

A LA FACULTAD DE FILOSOFIA I HUMANIDADES.

OBSERVACIONES sobre la Historia de la Literatura Española de JORGE TICKNOR, ciudadano de los Estados-Unidos. Por DON ANDRES BELLO.

II.

Es tan manifiesta la existencia del asonante en la mas antigua poesia castellana, en el Poema mismo del Cid, que juzgaria yo escusado probarla, si no viese que escritores intelijentes han mirado la rima en que está compuesto ese Poema como una consonancia imperfecta. como una primera tentativa, como un embrión de la rima completa de que luego dieron muestras Gonzalo de Berceo, don Alonso el Sabio, Segura de Astorga i otros varios en el siglo XIII. Mr. Ticknor se limita a decir que el ritmo i metro del Cid son flojos e indeterminados; i en una nota (la 29, paj. 29 i 30 del tomo primero) se inclina a creer que de las consonancias imperfectas que se hallan algunas veces en Berceo, pudo haberse orijinado el asonante; lo cual equivale a decir que el Poema del Cid, que Mr. Ticknor considera como de superior antigüedad a los de Berceo, no está escrito en asonante; aprension estraña por cierto, en quien ha estudiado tan profundamente la poesia i la versificacion castellanas; sobre todo, teniendo a la vista el proemio de Sanchez al Poema del Cid (a).

En medio de esa aparente *flojedad* e *indeterminacion*, que se deben en mucha parte a la infidelidad de las copias, salta a los ojos la intencion de sujetar constantemente los versos a una semejanza de vocales que no se diferencia de lo que hoi llamamos asonancia. Solo dos cosas pueden oponerse en contrario: la abundancia de consonantes, i cierto número de versos en que no se percibe rima de ninguna especie.

En cuanto a lo primero, es sabido que en obras indudablemente asonantadas se encontraban amenudo consonancias perfectas; por una sencillísima razon. Todo consonante es, de necesidad, asonante. La separacion absoluta de estas dos especies de armonia, la práctica de evitar el consonante o rima completa en las composiciones asonantadas, no estuvo bien establecida hasta el siglo XVII. Este fué un refinamiento que redundó en ventaja del asonante, dándole mas suavidad i gracia, i aumentando

(a) Véase el tomo primero de la coleccion de Sanchez. paj. 221.

con la dificultad el placer que produce este artificio rítmico en oídos inteligentes. Pero esa perfección artística no fue solicitada ni conocida en las edades anteriores.

Acaso se creará que hai algo de arbitrario en suponer que donde abunda la consonancia se ha propuesto el versificador la mera asonancia; pudiendo decirse con igual razón que la asonancia prueba allí solamente la poca habilidad del poeta o la infancia del arte. Pero si la mera asonancia es frecuente, i tal la semejanza de los finales, que considerada como consonancia no hubiera podido satisfacer al oído ménos exigente, es visto que la intencion del poeta ha sido asonantar sus versos. En Berceo, en el Alejandro, en el Arcipreste de Hita, hai consonancias imperfectas, pero en ellas, con todo, se acercan bastante los finales para que pueda disimularse el defecto; como cuando Berceo hace rimar a *mantos* i *furtos*, a *lacerio* i *remedio*. Sobre todo, la semejanza de la última letra nunca falta. Así, *alto* pudiera encontrarse como consonante de *canto*, pero no de *cantos*; i *tanta* como consonante de *mata*, pero no de *matan*; i talvez *gracias* como consonante de *lanzas*, pero no de *lanzan*. ¿Ni qué oído humano podría aceptar como consonantes a *carta* i *agua*, a *posar* i *grand*, a *poblado* i *cristianos*, a *cavalleros* i *preso*, segun se ve a cada paso en el Cid?

Espero se me perdonarán menudencias como estas, que, ya lo he dicho, en la materia presente importan. Tan esenciales son ellas para distinguir un ritmo de otro, como los accidentes, a veces microscópicos, de una flor o una semilla para clasificar ciertas plantas. Sin atender a ellas, no es permitido hablar sobre puntos concernientes a nuestra métrica, o a la de cualquiera otra lengua.

Antes que la separación de las dos armonías fuese una regla del arte, era imposible evitar que se viniesen a la mano multitud de consonancias que no se buscaban; como la de los infinitivos en *ar*, *er*, *ir*, cuando se tomaban los asonantes en *a*, *e*, *i*; como las de los participios en *ado*, *ido*, cuando se asonantaba en *áo*, *ío*; como las de los sustantivos en *on*, *or*, cuando en *ó*, etc.

En el siglo XVII se nota ya bastante cuidado en la separación de las dos armonías; i con todo eso, en algunas escenas de Calderon, indudablemente asonantadas, vemos frecuentes consonancias; como en este pasaje de *La Niña de Gomez Arias*, jornada tercera.

¿Venderme tratas, tirano?
¿Venderme sin prevenir
Que aunque el amor me hizo esclava,
Libre soi, libre nací?
¿A un monstruo venderme quieres?
¿De qué bárbaro gentil
Se cuenta accion tan infame,
Se dice hazaña tan vil?
Tu misma dama (no quiero
Tu misma esposa decir,
Ser dama basta, aunque sea
Dama aborrecida) di,
Entregas a ajenos brazos?
¿Véngame el ciclo de tí!

¿Se dirá que la asonancia no es aquí otra cosa que una muestra de la infancia del arte o de la poca habilidad del poeta?

En cuanto a la falta de toda rima en varios versos, es preciso recordar que esto ha provenido de la inexactitud de los copiantes, siempre que, como dije en el anterior discurso, sustituyen a la vocal *ó* el diptongo *ue*, escribiendo segun pronunciaban, sin

cuidarse de la rima. Así *Huesca* en el v. 946 es *Oscá*, asonante de *todas* i *Saragosa*; i *fuert* en el v. 1,338 es *fort*, asonante de *Castejon* i *señor*. Otra cosa debe advertirse, i es que, como me parece haberlo probado en el mismo discurso, la *e* grave en el final de las dicciones no se contaba para la asonancia. Conciertan, por ejemplo, *esperar con carne*, v. 775 i 776; *aves con mas i grant*, v. 867, 868, 869; *amor con so* i *nombre*, v. 1333, 1334, 1335, etc., etc. En favor de los extranjeros añadiré que la *i* grave en el final de las dicciones equivale a la *e* aun en nuestra rítmica moderna, i por consiguiente tampoco se contaba para la asonancia: así *Calvari* era asonante de *voluntad*, v. 347, 348. Advertiré también que en los diptongos la vocal dominante es la única que se considera: así *honor* es asonante de *hoi*, i *aura* de *gracia*; i esto aun en nuestra rítmica moderna. Desgraciadamente para percibir la conformidad de estas reglas con la verdadera naturaleza i fuerza de nuestros elementos vocales, es necesario haber bebido el habla castellana con la leche, o haber adquirido tan íntima familiaridad con ella, como no es dado sino a poquísimos extranjeros.

Quedan todavía versos en que el final parece enteramente libre. Pero de este, como de otros defectos, no tengo el menor escrúpulo en acusar a los copiantes. Voi a poner aquí algunas muestras de sus habilidades, sin ceñirme precisamente a la consideración del asonante, porque es menester que se forme alguna idea del estado deplorable en que ha llegado a nosotros este interesante Poema. Sujeriré de paso algunas correcciones; probables unas, otras, a mi juicio, evidentes.

Exienlo ver mugieres e varones:
 Burgueses e burguesas por las finiestras son *puestas*:
 Plorando de los ojos, tanto avien el dolor,
 De las sus bocas todas dician una raxon:
 ¡Dios, qué buen vasallo si oviese buen señor!
 (v. 17 i sig.)

Aquí tenemos a *puestas* quebrantando desapiadadamente la asonancia. Pero para mí es evidente que esta palabra es una añadidura de copiante, que hace tan malo el verso como desaliñada la frase. *Ser* i *estar* se usan indiferentemente en el Poema del Cid. Léase:

Burgueses e burguesas por las finiestras son,

i tendremos restablecida la asonancia, i a mayor abundamiento un elegante alejandrino, que es el tipo dominante del Poema.

En el verso 34:

Que si non la quebrantas' *por fuerza*, que non ge la abriese *nadi*,

se infrinje también la asonancia que debe ser en *áo*. Pero así como es probable que el poeta no ha querido, sin necesidad alguna, hacer tan desmesuradamente largo el primer hemistiquio, i que el *por fuerza* es una interpolación de copiante, así lo es para mí que en lugar de *nadi* debemos leer *ome nado*, frase castiza, elegante, usada en otros pasajes de este poema, como en otras obras de los siglos XIII i XIV. Yo leo:

Que si non la quebrantase, que non ge la abriese *ome nado*.

