lo que le falta en gracia.

Negar el carácter nacional de esta poesía, que no es más que el espejo que agranda nuestra propia historia, sería negar la historia misma. No importa que las costumbres y las instituciones descritas en esos cantares se parezcan á veces á las que se representan en los poemas francos. Si en Francia y en Castilla existían usos análogos, en una y otra parte tenían que copiarlos los poetas sin necesidad de tomarlos de los libros. La semejanza estaba en el modelo, no en la copia. Además del primitivo fondo germánico común á los dos reinos, hubo positiva influencia francesa en los siglos XI y XII, núcleos de población que tenían aquel origen, una invasión eclesiástica y monacal que abre

nuevo período en la historia de la disciplina y en la historia de la arquitectura religiosa, una adaptación más ó menos duradera de hábitos cortesanos y prácticas feudales. El término mismo *franquicia* ó *franqueza* que indica la condición personal libre ó ingenua, parece venido de Francia.

Pero juntamente con las semejanzas de estado social, organización política y militar, costumbres y trajes, había en todas estas cosas divergencias profundas, y unas y otras se reflejan con igual fidelidad en nuestros cantares. La superstición de los agüeros es ibérica, y no menos antigüedad tiene el juicio por batalla que vemos practicado por Orsua y Corbis delante de Escipión (1), lo cual no obsta para que fuese también costumbre gótica, y así lo comprueba el reto de Bera y Sunila, caudillos de la Marca Hispánica, que combatieron á uso de su nación, según canta Ermoldo Nigello en su poema histórico de Ludovico Pío. El sentido político de nuestra epopeya no puede ser más castizo: las relaciones de vasallo y señor están entendidas de muy diverso modo que en el mundo feudal; el héroe es hijo de sus obras más que de su linaje; y aunque esta poesía se escribió para enaltecimiento de la casta guerrera, que comprendía entonces á la mayor parte de los hombres libres, domina en el conjunto una gran llaneza democrática, sin rastro apenas de anarquía nobiliaria ni mucho menos de servilismo áulico.

Basta leer el admirable estudio de D. Eduardo de Hinojosa sobre *El Derecho en el Poema del Cid*, para comprender que aquel primitivo monumento de nuestra lengua y poesía refleja fielmente la organización

(1) Ambrosio de Morales (*Crónica*, lib. VI, cap. 27) advirtió ya la semejanza: «Y así, no nos espantaremos que en las leyes de los fueros antiguos de España se hallen puestos tan ordinariamente los pleytos á riesgo de batalla y desafío, pues venia de tan atrás en España esta feroz costumbre, que con tanta razón está ya quitada».

de las clases sociales en Castilla; las prácticas del *riepto* entre los Fijosdalgo; la forma de pregonar y celebrar Cortes; el orden del procedimiento en la *Cort* ó Curia Regia (1), descendiendo en este punto á pormenores á que ningún texto legal llega; la solidaridad familiar; la existencia de la barraganía ó matrimonio á *yuras*; las instituciones relativas á las arras y al *axuvar* de la desposada, y otros muchos rasgos de nuestra legislación medioeval. Cada episodio principal del Poema puede autorizarse con una rica crestomatía jurídica. De esta comparación deduce el señor Hinojosa tres conclusiones: «el carácter genuinamente nacional del Poema, manifestado en su perfecta concordancia con los monumentos jurídicos de León y Castilla; la verosimilitud de la opinión que lo cree redactado en la segunda mitad del siglo XII, á cuya época se acomoda, mejor que á principio ó mediados del XIII; el estado social y político reflejado en la obra, y la importancia de ésta como fuente de la historia de las instituciones, ya en cuanto amplía las noticias que poseemos sobre algunas, conocidas incompletamente por otro testimonio, como la Curia ó Cort; ya en cuanto revela la existencia de otras, como la palmada, ciertas formalidades del matrimonio y el regalo del marido al que le transmitía la propiedad sobre la esposa. La fidelidad con que retrata el autor las instituciones conocidas por las fuentes jurídicas, es garantía segura de su exactitud respecto á las que conocemos solamente por el Poema».

