



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

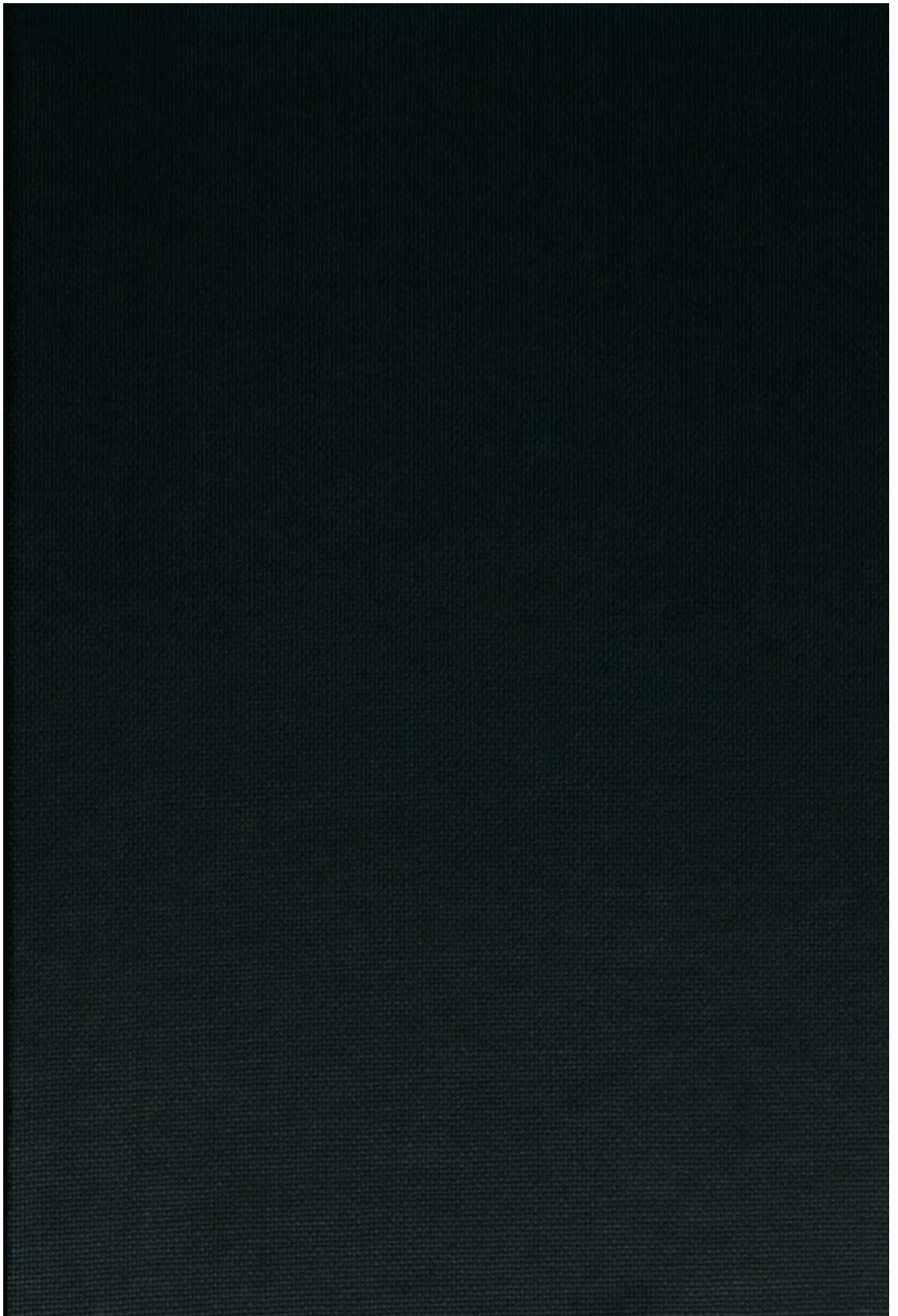
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.





Vet Span. III B.291



DE LA
POESÍA HERÓICO-POPULAR CASTELLANA.

1894

...



DE LA POESÍA HERÓICO-POPULAR CASTELLANA,
ESTUDIO

POR EL DOCTOR DON MANUEL MILÁ Y FONTANALS, CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA.—BARCELONA, VERDAGUER (XVL-481), 1874.

Figura hace años y en puesto muy principal entre los críticos españoles el erudito y laborioso profesor de la Universidad de Barcelona D. Manuel Milá y Fontanals, y su *Estudio de la lengua y poesía provenzal* llevó su nombre y autoridad á países extranjeros, de la misma manera que sus obras didácticas le han conquistado el respetuoso cariño de la juventud estudiosa, y sus afanes por las glorias de la antigua literatura de Cataluña la estima de cuantos escuchamos los acentos de la musa catalana con el enternecimiento con que se escuchan acentos maternos.

Ultimamente el distinguido profesor ha dado á la estampa el libro cuyo título sirve de epígrafe á este escrito, y el asunto, el renombre del autor, la manera de tratarlo y los resultados obtenidos en tan afanoso estudio, exigen que la atención de nuestros críticos y de los amantes de la poesía nacional

despertado en el público la curiosidad ni recogido aún de la crítica el aplauso á que tiene indisputable derecho; pero el libro del Sr. Milá es de los que ganan con el trascurso del tiempo, y estoy seguro de que como un manual clásico se le consultará siempre por cuantos aspiren á conocer la historia de nuestra poesía popular, porque se encuentran en él todos los datos y noticias referentes al tema, puntualizados, juzgados y traídos con oportunidad al extremo, para que sirven, que con ellos queda ilustrado ó decidido.

Una erudicion de Benedictino y un trabajo de valerosa perseverancia, mantenida con creciente entusiasmo por ideas hermosas y deberes sagrados, avaloran el libro del Sr. Milá desde la primera á la última página. No sólo los datos recogidos por la erudicion histórica desde los primeros cronistas, y las opiniones sostenidas por los críticos literatos, desde el marqués de Santillana hasta la Historia del malogrado profesor de Sevilla Fernandez Espino, encuentran lugar y ocasion para producirse en el libro de Milá; sino que uno por uno los romances coleccionados en la *Primavera* y en el Romancero de Durán han sido analizados, discutidos y agrupados segun su sentido y segun los elementos históricos ó artísticos que revelaban, tarea impropia por lo larga y minuciosa, tarea que exige verdaderos sacrificios del autor al asunto, que por desgracia son muy raros en la historia de la erudicion contemporánea.

Sirve, en efecto, el *Estudio* de Milá de resúmen y complemento á todos los trabajos del presente siglo sobre nuestra poesía popular, y en sus páginas se

sigue la historia de la crítica contemporánea desde Sanchez y Moratin hasta Durán y Rios, desde Huber y Herder hasta Wolf, Hinard y G. Paris, pasando por Schlegel, Hegel, Clarus y Lemckhe. Es libro indispensable á los estudiosos, y de gran interes para los aficionados á las glorias de nuestra hermosa literatura popular.

Encabeza el libro una *Oracion* acerca de la literatura nacional, y con razon coloca el distinguido profesor este discurso al comenzar sus trabajos, porque en él se compendian las teorías y juicios sobre la literatura española, que le guían en la monografía que sigue á continuacion. Nota Milá los caracteres generales de la inspiracion castellana en los primeros siglos de la reconquista; advierte el espíritu democrático de nuestras instituciones; señala la influencia del sentimiento religioso, y acariciando ya la tésis de este libro (IX), imagina que hubo en lengua castellana «himnos bélico-religiosos,» y lamenta el no saber siquiera la forma poética que vistieron aquellas piadosas y bellas tradiciones. «Pero si se han perdido, en el caso muy probable de que existieran, los primitivos cantares de estos y otros asuntos, continúa Milá, sabemos que se cantaron los hechos de los principales héroes de la poesía castellana, *viviente* expresion del espíritu nacional. Así Bernardo del Carpio, Fernan Gonzalez y el leal y mal galardonado vasallo Rodrigo Diaz.

Despues de hablar de los personajes *típicos* de la antigua poesía heróica, indica Milá las influencias que se dibujaron en la historia literaria, rechazando opiniones extremas respecto á la francesa, á la

hebraica y arábica. Tocando en sus últimos días la Edad Media, comenzaron á recibir su actual estructura (hácia el siglo XIV) los romances, preciosísimas rapsodias, *gérmen ó fruto*, segun opuestos pareceres, de la epopeya heróica, y que fueron ó *feliz engendro del maridaje de los dos períodos, ó legado de los antiguos tiempos*, á los últimos de la Edad Media que en él imprimieron el sello de elegancia que solían ofrecer sus obras (pág. XIX). «Mientras se reformaban ó se componían los romances, etc.»

No necesito continuar el extracto. En los conceptos señalados están con toda claridad expuestas las dudas críticas que trabajaban el espíritu del distinguido profesor, y á resolverlas consagró el Estudio que apareció diez años despues de formuladas en la Oracion inaugural.

Esta noble perseverancia en el estudio de un problema literario, que no se cansa ni distrae por el trascurso de los años, es siempre rasgo meritorio y envidiable en el literato; pero mucho más en estos dias en que, solicitados de mil modos por el bullicio de las ideas y de los sucesos, más seguimos la corriente exterior y extraña, que perseveramos en la ordenada educacion é instruccion de nuestro espíritu, segun las necesidades que él mismo revela, formulando esas dudas y sufriendo en esas perplejidades que el de Milá declaraba en 1865 y que le obligaron á la tarea terminada en 1874.

Con esta clave ya se adivina el asunto del libro. Lo plantea Milá (despues de recordar en una extensa noticia bibliográfica las doctrinas y los juicios de cuantos críticos se han ocupado directa ó incidentalmente de la poesía heróico-popular) pre-

guntando en los términos siguientes (pág. 106):

A. ¿Existió en la poesía castellana una epopeya en el sentido de sistema (indígena ó aclimatado) de relatos extensos?

B. Los romances de asuntos cídicos que ahora poseemos, ¿son tradición no interrumpida más ó ménos modificada de otros primordiales anteriores á los relatos largos?

C. Los relatos largos, ¿fueron á su vez formados de romances primordiales?

Conocido el cuestionario, veamos los estudios y soluciones del distinguido profesor.

A. 1.

Procede Milá de una manera que podríamos llamar analítica, y entra en materia con el estudio de las tradiciones que se conservan relativas á D. Rodrigo, último Rey de los Godos (II, pág. 107, 130). Sin perjuicio de discutir el procedimiento al exponer las conclusiones del celebrado profesor, entiendo que D. Rodrigo no pertenece á la epopeya castellana, al *sistema* de relaciones extensas que existió. Cierto que los cronistas árabes desde los primeros siglos recogieron la tradición referente al monarca vencido; pero esa tradición nació y se perpetuó entre los árabes exclusivamente. Cierto que Ebn-Abdo-l-Haquem refiere la desventura de la hija del conde D. Julian; que existen en los escritores árabes noticias de prodigios y maravillas que anunciaban la caída de los Godos, y que la leyenda de la hija de D. Julian pasa, enriquecida y adornada con

los episodios de la casa misteriosa de Toledo y los incidentes de la batalla de Guadalete, por todas las crónicas é historias árabes de la conquista de España; pero no es ménos cierto que primitivas crónicas cristianas no mencionan el caso, y que es necesario llegar al Silense, ya en el siglo XII, para encontrar la triste historia de la doncella goda.

Este silencio de los primitivos cronistas cristianos es de peso en la cuestion histórica y poética; pero resuelve el caso el que no se haga mérito de la tradicion en la reproduccion legendaria de la historia castellana que se lee en las primeras tiradas del poema de Fernan Gonzalez y que siempre he considerado de la mayor importancia para el asunto. «Dios no le era amigo»—dice por toda razon el piadoso autor del poema, y dejados los godos de la mano de Dios, la traicion de D. Hlan y el desarme del pueblo goda dieron la victoria á los infieles. Sabido es que en las 172 primeras coplas del poema de Fernan Gonzalez, el autór quiere contar cómo ganaron á España los antepasados que vivieron huidos y como desheredados, y principalmente cómo fueron *perdiendo y cobrando la tierra*, fasta que *fuera el conde que dicen D. Ferrando*. Este es el asunto de la verdadera epopeya castellana, «contar cómo fueron perdiendo y ganando la tierra», y al tejer esa historia el poeta, se inspira en los relatos vivos en la fantasia nacional, escritos sin duda alguna, y á los que alude en esta interesante aunque abreviada exposicion de la epopeya castellana, hasta el famoso conde de Castilla.

No obsta al caso que el poeta sea ó pertenezca á los eruditos y que el poema se clasifique como per-

tenciente á la poesía heróico-erudita, porque si la observacion interesa para el estudio de las formas artísticas, no quita ni pone al caso para que yo lo cito, que es mostrar que la reconquista, el ir *perdiendo* y ganando la tierra, era el verdadero asunto de la poesía castellana, y á este argumento no pertenece la figura de D. Rodrigo.

