

El paso de lo fortuito y accidental á lo sistemático y voluntario, tenía que darse por sí mismo en cuanto se perdiese la distinción de largos y breves, y comenzase el largo tanteo que condujo á la invención de los ritmos modernos. La antigua simetría oratoria y poética se materializó, por decirlo así, se hizo mecánica, dejó de hablar al entendimiento y habló solamente al oído, pero con más pujanza que hasta entonces; dejó de ser correspondencia de ideas y fué mera correspondencia de sonidos idénticos ó aproximados. A veces esta nueva métrica quiso combinarse monstruosamente con la antigua, pero en las lenguas vulgares campeó sola. La facilidad de acumular asonancias verbales dió á la más antigua poesía épica la forma de series monorrimas que, tanto en los textos franceses como en los españoles, tienen indeterminado número de versos. En *Garin le Loherain* hay una tirada de más de quinientos versos: en la *Chanson d'Aspremont*, una que no pasa de tres.

Los más antiguos documentos de la poesía francesa, sagrada y profana, la cantilena de Santa Eulalia, la *Vida de San Léger*, la *Canción de San Alejo*, la *Canción de Rolando*, y sin excepción todas las canciones de gesta primitivas, están asonantadas, cargando la asonancia en la última vocal acentuada. Sólo cuando empezaron á escribirse los poemas confiados antes á la mera recitación, es decir, en el siglo XII, fué substituyendo la rima á la asonancia, pero el tránsito hubo de ser lento y laborioso. Antes de llegar á las canciones pura y absolutamente rimadas, como el *Aliscans*, el *Fierabrás*, el *Guidón*, el *Macaire*, hubo un periodo de lucha entre la asonancia y la rima, que puede estu-

Cornua velatarum obvertinus antennarum.
(VIRGILIO.)

Nec tibi Thyrræna solvatur funis arena...
(PROPERCIO.)

Quot coelum stellas tot habet tua Roma puellas.
(OVIDIO.)

diarse en el *Amis y Amiles*, en el *Ogier*, en la *Muerte de Aimerico de Narbona* y en otros textos. Gran parte de las canciones antiguas fueron refundidas para acomodarlas al nuevo estilo, pero en las primitivas, y en la que justamente pasa por tipo de todas, en la *Chanson de Rollans*, no sólo domina la asonancia, sino que se ve que el autor no tenía noción de la rima (1).

A la extrañeza que pueda causar tal noticia, todavía no bastante vulgar en España, contestó ya en 1827 D. Andrés Bello con razones que nada han perdido de su fuerza, á pesar de los adelantos de la filología:

«¡Asonantes en francés! exclamarán sin duda aquellos que, en un momento de irreflexión, imaginen que se trata del francés de nuestros días, que, constando de una multitud de sonidos vocales diferentes, pero cercanos unos á otros, y situados, por decirlo así, en una escala de gradaciones casi imperceptibles, no admite esta manera de ritmo. Pero que la lengua francesa no ha sido siempre como la que hoy se habla, es una verdad de primera evidencia; pues habiendo nacido de la latina, es necesario que para llegar á su estado actual haya atravesado muchos siglos de alte-

(1) Como muestra de asonantes franceses copiaremos un trozo cualquiera de la *Canción de Rolando*, por ejemplo, la muerte de Alda (versos 3.705-3.721):

Li Emperere est repairez d'Espaigne,
E vient ad Ais, á l' meillur sied de France.
Muntet el palais, es venuz en la sale.
As li venue, Alde, une bele dame.
Ço dist á l' Rei: "U est Rollanz li catanies,
Ki me jurat cume sa per á prendre!"
Carles en ad e dulur e pesance,
Pluret des vilz, turet sa barbe blanche:
"Soer, chere amie, d' hume mort me demandes.
"Jo t' en durrai molt esforciet escange:
"C' est Loewis, mielz ne sai jo qu' en parle.
"Il est mis filz e si tiendrat mes marches."
Alde respunt: "Cist moz mei est estranges.
"Ne placet Deu ne ses seinz ne ses Angles.
"Après Rollant que jo vive remaigne!"
Pert la culur, chiet as piez Carlemagne,
Sempres est morte. Deus ait merci de l'anme!