Si del fondo de las *gestas* no puede inducirse verdadera imitación, no hay inconveniente en admitirla en ciertos pormenores novelescos (por ejemplo, de la *Crónica Rimada*, que es un libro de plena decadencia),

(1) Compárese con el juicio del traidor Gano ó Ganelon en la *Chanson de Rollans*, y se advertirán las semejanzas y las diferencias del procedimiento, que corresponden á distintas épocas y á pueblos diversos.

y en las descripciones de batallas que se parecen mucho en el *Mio Cid* y en la *Chanson de Rollans*, en el *Rodrigo* y en *Garin li Loherain*, lo cual no puede atribuirse solamente á la comunidad del tema, pues hay giros y frases idénticas. Esta imitación de detalle, y muy circunscrita, prueba sólo el hecho innegable de que la poesía heroica de los franceses era familiar á nuestros cantores, y estaba muy presente en su oído y en su memoria. Natural era que la epopeya más antigua influyese en la más moderna, y es cierto hasta ahora que, á juzgar por sus monumentos escritos, la francesa llevaba un siglo de ventaja á la española. Pueden parecer el día menos pensado otros datos que invaliden esta cronología, y hagan retroceder los orígenes de nuestra poesía narrativa á tiempos que ahora no se sospechan; pero ni siquiera necesitamos esa hipótesis, para afirmar como cosa de sentido común que la mayor antigüedad de una literatura respecto de otra no prueba que la segunda haya nacido de la primera, sino pura y simplemente que es posterior en su desarrollo.

Las narraciones poéticas españolas y francesas se parecen, en verdad, como especies de un mismo género, y engendradas en un medio social análogo; pero nacieron independientes, y cuando llegaron á encontrarse, hubo entre ellas conflicto más bien que alianza, según lo muestra el caso de Bernardo; y si el ciclo carolingio llegó á ser popular entre nosotros, también alguna narración española fué adoptada por los juglares franceses, como lo prueba el *Anseis de Car-tago*, que es una transformación de la leyenda de don Rodrigo y la Cava.

Tampoco es verosímil ni probable que los nombres de *gesta* y *juglar* procedan de la lengua francesa. Uno y otro son latinos de origen, y están perfectamente formados conforme á las leyes de la derivación española y no de la francesa. *Joglar* parece más próximo á *jocularis* que *jongleur* ó *jogleor* y la *a* conserva su valor latino. De *geste* no se hubiera retrocedido al plu-

ral neutro *gesta*, que es la forma clásica. Si estas palabras se hubiesen tomado del francés, tendrían fisonomía distinta.

La prueba más convincente de que en medio de grandes semejanzas hay una diferencia esencial entre ambas epopeyas, castellana y francesa, está en el distinto sistema de versificación. Convienen, sin duda, en el empleo de las series monorrimas y en el uso de la asonancia, pero la versificación en los más antiguos poemas franceses es ya correcta y normal, al paso que la del *Mío Cid* y la del *Rodrigo*, con ser tan posteriores, es irregular hasta lo sumo, y con irregularidades que no siempre pueden achacarse á lo estragado de las copias, puesto que han podido dar lugar á teorías distintas, *et adhuc sub iudice lis est*. Además, el verso épico francés por excelencia era el decasilabo (4+6) que es muy raro en el *poema del Cid*, é insólito en el *Rodrigo* y en los romances, y que con haber sido tan usual en la poesía lírica de provenzales y catalanes, sólo por excepción ó inadvertencia se halla en la nuestra. En decasilabos está compuesta la canción de *Rolands*, que fué seguramente la más conocida y famosa en España, y sin embargo, á ninguno de nuestros juglares se le ocurrió remedar su tipo métrico. En el uso del alejandrino (7+7) pudo haber imitación de parte de los poetas eruditos del *mester de clerecía*, pero no parece que la hubiese en el autor del *Poema del Cid*, en el cual abundan los hemistiquios de 7 sílabas; no sólo porque están revueltos con otros muchos de diversa medida, sino por la antigüedad misma del *Poema*, que compite con la del *Viaje de Carlomagno á Jerusalem*, primera obra francesa escrita en este ritmo, según opinión de Gastón Paris y Leon Gautier. Del centenar de canciones de gesta francesas que hasta ahora aproximadamente se conocen, las cuarenta y siete más antiguas están en decasilabos (1), las cuarenta y

(1) Endecasilabos (y á veces dodecasilabos), según nuestra

cuatro más modernas en alejandrinos. La primera de estas formas fué siempre peregrina entre nosotros; la segunda asoma timidamente la cabeza en el *poema del Cid*, pero es arrollada muy pronto por el verso nacional de hemistiquios de ocho sílabas, enteramente inusitado en la poesía francesa, y que fué, por el contrario, el metro definitivo de los romances.

