

Si no se admite el origen épico del octosílabo, su aparición resulta inexplicable. Fuera de los cantares de gesta no se encuentran semejantes versos. En la *Vida de Santa María Egipcíaca*, en el *Libro de los tres Reyes d'Orient*, en el *Misterio de los Reyes Magos*, en el *Romance de Lope de Moros* (obras todas en que se revela el influjo transpirenaico), hay pareados de nueve sílabas á la francesa, y los hay también de siete, pero sólo por irregularidad ó descuido se encuentra alguno de ocho. En el cantarillo de tono muy popular que Berceo intercala en su poema *Duelo de la Virgen «Velat aliama de los judíos»*, la mayor parte de los versos son de nueve ó más sílabas. La hipótesis de los pareados octosílabos de Wolf no tiene en la más antigua literatura popular un solo ejemplo que la compruebe, á menos que no se acuda á los refranes, que con frecuencia son octonarios leoninos. Pero un refrán no ha podido desempeñar nunca la función de célula épica: es un rudimento de poesía gnómica, que nace y muere solitario, y no puede agruparse con otros sino artificialmente y por capricho erudito. Aparece desligado siempre, reflejando el carácter fragmentario del saber popular de donde procede. Puede incrustarse en un romance ó en un poema, pero no servirle de núcleo. La objetividad narrativa nada tiene que ver con la reflexión incipiente, aunque una y otra pertenezcan al mismo pueblo y usen formas métricas análogas, como nacidas de las entrañas de la misma lengua. Si influencia hubo, lo mismo pudo ser de la épica en el metro de los refranes que viceversa. Y sin escatimar la antigüedad de los segundos, que ya en gran número recogió el Marqués de Santillana de boca de las viejas que los decían *trás el fuego*, todavía tienen abolengo más remoto que estas pacíficas y domésticas sentencias los cantos belicosos de los juglares. Precisamente por haber hecho éstos tan popular el metro, se aplicó hasta á los epitafios, por ejemplo, el de Santa Oria, publicado por Sánchez al fin de las poesías de Berceo:

So esta piedra que vedes—yace el cuerpo de Santa Oria,
E el de su madre Amunna—fembra de buena memoria:
Fueron de grant abstinencia—en esta vida transitoria,
Por que son con los ángeles—las sus ánimas en gloria (1).

Es muy probable que la continua audición de la poesía juglaresca por los ingenios de clerecía (que á veces tomaron argumentos de ella, como el de Fernán González) fuese acostumbrando su oído á la cadencia octosilábica, hasta el punto de mezclar frecuentemente versos de diez y seis sílabas con los de catorce. Berceo es el único que no lo hace jamás, y sus poesías pueden presentarse para su tiempo como un dechado de perfección silábica. Pero otros poetas muy posteriores y muy aventajados á él en todo lo demás, no tienen semejantes escrúpulos. El Arcipreste de Hita y el Canciller Ayala construyen intencionalmente estancias enteras de versos octonarios monorrimos, dando con ellas muy precioso testimonio de que el tal verso era indiviso, tan indiviso como el alejandrino, cuyos dominios invade. Así en el Arcipreste:

Fablar con mujer en plaza—es cosa muy descubierta,
Á veses mal perro atado—tras mala puerta abierta;
Bueno es jugar fermoso—echar alguna cobierta;
Á do es logar seguro—es bien fablar cosa cierta.

(Copia 656.)

.....
¡Ay Dios cuán fermosa viene—doña Endrina por la plaza!
¡Qué talle, qué donayre,—qué alto cuello de garça!
¡Qué cabellos, qué boquilla,—qué color, qué buen andança!
Con saetas de amor fyere—quando los sus ojos alça.

(Copia 653.)

El Canciller usa de la misma mezcla en su *Rimado de Palacio*; por ejemplo:

(1) Puede citarse también el epitafio del alguacil de Toledo Fernán Gudiel (publicado en facsimile en la *Paleographia* de Terreros, lám. 6), pero es composición muy informe, tanto en el número de sílabas como en lo irregular de las rimas.

Si quisieres parar mientes—como pecan los doctores,
Magüer han mucha sciencia—todos caen en errores,
Cá en el dinero tienen—todos sus finos amores.

Y en unos que llama *versetes de antiguo rimar* insertos en el *Cancionero de Baena* (núm. 518):

Desirte he una cosa—de que tengo grande espanto:
Los juyrios de Dios alto—¿quién podría saber quanto
Son escuros de pensar—nin saber d'ellos un tanto?
Quien cuydamos que va mal—después nos parece sancto.