Muy ocupados de sí, como todo pueblo que pelea sin descanso y que conoce lo largo é inacabable de la pelea, los castellanos en su leyenda estimaron poco la tradicion gótica. Perdióse la influencia de aquella raza dominadora en los primeros siglos, y las restauraciones intentadas por los primeros Alfonso no florecieron. No poco influiría una oposicion etnológica con las razas que, asentadas al Norte de la Península, en las Cantabrias y en las Astúrias, tomaron sobre sí el peso de la reconquista, para reparar el mal hecho por aquellos que habían vivido como *desheredados y fuidos*, segun dice el poeta, aludiendo claramente á los emigrados de los verdaderos dominios godos, y que se ampararon de la fortaleza de los montañeses.

La tradicion relativa á D. Rodrigo no era parte integrante de la epopeya nacional. La historia de la pérdida de España era asunto de otro cantar.

43. El conde D. Illan, *como avedes oido*,
Commo ovo por las parias, etc.

dice el poeta, aludiendo á la narracion poética que existía sin duda, y sobre la cual pasa sin otro encajecimiento.

D. Rodrigo no significa más que la pérdida de España. No es una figura, un personaje en la epopeya

española. Es sólo un antecedente que ocupa á los cronistas exclusivamente cuando tratan de consignar las causas de la pérdida de España. Fueron los pecados de Rodrigo, no ménos desordenado que Wítiza, segun Sebastian de Salamanca; fué la traicion de D. Julian, segun el Silense, que vengó de esta manera la liviandad del Rey, y despues el Tudense recoge la tradicion arábiga, que completa el Toledano, cuyas huellas sigue la Crónica General, pasando de ésta á las demas crónicas é historias, hasta que el espíritu critico de los últimos dias puso en tela de juicio todas aquellas amplificaciones y episodios.

La reconquista es el asunto de la epopeya: los héroes de la reconquista los verdaderos personajes de esta epopeya.

Este juicio, que es conviccion arraigada en mí, no va tan léjos, sin embargo, como escribe el mismo Milá, diciendo (pág. 122) que no es posible conjeturar que la leyenda de Rodrigo y D. Julian produjese cantos populares que de los árabes ó de los primitivos españoles se trasmitieran á las sucesivas generaciones, ejercitándose á lo sumo la inventiva popular en la topografía de la batalla y en la desconocida suerte de Rodrigo.

No niego yo que los cronistas árabes recogieran una tradicion poética y popular muy extendida entre los suyos; tampoco que se conservara una narracion relativa á Rodrigo, cuando se escribió el poema de Fernan Gonzalez; me limito á creer que la leyenda de Rodrigo es extraña al sistema de narraciones que constituyeron la epopeya nacional castellana.

Los pocos romances viejos relativos á D. Rodrigo

confirman el juicio expuesto, porque se originaron de la Crónica general, como atinadamente afirma Milá, y á mayor abundamiento no constituyen un ordenamiento, no se enlazan como partes de un todo, sino que son ampliaciones de una situación contada por la Crónica como el segundo que contiene las quejas de la Cava á su padre, el tercero que transcribe la carta de D. Julian al rey moro, y el quinto consagrado á las lamentaciones de la reina por la fuga de D. Rodrigo, expansiones líricas poco adecuadas á la índole y condicion de los romances primitivos.

¿Pero qué importancia tiene para el asunto el que Milá comience con el estudio de D. Rodrigo el de la epopeya castellana? La tiene, porque dificulta la concepcion de la verdadera inspiracion épica castellana en la Edad Media, que no es la remembranza de los hechos señalados y portentosos cumplidos por un héroe; no es la narracion de un suceso aislado, como acontece en la poesía heróico-popular francesa, sino la representacion artistica de la nacionalidad más enérgica y fiera que se engendra en los siglos medios.

Comenzando el estudio por D. Rodrigo, ha de aparecer la epopeya como una galería de héroes, sin otro lazo interno que su condicion de españoles; como una sucesion de epinicios aislados que no guarden entre sí la íntima y enérgica sucesion de ideas y de inspiraciones que forman la unidad estética de la creacion heróico-popular. Entre D. Rodrigo y Bernardo del Carpio no hay filiacion posible. El uno es godo, el otro español: aquel señala el término último de una edad; éste el origen

de Bernardo de Ribagorza como del punto de partida de la transformación del feudatario carlovingio, en el sobrino de Carlomagno, y de éste en el Bernardo del Carpio, castellano por ambas líneas y valedor fortísimo del sentimiento nacional en la corte de D. Alfonso el Casto.

La hipótesis es ingeniosa, pero se me antoja harto lenta y gradual y artificiosa la transformación. El procedimiento es muy de eruditos, para que se avenga á la briosa espontaneidad de la fantasía popular.

Cierto que existía la canción de Rolland; cierto que pudo ser conocida la crónica atribuida á Turpin; cierto que no debemos fijar los ojos en otras fechas que en el último tercio del siglo XI, pero creo, no es aventurar suponer que si los vencidos guardaron memoria de Roncesvalles, con tanta ó mayor razón la guardaron los vencedores. Ni el conocimiento del poema francés pudo llegar siquiera á los eruditos, ni nadie más que los doctos gustaron la crónica de Turpin; ni los hechos de Bernardo de Ribagorza tuvieron en la historia tal resonancia que su nombre fuera popular en Castilla en los días de Alfonso VI, de manera que sólo existía el vago renombre de Carlomagno y la gloriosa reminiscencia de una sangrienta victoria sobre los franceses en Roncesvalles.

Estos dos son los únicos elementos ó datos materiales de la creación de Bernardo: el conocimiento del orgullo, grandeza ó majestad de la Francia, representado típicamente en Carlomagno, y la memoria de una sangrienta victoria en que quedó humillado aquel orgullo. La prueba es que Rolando sólo apa-

rece en las primitivas narraciones como uno de los héroes conocidos que murieron, de donde infiero que va muy lejos de la verdad M. G. Paris al suponer que se creó á Bernardo para oponerlo á Roldan, y que se ha dejado influir más de lo justo nuestro Milá por el sabio erudito frances, al presentar las hipótesis de que me ocupó, sobre la generacion poética de Bernardo del Carpio.

Los dos elementos poéticos que he señalado fermentaban en la fantasía del pueblo castellano: era necesaria la idea, la inspiracion, la pasion que los coordinara y fundiera en una creacion artística, y esta inspiracion en la poesía heróica popular nace y se origina siempre de la vida actual, de la historia contemporánea. La influencia francesa era tal en los dias de Alfonso VI, que si disgustaba al clero nacional y discontentaba á la nobleza, indignaba al pueblo, apegado á los suyos que veía desdeñados, y amante de sus usos y de sus ritos y de sus tradiciones, que miraba desconocidas por la nueva clerencia y por el tropel de francos que rodeaban á la reina francesa. Esta viva y generosa protesta del espíritu nacional contra la Francia fué la que se encarnó por la musa popular en Bernardo del Carpio, personificando en un héroe, á la manera propia de la creacion épica, el sentimiento y la aspiracion popular. Reivindicaba la inspiracion castellana su nacionalidad, maltratada por monjes cluniacenses y por barones francos, arrojándoles á la cara Roncesvalles, que presenció la rota de la más augusta representacion de la grandeza imperial de la Francia.

Nuestra epopeya es una epopeya nacional: la

musa inspiradora es un fiero, altivo é irascible sentimiento de nacionalidad.

Ya en 1861, ante el claustro de la Universidad de Valladolid, había sostenido la misma tesis, que repetí en las lecciones dadas en 1868 en el Ateneo de esta corte, y las hipótesis de Hinard, ni las de M. G. Paris, ni las de L. Gauthier, ni aún las más ingeniosas y discretas de Milá, me llevan á creer que fué Rolando el modelo de Bernardo del Carpio y que su aparición en la leyenda castellana sólo recuerda un remedo feliz de un héroe carlovingio. Si por fortuna conserváramos la *Estoria* y los *Cantares de gesta* sobre Bernardo del Carpio, que tuvo á la vista el redactor de la Crónica general, quedaría de todo punto confirmada mi opinion. Creo, como Milá, que hubo estoria y cantos de gesta sobre Bernardo. La Crónica general lo repite muchas veces. Creo que la *Estoria* redactada por los eruditos reflejaría aquel mal escondido enojo y aversion contra los Carlomagno y sus franceses que se advierte en la crónica del monje de Silos, y expresarían los cantares de gesta, este adorable sentimiento de independencia nacional á quien debe nuestra historia su blason divino.

Yo tengo para mí que al comenzar el siglo XII eran populares en España los cantos de gesta, en que se narraban las proezas de Bernardo del Carpio; y no de otra suerte puede explicarse que el Tundense, el Toledano, y sobre todo la Crónica, recogieran tan acabada relacion, y sobre todo que la Crónica se empeñara en distinguir lo que debía ser tenido por cierto de aquello que no podía ser creído. Contemporáneos y enlazados con los cantares

del Cid, iban en la poesía heróico-popular los de Bernardo del Carpio, y entre los romances que se conservan, pocos hay que traigan más enérgicamente á la memoria aquellas primitivas narraciones como el que comienza:

Las cartas y mensajeros
Del Rey á Bernardo van, etc.,

en el que la viveza de la exposicion le presta un colorido dramático muy propio de las epopeyas primitivas. No una, sino dos versiones se conservan en el Romancero de tan bellísima escena, lo que permite suponer la abundancia de materiales épicos á que acudían los juglares al referir las hazañas de Bernardo.

Contra la hipótesis que yo aventuro, cabe el objetar si es propio de la poesía heróica y popular personificar las ideas y los sentimientos, creando de la nada el personaje, ó si, por el contrario, la realidad histórica ha sido dato necesario para esas grandes creaciones legendarias, por más que se haya engrandecido y sublimado el hecho histórico. No intento renovar famosas discusiones sobre sistemas crítico-estéticos aplicados á la poesía épica; son temas de aula que no hacen al caso; pero sí debo consignar que la personificación en personajes poéticos de creencias, pasiones y aspiraciones nacionales, me parece tan propia por lo ménos de la fantasía popular, como las apoteosis de los personajes históricos convertidos en héroes y semidioses.

Repito que entiendo con Milá que hubo (en el siglo XII) cantares de gesta, y aún historias relativas

á Bernardo del Carpio, por mas que no conserve-
mos hoy otros monumentos poéticos que recuerden
aquella creacion que las crónicas del siglo XIII y
los romances.

III.

Milá ha comprendido bien, á pesar de que no la
consiente la bibliografía literaria, que el héroe que
se da la mano con Bernardo del Carpio es el conde
Fernan Gonzalez (IV, págs. 173-218). Como es sa-
bido, conservamos del héroe castellano las coplas
de la Crónica rimada del Cid, ó sea Leyenda de sus
mocedades ó D. Rodrigo, las coplas de G. de Berceo
en la vida de San Millan, y por último, el poema de
Fernan Gonzalez, escrito, en mi sentir, por los años
1235 á 1245, ántes que la Crónica General, que se
sirvió de este poema al referir las hazañas del fun-
dador de la independendia de Castilla.

La relacion de la historia con la poesía es evi-
dente, y no hay para qué detenernos tampoco en
advertir de qué modo y en qué extremos la poesía
completó ó alteró los datos históricos.

Pero el poema de Fernan Gonzalez no es ya una
composicion popular, es erudita. Lo declara así su
forma métrica, su lenguaje, su manera de exponer
y narrar, el estilo y las tendencias que se revelan
en el escrito, y convienen en ello todos los cri-
ticos.

No cabe duda, atendido este carácter del poema
de Fernan Gonzalez, que fué una reproduccion eru-
dita de antiguos cantos de gesta, muy generaliza-
dos á fines del siglo anterior y referentes á sus

primeras guerras con los moros, sus guerras con los reyes de Navarra y condes de Tolosa, la victoria de Hacinas, la venta del azor y el caballo al rey de Leon y la generosa intervencion de su esposa cuando sus prisiones en Leon.

Desfiero en un todo y por completo á estas juiciosas suposiciones del docto crítico, que se robustecen, no sólo considerando la diversidad de fuentes que acusan las coplas de Berceo, las narraciones de la Crónica rimada, las que siguió el redactor del privilegio y voto de San Millan, sea cualquiera la época en que se formó aquel documento; sino porque rastreando los datos que se nos conservan en los numerosos romancés viejos referentes á Fernan Gonzalez, se advierte que se inspiran en muy diversas fuentes y de carácter diferente. Pero descartando por un trabajo crítico, que no es difícil, los arreos eruditos del poema de Fernan Gonzalez, se reconocen las formas primitivas del canto de gesta ó del poema espontáneo y popular, que sirvió de asunto al *mester de clerecia* que ha llegado hasta nosotros.

Milá sigue el *ciclo* de Fernan Gonzalez en las tradiciones relativas á Garcia-Fernandez, Sancho Garcia, Garcia II y Sancho el mayor de Navarra. Se justifica la existencia de estos nuevos cantos con la narracion del autor de la Crónica rimada del Cid (40-65), en la que recoge la tradicion relativa á los descendientes de Fernan Gonzalez, refiere el asesinato de los infantes de Salas, y cómo se hizo reinado Castilla con Sancho Abarca, etc., en cuyo fragmento descubre con verdadera penetracion las tradiciones ó cantos relativos al casa-

miento de García-Fernandez y á los siete infantes de Lara. Estas aventuras y rasgos poéticos se recogieron tanto por el Toledano como por la Crónica General que refirieron la historia de Argentina y las traiciones de la madre de D. Sancho. Refiriéndose tambien al *Romanz*, el códice escorialense cuenta con rasgos poéticos cómo mataron los Velas al infante D. García, y la escena no puede ser más dramática, viéndose el infante abofeteado, intercediendo su prometida la infanta Leonesa y muriendo á manos de su padrino en la pila bautismal. Y aún la infanta, llegado el día de la venganza, mata con sus propias manos al último de los Velas, que había sobrevivido al terrible castigo del fuego que impuso á los asesinos Ferran Gutierrez. Esta trágica historia, así como la caballeresca relativa á la reina esposa de D. Sancho, tan repetidas por nuestros cronistas, á partir de la general, patentizan la abundancia de cantos de gesta relativos á los sucesores de Fernan Gonzalez en la primera mitad del siglo XIII.