No es del caso en un estudio de indole tan popular como el presente entrar en prolijas disquisiciones métricas, que para ser expuestas con la debida claridad necesitarían largos desarrollos y gran número de ejemplos, ó más bien un tratado entero, que todavía no ha sido escrito, aunque lo substancial de él se encuentra ya en los trabajos de Milá y Fontanals (1) y R. Menéndez Pidal (2), clásicos en la materia. Bastará indicar rápidamente cuáles son los elementos de la versificación en los cantares de gesta y en los romances. El sistema en unos y otros es substancialmente el mismo; pero como representan periodos distintos de nuestra poesía épica, los romances ofrecen ya en estado relativamente fijo y normal lo que es incierto y caótico en las gestas.

Los tres cantares de gesta que hoy conocemos (*Mío Cid*, *Rodrigo*, fragmento de los Infantes de Lara) están compuestos en series sujetas á una misma rima, por lo común imperfecta. Estas series son de muy desigual extensión, pero las hay larguísimas: en el *Poema del Cid* una de 394 versos en *ó*; en el *Rodrigo* otra de más de 100 con el asonante *á-o*. Algunas se-

cuenta, pero les conservo el nombre francés, para que no se confundan con el endecasilabo italiano, que es un verso de muy diferente estructura, aunque probablemente del mismo origen.

(1) *De la poesía heroico-popular castellana* (Barcelona, 1874). Apéndice 2.º: *De la versificación de los cantares y romances*, páginas 434-453.

(2) *La leyenda de los Infantes de Lara* (Madrid, 1896). Apéndice 2.º: *Restos de versificación que se descubren en las crónicas*, páginas 415-432.

ries brevisimas (una de dos versos en el *Poema*) y muchos versos enteramente desligados que interrumpen las series pueden explicarse por la imperfección de las copias de uno y otro poema, y algunos, aunque no todos, tienen corrección fácil, por ser intercalaciones ó hemistiquios dislocados, ó bien palabras de igual sentido sustituidas por el copista á las formas antiguas, con lo cual se destruye la asonancia. Así, estos cuatro versos del *Poema del Cid*

Recibiólo el mío Cid como apreciaron en la Cort.  
Sobre doscientos marcos que tenía el rey Alfonso  
Pagaron los Infantes al que en buen hora nasco.  
Emprestantes de lo ajeno, que no les cumple lo suyo.

quedan corrientes leyendo en el segundo *Alfonso* en vez de *Alfonso*; en el tercero *nació* en vez de *nasco* (el *Poema* usa indistintamente una y otra forma), y en el cuarto *so* en lugar de *suyo*.

Las canciones de gesta, dada su extensión, no podían perseverar en un mismo asonante, aunque los prolongaban todo lo posible cuando eran fáciles y socorridos. En los romances más antiguos de los ciclos históricos, de Bernardo, de Fernán González, de los Infantes de Lara, del Cid, y aun en algunos carolingios y sueltos, se observa la misma variedad de asonancias que en los cantares, comprobándose de este modo más y más su origen épico. Bastan algunos ejemplos, donde se verán dos y hasta tres series distintas:

#### Romance 7.º de Bernardo (1).

Con cartas y mensajeros—el rey al Carpio envió;  
Bernaldo, como es discreto,—de traición se receló

Y mandó juntar los suyos,—de esta suerte les habló:  
«Cuatrocientos sois, los míos,—los que comedes mi pan:  
Los ciento irán al Carpio—para el Carpio guardar...

(1) Sigo la numeración de la *Primavera*.

#### Romance 2.º de Fernán González.

Castellanos y leoneses—tienen grandes *divisiones*,  
El Conde Fernán González—y el buen rey don Sancho Ordóñez  
Sobre el partir de las tierras—y el poner de los mojonos.

.....  
Allí hablara el buen rey,—su gesto muy *demudado*:  
«¡Cómo sois soberbio, el conde,—cómo sois desmesurado!»

#### Romance 1.º de los Infantes de Lara.

A Calatrava la Vieja—la combaten *castellanos*;  
Por cima de Guadiana—derribaron tres pedazos;  
Por los dos salen los moros,—por el uno entran cristianos...