Pero no se han de confundir estos *versetes de antiguo rimar* y de origen épico, con otro género de octosilabo, no popular, sino artístico, que existía también en el siglo XIV, que hallamos en la parte lírica de las poesías del Arcipreste de Hita, en las moralidades de *El Conde Lucanor*, y en el *Poema de Alfonso Onceno*, si bien en este último pudo haber contacto con el octonario épico (1). Este octosilabo puramente lírico procede de la poesía galaico-portuguesa, como las demás combinaciones métricas usadas por los trovadores, y se encuentra ya en las *Cantigas del Rey Sabio*. Desde muy temprano conoció la forma de las cuartetetas encadenadas de rima perfecta. De la *contaminación* de este ritmo con el octosilabo épico nacieron los romances de trovadores, que por eso se escribieron en líneas cortas; pero no hay medio de confundir ambos géneros

(1) Hay en el *Poema de Alfonso XI* muchos versos que parecen hemistiquios de romance, pero hay también redondillas compuestas enteramente de octosilabos líricos, de movimiento trocaico mucho más acentuado: por ejemplo, aquella tan sabida

El rey moro de Granada
Más quisiera la su fin:
La su senna muy presciada
Entregola á don Ozmin.

Los versos del *Poema* son rimados, pues aunque hay muchos asonantes y rimas falsas, casi todas pueden corregirse leyendo los finales en gallego, lengua en que parece haber sido compuesto primitivamente el *Poema*.

de verso, aunque uno y otro tengan ocho sílabas, y un movimiento trocaico muy parecido. Los dos hemistiquios del pie de romance no gozan de existencia individual: el impar suelto reclama forzosamente el par rimado: donde cae el asonante hay que hacer siempre una pausa mayor que la que se hace entre los dos octosilabos impar y par. A ningún versificador primitivo pudo ocurrírsele el refinamiento de dejar sueltos los octosilabos impares. Por el contrario, el octosilabo lírico es un verso íntegro, que puede combinarse de mil modos, pero que nunca aparece suelto dentro de un período poético (1).

De haber confundido estas dos especies de octosilabos nació el error de Wolf, que como gran conocedor de la poesía tradicional de todos tiempos y naciones, no podía admitir que fuese primitiva la forma actual del romance, con la asonancia alterna, pero al mismo tiempo no quería renunciar á los versos cortos, inherentes según él al *Lai* ó Canción popular. ¡Cuánto más natural hubiera sido derivarlos de aquellas «líneas rítmicas, es decir, falsos versos, no métricos ni isocrónicos, ligados por rimas á menudo imperfectas y las más veces agudas, formando series monorrimas», de que el mismo Wolf habla en su fundamental tratado *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche!* (1841). Allí reconoce que la ejecución musical ejerció decisiva influencia sobre estas líneas (que para el caso nuestro son las del *Poema del Cid*, y los más antiguos cantares), determinando la distribución en miembros simétricos y la relación de los sonidos, que fué diversa

(1) Las escuelas de trovadores desdeñaron siempre la asonancia como cosa trivial y baladí. Los provenzales la llamaban *sonansa borda*, en contraposición á la *sonansa leyal* ó legítima, «*Sonansa borda* (dicen las *Leys d'Amors*, ed. Molinier, I, 152), *repproam del tot, faciayssó que tot jorn uza hom d'aquesta sonansa borda en mandelas; de las quals no curam quar d'aquelas non cim ni ntrobar non podem cert actor; so es a dire que no sabem don procezzisho ni qui las fa*».

según que predominó en las lenguas el consonantismo ó el vocalismo.

Ni Wolf ni Huber llegaron á explicar jamás (ni por el camino que llevaban era posible) el fenómeno de la asonancia intermitente; y aun el segundo en su ingeniosa tesis *De primitiva cantilenarum epicarum* (vulgo «romances») *apud Hispanos forma* (1844) complicó inútilmente la cuestión suponiendo que los juglares, al reducir á versos de ocho sílabas los alejandrinos, demasiado artificiosos y solemnes para el oído del pueblo, no se cuidaron de restituir la asonancia á los versos impares. ¿Pero cuándo la habían tenido? ¿No es enteramente gratuito el suponerlo? ¿Cuánto más natural es admitir que el primitivo y rudísimo verso épico oscilaba entre el movimiento yámbico y el trocaico, y que por fin fué éste el que prevaleció como más grato al oído nacional!