ración y bastardeo. Antes que *fragilis* y *gracilis*, por ejemplo, se convirtiesen en *frêle* y *grêle*, era menester que pasasen por las formas intermedias *fraïle* y *graïle*, pronunciadas como consonantes de nuestra voz *baile*. *Alter* no se transformó de un golpe en *autre* (*otr*): hubo un tiempo en que los franceses profirieron este diptongo *au* de la misma manera que lo hacemos en las voces *auto* y *lauro*. En suma, la antigua pronunciación francesa no pudo menos de asemejarse mucho á la italiana y castellana, disolviéndose todos los diptongos y profiriéndose las sílabas *en*, *in* con los sonidos que se conservan en las demás lenguas derivadas de la latina. Esto es cabalmente lo que vemos en las poesías francesas asonantadas, que son todas anteriores al siglo XIV; y lo vemos tanto más, cuanto más se acercan á los orígenes de aquella lengua. Por eso, alterada la pronunciación, cesó el uso del asonante, y aun se hizo necesario retocar muchos de los antiguos poemas asonantados, reduciéndolos á la rima completa, de donde procede la multitud de variantes que encontramos en ellos, según la edad de los códices» (1).

Por supuesto, en las canciones francesas todos los versos están asonantados en la sílaba final, y no hay rastro alguno de asonancia alternativa, lo cual es nueva comprobación de la unidad del verso épico, y nuevo argumento contra la hipótesis de los versos cortos que más arriba hemos impugnado.

Siendo tan natural y tan popular la asonancia, debió existir desde que hubo poesía románica, y nadie creerá que los cantores épicos la tomaran directamente de los himnógrafos y versificadores eclesiásticos. Puede delumbrar á primera vista el especioso argumento de que el *Poema de Mio Cid* está precedido por el cantar latino

(1) *Uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa, y observaciones sobre su uso moderno.* (En el tomo 6.º de las *Obras Completas de D. Andrés Bello*, Santiago de Chile, 1883, pág. 233.)

del Campeador, y las gestas francesas por la cantilena de Clotario II, que se remonta nada menos que al siglo VII:

De Chlothario est canere rege *Francorum*,
 Qui ivit pugnare in gentem *Saxonum*.
 Quam graviter provenisset missis *Saxonum*,
 Si non fuisset inclytus Faro de gente *Burgundionum* (1).

.....
 Pero si algo probasen estos textos, que también se han invocado para defender la existencia de las supuestas *cantilenas* primitivas, probarían todo lo contrario de lo que se pretende; probarían la influencia de la poesía vulgar sobre la erudita; puestó que el fragmento latino del Campeador es el principio de un episodio épico tratado en forma lírica por un poeta culto; y la cantilena de Clotario, de la cual sólo tenemos los primeros y últimos versos, era, según el testimonio del biógrafo de San Faron, que los ha conservado, tomándolos de otro autor más antiguo, una canción plebeya y rústica (*carmen publicum juxta rusticitatem*) que en su tiempo andaba en boca de todos, y que las mujeres repetían en sus coros (*per omnium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque choros inde plaudendo componebant*). Esta canción, dada la época, no podía estar ni en francés, porque esta lengua no había nacido aún, ni en latín, porque no lo leía ni entendía el vulgo de los Francos. El *Carmen rusticum* tenía que estar, por consiguiente, ó en lengua germánica, como creyó Bartsch, ó en el incipiente romance que se hablara en tiempo de los merovingios, como sostiene Rajna; en una y otra hipótesis los versos que transcribe el hagiógrafo no son más que una traducción ó abreviación, de que ninguna consecuencia puede sacarse en cuanto al metro de la cantilena primitiva.

Hemos visto que la asonancia y el monorrímo fueron

(1) Du-Méril, I, 239.

caracteres comunes á la epopeya francesa y á la castellana, aunque hoy sólo persisten en nuestros romances. Pero en lo que difieren profundamente una y otra es en los metros que emplean, ya se atienda al verso informe de las dos gestas del Cid, ya al octonario de los romances. El primero contrasta con la regularidad silábica que desde sus comienzos tuvo la versificación francesa, y no corresponde al tipo del decasílabo ó endecasílabo, del alejandrino ni del verso de nueve sílabas (para los franceses, de ocho), que son los tres metros narrativos que ellos conocieron. El verso de diez y seis sílabas, ó si se quiere de ocho más ocho (1), es indígena y privativo de España, no se encuentra ni en la poesía francesa ni en la italiana (2). El trocaico de esta última, tan usado en el drama musical, es un metro lírico que hasta en su acentuación difiere del nuestro,

(1) No es tan indiferente, como parece, la cuestión del nombre, puesto que implica la intención de hacer versos cortos ó largos. La primera la han tenido todos los poetas artísticos que han cultivado el romance como un metro lírico, empezando por los trovadores del siglo xv. Pero el verso épico es largo de suyo, sin que perjudique á su unidad métrica el estar compuesto de dos hemistiquios iguales, como lo está también el alejandrino del *mestér de clerecia*, que nadie ha intentado resolver en versos de siete sílabas. El caso es exactamente igual.