.....  
Al conde Garci Hernández—se lo llevó presentado,  
Que le trate casamiento—con aquesa doña *Lambra*.  
Ya se trata casamiento,—hecho fué en hora menguada!  
Doña Lambra de Burueva—con don Rodrigo de Lara.

.....  
Halló en ella á don Rodrigo,—de esta manera le habla:  
«Yo me estaba en Barbadillo—en esa mi *heredad*;  
Mal me quieren en Castilla—los que me habían de aguardar.

#### Romance 6.º de los Infantes.

Pártese el moro Alicante—vispera de Sant *Cebrián*;  
Ocho cabezas llevaba—todas de hombres de alta sangre.

.....  
Alimpiándola con lágrimas,—volviérala á su *lugar*,  
Y toma la del segundo,—Martín Gómez que *llamaban*.  
«Dios os perdone, el mi hijo,—hijo que mucho preciaba,  
Jugador era de tablas—el mejor de toda España».

#### Romance 5.º del Cid.

Día era de Reyes,—día era señalado,  
Cuando dueñas y doncellas—al rey piden aguinaldo,  
Sino es Jimena Gómez,—hija del conde Lozano,  
Que puesta delante el rey,—de esta manera *ha hablado*:  
«Con mancilla vivo, rey,—con ella vive mi *madre*;  
Cada día que amanece—veo quien mató á mi padre  
Caballero en un caballo—y en su mano un gavilán;  
Otra vez con un halcón—que trae para cazar...

Muchos más ejemplos de esta clase puede encontrar en la presente colección cualquier lector atento. Pero aun en los romances más vetustos, el caso más frecuente es la asonancia única, sin que haya excepción en contra en los históricos que tratan asuntos de los siglos XIV y XV. Los romances juglarescos, con ser larguísimos, se someten á la ley del asonante único (sin más excepción notable que el de *Calatnos*, que presenta tres), y no hay que añadir que la nueva práctica fué constante en los romances artísticos y de trovadores.

Por lo que toca á la naturaleza y valor de las terminaciones, diremos, sin descender á más pormenores, que tanto en las canciones de gesta como en los romances viejos se encuentran consonantes agudos y llanos, asonantes llanos y agudos, asonantes aproximativos de voces agudas con llanas, especialmente de las que tienen por última vocal la *e* (*mar-madre, albores-campeador, arte-matat*), asonantes aproximativos llanos, y en el *Poema del Cid* asonantes imperfectos de *ó* y *ué* (*fuert-señor*), que en algunos casos, pero no siempre, pueden explicarse por la ortografía del copista, que sustituye la forma moderna á la antigua (*fuert en vez de fort*).

Abundan los consonantes llanos, especialmente en el *Poema*, pero mucho más los asonantes, pudiendo considerarse la asonancia como la ley general, y la rima perfecta como la excepción, aunque muy frecuente. El uso de los asonantes aproximativos de palabra aguda con llana de final en *e* trajo en los romances la costumbre de añadir una *e* paragógica en las terminaciones agudas, no por ignorancia ó capricho de los editores del siglo XVI, como creyó Wolf, sino por exigencia del canto, según testifica el Maestro Nebrija: «Los que lo cantan porque hallan corto é escaso aquel último espondeo, suplen é rehazen lo que falta: por aquella figura que los gramáticos llaman paragoge: la cual es añadidura de sílaba en fin de la palabra, é por

*corazon é son dicen corazone é sone*». Ya en en el *Poema del Cid* se encuentra algún ejemplo de paragoge: *Trinidad, alaudare* (1).

(1) La opinión de Wolf fué victoriosamente impugnada por D. José Amador de los Ríos. Puede leerse esta curiosa controversia en el tomo II de la *Historia crítica de la literatura española*, págs. 596-629. Las principales razones que Amador alega en favor de la conservación de las *ees* suprimidas por Wolf en la *Primavera* son las siguientes: 1.<sup>a</sup>, la frecuencia de las terminaciones llanas en nuestra lengua; 2.<sup>a</sup>, la ley del canto, que, por la paridad de compases finales, exigía la igualdad en la terminación de los versos; 3.<sup>a</sup>, la mezcla de terminaciones agudas y graves en una misma tirada, que se observa en el *Poema del Cid* y en la *Crónica rimada*, siendo mucho más fácil y natural que las rimas agudas se convirtiesen en graves que al revés; 4.<sup>a</sup>, el testimonio de Nebrija y de Salinas, que oyeron cantar las finales agudas con el aditamento de la *e*; 5.<sup>a</sup>, la notación de los romances en los libros de música; 6.<sup>a</sup>, la frecuente mezcla de asonantes graves y agudos que hallamos hasta en composiciones breves.