En el verso 184:

A tod' el primer golpe, trescientos marcos de plata *echaron*,

este *echaron* interrumpe la asonancia, que debe ser en *áo*. Pero no es inverosímil

que fuese interpolado por el bueno de Per Abat, o por algun copista anterior, poco familiarizado con el estilo cortado i elíptico del romance. Dado caso que el poeta hubiese querido alargar tan desmesuradamente el segundo hemistiquio, ¿qué le costaba decir *echaban* en lugar de *echaron*? Sabido es el uso frecuentísimo que en los romances viejos se hacia del imperfecto de indicativo en lugar de los otros pretéritos. Yo leo:

A tod' el primer golpe, trescientos marcos de plata.

Seguidamente se nos presentan estos tres versos:

Notólos Don Martino, sin peso los tomaba:
Los otros trescientos en oro ge los pagaba.
Cinco escuderos tiene *Don Martino*, a todos los cargaba.

Léase *pagaban*, porque se trata de los dos judios Raquel i Vidas; i si alguno se persuade que el *Don Martino* del último verso salió de la pluma del autor, no tengo nada que decirle. Aqui no hai violacion de asonante; pero tenemos tan a descubierto la torpeza de las manos que ajaron esta malhadada composicion, que no he querido pasarios por alto.

Sueltan las riendas e piensan de aguijar:
Dixo Martin Antolinez: veré a la mugier a todo mio solaz:
Castigarlos hé como avran a far.

(v. 227 i sig.)

¿No es evidente que en lugar del segundo de estos versos hubo orijinalmente dos? El copiante omitió sin duda un epíteto de los que sirven amenudo al poeta para completar sus versos. Yo tomo el de este mismo Martin Antolinez en el verso 1508, i leo:

Dixo Martin Antolinez, *el burgalés natural*,
Veré a la mugier a todo mio solaz.

Un poco mas adelante encontramos:

Tornabas' Martin Antolinez *a Burgos*, e Mio Cid *aguijar*
Pora San Pero de Cardeña quanto pudo *a espolear*
Con estos cavalleros que l' sirven a so sabor.
Aprissima cantan los gallos, e quieren quebrar albores.

(v. 232 i sig.)

El *a Burgos* es una explicacion ociosa de las que desfigurán amenudo el metro i no pueden imputarse al mas inepto versificador. Martin Antolinez acaba de decir que se volvia para su casa a dar orden en sus negocios. Además, en los dos primeros versos, que deben asociarse i asonar con los otros, ni hai asonancia ni sentido. *Aguijar* está por *aguijó* i *a espolear* por *a espolon*: *aguijar a espolon* es frase de este mismo Poema (v. 2700 i 2785); donde, por otra parte, no se dice *espolear*, sino *espolonar*. Léase:

Tornabas' Martin Antolinez, e Mio Cid *aguijó*,
Pora San Pero de Cardeña, quanto pudo, a espolon.

Convertimos así un pasaje de los mas informes i absurdos, en una senténcia correcta, concisa i de una estructura elegante.

Cuemo lo mandó Mio Cid, así lo han todos a far.

Pasando va la noch, viniendo la *manana*:
Ellos, mediados gallos, piensan de cavalgar.
(v. 323 i sig.)

Manana (que debe escribirse *mañana*) infrinje la asonancia. El poeta dijo *man*, como en el verso 3070. Léase:

Pasando va la noche e viniendo la *man*.

La misma sustitución de *mañana* a *man*, i con la misma violación del asonante, se nos presenta en el verso 408.

Mio Cid se echó en celada con aquellos que él trae.
Toda la noch yace en celada *el que en buen ora náseo*,
Como los aconsejaba Minaya Alvar Fañez:
(v. 439 i sig.)

En lugar de *el que en buen ora náseo* decia sin duda *Mio Cid el de Virar* o *el Campeador leal*, epítetos de Ruiz Díaz en otros pasajes del Poema. Esta sustitución de epítetos pudiera hacer pensar que Per Abt escribía de memoria; i de todos modos manifiesta que su oído no era de los mas delicados.

Estás ganancias allí eran juntadas.
Comidiós' Mio Cid el que en buen ora *fué nado*,
Al rei Alfonso que *legarien* sus compañías:
Que l' buscarie mal con todas sus mesnadas.
Mandó partir *tod' aqueste aver*,
Sos quíñoneros que ge los diesen por car'a (b).
(v. 514 i sig.)

Otro cambio de epíteto en perjuicio de la rima: en lugar de *fué nado* léase *cinro espada*. Además, el tercero de estos versos no nos da la verdadera lección, porque el Cid no pudo figurarse (*comedirse*) que sus compañías, sus tropas, llegarían al rei Alfonso, cuando en nada ménos pensaba. *Llegar* (que debe escribirse con *ll* como derivado de *plegar*) significaba juntar (v. 4091). Lo que se figuró el Cid fué que el rei juntaría sus tropas i vendría contra él con toda su jente. Léase:

El rei Alfonso que llegarie sus compañías.

Tod' aqueste aver es otra errata de copista, que hace desaparecer la asonancia. Leo: *Todas estas ganancias*, segun el verso 514.

Sucede muchas veces que teniendo una palabra dos o mas formas diferentes se sustituye una a otra, en detrimento de la asonancia; como *fer* por *far*, i *Alfonso* por *Alfons*. De esto último ocurren muchísimos ejemplos, cuando la asonancia es en *o*.

Creo que basta lo dicho para que cualquiera se persuada de que donde se echa ménos la rima no es defecto de la composición; i también para que se entreeva la degradación que ha sufrido la obra i de que daré oportunamente muchas otras muestras, segun sus varias especies. Ahora voi a tratar de una materia en que Mr. Ticknor me ha hecho el honor de citarme para refutar una opinion mia, emitida en un artículo del *Repertorio Americano* tomo 2.º paj. 21 i sig. (c).

(b) A beneficio de los que no están muy acostumbrados al lenguaje de los mas antiguos poetas castellanos, creo conveniente advertir que en sus obras es frecuente la práctica de poner la llamada conjunción *que* en medio de la frase a que, segun el uso posterior de la lengua, se hizo indispensable anteponerla. En el tercero i sexto de estos versos el orden natural exijía colocarla al principio de ellos.

(c) Me refiero a la nota 8, paj. 112, tomo I, de la Historia Literaria, primera edicion.

«El asonante», decía yo, «es hoy propiedad exclusiva de la versificación española. ¿Pero lo ha sido siempre? ¿Nació el asonante en el idioma de Castilla? ¿O tuvieron los trovadores i copleros de España predecesores i maestros en esta como en otras cosas pertenecientes al arte rítmica?»

«La primera de estas opiniones se halla hoy recibida universalmente. Bien lejos de dudarse que el asonante es fruto indijena de la Península, pasa por inconcuso que apenas se le ha conocido o manejado fuera de ella, porque, exceptuando ciertas imitaciones italianas que no suben a una época muy remota (d), ¿quién oyó hablar jamás de otras poesías asonantadas que las que han sido compuestas por españoles?»

Conviene tener presente que las composiciones más antiguas en que aparece la rima como un artificio constante, fueron *monorrimas*, esto es, sujetas a una desinencia invariable. «Tal es la última de las *Instrucciones* de Commodiano, poeta vulgar del siglo III o IV, i el *Salmo* de San Agustín contra los donatistas.» En cada una de estas dos composiciones (i la segunda es bastante larga) todos los versos terminan en una misma vocal. «La cantinela latina con que el pueblo francés celebró las victorias de Clotario II contra los sajones, parece haber sido también monorrima, pues todos los versos que de ella se conservan tienen una terminación uniforme. Puede verse en la colección de Bouquet un fragmento de esta cantinela, citada por casi todos los que han tratado de los orígenes de la poesía francesa i entre otros por M. de Roquefort. Monorrima es así mismo (con la excepción de un solo distico) la cantinela compuesta el año 924 para la guarnición de Módena, cuando amenazaban a aquella ciudad los húngaros, i copiada de Muratori por Sismondi. Pero lo más digno de notar es que semejantes composiciones, o eran escritas por poetas indoctos, o destinadas al uso de la plebe; i por aquí se ve cuán común ha sido este modo de emplear la rima desde los primeros siglos de la era cristiana.» (e).