Milá consagra el capítulo siguiente (VI) á la tradicion de los infantes de Lara. La familia de los Velazques, poderosísima en Galicia, camina á la par de las familias reinantes en los primeros siglos de la Reconquista, pero tachada por alianzas vergonzosas con los moros y por su espíritu desasosegado y turbulento. En la Crónica rimada del Cid y en el Poema de Fernan Gonzalez se encuentran alusiones á este famoso linaje; pero por último en la Crónica General va referida la espantable tragedia que hizo memorables á los infantes de Lara, y que comienza con las insolencias de doña Lambra y concluye con la venganza de Mudarra.

La Crónica General siguió sin duda antiguos cantares. Milá escrupulosamente analiza la prosa de la Crónica, y á semejanza de otros trabajos análogos, encuentra rastros evidentes de la versificación del monumento que muy á la ligera desleía en prosa el cronista. Los romances, y muy especialmente el que comienza:

Pártese el moro Alicante
Vispera de Sant-Cebrian, etc.,

revelan las antiguas tradiciones épicas, que recordaban en Castilla las disensiones de famosas familias y quizá los malos hechos de los Velazques.

Pero las tradiciones poéticas que conciernen á los sucesores de Fernan Gonzalez y á los infantes de Lara, no son episodios de la epopeya castellana que va directamente de Fernan Gonzalez á Rodrigo Diaz, expresando enérgicamente esta sucesion el autor de la leyenda de Rodrigo, que entronca la familia de los Lainez con la sucesion del famoso conde soberano de Castilla.

Es significativa y verdaderamente simbólica esta filiacion. Representa la natural sucesion de los momentos, como se dice ahora, de la inspiracion castellana. Es un eslabonamiento poético tan vivo el que existe entre Fernan Gonzalez y el Cid, como el que se ve entre la historia leonesa y la castellana en la marcha de las ideas y de las instituciones.

Milá no se pára en estas relaciones; quizá por influjo de escuela las desatiende. Quizá concibe la poesía castellana á la manera cíclica de la poesía

francesa, llevado de su afición á G. Paris y L. Gauthier; pero en mi sentir, la forma general que reviste la poesía heróica española es muy distinta de la cíclica, tan propia de la inspiración Bretona y Carlovingia.

IV.

Al Cid, como era natural, consagra Milá mayor estudio y más detenido comentario (VII, p. 219-300). Los elementos históricos y poéticos de esta figura gloriosa entre las glorias literarias de las naciones europeas, son muy conocidos, gracias al extenso estudio de Dozy y á mi ilustre maestro Amador de los Rios, que en el tomo III de su Historia de la Literatura, consagró cinco extensos capítulos al examen de los monumentos poéticos referentes al héroe castellano (pág. 3-218).

Con estos precedentes tan conocidos y de tanta autoridad, corre fácilmente la pluma del erudito profesor, compendiando los datos históricos que constituyen la biografía histórica del héroe, notando cómo se extendió su fama y el prestigio de su nombre á naciones extrañas; y pasando á los monumentos poéticos, expone el cantar latino publicado por Du-Meril, la remembranza de la Crónica del sitio de Almería, y llega al Romance, poema ó cantares del Mio Cid, compuesto en el siglo XII, deteniéndose con amorosa complacencia en la exposición de la última parte del poema referente á las Cortes de Carrion. Juzga Milá con verdad y acierto este admirable monumento de la poesía heróico-popular, y lo

califica de obra maestra, cuyo asunto fué celebrar las bodas de las hijas del Cid. Lo divide en tres partes, que comprenden: la primera (v. 1.—1.092), la salida de Castilla y las primeras hazañas; la segunda (v. 1.093-2.287), que llega hasta la celebracion de las bodas; y la tercera (v. 2.288-3.741) canta la cobardía, el crimen y el castigo de los infantes y el nuevo casamiento de las hijas del Cid. Impugna con razon Milá á los que tildaron el poema de Crónica rimada; discurre atinadamente sobre las tradiciones y verosimilitudes históricas que mueven á creer no fué el casamiento con los infantes pura invencion de los juglares, y llega al exámen y juicio de la Leyenda de las mocedades del Cid, ó Crónica rimada, ó el *Rodrigo*.

Entiende Milá que la copia de la leyenda ó cantar de Rodrigo, de fines del siglo XIV, es muy posterior á la época en que fueron compuestas las narraciones que comprende y cuyo lenguaje se presenta modernizado. Supone Milá que fué esta obra una refundicion, debida quizá á un juglar, de un canto antiguo, con noticias y rasgos tomados de otros cantares referentes á los Condes de Castilla. Opina que el cantar de Rodrigo es posterior al poema de Mio Cid, sin que las observaciones que apunta basten en mi sentir á refutar la opinion contraria, popularizada por Rios, y señala las últimas décadas del siglo XII como la fecha en que se escribió el cantar de Rodrigo.

Pasa Milá del estudio de estos monumentos poéticos al de las Crónicas; y respecto á la general, señala la parte correspondiente al cantar de Rodrigo, al poema de Mio Cid y á cantares perdidos. Este

último extremo es de interes. Corresponden, segun Milá, á cantares de que no queda noticia el relato histórico de la muerte de D. Fernando I; del reinado de D. Sancho y del entronizamiento de Alfonso VI; y estos cantares eran sin duda los que se citan en el códice mencionado por Rios, en los manuscritos citados por Berganza y en el mismo Ocampo (folio 244 vuelto). *El cantar de D. Fernando* que cita el códice de la Nacional; *los cantares* de que hablan los manuscritos de Berganza y el redactor de la Crónica, son sin duda las fuentes de que nacen estas ampliaciones de la Crónica General.

En el estudio del Romancero del Cid, distingue Milá los romances de la epopeya correspondiente al Rodrigo, en la cual coloca los famosos,

Ese buen Diego Lainez...
Cabalga Diego Lainez...
Dia era de los Reyes, etc.

y con selecta crítica distingue asimismo los RR. que se originan de la Crónica y los que nacen de asuntos é inspiraciones del Poema de Mio Cid.

¿Qué se desprende de este erudito estudio? Que el Poema de Mio Cid y la Leyenda de Rodrigo eran anteriores á la Crónica, es punto de antiguo averiguado. Que las crónicas se calcularon en los cantos de gesta ó utilizaron los cronistas las creaciones juglarescas para sus narraciones, tambien es aserto incontrovertible y al cual Rios habia puesto el sello definitivo con la publicacion de los tomos III y IV de su Historia.—¿Qué puede proponerse y que se propone Milá reproduciendo los resultados ya sabidos de la erudicion contemporánea, sobre el

cantar de Rodrigo, el Poema de Mio Cid y el Romancero del Cid?

No se propone otra cosa que contestar á la primera pregunta de su cuestionario, á saber:—¿Existe en la poesía castellana una epopeya en el sentido de sistema (indigeno ó aclimatado) de relatos extensos? (pag. 106).

Lo que resulta, leídas y meditadas las 300 páginas del libro cuyo contenido he expuesto, es que existen ó existieron en la poesía castellana relatos extensos, *pero aislados*, concernientes á Bernardo del Carpio, Fernan Gonzalez y sus sucesores, y otros llegados en su pristina pureza á nuestras manos, referentes á Rodrigo Diaz de Vivar.

No es esta respuesta á toda la pregunta. Milá preguntaba «*si existía una epopeya en el sentido de sistema.*» A esta pregunta no ha contestado Milá en los siete capítulos reseñados, y no ha procurado abordar el tema siquiera, y ha evitado que por la fuerza de la realidad histórica se ofreciera por sí misma esa cuestion, proponiendo el asunto á manera de biografías y epinicios de los héroes legendarios de la inspiracion española. Si epopeya es «conjunto de cantos narrativos, extensos, de asunto nacional y de espíritu y estilo análogos, aunque relativos á personajes y tiempos diferentes» (Milá, pág. 396), no se ha demostrado en lo escrito la existencia del *conjunto* (como unidad artística), ni se ha mostrado la perseverancia del espíritu al través de las diferentes narraciones y á pesar de la diversidad de personajes y de las diferencias de tiempos.

Si Milá resuelve afirmativamente la cuestion al fijar las *Conclusiones* (pág. 396) del libro, cede á

sus convicciones y creencias; pero no presenta el resultado de una demostracion en el modo y forma de demostracion y probanza que cabe en los estudios filosófico-históricos. Hay un hueco que llenar en el libro, y el reputado profesor lo llenará cumplidamente en cuanto ponga mano en ello. Falta poner de bulto la relacion que ata vigorosamente unas á otras todas las inspiraciones de la poesía heróico-castellana; falta mostrar en el libro la unidad de inspiracion que intuitivamente comprendía el juglar que escribió ó recompuso la introduccion del cantar de Rodrigo, y que de una manera más clara veía el más erudito autor del poema de Fernan Gonzalez, sin cuya unidad no es dado hablar de epopeya, ni de sistema, ni de identidad de espíritu ó inspiracion al través de los tiempos y de los héroes sucesivamente cantados. No llamaríamos epopeya á la Homérica si descubriéramos en ella una Aquileida, una Patroclea, una Ulisea, etc., aisladas y sin identidad de inspiracion y asunto esencial, como lo son los cantares de Bernardo, de Fernan Gonzalez ó de Rodrigo, que sucesivamente han prestado materia á las observaciones critico-históricas del afamado erudito.

Y cuenta que escribo con verdadera pena, no la censúra, sino la súplica al autor que se lee en las anteriores líneas, porque estoy firmemente convencido de que existe ese *sistema*, esa identidad de espíritu al través del tiempo y de asuntos varios en la poesía; porque soy de los que creen descubrir la unidad de la inspiracion heróica de nuestro pueblo desde los dias de Alfonso I hasta los últimos de Fernando III. A mis ojos, desde que arranca la recon-

quista con los Alfonsos hasta que realmente la termina el Santo Rey, coronando con la cruz á Córdoba y Sevilla, no se desmiente el sentimiento que enardece y guía la vida española, y cuando esta raza dispone del verbo poético, representa aquella inspiración nacional en el plazo que corre desde Fernando I á Alfonso X de Castilla en la poesía heróico-popular, estudiada por Milá.

Soy partidario de la tésis en honra de la cual escribe su libro el docto crítico, y apetecía que este trabajo fuera definitivo en la materia, como lo será tan luégo como Milá complete los capítulos reseñados, con el de crítica estética respecto á los sentimientos é ideas que engendra el movimiento real é histórico de los pueblos astúrico-castellanos, y que se personifican en los héroes de la tradición leonesa y castellana. La historia es bella, y la belleza de la historia engendra la poesía heróico-popular.

Milá en sus *Conclusiones*, no sólo sostiene que Castilla tuvo epopeya, sino que repite con todos los críticos que fueron los juglares los autores y ejecutores de este linaje de poesía; advierte se reducía el sistema de versificación á series ligadas por una rima, á veces imperfecta, de pocas ó muchas líneas desiguales, y reconoce, con Rios y los críticos anteriores, que los héroes eran guerreros cristianos y españoles, esforzados campeones de la patria, ya contra los invasores, ya contra los mahometanos.

¿Por qué no se detuvo el distinguido profesor á meditar esas seis líneas que dedicaba á las ideas de la poesía heróico-popular castellana? (pag. 398). Rios dice del Cid «que era el símbolo de las liber-

tades y de la independencia castellana» (III-196).
 ¿Qué representa Fernan Gonzalez, á quien hizo Dios
 la gracia de

Que moros nin cristianos non le podyan vencer?

¿El que no se permitía descanso y tregua en el
 fiero batallar con los moros, porque

Un dia que perdamos non le podremos cobrar,
 Jamás en aquel dia nos podremos tornar?

Es otro símbolo de la reconquista sañuda, febril,
 que emprendía Castilla tan pronta á la defensa de
 la tierra y de los buenos usos contra los leoneses,
 como heroica en la indomable perseverancia con
 que proseguía la mística empresa de crear á Es-
 paña. Toda Castilla repetía con su héroe: «Un dia
 que perdamos non le podremos cobrar.»

¿Qué representa Bernardo? La independencia de
 la patria revolviéndose con furia contra moros y
 cristianos, si moros ó cristianos atentaban á su li-
 bertad, sacrificando quizá sus odios religiosos á la
 idea nacional, que al fin y al cabo Marsilio y los de
 Zaragoza eran españoles, y bastaba este título para
 pelear contra los invasores carlovingios.

¿No se enlazan, como grados sucesivos de una
 idea que germina, crece vigorosa y florece hermo-
 sísima, Bernardo, Fernan Gonzalez y el Cid, símbolo
 acabado y perfecto, como dice Rios, de la indepen-
 dencia y de las libertades de la patria?