A estas razones ya tan valederas ha venido á dar nuevo peso el hallazgo del cantar de los Infantes de Lara en la refundición de la tercera Crónica general. Estos fragmentos ofrecen en abundancia formas tales como *bofordare, male, señore*.

«Este hecho es en sí muy importante (dice el Sr. Menéndez Pidal), pues contribuye á probar que no sólo en el metro y en las rimas eran iguales los romances viejos á las gestas nuevas, sino también en los caracteres accesorios de la versificación.

»La paragoge poética no nos conserva, como quieren algunos, la forma primitiva de las palabras, pues muchas de esas *ees* finales son antietimológicas. Tampoco responde á un modo especial de hablar, debido á que se hubiese pegado al castellano antiguo el uso de las *ees* á que propende el gallego, como conjeturó Milá, pues nunca se encuentra en medio del verso, sino solamente al fin. Tampoco puede mirarse como una corrección bárbara y arbitraria ideada por los ignorantes editores de nuestros romances, según creían Dozy y Wolf, ni como un recurso empleado por rudos poetas para uniformar los asonantes agudos y los graves, porque, además de hallarse usadas las *ees* en romances de terminación exclusivamente aguda, la mezcla de asonancias masculinas y femeninas era práctica corriente en la

Ni en los cantares de gesta ni en los romances viejos son puras las series rítmicas, sino que van revueltos consonantes y asonantes, aunque por razón eufónica se agrupan generalmente los agudos con los agudos y los llanos con los llanos. La tendencia á la rima perfecta que se observa ya en varios romances juglarescos, triunfa en los pesados monorrimos de los trovadores del siglo XV y de los eruditos del siglo XVI, que desdeñaban el asonante como un «consonante mal do-

antigua poesía popular (sin que fuese tenida por un defecto) cuando ya se empleaban las *ees* paragógicas. Las únicas razones satisfactorias de este fenómeno son musicales...

»Pero que el uso era general en el siglo XIII nos lo prueba que estaba ya adoptado por la poesía culta para fabricar consonantes (cita ejemplos del *Fernán González*, del *Poema de José y de Santa María Egipcíaca*). Se equivocaba, pues, Wolf al afirmar que en la poesía artística de ninguna época se encontraba huella alguna del uso de estas *ees* paragógicas.

»Contribuiría sin duda á implantar tal uso entre los juglares castellanos la tradición de los cantores de la poesía galaico-portuguesa, en cuya lengua hallaban aquéllos conservadas muchas *ees* finales que en Castilla habían desaparecido; para esta imitación encontraban un poderoso apoyo en el habla leonesa, donde se mantenía la *e* etimológica en los sustantivos imparisílabos y en los infinitivos; v. gr.: *pece, crueldade, lide, heredade, pagare, fechar*.

»El manuscrito de la segunda *Gesta de los Infantes* que tuvo á la vista el autor de la refundición de la tercera Crónica general, es el primer documento de nuestra poesía épica en que se encuentra aplicada con regularidad casi completa la paragoge...

»Por último, en la *Gesta* se ve la paragoge á veces en el hemistiquio:

Leal para señore e bueno para amygo.  
Y pesó mucho *Almanzore*, e començo de llorare.

»Esto es lo que Francisco de Salinas llamaba *duo membra quo rúndam versuum ad aequalitatem reducere*, caso que igual se podía presentar en el primer miembro que en el segundo, independientemente de la rima, aunque ésta haya influido después para que los copistas é impresores conservasen las *ees* en fin de verso y no en el medio».

lado» (es decir, mal limado), y preferían los que Alonso de Fuentes llamaba «consonantes de capa y sayo». A fines de aquella centuria los poetas artísticos vienen á imitar por gala lo que antes parecía descuido, y nace la nueva forma del romance lírico, con absoluta proscripción de los consonantes. Fijóse definitivamente la ley de la rima imperfecta, y á las antiguas, que ya eran bastante variadas, se añadieron otras nuevas, difíciles y peregrinas.