Las composiciones precitadas nos dan a conocer el carácter de las primeras tentativas de rima en la edad media; rima que todavía no es asonante, como pensó Sismondi; pues aunque la semejanza esté reducida a la sola vocal, es entonces de necesidad que esta vocal sea pura, quiero decir, que no se le siga ningún sonido articulado. En *turquí* i *baladí* la semejanza está reducida a la sola vocal; pero no por eso deja de haber entre estas dos dicciones una verdadera consonancia, una rima completa, que no existe entre *confín* i *turquí*, donde la rima es una mera asonancia. Encuentro, pues, en esas composiciones la primera forma de la consonancia en latín; consonancia pobrísima, que se cifraba en la semejanza del final, sin comprender a la vocal aguda, que es la que domina siempre en la dicción; como si en castellano rimásemos *fuelle, calle, corte, sensible, florece, cumbre*, etc. o bien *azras, estrellas, miras, encumbras, adoras*, etc.

En nuestro asonante están generalmente unidas dos cosas que no son inseparables por su naturaleza, la unidad de la rima en una larga serie de versos, i la semejanza de sonidos, reducida a las solas vocales. Los ejemplos que acabo de citar manifiestan la antigüedad del monorrimo. Pero no fué en monorrimos donde se usó al principio la rima vocal o asonante. «Las composiciones asonantadas más antiguas son latinas, i en ellas (a lo ménos en todas las que yo he visto) los asonan-

(d) Posteriormente he tenido noticia de poesías alemanas e inglesas en asonante. De las primeras no puedo juzgar. La muestra que de las inglesas he visto en la nota 14, pag. 114, tomo I, de la *Historia Literaria*, no tiene la más remota semejanza con la asonancia castellana, que habla siempre i no puede ménos de hablar al oído.

(e) San Agustín en su prefación al referido Salmo se disculpa de no escribir «aliquo carminum genere, porque deseaba que «ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum et idiotarum notitiam perveniret,» i quería que la necesidad métrica no le forzase a emplear palabras ajenas del lenguaje vulgar. El historiador que nos ha conservado el fragmento de la Cantinela de Lotario dice que se compuso «juxta rusticitatem;» i como el lenguaje en que está escrito, aunque muy distante de la elegancia clásica, es sustancialmente latino, el «juxta rusticitatem,» no puede aludir sino al ritmo i a la semejanza de finales.

tes son siempre pareados, ora rimando un verso con el inmediato, ora los dos hemistiquios de cada verso entre sí. A la primera clase pertenece el Ritmo de san Columbano, fundador del monasterio de Bobio, que se halla en la IV de las Epístolas Hibernicas, recojidas por Jacobo Userio. Pues que este santo floreció a fines del siglo IV, no se puede dar ménos antigüedad al asonante.»

Hé aquí una muestra:

Totum humanum genus ortu ulitur pari,
Et de simili vita fine cadit æquali.
Parvum ipsi viventes, Deo dare vix audent;
Mortí cuncta relinquunt; nihil de ipsis habent.
Cogitare convenit te hæc cuncta, amice;
Absit tibi amare hujus formulam vitæ.

En algunos disticos parece faltar la asonancia: en el primero, por ejemplo:

Mundus iste transit et quotidie decrescit;
Nemo vivus manebit, nullus vivus remansit.

Pero aquí el copista ha puesto *transit* donde debía decir *decrescit*, i reciprocamente. Descambiando estos verbos, no solo se restablece la asonancia sino la medida (f).

A la verdad, la rima de esta pequeña composición se puede mirar como un termino medio, porque los finales de las últimas sílabas son idénticos: *i, i, ent, ent*; al paso que en las dos sílabas penúltimas de cada distico es idéntica la vocal, i se desatienden las consonantes: *pári, æquali; amice, vitæ; florida, gloria*.

Yo creo que el asonante debe su origen al consonante; i que al principio los versificadores no se atrevieron a prescindir de las articulaciones en el final de la última sílaba, ni aventuraron la simple asonancia sino desde la penúltima vocal, o mejor, desde la vocal dominante de la penúltima sílaba, hasta la vocal final. Mas aun allí parece como que temian ofender al oído alejándose mucho de la consonancia perfecta. Poco a poco se fué haciendo mas libre i desembarazado el asonante, hasta parar en la exclusiva identidad de las vocales, prescindiendo absolutamente de los sonidos articulados.

En la misma especie de rima media entre consonante i asonante, se compuso, aunque con irregularidad, el himno *Ad perennis vitæ fontem*, una de las composiciones mas poéticas de la media edad eclesiástica; que Jorje Fabricio i Crescimbeni atribuyeron a San Agustín, pero que con mucho mas fundamento se cree haber sido dado a luz en el siglo XI, por San Pedro Damian. Las tres primeras estrofas dicen así:

Ad perennis vitæ fontem mens sitivit arida;
Claustra carnis præsto frangi clausa quærit anima;
Gliscit, ambit, eluctatur, exsul frui patria.

Dum pressuris ac ærumnis se gemit obnoxiam,
Quam amisit, cum deliquit, contemplatur gloriam,
Præscus malum auget boni perdití memoriam.

Nam quis promat summæ pacis quanta sit lætitia,
Ubi vivis margaritis surgunt ædificia,
Auro celsa micant tecta, radiant triclinia?

(f) El verso consta de dos hemistiquios, cada uno de siete sílabas; pero no se hace caso del acento ni de la sinalefa.

La rima es a veces completa, como en *gloriam, memoriam*; a veces la asonancia es pura, como en *capiunt, casibus, concrepat, organa*; en algunas estrofas no hai mas que dos lineas que rimen; i de las diez i nueve estrofas solo hai dos en que falta absolutamente la rima. Pero aunque el poeta no ha querido someterse a una regla invariable, se complace mas amenudo en la asonancia, i la coloca no solo en los finales, sino en otros parajes del metro.

Clastra carnis præslo frangi.....
Dum pressuris ac aerunnis.....
Quam amisit, cum deliquit.....
Ubi vivis margaritis.....
Auro celsa micant tecta.

¿I qué versificador ha empleado nunca asonancias mas ricas, mas suaves, que *arida, anima, patria; rutilant, conjubilant; speciem, dulcedinem; praelio, emerito, præmio?*

Pero lo mas comun fué colocar la rima en los finales de los hemistiquios; de lo que nos ofrecen un ejemplo los versos en elojio del conde de Barcelona don Ramon Berenguel primero, escritos en vida de este principe:

Vivat Raimundus, comes aptus, miles onustus,
Majorum pulchra fulgens notusque figura (f).

Desde el siglo octavo empezamos a encontrar en multitud de opúsculos latinos la asonancia pura, colocada regularmente en los finales de los hemistiquios. Véase la vida de los Santos Padres Tason i Taton, escrita en prosa por Autperto, Abad de San Vicente del Vulturno, que murió en 778, en el Cronicon de aquel monasterio, publicado por Muratori (g); i se hallarán en esta varios pasajes interpolados en verso, asonando los hemistiquios. De estas interpolaciones asonantadas hai tambien algunas, i bastante largas, en otras partes del Cronicon Vulturnoense, escrito hácia el año 1100. En las Actas de los Bolandistas, al día 4 de marzo, hai un poema histórico, sujeto a la misma lei de asonancia, en alabanza de San Apiano, Monje de San Pedro in *Cælo aureo*, que floreció poco despues de fundado aquel monasterio por Luitprando, Rei de Lombardia. A San Gebeardo, Arzobispo de Ravena, que falleció en 1044, se puso un epitafio en hexámetros i pentámetros latinos con el mismo artificio de rima, como puede verse en una crónica anónima del siglo XIII, publicada por Bacchino, Abad de Santa Maria de la Croma, i posteriormente por Muratori (h). Abunda en los hexámetros la rima media que he descrito, pero mezclada con asonancias puras; *dicat, recisa; varios, alto*; lo que basta para dar a la composicion su carácter.

De estos opúsculos no hice mencion en el Repertorio, contentándome con decir que existian varios, compuestos en los siglos posteriores al de San Columban, hasta el XIII, i deteniéndome en uno solo, que en efecto bastaba por muchos: la Vida de la Condesa Matilde, por Donizon, monje benedictino de Canosa, conocida de cuantos han explorado la historia civil i eclesiástica de la media edad. «Esta vida, que es larguísima, está escrita en hexámetros, que todos (a excepcion de uno o dos pasajes de otra pluma trascritos por el autor) se hallan sujetos a la asonancia de los dos hemistiquios de cada verso entre sí; como se echa de ver en la siguiente muestra:

(f) Bofarull, Condes de Barcelona, tomo II, p. 40. He sustituido *notus* a *natus*, que es errata evidente.