(2) Hay que exceptuar algunas canciones populares de la Alta Italia, publicadas por Nigra, pero en éstas puede presumirse influjo mediato ó inmediato de los romances castellanos ó catalanes, con los cuales suelen tener comunidad de asunto. Tampoco en Cataluña es autóctono el metro, sino importado de Castilla, en el siglo xvi, pero se aclimató muy pronto y con gran facilidad. Las canciones más antiguas y originales como la del *Compte Arnau*, tienen hemistiquios de seis y siete sílabas. Existen también monorrimos de nueve sílabas y otras combinaciones. Pero como apuntó discretamente Milá, «el octosílabo, si no es tan esencial á la frase catalana como á la castellana, en manera alguna repugna á la primera, existiendo de la época provenzal algunos versos con el aire y brio de nuestras redondillas nacionales». (*Obras*, t. vi, p. 79).

puesto que lleva un acento obligatorio en la tercera sílaba, al paso que el octosílabo español, mucho más llano y sosegado en su movimiento, se contenta con el de la séptima (1).

La existencia de este metro es un argumento irrefragable del carácter nacional de nuestras canciones históricas y de la ligereza con que han procedido los que le niegan ó desconocen. A nuestros romances y gestas es enteramente aplicable lo que el inmortal Federico Díez escribió de las francesas: «Una poesía que ha producido tantas cosas bellas, privativas y características suyas, tiene derecho á que se la crea capaz de haber encontrado por sí misma su forma» (2).

Pero entendámonos bien: no se trata de un caso de generación espontánea. En la prosodia neo-latina no hay un solo tipo que no recuerde el esquema de un verso clásico, y que no tenga con él relaciones históricas, no ya meramente esquemáticas. Claro está que los versos latinos sólo pueden considerarse como funda-

(1) «En el verso octosílabo de los líricos italianos:

Méco viéni, e ascólta il grato
Susurrár del venticélllo,

cada línea de por sí tiene una simetría que no se puede escapar al oído menos ejercitado, al paso que en el verso octosílabo de los dramáticos españoles:

En el teatro del mundo
Todos son representantes,

no hay más simetría que la que resulta de ocurrir el acento en cada séptima sílaba; y, por consiguiente, cada línea de por sí no se distingue de la prosa; de manera que el ritmo se halla solamente comparando una línea con otra (A. Bello, *Obras Completas*, t. viii, p. 9, *Del ritmo y el metro de los antiguos*).

(2) «Die epische Poesie der Franzosen, die so schönes und Eigenthümliches geleistet, hat eben darum ein Recht zu verlangen, dass man ihr auch die eigene Findung der Form zutraue» (*Ueber den epischen Vers*, en *Altromanische Sprachdenkmale*, Bonn, 1846, 73-182).

mento de la métrica moderna en cuanto se leen según el ritmo acentual, y prescindiendo de la cantidad que no sentimos; pero todo el que ha frecuentado la lectura de los poetas antiguos, sabe que hay muchos versos que aun leídos á nuestro modo producen impresión gratisima en el oído, al paso que en otros no percibimos armonía ninguna, si bien métricamente tengan el mismo valor. Acontece, además, que dos metros latinos, muy disimiles en su composición, como el sáfico y el senario yámbico, por ejemplo, han podido servir de tipo á un mismo verso vulgar, el decasilabo ó endecasilabo en sus dos formas, francesa é italiana.

¿Pero cómo la poesía latino-bárbara y la poesía de las lenguas romances, rítmicas una y otra, fundadas en el número de sílabas y en el acento, han podido nacer de un sistema métrico, cuyo principio esencial era la compensación de las sílabas largas con las breves? ¿No parece más sencillo derivarlas de los cantares de la plebe romana, de la poesía vulgar y rítmica, que sabemos, que existía como existía la lengua romana rústica? Hay mucho de verdad en esta opinión, pero no tanto que invalide enteramente la contraria; porque no consta que en ningún periodo de la literatura clásica existiese un divorcio completo entre la métrica vulgar y la erudita. No hay para qué remontarse á los versos *saliars* y *saturnios*, cuya medida es tan vaga y tan incierta, que cada filólogo la entiende y explica á su manera, unos por el acento, otros por la cantidad. Ni tampoco hemos de pensar en el ritmo de los poetas cómicos, que por su misma libertad y desenfado nos suena como prosa, y es lo más contrario que puede imaginarse al número fijo de sílabas y á la monótona cadencia de la poesía latino-elesiástica.