Son guerreros cristianos y españoles, dice Milá—
 más españoles que cristianos, añado; porque la con-
 cepcion religiosa se identifica en la poesía heroica
 castellana con la concepcion nacional, y Dios y sus

legiones angélicas, y sus Santos, eran fieles aliados de la patria y guías y capitanes de nuestras valientes haces. Por eso no campea en la nuestra el elemento caballeresco, ni la idea moral que forman los rasgos distintivos de otras inspiraciones heroicas. Aquí todo es por la patria, todo para la patria; todo cede y se subordina, cielo y tierra, pasiones y deberes, al santo y férvido sentimiento de la independencia nacional. Por eso hay epopeya; porque si no existe, como dice Milá, una figura como la de Carlomagno en torno de la cual se agrupen los héroes y cobren interés los hechos, hay una idea, á la vez sentimiento, tradicional, vehementísimo, perenne, que crece y se sublima á la par que se ensanchan las fronteras de la patria española, y esa idea es la inspiración una y no interrumpida de nuestra poesía, que es la poesía nacional por excelencia en la historia universal de la Literatura.

Entiende Milá (pág. 400) que no alcanza la epopeya castellana gran desenvolvimiento ni mucha extensión, cuyo juicio es cierto si nos limitamos á estimar lo que se ha salvado de la injuria del tiempo; pero que no es justo si, siguiendo los datos de los cronistas, reconstituimos con la fantasía las extensas enumeraciones de cantos de gesta á que queda hecha alusión. Preocúpale al distinguido profesor más de lo justo la poesía francesa, y en este punto la abundancia de cantos de gesta que comprende el ciclo carlovingio. Es causa de la diversidad que advierte, la índole nacional de nuestra poesía heroica, opuesta á la más general, variada y comprensiva de la poesía francesa, que así como en lo político se inspiraba en la oposición y contrariedad de las Cór-

tes feudales, en asuntos y argumentos ofrece igual amplitud y diversidad. ¿Cuántos poemas de carácter nacional podrán señalarse en la balumba de los cantos de gesta carlovingios? ¿Cuántos podría enlazar, como fases representativas del crecimiento de la idea nacional, mi ilustre amigo, entre los cantos carlovingios, como aquí se eslabonan las gestas de Bernardo á las de Fernan, y estas á las del Cid?

Para concluir este punto, repito, con Milá, que la antigua poesía narrativa castellana es la más merecedora del título de epopeya histórica. Así es la verdad, porque es la más nacional.

No crea mi respetado amigo que al escribir de esta manera me dejo llevar de aficiones germánicas respecto al carácter de la épica popular ó de la epopeya, ó que recuerdo opiniones sostenidas en mis *Lecciones* de 1868 sobre el poema nacional, que quisiera sacar á salvo; no, trato sólo de la *unidad*, del *conjunto*, del *sistema*, como dicese en la definicion de la epopeya que da el libro de que tratamos; y respecto á opiniones anteriores, modificaré de buen grado algunas, que no debo ya sostener, leído el Estudio que llevo entre manos.

Por prevenciones al gusto de la estética germana quizá, ha rehuido Milá el estudio estético del asunto, la consideracion filosófica de la vida nacional y su representacion en el arte. Es una prevencion que debe vencerse; porque no es completo el estudio sin esa consideracion. Más peligrosa es en este punto, repito, la escuela histórico-crítica francesa, representada por Damas Hinard, G. Paris y L. Gauthier, que inspiró sin duda á Milá el malhadado paréntesis de su primera pregunta, á saber,

si era indígena ó aclimatada la epopeya castellana.

Indígena, contesto yo sin vacilar, y Milá vacila. Yo no vacilo, porque si hay un *sistema*, es decir, si hay unidad de inspiracion ó *espíritu nacional* en el conjunto de los relatos extensos, al *través del tiempo*, y á pesar de la diversidad de personajes, no cabe dudar que la epopeya es indígena.

Desentendiéndose de esta averiguacion y concibiendo á la manera francesa la poesía épica, como una *coleccion*, no conjunto, de cantos referentes á cada uno de los héroes carlovingios, enlazados tan sólo por relaciones cíclicas, es decir, externas, históricas, de parentesco ó condicion social, se corría el riesgo, como lo ha corrido el Sr. Milá, de creer á Bernardo del Carpio de importacion extranjera, ó de juzgar, como otros han dicho, la noble figura del Cid remedo ó imitacion del Roland frances. La manera francesa, en cuanto al modo y reglas de estudio de la poesía popular, no es aplicable al de la poesía popular de Castilla, que pertenece á un aspecto muy diverso del género épico ó narrativo.

El reconocimiento de la unidad, única ley que puede engendrar epopeyas, le hubiera sido de gran provecho para poner en punto de verdad las habilidades eruditas de Damas Hinard y P. Paris sobre la influencia de la poesía carlovingia en España. No niego la influencia; pero ¿cuándo influyó?

Como aún hemos de señalar las soluciones que presenta en su eruditísimo libro el insigne profesor á las otras dos cuestiones, ocasion habrá de hablar de la influencia francesa, y cierro este primer anuncio del Estudio de la poesía heróica, repitiendo que constituye la obra de Milá un verdadero Manual

para el estudio de la poesía heróica, indispensable, necesario y de gran interes y amenidad para los que conservan el amor á las tradiciones y glorias castellanas.

B. y C.

I.

Consiste la dificultad en este segundo y tercer punto del cuestionario, en decidir cómo se forman los relatos largos en la poesía épica. ¿Preceden los romances á las narraciones extensas, y las narraciones ó cantos épicos se formaron de romances primordiales, ó son los romances modificaciones de las narraciones primitivas, fragmentos arrancados de aquellas, ó, por último, subsisten los romances distinta y separadamente de las relaciones extensas, siendo los que ahora poseemos tradicion no interrumpida, más ó ménos modificada, de otros primordiales anteriores y posteriores á los relatos largos?

Me permito ampliar el cuestionario de Milá, porque, estudiado su libro, se presentan tres opiniones, á saber:

1.º Los romances preceden á la narracion extensa y sirven para su composicion.

2.º Preceden las narraciones extensas á los romances, que no son más que fragmentos rehechos de las antiguas narraciones.

3.º Subsisten separada é independientemente, ya simultánea, ya sucesivamente, las narraciones ex-

tensas y los romances, existiendo entre unos y otras las relaciones que origina la influencia mutua y recíproca de los géneros y formas literarias, en la historia de una nacionalidad.

Plantear la cuestion de una ú otra manera es de sumo interes, porque se dan de antemano las relaciones y los extremos lógicos que hay que considerar. Milá restringe el caso á la historia española; pero no cabe dudar que se trata de un caso particular, y por lo tanto, se da por supuesta ó se lleva entendida la cuestion más general, á saber: ¿cuál es la ley estética á que obedece la formacion y desarrollo de la poesia épica popular? Conocida esta ley general, se aplicará á España ó á Francia, y á su luz podremos fijar la importancia de las cantilenas ó de los romances, de los cantares de gesta, de los *romans* en verso, de los poemas primitivos y de los poemas eruditos.

No basta querer excluir este género de cuestiones en una discusion literaria como la que empeña el distinguido profesor. La naturaleza del asunto las trae, y el mismo Milá dice, pág. 406:

«Facilísima es la explicacion del origen del cantar épico. Ocurre un hecho notable. El que se reconoce con dotes, movido de la impresion que el hecho le ha causado, deseoso de comunicarlo, lo narra á cierto número de oyentes. El narrador, que no es un simple noticiero, imprime á sus palabras cierta solemnidad y aparato. Aguijonéale la inspiracion; adopta un ritmo y cierta entonacion musical; da á los incidentes y circunstancias del hecho la animacion y el resalto con que los percibe su acalorada fantasia. Estas son las *nuevas* cantadas, el hecho

histórico, sin invenciones y ornato, pero poéticamente realizado.»

Hé aquí una teoría estética sobre el origen y formación de la poesía épica; pero yo preguntaría á mi afamado colega. ¿El hecho ha de ser contemporáneo ó tradicional? ¿Es indiferente que sea lo uno ú lo otro? ¿No existe ninguna relacion entre ese hecho y la condicion y estado de cultura del pueblo que se reúne para escucharlo? ¿Qué interes atrae á los oyentes? Ese narrador (que no es un simple noticiero), que es un poeta, puesto que da solemnidad y aparato á su narracion, ¿se atiene á su propia inspiracion, ó busca los procedimientos para dar solemnidad y aparato en la cultura estética de su pueblo y de su tiempo? ¿Esa inspiracion que le agujonea es individual, ó la comparte con los que le escuchan y conocen como él el ritmo y la entonacion musical que el cantor aplica? ¿Cambia y forja, segun su original inspiracion, los incidentes y circunstancias del hecho poético que realiza?

Estas y otras varias cuestiones que provoca la sencilla manera de explicar el origen de la épica por Milá, me hacen considerar como vaga y confusa la explicacion del laborioso profesor. Reconozco que hay mucho de alambicado y sutil en las teorías estéticas modernas sobre la creacion épica; pero las sencillas explicaciones del siglo último, que intenta restaurar Milá, sobre el origen de los géneros, no tienen de sencillas más que la forma con que se enuncian.

Concedo, porque así lo creo, que las formas épicas no se abrieron paso por formas anteriores líricas, y creo que la poesía narrativa y descriptiva

es anterior á la lírica, como precede la sensacion á la reflexion; pero áun así no adelanto un paso, porque aquel narrador de que nos habla Milá no sabemos si expresaba sus impresiones ó recogía las tradicionales de su raza, de su pueblo ó de su tribu.

Sin reproducir cuestiones de psicología crítica sobre la fantasía general y particular, sin reverdecér tampoco las largas discusiones que sobre la formacion de la epopeya Homérica provocó Wolf con sus famosos prolegómenos, y que renacieron con el estudio de los Nibelungen-not, y surgen siempre que se trata del origen de las formas de la poesía épica, tengo por cierto que el hecho que da asunto á la épica no es contemporáneo sino tradicional, y tradicional conservado con respeto por una y otra generacion. No: el auditorio en esas primitivas formas de la épica no es puramente pasivo. El auditorio conoce el hecho, lo venera, lo recuerda con orgullo ó con enternecimiento, porque lo escuchó á los ancianos. Esas mil voces de la tradicion oral son las que resume el cantor del puéblo. El suceso contemporáneo influye en la poesía épica dándole oportunidad, por analogía entre la situacion del hecho tradicional y el contemporáneo. Así en los dias de la avasalladora é insolente influencia de los franceses que rodeaban á Alfonso VI, la tradicion de Bernardo del Carpio tuvo oportunidad, y el vencedor de Roncesvalles gozó de popularidad inmensa porque satisfacía una aspiracion nacional.

Esta tradicion oral, repetida en el llano y en la montaña, en la pradera y en el bosque en la primavera, en torno la piedra del hogar en el invierno, se enriqueció con ligeras variantes en la forma que

todas esas condiciones exteriores y áun las peculiares del narrador imprimían al relato. Al pasar de una á otra generacion, las tradiciones arrastran ya un caudal poético en epítetos, en vehemencias, pausas y alusiones á circunstancias del momento que se incrustan en la narracion como recuerdos de los tiempos que fueron.

La tradicion conservada y repetida de generacion en generacion y trasmitida en una forma oral, poética, es el gérmen vivo y fecundo de la poesía épica. No la crea ni este ni aquel narrador: la crean todos los ancianos de la aldea ó de la tribu, que la repiten del mismo modo que la escucharon á sus mayores.

Toma un carácter más poético la tradicion ora cuando se quiere fijarla en la memoria con verdad y exactitud, por un empeño religioso, político ó puramente artístico. El sacerdote, el guerrero, el juglar, dan una forma fija á la tradicion en la memoria del recitador, y de aquí á la escritura no hay más que un paso, y se escribe la tradicion épica por los mismos intereses sociales, religiosos ó puramente artísticos, que aconsejaron detenerla y fijarla en la rápida corriente inagotable y eternamente viva de la fantasía de los pueblos primitivos.

El narrador, órgano de la inspiracion general, no traduce en la palabra poética sus individuales emociones, repite la voz del pueblo y expresa emociones generales, sirviéndose de la música, divino auxiliar y eterna compañera, sin la cual no se concibe la poesía en los pueblos juveniles. La música acompaña, como el eco á la voz, á la poesía. La poesía épica crece y se extiende y se mantiene en

brazos de la música popular, gracias á los modos corales de la música del pueblo, á los aires populares que servían de música á las narraciones del pueblo cantadas por los mozos y las doncellas, y áun acompañadas de danzas generales, como las que se conservan en Astúrias y en Cataluña.

La historia de la música popular resolvería fácilmente las cuestiones del metro y de la rima, por lo que toca á la poesía épica. Pero sin ir más allá en estos pormenores, interesa tan sólo á nuestro asunto considerar el hecho de adquirir carácter tradicional una narracion épica. No todas gozan ese privilegio. Muchas resbalan por la memoria de los pueblos, y son flor de un día. Las que se conservan son las que no encuentran pasivo al auditorio; las que expresan emociones y afectos que el auditorio sufre y siente á cada frase de la narracion; las que evocan recuerdos gratos porque acarician el orgullo ó la nobleza moral de la raza ó de la comarca, y se impregnan profundamente de los amores, de los odios que animan el corazón de la muchedumbre que las escucha férvida y entusiasmada.