Nada más aventurado que fijar sin riesgo de equivocarse el número de sílabas de que constaba nuestro primitivo verso épico. La singular rareza de sus monumentos, y la desgracia de haberse conservado cada uno de ellos en un solo códice muy estragado y de tiempo muy posterior á la composición de los poemas, dificulta sobremanera esta averiguación, y quizá la hace imposible, á lo menos en lo tocante al *Poema del Cid*, á pesar de los ingeniosos esfuerzos que se han hecho para regularizar su versificación, proponiendo enmiendas más ó menos conjeturales. Aun admitidas éstas, quedan muchos versos y hemistiquios irreductibles á ningún sistema.

Hay en el *Poema* algunos versos, comenzando por el primero

De los sos oios | tan fuerte mientras lorando.

que parecen semejantes al decasilabo ó endecasilabo francés, es decir, que pueden partirse en dos mitades, la primera de cinco sílabas y la segunda de siete (1). Pero estos versos son excepcionales, aunque los he-

(1) Hay otro decasilabo francés menos frecuente en la poesía épica (se halla, por ejemplo, en el *Girart de Rossillon*), en que la fórmula métrica aparece invertida, resultando el primer hemistiquio de seis y el segundo de cuatro sílabas (según nuestra cuenta, de siete y cinco respectivamente). Pero lo característico en el decasilabo épico francés es el constar siempre de dos miembros desiguales; ley enteramente contraria á la del verso épico castellano.

mistiquios de cinco sílabas abundan y también los de nueve.

No hablaremos de ciertas monstruosidades métricas, como una línea de diez y ocho sílabas, porque no sabemos hasta qué punto será responsable de ellas el poeta; ni tampoco del caso bastante frecuente de versos cortos, á los cuales parece faltar el primer hemistiquio. Todos estos son accidentes que no dan carácter á la gesta. El verso más común oscila entre los dos tipos de 7 + 7 y 8 + 8, pero con manifiesto predominio del primero:

Tornaba la cabeza | e estábalos catando...  
Alcándaras vacías | sin pieles é sin mantos...

Atendiendo á la impresión general que el poema deja en el oído, se inclina uno á creer (y es la opinión más corriente) que nuestro rapsoda épico se propuso hacer alejandrinos, aunque no siempre resultasen tales, por culpa suya ó de los juglares que repitieron su canción ó del escriba que la trasladó.

Con ser la copia del *Rodrigo* todavía peor que la del *Poema del Cid*, es mucho menos problemática la versificación de este degenerado producto de nuestra epopeya. Los versos de diez y seis sílabas dominan con grande exceso, y aun en versos de otra medida se hallan á cada momento hemistiquios de ocho sílabas diversamente combinados (8 + 7, 9 + 8, etc). Así como la métrica del *Poema del Cid* hace el efecto de un mestér de clerecía incipiente, la del *Rodrigo* deja la impresión de una serie de romances, informes y tosquísimos.

De otros cantares de gesta no tenemos más que las prosificaciones de las Crónicas, y ésta es base muy insegura, aun contando con el apoyo de las asonancias. Pero no hay duda que ya en la primitiva *Crónica general* abundan los octosílabos, y son ley general en las refundiciones del siglo XIV. El hallazgo de los fragmentos de la gesta de los Infantes de Lara, debido al

Sr. Menéndez Pidal, establece sin violencia ninguna el tránsito de esta segunda fase épica á la de los romances, que tampoco carecen de anomalías métricas (encontrándose, aunque rara vez, hemistiquios de nueve y siete sílabas, y aun de más y de menos), pero cuya forma predominante de versos de diez y seis sílabas, intercisos, monorrimos, con marcado movimiento trocaico, no puede ser un problema para nadie. Es la forma definitiva de la poesía épica nacional, y en su adopción entró por mucho sin duda la indole de la misma lengua, llegada á un período de relativa madurez.