Más próximos á las formas vulgares son sin duda los cantos de escarnio que la soldadesca romana entonaba detrás del carro de los triunfadores, como el tan sabido de Julio César «*Gallias Caesar subegit, Nicomedes*

Caesarem», y otras muestras de poesía satírica que trae Suetonio en sus *Vidas de los Césares*; pero estos versos no tienen sólo un general movimiento trocaico como los análogos de nuestra lengua, sino que están bien medidos y cumplen las leyes del tetrámetro trocaico cataléctico. Son, por consiguiente, versos métricos todavía, pero tan fuertemente acentuados, que pueden pasar por rítmicos.

Creer que de la métrica antigua nada pasó á la moderna sería un error muy grave, puesto que aquella no estaba limitada á la distinción del valor cuantitativo de las sílabas. La importancia del acento no se había ocultado de ningún modo á los versificadores clásicos, que gustaban de hacerle coincidir con el *ictus* ó *arsis*, especialmente en los finales de verso y de hemistiquio (1), siendo ésta la principal razón de la agradable cadencia que para nosotros conservan muchos versos latinos, y que rara vez sentimos en los griegos, donde es frequentísimo el conflicto entre el acento de la palabra y la *arsis* métrica. Lo que era secundario para los antiguos fué capital para los modernos. Así, el senario yámbico de la baja latinidad terminó constantemente en esdrújulo, convirtiéndose en regla invariable lo que era ya práctica común en los poetas del buen tiempo. Así, el yámbico tetrámetro cataléctico fué dividido sistemáticamente por una cesura en dos hemistiquios, el primero de ocho sílabas, terminado forzosamente en dicción esdrújula, y el segundo de siete, cargando el acento en la penúltima.

En suma, el nuevo ritmo conservó en gran parte las cesuras y acentos del metro antiguo, pero dándoles

(1) Sabido es que los antiguos dividían las cláusulas poéticas en *arsis* y *tesis*, esto es elevación y depresión de la voz, según la definición de Mario Victorino: *Item arsis est elatio temporis, soni, vocis; thesis depositio et quaedam contractio syllabarum*. A esta elevación ó depresión de la voz acompañaba la mano ó el pie marcando el compás.

una fijeza y regularidad que antes no tenían, y reduciendo cada metro á número determinado de sílabas, como era forzoso en un sistema donde no podía haber otra comensuración de tiempos, puesto que todas las sílabas habían llegado á ser iguales.

Hubo mucho de inconsciente en todos estos procedimientos, y si en los himnógrafos latinos puede admitirse mayor dosis de reflexión y cálculo, en los cantores épicos todo, ó casi todo, debió ser obra del instinto musical operando sobre un material lingüístico nuevo, é imitando de una manera vaga y ruda ciertos ritmos latinos de los más usados en la poesía litúrgica. Y no parezca demasiado culta y erudita esta filiación, pues entre los graves errores que sobre la poesía popular ha hecho nacer el ambiguo nombre que lleva, no es el menor el suponer una especie de abismo entre doctos y vulgares, entre clérigos y laicos, como si las formas de la versificación popular fuesen independientes de la versificación literaria, como si el arte de los versos no respondiese en toda lengua á condiciones prosódicas que son inherentes á la lengua misma é inseparables de sus orígenes. «Imagínese lo que se quiera respecto de las literaturas de primera formación (dice á este propósito un excelente crítico italiano), nadie puede creer que la edad media latina fuese capaz de ningún género de creación *ex nihilo*. En aquella edad de decadencia, pero no de absoluta barbarie, la tradición latina, si bien empobrecida y bastardeada, era siempre el foco luminoso al cual se volvían todos los ojos. Basta pensar en la eficacia que debía tener la liturgia. Eran ciertamente los clérigos los que componían los versos latinos; pero ¿en la iglesia no estaba el pueblo? ¿no salía de allí con ciertas melodías y ciertos ritmos en el oído? ¿no las acompañaba con su propia voz en latín ó en lengua vulgar? ¿Hubo por ventura ningún tiempo en que la religión y el clero dominasen más todas las manifestaciones de la vida? El que poseía alguna aptitud poética, no te-

nía enteramente virgen su sentimiento rítmico, sino educado en algo preexistente. Los mismos juglares habían pasado más ó menos por esta disciplina. El espíritu laico y romancesco se emancipaba luego á su modo, pero el punto de partida era común» (1).

Prescindiendo de la génesis de los demás versos modernos, y concretándonos á nuestro octonario ó pie de romance, creemos que pocos tienen un origen tan claro, y la verdad es que en este punto hay poca divergencia entre los autores (2). Nadie piensa ya en el dimetro yámbico, tan frecuente en los himnos de la Iglesia, ora sea métrico como en San Ambrosio y en Prudencio, ora rítmico y con acento forzoso en la antepenúltima. Porque el dimetro yámbico, en cualquiera de sus formas, lo que engendra es el verso de siete sílabas:

Arbor decóra et fúlgida,
Ornata régia púrpura.
.....
Salvété, flóres Mártyrum
Quos lúcis ipso in limine...