Las narraciones que por lo repetidas adquieren este carácter tradicional, se conservan por los juglares, que las confían á su memoria, no sin un primer trabajo de redaccion entre las mil variantes y accidentes de localidad, de alusiones, de epítetos, de condicion del narrador, que el juglar acepta ó desecha en la narracion que él forma.

Desde el siglo VI tenía la palabra ioglar, juglar, como derivacion del latin clásico, la acepcion moderna (*Milá*, pág. 467), y es doctrina recibida gracias á textos de la Crónica general que pululaban

en Castilla, Leon y Astúrias, como existieron en todas las nacionalidades de Europa. Es inútil recordar los aedas y rapsodas griegos, los bardos, los escaldas escandinavos y los discrevellers Bretones. El ministerio artístico de nuestros juglares correspondía al de esos poetas populares, que representan y satisfacen en toda ocasion y tiempo la necesidad y la aspiracion poética de los pueblos. El juglar en este noble ministerio vive y alcanza glorias y provechos hasta que llega el período de la poesía erudita.

¿Cuándo aparecieron los juglares en ese oficio y ministerio artístico en nuestra España? No hay dato seguro; pero tengo para mí que tan luégo como las nuevas lenguas peninsulares por su generalizacion abrieron campo y teatro á las recitaciones juglarescas. Hasta entónces la tradicion oral localizada bastaba á la vida de la poesía. El juglar rompe ese aislamiento.

Comprueba mi hipótesis el que aún en Francia no aparece el juglar hasta los últimos dias de la época carlovingia. Que se enlazan los juglares con los histriones que con los nombres de *scenici*, *mimi*, *histriones*, *Thymelici*, etc. habían salvado la edad visigoda, representando en teatros romanos y en las plazas los dias de fiesta y romerías, saltando, bailando y haciendo ejercicios á la manera de los pobres gimnastas callejeros de nuestros tiempos, es punto que la erudicion moderna ha puesto en claro, y no hay para qué insistir despues del Ensayo histórico de Delarue sobre los bardos, los juglares, etc. (Caen, 1834). Pero estos degenerados restos de la tradicion pagana se ennoblecieron *cantando*

las gestas heroicas. El canto heroico los regeneró, y es un hecho que desde los últimos dias del siglo X, y muy especialmente durante los siglos XI, XII y XIII, influyeron grandemente en el curso é historia de la literatura moderna, escribiendo sus creaciones, popularizándolas, sirviendo de lazo y vínculo á las nacionalidades literarias, y llevando á uno y otro lado la cultura, la instruccion y el noble sentimiento de lo bello.

Distinguiéronse desde el siglo XI los juglares de gesta de los histriones, ó, mejor dicho, de las filas de los histriones salieron los juglares de gesta. Ganaron éstos gran autoridad y estima; aquellos continuaron solazando al vulgo con habilidades y pantomimas; y textos publicados por Mr. Guessard nos recuerdan que estos juglares «qui cantant gesta principum et vitas sanctorum, ét faciunt solatia hominibus in egritudinibus suis, vel in angustis suis, et non faciunt innumeras turpitudines sicut faciant saltatores et saltatrices... *bene possunt sustineri tales*, sicut ait Alexander Papa.» La Iglesia los toleraba, las muchedumbres los aplaudían, los nobles los galardonaban, y por último los reyes los ennoblecieron.

Dando de mano á otros pormenores que no son del asunto, el hecho literario importante, es que los juglares recitaban, acompañándose con un instrumento de música, los cantos de gesta; que muy luégo los escribieron, porque distingue la Crónica general entre los juglares de *boca* y los de *peñola*, y estos últimos coleccionaron primero cantos, compusieron despues con los cantos *poemas* extensos, fundiendo todos aquellos elementos en una unidad

artística. Ejemplo nuestro poema de Mio Cid. ¿Pero y las divisiones que se advierten en el poema de Mio Cid?

No tienen esas transiciones (Rios señala siete, Milá tres en el poema del Cid) gran importancia para decidir respecto á la composicion. Son divisiones, que corresponden á las necesidades de la recitacion en mi sentir, y que no detonan ni indican los elementos que entran en la composicion del poema; son divisiones externas, análogas á la de los cantos numerados en los poemas eruditos de los siglos siguientes. Autoriza esta opinion el recordar que las recitaciones del juglar en la plaza pública ó en el castillo ó monasterio no eran indefinidas. L. Gauthier sostiene que no pasaban de dos horas y que á lo sumo se recitaban 2.000 versos en una sesion de épica francesa. No llegarían á 1.500 en las de épica española. Las indicaciones, por lo tanto, de que «las coplas del cantar se van acabando» y las de que «comienza nuevo cantar», no significan otra cosa que las divisiones más ó menos acertadas que el juglar introducía para la más fácil y entretenida recitacion de la obra.

Por estas razones no designaré yo nunca como cantares del Cid el que es en mi sentir verdadero poema ó libro del Cid. Las divisiones señaladas no desmienten la unidad intrínseca del poema, ni es fácil entre unos y otros de los supuestos cantares, señalar diferencias de estilo, de lenguaje ó de inspiracion; sino que la unidad de ésta y de los caracteres acusa el afan de un autor, que compuso con los antiguos cantares de gesta el poema que hoy constituye el orgullo de nuestra literatura popular.

Si el lector ha seguido mi pensamiento, á la ligera expresado en los párrafos anteriores, entenderá que la poesía narrativa precede, en mi juicio, á la lírica; que se engendra en el seno de la muchedumbre en forma de tradicion oral; que adquiere condiciones poéticas por esta misma tradicion oral; que crece y se populariza gracias á la música popular que le da metro y rima; que se fija cuando el pueblo entero la canta como voz de sus aspiraciones y creencias; que entónces la conserva, cumpliendo con su ministerio el juglar de boca componiendo el verdadero canto de gesta, y que de las cofradías de los juglares de boca pasa á los de péñola que las escriben, naciendo despues ó entónces no pocas veces el poema primitivo, compuesto de varios cantos de gesta, á los que imprime sello de unidad un juglar de mayor aliento, con más altas dotes poéticas.

II.

Planteada así la cuestion, se pregunta por Milá: ¿Precedieron los romances á las narraciones extensas? es decir, ¿precedieron á los cantos de gesta, que tienen, por ejemplo, la extension de los *tres* que cree Milá entran en la composicion del poema de Mio Cid?

Puntuemos las cuestiones, porque en este linaje de estudios la vaguedad es enemiga mortal. ¿Se consideran los romances como formas líricas? Si se sostiene la afirmativa, equivale la pregunta á la famosa cuestion tan repetidas veces examinada en

la crítica francesa, de si las *cantilenas* constituyen los precedentes y elementos primordiales de los cantos de gesta. Creo con Milá que la forma lírica no precede á la épica popular.

Lo que se puede rastrear de las cantilenas francesas y germánicas nos servirá para el caso de España; porque, aun apartándonos de discusiones estéticas que no son del gusto de los críticos de la escuela de Milá, el caso es un caso de literatura comparada, y lo que resulta de la epopeya francesa y de la germánica ha de servir grandemente para el estudio de la española, así como todos los críticos franceses y alemanes se sirven del caso de nuestros romances para apoyar ó rebatir sus respectivas conclusiones.

¿Pero las cantilenas pertenecen al género épico ó al lírico? ¿Quién asegurará que son propiamente líricas? Los textos de Tácito y de Eginhardo, que demuestran la existencia de esas cantilenas, se sirven de la palabra *carmina*, de acepción muy general y que comprende todos los géneros. Discurriendo por los fragmentos últimamente recogidos por la crítica, M. L. Gauthier nos dice que las cantilenas eran narrativas por su índole y épicas por su asunto. Que eran *pequeños poemas*, que pasaban de cien versos y no llegaban á quinientos, como un término medio entre la extensión de la oda y la del poema.

¿Por qué son líricas las cantilenas? Por sus proporciones y por su arrebató, contestan los críticos partidarios del lirismo; y desde luego se alcanza que ni quita ni pone al carácter épico la extensión, ni el calor y la fogosidad del narrador se opone á la índole y naturaleza de la poesía épica.

Guardan los eruditos como memoria de las antiguas cantilenas un texto de la vida de S. Faron, por Helgario (876), en que el panegirista cita una cantilena del siglo VII, y que era un cántico *público* celebrando la victoria de Clotario sobre los Sajones, y que *las mujeres entonaban y acompañaban* con palmadas ó aplausos. Pero el canto de Clotario se escribió en el latin decadente que el erudito Helgario calificaba de lengua rústica. Los demas textos recogidos con gran solicitud por Du Meril en sus Poesías populares latinas, conviene L. Gauthier que, si muy interesantes, no pertenecen á la poesía popular. No nos queda más que el texto de Helgario ántes del siglo IX para conocer lo que fueron las cantilenas, y no es hacedero imitar aquí el milagro del ilustre paleontólogo.

Que subsistieran esas cantilenas, que las salvara del olvido Carlomagno, que sirvieran de aliciente y de semilla á la inspiracion épica, todo esto lo creo yo de muy buen grado; pero no descubro la razon que lleva á los críticos á calificar de líricas las cantilenas cuando se conviene en que son épicas por la índole y por el asunto. Las famosas cantilenas de Saucourt y de Hildebrando, del siglo IX, y que pertenecen á la literatura germana, confirman mi juicio. En la de Hildebrando no hay un rasgo lírico, y en la de Saucourt sólo se advierten los epifonemas hijos de la influencia de la poesía religiosa.

Buscando cantilenas en la literatura francesa, llegamos á la de Santa Eulalia, primer monumento escrito de la literatura francesa en lengua vulgar, tan comentado por Chevallet, Guessard, Littré y

G. Paris. Se asemeja la cantilena de Santa Eulalia como una gota de agua á otra, á un romance religioso.

Buona pulcella fut Eulalia;
 Bel avret corps, bellezour anima.
 Voldrent la veintre li Deo inimi,
 Voldrent la faire diaule servir, etc.

Narra el poeta el martirio de la doncella, y no aparece en la cantilena rasgo alguno lírico, porque no pertenece á esa clase la oracion con que termina. Sea lo que fuere la cantilena religiosa, no ha dado origen á las Vidas de Santos, porque la *Chanson de Saint Alexis* con tanto esmero estudiada en la última edicion de la Biblioteca de Estudios superiores, trae otro origen y se inspira en otras fuentes.

La cantilena religiosa se perpetuó al través de los cantos populares franceses en todas las edades de su historia, y con razon recuerda P. Paris haber escuchado en su infancia cantares populares sobre la vida de los santos.

Nada demuestra en las literaturas germana y francesa que las cantilenas tuvieran carácter lírico, y la única deducción que las anteriores indicaciones permiten es que las cantilenas religiosas subsistieron durante toda la Edad Media, y que las heroicas sirvieron á manera de materiales para los cantos de gesta, y en Francia se agotaron en este empleo.

¿Por qué no aventurar la opinion que se viene naturalmente á los puntos de la pluma, en vista de lo expuesto, de que las cantilenas no son más que cantos de gesta, ménos extensos, formas rudimentarias de la poesía épica, las formas propias del

periodo oral, así como los cantos de gesta posteriores son las formas primitivas del período juglaresco y escrito, perteneciendo unos y otras de lleno y por completo á la poesía épica?

Grandemente simplifica el problema la opinion que sustento, porque descarta la infundada especie del lirismo de la cantilena y de la sucesion ó simultaneidad entre el género épico y el lírico. Corrobora mi opinion el advertir que el mismo L. Gauthier, que últimamente ha estudiado estas materias (*Les Epopées francaises*, III, 100), como P. Paris ántes, acuden al ejemplo que da nuestro Romancero, para establecer la relacion entre la cantilena y la cancion de gesta, repitiendo «que los españoles se pararon en la creacion épica en esas cantilenas, que reciben allá (entre nosotros) la denominacion de romances.» Síguese de aquí que, segun la respetable autoridad de P. Paris y L. Gauthier, las cantilenas y nuestros romances son una misma cosa, en cuanto á su influencia é importancia en la poesía épico-popular.

Ahora bien; ¿son líricos nuestros romances viejos? Atendida la definicion usual y corriente de la poesía lírica, yo no descubro elemento alguno de subjetividad en los romances clasificados en dicha categoría.

III.

Descartada la cuestion del lirismo y reducida la pregunta á resolver, en términos claros y precisos, si los romances (formas fragmentarias de la épica) precedieron á los cantos de gesta, me decido por

la afirmativa, y desde este punto, con pena, me separo de las opiniones con tanto ingenio defendidas por Milá.

Con gracia llama L. Gauthier á esta cuestion la *interminable*; pero en mi sentir ni es insoluble, ni puede decirse que no esté resuelta. Rios (II, 473), contra lo que cree Milá, la daba por resuelta en estos términos: «Narrativo por excelencia el romance, »constituye en breve la base de las tradiciones heróicas del pueblo español, y recibiendo el nombre »de *cantar de gesta*, trasmite á la historia la relacion de grandes hazañas, etc.» Podrá discutirse si fueron los mismos romances los que recibieron el nombre de cantar de gesta, ó si fueron sólo los históricos así denominados, ó por último, si se llamó cantar de gesta al relato más extenso, compuesto con ayuda de varios romances primitivos; pero el docto y respetable crítico asevera, con razon, que los romances ó cantos de gesta constituyen la base de las tradiciones heróicas.