(g) *Res. Italic. Script.* tomo I, parte 2.^a

(h) *Res. Ital.* tomo II, parte 1.^a

Auxilio Petri jam carmina plurima feci.
 Paule, doce mentem nostram nunc plura referre,
 Quæ doceant pœnas mentes tolerare serenas.
 Pascere pastor oves Domini paschalis amore
 Assidue curans, comitissam maxime, supra
 Sæpe recordatam, Christi memorabat ad aram:
 Ad quam dilectam studuit transmittere quendam
 Præ cunctis Romæ clericis laudabiliorem,
 Scilicet ornatum Bernardum presbyteratu,
 Ac monachum plane, simul abbatem quoque sanctæ
 Umbrosæ Vallis: factis plenissima sanguis
 Quem reverenter amans Mathildis cum quasi papam
 Crute suscepit, parens sibi mente fideli, etc.

«Esta muestra de asonantes latinos en una obra tan antigua i de tan incontestable autenticidad, me parece decisiva en la materia. Leibnitz i Muratori dieron sendas ediciones de la Vida de Matilde, en las colecciones que respectivamente sacaron a luz de los historiadores de Brunswick i de Italia. Pero es de admirar que estando tan patente el artificio rítmico adoptado por Donizon, ni uno ni otro lo echan de ver; de donde procede que en las nuevas lecciones que proponen para aclarar ciertos pasajes oscuros, quebrantan a veces la lei de asonancia a que constantemente se sujetó el poeta.

«Otro escritor que usó mucho del asonante, bien que no con la regularidad del historiador de Matilde, fué Gofredo de Viterbo en su *Pantheon*, que es una crónica universal, sembrada de pasajes en verso, interpolados para auxilio de la memoria. Gofredo no se ciñe a determinado número, especie, ni órden de rimas; pero la asonancia es demasiado frecuente para que se deba al acaso.»

Yo no tengo dificultad en creer que el poema de Donizon fuese enteramente desconocido en España; pero él prueba la existencia del asonante en tiempos anteriores al primer monumento de poesia castellana que ha llegado a nosotros; i prueba, por consiguiente, que el asonante no era un artificio peculiar de la versificación española, ni habia salido a luz por la primera vez en lengua castellana; que era todo lo que conducia a mi propósito. Jamás pensé, como parece haber creído el erudito norte-americano, que la Vida de Matilde hubiera servido de tipo a los versificadores españoles. Los que yo miraba i miro como *predecesores* i *maestros* de la España en el uso del asonante, como en otras cosas pertenecientes a la antigua epopeya, son los troveres, los poetas franceses de la lengua de *Oui*, en sus romances i canciones de Gesta. Así lo he sentado en aquel mismo artículo del Repertorio, como luego veremos.

Tampoco es exacto que la Vida de Matilde sea un ejemplo solitario de la asonancia en versificadores latinos, como supone Mr. Ticknor. Ella es, a la verdad, la muestra mas decisiva i mas irrecusable que yo conozco del uso del asonante en el latin de la edad media; pero no es tan solitaria como piensa el erudito norte-americano, si valen algo las otras que dejo citadas, i a que en el artículo del Repertorio no hice mas que aludir en términos jenerales, a que Mr. Ticknor no parece haber dado ninguna importancia. Aunque reducidas a brevisimos opúsculos, o no sujetas con bastante regularidad a esa lei rítmica, no puede menos de percibirse que sus autores la conocian i solicitaban. Ni son ellas las únicas de que conservo apuntes. El mismo Donizon compuso otro largo poema asonantado en hexámetros i pentámetros, intitulado *Enarratio Genesis*, del cual he copiado estos versos:

Principium rerum struxit Sapientia cælum:
 Primitus omne solum condidit atque polum.
 Senos perque dies hæc ornat maxime, dicens:
 Astra micent plura; Luna sit astra fugans.

Pasando ahora a los troveres, continuaba yo en aquel artículo, «encontramos mui usada la asonancia en las gestas o narraciones épicas de guerras, viajes i caballerias;» jenero de composicion a que como otras razas jermánicas fueron mui dados los francos, i que sube en frances hasta la mas temprana infancia de la lengua.

«El método que siguen los troveres es asonantar todos los versos, tomando un asonante i conservándolo algun tiempo, luego otro, i así sucesivamente; de que resulta dividido el poema en varias estancias o estrofas monorrimas, que no tienen número fijo de versos. En una palabra, el artificio rítmico de aquellas obras es el mismo que el del antiguo poema castellano del Cid.»

Mucho habria que decir sobre la influencia que tuvieron los troveres en la primera poesia narrativa de los castellanos. «Ni es de marabillar que así fuese, a vista de las relaciones que mediaron entre los dos pueblos i de sus frecuentes e íntimas comunicaciones. Prescindiendo de los enlaces de las varias familias reinantes; prescindiendo del gran número de eclesiásticos franceses que ocuparon las sillas metropolitanas i episcopales i poblaron los claustros de la Peninsula, desde el reinado de Alfonso VI; ¿quién ignora la multitud de señores i caballeros de aquella nacion que venian a militar contra los sarracenos en los ejércitos cristianos de España; ora llevados del espíritu de fanatismo característico de aquella edad; ora codiciosos de los despojos de un pueblo, cuya riqueza i cultura eran frecuentemente celebrados en los cantos de estos mismos troveres; ora con el objeto de formar establecimientos para sí i sus menáderos? En la comitiva de un señor no faltaba jamás un juglar, cuyo oficio era divertirle, cantando canciones de gesta, o lo que llamaban los franceses *fabliaux*, que eran cuentos jocosos en verso, o lo que llamaban *lais*; cuentos amorosos i caballerescos en estilo serio, de los cuales se conservan todavía algunos de gran mérito. De aquí vino el nombre de juglar que se dió despues a los bufones de los príncipes i grandes señores. En la edad de que hablamos se decian en español *joglars*, en frances *jongléors* o *menestrels*, en ingles *minstrels*, i en la baja latinidad *joculatores* i *ministrelli*, aquellos músicos ambulantes que iban de feria en feria, de castillo en castillo, i de romería en romería, cantando aventuras de guerra i de amores al son de la rota i de la vihuela. Estos cantarés eran el principal pasatiempo del pueblo, i suplían la falta de los espectáculos, de que entonces no se conocian otros que los torneos i justas, i los misterios o autos que se representaban de cuando en cuando en las iglesias. Eran principalmente célebres las canciones de gesta de los franceses, i de ellas tomaron mucho para las suyas los otros pueblos del mediodía, i aun la Inglaterra i la Alemania. Roldán, Reinaldos, Galvano, Oliveros, Guido de Borgoña, Fierabrás, Tristan, la reina Ginebra, la bella Iseo, el Marqués de Mantua, Partinópolis, i otros muchos de los personajes que figuran en los romances viejos i libros de caballeria castellanos, habian dado asunto a las composiciones de los troveres. Tomándose de ellas la materia, no era mucho que se imitasen tambien las formas métricas, i sobre todo la rima asonante, que en Francia por los siglos XII i XIII parece haberse apropiado, casi exclusivamente, a la épopeya caballeresca.

«Arriba cité la *Cantinelá* de Clotario II. Dábase este nombre en latin a lo que se llamaba en frances *chançon de geste*, i en castellano *cantar*, en el sentido de narrativa versificada. Dábase el mismo nombre a cada una de las grandes secciones

de un largo poema, que se llamaron despues *cantos*. Parece por la cantinela o gesta de Clotario, que ya por aquel tiempo se acostumbraba en esas obras sujetar gran número de versos a una sola rima; i era natural que se prefiriese para ello la asonancia, que es la que se presta mejor a semejante estructura por la superior facilidad con que brinda al poeta. Si nació el asonante en los dialectos del pueblo, o si fué oído por la primera vez en el latin de los claustros, no es fácil decirlo. Yo me inclino a lo primero. Los versificadores monásticos me parecen no haber hecho otra cosa que injerir las rimas con que se deleitaban los oídos vulgares, en las medidas i cadencias de la versificacion clásica.