(1) F. d' Ovidio, *Su'l origine dei versi italiani*. (En el *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXXII, 22). Excelente y luminoso estudio, de lo mejor que conozco sobre la materia.

(2) Da por inconcusa esta derivación Francisco d' Ovidio en el recientísimo estudio que acabamos de citar, aunque sin establecer la distinción que considero necesaria entre el octosílabo lírico y el épico. Entre nosotros defendieron la misma teoría con mucha elegancia y doctrina los hermanos Fernández-Guerra (discursos leídos ante la Real Academia Española en 1873). Milá y Fontanals parece admitirla en las *Observaciones sobre la poesía popular* escritas en 1853 (*Obras completas*, t. VI, p. 25). Y no puede decirse que la rechace en la *Poesía Heroica-Popular* (1874), aunque concede mucha mayor importancia á la espontaneidad del verso épico, cuando dice: «Los trocaicos latinos, especialmente el trímetro catalecto, hubieron de influir inmediatamente en la poesía lírica, y mediatamente en el romance» (p. 408). Esta influencia *mediata*, ó si se quiere vaga é indirecta, es la única que admitimos.

Y si se transporta el acento á la última sílaba, *more gallico*, como solía hacerse en el canto, resultará el verso de nueve sílabas, tan copioso en la poesía francesa, tan claudicante en la nuestra:

Arbor decora et fulgida,
Ornata regia purpurá...

.....
Psallentis audit insupér
Praedulce carmen martyris...

El tipo del romance tiene que ser un ritmo trocaico, es decir, un ritmo en que el acento carga en las sílabas impares, y da por resultado un verso de número par de sílabas. Tales ritmos son muy antiguos en latín, y prescindiendo del verso de los poetas cómicos, que por su especial carácter nada tiene que hacer aquí, basta recordar los cantos de los soldados romanos, que son métricos todavía, pero que presentan ya fuertemente marcadas la cesura entre los dos hemistiquios y la pausa final, de este modo:

Ecce Caesar nunc triumphat — qui subegit Gallias,
Nicomedes non triumphat — qui subegit Caesarem;

.....
Brutus, quia Reges ejecit — consul primus factus est;
Hic, quia consules ejecit — Rex postremo factus est;

los del *Pervigilium Veneris*, tan admirablemente parafraseados en castellano por D. Juan Valera:

Cras amet qui nunquam amavit — quique amavit cras amet

.....
Vere concordant amores — vere nubunt alites

.....
Cras amorum copulatrix — inter umbras arborum
Implicat casas virentes — de flagello myrteo,
Cras Dione jura dicit — fulta sublimi throno;

los atribuidos á Julio Floro (1) y para buscar algún ejemplo dentro de casa, los tetrametros trocaicos de una de las inscripciones votivas del templo de Diana en León:

Donat hac pelli, Diana — Tullius te Maximus
Rector Aeneadum, Gemella — legio, quis est septima,
Ipse quam detraxit urso — laude opima praeditus (2).

En manos de los versificadores eclesiásticos el septenario trocaico continúa siendo uno de los metros más populares, y adquiere cada día más regularidad en su estructura silábica.

Apparebit repentina — dies magna domini.

.....
Ad perennis vitae fontem — mens sitivit arida.

.....
Audi, Christe, tristem letum — amarumque canticum

y otros innumerables. En el tetrametro cataléctico, el primer hemistiquio tiene ocho sílabas, y el segundo siete; pero de septenario se convierte en octonario si cargamos el acento en la última sílaba de los hemistiquios pares, como probablemente se hacia al cantarlos. Así en el himno triunfal del emperador Aureliano:

(1) Véanse especialmente los números 213, 214, 215, 218 y 220 de la Antología de Burmann y Meyer:

Bacche, vitium repertor — plenus adsis vitibus,
Effluas dulcem liquorem — comparandum nectari.

.....
Omnis mulier intra pectus — celat virus pestilens,
Dulce de labris loquuntur — corde vivunt noxio.

.....
Sic Apollo, deinde Liber — sic videtur ignifer.
Ambo sunt flammis creati — prosatique ignibus

.....
Consules fiunt quotannis — et novi proconsules:
Solutus aut rex aut poeta — non quotannis nascitur.

(2) Doctamente ilustrado por el P. Fidel Fita en su *Epigrafiya Romana de la ciudad de León* (1866) 133 y ss. Lee *detulit* ea vez de *praeditus* en el último verso.

Tantum vini habet nemo — quantum sanguinis fudit...