Milá se separa de esta opinion. «Despues de una interrupcion aparente, dice, que se prolonga más de dos siglos, vemos surgir de súbito una NUEVA *poesía popular* narrativa.» Esta *nueva* poesía popular, que data, segun Milá, del siglo XIV, confiesa que se divide en dos *especies muy distintas* (página 401.) Unos, que por su mayor extension y por su narracion pausada se asemejan en cierta manera á los antiguos *cantares* de gesta, son debidos á los juglares, que existían aún; los otros, á que se da el título de populares y que ofrecen á menudo un aspecto rapsódico, son más animados. Estos nuevos cantares tienen por materia los asuntos tradicio-

nales, entre ellos los carlovingios, cuyo origen se busca en las canciones de gesta francesas ó los antiguos *ciclos* poéticos nacionales; despues los históricos de nuevos asuntos, y por último, los tomados de fuentes extranjeras.

En las anteriores frases queda compendiada la teoría del docto crítico respecto al origen de los romances y á su importancia en la historia de la poesía heroica española.

Gran respeto nos inspira el afamado profesor; pero su teoría, por ingeniosa que sea, peca por atrevida, y carece de fundamento estético é histórico.

Una forma *nueva* de poesía popular heroica en el siglo XIV, corridos ya los dias de D. Alfonso X y Sancho el ilustrado y el Bravo, es sorprendente por lo extraña. Una poesía *nueva* popular narrativa que descende á la vez de los juglares y del pueblo, que es espontánea en este y en aquellos degeneracion del antiguo cantar de gesta, implica una contradiccion en los términos mismos en que se anuncia la teoría. ¿Cómo de una fuente semi-erudita (la juglaresca) y de otra *especialmente* popular, brota una misma é idéntica forma artística? No es posible esta dualidad de fuentes. Es necesario elegir: ó el origen juglaresco, ó el especialmente popular y rapsódico. Si es el juglaresco, claro está que los romances serán fragmentos de cantos de gesta, modificados en su fondo y en su forma, ó imitaciones de aquellos cantos de gesta. Si es la popular la verdadera fuente, los romances juglarescos serán imitaciones posteriores de los populares, dado el carácter erudito y reflexivo que quiere Milá impri-

mir á los juglarescos. ¿Cuándo se originan entónces los populares?

Serían por lo tanto éstos una forma popular *creada* espontáneamente en el siglo XIV por la fantasía de nuestro pueblo. ¿Una forma *nueva* sin antecedentes? Una creacion artística verdaderamente original, apareciendo, no en los orígenes de una literatura, sino muy andada su historia literaria, y que no se debe á influencias extranjeras, es caso peregrino de difícil ó, por mejor decir, de imposible explicacion. Las influencias que señala Milá como causas de la aparicion de los romances, no me vencen. Que habria decaido la poesía narrativa en el siglo XIV, es cierto; que no era estimada, será verdad; pero no es una razon áquel olvido y esta desestima para que renazca lo olvidado, y por cierto con sus caracteres esenciales. La influencia oral es la segunda razon; pero, como la anterior, prueba lo contrario de lo que Milá propone, porque denota que vivía aquella tradicion, y la tradicion tendria una forma y un contenido, y una y otra cosa llegaron al siglo XIV. La influencia de la poesía lírica y artística, dice Milá, es la tercera causa de esa creacion, y creo que esa influencia, dado caso que la hubiera, contrariaría el carácter *especialmente* popular y rapsódico de los romances, como los adulteró esa influencia en los siglos siguientes, dando paso á los romances artísticos. Por otra parte, la influencia del lirismo castellano en el siglo XIV no debía ni podía ser de importancia en el caso. ¿Qué lirismo señalará el docto crítico en los anales literarios de Castilla y en los reinados de Alfonso XI, D. Pedro, D. Enríque el de Trastámara, ántes de lle-

gar á la influencia de las escuelas y poetas italianos? ¿Es que se alude á la influencia de la poesía lírica extranjera para explicar el origen de nuestro romance? No es de creer, y por lo tanto las influencias señaladas, si tienen importancia para explicar las fases sucesivas de los romances castellanos, no aclaran en modo alguno su origen y aparición en el siglo XIV.

Tampoco era el siglo XIV siglo de hierro y siglo de olvido de la tradición política que forma la grandeza de nuestra historia, el más adecuado para que palpitase tan briosamente como se percibe en el romance histórico el sentimiento nacional. Desde D. Sancho el Bravo hasta los Reyes Católicos, salva la heroica figura de Alfonso XI, no se pelea con los moros de aquella santa manera que quería Fernán González, ni se mira á los extranjeros en ese tumultuoso período con la fiereza que representa Bernardo del Carpio. Tampoco era de la época de las minoridades, de las guerras civiles y perniciosos ejemplos de aventureros extranjeros la lealtad nobilísima del Cid al Rey y á la honra de España; de manera que si hay algún siglo mal preparado en la historia española para acoger las inspiraciones legendarias de Castilla, es indudablemente el siglo XIV.

Son éstas razones y motivos críticos que me impiden asentir á la teoría de Milá, en lo que toca á la consideración filosófica y crítica del asunto; pero se aumenta mi desvío notando que no leo razones positivas en pró de esa teoría en el libro de Milá.

Cierto que no conservamos romances que pueda asegurarse se escribieron en el siglo XI ó en el XII.

Muy cierto que los romances que han llegado á nosotros, recogidos despues de muchos siglos de tradicion oral, han sufrido las alteraciones y mudanzas propias de esta tradicion, más los ultrajes que, so pretexto de remozarles, les infirieron los primitivos editores. Pero tampoco han llegado á nuestras manos los cantares de gesta, y la crítica admite su existencia. Tampoco se han recogido las primitivas cantilenas heróicas de germanos y francos, y nadie pone en duda que existieron; de suerte que no es argumento el decir que no han llegado hasta nosotros. Es que no hay respecto á los romances las numerosas citas y referencias que se encuentran en las Crónicas, podrá replicarse.—Muy verdad; pero las frases «cantares de gesta,» «dicen en sus cantares,» ¿podrá decirse que en el siglo XII no comprendían los romances cuando se identifican romances y cantares de gesta en su esencia, y la palabra *romance* no se fija en su acepcion novísima hasta el siglo XIV? El Nicolás de los Romances y Domingo Abad de los Romances, heredados por D. Fernando en la toma de Sevilla, ¿eran sólo cantores de gesta? ¿No sabemos que Domingo Abad le hizo trovas al Santo Rey para las fiestas de S. Clemente y S. Leandro?

Pues si *cantar* y cantares es tal acepcion que comprende el cantar de gesta y el romance, y designábase á los poetas en los dias de San Fernando con el dictado de «el los romances,» no tiene valor á los ojos de una crítica severa el que no se aluda á los romances en las crónicas.

Queda otro argumento, que es, sin duda, el más especioso, á saber: los RR. históricos aparecen

tomados de las crónicas. Concuerdan sus narraciones con lo referido en la Crónica General: en ocasiones, el incidente más nimio y hasta la frase ó rasgo poético que se descubre en el cronista se encuentra después en el romancero. Otros son paráfrasis de narraciones que se ven en las Crónicas. No se empeñe en este estudio mi laborioso compañero. Para que sus resultados sean de estimar, y huyamos del paralogismo en que incurriríamos, es necesario averiguar y decidir que las crónicas no se inspiraron en los romances, y que no van designados juntamente con los cantares de gesta en la palabra *cantares* empleada por el cronista para señalar fuentes. Mientras no se demuestre de otra manera la no existencia de los romances ántes de las Crónicas, podremos decir que existen esas concordancias que advierte Milá, porque las crónicas copiaron formas primitivas de esos romances que han llegado adulterados por la tradición oral.

Alcanzo aquella elegantísima paradoja, con singular ingenio defendida por el discretísimo y humorista académico D. J. Valera, que al negar la poesía popular en los siglos medios, consideraba los romances como una forma erudita debida á los poetas de los siglos XVI y XVII, que crearon por su ministerio la verdadera poesía popular, es decir, le dieron una poesía al pueblo para su solaz y esparcimiento; pero no concibo que apellidándola espontánea y popular, y entendiendo que conserva esta poesía íntima relación con la vida histórica, crea Milá que pertenecen los romances á los últimos momentos de la Edad Media.

IV.

Gusta, como es razon, el docto critico de los argumentos que se sacan del estudio comparado de las literaturas; y en verdad que seria una verdadera rareza lo que ofreceria la historia de la épica española si fuese cierta la teoria sustentada por Milá. En Francia, la poesia épica va de la cantilena (de carácter épico) al canto de gesta, del canto de gesta al *Roman*, despues al poema reflexivo y artistico; se deslíe en prosa en los libros de caballeria, va á la *Biblioteque bleu* á maravilliar á los campesinos; pero no cae del poema al fragmento, no retorna, ó si quiere Milá, no engendra una forma erudito-popular, elegante y espontánea, como fruto de las nupcias de la Edad Media con otra más culta y pulida. En Alemania engendran las cantilenas la epopeya: da ésta inspiracion y asunto á sus juglares, y á su sombra, si se quiere, florecen formas mixtas lírico-épicas en el siglo siguiente; pero tampoco se reproduce la inspiracion heróica en nueva y original forma, como pretende Milá ha sucedido en España.

Las edades heróicas no se reproducen en un mismo pueblo, como no se torna á la juventud una vez pasados los hermosos años de la pasion y del ardimiento. La poesia épico-heróica popular es propia, exclusivamente propia, de la edad primera de las jóvenes nacionalidades. No la busque el Sr. Milá trascurrida aquella edad, sino como tradicion santa, como venerando recuerdo de la honra patria, no como fruto espontáneo. No surgen de súbito (pági-

na 400) *nuevas* poesías en pueblos que contaban ya la historia literaria que encierran los siglos XII y XIII de la española, y cuya historia, en lo civil y político, había pasado por las transformaciones que señalan Alfonso VI, Alfonso VIII, el Rey Sabio, Alfonso el Justiciero, D. Pedro de Castilla y su hermano el de Trastámara.

La crítica seguía una inspiración intuitiva al sostener que los romances constituyen el fondo de la poesía heroico-popular. ¿Por qué? Porque por literaria y pulida que aparezca su forma á algunos críticos, no es ménos cierto que los habituados á recorrer ambas Castillas, admiran la portentosa facilidad con que improvisan nuestros campesinos, y cómo en cuanto hablan con el énfasis que la pasión infunde, las formas análogas al romance brotan de sus labios como si fuera una lengua propia y sabida. ¿Quién no ha presenciado estas improvisaciones en romerías y regocijos en Toledo, Ávila, Valladolid, etc.? El vocalismo de nuestra lengua se presta tan fácilmente á largas series de ásonancias y consonancias, que no extraño que críticos antiguos y modernos hayan estimado el romance como el metro español por excelencia. Su *súbita* popularidad en el siglo XIV, según la frase de Milá, por lo maravillosa es inverosímil.

Sin tocar aún en los orígenes de metro y rima, lo que en mi juicio importa, para desterrar de los estudios cuestiones que pueden degenerar en cuestiones escolásticas, es entender en su amplio y natural sentido la doctrina más admitida, y que yo defiendo. Los romances son en España lo que las antiguas cantilenas en Alemania y Francia. El ro-

mance fué la poesía universal, la única forma de poesía de las edades primitivas de nuestro pueblo. El romance con monorrimos, con asonancias y consonancias sirvió de lengua poética á la inspiración heróica, recorriendo la poesía épico-didáctica ó religiosa que la Iglesia patrocinó y la tradicional histórica. Crecían y pululaban los romances con la fecundidad pasmosa con que crece la poesía, á manera de selva primaveral, en los pueblos primitivos. Se perdieron los religiosos, porque se fundieron en vidas de santos, ó quedaron en los argumentos de libros, como la vida de Santa María, los milagros de la Virgen ó la vida de San Millan. Entre los históricos, los que encarnaron la vida nacional sirvieron de materiales á los cantos de gesta; los tomados de la vida contemporánea continuaron en su existencia local, ciudadana ó campesina, de tierra de Toledo ó de tierra de Búrgos, sufriendo todas las modificaciones propias de la tradición oral. Sirvieron de parte ó boletín de campaña despues de la victoria; de grito de guerra en las fajas fronterizas; de consuelo y voz de esperanza en días de infortunio. Fué y continuó siendo el romancero el himnario del pueblo. En mi juicio, no desaparecieron nunca. Fueron anteriores, coetáneos y posteriores á los cantos de gesta. Los mismos que habian servido para los cantos de gesta se conservaron con variantes, con nuevos incidentes y retoques. Nacían y nacieron siempre de cuanto vivía y palpitaba en el pueblo español, de la tradición, del milagro, de la buena presa, del caso horrible, del hecho nobilísimo, de la traición infame. Se desprendían de la Crónica, de la leyenda religiosa, del Breviario, de la

presuncion solariega, del libro leído, del cuento recordado, con las mil formas y variedades que consiente la poesía épica, á cuyo género correspondían esencialmente. Son la fuente viva de la inspiracion popular que eternamente fluye.