«Asonantes en frances! exclamarán sin duda aquellos que, en un momento de irreflexion, imaginen se habla del francés de nuestros días, que constando de una multitud de sonidos vocales diferentes, pero cercanos unos a otros, i situados por decirlo así, en una escala de graduaciones casi imperceptibles, no admite esta manera de rima. Pero que la lengua francesa en sus primeras épocas no era como la que hoy se habla, es una verdad de primera evidencia: pues habiendo nacido de la latina, era necesario que, para llegar a su estado actual, atravesase muchos siglos de alteracion i bastardeo. Antes que *fragilis* i *gracilis*, por ejemplo, se convirtiesen en *frele* i *grele*, era menester que pasaran por las formas intermedias *fráile*, *gráile*, pronunciados como consonantes de la palabra castellana *baile*. *Alter* no se trasformó de un golpe en *autre* (*otre*): hubo un tiempo en que los franceses profirieron este diptongo *au* de la misma manera que lo hacen los castellanos en *auto*, *lauro*.» Ademas de pronunciarse distintamente todas las vocales, se hacian sentir de la misma manera todas las consonantes, como todavía se hace en otras lenguas derivadas de la latina. *Misit*, por ejemplo, no pudo pasar a *mit* (pronunciado *mi*), sino por medio de *mist*, pronunciado con todas sus letras. La *in* final hacia oír distintamente la *i* del orijen latino (como en nuestra palabra *fin*) antes de volverse *en* con la nasalidad que es propia del frances, i de que no participaron otros dialectos romances. En suma, la antigua pronunciacion francesa no pudo menos de parecerse mucho a la italiana i castellana: las tres lenguas, apartándose poco a poco de la fuente comun, conservaron por largo tiempo una grande semejanza entre si. Nada es mas imperceptiblemente gradual que la metamorfosis de una lengua en otra. En el idioma, tanto o mas que en el órden físico, se verifica el axioma escolástico, *nihil operatur per saltum*. Esto es lo que nos revelan las poesias francesas asonantadas. Alterada la pronunciacion, cesó el uso del asonante, i por eso se hizo necesario sustituir a los romances asonantados otros nuevos sobre las mismas materias, o retocarlos, redaciéndolos a la rima completa; de donde procede la identidad de asuntos i la multitud de variantes que segun la edad de los códices, encontramos en las obras de los troveres.

«Enfadoso seria dar un catálogo de las poesias caballerescas que se conservan todavía íntegras, o en fragmentos de bastante estension para que pueda juzgarse de su artificio métrico, i en que aparece claramente la asonancia. Voi a presentar una muestra; i la sacaré de un poema antiquísimo, compuesto en los primeros tiempos de la lengua francesa. Refiérese en él un viaje fabuloso de Carlomagno i los Doce Parcs, a Jerusalem i Constantinopla. Existe manuscrito en el Museo Británico (*Biblioth. Reg.* 16 E VII). El primero que lo dió a conocer fué M. de la Rue; pero lo que dice de su versificacion me hace creer que no percibió el artificio del asonante; inadvertencia en que han incurrido respecto de otras obras varios criticos franceses que se han dedicado a ilustrar las antigüedades poéticas de su lengua, i a que sin duda ha dado motivo la diferencia entre la primitiva pronunciacion del frances i la moderna. M. de la Rue, anticuario justamente estimado, a quien se deben muchas esquisitas noticias sobre los orijenes del idioma i literatu-

ra franceses, halla grande afinidad entre el lenguaje de esta composicion, i el de las leyes mandadas redactar por Guillermo el Conquistador, i el Salterio traducido de orden de este príncipe. Hé aqui dos pasajes que yo he copiado del manuscrito que se conserva en el Museo de Lóndres.

Saillent li escuier, curent de tute part,
 Ils vunt as ostels comreer lur chevaus.
 Li reis Hugon li forz Carlomain apelat,
 Lui et les duzce paivs, si s' trait a une part.
 Le roi tint par la main; en sa cambre les menat,
 Voltive, peinte a flors e a perres de cristal:
 Une escarbuncle i luist et clair refflambeat,
 Confite en un estache del tens le rei Gollias.
 Duzce lits i a bons de cuivre et de metal,
 Oreillers de velus et lincons de cendal,
 Le trezimes en mi et taillez a cumpas, etc. (i).

Par ma fei, dist li reis, Carles ad fait folie,
 Quand il gaba de moi par si grant legerie.
 Herberjai-les her sair en mes cambres perrines.
 Si ne sunt aampli li gab si cum il les distrent,
 Trancherai-lur les testes od m' espee furbie.
 Il mandet de ses humes en avant de cent mile.
 Il lur a comandet que aient vestu brunies.
 Il entrent al palais: entur lui s' assistrent.
 Carles vint de muster, quand la messe fu dite,
 Il et li duzce pairs, les feres compainies.
 Devant vait li Emperere, car il est li plus riches,
 Et portet en sa main un ramisel d' olive, etc. (j)

(i) La asonancia es aqui monosílaba, porque los finales son agudos: la vocal dominante *a* se repite constantemente en ellos. El diptongo *eu* de *chevaus* se debe pronunciar (segun lo que poco há deajo dicho) como en la palabra castellana *lawro*. Hé aqui una traduccion literal de estos versos:

Salen los escuderos, corren por toda parte,
 Van a las hosterías a cuidar sus caballos.
 El rei Hugon el fuerte a Carlomagno llamó,
 A él i los Doce Pares; trájelos aparte.
 Al rei tomó de la mano; a su cámara los llevó.
 Embovedada, pintada de flores i de piedras de cristal,
 En ella lució un carbunclo i claro resplandeció.
 Engastado en una clava del tiempo del rei Gollias.
 Doce lechos allí hai buenos de cobre i de metal,
 Almohadas de velludo i sábanas de cendal;
 El décimotercio en medio i labrado a compas.

(j) Aqui la asonancia es disílaba, porque los finales son graves: conserva nse en ellos constantemente la vocal i bajo el acento i la vocal sorda *e*.

La traduccion literal de estos versos es como sigue:

Por mi fé, dijo el rei, Carlos ha hecho locura,
 Cuando burló de mí con tan grande lijereza.
 Hospedélos ayer noche en mis cámaras de pedrería.
 Si no son cumplidas las burlas como las dijeroi,
 Cortarélas las cabezas con mi espada acicalada.
 Hizo llamar de sus hombres mas de cien mil:
 Hales mandado que vistan arneses bruñidos.
 Ellos entran al palacio, entorno a él se sentaron.
 Carlos vino del monasterio cuando fué dicha la missa,
 El i los Doce Pares, las fieras compañías.
 Delante va el Emperador, porque él es mas poderoso,
 ¡ lleva en su mano un ramito de oliva, etc.

¿Qué es lo que relativamente a la rima les falta o les sobra a estos versos, cotejados con los de aquellos *romances viejos* que se han mirado hasta ahora i no pueden ménos de mirarse como asonantados? Porque en estos no es ménos frecuente la consonancia; i si solo hai asonante en los versos pares, (circunstancia que, por otra parte, no atañe a la naturaleza de la rima, sino solo a su colocacion), es porque se ha dividido en dos el verso largo de los antiguos cantares de Gesta. Pero la verdad es que en los dos anteriores pasajes del *Viaje de Carlo Magno a Jerusalem* es más estricta la asonancia que en la mayor parte de nuestros romances viejos, en los cuales, como en el Poema del Cid, no suele hacerse caso de la *e* grave, mientras que en frances se atiende siempre a la *e* muda de los finales, segun se manifiesta en el segundo de los pasajes copiados.

Dice Mr. Ticknor que publicado este *Viaje de Carlo Magno* por Michel (Lóndres 1836), resulta estar compuesto en rima consonante, aunque irregular i descuidada. Basta oponer a esta asercion las estrofas de que he dado muestra. ¿Pudiera Mr. Ticknor citar algun romance viejo en que aparezca más claramente la asonancia? Pongo aquí por vía de comparacion uno de los más conocidos, tomándome solamente la libertad de restablecer la alineacion primitiva.

Yo m' era mora Moraina, morilla de un bel catar:
 Cristiano vino a mi puerta, cuitada, por m' engañar.
 Háblome en algarabía, como aquel que bien la sabe:
 Abrisme las puertas, mora, si Ala te guarde de mal.
 ¿Cómo t' abriré, mezquina, que no sé quien te serás?
 Yo soi el moro Mazote, hermano de la tu madre;
 Que un cristiano deajo muerto; tras mí venia el alcalde.
 Si no abres tú, mi vida, aquí me verás matar,
 Cuando esto oí, cuitada, comencéme a levantar.
 Vistiérame una almeja, no ballando mi briat.
 Fuérame para la puerta i abrilá de par en par. (k)

La sola diferencia que notarán los inteligentes es en favor de la asonancia francesa. Los troveres no hubieran mirado como légitima la de *sabe, madre, alcalde, con engañar, mal*.