 Mille, mille, mille, mille — mille decollavimus.

Si pronunciamos *fudit* y *decollavimus*, los hemistiquios son verdaderos octosilabos, el primero grave y el segundo agudo (1).

Pero en el tetrámetro trocaico acataléctico, tan popular como el otro, ni siquiera es preciso hacer esta violencia á la legítima acentuación latina. Á él pertenecen los sabidos versos del Emperador Adriano:

Ego nolo Florus esse, — ambulare per tabernas,
 Latitare per popinas, — culices pati rotundos (2).

En él está compuesto el salmo de San Agustín contra los donatistas, y este solo ejemplo, que conocemos ya, nos ahorra cualquier otro:

Omnes qui gaudetis de pace — modo verum iudicate.
 Abundantia peccatorum — solet fratres conturbare.

Excluyendo, pues, como tipo inmediato el *septenario trocaico* ó, dicho en términos más clásicos, el *tetrámetro trocaico cataléctico*, aunque deba tenerse muy en cuenta, no sólo por la analogía de su ritmo, sino por la muy razonable sospecha de que en la primera edad de

(1) En el pasquín de la estatua de Julio César «Brutus, quia reges ejecit», el segundo hemistiquio suena para nosotros como octosilabo por la naturaleza de la terminación. El cantar infantil que recuerda Horacio «Rex eris si recte facies» es perfecto hemistiquio de romance, y debe de ser muy antiguo. El mismo ritmo se encuentra en una inscripción de Tarragona:

Vive lactus quisque vivis;
 Vita parvum munus est...

(2) Es notable que estos metros trocaicos estuviesen principalmente de moda entre los versificadores del tiempo del emperador Adriano, que era español, á lo menos de origen. También parece haberlo sido Floro, ora se trate del compendiador de las historias romanas, ora del gramático de Tarragona.

nuestra lengua abundasen las terminaciones agudas más que ahora y lo mismo aconteciese en el bajo latín cantado, ya que no en el recitado; queda como esquema indubitable de nuestro verso nacional el *tetrámetro trocaico acataléctico*, es decir, el *octonario trocaico*, verso de nobilísima prosapia clásica, puesto que se remonta nada menos que al lírico griego Alcman, que floreció más de 600 años antes de la era vulgar.

Pero al decir que nuestro octosilabo es un hemistiquio de este tetrámetro, no entendemos de ningún modo establecer una derivación directa, ni siquiera respecto de los tetrámetros de la baja latinidad. Creemos, por el contrario, y en el presente estudio hemos procurado demostrar, que la forma de los romances, por vieja que se la suponga, no puede considerarse como primitiva, sino como perfección de otra más ruda; y que el verso de diez y seis sílabas fué precedido por otro verso épico ó sistema de líneas largas, cuya verdadera métrica es todavía un problema que bien puede llamarse *crux ingeniorum*. Para que este hórrido y bárbaro metro se convirtiese en octonario, fué menester un trabajo de selección que eliminó los alejandrinos y los endecasílabos de cesura en la quinta; y en esta depuración, es claro que el principal, aunque misterioso agente, fué el genio de la lengua, más inclinada que ninguna de sus hermanas á las combinaciones trocaicas; pero no pudo ser indiferente la existencia de un tipo métrico análogo, sino idéntico, y que había sido empleado en poesías realmente populares, aunque no narrativas, sino líricas. El metro épico no nació del tetrámetro, como en Francia no nació del senario yámbico, pero se regularizó con su ejemplo.

Aquí ponemos término á esta discusión, árida de suyo y que hemos procurado abreviar, acaso con mengua de la claridad que tan difíciles materias exigen. Réstanos, para cerrar este capítulo previo y entrar desembarazadamente en el estudio analítico de los

romances, hacer una clasificación de ellos, no para emular las muy razonadas y magistrales que hicieron Durán, Wolf y Milá, sino con objeto de simplificarlas en lo que cuadra á nuestro especial intento, é indicar las divisiones de nuestro trabajo.

Toda poesía anónima y popular, como son los romances, debe ser clasificada atendiendo á tres criterios: el cronológico, el de materias ó asuntos, y el de las formas artísticas. Si se prescinde de cualquiera de ellos, ó no se los pone en relación, puede incurrirse en graves errores, cayendo en aquel género de pueril y vacío *dilettantismo* de los que citan romances á troche moche y buscan, por ejemplo, revelaciones sociales y políticas sobre la España de la Edad Media en los productos amanerados y fastidiosos de cualquier ingenio culterano del siglo XVII, que resulta convertido en *voz del pueblo* por haber tenido la loable modestia de ocultar su nombre. Todavía hay quien cree en la existencia de un fantástico *Romancero Español*, que *el pueblo* ha venido creando á través de los tiempos, y cuya primera página debió escribirse inmediatamente después del alzamiento de D. Pelayo en Covadonga, dilatándose luego el género entre *acometidas* y *algaradas* (palabras de rigor en tales casos), hasta resultar no sé qué conjunto monstruoso, que muchos hacen profesión de admirar á bulto sin darse cuenta clara de lo que leen y admiran, y del cual otros pretenden sacar una filosofía de la historia, una psicología popular, un programa político y muchas otras cosas á cual más profundas y sutiles.