En esta selva frondosa, y que con toda libertad vegetaba, se distinguen las diversas clases de Romances que los maestros señalan,—y muchas otras que se distinguirán en más afinadas clasificaciones.—Los hay populares, juglarescos, nobiliarios, villanos, fronterizos, ciudadanos, políticos, religiosos, eruditos, semi-eruditos, novelescos, imitados, etcétera, etc., etc., primordiales, secundarios, sencillos, compuestos, nuevos, reformados aprovechando el asunto y variando la entonacion, amplificados, glosados, etc., etc., etc., todo lo que la creacion poética de un pueblo puede hacer en el espacio de quinientos años de una existencia viril y activa. Por eso está retratada en el Romancero toda la vida general: allí todas las clases, todas las grandezas y miserias de nuestra historia. Por eso son tan múltiples los tonos, las maneras, los estilos; tan diverso el lenguaje, tan vária y abundosa la inspiracion.

Si en vez de considerar el romance con esta extension, que es la propia de la crítica moderna, entendemos por romance «una composicion en versos octosílabos, lírico-épica, ó épico-lírica, asonantada en las palabras necesariamente llanas que terminan sus versos pares,» entónces conoceremos el romance de Sepúlveda ó Fuentes, de Timoneda ó Lope, Góngora ú otros poetas artísticos posteriores. Entónces, como espeso nublado caerán sobre el cri-

tico estas y otras cuestiones: ¿De dónde se tomó el romance? ¿De qué metros latinos se deriva? ¿Cómo llegó á manos del pueblo? ¿De qué se origina el asonante? ¿Cuándo principió á usarse? ¿Cómo reemplazó al monorrímo aconsonantado? ¿En qué siglo tuvo lugar este trueque, etc., etc.? Cuestiones todas que por sí se contestan con la sencilla narración de nuestra historia literaria. Al compás que crece la influencia latina y la Iglesia populariza sus cantos, los elementos artísticos llegan al pueblo, que los emplea con mayor ó menor rudeza. El origen de metro y rima en la poesía española es latino. ¿Cuál fué el metro latino que inmediatamente sirvió de clave á los poetas populares? No es fácil designar uno sólo; fueron varios, porque la poesía se ajustaba á la música, como es inútil entretenerse en querer fijar la sucesión del asonante y del consonante. En el poema del Mio Cid hay consonantes agudos, consonantes llanos, asonantes agudos, asonantes llanos, asonantes imperfectos de agudos con llanos, etc, etc. Lo mismo sucede en el cantar de Rodrigo, en que hay asonantes y consonantes, agudos y llanos, perfectos é imperfectos. Lo mismo advertimos en los Romances, y en ellos se combinan los consonantes agudos con asonantes, y en los romances y en los poemas es característica esta confusión en las rimas hasta el siglo XVI.

¿Qué significa esta confusión? Significa y expresa lo característico y propio de la poesía popular, espontánea por naturaleza, que utiliza cuantos elementos artísticos le ofrecen la tradición y la índole y condiciones de la lengua de que se sirve.

No acontece cosa diferente con el verso. El nú-

mero de sílabas en el poema de Mio Cid y en el Rodrigo no se determina con facilidad. Los hay cortos, los hay larguísimos. Se encuentran de 14, de 16, de 15, por lo tanto con hemistiquios iguales ó desiguales. Más igualdad reina en los romances, sin duda porque el aire músico-popular que servía á la recitacion era más fijo. El juglar de boca introducía varios ritmos para amenizar la sesion y evitar la monotonía. El romance, de ménos extensión que el cantar de gesta, no necesitaba de aquel artificio y seguía constantemente una cadencia, lo que explica la perseverancia del sistema de versificación. Pero, á pesar de esta diferencia, cuya causa es tan visible, considerando como quiere Milá, siguiendo respetables autoridades, el verso del romance viejo en dos hemistiquios de 8 + 8 y algunas veces de 8 + 9, no es hacedero desconocer su íntimo parentesco con la forma de versificación de los cantares de gesta, ni aún su identidad con alguna de las maneras empleadas en varios pasajes del poema del Mio Cid. ¿Era la versificación trocaica ó yámbica? Trocaica en un hemistiquio y yámbica en el otro, dice con razon F. Wolf.

Yo no acierto á explicarme el romance como un género literario, como una manera de poesía, como lo es la letrilla y la oda ó la cancion; no lo veo tampoco en la sucesion de la historia como el fruto de gusto dominante en una época, como la lírica petrarquista ó la de gusto provenzal de los siglos XV y XVI. El romance constituye la forma universal y perenne de la poesía popular en todos los períodos de la lengua y literatura españolas. Basta su empleo para que vista caracteres nacionales cualquiera ins-

piracion, y desde su introduccion en el teatro, acudieron á la poesia dramática, como evocados por los acentos del romance, los sentimientos y las aspiraciones más íntimas, originales y profundas del genio poético de nuestra raza.

V.

Cumplía á mi propósito, ya que impugnaba la manera de concebir el romance y explicar el Romancero, que presenta Milá, indicar el valor, carácter y significacion que tiene el Romancero en la historia española. Al lector toca ahora elegir entre una y otra.

Pero no es por cierto, ni en el gran crítico Duran, cuyo nombre irá siempre unido al Romancero, ni en el gran poeta D. Angel Saavedra, que sintió como nadie la inspiracion del Romancero, ni en el afamado Huber, ni en el renombrado Schack, ni en el entusiasta Clarus, ni en el famoso Wolf, maestro insigne en estos estudios, ni en el diligente Ticknor, ni en el profundo Lemcke, ni en el ilustre historiador Rios, que ha seguido paso á paso el desarrollo de las letras españolas, donde ha podido encontrar Milá los gérmenes de esa novísima consideracion del Romancero que lo despoja violentamente del carácter popular, heróico, espontáneo, que le había valido tantos y tan entusiastas encomios. No es la crítica alemana, tan concedora del genio é inspiracion de la poesia y del arte español, la que puede patrocinar esas enseñanzas. Brotó el concepto en la crítica francesa, no en Villemain, ni en Piubusque, ni en R. Saint-Hilaire, ni en Circourt, sino en el círculo

de los eruditos cultivadores de la poesía épica francesa, y que lo forman: P. Paris como maestro, Guesard, G. Paris, P. Meyer, L. Gauthier, etc., entre los cuales debe colocarse también Damas-Hinard Surgio, con motivo y ocasión de Carlomagno, de la difusión de los cantos de gesta carlovingios en España, y siempre es Bernardo del Carpio el que provoca todos estos arrebatos de la crítica francesa.

M. P. Paris escribía en 1864, recordando ya las hipótesis de M. Damas Hinard en su Introducción al *Poeme du Cid*, «que el Cid se compuso á fines del siglo XII, con romances anteriores sin duda, pero teniendo por modelos las gestas francesas.»—El laborioso crítico nos dejaba siquiera los romances, ya que el poema del Cid era una imitación de las gestas francesas. Gaston Paris, un año después, en su afamada Historia poética de Carlomagno, al estudiar en el cap. X la leyenda de Carlomagno en España, afirma como cosa averiguada y decidida, que España no tuvo epopeya. «Los romances, que representan en la historia de la poesía el genio épico de la peninsular, no han llegado á nosotros sino con formas propias del siglo XV, sea cualquiera la época á que se remonten en lo sustancial; pero en cambio de *tres bonne heure*, las tradiciones francesas y los poemas franceses traspasaron los Pirineos.»

No nos quedaba de poesía épica popular en los siglos medios, al decir de G. Paris, más que esa *sustancia* de los romances, que podrá ser la mera tradición, sin forma poética, porque la forma artística era del siglo XV, y los poemas, imitaciones de

los cantos de gesta francesa, puesto que España no tiene epopeya.

Esta opinion de G. Paris ha influido en mi sentir de una manera excesiva en los juicios y criterios del docto profesor de la Universidad de Barcelona. Pero en G. Paris es una teoría completa: y en Milá es contradictoria en sus mismos términos. G. Paris niega la existencia de la epopeya en España: el Poema del Cid es una imitacion de la poesía francesa; y los romances una forma erudita del siglo XV, en cuyo asunto quizá haya algo de tradicion popular. Es todo ello un tejido de errores; pero es un *tejido*, es una teoría completa. Pero el profesor barcelonés admite de un lado la existencia de la epopeya castellana, la originalidad de los cantares de gesta, aunque dando sobrada importancia á la influencia francesa, y de otro una nueva forma de poesía narrativa y popular en el siglo XV, aunque sin relacion sustancial y viva con la anterior, cuyas dos formas populares á distancia de tres ó cuatro siglos no pueden ser ambas espontáneas y populares, con lo que sólo consigue despojar al Romanero de todos los caracteres que le había asignado la crítica, quedando en la categoría de ejercicios semi-retóricos de los atildados poetas del siglo XV y en la de recreaciones eruditas de poetas doctos.

La opinion de G. Paris no debe tener en nuestra literatura tan alta autoridad, ni ejercer en nuestros críticos la fascinacion que ha ejercido en Milá, porque no son exactos ni filosófica ni históricamente los tres asertos que constituyen su teoría.

¿Qué se quiere decir al escribir que España no tiene epopeya? ¿Que no tiene poesía épica, que ca-

rece de inspiracion épica en los siglos medios? Esta es, en efecto, la intencion y el sentido del crítico frances. Contesto con los resultados que ofrece el mismo libro de Milá, respecto á la existencia de los cantares de gesta de Bernardo, de Fernan Gonzalez, de los condes de Castilla, Garcí-Fernandez, Sancho, etc., de los siete infantes de Lara, de Fernando I y del Cid, por más que no hayan llegado muchos á nuestros tiempos. Hubo inspiracion épica y cantos épicos en la historia española.

¿Quiere decirse que no hubo una concepcion general de la historia española hermosamente encarnada en los momentos sublimes y heróicos de la vida de la nacion? Pues se engaña tambien G. Paris, porque esa concepcion existe en nuestro arte, y es tan viva y popular, que anima la historia entera de la poesía española.

¿Quiere decirse al repetir que no hay epopeya en España, que no gozamos esa forma superior de la épica, consistente en una creacion que abarque cielo y tierra, á la manera de la *Hiada* y la *Divina Comedia*, y que exprese el estado total del espíritu humano en una edad histórica? Tiene entónces razon el crítico frances. Pero no cuenta el mundo más que dos de esas formas supremas: la *Iliada* y la *Divina Comedia*.

Pero como poesía heróica nacional, eminentemente nacional, si inferior en cantidad, no cede en calidad y en belleza la española á la francesa, á pesar de sus ciclos carlovingios; y no cede á la francesa, porque es espontánea y original y peculiar á la vida española la inspiracion que se trasluce en nuestras tradiciones y crónicas, y que ge

nuinamente se presenta, con una alteza estética no superada en la Edad Media, en el Poema del Cid.

Y torna aquí de nuevo la cuestion de la influencia francesa.

Yo no creo que nuestros antepasados del siglo XII conocieran las gestas carlovingias, como supone G. Paris; pero si las conocieron, fácilmente se explicarán mis lectores el efecto que habían de causar en España, recordando que en los seis cantares de gesta carlovingios, que se refieren á la expedicion del Emperador á España, á saber: *L'entree en Espagne, la Prise de Pampelune, Gui de Bourgogne, Roland, Gaydon y Anseis de Carthage*, España y las glorias españolas más caras son escarnecidas ó negadas. En el primer poema, Santiago se aparece á Carlomagno, y le ordena vaya á España á libertar su sepulcro. ¿Cabe concepcion que hiera más de frente toda la tradicion místico-heróica que conservaba nuestra Iglesia y nuestro pueblo respecto á Santiago? Carlomagno toma por asalto á Pamplona, despues conquista á Toledo y Córdoba, segun refiere el juglar, autor del segundo cantar. ¿Segun el autor del *Gui de Bourgogne*, veintisiete años permaneció en España ocupado en estas conquistas Carlomagno, y cuando regresa á Francia deja en el trono de España conquistada á Anseis de Cartago!

Isoré era el principal consejero del Rey Anseis. Tenía una hija, *Lutise* (la tradicion árabe). Enamorada de Anseis lo seduce, y sin reconocerla el Rey atropelló su virtud y su honra. Aconsejado por la venganza, su padre Isoré reniega de la fe cristiana y guerrea ayudando á los moros, poniendo en

gran apuro al desventurado monarca. Es necesaria una reconquista de España. Llamado por Anseis, Carlomagno reconquista á España, decapita al Rey moro Marsilio, y Anseis reina tranquilamente bajo el amparo del gran Emperador.

Convengamos en que si los críticos contemporáneos nos niegan la poesía épica, los juglares carlovingios negaban de raíz la existencia de la historia española y cristiana en la Península. Era de todo punto imposible que esta poesía que maltrataba y negaba las más vivas tradiciones de nuestra historia religiosa, nobiliaria y popular, tuviera eco en España, ni fuera gustada por los españoles, aunque Milá crea lo contrario (pag. 143).