Además de la forma común de hemistiquios octosilábicos, ha tenido el romance algunas otras en que no nos detendremos, bien por su escasa importancia, bien por ser casi todas bastante modernas. El romance con estribillo se encuentra ya en tiempo de los Reyes Católicos, en la canción de Alhama y en la de la muerte del Príncipe D. Juan, á las cuales puede añadirse un fragmento lírico inspirado por uno de los romances de Lanzarote:

De velar vien la niña,
De velar venía.
Digas tú, el hermitaño—así Dios te dé alegría,
Si has visto por aquí pasar—la cosa que mas quería...
De velar venía, etc.

No puede dudarse que este género de romances procede de la tradición lírica. Combinaciones semejantes abundan en el Cancionero gallego del Vaticano, en cuyas poesías semipopulares es frequentísimo el uso del estribillo.

Con estribillo también, pero formando un monorrimo interno de que acaso no pueda citarse otro ejem-

plo en la antigua poesía castellana, aparece una linda canción que Lope de Vega transcribe en su comedia *El villano en su rincón*, y que no debe de ser invención suya, sino fragmento de poesía popular como tantos otros que se hallan en su teatro:

Deja las avellanicas, moro—que yo me las varearé,
Tres ó cuatro en un pimpollo—que yo, etc.
Al agua de Dinadamar—que yo, etc.
Allí estaba una cristiana,—.....
El moro llegó á ayudarla—.....
Y respondiële enojada:—.....
.....
Era el árbol tan famoso—.....
Que las ramas eran de oro,—.....
De plata tenía el tronco—.....
Hojas que lo cubren todo,—.....
Eran de rubies rojos,—.....
Puso el moro en él los ojos,—.....
Quisiera gozarle solo,—.....
Mas dijole con enojo:—.....
Deja las avellanicas, moro—.....
Tres y cuatro en un pimpollo—.....

El famoso romance asturiano de «*El galán de esta villa*» que sirve para acompañar la *danza prima*, presenta un ejemplo, singular según creemos, de asonantes encadenados, es decir, de romance doble; pero no parece que su letra sea muy antigua:

¡Ay! un galán de esta *villa*,
¡Ay! un galán de esta *casa*,
¡Ay! diga lo que él *quería*,
¡Ay! diga lo que él *buscaba*...

La asonancia y el sistema general de los romances han sido aplicadas también á los versos de siete, seis y cinco sílabas. Los primeros son inusitados en la poesía popular, por lo cual no puede creerse que hayan nacido del antiguo metro de clerecía, abandonado desde los días del Canciller Ayala. En los romancillos eptasilábicos de nuestros poetas del siglo XVII ha de verse la influencia del septenario italiano, y en alguno como

Villegas la deliberada imitación del metro de las odas griegas que corren con el nombre de Anacreonte. Tampoco de los pentasílabos puede negarse que nacieran por imitación directa del adónico.

En cambio los de seis sílabas son bastante familiares á la poesía popular (1). En este metro están compuestos los graciosos y apacibles romances asturianos de *Don Bueso* y los muy interesantes de *Las tres cautivas* y de *Don Pedro*, recogidos en la Extremadura Baja. Es también el metro habitual de las *marzas montañesas*, y fué en el siglo XV el de las endechas ó cantos fúnebres, como el de *Los Comendadores de Córdoba*, que debe ser de muy poco posterior á 1448, fecha del suceso que relata. Esta rara composición está en series monorrimas de cuatro versos, seguido de otro que consuena con el estribillo, de esta manera:

«¡Los Comendadores,—por mi mal os vi!
Yo vi á vosotros,—vosotros á mí!»
Al comienzo malo—de mis amores
Convidó Fernando—los Comendadores
A buenas gallinas—capones mejores.
Púsome á la mesa—con los señores:
Jorje nunca tira—los ojos de mí.
«¡Los Comendadores,—por mi mal os vi!...»

Los primeros hemistiquios tienen en general seis sílabas, pero entre los segundos hay muchos de cinco. Estos dominan, por el contrario, en otras endechas que

(1) Los hay ya en el fragmento del *Cancionero del Vaticano* (núm. 466), que lleva el nombre de *Ayras Nunes Clérigo*, y parece haber pertenecido á una canción de gesta. Son seis grupos monorrimos, de tres versos cada uno, ninguno de ellos con la medida de 8 + 8. Los hemistiquios son unas veces de seis sílabas, otras de siete, y en el movimiento general del período poético se percibe la influencia del endecasílabo épico francés:

Desfiar enviarom—ora de Tudela
Filhos de Dom Fernando—d' el rei de Castela;
E disse el rei logo:—Hide alá Dom Vela...