Claro está que los romances no tienen la rigurosa cronología de las escrituras ni de los diplomas, pero son tan de bulto sus diferencias de contenido y de forma, y, por otra parte, está tan averiguada la procedencia de la mayor parte de ellos y el tiempo en que comenzaron á divulgarse, que es inexcusable ya persistir en el método antiguo, aunque tan gran ejemplo como el de Durán lo autorice, y confundir en un mis-

mo libro y bajo un mismo nombre producciones que no tienen de común más que estar en el mismo metro, y ni siquiera tratado y entendido de la misma manera.

Desde 1815, en que Jacobo Grimm, con adivinación certera y genial, distinguió los romances viejos de los que no lo son, uno solo entre los innumerables romances publicados en Europa se aprovechó de esta distinción: la *Primavera y Flor* de Wolf, que es de 1856. Y aun en éste penetraron varios romances eruditos y artísticos ó semiartísticos, ya para completar ciclos históricos, ya por tratarse de poesías curiosas y de relativa antigüedad. Con esta misma laxitud hemos procedido nosotros en las adiciones á dicha *Primavera*, pero procurando no traspasar el límite marcado por Wolf.

Nuestra colección, pues, y nuestro estudio, por consiguiente, se contrae á los romances *viejos*, entendiendo por tales:

1.º Aquellos cuya existencia en el siglo XV consta de un modo positivo.

2.º Todos aquellos que impresos en la primera mitad del siglo XVI, ya en el *Cancionero General* de 1511, ya en el *Cancionero de Romances* de Amberes, ya en las tres partes de la *Silva* de Zaragoza, ya en pliegos sueltos góticos, ya en cualquier otro libro, presentan los caracteres de la plena objetividad épica ó del lirismo popular. Sólo por excepción tendremos en cuenta los romances publicados después de 1550 (por ejemplo, las *Rosas* de Timoneda), en cuanto pueden conservar algún vestigio tradicional. Pero esta indulgencia no alcanza á las colecciones puramente artísticas, como el famoso *Romancero General* de 1604, cuyo estudio queda íntegramente reservado para la historia de la poesía lírica del siglo XVI.

3.º Los romances que, recogidos modernamente de la tradición oral, en mejor ó peor estado de conservación, pueden considerarse como variantes de los viejos, ó presentan un tipo análogo á ellos. En esta parte

hay que proceder con cautela, para no confundir lo popular con lo vulgar, ni tampoco con las reminiscencias literarias que han llegado al pueblo más de lo que se piensa.

La cronología especial de cada romance viejo es hoy inasequible y quizá lo será siempre, pero caben muy razonables conjeturas, fundadas no tanto en el estilo, que es bastante uniforme en ellos y que corresponde, no á la época de su composición, sino á la de su divulgación por la escritura ó por la imprenta, cuanto en sus caracteres intrínsecos, en la índole de las asonancias, en la mayor ó menor pureza de los elementos épicos, en el empleo de ciertas fórmulas narrativas, en los pormenores de las costumbres que reflejan, y como criterio más seguro, en la comparación con sus fuentes, es decir, con las gestas, crónicas y demás documentos históricos y poéticos de donde casi todos proceden.

Considerados en general, y por grandes grupos, los más antiguos son los pertenecientes á los ciclos históricos. Con ellos puede competir en antigüedad alguno de los Carolingios, pero la mayor parte pertenecen á una elaboración épica más reciente, á pesar de ciertas rarezas de su lenguaje. Los pocos romances de la Tabla Redonda, son seguramente posteriores, dada la tardía introducción y escasa popularidad de este ciclo en Castilla; y tenemos por los más modernos los novelescos y caballerescos sueltos, con muy pocas excepciones.

Pasando á la división fundada en el contenido de los romances, no encuentro cosa substancial que modificar en la que adoptó Wolf para su *Primavera* y perfeccionó Milá en su memorable tratado *De la poesía heroico popular castellana*. Trataré, pues, sucesivamente, de los romances históricos, de los caballerescos y de los novelescos, distribuyéndolos así según sus principales temas:

I.—Romances históricos:

- a) El Rey D. Rodrigo y la pérdida de España.