Pero la conocieron, se dice, y yo pregunto: ¿Cuándo la conocieron? La entrada en España es una compilacion de principios del siglo XIV. La toma de Pamplona pertenece al mismo siglo. Guido de Borgoña á la segunda mitad del siglo XII. Gaydón pertenece á la primera mitad del siglo XIII, y Anseis de Cartago á la segunda mitad del mismo siglo. No queda, por lo tanto, más que la famosísima *Chanson de Roland*, que los críticos franceses colocan en los últimos años del siglo XI, y que yo colocaría á fines de la primera mitad del siglo XII, poco ántes del Guido de Borgoña.

Para creer lo que escribo, me fundo en la comparacion de la *Chanson de Roland* con la *Vie de Saint-Alexis*, poema del siglo XI, renovado en los siglos XII, XIII y XIV, y cuyos cuatro textos ha coleccionado últimamente la Escuela de estudios superiores de Francia, dirigida por M. G. Paris (Paris, 1872). Tiene razon el editor. Basta comparar

dos trozos de los poemas mencionados para conocer que la lengua en que está escrito el *Saint-Alexis* es anterior á la lengua de la canción de gesta. ¿Bastan los treinta ó cuarenta años que pueden mediar entre la mitad y los últimos del siglo XI para explicar esa diferencia que se advierte entre uno y otro monumento literario? No es rápido sino muy lento el desarrollo lingüístico en los siglos medios, y en monumentos escritos apenas es perceptible tal diferencia, que, sin embargo, es muy señalada entre las dos obras francesas, así en la lengua como en la versificación, teniendo en cuenta además que el *Saint Alexis* es *mester de clerecía*, como diríamos en España, y la Chanson una gesta de juglar. No sólo con el texto del siglo XI, sino con el texto del siglo XII, puede ponerse en parangón la lengua del cantar de gesta, y no me cabe duda que de golpe resolverá cualquiera aficionado á estos estudios que es anterior la *Vida* al cantar.

Para que haya términos hábiles que permitan la influencia, es necesario adelantar la fecha del *cantar* francés hasta fines del siglo XI, y retrasar la del poema español hasta fines del siglo XII, como hace Milá, lo que equivale á violentar los hechos para que se ajusten á una teoría preconcebida.

Si las dos redacciones del *Saint-Alexis* pertenecen á los siglos XI y primeras décadas del XII, no puede sostenerse sin manifiesta temeridad que es coetáneo el canto de gesta de Roland. No hay duda de que el poema de *Mío Cid* data de 1140 á 1160, según dijeron Sanchez y los críticos que le siguieron y han corroborado con irrefutables razones dos autores peritísimos, Wolf y Rios.

¿Qué nos queda por liquidar? Sólo (y haciendo todo género de concesiones) un lapso de diez ó veinte años entre la obra francesa y la castellana, que no basta para explicar, en los tiempos y circunstancias de que hablamos, la popularidad de los cantos carlovingios y mucho ménos la imitacion de que hablan Damas Hinard y G. Paris.

Nuestros eruditos lo que conocieron fué la Crónica, atribuida á Turpin; pero el pueblo y los juglares nada sabían de las gestas carlovingias en la primera mitad del siglo XII, época, sin embargo, del Rodrigo y del poema de Mio Cid. Se explica que D. Lúcas de Tuy, que había recorrido la Italia y gozaba de la proteccion de doña Berenguela en 1230, conociera las crónicas y los cantares referentes á Carlomagno, pero ni el juglar ni el pueblo tuvieron ocasion de conocer unas y otros á los pocos años de haberse escrito; se alcanza que el erudito autor de la Crónica de Alfonso VII, en 1160, dignatario de la Iglesia sin duda, tuviera noticia más ó ménos vaga de Roldan y de Oliveros por la Crónica de Turpin, escrita treinta ó cuarenta años ántes, aún suponiendo, que es mucho conceder, que la *Chanson de Roland* sea anterior á la Crónica del falso Turpin, pero no que la Crónica y el cantar de gesta fueran populares en España en 1160.

Si estas consideraciones críticas no fueran bastantes para negar *à priori* la influencia francesa en la poesía heróica castellana del siglo XII; si no bastara el estimar que en la poesía heróico-popular es en tésis general imposible esa imitacion crítica y literaria que supone reconocimiento del valor y precio del modelo, las mismas observaciones críti-



cas de Milá (pág. 463) me servirán, no sólo para demostrar que los cantares del Cid no acusan influencia francesa, sino para insistir en que no la acusa nuestra poesía heróico-popular del siglo XII ni la poesía heróico-erudita del siglo siguiente.

Si se confiesa ó concede que no hay influencia en el poema del Cid, está de hecho concedido ó confesado que no la hubo en los desconocidos cantares del *ciclo* de Bernardo, que si no fueron anteriores, serían coetáneos de los del Cid.

No se trata de influencias provenzales, sino de influencias francesas; de suerte que las indicaciones de Milá, con ocasion de los poemas de los Reyes Magos y de Santa María, no aprovechan para el caso, so pena de demostrar la tésis de Fauriel del origen provenzal de la epopeya francesa, hoy rechazada por la crítica. Milá reconoce que la refutacion del inolvidable Muñoz y Romero de la teoría desarrollada en el folleto publicado en 1860, con el titulo de *Los Fueros francos*, es perentoria; reconoce que los intentos de Cluniacenses y magnates en los días de Alfonso VI no pasaron de tentativas; que las analogías de estado social, organizacion militar, trajes y usos nacía de la comunidad de origen é identidad de vida en edades anteriores. Milá cree que las analogías en situaciones y rasgos se originan de las del estado social; que las del nombre de juglar nacen de la comun fuente latina, de la misma manera que las de *cantar* y *gesta*, y señala diferencias que excluyen en su sentir la imitacion en punto á la versificacion, y en materia de lenguaje califica de absurda la doctrina de Damas-Hinard.

¿De dónde deducir la imitacion? Sin embargo,

Milá á renglon seguido dice que *hubo influencias francesas en la poesía épica*, aunque no en el grado que se supone, distando mucho de admitir que nuestras narraciones *fuesen originarias de las francesas* (pág. 470). El docto profesor vacila. Continúa diciendo—que causas iguales produjeron análogos resultados; que la poesía épica es natural en los pueblos primitivos, por lo que se nota en nuestras narraciones un fondo castizo y próximo á la historia real, sin caracteres de *una poesía de origen extranjero*, como se observan en el ciclo particular de *Bernaldo*.—Es decir, que hay una poesía épica imitada ó reproducida de Francia, y á su LADO nació otra *altamente nacional por los asuntos* y el espíritu y que cantó á Fernan Gonzalez y al Cid (pág. 471).—Después de vacilar, concluye Milá acogiendo las dos opiniones: la de la imitación francesa en Bernardo y la de la originalidad castellana en el Cid; pero no se ocultará á su penetración que esto equivale á dejar en pié las cuestiones planteadas. No es una solución, porque si los cantares de gesta de Bernardo son del siglo XII (los perdidos), y al mismo siglo pertenecen los de Rodrigo y el *Mío Cid*, ¿por qué los unos son originales y los otros imitados siendo coetáneos? ¿Por la diferencia de asuntos? No; porque todos convienen en que es nacional y muy propio del espíritu activo é independiente de nuestro pueblo la inspiración de Bernardo, tal como la recogieron los cronistas y la recuerdan los romances. No puede decirse que las formas, el estilo, la versificación ó el lenguaje acusan la imitación, porque no han llegado á nosotros aquellos cantares.

Por otra parte, si el asunto era nacional, si ex-

presaba sentimientos y nobles pasiones alimentadas constantemente por nuestro pueblo, y no existen señales especiales, síntomas claros que revelen la procedencia francesa, ¿no repugna á la índole de la poesía heróico-popular que á la vez florezcan una de imitacion y otra original? Si se acudía á la imitacion, si se reconocian modelos, si se recibían influencias tan decisivas como supone Milá respecto al Bernardo, ¿por qué desaparecían y no dejaban huella estas influencias cuando se trataba de Fernan Gonzalez, de los condes de Castilla sus sucesores, de los casos trágicos de los infantes de Lara y del Cid? Yo entiendo que si hubo influencia debió ser general; pero no comprendo ni á cierto á explicar una influencia singular, relativa sólo á hechos ó personajes determinados, tratándose del mismo siglo y del mismo género poético.

¿Entiende acaso Milá que por ser más ó ménos fabuloso el personaje, y no estar sujeto el poeta por la realidad viva de la historia, acudía á la imitacion? No lo creo, porque abunda en la poesía heróico-popular la creacion de personajes fabulosos, sin que su existencia pueda señalarse como efecto de plagio ó imitacion. ¿Y de quién podía ser imitacion Bernardo del Carpio? De Rolando no, porque no hay semejanza entre el Rolando de la cancion de Roland y Bernardo, antes al contrario, supone G. Paris que se creó el Bernardo como anti-tipo del famoso paladin Carlovingio, lo que imphea un procedimiento artístico tan analítico y concienzudo, que no pudo entrar nunca en los designios de un juglar del siglo XI ó XII. Los demas poemas del ciclo Carlovingio relativos á España, ya he dicho que son poste-

riores al cantar de Roland. Si acudimos á otros ciclos, el *Carlomagno* de Venecia, y el cantar de *Aspremont*, que refieren la infancia de Rolando, son de fines del siglo XII, y el más importante de *Girart de Viane*, que recuerda la juventud del héroe y el famosísimo combate de Oliveros y Reldan, y la suave y dulcísima creacion de Alda, pertenece al siglo XIII. ¿Sobre qué tipo de Rolando pudieron, por lo tanto, los juglares que en el siglo XII y en Castilla escribieron los cantares de gesta, hoy perdidos, de Bernardo del Carpio, forjar la contrafigura del héroe francés?

VI.

El asunto es tan grato, que olvido la molestia del lector. Hora es ya de resumir la segunda y tercera pregunta del cuestionario.

No me satisfacen por las razones apuntadas, y cuya ampliación confío á la sagacidad y estudios de mis lectores (que no me es dado insistir y traer textos y comprobaciones que fácilmente se recogen), las conclusiones del doctísimo profesor de la Universidad de Barcelona.

Opino que los romances precedieron á los cantares de gesta. Que los cantares de gesta se formaron con los elementos poéticos y filológicos que suministraban aquellos romances, ya por juxta-posición, ya por refundición, ya por nueva composición. En mi entender, no desaparecieron los romances por la aparición de los cantares de gesta, continuaron sirviendo al pueblo, y aprovechados por el juglar lle-

garon á ser la forma general de la poesía popular. Juzgo que conservaron, en la variedad de asuntos en que se emplearon los romances, los caracteres propios de la poesía popular heróica, hasta el siglo XIV. Lo que sucedió en el siglo XIV, y explicaré en otro estudio, fué que el romance se generalizó, sirviendo, sin dejar de ser la forma predilecta del pueblo, á los semidoctos, y despues á los eruditos, y, por último, á los poetas de Corte y Universidad. Las causas fueron la influencia de los ciclos épicos de la poesía francesa, que no se deja sentir en nuestra literatura ántes de los calamitosos dias de D. Pedro y D. Enrique, y las sucesivas influencias de la literatura en los siglos XV y XVI. La clasificacion de los romances intentada por Duran, Huber, Ticknor, Wolf y Amador de los Rios bajo sus aspectos cronológico, literario, etc., justifica que en efecto sufrieron la suerte que cabe siempre á la poesía oral, remozándose ó vistiéndose á la antigua, segun los gustos reinantes, y al pasar desde las inspiraciones religiosas á las caballerescas, moriscas y pastoriles cayendo despues en los romances de burlas, de guapezas y desafueros, de dislates y germanías, reflejaban siempre ese carácter de forma universal y popular de la poesía española.

Así como precedieron á los cantares de gesta, se originaron tambien de los cantares, como de las crónicas, como de todo lo que vivió y convidaba á la inspiracion en la cultura española, pasando por varias formas métricas, hasta fijarse en el octosílabo asonantado, por las mudanzas propias de la música popular.

Antes de hacer punto por hoy, creo necesario recordar á mis lectores que la balumba de cuestiones estéticas, críticas, filológicas é históricas que han ido sucediéndose en estos apuntes están planteadas y resueltas en el libro de Milá, sin que falle en punto alguno la erudicion, la madurez de juicio, la noble sinceridad del que busca la verdad al través de las tenebras de la historia y de las espinosas malezas de la crítica literaria. Discreto, ingenioso, sereno en el juicio, apasionado sólo de lo verdadero y de lo bello, el autor ha conquistado nuevo y valioso lauro con los Estudios sobre la poesía heróico-popular. En mi sentir, es uno de aquellos libros magistrales á los que se acude necesariamente cuando se quiere conocer un asunto. El que abrigue deseos de educar su inteligencia con severas investigaciones y reanimar su espíritu con el santo amor de la patria (único remedio y preservativo de los males y de las miserias de hoy), acuda al libro del eminente profesor de la Universidad de Barcelona, y seguro estoy que me agradecerá el anuncio que me ha ocupado y el consejo que doy al terminar esta nota bibliográfica.

3 de Setiembre de 1876.

FIN.

↓
DE LA POESÍA

↓
HERÓICO-POPULAR CASTELLANA

POR

D. FRANCISCO DE PAULA CANALEJAS.

38

MADRID

IMPRENTA

CARGO DE VÍCTOR SAIZ
COLEGIATA, 6.

—
1876

Vet. Span. III 3. 291