Para mí no es extraño que el alemán Michel no hubiese alcanzado a percibir el artificio rítmico del *Viaje de Carlo Magno*, cuando veo que el mismo Ticknor, tan versado en materia de poesia castellana, ha podido desconocer la asonancia en un poema castellano que seguramente ha leído muchas veces, el Poema del Cid. Ni sé que acerca de las antigüedades de la lengua francesa en sus varios dialectos, i en los diferentes jéneros de composicion que la enriquecieron, haya una autoridad superior a la de Raynouard, que por un estudio profundo de pormenores de que la mayor parte de los eruditos se desdennan, llevó la luz a un departamento literario que ántes se habia mirado por encima i solo se habia conocido harto imperfectamente. Este gran filólogo incurrió, dice Mr. Ticknor, en la misma equivocacion que yo, creyendo asonantados los versos del *Viaje de Carlo Magno*; a cuyo propósito cita Ticknor el *Journal des Savants* (febrero de 1833), que no he tenido ocasion de ver. Deduzco de esta noticia, o que Raynouard llegó por sus propias observaciones al mismo resultado que yo, o que sí, como cree Mr. Ticknor, no ha hecho más que seguirme, debieron de parecerle concluyentes las que yo expuse en el artículo del Repertorio.

Supongo que las estrofas copiadas por mí en aquel artículo están conformes con las correspondientes de la obra dada a luz por Michel: si no lo estuvieren

(k) Biblioteca de Autores Españoles, tomo X. pág. 1.^a

no puedo hacer otra cosa que apelar, en prueba de mi fidelidad, al Códice del Museo Británico. Supongo también que este códice es el que ha servido de original a Michel; porque debe tenerse presente que un mismo poema aparece a veces con muchas i notables variantes en los diversos manuscritos. I tampoco es imposible que hubiese otros romances franceses con el mismo asunto o título. Sinner en el Catálogo de los Manuscritos de la Biblioteca de Berna (tomo III, paj. 361) describe así el códice número 573: *Codex membranaceus; fragmentum carminis gallici de Carolo Magno et Basino: narrat expeditionem fabulosam Caroli Magni in Terram Sanctam.... Syllus carminis exo Sancti Ludovici anterior mihi videtur*, etc. Pero parece que en él se trata solo de una expedición de guerra.

Sea de esto lo que fuere, que la narrativa de la *Expedición*, como la del *Viaje*, está versificada en asonante, a lo ménos en parte, lo manifiesta a las claras la estrofa que sigue, copiada de Sinner:

Desor s' en va Basin sans nule demorance;
Et a passé Luques, Lombardie et Plaisance.
Tant a erré li Dus parmi la terre estaige,
Qu'il a passé Tors, Orléans et Estampes.
A Paris est venus li Dus par un diemange.
La tfove Charlemaine lou riche roi de France,
Qui o les douze Pars menoit si grand movance.
Per son neveu Rolland tire sa barbe blanche, etc (l).

Esta es una de las Gestas francesas compuestas en asonante, a que aludí en el Repertorio sin designarlas. Para que no se crea que el *Viaje* de Carlo Magno es otra muestra *solitaria*, voi a citar algunas mas, que aun no son todas las que he registrado en mis apuntes.

A la misma especie de rima i metro que los precedentes pertenece el Romance de Guido de Borgoña que he tenido a la vista en la Biblioteca Harleyana del Museo Británico (527). He aquí un pasaje:

Un matin se leva Karles de Saint Denise,
Devant lui fist mander la riche baronie:
Et cil viennent tuit, ke ne l' osent desdire.
Si lur a reisoné, si lur a prist a dire:
Seignurs, dist l'Emperere, ne terrai ke ne vus die:
Si vus tus le volez, mun quer le disire,
Que cestes Dames returnent a France la garnie,
Si menent avec elles lur nieces et lur filles, etc. (m).

(l) Vase luego Basin sin ninguna tardanza.
I ha pasado por Luca, Lombardia i Plascencia.
Tanto ha vagado el duque por medio de la tierra estraña,
Que ha pasado por Tours, Orleans i Estampes.
A Paris ha llegado el duque un dia domingo,
Allí encuentra a Carlo Magno el poderoso rei de Francia,
Que con sus doce Pares hacia tan gran movimiento.
Por su sobrino Rolland se tira la barba blanca, etc.

Dudo de las palabras *estaige* i *movance* que no están escritas con bastante claridad en mis apuntes.

(m) Una mañana se levantó Carlos de San Dionisio,
A su presencia hizo llamar la rica baronía,
I ellos vienen todos, que no le osan contra decir,
I les ha razonado i les empezó a decir:
Señores, dixo el Emperador, no dejaré de decirlos:
Si vosotros todos lo quereis, mi corazón lo desea.
Que estas Damas se vuelvan a Francia, la guarnecida.
I lleven consigo sus sobrinas i sus hijas, etc.

El decasilabo es otro verso de que los troveres hicieron grande uso. En decasilabos asonantes está escrito el romance de Guillermo de Orange, o Guiferno el desnarigado (*Guillaume au court nez*) de que habla largamente Gatel en sus Memorias de la Historia de Languedoc (n).

Dex! dit Guillaume, com cist Sarrazin plaidel
 Que quis—je ci quand je ne m'y essaie?
 Aler m'en vueil, ains que le soléux raie,
 Car ne vueil pas que Loois me sache.
 Se cist iert mort, perdu erent li autre.
 Dist au paien, tu es mouit deputaire;,
 Petit me prises, et je ne te prist gaire.
 La hache tint, a ses deux mains laauce;
 Fiert en le comte, merueilleux cop le frappe,
 Amont en l' heaume, si que tot li embarre.
 Jus en abat et berils et topases.
 Mes de la coiffe ne pot il trancher maille, etc. (o)

Esta muestra es curiosa por la multitud de diptongos disueltos que forman la asonancia.

Al romance de Guillermo de Orange no cede en antigüedad el de *Ogier le Danois*, citado por los Benedictinos de San Mauro en la Historia Literaria de Francia (p). Este romance empieza así:

Oiez, Signors; que Jesu ben vos face.
 Li Glorious, li Rois esperitable,
 Plaist—vos oir canchon de grant linage;
 C'est d'Ogier li Duc de Danemarche (q).

Ogier le Danois es el Urjel danés de los castellanos, por otro nombre el Marqués de Mantua, tío de Baldovinos, de cuya historia dice Cervantes, que era «sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada i aun creida de los viejos, i con todo eso no mas verdadera que los milagros de Mahoma.»

Cuando escribia yo en el Repertorio no conocia del Romance de Guarin de Lorenz (escrito en versos decasilabos como los dos precedentes) mas que los brevisimos trozos que de él se copian en los Glosarios de Ducange i de Roquefort. Por ellos coleji que estaba compuesto en asonante; i veo confirmado mi juicio en la edicion

(n) Libro III, paj. 367 i sig.

(o) ;Dios! dijo Guillermo. ¿cómo charla este Sarraceno!
 ¿En qué pienso yo aquí que no me pruebo con él?
 ¿irme quiero, antes que raye el sol,
 Porque no quiero que Luis sepa de mí:
 Si este fuere muerto, perdidos serán los otros.
 Dijo al pagano: gran follon eres tú;
 En poco me precias, i yo no te precio en grant cosa
 La hacha luyo empunhada fel Sarraceno], a dos manos la levanta.
 Hiere en el Conde, terrible golpe lo da.
 Sobre el yelmo, de manera que todo lo abolla.
 Abajo echa berilos i topacios,
 Mas de la cofia no pudo cortar málla, etc.

(p) Tomo VIII, paj. 505.

(q) Oid, señores, Jesus os haga bien,
 El Glorioso, el Rei espiritual!
 Plegaos oir cancion de gran nobleza,
 Que es de Urjel, Duque de Dinamarca.

que ha publicado M. P. Paris; (Paris 1833). Segun el erudito editor, este romance es una cancion de Gesta de las mas antiguas de que hai memoria, i formaba parte de una vasta epopeya o ciclo que se extendia a varias jeneraciones de caballeros, descendientes del duque Hervis de Metz, por el cual principiaba. Larguisimo como es (i aun no es un todo sompleto) lo que con el titulo de *Li Romans de Garin le Loherains* ha publicado M. Paris, todo ello, con pocas i breves excepciones (a veces aconsonantadas), está compuesto en un solo asonante. Pongo aqui los finales de los versos en el principio de la primera estrofa: *oir, pris, pais, bailli, pais, Paris, ocis, cit, dit, mil, martir*. Los que crean que no hai aqui verdadera asonancia sino negligencia o irregularidad en el uso del consonante, lean con alguna atencion, no digo ya los romances viejos, sino los dramas del siglo XVII, i encontrarán pasajes como el de Calderon, que, con esta misma asonancia en *i*, dejo copiado arriba.