- b) Bernardo del Carpio.
c) El Conde Fernán González y sus sucesores.
d) Los Infantes de Lara.
e) El Cid.
f) Romances históricos varios.
g) El Rey D. Pedro.
h) Romances fronterizos.

II.—Romances del ciclo Carolingio.

III.—Romances del ciclo bretón.

IV.—Romances novelescos sueltos.

V.—Romances líricos.

Los romances Carolingios se agrupan naturalmente por los personajes á quien se refieren (Montesinos, Gaiferos, Durandarte, etc.); los novelescos por la comunidad de temas ó semejanza de situaciones. Quedan algunos que parecen un libre juego de la fantasía ó una expansión del sentimiento individual, y para éstos reservamos la calificación de líricos, que ha de entenderse en sentido muy lato, puesto que esta poesía nunca pierde del todo su fundamental carácter épico.

Por lo que toca á su estilo, ó digamos á su técnica, casi todos los romances de que vamos á tratar pertenecen á una de las dos categorías que se designan con los nombres no enteramente adecuados de *populares* y *juglarescos*. Tan populares fueron unos como otros, y los juglares sirvieron de intérpretes á una y otra poesía, puesto que no consta que en Castilla hubiese más clase poética que ellos; pero esta distinción tiene un valor real, en cuanto sirve para deslindar dos épocas diversas (aunque no primitiva ninguna de ellas) de nuestra literatura épica. Los romances llamados por antonomasia *populares*, parecen y suelen ser fragmentos de antiguas canciones de gesta, rapsodias de una *Iliada* sin Homero (como ingeniosamente se ha dicho), y nos subyugan por lo rápido y animado de la narración, no menos que por la absoluta impersonalidad del narrador, el cual, por decirlo así, se confunde con

su asunto. Los romances llamados *juglarescos*, que tanto abundan en el ciclo Carolingio, y que hasta por la extensión material se distinguen de los otros, difieren todavía más en el modo de la narración, que suele degenerar en lánguida y palabarrera, y tienen ciertos visos de composición artificial, revelando la mano de un versificador más ó menos hábil, que utiliza elementos preexistentes, repite ciertas fórmulas convencionales, ó combina fragmentos de diversas canciones. En algunos de ellos, hasta consta el nombre de su autor ó refundidor.

Algunos romances eruditos y artísticos ó semi-artísticos, que tuvieron céntrica en la *Primavera* por las razones ya dichas, no son tantos ni tales que exijan clasificación especial.

Tal es el plan que me he propuesto en este trabajo, plan que poco difiere, como se ve, del que trazó en su libro clásico sobre esta materia el Dr. Milá y Fontanals, mi venerado maestro, de quien puedo decir, repitiendo las palabras de Stacio en loor de Virgilio: «*Longe sequor et vestigia semper adoro*» (1).

(1) Omíto la bibliografía de las colecciones de romances y de los principales libros que de ellos tratan, remitiendo al curioso á los excelentes catálogos de Durán (*Romancero General*), á los *Studien* de Wolf, á la *Poesía Heroico-Popular* de Milá, y al segundo tomo de esta *Primavera*, en cuyo apéndice tercero he puesto la descripción de los romanceros más antiguos.

II

Los ciclos nacionales. — a) El último rey godo de España.

Los romances relativos á D. Rodrigo y á la pérdida de España, no son muchos ni muy antiguos, pero las tradiciones en que se fundan ofrecen particular interés, tanto por ser uno de los pocos temas históricos en que la influencia árabe prepondera, como por la circunstancia, rara en verdad aunque no única, de haber suministrado elementos á una canción de gesta francesa, invirtiéndose en este caso la relación que generalmente se supone entre nuestra epopeya y la de nuestros vecinos. El estudio profundo y detenido de estas leyendas es materia en que actualmente ejercita su pluma el docto y afortunado colector de los romances asturianos D. Juan Menéndez Pidal, y á juzgar por la primera parte de su trabajo, única hasta ahora publicada (1), creemos que ha de agotar la materia, ofreciendo grandísimas novedades. Como la aparición de tal monografía hará muy pronto inútil este capítulo mío, le abreviaré cuanto pueda, limitándome á las tradiciones que fueron cantadas y atendiendo más á la parte fabulosa que á la histórica, puesto que es imposible reducir á breves páginas lo mucho y bueno que se ha dicho ya sobre la catástrofe de la monarquía visigótica (2), que ha recibido inesperada luz del ha-

(1) *Leyendas del último rey godo*. (En la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Diciembre de 1901)

(2) Son libros indispensables sobre este argumento: Dozy, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen âge*, Leyde, 1881. (Tercera y definitiva edición.)