«Los romances viejos narrativos (dice D. Andrés Bello, que en estas y otras materias filológicas fué un verdadero precursor, á quien todavía no se ha hecho cumplida justicia) deben mirarse como fragmentos de composiciones largas, de gestas ó poemas históricos y caballerescos, cuya mayor parte ha perecido en la general ruina de nuestras antiguas riquezas poéticas. Efectivamente, aunque presentados como obras inconexas en los romanceros, se buscan y llaman evidentemente unos á otros, desenvolviendo un mismo hilo de historia, de manera que sucede muchas veces acabar un romance anunciando que alguno de los personajes va á decir algo, y empezar el siguiente, sin más introducción, con las palabras mismas que el tal personaje se supone haber proferido. Estos, pues, que ahora se llaman romances distintos, eran parte de un solo romance ó gesta, y de aquí toman el nombre. Por eso, cuanto más antiguos (juzgando de la edad en que se compusieron por el lenguaje), tanto más se asemeja su versificación á la del *Cid*, ya en lo irregular del ritmo, ya en las leyes de la asonancia» (1).

La costumbre de escribir separados los octosílabos fué introducida en los romances de trovadores, y sin

(1) Obras completas de D. Andrés Bello; volumen 8.º (3.º de *Opúsculos literarios y críticos*), Santiago de Chile, 1885, pág. VII.

duda por influencia lírica, pero la unidad del primitivo verso está atestiguada por los más antiguos tratadistas, así de poética como de música. «El tetrámetro que llaman los latinos octonario, é nuestros poetas *pie de romance*, tiene regularmente diez e seis sílabas, e llamaránlo *tetrámetro* porque tiene cuatro asientos, *octonario* porque tiene ocho pies». Así el Maestro Antonio de Nebrija que en su *Arte de la lengua castellana* (libro 2.º, cap. VIII) transcribe en líneas largas los dos únicos fragmentos de romances que cita; y de la misma manera lo hacen Luis de Narváez en *Los seys libros del Delphin de Música* (1538), y Francisco de Salinas en el séptimo de su famoso tratado *De Música* (1577), cuando discurre sobre el modo de reducir á igualdad los *dos miembros* de algunos versos, entre ellos el octonario (1).

Intuición genial como suya fué la de Jacobo Grimm cuando en 1815 escribía en el prólogo de su *Silva de romances viejos*: «El género épico, á mi parecer, exige verso luengo... Si por ventura no se hubiera perdido enteramente la música, á cuyo son cantaba antiguamente el pueblo estos romances, acaso hallaría yo en ella la confirmación de lo que he dicho». Grimm había adivinado bien, y los libros de Música del siglo XVI le dan la razón.

«El verso largo (dice Milá y Fontanals) es el que nos ofrecen los más antiguos monumentos de la poesía narrativa, y con él queda explicado el más reciente

(1) Ut apparet in his Hispanicis

*Los brazos traigo cansados de los muertos rodear...*

ubi posterius membrum aequivalet priori, quoniam unum tempus, quod nunc siletur in fine, ab antiquis voce canebatur in hunc modum

*Los brazos traigo cansados de los muertos rodeare*

(Francisci Salinae Burgensis... de Musica libri Septem... Salmanticae. Eccudebat Mathias Gastius, 1577, pág. 384.

de los romances. Tal como se presenta conviene sobremanera á una poesía primitiva. El verso largo da libertad para formar regulares miembros poéticos, el corte interior una pausa menor que basta para tomar aliento, y el monorrímo pocas ó muchas veces repetido, un medio facilísimo para enlazar el número de líneas que al poeta le convenga y para dar un sello poético á la obra. La misma rima en que se sucedían indiferentemente terminaciones iguales ó semejantes y formada á menudo de inflexiones de verbo ó participio, poco ó ningún esfuerzo costaba» (1).

No han faltado, sin embargo, ilustres é ingeniosos defensores á la teoría de los octosílabos desligados; al revés, ha sido la más corriente hasta nuestros días, y basta citar entre sus patronos los nombres venerables de Huber, Durán y Fernando Wolf, si bien este último, queriendo explicar el fenómeno de la asonancia alternativa, que basta para arruinar su sistema, enunció la singular hipótesis de que los primitivos octosílabos hubieron de ser pareados, antes de transformarse en impares sueltos y pares rimados, tal como los vemos hoy.