El Romance de *Gerardo de Viena* (r) me sujere una observacion que no deja de tener su importancia. Como creo que hubo mas de uno con el mismo titulo, no será superfluo dar aqui una breve idea de esta composicion. El Gerardo de Viena es acaso el primero de otro vasto ciclo que abrazaba la numerosa descendencia de este caballero, hasta la tercera o cuarta jeneracion. Se rebeló contra Carlo Magno; i el cerco puesto a la ciudad de Viena por el Emperador, ocupa la mayor parte del poema, que es mui animada i dramática, bien que algo difusa. Durante el sitio principiaron los célebres amores de Roldan, campeon de Carlo Magno, i de Alda la bella, hermana de Oliveros, campeon de Gerardo. Despues de varios combates, se convino en dirimir la querrela por un duelo campal entre Roldan i Oliveros. Pintase con mucha naturalidad i candor el conflicto de afectos en el corazon de Alda, espectadora de una lid a muerte entre dos personas tan queridas. El poeta se vió en la necesidad de valerse de la mediacion de un ángel para que terminase felizmente el combate, despues de varios lances en que todo parecia presajiar un desenlace funesto. La accion del poema concluye por un encuentro casual en que la lealtad caballeresca de Gerardo le granjea la reconciliacion del ofendido principe. Aunanse los dos ejércitos, i se disponen a partir contra los sarracenos de España.

El autor se nombra en la introduccion:

A Bar-sor-Aube, un chastiel seignori,
S' asist Beltran, en un vergier flori,
Un gentis Cler, qui ceste chançon fist (s).

De las estrofas, las unas están en asonantes, como la que sigue:

Totes les dames de la bone cité
Furent issues les iostes esgarder.
Venue i fut bele Aude o le vis cler,
Une pucele qui moult avoit biauté.
Ele ot le jor un mantel afublé:
Un pou fu cort, si li avint assez.
Tries ses espauls le let aval coler. . . .
Un chapelet ot en son chief posé,
A riches pierres qui gietent grant clarté.
Blont ot ie poil, menu, recerclé.

(r) Biblioteca Real del Museo Británico, 20 B XIX.

(s) En Bar-sor-Aube, castillo señorial,
Sentóse Beltran en un verjel florido,
Jentil clérigo [literato, poeta] que esta cancion compuso.

Les euz ot vers comme faucon mué,
 Et le viaire si fres et coloré
 Comme la rose que lon qeut en esté,
 Et blanches mains et les dois acesmés.
 Le sanc vermeil li est el vis monté, etc. (t),

En otras la rima es completa:

Alde s' estut a une fenestele,
 Pleure et soupire, sa main a sa maisele,
 Quand vit son frere desor l' herbe novele,
 A pou li cuers ne li part sot l' aisele.
 Corant en vait droit a une chapele:
 Devant l' autel se rant a Deu ancele.
 Glorious Deu! ce dist la Demoisele,
 Qui descendites en la Virge pucele,
 Cui meint pechierre au gran besong apele!
 Donez m' oir del Conte tal novele,
 Qui a Girard et a Carlon soit bele (u).

Por estos versos se echa de ver que la pronunciacion se iba alejando del origen latino, i que empezaban a convertirse algunos diptongos en los sonidos vocales simples que despues prevalecieron. Pero lo que importa a mi propósito es poner a la vista la palpable diferencia entre el consonante i el asonante tratados por un mismo versificador en un mismo poema. En las estrofas aconsonantadas la rima es constantemente perfecta; apenas hai uno que otro lijero asomo de inexactitud, de aquellos que dispensa sin dificultad el oido. En las otras no es así.

¿Se descan todavía otras muestras del uso de la asonancia en la poesia de los troveres? Algunas mas me seria fácil presentar; pero respeto la paciencia de los pocos lectores que hayan podido seguirme hasta aquí. Me limito a una sola, el *lai de Aucassin et Nicolette*, compuesto en el siglo XII, i publicado en la Coleccion de *fabliaux* de Barbazan, edicion de 1808, única que merece leerse de esta poesia, monstruosamente alterada por los que, insensibles a las leyes métricas en que está escrita, han querido reducirla a la rima ordinaria. Es una relacion en prosa, en que se intercalan estrofas asonantadas, anotándose la modulacion musical con que cada una se entonaba. He aquí una estrofa asonantada en o:

(t) Todas las damas de la buena ciudad
 Salieron a ver las justas:
 Allí vino la bella Aida la del claro rostro,
 Doncella que tenia mucha belleza
 Tuvo aquel día prendida una corona:
 Algo fué corta, mas le sentaba usaz:
 Delrás de sus hombros la corona abajo colgar.
 Una escoña tuvo puesta en su cabeza
 Con ricas piedras que arrojan gran luz:
 Rubio tuvo el pelo, fino, ensortijado;
 Los ojos tuvo verdes como halcón mudado,
 I la cara tan fresca i colorada
 Como la rosa que se coje en estío,
 I blancas mandas i los dedos pulidos.
 La roja sangre le ha subido al rostro.

(u) Alda se estaba en una ventanilla.
 Llora i suspira, la mano en su mejilla.
 Cuando ve a su hermano (derrribado por Roldan) sobre la fresca yerba,
 Por poco el corazon no se le rompe en el pecho (sub axilla).
 Corriendo va derecho a una capilla:
 Ante el altar se arroñilla (*tradidit ac Deo oculum*):
 Glorioso Dios! esto dice la damisela,
 Que descendistes en la virgen doncella,
 A quien tanto pecader en la gran necesidad apellida,
 Concededme oir del Conde (don Roldan) nuevas tales,
 Que para Gerardo i para Carlos sean felices,

Aucassins li biax, li blons,
 Li gentix, li amorous,
 Est issus del gant parfont,
 Entre ses bras ses amors,
 Devant lui sor son arçon.
 Les ex li brise et le front,
 Et la bouce et le menton,
 Ele l'a mis à raison:
 Aucassins, biax amis dox,
 En quel tere en irons nous?
 Douce amie, que'sni-jou?
 Moi ne caut ù nous aillons,
 En forest ù en destors,
 Mais que je soie avec vous.
 Passent les vans et les mons,
 Et les viles et les bors.
 A la mer vinrent au jor,
 Si descendent u sablon,
 Lès le rivage. (o)

Sabremos que los antiguos franceses reconocian dos especies de rima, llamadas *consonantie* i *leonime*; como puede verse en Fauchet (v) i en el Glosario de Roquefort, v. *Léonime*, *Léonimer*, *Léonimité*; pero ni uno ni otro aciertan a decir en qué diferian la consonancia i la leonimidad. Versos *leoninos* en la baja latinidad eran versos rimados, con la rima en los finales de los versos o de los hemistiquios. Pero como de esta segunda manera de colocarla no sé que haya ejemplo en el frances antiguo, no me parece admisible que consista en ella la *leonimidad*, como conjetura Roquefort. Lo que juzgo mas probable es que *consonantie* i *léonimité* significasen primitivamente dos especies de rima, una de las cuales (aunque no pueda decirse

(o) Aucasin, el bello, el rubio,
 El gentil, el amoroso,
 Ha salido del bosque profundo,
 Entre sus brazos sus amores.
 Delante del sobre el arzon.
 Los ojos le besa i la frente,
 I la boca i la barba.
 Ella le pregunta:
 Aucasin, mi bello i dulce amigo,
 ¿A qué tierra iremos?
 Dulce amiga, ¿qué sé yo?
 No me importa adónde vamos,
 A floresta o lugar apartado,
 Con tal que esté con vos.
 Pasan los valles i los montes,
 I las ciudades i las aldeas.
 A la mar llegaron al dia.
 Descienden a un arenal,
 Cercano a la ribera.

cuál) era lo que hoy llamamos asonancia, i que habiéndolo cesado el uso de esta, pasaron a designar *rima rica i rima pobre*; ambas rigorosamente consonantes, pues cuando la segunda parece reducida a las solas vocales, la ausencia de las consonantes es un carácter negativo esencial. La etimología de *léonime* (*versus leoninus*), si algo puede coleccionarse de ella, haría presumir que la más llena de las dos rimas llevaba ese nombre, i que la antigua *consonantie* era nuestra asonancia.