La combinación de 7 + 6 es la predominante.

en la isla de Lanzarote se cantaron por los años de 1443 á la muerte del sevillano Guillén Peraza, y constan de tres series asonantadas, la primera de seis versos, las otras dos de tres:

Llorad las damas,—si Dios os vala.
Guillén Peraza—quedó en la Palma,
La flor marchita—de la su cara.
No eres palma,—eres retama,
Eres ciprés—de triste rama,
Eres desdicha,—desdicha mala...

Finalmente, en época que no podemos puntualizar, pero seguramente no anterior al último tercio del siglo XVII, tuvieron algunos poetas cultos la idea de aplicar el asonante al endecasílabo, que para nada le necesita y hasta sin la rima puede pasarse. Hizo fortuna esta invención entre los versificadores de la prosaica centuria décimoctava, y llegó á ser el metro obligado de las tragedias clásicas. Al mérito no vulgar de algunas de éstas (tales como la *Raquel*, de Huerta, y el *Pelayo*, de Quintana), y sobre todo á la circunstancia de haberle empleado el Duque de Rivas en su poema *El Moro Expósito*, que fué la primera obra importante del romanticismo español, ha debido este metro un favor que á la verdad no merecía, porque reúne los inconvenientes de la rima perfecta y del verso suelto, sin ninguna de sus respectivas ventajas.

Volviendo ahora al punto de partida, de que un tanto nos han alejado estas digresiones, conviene investigar cuál pudo ser el origen de la forma métrica de los romances, considerando, no solamente el número de sílabas, sino también la serie monorrima y la asonancia. Comenzaré por ésta para proceder con más claridad.

Una preocupación muy corriente hasta nuestros días, y arraigada en los mismos textos oficiales, ha hecho creer á los españoles y á muchos extranjeros que el asonante era *gala y primor exclusivo* de la lengua cas-

tellana. Es cierto que hoy sólo tiene uso literario en la poesía de los tres romances peninsulares, y aun en portugués se cultiva muy poco. Los extranjeros no le perciben, á no ser por reflexión y estudio, sin excluir á los mismos italianos, cuya fonética linda tanto con la nuestra aunque en su lengua sea más rápido el tránsito de una vocal á otra. Pero ha sido menester un desconocimiento total de la literatura latina y francesa de los tiempos medios para creer que en aquellos remotos siglos aconteciera lo mismo. Y lo más singular es que los mismos eruditos franceses tardaron, por falta de hábito, en reconocer la asonancia en sus canciones de gesta. El mérito de haber fijado la atención en ella antes del mismo Raynouard, cuyo artículo sobre esta materia es de 1833, corresponde al ilustre humanista hispano-americano D. Andrés Bello, que ya en 1827 notó el uso antiguo de la rima asonante en la latinidad eclesiástica y en los poemas franceses, citando como ejemplo de lo primero la *Vida de la Condesa Matilde*, escrita por el monje de Canosa Donizon en el siglo XII, y como muestra de lo segundo el *Viaje de Carlomagno á Jerusalén*, que pertenece al mismo siglo, según la opinión más probable. La primera de estas obras, que es muy larga, está compuesta en exámetros, con asonancia en todos los hemistiquios, de esta manera:

Auxilio *Petri* jam camina plurima feci,
 Paule, doce mentem nostram nunc plura referre,
 Quae doceant poenas mentes tolerare serenas.
 Pascere pastor oves Domini paschalis amore
 Assidue curans comitissam maxime supra,
 Saepe recordatam Christi memorabat ad aram.

Con ser tan continuo y tan visible el artificio, no habian reparado en él ni Leibnitz ni Muratori en sus respectivas ediciones de esta *Vida*, lo cual es insigne prueba del olvido en que los más sabios tenían la no-

ción del asonante, sólo perceptible ya para nuestro vulgo.

«Otro escritor que usó mucho del asonante (contina Bello), bien que no con la constante regularidad del historiador de Matilde, fué Gofredo de Viterbo en su *Panteón*, especie de crónica universal sembrada de pasajes en verso, que parecen intercalarse para alivio de la memoria. El poeta no se ciñe á determinado número, especie ni orden de rimas, pero son tan frecuentes las asonancias, que no pueden deberse al acaso».