Nacieron estas opiniones de la fabulosa antigüedad que en otro tiempo se asignaba á los romances, y del carácter lírico que gratuitamente se les atribuía; no menos que del hábito de considerarlos aisladamente y sin relación con las gestas, con las crónicas y con todo lo restante de la literatura de los siglos medios. Pero la rigurosa aplicación del método histórico no ha podido menos de disipar tales fantasías, mostrando que los romances son relativamente modernos, y no el germen, sino el desarrollo, ó más bien el residuo de una poesía anterior, y que su forma, lejos de ser primitiva y ruda, corresponde á una elaboración progresiva y lenta del metro épico, que cumpliendo la ley del arte, camina de lo rudo á lo perfecto, de la irregularidad

(1) *De la Poesía Heroico-popular*, págs. 407 y 408.



silábica del *Poema del Cid* á la equivalencia de miembros rítmicos, que es nota característica del verso de romance.

Ni negamos ni afirmamos la existencia de una poesía lírica popular, que pudiese influir en la predilección que ya la épica del segundo periodo mostró por el hemistiquio octosilábico. Muy verosímil es que tal poesía existiera, pero hasta ahora ninguna prueba se ha alegado de su existencia, ni es necesaria tal hipótesis para explicar y razonar lo que por sí mismo se explica sin salir del verso épico. Si de una parte tuviéramos sólo el *Poema del Cid* y de otra parte sólo los romances, no sería fácil el tránsito entre estos dos puntos extremos de la serie; pero en el intervalo de una á otra poesía está el *Rodrigo*, están los fragmentos de la segunda *Gesta de los Infantes*, están las *prosi-ficciones* de las crónicas, y en todo ello, no hay que dudar, el tipo métrico de 8+8 es el que predomina. ¿Se concibe que si en tiempo de la composición del *Mío Cid* hubiera existido un verso de tan agradable movimiento trocaico, tan adecuado á la indole de nuestra lengua, tan musical en suma, hubiera preferido su autor para un poema destinado al canto una forma tan irregular, tan bárbara y desconcertada como la que emplea? Habría que suponer en él una falta de oído y de tacto artístico que no se compadece bien con la sublime poesía de que su libro está lleno, poesía no solamente heroica, sino delicada también, profundamente humana y digna de admiración en los siglos más cultos. Y no se diga que el autor del *Poema* imitaba las gestas francesas; en tal caso hubiera imitado la regularidad silábica de sus modelos, y todo el *Poema* estaría en endecasílabos como el *Rollans*, ó en alexandrinos perfectamente medidos como el *Viaje de Jerusalem*. No conocía bastante la poesía francesa para asimilarse sus procedimientos, ni tenía á su disposición un metro nacional fijo y determinado que pudiera apropiarse, porque le hubiera empleado de seguro. Su oído fluctuaba entre

los hemistiquios de siete, de cinco y de nueve sílabas, que había oído á los cantores forasteros, y los de ocho, á los cuales su instinto de versificador español le llevaba.

Es absurdo imaginar que en tiempo alguno coexistiesen los romances y los cantares de gesta como especies poéticas distintas, cultivadas la una por el pueblo y la otra por ingenios más ó menos cultos. Una y otra fueron populares en el sentido que ya se ha explicado: una y otra eran cantadas por los juglares: su materia épica es la misma: sus procedimientos de narración, su carácter de objetividad plástica, idénticos: los más antiguos romances no son más que fragmentos de cantares, y no sólo copian sus argumentos, sino que reproducen sus palabras y hasta sus asonancias. ¿Quién va á admitir de ligero que los poetas artísticos tuviesen una métrica ruda, bárbara é inarmónica, y el vulgo, como por instinto divino, otra tan refinada, perfecta y exquisita como los tiempos lo consentían? ¿No nos dice el Marqués de Santillana que todavía en su época los cantares y romances se hacían «sin ningún orden, regla ni concierto?» La hipérbole desdeñosa que hay en estas palabras no es suficiente para que dejemos de reconocer que la poesía épica popular (lo mismo la de los cantares que la de los romances primitivos) el *mestér de juglaría*, en suma, muy superior en su fondo estético al *mestér de clerecía* y á las escuelas de trovadores gallegos y castellanos, tuvo que ser notoriamente inferior en las prácticas de versificación, hasta que muy despacio, y acaso por influencia de los mismos *clérigos* y trovadores, pero sobre todo por la vitalidad interna y espontánea del vetusto metro épico, que iba eliminando poco á poco todos los elementos anómalos y discordantes que embarazaban su marcha, surgió triunfante el octonario, para cuya gestación tan ruda y laboriosa como podía esperarse de las inexpertas manos que le trabajaban, fueron menester más de dos siglos.