Volviendo al *lai de Aucassin et Nicolette*, por él se vé que en frances no se usaba nunca la asonancia en versos alternados, i que, fuesen largos o cortos, todos los de una misma estrofa, por larga que fuese, se sujetaban a un solo asonante. Lo mismo fué en español; i la alternativa que hoy vemos en todas las poesías asonantadas provino de haberse escrito en dos líneas los antiguos alejandrinos, que constaban de catorce o más sílabas. Partiendo en dos los versos del Poema del Cid, los convertiríamos a veces en pedazos de romance octosílabo:

Los guadamecis vermejos
 E los clavos bien dorados: V. 38
 ¿O sodes Rachel e Vidas
 Los míos amigos caros? 103
 Por siempre vos faré ricos
 Que non seades menguados. 108:
 Afévoslos a la tienda
 Del Cimpeador contado. 152.
 Pensemos de ir nuestra vía;
 Esto sea de vagar:
 Aun todos estos duelos
 En gozo se tornarán. 383, 384.
 Firmes prende las posadas
 Las unas contra la sierra
 E las otras contra l'agua. 565, 566.

La cuestión puede parecer nominal. Los dos hemistiquios del alejandrino, en los cantares de Gesta, son en realidad dos versos escritos en una misma línea. Pero aquí no tratamos de la unidad métrica, teóricamente considerada, sino de la intención de los versificadores; a la que probablemente se ajustaban las cláusulas musicales del canto. Que ellos miraban cada alejandrino como un solo verso, lo prueba la alineación del Poema del Cid, de las obras de Berceo, del Alejandro, de todos los antiguos cantares de Gesta. Yo no veo que se haya citado hasta ahora ningún manuscrito anterior al siglo XV, de romances viejos en líneas octosílabas, como aparecieron después en los Cancioneros.

Esto explica una particularidad que se nota en los romances líricos del siglo XVII, i es que en los estribillos que muchos de ellos tienen, es siempre continua la asonancia.

Mi Doris en su albergue
 Sin cuidado de nada se entretiene:

¡Qué ciertas son las trazas,
 Cuando ya no hai remedio en las desgracias!

Sufre i calla,
 Pues que fuiste la causa.

Mi quintado va a la guerra;
 Ruego a Dios que de ella vuelva.

Todos estos pertenecen al Romancero Jeneral, i la misma práctica se observa en los romances del drama. Tirso de Molina nos ofrece muchos ejemplos.

Peró tenemos, por decirlo así, sorprendida infraganti la transformacion de los cantares de Gesta en los llamados *romances viejos*, i manifestada palpablemente la separacion lineal de los dos hemistiquios del verso largo. Entre los romances recopilados por el erudito don Agustin Duran en el tomo X de la Biblioteca Española, hallamos bajo el número 731 el que empieza,

Cabalga Diégo Lainez,

conservado en varias de las más antiguas colecciones. «El tipo del Cid en este romance» (segun dice el señor Duran, cuyas palabras copio) «se encuentra en una antigua composicion, parte en prosa, parte rimada, que se halla al fin de un códice de letra de principios del siglo XV. Este poema, o como quiera llamarse, debe presumirse obra de un juglar que con pretensiones de poeta artistico reduce a versos largos de forma francesa las redondillas de la nuestra nacional.» Hasta aqui el señor Duran, a quien debemos tambien la noticia de pertenecer este códice a la Biblioteca Real de Paris, núm. 9983, i de haber sido publicado recientemente por M. Michel. El fragmento que sigue, copiado por Duran, es todo lo que de esta obra conozco:

Allegó don Diego Lainez al rei besarle la mano.
 Quando esto vió Rodrigo volvió los ojos, todos iban derramando.
 Avien mui grant pavor dél, e mui grande espanto.
 Allegó don Diego Lainez al rei besarle la mano.
 Rodrigo fincó los ynojos por le besar la mano.
 El espada traya luenga; el rei fué mal espantado.
 A grandes voses dixo: Tiratme allá esse peccado...
 Dixo estonce don Rodrigo: Querría mas un clavo,
 Que vos seades mi señor, nin yo vuestro vassallo.
 Porque vos la bessó mi padre, soi yo mal amancellado.

Ahora bien, cotejado este fragmento con el romance, se echa de ver claramente que uno de los dos fué sacado del otro:

| Romance. | Fragmento. |
|------------------------------|------------|
| Cabalga Diego Lainez | } v. I. |
| Al buen Rei besar la mano... | |
| Ya se apeaba Rodrigo | } v. 6,7,8 |
| Para el Rei besar la mano; | |
| Al hincar de la rodilla | |
| El estoque se ha arrancado. | |
| Espantóse de esto el Rei, | |
| I dijo como turbado: | } v. II |
| Quitate, Rodrigo, allá, | |
| Quitateme alla, diablo,..... | |
| Porque la besó mi padre | } |
| Me tengo por afrentado. | |

Aqui se descubre a las claras el proceder de los que dieron la última mano a los romances viejos recopilados en los Cancioneros: separacion lineal de los hemistiquios, retoque del lenguaje, añadidura de circunstancias i pensamientos, no siempre felices. El señor Duran cree percibir en el poema publicado por Michel pretensiones poéticas de algun juglar que quiso tratar el asunto artisticamente i a la manera de los franceses. Yo no descubro en el fragmento que acabo de copiar esas apariencias de arte o de aspiraciones literarias. Está escrito como los peores pasajes de la Gesta de Mio Cid, a la que, sin embargo, se asemeja tanto, que es imposible no mi-

rar las dos composiciones como de una misma familia, sin que haya mas de francesa en una que en otra.

La influencia de la poesia de los troveres en los cantares de Gesta castellanos, i señaladamente en el Poema del Cid, será talvez recibida con poco favor en España, como inconcilliable con el tipo orijinal de nacionalidad que se admira con tanta razon en esta antigua epopeya. Pero el que la Gesta castellana haya recibido de los troveres ciertos accidentes de versificacion, materia i lenguaje, no se opone a que jenga, como tiene sin duda, mucho de orijinal i de nacional en los caracteres i sentimientos de los personajes i en la pintura de las costumbres; puntos sustanciales en que no la igualan las mejores producciones de los troveres. Yo a lo ménos en ninguna de las que he leído encuentro figuras bosquejadas con tanta individualidad, tan españolas, tan palpitantes, como las de Mio Cid i Pero Bermudez. Siempre he mirado con particular predileccion esta antigua reliquia, de que hice un estudio especial en mi juventud, i de que aun no he abandonado el pensamiento de dar a luz una edicion mas *completa* i *correcta* que la de Sanchez; pero no por eso he debido cerrar los ojos a los vestijios de inspiracion francesa que se encuentran en ella, como en la poesia contemporánea de otras naciones de Europa.

TESIS que presenta a la Universidad de Chile, POR EL DOCTOR DON NICOLAS MALO, el dia 2 de novienbre de 1852.

Señores:

Buscando en mi práctica un punto que sirva de objeto a la Tesis que debo presentaros, me he fijado en una enfermedad observada en el norte del Perú, i padecida por mi mismo el período largo de nueve meses, llamada vulgarmente *verrugas*, i que la describiré bajo el mismo nombre. Para seguir un trabajo arreglado i metódico, principiare dando la definicion que mas corresponde a la enfermedad; su frecuencia i las causas que la producen. En seguida describiré sus sintomas, marcha, duracion, terminaciones i pronóstico: haré su diagnóstico diferencial; i concluiré con el tratamiento que he practicado, i del que he obtenido más ventajas. Para llegar con felicidad al fin que me propongo, confio mas en la prudencia i bondad que la ciencia os da, que en mis escasos i pequeños conocimientos.

Definicion, frecuencia i causas.

Se da ordinariamente el nombre de *verruga* a una escrescencia epidérmica, que se presenta en particular en la piel de las manos i pies: no es de esta que me propongo tratar, sino de una enfermedad especial, que consiste en el aparecimiento profundo o superficial del cuerpo, de tubérculos duros, que marchan a la piel, en la que se convierten por los progresos del mal, en pápulas o bolsas sanguíneas, llegan a su madurez, terminan por hemorragias i estan acompañadas de sintomas jenerales, variados, alarmantes i de larga duracion. Se padece con regularidad en el norte del Perú, en los lugares intermedios entre la cordillera i la costa, donde hai ciertos pueblos en los que se producen con tanta frecuencia, que es mui raro el in-