Remontándose en la corriente de los tiempos, encontró Bello otras composiciones menos extensas, pero en que abundan las asonancias, aunque no estén sometidas á un sistema tan regular como en el biógrafo de la Condesa Matilde. Baste citar la memorable *prosa* de San Pedro Damiano (siglo XI), que comienza *Ad perennis vitae fontem* (1). La mayor parte de los versos de este himno asuenan entre sí; la asonancia es á menudo de tres vocales y la acompaña la consonancia monosilaba, esto sin contar con las asonancias interiores, que son frecuentes:

Ad perennis vitae fontem mens sitivit arida,
 Clastra carnis praesto frangi clausa quaerit anima,
 Gliscit, ambit, eluctatur, exsul frui patria!
 Dum pressuris ac aerumnis se gemit obnoxiam,
 Quam amissit, cum deliquit, contemplatar gloriam;
 Praesens malum auget boni perditum memoriam...

El ejemplo más antiguo de los que Bello trae es el ritmo de San Columbano, fundador del Monasterio de Bobio (fines del siglo VI ó principios del VII).

«En este ritmo se observan constantemente unidas la consonancia monosilaba con la asonancia, es decir, que los dos finales de cada dístico presentan dos vocales semejantes, y también lo son la articulación ó articulaciones finales, si las hay, v. gr.:

(1) Crestomatia de Du-Méril, I, 131.

Totum humanum genus ortu utitur pari,
Et de simili vita fine cadit aequali...
Quotidie decrescit vita praesens quam amanti,
Indeficienter manet sibi poena quam parant...
Cogitare convenit te haec cuncta, amice,
Absit tibi amare hujus formulam vitae...

No ha de confundirse, como han hecho algunos eruditos, la asonancia con otro artificio rítmico muy usado en la latinidad eclesiástica, es decir, con el consonante monosilabo ó átono, que consiste únicamente en la repetición de la última vocal ó diptongo. En esta especie de consonancia, que lo es para los ojos, más bien que para el oído, se compuso, por ejemplo, la canción de los defensores de Módena contra los húngaros, en el año 924:

O tu, qui servas armis ista moenia,
Noli dormire, moneo, sed vigila.
Dum Hector vigil extitit in Troia,
Non eam cepit fraudulenta Graecia.
Prima quiete, dormiente Troia
Laxavit Sinon fallax claustra perfida,
Per funem lapsa occultata agmina
Invadunt urbem et incendunt Pergama... (1)

Este género de consonancia es seguramente el más antiguo de todos: precedió á la rima y al asonante, y se encuentra ya en el siglo III en la más antigua de las poesías de la Iglesia Latina, en las *Instruktionen* de Commodiano de Gaza *adversus gentium Deos*. En el octavo de los acrósticos de que se compone esta obra, escrita en una especie de hexámetros bárbaros y populares, los versos terminan constantemente en *o*.

Por la rudeza de su estilo y versificación Commodiano, aunque tan antiguo, puede ser considerado como un poeta vulgar; y no sirve de norma para juzgar de lo que fué la poesía latino-eclesiástica de los primeros siglos. Esta poesía era métrica casi siempre

(1) Du-Méril, I, 168.

y tan observadora de la cantidad como lo consentía el estado decadente de la lengua (1). Sólo en alguna composición especial y que de un modo muy inmediato se dirigía á la inteligencia del vulgo, solía infringirse esta ley. Tal acontece, por ejemplo, en el salmo *abecedario* de San Agustín contra los Donatistas, escrito, como el mismo Santo dice, para que lo cantasen los imperitos y los idiotas (2). Está en trocaicos octo-

(1) El patriarca de los himnógrafos de la Iglesia Latina parece haber sido San Hilario de Poitiers, de quien dice San Isidoro (*Off. Eccles.*, I. 6) «hymnorum carmine floruit *primus*». Pero no se conoce ningún himno que positivamente pueda tenerse por suyo, y los más antiguos que existen son los llamados *ambrosianos*, de los cuales sólo cuatro pasan por auténticos del mismo San Ambrosio, es á saber: el *Deus creator omnium*, el *Æterne rerum conditor*, el *Iam surgit hora tertia* y el *Veni, redemptor gentium*. Todos ellos están compuestos en dímetros yámbicos perfectamente medidos. Dice á este propósito Ebert (*Literatura de la Edad Media*, trad. francesa, I, 196): «La opinión generalmente admitida que pretende que la poesía lírica latino-cristiana empieza con poesías en que se prescinde del metro y de la cantidad, es completamente falsa, y sólo sirve para dar una idea errónea de la historia entera de este género de poesía. La poesía de los himnos, en cuanto á su forma, se remonta directamente á la poesía artística de la antigüedad pagana. El yambo no era, en su origen, un metro popular de la poesía latina. Pero en la época de San Ambrosio era, bajo la forma de dímetro, un metro á la moda en la literatura. El carácter artístico de los himnos de San Ambrosio se manifiesta todavía más en la oposición y lucha frecuentes entre el acento de la palabra y el acento rítmico, aun al fin del verso, y sin que muchas veces el último tiempo fuerte (*arsis*) coincida con un acento secundario».

La métrica es igualmente rigurosa (salvo descuidos ó licencias no mayores que los que pueden notarse en los versificados gentiles del mismo tiempo), pero mucho más rica y variada, en los himnos del *Cathemerinon* y del *Peristephanon* de Prudencio.

Son muy pocos los himnos rítmicos que pueden tenerse por anteriores al siglo VI.

(2) Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum pervenire, notitiam,

narios sin observancia de cantidades, pero con el artificio métrico de acabar todos los versos en la misma vocal, habiendo entre estas terminaciones no pocas rimas perfectas y bastantes asonancias, sin que falten algunas interiores que tampoco parecen casuales (1). Esta composición, que nos interesa hasta por el metro enteramente análogo al de nuestros romances, principia de esta manera:

Omnes qui gaudetis de pace — modo verum iudicate.
Abundantia peccatorum — solet fratres conturbare:
Propter hoc, Dominus noster — voluit nos praemonere,
Comparans regnum coelorum — reticulo misso in mare,
Congreganti multos pisces — omne genus, hinc et inde,
Quos quum traxissent ad litus — tunc coeperunt separare,
Bonos in vasa miserunt — reliquos malos in mare.
.....

Cada una de las estrofas, que son 20, está precedida, á guisa de estribillo que San Agustín llama *hyposalma*, del verso *Omnes qui gaudetis de pace*.

Existiendo tales composiciones populares en la vecina Iglesia Africana, que tantas relaciones tuvo con la nuestra, era natural que inmediatamente pasasen á España, si es que aquí no florecieron al mismo tiempo. Nada más común en el *Himnario Latino-Visigodo* que la repetición deliberada de la última vocal, v. gr.: en el himno *De nubentibus*:

Epithalamia usque dum reddita,
Voce paradica receptant gratiam:
Crescite, clamitat, replete aridam;
Ornate tori thalama...

et eorum quantum fieri posset per nos, inhaerere memoriae, Psalmum, qui eis cantaretur, per latinis litteras feci (Retract., I, 90). El himno se encuentra en todas las ediciones de las obras del Santo, y también en la *crestomatia* de Du-Méril, I, 120-131.

(1) «Es evidentemente un tetrámetro trocaico acataléctico, emancipado de las leyes de la métrica bajo la influencia de la composición musical» (Ebert, I, 272).

Y en el ya citado himno *de profectioe exercitus*:

Victricem tribue, Christe, de hostibus
Palmam Christicolis coelitus regibus,
Ex totis viribus te redamantibus
tota vita et actibus..

Esta práctica engendró, como era natural, gran número de asonancias y consonancias, pero es un procedimiento distinto, y por decirlo así, embrionario, puesto que llevaba en germen simultáneamente la rima perfecta y la imperfecta. La repetición exclusiva de la última vocal no acentuada es de efecto tan débil, que el oído apenas la percibe. Instintivamente debió pasarse á la igualdad de vocales y consonantes, ó á la igualdad de las solas vocales, desde la acentuada inclusive. Una y otra cadencia, como *gratisimas* al oído, triunfaron muy pronto del insípido consonante monosilabo, pero no pueden mirarse como ajenas la una á la otra. Ni la rima es una perfección de la asonancia, ni la asonancia una corrupción ó degeneración de la rima. Juntas nacieron, y juntas las vemos desarrollarse lo mismo en la latinidad eclesiástica, que en la primitiva poesía francesa y castellana. Sólo que la asonancia, como más fácil, sobre todo de la manera que entonces se practicaba, fué la regla general, y la consonancia una excepción, aunque frecuentísima. El valiente poeta que en el primer tercio del siglo XII compuso en versos sáficos el cantar latino del Campeador, usa unas veces el asonante, otras el consonante propiamente dicho, otras el monosilabo, pero en cada estrofa cambia de vocal; y adviértase que esta composición, aunque erudita por la lengua y por el metro (si bien tratado rítmicamente), empieza congregando al pueblo para que venga á escuchar un nuevo canto en loor de su héroe predilecto:

Eia!... laetando, populi catervae,
Campi doctoris hoc carmen audite;
Magis qui eius freti estis ope,
Cuncti venite.
Nobiliori de genere ortus,

Quod in Castella non est illo maius:
 Hispalis novit et Iberum litus
 Quis Rodericus.
 Hoc fuit primum singulare bellum,
 Cum adolescens devicit Navarrum:
 Hinc Campi-doctor dictus est maiorum
 Ore virorum.
 Iam portendebat quid esset facturis,
 Comitum lites nam superaturis,
 Regias opes pede calcaturis,
 Ense capturus (1)...

No creemos que nadie sostenga hoy que las lenguas romances hayan recibido por *transmisión directa* de su madre la rima ni el asonante. Entre la poesía latino-eclésiástica y la vulgar, no hay verdadera continuidad de ningún género. La una no es heredera de la otra. El principio de la homofonía silábica estaba en la madre, y está en las hijas: sale á la superficie cuando el latín se corrompe, invade los himnos de la Iglesia, invade la prosa llenándola de las figuras llamadas *similiter cadens* y *similiter desinens*, pero esta vegetación no es prolífica, sino viciosa. Daña al tronco antiguo y acelera su corrupción, pero no se injerta en el nuevo. La audición de la poesía de los himnos influyó sin duda en las nacientes literaturas, pero de un modo general y vago (2); y en cuanto á los *homoiototon* y *homoioteuton*, no pasa de ser un capricho erudito el imaginar que estos primores retóricos llegasen á noticia del vulgo y que los imitase en sus bárbaros cantares. Hay, sin embargo, en esta opinión una parte de verdad, que se explica por otras leyes más generales.

La rima perfecta ó imperfecta fué un producto espontáneo de la corrupción de la lengua latina, desde que perdida la noción de la cantidad silábica hubo que compensar esta pérdida con otro género de armonía, menos íntima sin duda, y también menos sabia y

(1) Du-Méril, II, 308.

(2) Tiénese por cierto que los juglares en sus modulaciones procuraban remedar el canto gregoriano.

refinada, pero que tenía la ventaja de ser perceptible hasta para el ínfimo vulgo, á la vez que sonaba grata en los oídos de los doctos, que ya la empleaban de caso deliberado en verso y en prosa. Pero los poemas eclésiásticos, aun los de aspecto más popular, como los ya citados de Commodiano y San Agustín, tienen una regularidad, ora en el número de sílabas, ora en la distribución de las cesuras y acentos, que impiden confundirlos con los productos nativos de la inspiración del vulgo, tal como se manifestó en las lenguas neo-latinas. El fenómeno, sin embargo, era el mismo, aunque se diese en círculos muy diferentes. La transformación del verso fué natural efecto de la transformación de la lengua. No hay que pensar en orígenes célticos (1), germánicos ni semíticos. *Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora.*

(1) No tengo autoridad para admitirlos ni para negarlos, puesto que soy profano en tan difíciles estudios; digo únicamente que no son necesarios para explicar ningún fenómeno de nuestra poesía popular. El conde Nigra, que está reputado por celtista profundo, los defiende con tesón respecto de las canciones de la alta Italia, de la Francia del Norte, y aun de Provenza y Cataluña (?) (á las cuales añade, no sé por qué, los romances portugueses, que en su mayor parte están traducidos del castellano, y en castellano se cantan en Asturias y en otras partes), pero los niega redondamente respecto de Castilla y de la Italia meridional. No entraré en una discusión impropia de este lugar, limitándome á apuntar: 1.º, que el ilustre colector de los *Cantos Populares del Piamonte* afirma, pero no prueba, la supuesta filiación céltica de los cantos piamonteses, franceses y catalanes.—2.º, que es de todo punto caprichosa, y contraria al testimonio de los geógrafos antiguos, la distinción topográfica y étnica que quiere establecer entre lo que llama la *España castellana* y esa otra España céltica ó celtibérica, en la cual deberían entrar considerables territorios de Castilla la Vieja y del reino de Aragón, donde siempre se ha hablado castellano desde que tal lengua existe.—3.º, que el argumento fundado en el carácter de las asonancias agudas ó graves, que sirve á Nigra de piedra de toque infalible para decidir *ex cathedra* si un romance

Los rudimentos de la rima estaban en las entrañas de la misma lengua latina, en la composición del período oratorio y poético, en la simetría con que al fin de las cláusulas solían colocarse vocablos de la misma especie puestos en inflexiones análogas: unos mismos tiempos del verbo, unos mismos casos de la declinación. De aquí resultaban necesariamente muchas rimas y asonancias, que en los tiempos clásicos eran fortui-

es castellano de origen ó no, nada vale ni significa, por la sencilla razón de que romances de origen indudablemente francos, como *La Infantina*, tienen asonancias llanas, al paso que nadie negará que sean parto legítimo de la musa castellana una porción de romances históricos de los más viejos y castizos, que tienen asonancias agudas; por ejemplo:

Don Rodrigo, rey de España,—por la su corona honrar...
Las cartas y mensajeros—del rey á Bernaldo van...
Pátese el moro Alicante—vispera de San Cebrián...
Rey don Sancho, rey don Sancho.—cuando en Castilla reinó...
Entre dos reyes cristianos—hay muy grande división...
Yo me estando en Valencia—en Valencia la mayor...
De vos, el duque de Arjona.—grandes querellas me dan...
Allá en Granada la rica—instrumentos oi tocar...

De intento he multiplicado las citas, tomándolas de los distintos ciclos, de D. Rodrigo, de Bernardo del Carpio, de los Infantes de Lara, del Cid, de los históricos sueltos y de los fronterizos, para que se vea lo que queda del ponderado descubrimiento de Nigra: «*Quando una romanza Spagnuola, avente caratteri popolari, offre terminazioni ossitone alternate colle parossitone, si può di regola presumere ch'essa ha un'origine straniera e che fu importata in Castiglia o dalle provincie Spagnuole di linguaggio non Castigliano, o dalla Provenza e Linguadoca o dal Portogallo. Noi ci facciamo lecito di indicare questo criterio agli studiosi che dirigino le loro indagini sui fonti e sulla formazione del Romancero Spagnuolo.*» (*Canti Popolari del Piemonte, pubblicati da Constantino Nigra*. Torino, 1888, XXVIII).

¡Medrados saldrán los estudiosos si aplican tal criterio! En castellano tenemos gran número de palabras agudas, y nunca nos ha disonado esta terminación en los versos. Además, en los romances viejos no hay propiamente oxitonismo, puesto que las finales agudas se hacen llanas mediante la adición de la *e* paragógica.

tas, porque el escritor buscaba, no la correspondencia material de las palabras, sino la correspondencia ideológica de los términos; pero que en los tiempos de decadencia se buscaron exprofeso, y fueron un amaramiento y una plaga. En los versos se hacía sentir todavía más el principio simétrico generador de la rima. El solo hecho de separar el sustantivo del adjetivo, colocándolos respectivamente en la cesura y en el final del verso, ó en dos finales de versos inmediatos, producía gran número de consonancias y asonancias que se encuentran en los mejores poetas de la edad de oro, pero que seguramente ellos no percibían, puesto que no ponían el menor estudio en evitarlas:

Dicit in aeternos aspera verba Deos.

(TIBULO.)

Volvitur et plani raptim petit aequora campi.

(LUCRECIO.)

Trahuntque siccas machinae carinas.

..... Metaque fervidis

Evitata rotis, palmaque nobilis.

.....

Hunc si mobilium turba quiritium...

Aut in umbrosis Heliconis oris...

(HORACIO.) (1)

(1) Podrían citarse innumerables ejemplos de consonancias perfectas, especialmente verbales. Así estos versos de autor anónimo que trae Cicerón en el libro primero de las *Caestiones Tusculanas*, y que acaso sean suyos:

Coelum nitescere. arbores frondescere,
Vites laetificae pampinis pubescere,
Rami baccarum ubertate incurvescere...

ó los tan sabidos de Horacio en su *Arte Poética*:

Non satis est pulchra esse poemata: dulcia suntu.
Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Pero aun las de sustantivos y adjetivos abundan mucho, ya en hemistiquios, ya en finales de versos: